

# Semiótica de las pasiones y replicancias del catolicismo nacional del convivio en el diálogo arte-política en la cultura argentina (1930-1952)

Autor:

Niño Amieva, Alejandra Leticia

Tutor:

Mancuso, Hugo Rafael

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

**SEMIÓTICA DE LAS PASIONES Y REPLICANCIAS DEL  
CATOLICISMO NACIONAL DEL CONVIVIO EN EL DIÁLOGO ARTE-  
POLÍTICA EN LA CULTURA ARGENTINA  
(1930-1952)**

**DOCTORADO EN ARTES: TESIS DE DOCTORADO**

**Doctoranda: Lic. Alejandra Leticia Niño Amieva  
Director de Tesis: Dr. Hugo Rafael Mancuso**

**Marzo 2014**

**Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras**

## ÍNDICE

<b>Resumen de tesis</b>	I
<b>Agradecimientos</b>	II
<b>Índice de Tablas y figuras</b>	IV
<b>PARTE I. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS</b>	
<b>Capítulo 1. Introducción</b>	1
<b>Capítulo 2. Antecedentes sobre el tema y problema</b>	12
<b>Capítulo 3. Planteamiento del problema</b>	42
. <i>Objetivos</i>	49
<b>PARTE II. CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA UTILIZADA</b>	
<b>Capítulo 4. La agrupación <i>Convivio</i> y la producción estético- artística <i>visual</i> en el período</b>	53
<i>a) Los inicios (1928-1933)</i>	53
<i>b) Compromiso y afirmación (1934-1943)</i>	73
<i>c) Resistencia y reacción (1944-1952)</i>	100
<i>Corpus seleccionado</i>	117
<b>Capítulo 5. La producción escrita del período</b>	121
<i>a) Publicaciones periódicas y libros</i>	123
<i>b) Selección de escritos editos</i>	164
<b>Capítulo 6. Metodología</b>	176
<i>Consideraciones previas y comunes</i>	177
<i>a) Metodología de análisis de la producción visual</i>	187
<i>b) Metodología de análisis de la producción escrita</i>	210

### PARTE III. HALLAZGOS

<b>Capítulo 7: Análisis del corpus visual</b>	216
<i>a) Ángeles y santos</i>	217
<i>b) Imagen profana y espiritualidad</i>	267
<b>Capítulo 8: Análisis del corpus escrito</b>	288
<i>a) Número (1930-1931)</i>	288
<i>b) Arx (1933-1939)</i>	321
<i>c) Descenso y ascenso del alma por la belleza (1933-1939-1950)</i>	332
<i>d) El niño Dios (1939)</i>	352
<i>e) Sol y Luna (1938-1942)</i>	360
<i>f) Nuestro Tiempo (1944-1945)</i>	381
<i>g) Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina (1947-1950)</i>	429
<i>h) Presencia (1948-1950)</i>	446
<i>i) Escritos editados (selección)</i>	461
<b>Capítulo 9: Hallazgos. Semiótica de las pasiones y replicancias del catolicismo nacional del Convivio</b>	478
<i>a) Emergencia y primeras prácticas del Convivio</i>	481
<i>b) Del compromiso en los márgenes a la consolidación en el centro del universo católico</i>	495
<i>c) Inteligencia y revolución: cultura, convivencia y reacción ante la manipulación sémica de la concordia (1944-1952)</i>	526

### PARTE IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

<b>Capítulo 10. Discusión</b>	549
<b>Capítulo 11. Aportes teórico-metodológicos</b>	569
<b>Capítulo 12. Conclusiones: itinerario de una estética: del Convivio a la concordia</b>	585

<b>Bibliografía Fuentes primarias:</b>	
<b>1. Libros, artículos, catálogos y otras fuentes primarias</b>	606
<i>a) Semiótica</i>	605
<i>b) Religión, política y nacionalismo argentino</i>	607
<i>c) Arte argentino, catálogos y folletos</i>	612



	<b>2. Publicaciones diarias y periódicas consultadas y citadas</b>	
	a) <i>Diarios</i>	615
	b) <i>Publicaciones periódicas</i>	621
	<b>3. Archivos públicos y privados</b>	625
	<b>Bibliografía secundaria:</b>	
	<b>1. Referencias bibliográficas</b>	
	a) <i>Semiótica y filosofía</i>	629
	b) <i>Historia general y argentina. Historia del arte argentina. Religión</i>	636
	<b>2. Bibliografía general consultada</b>	654
<b>Anexos</b>	<b>1. Juan Antonio Ballester Peña: grabados en publicaciones anarquistas</b>	664
	<b>2. Juan Antonio Ballester Peña: producción artística</b>	667
	<b>2a. Juan Antonio Ballester Peña: ilustraciones en portadas e interiores de libros</b>	683
	<b>3. Juan Antonio Spotorno: obra gráfica</b>	687
	<b>3.a Juan Antonio Spotorno: diagramaciones e ilustraciones en portadas e interiores de libros</b>	693
	<b>4. Taller de Arte Cristiano. Estampas: Juan Antonio Spotorno – Juan Antonio Ballester Peña</b>	697
	<b>5. Varias</b>	701
	<b>6. <i>Convivio</i> y otros. Fotografías</b>	706

## Resumen

La dificultad de conexión entre teoría, método descriptivo y fuerza heurística en el ámbito de la semiótica visual y la escasa explicitación de programas estético-artísticos (en el ámbito de las artes plásticas) de proyectos políticos de fuerte impronta en la cultura argentina en el período 1930-1952, constituyeron las dos anomalías de la que partió la presente investigación. Luego, la potencialidad del análisis semiótico visual a partir de la descripción (semiótica) de las prácticas del *Convivio* — agrupación de artistas plásticos y literarios, reunidos alrededor de los *Cursos de Cultura Católica* activo durante los años 1927-1947— y la explicitación de su programa estético-artístico de carácter modelizante y performativo, configuraron el tema/problema general de la presente.

A partir *de* y *con* las nociones de «texto» y «cooperación interpretativa» denunciadas y adoptadas como presupuestos teórico-epistemológicos, y particularmente la de «actualización de la dimensión pasional» propuesta en la presente investigación, ensayé una metodología de análisis semiótico en un corpus textual (visual y escrito).

Su lectura integrada, contextualización y cotextualización,—en cuanto interpretante final— da cuenta de la presencia de una *configuración cultural (Convivio)* que se automodelizó como sistema dinámico secundario en cuanto generador de una gramática de sí mismo en un subgrupo de textos; pero también y principalmente definió sus opositores mediante la acentuación de sus propuestas, se configuró como ámbito de pertenencia y particularmente activó una dimensión pasional como estrategia de identificación y movilización. Entendido como reunión, simposio restaurador del cuerpo y alma y de la nobleza espiritual, involucró progresivamente entre sus intereses las nociones de *convivencia socio-política* (transformación, revolución) y *concordia* (reunión afectiva, amistad civil o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común) en el marco de un *catolicismo nacional*. Asimismo, argumento y explico el deslizamiento de tal noción hacia una concepción de cultura como *espacio de encuentro no conflictivo* mediante la suspensión de las discusiones en términos de encuentro/diálogo genuino con el/los otros, la instauración de una progresiva identificación de lo católico con lo clerical y el desplazamiento discursivo del término «catolización» por el de «cristianización» los que, sumados a la detección de la dimensión pasional como estrategia de convocatoria (basada en el discurso y las prácticas religiosas), operó mediante la manipulación sémica de la noción de *concordia*, acentuada durante el primer gobierno justicialista.

Lo aquí presentado lo es con la convicción de su *pertinencia* y potencial discusión en nuestra cultura, entendida ésta como *inteligencia* y *memoria colectiva* en la que la cualidad diferencial no es tanto lo que se recuerda sino *cómo* lo recordado, *es recordado*; pues es esa *valoración* y *evaluación* la que incide en la perduración o la eventual expansión de los significados y de las consecuencias pragmáticas de los mismos, aún en contextos lejanos.

## Agradecimientos

No hubiese podido llevar a cabo esta investigación sin el apoyo, cuidado, orientación, seguimiento y activa discusión de su director, Dr. Hugo Mancuso. Sus generosas y deconstructivas sugerencias posiblemente no hayan llegado a traducirse en mi escritura con toda la potencialidad de sus planteos. Mi reconocimiento es entonces, para con su *calidad humana e intelectual* y tantos años de paciente, riguroso y honesto hábito dialógico que posibilitaron gran parte de lo aquí escrito y cuya responsabilidad asumo en su totalidad.

Sin la amplia recepción de los descendientes de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno, esta investigación hubiese carecido de datos y fuentes fundamentales. Mi agradecimiento entonces a Alejandra Delgado (nieta de Juan Antonio Ballester Peña) y a Martina, Mariquita, María Rosa, José María y Juan Pablo Spotorno (hijos de Juan Antonio Spotorno). El cuidado de los materiales y la obra de estos artistas, conservado a modo de legado afectivo y cultural, me fue brindado con absoluta generosidad y confianza. De igual modo, mi gratitud para con Osvaldo Dondo, quien me permitió acceder a su biblioteca y correspondencia de su padre Osvaldo Horacio Dondo. Mi reconocimiento, asimismo, a la amplitud de criterio de este grupo humano, para con cuestiones aquí planteadas con las que no necesariamente «sienten» coincidir pero que no obstante, me consta, «sienten» imprescindible respetar.

Agradezco asimismo a Washington Pereyra, presidente de la Fundación Bartolomé Hidalgo, quien me brindó acceso a su valiosa colección de fuentes del período, de significativo valor para este trabajo. Su afectuoso apoyo y estímulo a mi investigación han sido altamente motivadores para su finalización.

De igual modo mi agradecimiento a los bibliotecarios de las instituciones a las que asistí en la búsqueda de fuentes primarias y secundarias, entre ellos a los Lic. Marcela Diorio, Marcelo Fornes y Silvia Marrube del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; al Lic. Ricardo Valerga del Museo de Arte Español Enrique Larreta, a la Lic. Silvia Carrizo del Museo Timoteo Navarro de San Miguel de Tucumán; a la Lic. Diana Campi de la Sala de Colecciones Especiales de la Biblioteca del Congreso de la Nación, a la Lic. Maricel Alejandra Zelarayán de la Academia Argentina de Letras, al personal de la Biblioteca del Palais de Glace, de la Biblioteca Nacional de Maestros y, en Tucumán, al Abad Benito Veronese del Monasterio Cristo Rey de El Siambón y al personal de la Casa Pastoral del Arzobispado de Tucumán.

Tengo una deuda especial con Mercedes Niklison, cuya lectura atenta y comentarios precisos posibilitaron el enriquecimiento de parte de los aspectos aquí planteados, particularmente los que atañen a las cuestiones teológicas y artísticas. De igual modo con el grupo de teólogos y biblistas del Instituto Divino Maestro de San Isidro, cuyas discusiones me proveyeron de importantes reflexiones sobre aspectos de hermenéutica bíblica. También al padre Horacio Bojorge, quien me facilitó el acceso a los manuscritos inéditos de Dimas Antuña, en Uruguay.

Mi gratitud, asimismo, para con los asistentes a los seminarios a mi cargo en la Escuela Superior de Artes Regina Pacis (San Isidro), con quienes durante estos años discutimos activamente los modos de producción signíca en sus propias producciones artísticas y me permitieron enriquecer y precisar su alcance en prácticas estético-artísticas efectivas; así como el mismo reconocimiento a los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires quienes con sus interrogantes y planteos me posibilitaron ejercer la docencia como un proceso de aprendizaje siempre mutuo. Agradezco asimismo la disposición y aliento de los Lic. Marcelo Giménez, Alicia Romero y María Rosa del Coto.

Finalmente, agradezco a mis padres por haberme sostenido y animado en mi formación académica, alegrándose genuinamente por cada paso dado, por cada logro (aun mínimo) obtenido, con la convicción —transmitida a mis hermanos y a mí— de que aspirar a la excelencia en el estudio es inseparable de un anhelo de igual tipo en lo humano. A mis diez hermanos y particularmente a mi hermana mayor Adriana, por su compañía y estímulo y muy especialmente a mi sobrino Samuel quien desde su corta edad y con su persistente optimismo, me acompañó con paciente alegría y participó apasionadamente del mundo de las imágenes y papeles que nos rodearon en tantas tardes compartidas.

Dedico, por fin, esta tesis a mi padre, con quien discutí largamente la mayor parte de su contenido; sus iluminadores comentarios, sus precisiones desde su práctica política, sus inteligentes desacuerdos, hicieron de esta investigación también un espacio más de encuentro afectivo y diálogo intelectual. Si bien no alcanzó a ver esta investigación finalizada, sé de su alegría de haber llegado a leer palabras.

## Índice de tablas y figuras

<b>Capítulo 5:</b>	<b>Página</b>
1 Figura 1. Portada de <i>Número</i> , (Buenos Aires, enero 1930, nº1)	123
2 Figura 2. Portada de <i>Arx</i> , (Córdoba, 1933)	133
3 Figura 3. <i>Arx</i> (Córdoba, 1933), página con caligrama: lema de la publicación	134
4 Figura 4. Portada de <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> (Leopoldo Marechal, Buenos Aires: Sol y Luna, 1939)	136
5 Figura 5. Portada de <i>El niño Dios</i> de Leopoldo Marechal, ilustraciones de Ballester Peña, Buenos Aires: Sudamericana, 1939)	139
6 Figura 6. Portada de <i>Sol y Luna</i> , nº 1, Buenos Aires, 1938	142
7 Figura 7. Portada de <i>Almanaque de Sol y Luna</i> , Buenos Aires, 1940	145
8 Figura 8. <i>Nuestro Tiempo</i> , nº 1, 30 de junio de 1944 (portada)	149
9 Figura 9. <i>Nuestro Tiempo</i> , nº 26, 16 de marzo de 1945 (portada)	149
10 Figura 10. <i>Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina</i> , nº1, abril 1947 (portada)	159
11 Figura 11. <i>Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina</i> , nº18, abril 1948 (portada)	159
12 Figura 12. <i>Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina</i> , nº71, abril 1948 (portada)	159
13 Figura 13. <i>Presencia</i> . Año I, nº1, navidad de 1948 (portada)	162
14 Figura 14. <i>Presencia</i> . Año I, nº2, 14 de enero de 1949 (portada)	162
15 Figura 15. <i>Presencia</i> . Año II, nºXXIX, 1950 (portada)	162
16 Figura 16. <i>Presencia</i> . Año III, nº44, 1951 (portada)	162
17 Tabla 1. Relación de autores en selección de publicaciones periódicas político-culturales de extracción católica y nacionalista (1930-1951)	170
 <b>Capítulo 6</b>	
18 Figura 1. Relaciones entre Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar	193
19 Tabla 1. Tipología de los <i>modos de producción signica</i>	194
 <b>Capítulo 7</b>	
20 Figura 1. Juan Antonio (Spotorno), <i>El patrón de Buenos Aires</i> , 1929	218

	(xilografía)	
21	Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ángeles</i> , 1929, (óleo sobre tela, 78 x 60)	222
22	Figura 3. Juan Antonio (Spotorno). <i>El profeta Habacuc</i> , 1930 (xilografía 23.5 x 16 cm)	226
23	Figura 4. Juan Antonio Ballester Peña. <i>Los tres arcángeles/Arcángeles</i> , 1933 (xilografía acuarelada, 31 x 24 cm)	231
24	Figura 5. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña). Ilustración para <i>La Campana de Palo</i> (Buenos Aires, 23.03. 1927), (xilografía sobre papel, 13,5 x 13,5)	235
25	Figura 6. Juan Antonio (Spotorno) <i>San Benito</i> , 1935 (xilografía, xilografía, 34 x 19)	236
26	Figura 7. Juan Antonio (Spotorno), <i>Roberto el diablo</i> , 1937 (grabado para portada de <i>La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo</i> , compuesta por Juan de la Puente, Buenos Aires: Convivio, 1937), (xilografía, 15 x 9.5 cm)	238
27	Figura 8. Juan Antonio (Spotorno), <i>Roberto el diablo</i> , 1937 (detalle de grabado para portada de <i>La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo</i> , compuesta por Juan de la Puente, c. , Buenos Aires: Convivio, 1937)	239
28	Figura 9. Ballester Peña, Juan Antonio. <i>El ángel de La tarde</i> , 1937 (óleo sobre madera, 153 x 82 cm)	241
29	Figura 10. Juan Antonio Ballester Peña, <i>San Francisco</i> , 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm	252
30	Figura 11. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Santa Clara</i> , 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm	252
31	Figura 12. Juan Antonio Ballester Peña, <i>San Rafael y Tobías</i> , 1942, óleo sobre madera, 120 x 74 cm	254
32	Figura 13. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Un ángel en la ventana/El ángel en la ventana</i> , 1942, óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm	258
33	Figura 14. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Aire</i> , 1938, óleo sobre tela, 182 x 122	259
34	Figura 15. Juan Antonio Ballester Peña. <i>Ángeles con cántaros</i> , 1940, óleo sobre tela 89 x 117 cm	260
35	Figura 16. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ángel en el árbol</i> , 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm	262
36	Figura 17. Juan Antonio Ballester Peña. <i>Ángel</i> , 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm	263
37	Figura 18. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Arcángel San Rafael y Tobías</i> , 1953, óleo sobre tela, 50 x 73 cm	265
38	Figura 19. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Arcángel San Rafael y Tobías</i> , 1953, óleo sobre tela, 50 x 73 cm (detalle)	265
39	Figura 20. Juan Antonio (Spotorno). Boceto para <i>Cancha de Bochas</i> , 1930, lápiz sobre papel	268
40	Figura 21. Juan Antonio Spotorno. Boceto para <i>Cancha de Bochas</i> , 1930, tinta sobre papel, 20 x 23.5	268
41	Figura 22. Juan Antonio Spotorno. <i>Cancha de Bochas</i> , 1930, xilografía Juan Antonio (Spotorno). <i>Cancha de Bochas</i> , 1930, xilografía 20 x 23.5 cm	268

42	Figura 23. Juan Antonio (Spotorno), <i>Viento / Tormenta</i> , 1930, xilografía, 19 x 25 cm	270
43	Figura 24. Escudo de la ciudad de Buenos Aires adjunto a la Ordenanza municipal 3 de diciembre 1923 ( <i>Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires</i> , Buenos Aires: MCBA, 1939:030. atributos)	272
44	Figura 25 Grabado del <i>Escudo de la Ciudad de Buenos Aires</i> . ( <i>Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires</i> , Buenos Aires: MCBA, 1939:030. atributos)	272
45	Figura 26: Juan Antonio (Spotorno), <i>Escudo de la Ciudad de Buenos Aires</i> , 1937, xilografía	272
46	Figura 27 Portada de <i>Temporada al aire libre 1941</i> , Teatro Colón, con <i>Escudo de la ciudad de Buenos Aires</i> (JA Spotorno)	274
47	Figura 28. Portada de <i>Temporada al aire libre 1941-42</i> , Teatro Colón, con Escudo de la ciudad de Buenos Aires	274
48	Figura 28 bis: <i>Escudo de la Ciudad de Buenos Aires</i> (Guillermo Buitrago)	274
49	Figura 29. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Retrato</i> , 1937, óleo sobre madera, 120 x 84 cm	276
50	Figura 30 Juan Antonio Ballester Peña <i>Soneto de las flores y las manos</i> , 1938, óleo sobre madera 100 x 76 cm	277
51	Figura 31. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Epopéya</i> . 1940, óleo sobre tela 190 x 280	279
52	Figura 32. Juan Antonio (Spotorno), sin título, xilografía en dos colores para portada de folletos del Teatro Colón, 1941	281
53	Figura 33. Juan Antonio Ballester Peña, <i>La luna en el cristal</i> , 1942, óleo sobre tela 75 x 101 cm	282
54	Figura 34. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Fuga</i> , 1945, óleo sobre tela, 100 x 160 cm	285
55	Figura 36. Juan Antonio Ballester Peña. <i>La noche de Nínive</i> , 1948, óleo sobre tela, 120 x 115 cm	286

## Capítulo 8

56	Figura 1. Juan Antonio Ballester Peña, <i>El ángel, el poeta y el soldado</i> , tinta ( <i>Número</i> n° 11, 1930: 104)	311
57	Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ángel en casa de un mercader</i> , tinta ( <i>Número</i> n° 8, 1930:76)	311
58	Figura 3. Juan Antonio Ballester Peña, <i>El Ángel el poeta y la paloma</i> ( <i>Número</i> , n° 7, 1930:64)	311
59	Figura 4. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ángel en casa del soldadote</i> , tinta, ( <i>Número</i> ,n°14, 1931:14)	311
60	Figura 5. Juan Antonio Ballester Peña, <i>La tragedia del hombre vacío</i> , tinta sobre papel ( <i>Número</i> 1931, n°15:21)	314
61	Figura 6. Juan Antonio (Spotorno), <i>Piscis</i> , ( <i>Número</i> 1930 n°2:9)	316
62	Figura 7. Héctor Basaldúa, <i>Géminis</i> , 1930, ( <i>Número</i> , 1930 n°5:37)	316
63	Figura 8. Víctor Delhéz, <i>Cáncer</i> ( <i>Número</i> 1930, n°6:49)	316
64	Figura 9. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Escorpio</i> , ( <i>Número</i> , 1930 n°10:93)	316
65	Figura 10. Norah Borges, <i>Virgo</i> , ( <i>Número</i> , 1930 n°8:69)	316

66	Figura 11. Juan Antonio (Spotorno), <i>Santa Rosa de Lima</i> , 1930, Xilografía en blanco y negro, 14 x 8 cm (reproducida en <i>Número</i> nº 8, 1930: 77).	318
67	Figura 12. Juan Antonio Ballester Peña J.A. Sin título ( <i>Arx</i> , 1934: 233)	327
68	Figura 13. Juan Antonio Ballester Peña J.A. Sin título, ( <i>Arx</i> , 1934: 281)	327
69	Figura 14. Juan Antonio Ballester Peña (borrador, lápiz sobre papel, s/f, AHJABP)	330
70	Figura 14 bis Juan Antonio Ballester Peña (borrador, lápiz sobre papel, s/f, AHJABP)	330
71	Figura 15. Juan Antonio Ballester Peña (borrador, lápiz sobre papel, s/f, AHJABP)	330
72	Figura 16: Marechal Leopoldo. Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» ( <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 15 de octubre de 1933, 2ºsecc. p.2)	340
73	Figura 17: Marechal Leopoldo. Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» ( <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 15 de octubre de 1933, 2º secc. p.2)	340
74	Figura 18: Marechal Leopoldo. Diagrama incluido en <i>Descenso y ascenso del alma por la Belleza</i> (1939:102).	341
75	Figura 19. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> anteportada de «Argumento», (Marechal 1939)	343
76	Figura 20 Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de capítulo 1: «La belleza creada» (Marechal 1939)	343
77	Figura 21. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de Capítulo 2: «La vocación del alma» (Marechal 1939)	343
78	Figura 22. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de capítulo 3: «El descenso» (Marechal 1939)	343
79	Figura 23. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de cap. 4: «La esfinge» (Marechal 1939)	343
80	Figura 24. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de cap. 5: «El juez» (Marechal 1939)	343
81	Figura 25. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de cap. 6: «El ascenso» (Marechal 1939)	343
82	Figura 26. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de capítulo 7: «El sí de la criatura » (Marechal 1939)	344
83	Figura 27. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de Capítulo 8: «Los tres movimientos del alma» (Marechal 1939)	344
84	Figura 28. Grabado en <i>Descenso y ascenso del alma por la belleza</i> , anteportada de capítulo 9: «El mástil» (Marechal 1939)	344
85	Figura 29. Livre III: la création de l'homme par Dieu in Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482.	346
86	Figura 30. Livre iiiii: la création des quatre éléments : le feu, l'air, l'eau et la terre] in Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346
87	Figura 31. Livre v : séance de dissection et d'étude de l'anatomie humaine in Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346



88	Figura 32. À la fin du Livre vii illustrant le Livre viii. Du ciel et du monde.: représentation du firmament et des astres du soleil et de la lune, paysage, Christ dans les nuées <i>in</i> Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346
89	Figura 33. Livre xi illustrant le Livre xii. Des oiseaux. : paysage avec différentes espèces d'oiseaux <i>in</i> Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346
90	Figura 34. Livre xvii. Des arbres et des plantes. : représentation de diverses espèces de végétaux <i>in</i> Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346
91	Figura 35. Livre xviii. Des bêtes: représentation de diverses espèces d'animaux, exotiques, fabuleux et domestiques <i>in</i> Barthélemy de Glanville <i>Le Propriétaire des choses</i> , Lyon: Mathieus Huss, 1482	346
92	Figura 36: Diagrama incluido en <i>Descenso y ascenso del alma por la Belleza</i> (Marechal 1939:102).	348
93	Figura 37: articulación de grabados y diagrama incluidos en <i>Descenso y ascenso del alma por la Belleza</i> (Marechal 1939)	349
94	Figura 38: Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» ( <i>Revista de la Universidad de Buenos Aires</i> , Abril-Junio, 1950, p. 545)	351
95	Figura 39. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Tierra e infierno</i> , ilustración para <i>El niño Dios</i> (Marechal 1939)	355
96	Figura 40. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Tierra e infierno</i> , ilustración para <i>El niño Dios</i> (Marechal 1939), detalle	355
97	Figura 41. Juan Antonio Ballester Peña, <i>El espíritu de Juan</i> , ilustración para <i>El niño Dios</i> (Marechal 1939)	358
98	Figura 42. Juan Antonio Ballester Peña, <i>La torre de David</i> ilustración para <i>El niño Dios</i> (1939)	358
99	Figura 43. Meister des Hausbuches <i>Planeten-bild des Sol</i> , um 1466/1470, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett, Wolfegg (reproducida en <i>Sol y Luna</i> , nº 1, 1938)	375
100	Figura 44. Meister des Hausbuches, <i>Planetenbild der Luna</i> , um 1466/1470, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett, Wolfegg, (en <i>Sol y Luna</i> , nº 1, 1939:185)	375
101	Figura 45. Durero, <i>La adoración del cordero</i> , 1511 («Sol» en <i>Sol y Luna</i> , nº5, 1940)	375
102	Figura 46. Durero, <i>Virgen de la media luna</i> , («Sol» en <i>Sol y Luna</i> , nº5, 1940.:255)	375
103	Figura 47. Ilustración del libro de Ramon Llull <i>Liber de ascensu et descensu intellectus</i> , 1512 («Sol» en <i>Sol y Luna</i> , nº 8, 1942)	375
104	Figura 48. Diego de Astor, Monte de perfección o Monte Carmelo (reproducida en <i>Sol y Luna</i> , nº2, 1939:82)	375
105	Figura 49. Ilustración de <i>Crónica de Don Pero Niño</i> en <i>Sol y Luna</i> , nº3 1939:159	376
106	Figura 50. Ilustración de <i>Crónica de Don Pero Niño</i> , en <i>Sol y Luna</i> , nº3, 1939:159	376
107	Figura 51. Ilustración en <i>De insulis inuentis: Epistola</i> (Cristoferi Colom), 1493, reproducida en <i>Sol y Luna</i> nº9, 1949:151	376
108	Figura 52 Ilustración en <i>De insulis inuentis: Epistola</i> (Cristoferi Colom),	376

	1493, reproducida en <i>Sol y Luna</i> , nº9, 1949:154	
109	Figura.53. Ilustración de <i>Theorica Musicae...</i> , de F. Gaffurio, reproducida en <i>Almanaque Sol y Luna</i> , 1940:27	376
110	Figura 47. 54. Ilustración de <i>Libro de guisados manjares</i> . de Ruperto de Nola (1525) reproducida en <i>Almanaque Sol y Luna</i> , 1940:44	376
111	Figura 55. Ilust.Simonis Nicolaus ( <i>Ludus artificialis</i> , 1510.) reproducida en <i>Almanaque Sol y Luna</i> , 1940:164	376
112	Figura 56.Diego de Astor, incluida en <i>Abecedario demostrativo...</i> 1620) reproducida en <i>Almanaque Sol y Luna</i> , 1940:65	376
113	Figura 57 Juan Antonio Ballester Peña. Boceto de «Dibujo» para «El ciervo herido»	379
114	Figura 58, Juan Antonio Ballester Peña. Ilustración para «El ciervo herido» (Marechal , <i>SyL</i> , nº 5 1940:40)	379
115	Figura 59. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ad te, Domine Clamabo, Nuestro Tiempo</i> , 1, II, 1944:portada.	387
116	Figura 60. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Quoniam Dominus excelsus, terribilis</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> ,1, III, 1944:portada)	387
117	Figura.61. Juan Antonio Ballester Peña. Sin título ( <i>Nuestro Tiempo</i> , 1,nº III, 1944: 4)	387
118	Figura 62. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Deus, propitius esto mihi peccatori</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, VI, 1944:portada)	392
119	Figura 63. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Deus meus, ne sileas: ne discedas a me</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, VII, 1944:portada)	392
120	Figura 64. Juan Antonio Ballester Peña JA, <i>Bonum est sperare in Domino Quam sperare in principibus</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> , 1, X, 1944:1)	406
121	Figura 65. Juan Antonio Ballester Peña JA, <i>Renovamini spiritu mentis vestrae et induite novum hominen</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, XV, 1944:1)	406
122	Figura 66. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Ecce quam bonum, et quam iucundum habitare fratres in unum</i> , ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, XVIII 1944:1)	412
123	Figura 67 Juan Antonio Ballester Peña JA, Sin título ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, XIX, 1944:1)	414
124	Figura 68. Juan Antonio Ballester Peña JA, <i>Surgent enim pseudo christi...</i> ( <i>Nuestro Tiempo</i> , I, XXII, 1944:1)	414
125	Figura 69. Juan Antonio Ballester Peña, Portadas de <i>Nuestro Tiempo</i> : números XXVI-XXXV, 1945	420
126	Figura .70 Juan Antonio Ballester Peña, <i>Verano, Presencia</i> , nº1, 1949:portada	454
127	Figura 71. Juan Antonio Ballester Peña, <i>El fruto, Presencia</i> , nº5, 1949:portada	454
128	Figura 72. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Otoño, Presencia</i> , nº7, 1949:portada	454
129	Figura 73. Juan Antonio Ballester Peña, <i>Invierno, Presencia</i> , nº13, 1949:portada	454
130	Figura 74.Juan Antonio Ballester Peña, <i>Primavera, Presencia</i> , nº19, 1949:portada	454
131	Figura75 Juan Antonio Ballester Peña <i>La tierra es árida con ornato</i> , ( <i>Presencia</i> , II, nºXXIX, 1950:portada)	460
132	Figura 76. Juan Antonio Ballester Peña, <i>El agua es prudente y generosa</i>	460

- sin decirlo*,( *Presencia*, II, n°XXXIV, 1950:portada)
- 133 Figura 77. Juan Antonio Ballester Peña, *El aire es imprescindible en el mundo y se entrega sin mostrarse*, (*Presencia*, II, n°XXXVII, 1950:portada) 460

## Capítulo 9

- 134 Figura 1. *Xilografías de Juan Antonio* Buenos Aires: Criterio, 1953 (portada) 546
- 135 Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, *San Rafael y Tobías*, 1942 (óleo sobre tela) 546
- 136 Figura 3. Juan Antonio Ballester Peña, *Arcángel San Rafael y Tobías*, 1953, óleo sobre tela 546

## **PARTE I. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS**

# 1. Introducción

La presente investigación partió de la detección de dos anomalías, las que, si bien en una primera formulación se me presentaron por separado, en el devenir del examen de cada una, advertí la posibilidad de su articulación —finalmente expresada en el título— en una red de temas y problemas disciplinares.

El primer problema detectado fue la difícil conexión, en el ámbito de la semiótica visual,<sup>1</sup> entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística en la esfera de las indagaciones relacionadas con la producción estético-artística plástica. La semiótica, entendida como ciencia básica de lo social (Mancuso 2010), configuraba —atento mi formación teórico-metodológica— un abordaje de sumo interés para superar la tendencia al uso de la imagen plástica sólo como fuente ilustrativa de problemáticas sociales o bien apartándose de estas últimas, como sistemas autorreferenciales apenas conectados con lo social. En este sentido, la noción de «texto» propuesta al interior de la semiótica textual, conformaba a mi entender, una herramienta que posibilitaba elidir el «contenidismo» enmascarado en los análisis formalistas, aún en las primeras indagaciones más dependientes de la lingüística (Eco *et al.* 1970) y expandir las investigaciones interesadas en proponer una semiótica visual que explicara con mayor potencia, exhaustividad y diera cuenta de la dimensión performativa de las significaciones estéticas, históricas y sociales

---

<sup>1</sup> Se ha destacado que la denominación «semiótica visual» amén de remitir a *sólo una* modalidad sensorial, es conflictiva: «(...) Tales locuciones, presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de “semiótica” en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad (“visual”）」 (Klinkenberg 2005:19). La clasificación peirceana de los signos no está asociada de manera directa a sensorialidades específicas. El término «semiótica visual», estrictamente da cuenta de la existencia de un campo institucionalizado que aborda el cine, la televisión, la pintura, la fotografía, la publicidad, el video o la caricatura, etc.; en este sentido deben entenderse las referencias en este trabajo, *i.e.*, como campo disciplinar.

implicadas en la producción de configuraciones significantes («obras»), desde una perspectiva de conjunto. En tal sentido, si bien la comprensión de la producción artística visual como «máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo» (Eco 1979a:8) se me presentaba como pertinente, el problema subsistía en el establecimiento de un método de análisis que instituyera pautas más concretas en el recorrido de tal actualización interpretativa atendiendo a la especificidad de las producciones visuales (plásticas).

La otra anomalía —ahora complementaria— detectada, partía de mi interés en las relaciones entre arte y política y la constatación de la dificultad en explicitar los programas estéticos (en el ámbito de las artes plásticas) de proyectos políticos de fuerte impronta en la cultura argentina, tal los desplegados en el período de estudio, en el que estuvieron vigentes programas conservadores, nacionalistas, catolicistas, militaristas atidemocráticos hasta llegar al primer período del gobierno peronista. Partiendo de la misma perspectiva teórico-metodológica, tal el primer programa semiótico (Mancuso 2010), un supuesto teórico que guió mi investigación fue precisamente la necesidad de programas estéticos como condición de posibilidad de la expansión de proyectos políticos (Gramsci [1975]); complementariamente, la comprensión de los programas estéticos como sistemas modalizantes secundarios (por ello performativos), dialógicos, éticos y responsables (*cfr.* Segundo Programa Semiótico, Mancuso 2010) fueron horizontes teóricos convocados en la instancia de inferir como probable (sino necesaria) la existencia de tal programa. Asimismo, otro aspecto observado se relacionaba con la profusión de investigaciones sobre la relación entre nacionalismos, iglesia católica y peronismo en el ámbito disciplinar de la Historia y el escaso tratamiento de fuentes visuales o su reconducción lisa y llana a su uso como *ilustración* de otras fuentes documentales primarias, en primera instancia privilegiadas. De hecho un indicador consistente es el exiguo protagonismo de la producción visual en la ampliación del debate historiográfico sobre el tema, en el que posiblemente opere (entre otros factores) un desconocimiento de herramientas específicas para el tratamiento de este tipo de producciones.

Recapitulando lo anterior, el abordaje de la producción plástica como *conciencia sgnica interactuante* (Peirce c1867 CP: 7:591.) o *texto* (Eco 1975, 1979b, Lotman 1981 (1996):82), *dialógico* (Bachtin [1979], Mancuso 2005), *inscripto en un programa estético* (Gramsci [1975]) *tico y responsable* (Bachtin[1997]) y *como tal sistema modelizante secundario* (Lotman & Uspenski 1971), configuraban supuestos teóricos que permitían inferir la existencia de uno o más programas estéticos en un período en el que *el nacionalismo devino mayoritariamente católico* a partir de una reapropiación y resignificación del mismo desde el poder político (inclusive gubernamental) e impulsado por este último.

Luego, los interrogantes que me guiaron en el presente trabajo, fueron en el orden de la explicitación de tal programa: si hubo un programa estético-artístico a modo de sistema modelizante secundario de esa confluencia entre elementos conservadores, nacionalistas y los provenientes de los sectores católicos, ¿qué características presentó? ¿Cuáles constituyeron los tpicos qué discutió? ¿Cómo y con qué estética emprendió tal discusión? ¿Cuál fue su derrotero ante el advenimiento del *peronismo*? ¿Qué factores habrían operado en la dificultad para su lectura (*i.e.* ¿por qué no ha sido leído?).<sup>2</sup>

Mi primera indagación se dirigió hacia las propuestas estéticas del período en estos sectores. Y una primera observación, fue la comprobación de la reiterada mencn del *Convivio* en la bibliografía confesional y aún en la especializada.

*Convivio* fue la denominación que adoptó una agrupación de artistas plásticos y literarios, reunidos alrededor de los *Cursos de Cultura Católica* activo durante los años 1927-1947, que se propuso como ámbito de discusión y reflexión de temas artísticos, literarios, religiosos y culturales en general e impulsó exposiciones, emprendimientos editoriales y conferencias entre otras prácticas. Entre los artistas plásticos que hicieron parte de esta agrupación, ya de un modo activo impulsando sus actividades o bien participando de las mismas,

---

<sup>2</sup> Del estado de la cuestión (*cf.* Capítulo 2), se desprende la importante recopilación de fuentes, lecturas desde distintos ángulos y la construcción de diferentes objetos más allá de las imágenes, operada en el ámbito de la investigación en artes (para el período aquí seleccionado), *i.e.* la crítica de arte, el discurso artístico en publicaciones periódicas y revistas culturales, las interrelaciones con América y Europa, las técnicas y procedimientos, el coleccionismo, etc. No obstante la estética de los sectores que de modo provisorio y general se podría llamar «nacionalismo» en el período, no ha sido objeto de una discusión *sistemática*.

pueden mencionarse (en orden alfabético) a: Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Gaspar Besares Soraire, José L. Bonomi, Norah Borges, Guillermo Buitrago, Fray Guillermo Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Víctor Delhéz, Francisco Fornieles, Justo Lynch, Francisco Ramoneda y Juan Antonio (Spotorno). Además, menos asiduamente, circularon con sus obras Emilia Bertolé, Salvador Cali, Adolfo De Ferrari, Antonio Gargiullo, José María Lorda, Lino Palacio, Alan L. Pedemonte y Roberto Rossi. También participó el arquitecto Alberto Prebisch.

La primera comisión del *Convivio*, formada en torno a 1927, estuvo integrada por su director, Atilio Dell'Oro Maini, Adolfo De Ferrari, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuel W. Medrano, Horacio Schiavo y Francisco S. Ricci. Luego se incorporarían Emiliano Aguirre, Ignacio B. Anzoátegui, Osvaldo H. Dondo, Miguel Angel Etcheverrigaray, Enrique P. Osés y Juan Antonio (Sportorno). César E. Pico tuvo una actividad destacada en el grupo; otros asiduos concurrentes fueron: Dimas Antuña, Francisco Luis Bernárdez, Miguel A. Camino, Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal y Antonio Valle.

Si bien la literatura especializada —en los inicios del período— ha indagado el capítulo de configuración de *élites intelectuales* a partir de los *Cursos de Cultura Católica (CCC)*<sup>3</sup> y de *Criterio*<sup>4</sup> (cfr. Navarro Gerasi 1968, Ruschi Crespo 1998, Monserrat 1999, Echeverría 2002, Bianchi 2002, Quattrocchi-Woisson 2003, Funes 2006, Ghio 2007, Devoto, 2002, 2010 entre otros)<sup>5</sup> el abordaje del grupo de artistas conformado en torno al *Convivio* es visiblemente menor no obstante la persistente mención de algunos de sus integrantes, en la instancia de reconstrucción o lectura de sus prácticas ya por parte de la bibliografía

---

<sup>3</sup> Fundados en 1922, luego del cierre de la Universidad Católica, activa entre 1910 y 1920, debido a no poder obtener una ley de reconocimiento de títulos (cfr. Pelosi y Mackintosh 1994). Su primera Comisión Directiva estuvo conformada por Tomás Casares, César Pico, Faustino Legón, Octavio Pico Estrada, Eduardo Saubidet, Juan Bordieu y Uriel O'Farell. Tomás Casares, Atilio Dell Oro Maini y Osvaldo Horacio Dondo fueron sus más activos impulsores. Los CCC ofrecieron clases y seminarios de materias varias en el marco de la doctrina católica y convocaron a intelectuales extranjeros a disertar en sus aulas. Posteriormente sus actividades estuvieron a cargo del Instituto Argentino de Cultura Católica, institución de transición entre los CCC y la actual Universidad Católica Argentina (cfr. Auza 1997 [2001]; Devoto 2002, 2010; Ghio 2007; Jesús 2007, Zanca 2012 y 2013, entre otros).

<sup>4</sup> Publicación periódica (ininterrumpida hasta la actualidad), cuyo primer número apareció en 1928.

<sup>5</sup> Los estudios de género no han sido ajenos al abordaje de *Criterio* (cfr. Acha 2000a y 2000b).



académica,<sup>6</sup> ya a cargo de la narrativa de los protagonistas del período (Gálvez 1961, Derisi 1983, Lasa 1994, Sanchez Sorondo 2001, entre otros). Menor aún ha sido el interés en la delimitación, definición o actualización interpretativa de su estética.<sup>7</sup>

En efecto, en el ámbito de la historia del arte, existen publicaciones que abordan las producciones artísticas de algunos de los miembros que participaron de esta agrupación o circularon por sus espacios, pero no hay trabajos que las inscriban en una estética definida en el ámbito de la plástica. En tal sentido, las producciones de Héctor Basaldúa<sup>8</sup> o Nora Borges<sup>9</sup> han sido tratadas en el ámbito de indagación de las particularidades de una modernidad en los márgenes que desafía el paradigma del naturalismo de fines del siglo XIX, aún vigente en el período de estudio (Wechsler 1999a); la obra de la hermana de Jorge Luis Borges, asimismo, ha sido objeto de estudios en los últimos años, en el marco del ingreso de las vanguardias internacionales en Argentina (Artundo 1994) destacándose su «retiro» a partir de la década del 30 (Lorenzo Alcalá y Baur 2006). La producción de Alberto Prebisch [1899-1970] otro de los participantes de las reuniones (durante la primera época) de *Convivio*, se ha postulado también desde los estudios de las vanguardias arquitectónicas en nuestro país destacándose su multifacético accionar como propulsor de la modernidad y su síntesis con la tradición. Obras públicas emblemáticas de su autoría como el Obelisco de la Ciudad de Buenos Aires o el cine Gran Rex han sido objeto de análisis en el marco de las relaciones entre

---

<sup>6</sup> Además de la bibliografía antes expuesta, de modo ilustrativo, se consigna aquí las menciones (marginales en su mayoría) al *Convivio* en la principal bibliografía: Auza (1997 [2001]:323), McGee Deutsch (1999:196), Funes (2006:304), Bernetti y Puiggros (2006:300), Ghio (2007:58 y ss.), Altamirano (2010:363), Corrado (2010:226), Una aproximación algo más detallada puede advertirse en Ruschi Crespo (1998: 88 y ss.) y en Maturo (1999).

<sup>7</sup> Durante el año 1996, en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ciudad de Buenos Aires), se presentó la exposición *Convivio. De los Cursos de Cultura Católica (artes y letras) 1927-1947*, que incluyó obras de Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Guillermo Buitrago, Víctor Delhez, Francisco Fornieles, Alberto Prebisch y Juan Antonio Spotorno y de los poetas Dimas Antuña, Ignacio B. Anzoátegui, Francisco Luis Bernárdez, Miguel A. Camino, Osvaldo Horacio Dondo, Miguel Angel Echeverrigaray, Jacobo Fijman, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Marechal, Horacio Schiavo y Antonio Vallejo. Tal muestra configuró un significativo esfuerzo en pos de presentar de un modo unificado las prácticas del *Convivio*.

<sup>8</sup> Sobre Basaldúa [1895-1976], ver Whitelow 1980, Taquini y Dukelsky 1980, Babino 1997, López Anaya 1997a; su actividad como escenógrafo del Teatro Colón aparece relevada en Zayas de Lima 1990: 40 y ss. (allí también Ballester Peña, *ibíd.*: 37).

<sup>9</sup> Sobre Nora Borges [1901-1998] y su relación con las vanguardias ver Baur 2001, Lorenzo Alcalá y Baur 2006, Lorenzo Alcalá 2009.

estética y política (Cfr. Gorelik y Silvestre 1992, Liernur 2001, Liernur y Aliata 2004) y su actividad en los centros católicos se ha relevado con mayor detenimiento (Cedodal 1999, Viñuales 1999). En cuanto a las producciones de Juan Antonio Ballester Peña [1895-1978], Juan Antonio (Spotorno) [1905-1978], Guillermo Buitrago [1905-2000] Francisco Fornieles [1909-1992] o Víctor Delhéz [1902-1985] los estudios son escasos no obstante su recurrente mención en las fuentes y la literatura relacionada con el tema.<sup>10</sup>

Pero al margen de la fortuna crítica de los autores empíricos y sin desestimar una reconstrucción de sus biografías, el aspecto que me ha interesado destacar y sobre el cual he centrado mi investigación, se relaciona con la circulación de sus *textos* «plástico-visuales», su cotextualización y contextualización como también su carácter dialógico y performativo.

El interrogante acerca de los tópicos propuestos y las estrategias privilegiadas para plantear su discusión, me permitió avanzar en la línea de indagación de la relación entre cultura (en cuanto proceso de significación que incluye entre otras las cuestiones de identidad y política)<sup>11</sup> y lo que denomino «dimensión pasional» puesta en juego para su discusión. Esta última se me presentaba como una nebulosa de sentidos que venía a agregarse al problema de una metodología de análisis visual. Tal dimensión pasional, no obstante ha sido uno de los temas/problemas investigados en la semiótica (particularmente de raíz greimasiana) ya desde la década de 1970 aunque menos trabajada en el

---

<sup>10</sup> Juan Antonio Ballester Peña es incluido entre otros, en textos como *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* de Julio E. Payró (1944) o las primeras historias del arte, como *El arte de los argentinos* de José León Pagano (1937-1940 [1944]:367-70), *La pintura argentina del siglo XX*, de Cayetano Córdoba Iturburu (1958:105) y, del mismo autor, *80 años de pintura en Argentina* (1978: 62-63, 212). También en *Geografía plástica argentina. Planteo nacional por un arte universal* (1958:76-7) y en *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días* 1991:89), ambos de Romualdo Brughetti. En *Historia General del Arte en la Argentina* (Academia Nacional de Bellas Artes, 1988-2005, vol.VIII:268, 349, 406, 451; vol.X: 235), hay una referencia además a Juan Antonio Spotorno (v.VII:181, IX:367), cuya mención es menor en la bibliografía: *cfr. v gr.* entre otros, *Nueva historia de la nación argentina: la Argentina del siglo XX* de la Academia Nacional de Historia (1997 [2001]v.8:323), *Fijman, poeta entre dos vidas* de Juan Jacobo Bajarlía (1992:78), *Historia de la filosofía en la Argentina* de Alberto Caturelli (2001: 679), *Marechal. El camino de la belleza* de Graciela Maturó (1999:29), en *El icono: Esplendor de lo sagrado* de Alfredo Sáenz (1991). Además de la muestra *Arte religioso en Buenos Aires: siglos XVII, XVIII, XIX y XX* (Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1992:130) una selección de xilografías, litografías, dibujos y pinturas de Juan Antonio Spotorno fue expuesta en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ciudad de Buenos Aires, noviembre-diciembre de 2007).

<sup>11</sup> Conforme propone Raymond Williams, cultura es entendida como trama en la que se dirimen disputas sobre las desigualdades, legitimidades y posibilidad de transformación (1977).

ámbito de la semiótica de raíz anglosajona; la lectura de esta orientación desde un programa abarcador, tornaba verosímil la posibilidad de indagar en ella (específicamente en el legado teórico de Charles S. Peirce) la pertinencia de lo «pasional» y sus configuraciones como parte constitutiva de su reflexión.

De allí que desde el título de la presente tesis propongo una relación entre «semiótica de las pasiones» y los alcances del diálogo (en cuanto réplica y discusión) de lo que denomino a modo de interpretante final —y que fundamentaré en la presente— «catolicismo nacional» del *Convivio*. De todos modos, no es mi interés el planteo de este programa estético a modo de configuración cultural con límites precisos, sino más bien como un tejido de relaciones sin demarcaciones estancas, cuyos efectos atravesaron el universo más restringido de los «nacionalismos» y los «catolicismos» para expandirse (y en ese proceso reconfigurarse) como factor co-constitutivo en el programa cultural del primer período de gobierno del peronismo. En tal sentido, postulo el protagonismo del programa estético del *Convivio* en la configuración de una noción de *convivencia/concordia*, entendida como amistad civil que comprende los intereses comunes y todas las necesidades de la vida social o consonancia entre elementos desemejantes (tal la concepción declamada a partir de las fuentes ideológicas citadas recurrentemente, *conf.* Aristóteles, Cicerón, Santo Tomás, Dante Alighieri entre otros) y su discusión y paulatino deslizamiento hacia su redefinición como *espacio de encuentro no conflictivo* pensado desde una noción de *concordia* pero entendida como lugar de conformidad de opiniones y unión homogeneizadora hacia el final del período.

Atento lo expuesto, establecí el recorte temporal de este estudio entre el año 1930 y el final del primer gobierno peronista (1952). La bibliografía ha señalado en el inicio de esta década las primeras *manifestaciones* del acercamiento entre Ejército y política e Iglesia operado en los años previos (*cf.* Rouquié 1978, Mallimaci 1996, Zanatta 1996, entre otros). La prédica de los *Cursos de Cultura Católica*, la conformación de la sección del *Convivio* en su interior, la fundación de *Criterio*, el apostolado en el ejército a partir de la acción del presbítero Santiago Copello como vicario general de la institución militar desde 1927, el acercamiento de los nacionalismos, la impugnación del liberalismo y del socialismo, el desprestigio y desgaste del gobierno radical, son aspectos

que confluyen en un año en que se produce el primer golpe de Estado en Argentina (6 de septiembre). Pero 1930 es también el año que un grupo de laicos, miembros del *Convivio*, protagonizan —entre otras prácticas— con la publicación mensual *Número* una primera experiencia en pos de definición de un proyecto que se configurará a lo largo de la década<sup>12</sup> como un programa estético-artístico y por ello ético de redefinición política del catolicismo y de lo nacional cuyas particularidades definiré en el presente. Extiendo esta investigación, tal como adelanté, hasta el final del primer gobierno peronista el que, en cuanto a sus relaciones con la iglesia había comenzado (ya desde la reforma constitucional de 1949 o desde la celebración del *V Congreso Eucarístico Nacional* en 1950) una progresiva prescindencia de la intermediación de la institución eclesiástica en el marco de una acentuación (desde el Estado) de las referencias a la *tradición social cristiana* (ya no católica).<sup>13</sup>

He emprendido esta investigación con el convencimiento en la potencialidad que subyace en todo programa investigativo que proponga una comprensión del conjunto del movimiento o proceso cultural, su articulación en un sistema y con el apoyo de cuerpos teóricos sistematizados con capacidad para describirlo semióticamente.

A tal fin, la exposición de la misma comprende cuatro partes.

En la *Parte I* (que incluye esta introducción), se presentan los antecedentes sobre el tema y problema, *i.e.* la exposición de las principales discusiones mantenidas por la bibliografía publicada; atento la pertenencia ideológica y confesional del programa estético a abordar, presento una lectura crítica de los *temas centrales, propósitos, metodologías, hallazgos y conclusiones* de la bibliografía que ha trabajado el nacionalismo católico argentino; asimismo y de

---

<sup>12</sup> En la que un hito, señalado por la mayoría de la literatura especializada como momento cumbre del catolicismo, lo configura la celebración del *XXXII Congreso Eucarístico Internacional* (1934).

<sup>13</sup> La bibliografía ha denominado a este proceso como «peronización» del Estado: el peronismo «tendió desde entonces y crecientemente a desplazar a la Iglesia de los ámbitos en los que había desarrollado su acción pastoral, mientras buscó imponer la doctrina justicialista como encarnación de la nacionalidad en lugar de la católica, en tanto que sublime realización de sus postulados» (Di Stéfano y Zanatta 2000:457).

igual modo, doy cuenta de los antecedentes en la historiografía del arte y su tratamiento, ya del período, ya de sus protagonistas y producciones artísticas; finalmente, en atención al objetivo complementario, tal la problematización de un método de análisis de las imágenes inscripto en una semiótica general de la cultura y la definición de sus herramientas, también incluyo el *estado del arte* relacionado con las principales indagaciones respecto a su potencialidad en el análisis de la imagen (*cfr.* Capítulo 2). El Capítulo 3 presenta los interrogantes básicos de la investigación y las respuestas provisorias como también la explicitación de los supuestos teórico-metodológicos desde los cuales he planteado tales interrogantes; finalmente establezco el objetivo general y los específicos.

La *Parte II* expone el corpus de análisis y metodología utilizada. Presento una descripción de la producción estético-artística *visual* del período (plástica), su emergencia, contexto de realización y materialidad (*cfr.* Capítulo 5); de igual modo, en el Capítulo 6, presento la selección de la producción escrita literaria y crítica (publicaciones generadas en el período); y finalmente explico la metodología a utilizar en el análisis del corpus, los supuestos teóricos de la misma, sus herramientas y los conceptos relevantes, particularmente la lectura de los modos de producción *sígnica* propuestos por Umberto Eco (1975). Estos últimos, inscriptos en una perspectiva semiótica peirceana, acusan la ventaja de no intentar ser una tipología de signos, sino precisamente una tipología de *modos o maneras de producción* de los mismos en tanto *funciones* semióticas (como resultado de diferentes tipos de operaciones productivas); tipología que, si bien exhaustiva —ya que propone categorías capaces de describir funciones semióticas aún no codificadas— no pretende agotarse. Asimismo explico la relación entre percepción y semiosis en la línea de indagación del aspecto semiótico de los procesos cognitivos; esto es *cómo reconocemos, expresamos o interpretamos las pasiones* (*cfr.:* Eco 1997). Finalmente doy cuenta de los conceptos relevantes propios del *Primer y Segundo Programa Semiótico* (Mancuso 2010) y particularmente una propuesta de desarrollo de la postulación de una semiótica de las pasiones en este ámbito, como

herramienta teórica que posibilite avanzar en la actualización interpretativa de las producciones estético-artísticas (*cfr.* Capítulo 7).

En La *Parte III*, presento los hallazgos a partir del análisis semiótico del corpus visual y el ensayo del método de análisis propuesto. Mediante la detección de los modos de producción signíca, avanzo sobre la actualización interpretativa del corpus visual seleccionado y fundamento la identificación de la dimensión pasional como *estrategia narrativa implícita*, centralmente en las producciones plásticas emergentes del *Convivio* que conforman el corpus antes presentado (*cfr.* Capítulo 8); de igual modo, expongo el análisis del corpus escrito desde una perspectiva semiótico-deconstructiva, apuntando a la reconstrucción del *lector modelo* en él previsto. Explicito los alcances y particularidades de su programa estético y por ello ético interesado en la postulación de una concepción de cultura entendida como *Convivio* (*cfr.* Capítulo 9); en el Capítulo 10 exhibo los hallazgos a partir de la lectura interrelacionada textual, cotextual y contextual del corpus visual y escrito integrado; identifico los *núcleos* principales de la discusión (*topics*) y doy cuenta de la dimensión pasional inscripta en los mismos como estrategia narrativa privilegiada. Presento la explicitación del diálogo o discusión emprendido en torno a la re-definición de las nociones de *acción*, *revolución* y *resistencia*, y de «cultura nacional» entendida como *Convivio/convivencia/concordia*, asimismo fundamento su carácter de programa estético destinado a un *lector modelo* identificado con la «clase media ilustrada», convocada —mediante este programa— a integrar un *catolicismo nacional* en el arco de los nacionalismos en disputa. Argumento y explico el deslizamiento de esta última noción (*Convivio/convivencia/concordia*) hacia una concepción de cultura como espacio de encuentro no conflictivo mediante la manipulación signíca de la noción de *concordia*, detectada a partir del primer gobierno justicialista y como factor operante la necesidad de ampliación de los *lectores modelos* como efecto de la expansión de la sociedad civil y política convocada desde las políticas culturales estatales. Finalmente defino las características de tal diálogo y argumento acerca de la inclusión, en el mismo, de un cuerpo de pasiones políticas o sociales puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la sociedad y procesos de

reacción, bajo el hipersigno de la *modernización, recuperación del ser nacional e identidad*.

La *Parte IV* comprende la discusión de los hallazgos con los debates planteados en la bibliografía principal sobre el tema y el problema e incluye consideraciones sobre las limitaciones de esta investigación y sus posibles derivaciones (*cfr.* Capítulo 11); en el Capítulo 12, explico el aporte teórico-metodológico a los métodos de análisis de lo visual y el lugar de la dimensión pasional en las reflexiones semióticas, como también en el legado teórico de Charles S. Peirce; argumento sobre la potencialidad del método de análisis visual semiótico y su contribución a las investigaciones teóricas del arte interesadas en indagar desde una perspectiva semiótica general de la cultura. Finalmente en el Capítulo 13 (Conclusiones), fundamento y doy cuenta de las replicancias del diálogo arte-política y la problematización, tematización y discusión del proceso que atravesó un programa de *evangelización* de la cultura, cuya aspiración fue expandirse como proyecto estético ideológico tendiente a propagar una determinada concepción de identidad nacional, en el marco de una reinterpretación del sentido de la argentinidad, *asociándola a las raíces católicas e hispánicas del legado colonial*. Presento una recapitulación de los hallazgos, la lectura de los mismos a la luz del horizonte teórico declarado, las ideas relevantes, conclusiones generales de la investigación, posibles derivaciones y su aporte a los estudios en el ámbito de la teoría e historia de las artes en Argentina.

## 2. Antecedentes sobre el tema y problema

El estado de la cuestión se presenta aquí, a los fines de claridad expositiva, diferenciado en los dos ejes en los que se articula la tesis a sostener:

a) atento la pertenencia confesional del *Convivio* al catolicismo, el relativo a los debates sobre el *nacionalismo católico* en la historiografía general y en la del arte argentino en particular, como también las modalidades de abordaje de los *textos* visuales (plásticos) generados durante el período 1930-1952; y

b) en relación a la estética y estrategia privilegiada detectada en el corpus a analizar, el concerniente a la explicitación de los fundamentos teóricos-metodológicos de esta investigación, esto es, una *semiótica de las pasiones o pathémica* en el marco del legado peirceano, y en particular en los abordajes interesados en el establecimiento de un método de análisis semiótico visual de los *textos* estético-artísticos que tenga en cuenta la dimensión pasional en ellos inscripta.

### **a) Nacionalismos, nacionalismo católico y arte argentino**

Previamente al abordaje de las discusiones en la literatura publicada relacionada con el tema específico, es necesario recordar que los estudios más importantes sobre *nacionalismo/s* advierten sobre la dificultad inherente al concepto. La bibliografía europea en los años 80 del siglo XX ha propuesto su lectura ya en términos de ideología de solidaridad basada en raíces preindustriales (Smith 1979), ya mediante su tratamiento como principio distintivo del desarrollo y organización social (Gellner 1983), a partir de sus connotaciones de identidad lingüística (Anderson 1983), o bien a partir de su remisión a determinadas políticas económicas (Seers 1983).<sup>1</sup> Durante los 90, el

---

<sup>1</sup> Cfr. Floria 2010.



debate continuó actualizándose: el papel del pasado y el concepto de nación desde las perspectivas de las minorías configuraron parte de los temas que renovaron los modos de pensar tal concepto (*cfr.* Bhabha 1990). En tal sentido, Eric Hobsbawm se ha basado en la concepción de nacionalismo de Gellner para remitir los términos «nación» y «nacionalidad» a la noción de Estado-nación, destacando la condición de «artefacto» (invención) de los nacionalismos (*i.e.* el *nacionalismo antecede a las naciones y no al revés*). Este autor, a partir de la división de la historia de los movimientos nacionales en tres fases propuesta por Miroslav Hroch,<sup>2</sup> se ha centrado en la tercera de ellas, privilegiando una visión «desde abajo» (*i.e.* la nación tal como la ven las personas corrientes) como también los desplazamientos que se operan en tal visión (Hobsbawm 1990). Por otra parte, en la instancia de brindar un panorama acerca de las discusiones contemporáneas, Anthony Smith (*cfr.* 1994) ha postulado el nacionalismo como una forma de *arqueología política* (alejándose así de las lecturas que denomina modernistas y posmodernistas del nacionalismo) destacando un triple papel activo del nacionalismo (y los nacionalistas): el redescubrimiento, la reinterpretación y la regeneración de la comunidad, en el marco de un enfoque que «pone en equilibrio la influencia del pasado étnico y el impacto de la actividad nacionalista» (Smith 1995 (1997):64).

Más cercana a la problemática que nos ocupa, en cuanto destaca el papel de la religión en la formación de los nacionalismos, Adrian Hasting ha desafiado las cronologías usuales detectando su origen mucho antes del siglo XIX y con ello se ha propuesto discutir con la literatura que ubica su emergencia en el contexto de la modernidad. Si bien coincide con Anderson en la necesidad de experiencias unificadoras tal como el desarrollo de una lengua vernácula escrita para la conformación de la nacionalidad, difiere con éste en el rol que le otorga al cristianismo en la difusión de las mismas (previo a la emergencia del libro a partir de la imprenta y la difusión del capitalismo). Para Hasting (1997) la traducción de la Biblia contribuyó significativamente al pase de las lenguas

---

<sup>2</sup> Una fase cultural, literaria y folclórica sin implicación política, propia de la Europa decimonónica; otra (segunda) caracterizada por la emergencia de los precursores y militantes de «la idea nacional» y el inicio de campañas políticas tendientes a sostenerla; y finalmente una tercera fase, definida por el apoyo de las masas (o parte de ellas) a los programas nacionalistas (Hroch 1985).

vernáculos orales a las escritas y con ello, en la conversión en idiomas propios requisito fundamental para la existencia de una nación (comunidad más consciente de sí misma que una etnia). Otras cuestiones planteadas por el autor, tal la tipificación —y valoración— de los nacionalismos (el basado en el *ius solis* y el fundado en el *ius sanguinis*), el rol de la etnicidad o la lectura de Inglaterra como paradigma de los procesos de construcción nacional, complementan y expanden cuestiones trabajadas en la bibliografía «modernista». No obstante, la particularidad de su propuesta reside en el papel del cristianismo no sólo en el desarrollo y la conformación de las lenguas escritas como señalé antes, sino también en el uso del término «nación» en la *Biblia* y la presentación en ella de Israel como un modelo evolucionado de lo que significaba ser nación: «una unidad de personas, religión, territorio y gobierno» (Hasting 1997 (2000): 33).<sup>3</sup>

La amplia bibliografía publicada bajo el término «nacionalismo/s» en Argentina, evidencia denodados esfuerzos en organizar un campo de estudios caracterizado por gran cantidad de grupos y tendencias, cuyos derroteros no lineales ni continuos han generado discusiones en torno a su clasificación a partir de las fuentes ideológicas que configuran sus prácticas e ideas.

En cuanto a la discusión emprendida respecto a tales fuentes ideológicas, el nacionalismo en Argentina en una primera etapa fue frecuentemente considerado el basamento del peronismo y ambos fueron relacionados con el fascismo (Whitaker 1954, Troncoso 1957, Peterson 1964); posteriormente, aparecieron estudios que enfatizaron los aspectos locales del nacionalismo de derecha, entre ellos, el fundamento católico de su tradicionalismo (Ramos 1957).

La relación *nacionalismo-catolicismo* aparece incluida en la mayor parte de tales clasificaciones, ya al interior del denominado *nacionalismo de derecha* como «hispanismo católico» conformado hacia mediados de la década del treinta (Navarro Gerassi 1968), ya como parte del «nacionalismo doctrinario» (Zuleta Álvarez 1975).

---

<sup>3</sup> Para un panorama de los autores que han abordado el nacionalismo como de los presupuestos teóricos del concepto antigenealógico y genealógico de «nación» en el debate historiográfico, *cfr.* Palti (2002).

En el período 1910-1932, previo al aquí abordado, tal relación se ha postulado tanto en el denominado nacionalismo de *élite* —nacionalismo tradicionalista católico, integrado por el grupo de *Criterio*— como al llamado nacionalismo *popular* —espacio en el cual se ha incluido el nacionalismo de base católico-popular, ejemplificado en Manuel Gálvez— (Barbero y Devoto 1983). Esta última aproximación, amén de asumir la diferenciación en dos grandes campos adoptada por la mayoría de la bibliografía —nacionalismo tradicionalista, aristocrático o de derecha por un lado; y popular, de izquierda o dinámico por el otro—<sup>4</sup> da cuenta de la detección, por parte de la literatura especializada, de la circulación del pensamiento católico en un amplio espacio.

Es posible advertirlo en estudios que han abordado las vinculaciones entre los fascismos europeos y los nacionalismos —denominados «restaurador» y «populista»— donde se da cuenta del protagonismo del pensamiento católico al interior de ambas líneas (Buchruker 1987) y en general tanto en aquellos que postulan una ideología propia para el fascismo argentino (Buchruker *ibíd.*, McGee Deutsh 1999) como en los que destacan como particularidad el entrelazamiento de lo secular y lo sagrado (catolicismo) como de importancia fundamental para entender el *fascismo argentino* (Finchelstein 2008, 2010).

Asimismo, esta circulación extendida puede leerse en investigaciones que, a partir del análisis del discurso en publicaciones en las que colaboraron grupos adscriptos al nacionalismo (entre ellos el católico), indagan la relación de tal tradición con el peronismo (Piñeiro 1997); problemática generadora de importantes trabajos que han acentuado la complejidad de sus vínculos en el marco del advenimiento de una nueva realidad colectiva, a saber, las «masas trabajadoras». Este suceso, cuyas implicancias y derivaciones superan el período en estudio, hacia mediados de la década del treinta adquiere relevancia a partir de una dinámica política que, actuando conjuntamente, no puede ya soslayar su presencia.<sup>5</sup> Así, reprimidas sus voces o atraído a sus

---

<sup>4</sup> Cfr. v.gr.: Spilimbergo 1958, Hernández Arregui 1960, Rama 1981, entre otros autores aquí mencionados.

<sup>5</sup> La década de 1930 se inauguraba con la conformación de la CGT (Confederación Obrera Argentina, Unión Sindical Argentina y sindicatos autónomos) y la progresiva adopción de estrategias del sector obrero proclives a la institucionalización (Iñigo Carreras 2004). En 1936, el Congreso Constituyente de la CGT manifestaba su intención de *intervenir en los problemas nacionales que afectaran a los trabajadores*, y con ello propiciaba una mayor participación,

esferas, reconocido pero también disciplinado, este actor social, *i.e.* las «masas trabajadoras», deviene en más una realidad ineludible (Altamirano 2001a). El impacto de las características de esta «sociedad de masas» en *el crecimiento y mayor complejidad de la Iglesia en todos sus niveles (el de la jerarquía, el del clero diocesano y el regular, el del laicado militante y en general, el de las «obras sociales» en los campos en los que suele dirigir su acción pastoral)* ha sido objeto de análisis que abordan el período aquí recortado (Zanatta 1996, 1999, Di Stéfano y Zanatta 2000:408). Si bien estas investigaciones, desde una historia de la Iglesia argentina, superan la fase aquí propuesta y la extienden hasta el Concilio Vaticano II, las *premisas* en las que se fundamentan resultan de particular interés para el período de la presente investigación, tal:

a) fue una época en que llega a su punto culminante «tanto el largo proceso de reorganización eclesial» iniciado a fines del siglo XIX, como «la influencia de la iglesia y del catolicismo en la vida social y cultural del país» (Di Stéfano y Zanatta 2000:408);

b) también en este momento hay indicios del lento inicio de la erosión de la solidez de la iglesia; y

c) a partir de los 30 «la historia de la iglesia y del catolicismo se confunde (...) con la historia “profana” del país» (*ibíd.*:308-9); instalándose «en el centro de las disputas políticas e ideológicas», el catolicismo devino «un elemento fundante, sea por afinidad o por aversión, de la identidad de los nuevos actores sociales y políticos que fueron surgiendo en el país a medida que se ensanchaba la participación política» (Di Stéfano y Zanatta 2000:412).

En tal sentido, el impacto del peronismo en el universo católico y el lugar de la institución eclesial en tal experiencia (Caimari 1994),<sup>6</sup> las relaciones entre la cultura política católica y la de otros actores del período además del peronismo, como el nacionalismo o el ejército (Zanatta 1996, 1999) o la disputa del catolicismo por el Estado y el control de la sociedad (Bianchi 2001), conforman investigaciones exhaustivas que explicitan la diversidad de matices acerca de la complejidad de las identidades políticas y las prácticas sociales,

---

ingresando en la actividad política. Samuel Baily (1967) se ha referido a esta etapa como la del surgimiento del nacionalismo liberal en el movimiento obrero.

<sup>6</sup> Incluyendo la diversidad de lecturas de los hechos por parte de los padres Hernán Benítez, Julio Meinville o Gustavo Franceschi.

de las relaciones institucionales y, particularmente, la importancia del catolicismo en la política y cultura argentina a partir de la década del 30.<sup>7</sup>

Lila Caimari da cuenta tanto de las expectativas de la institución religiosa ante la emergencia del justicialismo como de la cautela con la que fue recibido en algunos sectores del «nacionalismo católico»; en este primer período, que denomina «católico» del peronismo y «peronista» de la Iglesia, explicita la compleja naturaleza de tales relaciones y las condiciones bajo las cuales el gobierno de entonces estaba dispuesto a otorgar a la institución eclesiástica un lugar de relevancia: su docilidad ante el progresivo encuadramiento de tal religión en la administración estatal. Uno de los espacios comunes entre ambos actores, tal la educación, es analizado en detalle como producto del delicado equilibrio entre el reclamo católico de ruptura con una tradición laica de casi 60 años y la necesidad del gobierno en la intervención en la formación de conciencias en un momento en el que se advertía la carencia de una estructura intelectual suficiente para llevar a cabo tal tarea. Caimari analiza el posterior deslizamiento hacia una homogeneización espiritual de la sociedad a partir del «cristianismo peronista», programa que progresivamente suprime la alusión a las fuentes católico-institucionales y reivindica una particular concepción de cristianismo como vía de afirmación de la doctrina justicialista. El posterior alejamiento del peronismo de la inicial imagen piadosa, su mayor personalización, su identificación con las bases obreras fueron, entre otros, factores que —para la autora— contribuyeron a la identificación entre el universo católico y el antiperonista. De este modo, postula la concurrencia de una multiplicidad de causas en el enfrentamiento entre la iglesia y el peronismo al final de su período de estudio (1943-1955), producto de una dinámica que potenció los elementos anticlericales del «cristianismo peronista».

Parte de este mismo período (1943-1946) es abordado por Loris Zanatta (1999), como continuación lógica de su investigación previa (1996) —y como ésta, profusamente documentada— destinada a indagar las relaciones de la Iglesia católica y el ejército entre 1930 y 1943. El autor fundamenta metodológica y teóricamente la circunscripción a este trienio que considera

---

<sup>7</sup> Cfr. Whitaker (1962), Troncoso (1957), Rouquié (1978), Gutiérrez y Romero (1995), Bosca (1997), Rock (2001), Devoto (2002), Lida (2005, 2010), Bianchi (2002), Halperín Donghi (2003), Lvovich (2003), Ben Dror (2003), Beraza (2005), Adamovsky (2009), entre otros.

relevante debido a que, en su lectura, en tal período se produce una redistribución de «valores y conceptos tradicionales del mito nacional católico dentro de un universo semántico nuevo» (1999:9); en tal sentido, los cambios semánticos (por ejemplo la resignificación de términos como «democracia», «nacionalismo», «identidad nacional»), la configuración de modelos políticos, las contradicciones detectables en el proceso, escapan en su análisis a marcos dicotómicos rígidos para postular el rol *decisivo* de la iglesia en la emergencia del mito de «la nación católica». El corto período, su focalización en un solo actor (si bien no aislado del contexto socio-histórico en que actúa) y el interés en explicitar la herencia ideológica católica dificulta en parte la detección de tensiones anticlericales a las que, por ejemplo, alude Caimari (1994).

Otras investigaciones han propuesto el recorrido de tensiones y disputas por el control de espacios de intereses comunes entre catolicismo y peronismo (educación, familia, cultura, etc.) acentuando aspectos relacionados con el fortalecimiento de la institución religiosa y su compacta verticalidad, espíritu de cuerpo y organización «monárquica» como fruto de un proceso que hacia 1943 se encuentra ya consolidado (Biachi 2001). Distante de los dos trabajos antes reseñados, el de Susana Bianchi enfatiza los aspectos antiguos premodernos de la iglesia católica en su programa de recristianización de la sociedad. No obstante, tal como observa Miranda Lida (2005, 2012b) ¿cuán «antiguo» podría considerarse un programa que integró a las masas, igualitaria y homogéneamente (por ejemplo en torno al *Congreso Eucarístico* de 1934), o impulsó prácticas como el canto gregoriano en una liturgia en el que ningún laico estaba por sobre otro y que además promovió en el espacio público?

Los temas de estas investigaciones evidencian el interés que ha adquirido la iglesia católica como objeto de estudio el que, si bien abordado por la bibliografía «católica militante» (*cfr.*: Bruno 1966-76, Irazusta 1975, Ibarguren 1969, Zuleta Álvarez 1975, Farrel 1976, Zuretti 1972, Eroles 1982, Rivero de Olazábal 1986, entre otros) permanecía relativamente ajeno al interés de los historiadores académicos universitarios no confesionales (*cfr.* Di Stéfano 2002, Carreta y Zacca 2008).<sup>8</sup> No obstante, se ha señalado la necesidad de revisar y

---

<sup>8</sup> Para una revisión de los debates en curso de la historiografía de la religión sobre la Argentina y los grupos de estudios conformados en torno a lo religioso, ver Touris 2010.

reinterpretar la historia de la iglesia católica, particularmente en el período peronista, estimándose la persistencia de debates, preguntas y problemas aún abiertos (Lida 2005).

El término «integral» para calificar cierto tipo de nacionalismo en Argentina —si bien resistido por algunos investigadores atento sus orígenes europeos como ideología alternativa al liberalismo y al socialismo marxista (Buchrucker 1987)— ha sido adoptado en aquellos estudios que destacan la lectura de problemas sociales y políticos bajo la óptica del catolicismo social surgido en 1891 (*Rerum Novarum* de Leon XIII). Desde una sociología histórica, se inscriben trabajos que abordan los vínculos entre religiosidad, jerarquización social e identidades de clase (Mallimacci 1992, Soneira 1989, 2002, Mc Geagh 1987, entre otros). En tal sentido, se ha postulado una matriz común (antimodernismo liberal con propuestas de modernización «verdaderamente cristiana» o bien unión del *Syllabus* con la *Rerum Novarum*) a la que se denomina «integralista» como foco diseminador de articulaciones entre lo religioso y lo político (Malimacci 1988, 1995; Cucchetti 2003a), proponiéndose el funcionamiento del catolicismo como una suerte de «nacionalismo de sustitución», integrador y regulador de la diversidad social (Malimacci, Cuchetti y Donatello 2006).

En otros términos, el acento está puesto en el catolicismo integral, entendido como un plexo de ideas en un movimiento cultural, intransigente frente al liberalismo y al socialismo, planteándose como uno de los tres campos de ideas en conflicto. Para la línea de indagación sociológica basada en las propuestas teóricas del historiador del catolicismo francés Emile Poulat (que apunta a una lectura coherente de aspectos aparentemente contradictorios en torno a las relaciones entre iglesia y sociedad) es pertinente la diferenciación entre católicos nacionalistas —una de las partes del *catolicismo integral* y del movimiento católico— y nacionalistas católicos —*nacionalistas integrales* que adhieren a la doctrina católica pero también han abrevado en otras tradiciones (maurrasianas, fascistas, nazistas, monárquicas o hispanistas)—. Si los primeros subordinan su nacionalismo al catolicismo, los segundos son en primer lugar nacionalistas y después católicos (Malimacci y Cucchetti 2011). Si bien una tercera vertiente estaría configurada por un catolicismo privado y libertario que adhiere a las propuestas antiimperialistas, principalmente, del

nacionalismo, éste bien podría integrar el grupo de los nacionalistas católicos. Esta diferenciación de tipos ideales (modelo) al «estilo weberiano» si bien presenta la ventaja de complejizar los nacionalismos y los catolicismos y posibilita la configuración de aproximaciones suficientemente explicativas de aquello que puede verse como contradictorio, conlleva también el riesgo inherente a la confusión (o extrapolación) entre el modelo y aquello que se quiere analizar con tal modelo.

También se ha planteado la emergencia en la década del treinta de una *nueva derecha* (Spektorowsky 2003) cuya configuración implicó formas de movilización, estilos y adhesión a nociones tales como las de *antiimperialismo*, *justicia social* o *modernización económica* —valoradas y compartidas por otros sectores del espectro político— y cercanas a un *modernismo reaccionario* (Herf 1984), la que podría pensarse como una variante local. Las dos vertientes del nacionalismo, antitéticas en un principio, esto es: la «integralista» —identificada con la derecha más reaccionaria— y la «populista» —FORJA principalmente— comienzan a confluir hacia los años treinta en una *síntesis integralista-populista* cuya máxima expresión adquiere pregnancia durante el gobierno militar de 1943-1946 y continúa durante el peronismo. La génesis de tal fusión aparece detectada en la recuperación de la figura de Yrigoyen,<sup>9</sup> durante la década de 1930, configurando esta tradición una especie de vector de unión entre integralistas y populistas (el que se afirma en un común anti-imperialismo, revisionismo y neutralismo ante la Segunda Guerra Mundial) adquiriendo cierto grado de radicalización, que justifica su calificación como *revolución de derecha*.

Los nacionalistas y los nacionalismos como las relaciones entre América Latina y Europa, han sido objeto de debates recientes (Mallimaci y Cucchetti 2011), entre ellos el referente a las réplicas, por parte de las redes sociales católicas, al discurso anarquista mediante la postulación de estrategias menos centradas en la disputa por el control estatal, la definición en la conformación de partidos

---

<sup>9</sup> En la revisión del Yrigoyenismo, iniciada entre otros por Julio y Rodolfo Irazusta y Manuel Gálvez, la política obrera emprendida por el líder radical fue uno de los ítems principales; si bien propiciando alternativas políticas enmarcadas en el fascismo, no se dejaba de advertir la importancia de la incorporación de las masas obreras a la vida nacional; ésta común lectura de las políticas obreras radicales, como la asunción de conceptos anti-imperialistas, configuran una postura anticipatoria del discurso del peronismo relacionado con la independencia económica y la justicia social.



políticos o la cooptación lisa y llana de las «masas trabajadoras» y más focalizadas en la generación y formación de una *clase media ilustrada* encargada de llevar adelante un proceso de reenvangelización en espacios claves de la cultura (Mancuso 2011). Junto a un nacionalismo cultural elitista gestado desde el Centenario, contribuyen a la configuración de un conjunto de valores que conformarán un *sentido común* que no será puesto en cuestión y más aún se afirmará en espacios ajenos al de su génesis y formación.

Finalmente, parte importante de la bibliografía coincide en señalar a partir de la década del 30, el creciente compromiso de la iglesia y los católicos con la vida política del país y su protagonismo en la vida pública. Así, la relación entre iglesia y nacionalismo ha sido calificada como sinérgica y leída bajo herramientas hermenéuticas como «fascismo cristianizado» o «clerofascismo» (Finchelstein 2010:219); o bien se ha acentuado su papel en el combate de las tendencias absolutistas del Estado moderno.

Conforme se adelantó en la Introducción, las elites intelectuales del período —al interior de la orientación ideológica que nos ocupa— han sido abordadas a partir de la actividad desplegada por los *Cursos de Cultura Católica* y de la función aglutinante de la publicación *Criterio* como espacio de difusión y debate del nacionalismo y del catolicismo. Es en tal oportunidad que la mayor parte de las investigaciones mencionan al *Convivio*. Así, en el ya clásico *Los nacionalistas*, Navarro Gerasi alude al mismo como seminario al interior de los *Cursos...* y como parte de las actividades de César E. Pico (1968:11); en estudios relativos a las relaciones entre intelectuales, cultura y política, aparece referido en nota marginal con motivo de las palabras de Borges pronunciadas en el *Convivio*, en torno a una exposición de Pedro Fígari (Funes 2006:304). En otros trabajos más centrados en el protagonismo de la iglesia católica en la política argentina, es definido (brevemente) como «ateneo de discusión y conferencias, lugar de encuentro informal, generalmente dirigido por Cesar E. Pico, donde existían también actividades artísticas que iban desde la poesía a la plástica» (Ghio 2007:58-9). En investigaciones destinadas a abordar los intelectuales católicos y sus programas en el período de entreguerras, aparece también brevemente mencionado como indicador de la apertura de tal grupo a espacios no necesariamente confesionales; la mención de los concurrentes

—«de Jorge Luis Borges a Guillermo de Torres, de Gerardo Diego a Ernesto Palacio, de Pedro Figari a Alberto Prebisch» (Devoto 2010: 363)— a sus reuniones, da cuenta, aun de un modo escueto, de la primera época del *Convivio*.<sup>10</sup>

Sólo una aproximación algo más detallada de sus prácticas, puede advertirse en el trabajo de Ruschi Crespo, *Criterio. Un periodismo diferente* (1998). Basándose en fuentes del período, da un panorama de las actividades desplegadas por el grupo sin avanzar en un análisis de las mismas o de su estética. Incluye asimismo un apartado, también de tenor fáctico, de las circunstancias en que Juan Antonio (Spotorno) es convocado como ilustrador de *Criterio*, pero de igual modo que en el apartado anterior, no avanza —pues tampoco es el objetivo central en su investigación— en aspectos relacionados con la definición de su propuesta artística (*ibíd.* 1998:88 y ss, 143 y ss.).

Otra aproximación más específica es la presentada en el tomo VIII de la *Nueva Historia de la Nación Argentina* (apartado III «La dimensión religiosa»). El capítulo de esta publicación de la Academia Nacional de Historia, da detalles más concretos y en ello debió incidir la actuación de su autor —Néstor Tomás Auza— al interior del catolicismo. En la sección dedicada a la expresión católica en la filosofía, el arte y la literatura, describe algunas actividades del *Convivio*, destacando su emergencia a partir de la iniciativa de un sector de laicos con gusto artístico, menos dependiente del impulso de la jerarquía eclesiástica y en un clima que define como «de renacimiento espiritualista católico renovado y sin cuota de apolegética» (Auza 1997 [2001]:324).<sup>11</sup>

En tanto en la narrativa de los protagonistas del período o en la bibliografía *textual* declarada «confesional», la referencia al *Convivio* es más exhaustiva. Así, en *Por una cultura católica*, Raúl Rivero de Olazabal, en su abordaje de los *Cursos...* dedica todo un capítulo (11) al *Convivio* —como una de sus

---

<sup>10</sup> Además de la bibliografía antes expuesta, de modo ilustrativo, en el trabajo sobre las derechas de Sandra McGee Deutsch, *Convivio* es mencionado como círculo de discusión de los jóvenes nacionalistas y la red católica europea (1999:196); en el estudio de Bernetti y Puiggrós sobre cultura política y educación, el grupo aparece aludido en una cita de Máximo Etchecopar sobre César E. Pico (2006:300). Las menciones también son marginales en estudios sobre Marechal (*cf.* Maturo 1999).

<sup>11</sup> Cabe aclarar que en la orientación bibliográfica al final del capítulo, incluye investigaciones académicas junto a otras aproximaciones de tipo fáctico y confesionales, textual y metatextual, sin una diferenciación sistemática.

secciones especiales— y reseña sus actividades entre 1927 y 1943 (1986:107-23). La mayor parte de los datos allí consignados son fieles a las fuentes, pero éstas no aparecen compiladas de un modo riguroso en el texto. Marcelo Sánchez Sorondo, en sus *Memorias* (2001), rememora sus prácticas, menciona sus integrantes (entre ellos a Juan Antonio Ballester Peña, Alberto Prebisch y Juan Antonio Spotorno) y lo describe como «el otro rostro de los *Cursos*» (2001: 56-59).<sup>12</sup>

Respecto a las artes visuales, en las últimas décadas diversos trabajos han postulado la emergencia —en el período aquí aborado— de estéticas varias. Entre los espacios de explicitación de las mismas, el Salón Nacional ha sido objeto de atención en el marco de las políticas culturales impulsadas desde los diferentes gobiernos (Penhos y Wechsler 1999) detectándose la promoción de un programa de intenciones *nativistas* en la primera mitad del siglo XX y, durante el período peronista una tendencia a la elisión de criterios excluyentes, en el marco de una ampliación y «democratización» del Salón Nacional.<sup>13</sup>

Así, Penhos (1999) analiza las preferencias iconográficas y las relaciona con determinadas corrientes de pensamiento de principios de siglo y el debate en torno a la problemática de la definición de lo nacional. Por su presencia o bien su ausencia, destaca la significativa valoración de lo indígena tal como aparece en su lectura de los textos de Ricardo Rojas. En tal sentido, opta por el término «nativismo» para nominar cierta tendencia en los envíos al Salón Nacional hasta mediados de la década de 1940, por considerarla una expresión que incluye «muchos de los elementos locales que se desean rescatar por medio de la imagen: paisajes, costumbres, tradiciones, tipos humanos».<sup>14</sup> Detecta las preferencias pictóricas por los paisajes de regiones (la serrana es mayoritaria)

---

<sup>12</sup> Otras referencias al *Convivio* cfr.: Zuretti, quien la describe como «peña de artistas y hombres de letras» (1972:402) y ver también en el capítulo XIV dedicado al pensamiento y la obra del católico militante, Ap.3: «La literatura religiosa» (*ibíd.* 442). Asimismo, Derisi (1983), brevemente, se refiere al *Convivio* como iniciativa de Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal; el único artista plástico mencionado en Ballester Peña. También ver Gálvez, si bien no menciona expresamente al *Convivio*, se refiere a sus integrantes y su actuación en *Criterio y Número* (1961:17-21).

<sup>13</sup> Los dos trabajos que abordan (aunque también superan) el período que aquí se estudia, son «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX» (Penhos 1999) y «Nacionales y populares: los salones del primer peronismo» (Giunta 1999a:153-90).

<sup>14</sup> La autora justifica además tal elección en la constatación de la utilización y circulación del término por parte de los protagonistas del período. El análisis incluye los envíos a la sección escultura y la fortuna crítica de los mismos.

en las que se percibe cierta dimensión mística y deshistorizada. En cuanto a los tipos, sostiene que los «no nativos» desaparecen paulatinamente, creciendo en su lugar la presencia de mestizos (en mayor proporción), indígenas y criollos. Entre las series que detecta, menciona las fiestas religiosas caracterizadas por la compresión del espacio y variantes como la piedad individual como expresión de la vida religiosa (preferentemente de las gentes del Norte argentino), temáticas que gozaron de la aceptación de la crítica. La impronta de tal tendencia también es relevada en los envíos a la sección de esculturas y asimismo da cuenta de la crítica en los principales diarios y la recepción de tal intención nativista. No obstante, aclara que esta tendencia no llegó a configurar el 10% del total de obras expuestas anualmente, por lo que «su incidencia fue poco sobresaliente» (Pehnos 1999:139) llegando a su máximo pico en los años 1935 y 1936 y entre 1940 y 1945. De este temprano trabajo se desprende una importante y significativa lectura y articulación de fuentes documentales. De particular interés es la mención a la dimensión religiosa detectada como una de las series posibles para categorizar los envíos. El deslizamiento operado en el pensamiento de Rojas (*vide* Godio y Mancuso 2006:183-241) y su interrelación con otros textos del período (*V gr.* «La hora de la espada», Lugones 1924) como la consideración de los debates al interior del nacionalismo y del catolicismo, permitiría una relectura de este material en clave de inmigración y lucha de clases (Mancuso *ibíd.*) como también en el marco (de aceptarse) de la configuración del «mito de la nación católica» (Zanatta 1999).

En cuanto a los discursos estatales y políticas culturales implementadas para el Salón durante el primer y segundo período de la presidencia de Juan Domingo Perón, Andrea Giunta ha considerado los espacios oficiales como ámbitos en los que las normativas impuestas desde el poder político, circulaban como sugerencias y no de modo excluyente; la carencia «de una normativa estética precisa y establecida respecto de las artes visuales o de la arquitectura» (Giunta 1999a, 1999b:57, también Ballent 2005) deviene en uso del arte «como instrumento político coyuntural» (Giunta 2001:76) para variados fines. La utilización pragmática y circunstancial de los actores y sus textos visuales,

explicaría en tal perspectiva, tanto las «contradicciones» del período<sup>15</sup> como la «desaparición de asperezas» (Giunta 2011).<sup>16</sup> Así, atento la reconstrucción, descripción e interpretación de la actividad artística en el período, se desprende la conformación de un espacio en el que el poder estatal se interesó *menos* en las censuras, prohibiciones o reglamentaciones a los efectos de delinear un tipo de arte oficial y *tendió más* a la implementación de mecanismos destinados a *ampliar* una nueva distribución de cultura.<sup>17</sup> En tal sentido, resulta de interés preguntarse por la definición ideológica de «cultura», ínsita en tal ampliación distributiva.<sup>18</sup>

En ocasión de la celebración de los 100 años de esta institución, su derrotero ha sido objeto de análisis que indagan los debates sobre el arte moderno y la definición de un arte nacional en las primeras décadas desde su fundación, como también su carácter de espacio constructor de tradiciones, productor y reproductor de tendencias artísticas y condición de posibilidad de la emergencia de espacios de discusión (estética) alternativos. Las estrategias de los actores del campo artístico o el seguimiento de las temáticas predominantes configuran modos de ingreso a la lectura de una de las instituciones más importantes en el ámbito artístico que hacia la década de los treinta, ya no puede permanecer ajena a la dimensión política (Wechsler 2012).

También instituciones privadas como Amigos del Arte (activa entre 1924-1942) ha sido objeto de ensayos (Meo Laos 2007) y estudios exhaustivos (Artundo y

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, el envío en 1952 a la Bienal de Venecia de una sola obra «realista» (Ernesto Scotti) y por otra parte la exposición presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes: *La pintura y la escultura argentina de este siglo* (octubre 1952-marzo 1953), integrada por obras de las más diversas tendencias con una intención pluralista; el uso del retrato de Evita realizado por Numa Ayrinhac y su conversión en iconografía oficial del peronismo por su profusa reproducción y, por otra parte, el encargo desde el Museo Nacional de Arte Decorativo (Ignacio Pirovano) de la realización de un monumento para Eva Perón, a un artista cuya propuesta estética se alejaba del retrato descriptivo (Sesostris Vitullo).

<sup>16</sup> Hacia 1953 el arte abstracto formó parte del envío oficial a la Bienal de San Pablo. Este proceso es pasible de múltiples lecturas: la poca ingerencia en los espacios artísticos visuales, pudo implicar una opción deliberada por parte del poder hegemónico político-cultural, quien pudo haber considerado útil su nivel conflictivo para generar una censura, dentro del mismo campo y protagonizado por los propios actores del campo, de ciertos artistas o textos visuales que siguieron tematizando cuestiones relacionadas con lo político y cuyo potencial diálogo era conveniente clausurar, resignificar o reducir a patrones, en definitiva, hegemónicos. Para una aproximación al respecto *cf.* Niño Amieva en Mancuso 2007:179-212.

<sup>17</sup> La palabra «cultura» aparece por primera vez en nuestra *Constitución* con la reforma del año 1949 («Derechos de la Educación y la Cultura»). En ella y en el *Segundo Plan Quinquenal* se establecieron los principios que rigieron la acción cultural desde el gobierno.

<sup>18</sup> Para una aproximación al respecto *cf.* Niño Amieva en Mancuso *op cit.*

Pacheco 2008). En tal sentido, a partir de la relectura de sus objetivos y prácticas concretas, se ha concluido la adhesión a una idea de responsabilidad institucional desde el punto de vista social y a un concepto amplio de cultura a partir de la estimación de las condiciones de producción en el campo artístico de entonces incluyendo dimensiones poco atendidas como la del mercado de arte. El ocaso de una institución en la que pudieron convivir las más disímiles tendencias, coincide con la acentuación de la discusión política activa a inicios del 30 y la reconfiguración de un campo sensible a los debates ideológicos y los conflictos internacionales (Artundo y Pacheco 2008).

La problemática —que atraviesa el período— relativa a las características y especificidad de la modernidad en nuestra cultura ha sido exhaustivamente trabajada en pos de la detección de «nuevas contraseñas» destinadas a la expansión de lenguajes novedosos (Wechsler 1998). A partir de la detección de las estrategias del movimiento moderno (la construcción de espacios alternativos a los oficiales sin abandonar estos últimos e intentando fisurarlos), se ha postulado el *Salón del Cincuentenario* de la ciudad de La Plata (1932) como «un punto de condensación dentro del proceso desplegado por el movimiento moderno en Argentina» (Wechsler 1998:137). El debate y sus transformaciones se releva también en la crítica, dando lugar a la postulación de las particulares condiciones en que emergió la vanguardia en el campo artístico del período: la búsqueda de fisuras en los espacios oficiales y la generación creativa de nuevos ámbitos de expresión, diferenciándose así de las vanguardias históricas. En cuanto a las propuestas estéticas, éstas son identificadas en las producciones de Pettoruti, Xul Solar, Forner, Berni, Spilimbergo, Gigli, Guttero, Cúnsolo, Lacámara. Las prácticas y producciones artísticas de estos tres últimos se han indagado como propuestas que concentran parte de las problemáticas y búsquedas plásticas del período (Constantín 1998).

Se advierte en estas investigaciones, una mayor concentración de la indagación en el período previo a la década de 1930, por lo que en este período (1930) parecen afirmarse y expandirse las tendencias salientes en los años 20 y extremarse en los años 40 con la emergencia de las vanguardias. De este modo, si bien el señalamiento de la politización del debate por el arte

moderno y el arte nacional (considerando el contexto internacional y la necesidad de definición al respecto) como de la cuestión del nacionalismo cultural y la identidad como punto de interés (Wechsler 1999a), tal aspecto no ha sido sistemáticamente trabajado al menos en comparación con el debate que ha generado en la bibliografía académica en el campo de la Historia relacionada con los nacionalismos y la iglesia católica.

El período 1930-1945 en las artes plásticas (que abarca parte del propuesto en esta investigación) ha sido objeto de indagación a partir de la preeminencia en el campo artístico argentino, de las tendencias realistas; en tal sentido se ha sostenido que la mirada sobre lo real atravesada por la politización del contexto internacional y nacional, dio lugar a una tensión entre un arte político vinculado a lo social y uno comprometido con lo surreal (Wechsler 2006, Gené 2006).

En cambio las décadas de 1940 y de 1950, sí han sido abordadas como momento de emergencia de las vanguardias (tal como antes se señaló), figurativas —entre ellas el muralismo—<sup>19</sup> y no figurativas —arte concreto, perceptismo, abstracción— (Perazzo 1983, Siracusano 1998, 1999, García 2011, Dolinko 2012). La ruptura con la figuración ilusionista y la explicitación de una conceptualización novedosa, quebrando con las tradiciones previas ha sido detectada con la aparición de la revista *Arturo* (1944) y la opción por la presentación frente a la representación. Arte-ciencia y arte-vida son postulados como tópicos de análisis para su abordaje (Siracusano 1999). *Arturo* también ha sido objeto de análisis en el marco de los intercambios culturales con Brasil, bajo la hipótesis de la reapropiación (relevada en esta publicación) y traducción particular de la vanguardia europea (García 2011). Su importancia deviene significativa como punto de partida de una propuesta de ruptura con la representación figurativa y la *invención* de un tipo de objeto plástico y con ello

---

<sup>19</sup> Si bien las producciones de Antonio Berni y el *Equipo poligráfico* son centrales en los estudios sobre muralismo, también cabe destacar investigaciones que incluyen a otros *muralistas* activos en el período o producciones muralísticas de artistas como Pío Collivadino, Manuel Escasany, Rodolfo Franco, Alfredo Guido, Léonie Matthis de Villar, Martín Noel, Dante Ortolani, Benito Quinquela Martín, María Mercedes Rodrigué, Jorge Soto Acébal y Ernesto Valls, entre otros (*cf.* Belej 2011, 2012). El abordaje de la estética del muralismo en esta perspectiva es relacionado con la propuesta *euríndica* de Ricardo Rojas acentuando su relación con el programa de tendencia nativista detectado en los primeros años del siglo XX en el ámbito del Salón Nacional (Penhos 1999).

una poética diferente (Escot 2007) de la que circulaba en el campo artístico del período y relacionadas con el pensamiento marxista.

En cuanto a las propuestas figurativas vanguardistas, además de las de Raquel Forner o el Grupo Litoral (Siracusano 1999), gran cantidad de estudios se han detenido en la producción de Antonio Berni como artista que, a modo de «faro», da cuenta de la relación arte-política, uno de los tópicos de la historiografía del arte que aborda las décadas del 30 al 50. Para la presente investigación, resultan de interés las discusiones relacionadas con la relectura de los modelos iconográficos del cristianismo en sus obras del '30 (López Anaya 1997b, Lauría 2005, Amigo 2010a, 2010b) como también la circulación, cambios y estrategias de sus prácticas y propuestas estéticas en el espacio artístico de los años 40 (Gradowczyk 2010).

La propaganda gráfica también ha sido abordada desde el eje arte-política, destacándose por una parte su carácter de «vehículo privilegiado para visualizar la acción y los objetivos del gobierno» (Gené 2005:19) y por la otra la existencia *en este ámbito*, de normativas precisas como también su vinculación con la gráfica de la Unión Soviética o de Estados Unidos de las décadas del 30 y 40, desplazando su relación con los repertorios nazis o fascistas (Capelato 1998, *op. cit.* en Gené 2005).<sup>20</sup>

A los análisis sobre las producciones artísticas del período —algunas centradas en una historia de artistas para luego remitir su pertenencia a estéticas y movimientos (López Anaya 1997a)— se suman las investigaciones que se han deslizado hacia otros objetos, tal: la crítica de arte y el discurso artístico en publicaciones periódicas y revistas culturales (Saavedra y Artundo 2002, Artundo 2004a, 2008, Giunta y Malosetti Costa 2004, Artundo y Lebrero 2007, Malosetti Costa y Gené 2009, 2013),<sup>21</sup> las interrelaciones con América (García,

---

<sup>20</sup> Para otras aproximaciones a la propaganda peronista, ver D'Arino Aringoli 2006. Entre los primeros trabajos (profusamente citados por la bibliografía) que han examinado los mitos y símbolos del peronismo, como la creación de imaginarios en tal período, si bien no centrados en el análisis de las producciones: Ciria 1983; ver también Plotkin 1993, Bernetti y Puiggrós 1993, Puiggrós y Carli 1995.

<sup>21</sup> Los trabajos que sistematizan y en su caso, indagan el rol de las publicaciones periódicas, diarios y revistas culturales que abordan el arte en general y particularmente el literario, exceden los aquí consignados que se centran en las artes plásticas (*cfr.*: Pereyra 1995, 1996, 2008; Rivera 1995, Sosnowsky Saúl 1999, Lafleur, Provenzano y Alonso 2006, Lida 2012).



Serviddio y Rossi 2004, Garcia 2011, Rossi 2012, Serviddio 2012)<sup>22</sup> y Europa (Aznar y Wechsler 2005, Artundo 2004b, 2006), el coleccionismo (Pacheco 2013) o las técnicas (Dolinko 2009, 2012).<sup>23</sup>

Cabe destacar el énfasis en la explicitación de los encuadres teórico-metodológicos en las investigaciones en artes, de los últimos años. En tal sentido, los abordajes warburgianos, la sociología de la cultura, los estudios culturales (estudios visuales) la historia social del arte, priman por sobre los trabajos propuestos desde una perspectiva semiótica y en menor medida se advierten abordajes sistemáticos que propongan la dimensión pasional como estrategia explícita o implícita y su operatividad en los textos estético-artísticos visuales.<sup>24</sup> Al respecto, deviene necesaria la aproximación al estado del arte que se desarrolla en el apartado siguiente.

### ***b) Semiótica de las pasiones y análisis semiótico visual***

Las investigaciones que incluyen la dimensión del sentir o *pasión* como noción en estudio, adquieren relevancia en las décadas del ochenta y noventa del siglo XX, conformando un plexo de estudios semiótico-filosóficos, lingüísticos, antropológicos, filológicos y lógicos, entre otros (*cfr. V gr.* Bodei 1991, Pezzini 1991, Vegetti Finzi 1995, Fabbri 1995 y 1998, Zilberberg 2002, Laurent 2004, Bordelois 2006).

En una semiótica interesada en la dimensión pasional subyace un interés en desafiar la tendencia a la acentuación de las facultades cognitivas del ser humano productor de sentidos y atender a las sensaciones, las sensibilidades, los sentimientos, la «sensitividad». Se postula así la posibilidad de un *conocimiento sensible* en el que el universo de las pasiones ocupa un rol no desestimable en la expansión de la semiosis.

---

<sup>22</sup> Al respecto, ver el *dossier* preparado por Malosetti y Baldassarre: «Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM» (*Papeles de Trabajo*, año 4, nº 7, Abril de 2011).

<sup>23</sup> Para un panorama de la investigación en artes en las últimas décadas, ver Baldassarre y Dolinko 2011, 2012).

<sup>24</sup> Si bien algunos abordajes se han concentrado en la dimensión pasional en la instancia de reflexionar o investigar sobre personajes o políticas culturales del período en estudio (*cfr.* Sarlo 2003, Soria *et al.* 2010), no configuran estudios inscriptos de modo estricto en lo aquí propuesto.

Un capítulo significativo de tales investigaciones ha estado a cargo de la semiótica francesa de orientación saussuriana, cuyo hilo conductor puede trazarse en el pensamiento de Louis Hjelmslev (1943), Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille (1991) y parcialmente en los aportes de Eric Landowski (1997) y Claude Zilberberg (1999). Esta corriente se orienta hacia una *teoría del discurso* y desplaza su interés hacia los conjuntos significantes y la comprensión de la significación no como relación convencional estable —producto— sino como significación en acto o viviente (Greimas 1987) poniendo en juego la percepción y la sensibilidad; asimismo, ha alertado sobre los riesgos que importa el uso de la noción tal como ha sido desplegada por otras disciplinas al incluirla en la semiótica (Greimas y Fontanille 1991): opuesta a *acción*, se la concibe como aquello que representa la conversión en el plano discursivo de una oposición más profunda y abstracta entre *estar-ser* modalizado (que desempeñará un papel fundamental en la constitución de la competencia de los sujetos sintácticos) y *hacer* modalizado. De este modo, la pasión se convierte en uno de los elementos que contribuyen a la individualización de lo actorial, capaz de ofrecer denominaciones de los roles temáticos reconocibles.

En esta perspectiva, toda pasión depende de una dimensión del discurso cuyo estatuto plantea interrogantes acerca de la posibilidad de concebir la *dimensión patémica* al lado y en la misma calidad de las dimensiones *pragmática* y *cognoscitiva*, como así también las relaciones entre ellas (Greimas y Fontanille 1991), cuestión que también se ha indagado en las configuraciones que sustentan la diversidad de los modos de tratamiento de lo desemejante (Landowsky 1997). Al destacar las dimensiones de la actividad del lenguaje se ha advertido sobre tres grandes racionalidades útiles para organizar la experiencia en discurso: acción, pasión y cognición; con sus lógicas propias como tres formas de devenir y puntos de vista sobre la misma facultad del lenguaje, no pueden aparecer ni deben funcionar separadamente: transformación (lógica de las transformaciones), acontecimiento (lógica tensiva) y aprehensión-descubrimiento del cambio (lógica epistémica). La interacción entre estos tres grandes tipos de racionalidad constituye un conjunto complejo pero coherente, y controlado por una misma praxis: el discurso puede poner en

marcha recorridos finalistas, emociones y tensiones afectivas, así como reproducir programas estereotipados e inventar nuevos mundos.

Concretamente, la lógica tensiva presenta particularidades en las que se toma en cuenta el aspecto, la modalidad y el ritmo y sostiene que la experiencia sensible solo puede ser captada por el discurso en el momento mismo en que adviene y no retrospectivamente; en tal sentido, la racionalidad propia del universo de la pasión —en esta propuesta— es la del acontecimiento.

La consideración de la semiosis como propioceptiva —en tanto propiedad del cuerpo y perteneciente a la vez al universo interoceptivo y al exteroceptivo— más que lógica, incluye como consecuencia la concepción de la significación como afectiva, emotiva, pasional (Fontanille 1998), esto es, como ya presente *en lo que los sentidos nos permiten percibir*. El aporte de las indagaciones del psicoanálisis, la fenomenología y la psicología con el objetivo de acentuar *el cuerpo* como operador de semiosis, se destaca en los últimos desarrollos; en otros términos, la sensación y la percepción del cuerpo —como una configuración semiótica— es susceptible de realizar modelos de transformación y de crear secuencias figurativas (Fontanille 2004).<sup>25</sup>

En el ámbito latinoamericano, esta corriente ha sido difundida por *El Seminario del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación* (Puebla, México), el que forma parte de la red de seminarios de semiótica encabezado por el Seminario Intersemiótico de París (con filiales Europa y América) y con el auspicio del Centre National de la Recherche Scientifique. Este centro ha impulsado numerosas publicaciones, entre ellas *Tópicos del Seminario*, revista semestral que da cuenta de los hallazgos alcanzados en sus módulos, como así también de traducciones de interés (Zilbelberg 1999). La problemática de las pasiones, en estas investigaciones, ha sido incluida en la tesis más amplia de apertura de los estudios semióticos a la estética (Dorra *et.al.* 1999). En esta

---

<sup>25</sup> *Actes Sémiotiques*, bajo la dirección de Greimas conformó un capítulo significativo en la difusión y discusión del programa de estudios de esta corriente mediante la publicación de trabajos pioneros en torno a una semiótica de la imagen, del espacio o del texto literario. Luego del retiro de Greimas, cinco años antes de su muerte, el proyecto quedó a cargo de Jacques Fontanille y Eric Landowski con *Nouveaux Actes Sémiotiques*, espacio en el que las reflexiones sobre semiótica tensiva circularon en equilibrio con las aproximaciones a una sociosemiótica. Actualmente, bajo la dirección de Jacques Fontanille y Eric Landowski, conforman un ámbito activo y abierto de discusión; el soporte en línea posibilita además la integración de tales debates con compilaciones bibliográficas que dan cuenta de la cantidad y calidad de los temas y problemas (*cf.* <http://revues.unilim.fr/nas/>).

última línea se ha sostenido que el sujeto de pasiones se hace presente en su discurso (y sus prácticas) a través de la performativización y la figurativización de los enunciados, doble estrategia que posibilita el acceso a una subjetividad regida existencialmente por un conjunto de *Pathemas* que escapan al aparato metodológico y conceptual de un logicismo simplista (Parret 1986b (1995):35-54, *confr.* también 1986a).

También Deleuze y Guattari acentúan el aspecto pasional en la noción de agenciamiento maquínico (1980.) El sistema pragmático, acciones y pasiones (contenido de los agenciamientos) remite a la acción de un cuerpo sobre otro, una mezcla que (con Spinoza) Deleuze denomina *afección* (*affectio*) y diferencia de *afecto* (*affectus*), «constituido por la transición vivida o por el paso vivido de un grado de perfección a otro; mientras que ese paso está determinado por las ideas, en sí mismo no consiste en una idea, constituye el *afecto*» (Deleuze 1978 (2005):172).

La semiótica de raíz más fuertemente peirciana no es ajena a la cuestión en análisis. Además de su ineludible inclusión en los estudios sobre pragmatismo y lógica, la producción bibliográfica peirceana ha avanzado en variados ámbitos de las ciencias sociales (Fisch 1980).<sup>26</sup> Es necesario advertir que si bien *a*) la admisión de una dimensión «metafísica» del realismo crítico del último Peirce recurriendo a una teoría de la acción emparentada con la fenomenología de los actos de habla propuesta por Austin o Searle (Apel 1975), *b*) la relación entre el principio de la ética discursiva y el de la conservación de la comunidad real (Apel 1991) o *c*) las consideraciones acerca de la noción de verdad, los intereses prácticos-vitales y la denominada tradición del realismo metafísico (Putman 1994), conforman propuestas de actualización interpretativa desde un punto de vista filosófico (*confr.* también Deledalle 1990) y no *focalizadas* en la dimensión pasional, ellas dan cuenta del nivel de análisis y discusión del legado teórico de Charles S. Peirce en el ámbito de la teoría de los valores y las ciencias normativas (aspecto complementario al de las pasiones).

En cuanto a las aproximaciones más interesadas en la subjetividad, se ha postulado las relaciones entre las mentes (los textos) mediante leyes de

---

<sup>26</sup> Para un panorama de las diferentes áreas temáticas abordadas por la principal bibliografía en torno a Peirce, *confr.* Barrena (2006).

interpenetrabilidad (Colapietro 1989), en el marco de investigaciones abocadas a explicitar la propuesta peirceana relativa a la ética y a la estética como también sus posibles aplicaciones a textos concretos (visuales, literarios, musicales) (cfr. también Parret 1994).<sup>27</sup> En definitiva, en estas indagaciones se postula el «interpretante» (en cuanto lectura) no sólo como cognitivo sino también necesariamente emocional, generando así una apertura de la semiótica a la estética (en el sentido de conocimiento sensible) (Parret 1995).<sup>28</sup>

Asimismo, se ha subrayado la inclusión en el ámbito de la semiosis del mundo de las pasiones (junto al de las acciones) atento la propuesta peirceana acerca de los efectos de los signos (emociones, acciones o conceptos) (Castañares 2000), como también la pertinencia de la dimensión pasional como una forma de comunicación entre conciencias, en la semiótica peirceana e integrada con otros exponentes del Primer Programa Semiótico, como Gramsci y Wittgenstein (Mancuso 1987, 1995, 2010).<sup>29</sup>

En el ámbito italiano y en lo que respecta a la *dimensión pasional*, se ha destacado el concepto de enunciación (tal como lo concibe la corriente francesa antes mencionada) como una instancia particular en virtud de la cual la intersubjetividad se inscribe en el discurso. En tal sentido la idea básica de *giro semiótico* en autores como Paolo Fabbri, se edifica sobre la posibilidad de pensar universos de sentidos particulares «para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia» (Fabbri 1998 (2000):41). Tal propuesta configura para este autor, la vía regia para estudiar «los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materia, etc. o sea, toda nuestra comunicación» (*ibíd.*). Remitiendo a las investigaciones de Louis Marin, Fabbri subraya la inscripción de instancias enunciativas en *textos* visuales y destaca que estos objetos-

<sup>27</sup> Otros trabajos sobre el mismo tema: Barnouw 1988, Ketner 1992, Helm 1993, Sheriff 1994, Bruning *et al.* 1997, Hookway 1997, Pape 1997, Tejera 1997.

<sup>28</sup> En esta línea de indagación, si bien no declaradamente semiótica, la noción de «inteligencia sentiente» como contrapuesta a la noción racionalista de conciencia reflexiva cartesiana de Xavier Zubiri (1982), configuran reflexiones de interés enmarcadas en el debate filosófico con algunos puntos de contacto con la propuesta de Charles S. Peirce (cfr.: Gracia 1996).

<sup>29</sup> Para un avance en esta problemática, inscrita en la presente investigación, ver Niño Amieva 2007-8.

*textos* no son *representaciones* conceptuales o mentales, proponiendo operaciones para separar la noción de signo de la de *representación*; entre ellas, la de recurrir a la narratividad como lógica de las acciones y añadirle un estudio de las pasiones (Fabbri 1995). En tal sentido este autor ha sostenido que «la relación narrativa entre acción y pasión puede servirnos de alguna manera, para introducir la dimensión de la afectividad» (Fabbri 1998 (2000):49), cuestión ya presente en las intenciones de Barthes (1977).

Su propuesta más específica consiste en relacionar la semiótica peirciana —a la que denomina de la injerencia y la cognición— con la semiótica greimasiana —a la que designa como la de la narratividad y la metáfora— postulando la posibilidad de estimar la experiencia cognitiva y las inferencias bajo una forma metafórica y parabólica.

Asimismo, no obstante haberse aseverado la inexistencia de la problemática de las pasiones en las reflexiones de Umberto Eco (Fabbri 1998 (2000):129) una lectura atenta de su obra permite advertir la dimensión pasional entre sus múltiples intereses (*confr.* Eco 1975, 1979a, 1997). En efecto, Eco se ha orientado al abordaje de los signos, sus movimientos y acciones, cuyo reenvío explica mediante el modelo de la inferencia lógica (1975, 1979b). Si bien se le ha criticado su tendencia a la taxonomía o clasificación —que se ha entendido *a priori*— de los signos (*cfr.* Fabbri 1998), algunos desarrollos posteriores posibilitan una mejor comprensión de esos primeros trabajos a partir de sus correcciones, explicitaciones o abordajes más detenidos en ciertos aspectos (1997). Es cierto que los intentos tempranos de este autor, de tratamiento de una semiótica visual se ven interrumpidos por un mayor interés en los textos literarios (*cfr.*:1979), no obstante retoma un aspecto significativo, tal la *percepción*. En este sentido, Eco aborda la lectura de los escritos peirceanos que problematizan el proceso perceptivo, avanzando en el núcleo de problemas que define como *prolegómenos de una semántica cognitiva*. Resulta de interés destacar un planteo clave, tal que «La semiosis perceptiva (...) no se desarrolla *cuando algo está en lugar de otra cosa*, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un juicio perceptivo sobre ese mismo algo, y no sobre otra cosa» (Eco 1997 (1999:147), el destacado es propio). Claramente es una respuesta a la pregunta acerca de las posibilidades

de desanclar de la semiosis, cierta idea de signo; y es también una rectificación a su *Tratado de Semiótica General* del que autocrítica haber relegado el problema del iconismo perceptivo a una zona de «escasa pertinencia semiótica» (*ibíd.*:394) en el tratamiento de la naturaleza de lo que Peirce llamaba «hipoíconos» y su abordaje por separado de otros problemas conexos (la naturaleza icónica de la percepción y del conocimiento en general). De este modo, la tipología de los modos de producción signica propuesta en su *Tratado de semiótica general* (1975) es releída a la luz de estas reflexiones.

Conforme destacué en el capítulo 1, ya en «Prospettive di una semiotica delle arti visive», (1979a) Eco propone un concepto de *texto* que excede el meramente lingüístico y en línea con su proyecto de hacer aplicables sus propuestas teóricas «con los debidos ajustes, a textos no literarios y no verbales» (1979b (1999):21). En tal sentido, éste es entendido como «máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo» (Eco 1979a:8). Tal proceso interpretativo, en definitiva, implica explicitar la *teoría de lectura* de los textos en cuestión por parte de un *lector modelo*, i.e. implica una terceridad que pueda dar cuenta de la relación dialógica efectiva en ellos, siempre mediatizada por un género (Bachtin [1979], Mancuso 2005).

En tal sentido, Eco (al tratar la relación entre percepción y semiosis) afirma que una contribución factible de una semiótica de las pasiones a las ciencias cognitivas, es en la línea de indagación, justamente, del aspecto semiótico de los procesos cognitivos; esto es *cómo reconocemos, expresamos o interpretamos las pasiones* (antes que preguntar que sucede en nuestra «caja negra» cuando percibimos algo, problemática trabajada por otras ciencias (*cfr.*1997 (1999):158).

Una aproximación en el mismo sentido son los trabajos reunidos por Isabella Pezzini (1991) en el orden de una presentación de investigaciones sobre los aspectos emocionales de la semiosis, no reducibles a la dimensión cognitiva. Organizados en tres partes, la primera incluye estudios que tienen su punto de partida en el análisis de las pasiones en los textos narrativos (como la nostalgia, el rencor, la vergüenza, la culpa, la pasión del amor). Una segunda parte (de interés para esta investigación) es la que incluye los trabajos de

Calabrese, Careri y Thürlemann que abordan los textos visuales y plásticos. De la tercera parte, que contiene trabajos destinados a mostrar las posibilidades y la convergencia de estas investigaciones en un marco más amplio de las ciencias humanas, resulta de interés el de David Savan,<sup>30</sup> quien indaga en la teoría de la emoción en Charles S. Peirce a la que considera una contribución original, estimulante, fecunda e incomprensida; para este autor, si bien los pasajes que Peirce ha consagrado a la emoción (en cuanto pasión) son fragmentarios y dispersos, pueden ser unificados en una teoría coherente, completa y estimulante, en la que la emoción es concebida como signo (representamen). El núcleo de una teoría semiótica de la emoción, para el autor, reside en la teoría peirceana de la duda, postulando a partir de la lectura de un corpus de artículos de Peirce, la analogía entre emoción e hipótesis (Savan 1976 (1991):139-57). Tal aproximación ha sido cuestionada en otros trabajos; si bien la emoción —como la hipótesis— (para Peirce) simplifica nuestra manera de pensar sobre algún evento, podría tratarse de simplificaciones de diferente tenor: la hipótesis simplifica explicando, la emoción lo hace reconduciendo a la ansiedad y ésta difícilmente puede considerarse una forma de explicación (Stephens 1981).

La concepción de una semiótica general como ciencia básica, «(...) centrada por eso mismo en la reflexión de los medios estéticos, del arte, de la ética: *una ciencia de las pasiones y de la pertinencia y una consecuente ética de la lectura derivada de ella*» (Mancuso 2010: 17),<sup>31</sup> es de particular interés para la

---

<sup>30</sup> Publicado originalmente en inglés como "Peirce Theory of Emotion" Proceeding of the C.S. Peirce Bicentennial International Congress, Paesi Bassi 1976, *Graduate Studies Series*, 23: 319-333, Lubbock, Texas Tech Univ. Pr. 1981. La traducción incluida en la compilación de Pezzini (1991) procede de la versión francesa: «La théorie sémiotique de l'émotion selon Peirce», *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 11, 1988:127-146.

<sup>31</sup> Para Hugo Mancuso, la refutación de la existencia de un metalenguaje absoluto, la posibilidad de legitimación (y por ello expansión) del derecho de producción signica, la reflexión sobre los contextos de acción y la característica liminar de ciertas prácticas consecuentes de su comprensión, permite afiliar a Peirce, Gramsci y Wittgenstein en un común interés por la formulación de «una filosofía práctica en cuanto praxis autocomprensiva de sus propios límites y por ello responsable, i.e. ética» (Mancuso 2010:185). El autor lo postula como *un Primer Programa Semiótico* —integrado también por las reflexiones de Michail Bachtin, objeto de un exhaustivo análisis previo (cfr. Mancuso 2005)— que se continúa en un *Segundo Programa Semiótico* interesado en discutir y expandir gran parte de las problemáticas planteadas: tal una teoría de la pertinencia, del texto, sus efectos, condiciones de percepción y recepción o de la conciencia y sus límites de resolución, como también la relectura de la categoría de la alienación como signica y las posibilidades de acción (entre otros planteos presentes en las reflexiones de autores como Luis Prieto, Emilio Garroni, Umberto Eco, Ferruccio Rossi-Landi,



presente investigación, particularmente el planteo de la signicidad peirciana entre la lógica y la pasión afectiva, con el propósito de delinear las bases de una semiótica de la percepción y de los afectos pasible de ser actualizada en el *corpus* teórico de Peirce.<sup>32</sup> Interesa subrayar la postulación acerca de su importancia fundamental en la instancia de determinar el espesor estético de la semiosis y la consideración del «arte» como «el núcleo en el que se dirimen los principios de la realidad» y en el que se da la «disputa por los principios sígnicos» (Mancuso 2010:112), cuestión destacada también en el tratamiento del pensamiento gramsciano. En efecto, de la lectura integrada de la concepción epistemológica y estética de Antonio Gramsci, emerge —como uno de los aportes centrales del pensador italiano— su concepción de la hegemonía como proceso predominantemente *estético*. En tal sentido la convergencia de una teoría de la *percepción sensible* y del *signo* en términos gramscianos, implica la aceptación de este último no sólo como la afirmación de un significado sino fundamentalmente como un conjunto de instrucciones de lectura y por ello un programa de acción (que como tal, involucra la pasión). Asimismo, la reconstrucción y seguimiento de una línea de pensamiento común entre Peirce y Gramsci<sup>33</sup> a partir (entre otras) de la relación entre *contrastación* y *consenso* o entre el significado como producto de un *hábito semiótico* y el reconocimiento de la *hegemonía*, deviene de interés en cuanto es posible,

---

Tullio De Mauro, Iuri Lotman, James Jameson, Raymond Williams, Richard Rorty, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Thomas Sebeok, Jonathan Culler entre otros).

<sup>32</sup> Esta tesis reconoce su deuda total con estos planteos.

<sup>33</sup> Esta reconstrucción lógico-textual de ambos autores no ha sido tan visitada como las relaciones entre Gramsci y otros de los autores abordados en *De lo decible...*, como Wittgenstein —*cfr.* Rossi-Landi (1961) o anteriormente Mancuso en *Ludwig Wittgenstein. Nuevas lecturas* (1995)— o las profusamente trabajadas entre este último y Peirce, ya desde las primeras aproximaciones planteadas por Richard Rorty en los años 60, pasando por las lecturas de Dinda Gorlée (1989), Gerard Deledalle (1990), Hillary Putnam (1992), Carlo Sini (1993), Christopher Hookway (1997), hasta las de Rosella Fabbrichesi (2002) o Jörg Wernecke (2007) por mencionar sólo algunas. Wittgenstein se aborda en la tercera parte, a partir de los problemas interpretativos y críticos alrededor del «primer» y del «último» Wittgenstein; al respecto la tesis aquí defendida (que desarrolla y amplía una hipótesis de lectura enunciada por Ferruccio Rossi-Landi hacia 1960) postula la dimensión del espesor social del lenguaje presente en las *Philosophische Untersuchungen* (1953) como profundización y expansión de la disyuntiva semántica planteada en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) De igual modo, el planteo peirceano se manifiesta en el análisis de la serie de escritos en la que Wittgenstein trabajó hasta poco antes de su muerte, trabajos reunidos en *On Certainty/Über Gewißeheit* (1969), donde la subjetividad de la creencia, la vivencia ética o estética, superan su intransferencia en una semiótica de los sentimientos o afecciones (en los términos de Peirce actualizados interpretativamente en la primera sección).

justamente a partir de la noción de *hábito semiótico* indagar el lugar de las pasiones.<sup>34</sup>

Asimismo, las investigaciones sobre los regímenes de lo pasional dan cuenta de la detección de una «anomalía» para el paradigma racionalista que se ha extendido a variadas disciplinas, en la línea de una comprensión (y reorganización) interpersonal y cultural de la significación.

Así, a las reflexiones desde la antropología y la lingüística,<sup>35</sup> se suman aquellas que han investigado sobre la autorreferencia y las proposiciones formalmente indecibles de los sistemas formales; la interacción entre diferentes niveles jerarquizados y el isomorfismo configuran cuestiones de interés ante el interrogante acerca de las posibilidades de comunicación entre conciencias y el papel de la pasión en la misma (Hofstadter 1979). Otros trabajos han retomado las primeras hipótesis sobre el origen de las emociones trabajadas por William James para proponer la asociación de las percepciones con los estados somáticos: el recuerdo de éstos asociados a las percepciones, contribuiría a la producción de las emociones (Damasio 1984). En esa línea, se ha propuesto la integración de las investigaciones en neurobiología con las indagaciones del psicoanálisis, a partir del concepto de huella articulando en una misma serie sináptica, psíquica y significativa (Anserment y Magistretti 2004).

La cuestión de cómo entendemos a los otros (el mecanismo por el cual sabemos qué hacen, piensan o sienten los demás, aun de un modo aproximado) o cómo «leemos al mundo» y nos vinculamos entre nosotros mental y *emocionalmente*, ha sido trabajada también desde la neurofisiología. En tal sentido, las investigaciones que han avanzado en la noción de *neuronas espejo*,<sup>36</sup> la han postulado para explicar las formas complejas de cognición e interacción sociales. Su importancia ha sido propuesta como condición de posibilidad para repensar de un modo radical las relaciones sociales, introduciendo tal herramienta conceptual en la explicación de la empatía y la

---

<sup>34</sup> Este aspecto es uno de los propuestos a desarrollar en esta tesis.

<sup>35</sup> Para una revisión crítica de los enfoques sobre la pasión desde estas perspectivas, ver Fabbri (1995: 165-201).

<sup>36</sup> Para una revisión y actualización de las investigaciones al respecto en los últimos veinte años, ver Iacobini 2008. Entre las definiciones propuestas, es de interés la que las define como «células del cerebro que cierran la brecha entre el yo y el otro permitiendo cierto tipo de simulación de imitación interna de las acciones de los demás» (Iacobini 2008 (2009):247).

identificación como factores de predicción de las elecciones de los sujetos, en la línea de una reflexión inscrita en una posible «neurociencia existencialista» (Iacobini 2008). Las interrelaciones entre las «ciencias experimentales» y las «humanas» también han sido sistemáticamente trabajadas a partir de la selección de temas y problemas ubicados en la interfase sensible de las ciencias humanas y las neurociencias; así, del reexamen de las nociones platónicas de lo verdadero, lo bello y el bien en el marco de una concepción unitaria de los saberes, se ha concluido que cada una de ellas implica representaciones sociales epigenéticas, si bien de diferente tipo: «lo bello estaría vinculado en formas de síntesis singulares y armónicas entre emoción y razón que reforzarían el lazo social» (Changeux 2008 (2010): 405). Tanto la cuestión de las neuronas espejo como los enfoques neuronales en conceptos como lo verdadero, lo bello y el bien, configuran abordajes de problemáticas transitadas por la semiótica, no obstante una posible crítica desde esta última apuntaría a la terminología utilizada: el carácter de prótesis (sustitutos extensivos magnificantes) de los espejos permite afirmar que *no son signos* estrictamente, configurarían sólo la inversión de una sustancia en la que coexisten tipo y ocurrencia, por lo que no tiene valor de índice y como prótesis no son huellas. No obstante, en la noción de *neuronas espejo* está implícita su consideración como huella y desde el punto de vista semiótico el constructo *neuronas espejo* bien podría ser entendido como *neuronas signo*. En cuanto a las relaciones entre neurociencias y belleza, nuevamente la semiótica (entendida también como filosofía) tiene mucho que aportar en relación a lo «Bello», sólo una de las posibilidades de afectación estética (no obstante tales investigaciones bien podrían ingresar el área de un *enfoque neuronal de la semiosis*).<sup>37</sup>

En torno a la cuestión más específica planteada en esta investigación, la discusión acerca de *los criterios teóricos de análisis e interpretación de la producción visual (plástica)*, ha sido reiteradamente abordada en el ámbito de la semiótica. Una antología de textos fundadores en torno a las semióticas de

---

<sup>37</sup> Las relaciones entre ciencias biológicas, cognitivas y sociales han sido objeto de indagación reciente en el último texto de Verón (2013), particularmente la puesta en paralelo de los trabajos en el ámbito de la neurobiología de Gerard Edelman con los del semiólogo Jean-Marie Schaeffer.

la pintura puede encontrarse en Corrain (2004), compilación que incluye trabajos filosóficos a cargo de Gilles Deleuze y Maurice Merleau Ponty, de historiadores del arte como Meyer Shapiro y Víctor I. Stoichita, de escritores como Italo Calvino y de lingüistas como Roman Jakobson. El criterio rector para la selección es la atención en el objeto de análisis en la organización de formas, líneas y colores en la pintura y su puesta en enunciación.

Se ha señalado de un modo insistente como dificultad inherente a un proyecto de construcción de una semiótica visual, el imperialismo lingüístico subyacente en la traducción acrítica de modelos pertenecientes a otras semióticas particulares y las consecuencias que conlleva (*cf.* Eco 1979a, Garroni 1968 y 1972, Grupo  $\mu$  1992, Fabbri 1998) como también su calidad de programa pendiente (Eco 1979b). Este imperialismo se ha extendido a la noción de *texto* generando cierta resistencia a su consideración desde una perspectiva culturalógica, esto es como un «generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado» (Lotman 1981(1996):82); en otros términos, como un dispositivo complejo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (*ibíd.*).

Este proyecto está presente en la semiótica eslava (*cf.* M. Bachtin, I. Lotman) la que comparte con la anglosajona (Ch. S. Peirce) una crítica exhaustiva al paradigma positivista (Mancuso 2010), supuesto teórico que subyace en esta estrategia analicista y que por otra parte, viene a ser una respuesta a la difícil conexión —en el ámbito de la semiótica— entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística.

Lo anterior ha sido una preocupación constante al interior de la *International Association for Visual Semiotics [Asociación Internacional de Semiótica Visual]* (IAVS-AISV) desde su constitución en 1989.<sup>38</sup> Los sucesivos Congresos Internacionales a partir de 1990 y su publicación oficial (*VISIO, Revue Internationale De Sémiotique Visuelle*),<sup>39</sup> han dado cuenta de la amplitud de perspectivas interesadas en esta cuestión, al interior de la semiótica. En cuanto

---

<sup>38</sup> Originalmente Asociación Internacional de Semiología de la Imagen y con su actual denominación a partir de 1992.

<sup>39</sup> De interés resulta el número dedicado a la semiótica de Peirce y la cuestión de la representación (*Visio*, vol. 9, nº 1, 2004) en el que se aborda la cuestión de la iconicidad, la percepción sensible e indagaciones respecto a los hipóiconos, entre otras.

a los Congresos, resultan de particular interés para los temas y problemas aquí planteados el 5º Congreso de la AISV *Semiótica visual y sensorialidad. Teoría y práctica* (1998), el 9º Congreso de la AISV *Retórica de lo visible. Estrategias de la imagen, entre la significación y la comunicación* (2010) y el 10º Congreso, *Dilemas contemporáneos de lo visual*, realizado en Argentina (CABA) durante 2012. Este último discutió aspectos teóricos, metodológicos y epistemológicos relacionados con la redefinición del papel de la semiótica en el análisis de la imagen, la problemática epistemológica de la pertinencia de los conceptos retóricos y en su caso el rol de la retórica visual en la cultura.<sup>40</sup>

El Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica (Università di Urbino «Carlos Bo», Urbino, Italia) ha dedicado a Peirce y la imagen dos números (triples) de sus *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*,<sup>41</sup> en los que se problematizan aspectos de la teoría estética de Peirce en el marco de las ciencias normativas por él propuestas, como también su concepción del arte y de la experiencia estética; en tal sentido lejos de una fácil identificación, se ha propuesto que la concepción de la estética en Peirce es más amplia que la del arte, no obstante la continuidad entre ambas (Lefebvre 2007).<sup>42</sup>

Finalmente, existen estudios que abordan más específicamente las cuestiones metodológicas relacionadas con una semiótica visual, también desde una perspectiva peircena a partir de la calidad representativa de la imagen, los componentes que intervienen en la configuración de una determinada forma y la atribución de un efecto de sentido (Margariños 2008).<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Cabe destacar que la discusión sobre la dimensión pasional si bien no fue soslayada, sí marginalmente trabajada. Se abordó en el marco de la mesa redonda *Le pratiche di spettacolarizzazione nella comunicazione visiva* coordinada por Pierluigi Basso y en algunos trabajos que abordan la publicidad posmoderna (Centocchi, Universidad de Buenos Aires, R. Argentina), las artes plásticas (Ruiz Moreno, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), el cine (Balogh, Universidade de Sao Paulo, Brasil) y la visibilidad no convencional (Peverini, Università Luiss Guido Carli, Roma, Italia), en todos los casos desde una perspectiva de raíz greimasiana.

<sup>41</sup> *Documents de travail et pré-publications/ Working Papers and Preprints: Peirce y la imagen 1*, con textos de M. Lefebvre, D. Barbieri, F. Galofaro, S. Morris, P. Salabert (363-364-365 / F, aprile, maggio, giugno 2007) y *Peirce y la imagen 2*, con textos de G. Proni, A. De Tienne, V. Colapietro, W. Nöth, (366-367-368 / F, settembre, ottobre, novembre 2007).

<sup>42</sup> Para este autor, si bien no es posible afirmar la producción de pleno derecho de una teoría del arte en el corpus peirceano, los escritos de Peirce sobre estética como «lo admirable en sí mismo», indican su voluntad de integrarlo.

<sup>43</sup> Cfr. también Niño Amieva 2011, donde planteo algunos avances al respecto.

### 3. Planteamiento del problema

La pregunta básica de la presente investigación, parte de la siguiente anomalía: en la historiografía argentina que ha abordado las décadas de los treinta y de los cuarenta, el *nacionalismo* aparece como un actor central de la discusión político-social y cultural; al interior del mismo, el nacionalismo de raíz católica y la Iglesia del mismo credo conforman un capítulo de considerable importancia en el que la bibliografía mayoritaria no ha dejado de señalar como particularidad constitutiva, sus relaciones (no exentas de tensiones) con los gobiernos del período: *i.e.* con los de la denominada *década infame* (1930-43) —en la que se ha destacado el auge del catolicismo— y con el peronismo (1943-1955).

Por otra parte la historiografía del arte, en lo que respecta a las artes plásticas ha leído estas décadas como el momento de emergencia de estéticas vanguardistas figurativas (impacto del muralismo mexicano) y no figurativas (arte concreto, madí, perceptismo y en general arte abstracto), las que no se vinculan con estéticas o programas impulsados de un modo activo desde el poder político gubernamental durante el período.

En otros términos, la importancia otorgada por la historiografía al nacionalismo y al rol de la Iglesia en el período, no se corresponde con una indagación sistemática sobre su programa estético visual en la historiografía del arte. Una primera, no ya abducción, sino inferencia lógica permitiría postular la probable existencia de tal programa estético: tanto la Iglesia católica, los nacionalismos y los gobiernos de corte populista que se autoproclamaron «revolucionarios» históricamente *necesitaron* de programas estéticos vinculados con la «alta cultura», ya sea para *legitimarse*, ya como condición de posibilidad de expansión de sus programas ideológicos; esto último parecería más admisible

en el período de la presente investigación, pues tanto el nacionalismo católico como el peronismo tuvieron otras vías de legitimación aseguradas y habría primado un mayor interés en expandir una determinada concepción de cultura vinculada a un programa ideológico centrado, *entre otras*, en las nociones de identidad nacional y *argentinidad*. Luego, si hubo un programa estético-artístico de los —provisoriamente denominado— *nacionalismos* durante el período, ¿qué características presentó? ¿Cuáles constituyeron los tópicos que discutió, cómo y con qué estética emprendió tal discusión? ¿Cuál fue su derrotero ante el advenimiento del peronismo? ¿Qué factores han operado en la dificultad para su lectura (*i.e.* ¿por qué no ha sido leído?).

La respuesta que aquí sostengo es que sería posible explicitar un programa estético-artístico emprendido por el *catolicismo nacional*<sup>1</sup> en lo que respecta a las artes plásticas, en el que se habrían *discutido* las nociones de *acción*, *revolución* y *resistencia*, replicando sus sentidos en el pensamiento y praxis de la denominada «izquierda», concebida como «efecto» del liberalismo, con el objetivo de máxima de redefinir tales términos bajo el hipersigno de la *modernización*, recuperación, redefinición del ser nacional y nueva identidad.

En tal diálogo propuesto como *Convivio* (y la ampliación de su arco semántico a *convivencia/concordia*), concebido como *nacional* y cuyo *lector modelo* previsto habría sido en un primer momento una «clase media ilustrada», se habría producido un paulatino deslizamiento hacia un programa interesado en activar la noción de *concordia* nacional, caracterizada por la incorporación acrítica y pragmática del arco ideológico político social, la suspensión de las discusiones en términos de encuentro/discusión genuino con el/los otros y la instauración de una progresiva secularización, cuyo *lector modelo* habría sido la «clase media ampliada».

---

<sup>1</sup> Entendiendo con esta expresión la opción por un catolicismo que por ser tal incluye un tipo de nacionalismo. Se trata del privilegio del *catolicismo* por sobre el nacionalismo. En el orden de la distinción que recoge Mallimaci (2011), la priorización de lo católico es menos ante las «opciones partidarias» (pues aquí lo «partidario», *i.e.* el régimen de partidos se objeta en su totalidad) y es más para adquirir visos de acción e historización. Se ha sostenido que el uso del sufijo «ismo» (propio de la modernidad) en diferentes campos y entre ellos en el de la política desempeña las funciones de *a*) denuncia o cuestionamiento de una corriente frente a otra, *b*) adquisición de un sentido de pertenencia o *c*) incorporación de una carga emocional a un término tornándolo en una herramienta eficaz para la movilización y acción social (Casaús Arzú 2010:4) De allí que considero operativa la precisión del término en este sentido y la exclusión del sufijo al término que acompaña la expresión.

Ambos programas habrían apelado a la *dimensión pasional*, apostando a la formación de una «masa de sentimientos» (y como tal, «indiscutible») que habría disputado el sentido de *argentinidad* y de *nacionalidad*; tal estrategia configuraría uno de los factores que operarían en la dificultad para su lectura, sumado a la no habitual disputa por la legitimación (asegurada por otras vías), amén de la pregnancia de la ruptura entre la Iglesia y el *peronismo*, operada en 1955.

La tesis a sostener —inscrita en el marco de una teoría semiótica general de la cultura— postula, entonces, la existencia de un *diálogo replicante* (Bachtin 1952-3, [1997]; Mancuso 2005, 2010) presente en un corpus de *textos* (Eco 1979a, 1979b) visuales artísticos y escritos, generados durante el período 1930-1952 el que, en su condición de sistema dinámico secundario (Lotman & Uspenski 1971, Sebeok 1991), problematizó determinados procesos políticos apelando a estrategias implícitas —o aún explícitas— centradas en la *dimensión pasional* como modo performativo de producción-recepción sígnica.

En tal sentido, y tal como adelanté en el apartado Introducción, la deconstrucción (Culler 1982) de tal *diálogo* o *discusión* da cuenta de un programa ideológico estético y por ello ético (Bachtin [1997] Gramsci [1975], Mancuso 2005) focalizado en las *condiciones de posibilidad* de expansión de un proyecto, cuyo núcleo significativo impulsó y tematizó el establecimiento de una particular concepción de «cultura nacional» entendida como *Convivio/convivencia/concordia* en cuanto amistad civil que comprende los intereses comunes y todas las necesidades de la vida social o consonancia entre elementos desemejantes y su discusión y paulatino deslizamiento hacia su redefinición como *espacio de encuentro no conflictivo* pensado desde una noción de *concordia* entendida como lugar de conformidad de opiniones y unión homogeneizadora.

Sostengo en esta investigación que fueron las nociones de *acción*, *revolución* y *resistencia* las discutidas en tal diálogo, replicando sus sentidos en un arco ideológico amplio comprendido por el liberalismo y las izquierdas, con el objetivo de máxima de redefinir tales términos. Tal diálogo incluyó un cuerpo de pasiones principalmente políticas o sociales en sentido amplio, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la sociedad y



procesos de reacción bajo el hipersigno de la *modernización, recuperación del ser nacional e identidad*.

Entre los factores que operaron en la delineación de tal programa, la lectura y estimación del advenimiento —en su condición de «ineludible»— de una nueva realidad colectiva hacia mediados de la década del treinta, a saber, las «masas trabajadoras» —suceso, de implicancias y derivaciones que superan el período en estudio— adquirió particular relevancia; asimismo, la lectura del contexto internacional (Guerra Civil Española y Segunda Guerra Mundial) operó en la redefinición de *lo político y lo nacional*, menos dependiente de la fortuna de los movimientos políticos europeos, generando un proceso de «revisión» de las particularidades raigales de la cultura argentina (Godio y Mancuso 2006).

En la presente investigación propongo la *actualización interpretativa* de un corpus, conformado por *textos* impulsados alrededor de las prácticas estético-artísticas del grupo de artistas y escritores que hicieron parte del *Convivio*.<sup>2</sup> Este último, conformado a partir de los *Cursos de Cultura Católica*, se propuso como ámbito de discusión y reflexión de un proyecto estratégico interesado en definir y expandir *en el espacio de la cultura*, criterios de verosimilitud, es decir creencias, hábitos y por ellos prácticas entendidas como producción de regímenes de sensibilidad. Particularmente el análisis se centrará en las producciones plásticas de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno. La actualización de sus principales *textos* y su cotextualización y contextualización, da cuenta del interés en la redefinición de las nociones mencionadas implicadas en esta discusión: protagonizan, problematizan, tematizan, discuten un programa de *evangelización de la cultura* cuya aspiración fue expandirse como proyecto estético ideológico tendiente a propagar una concepción de *identidad nacional en el marco de una reinterpretación del sentido de la argentinidad, asociándola a las raíces*

---

<sup>2</sup> El término remite a la antífona-plegaria compuesta por Santo Tomás de Aquino referido al sacramento de la Eucaristía: *O Sacrum Convivium in quo Christus sumitur; recolitur memoria passionis ejus. Mens impletur gratia, et futurae gloriae nobis pignus datur* [Oh Sagrado Banquete con el que Cristo nos nutre, en él se actualiza la memoria de su Pasión. La mente se llena de gracia, y se nos da en abundancia la gloria futura]. El arco semántico del mismo también incluye la obra de Dante Alighieri, escrita en el exilio (1304-1307) cuyo programa original comprendía 15 tratados (de los que sólo cuatro fueron concluidos) escritos en *volgare*. *Convivio* deriva del latín *convivium* (usado en italiano puro o en latín declinado *in convivio*) y puede ser traducido como «banquete» en el sentido platónico de simposio.

*católicas e hispánicas*. De este modo y alejándose de la concepción/idea vigente desde décadas anteriores en las que el *otro* fue estimado como peligro a conjurar atento su supuesto poder de destrucción (McGee Deutsch 1999), en este período comenzó a ser comprendido como *otro a encontrar —para cooptar en y convertir a—* un proyecto común.

En este programa pasible de actualización en las primeras producciones artísticas del período y cuyo *lector modelo* habría sido una «clase media ilustrada» o elite intelectual, se operó un deslizamiento a partir de los cambios políticos (golpe de Estado de 1943 y gobierno peronista), derivando en un programa que aquí nomino como de *concordia nacional*, caracterizado por la incorporación acrítica y pragmática del arco ideológico político social, la suspensión de las discusiones en términos de encuentro/discusión genuino con el/los otros y la instauración de una progresiva secularización. Planteado como «síntesis superadora» y proyecto de «unión nacional» (si bien en los términos antes consignados) configura un programa y como tal, performativo, que se acentúa y perfecciona hacia el final del período en estudio.

Ahora bien, la estrategia privilegiada —existente en el corpus— en la instancia de presentación de los términos de la discusión referida y sus oponentes, fue —tal como antes se adelantó— la apelación sistemática a la dimensión pasional. Su consideración acompaña de un modo inseparable un aspecto complementario (mas no secundario) de esta tesis, tal avanzar sobre la viabilidad y especificación de una semiótica visual —inscripta en una teoría general de la cultura— y con ello discutir, explicitar y proponer los alcances y/o posibilidades de un método de abordaje y análisis (semiótico) de las imágenes, atendiendo a sus modos de producción/recepción sígnica (Eco 1979).

En otros términos, la *actualización interpretativa* de los «modos de producción sígnica» da cuenta de una estrategia predominantemente pasional, implícita en los textos y prácticas analizadas, cuestión que habilita a postular una *semiótica de las pasiones* como denominación *pertinente* para este núcleo de problemas. Esto último resultó factible en el marco de esta tesis, mediante la profundización de tales cuestiones a partir de la selección, justificación y análisis de un corpus de escritos pertenecientes al legado teórico de Charles S. Peirce. Postulo así tal problemática como inscripta en una perspectiva

*sinejética* (Peirce 1892a [1931-1958]:6.102 (1988):251) que concibe la noción de «interpretante» en el ámbito de una pragmática, no sólo como concepto sino también como sentimiento y ley (hábito). En la lectura del legado peirciano édito referente a una *semiótica de las pasiones*, postulo la misma como un proceso que parte de los *hechos perceptuales* o aún del *percepto* mismo, considerándola una expectativa en tanto análoga a una conclusión inferencial. Dicha expectativa definida por Peirce como «hábito de imaginar» es concebida por el mismo autor como una «afección de la conciencia» y de modo análogo a una conclusión inferencial, tiene la particularidad de activar la imaginación, diferenciándose así de otros hábitos (Peirce c1902 [1931-1958]:2.119-202 (1988):332-391). Al respecto avanzo en el examen de la noción de una conexión continua (*pasional*) entre las conciencias, consecuencia de la relatividad de los hechos (coordenadas de definición del contexto) cuya diversidad se relaciona con la relatividad de los hábitos, no obstante la persistencia de un núcleo de ellos comunes (no idénticos), consecuencia de la textualidad.

Finalmente, y desde lo metodológico, presento dos ejes interrelacionados nominados aquí de forma separada sólo con fines heurísticos: a) la explicitación *crítica* de los fundamentos teóricos de la investigación en el marco de una *semiótica de las pasiones* (lo que permitió el avance en el establecimiento de un método de análisis semiótico de la imagen artística y b) que fue posible verificar/ensayar en un corpus de textos visuales (artísticos) generados en/por la cultura argentina, sistema dinámico secundario que como tal desplegó un diálogo/discusión en torno a la configuración de un programa artístico (estético/ético/ideológico) con posibilidades de disputar la *re-significación* de las nociones de *acción*, *revolución* y *resistencia* bajo el hipersigno de la *modernización*, recuperación y re-definición del ser nacional y nueva identidad.

Asimismo, fundamento la relevancia de esta tesis en su propuesta de actualización interpretativa de prácticas y producciones estético-artísticas no relevadas sistemáticamente bajo una hipótesis de lectura. La acentuación de su contextualización y cotextualización histórica como la postulación teórica-metodológica de la potencialidad del análisis semiótico aplicado a la imagen

plástica, pretende dar una respuesta a las dificultades de la conexión —en el ámbito de la semiótica— entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística. La especificidad de la imagen posibilita ampliar, complementar e inclusive discutir la activa labor investigativa emprendida en el ámbito de la Historia (cuyas fuentes han sido frecuentemente escritas), en virtud de la propuesta de explicitar un programa estético y por ello ético, performativo y activo en el pasado reciente, hasta nuestros días.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Al respecto, *cfr.* Altamirano (2011b) explica la «inesperada» intersección entre el radicalismo católico y la izquierda marxista hacia fines de la década del 60 (bajo la tesis de las relaciones entre esperanza escatológica y esperanza revolucionaria) a partir de lo que ambas tuvieron en común: «(los mismos impulsos milenaristas y el mismo sentimiento de una deuda con el pueblo. ¿No formulaba el marxismo en lenguaje secular las mismas certidumbres del populismo católico, integrista o progresista? ¿No era la Revolución inminente el acontecimiento redentor que abría el camino para una sociedad librada del sufrimiento y la injusticia?». De este modo, agrega: «aquel encuentro insospechado se hace menos extraño» (2011:16).

## Objetivos

### *Objetivo general:*

Explicitar la existencia del *diálogo replicante* presente en un corpus de *textos* (visuales estético-artísticos y escritos) generados en la cultura argentina durante el período 1930-1952 el que, en su condición de sistema dinámico secundario, desplegó una discusión apelando a estrategias centradas en la dimensión *pasional* como modo performativo de producción-recepción signíca. Argumentar sobre el modo en que tal discusión giró en torno a la configuración de un programa artístico (estético/ético/ideológico), cuyo núcleo significativo impulsó y tematizó el establecimiento de una particular concepción de «cultura nacional», entendida como *Convivio* (*convivencia/concordia*) con posibilidades de disputar la *re-significación* de las nociones de *acción*, *revolución* y *resistencia* bajo el hipersigno de la modernización, recuperación, definición del ser nacional y nueva identidad y su deslizamiento (manipulación signíca) hacia el final del período como *espacio de encuentro no conflictivo* pensado desde una resignificación de la noción de *concordia*.

### *Objetivos específicos:*

- a) Actualizar interpretativamente, a partir de la detección de los modos de producción signíca, el *corpus visual* seleccionado para el período —a partir de la reconstrucción de las prácticas del *Convivio* (activo entre 1927-1947) y su derrotero hacia el final del período— centrado en la producción estético-artística de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno e identificar la dimensión pasional como estrategia narrativa implícita en su diálogo/discusión estética.

- b) Justificar, analizar semióticamente y deconstruir los *topics* centrales de los *textos escritos y visuales* que forman parte del corpus seleccionado, esto es, escritos e ilustraciones publicados en las revistas *Número* (1930-31) *Arx* (1933-39) *Sol y Luna* (1938-1942), *Nuestro Tiempo* (1944-1945), *Presencia* (primera época: 1948-1951), *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* (1947-1951), en los libros *Ascenso y descenso por la belleza* (1933, 1939, 1950) y *El niño Dios* (1939) de Leopoldo Marechal y en un repertorio breve de textos éditos de miembros del *Convivio* publicados en otros espacios, para postular que, a modo de núcleo conflictivo, dieron cuenta de un programa estético, ético e ideológico interesado en la proposición de una concepción de identidad nacional en el espacio de la cultura.
- c) Integrar los análisis realizados en a) y b) a los fines de su postulación como *sistema dinámico secundario* interesado en discutir y redefinir las nociones de *acción*, *revolución*, y *resistencia* replicando sus sentidos en el pensamiento y praxis del liberalismo y sus —para el grupo— efectos, tal la denominada «izquierda»; asimismo, explicitar y fundamentar como estrategias privilegiadas la apelación a la dimensión pasional inscrita en tales textos.
- d) Explicitar la noción de «cultura nacional» entendida como *Convivio* (reunión, simposio *restaurador* del cuerpo y alma y de la nobleza espiritual) y la ampliación de su arco semántico a las nociones de *convivencia socio-política* (transformación, revolución) y *concordia* (reunión *afectiva*, *amistad civil* o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común) en el marco de un *catolicismo nacional*, fundamentar su carácter de programa estético y fundamentar la postulación de su lector modelo: «clase media ilustrada».
- e) Argumentar y explicar el deslizamiento de esta noción de *Convivio/convivencia/concordia* hacia una concepción de cultura como *espacio de encuentro no conflictivo* pensado desde una resignicación y acentuación de la noción de *concordia*, a partir del primer gobierno justicialista y como factor operante la necesidad de ampliación de los

lectores modelos como efecto de la expansión de la sociedad civil y política convocada desde el proyecto gubernamental.

- f) Definir las características de tal diálogo y argumentar acerca de la inclusión en el mismo de un cuerpo de pasiones principalmente políticas o sociales en sentido amplio, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la sociedad y procesos de reacción bajo el hipersigno de la *modernización, recuperación del ser nacional e identidad*.
- g) Discutir los hallazgos presentados en d) a f) con las lecturas y propuestas presentes en la bibliografía publicada sobre el tema y el problema.
- h) Argumentar sobre la potencialidad del método de análisis visual semiótico y su aporte a las investigaciones teóricas del arte interesadas en indagar el período desde una perspectiva semiótica general de la cultura.
- i) Fundamentar y dar cuenta de las replicancias del diálogo arte-política y su protagonización, problematización, tematización y discusión de un programa de *evangelización de la cultura* cuya aspiración fue expandirse como proyecto estético ideológico tendiente a propagar una determinada concepción de identidad nacional en el marco de una reinterpretación del sentido de la *argentinidad*, asociándola a las raíces católicas e hispánicas.

## **PARTE II. CORPUS A ANALIZAR Y METODOLOGÍA UTILIZADA**



## Capítulo 4. La agrupación *Convivio* y la producción estético-artística *visual* del período

En el presente capítulo específico y justifico el *corpus* cuyo análisis presentaré en la *Parte III*; en tal sentido, detallo las circunstancias de su emergencia al interior de las prácticas impulsadas por el *Convivio* como también por fuera de ellas, por considerarlas íntimamente relacionadas con el programa planteado desde esta agrupación; en efecto, si bien la actividad del *Convivio* comienza a decrecer a partir de mediados de la década del 40, luego de más de una década de trabajo ininterrumpido, el desplazamiento hacia la que aquí denominaré como de una estética de *concordia*, requiere del relevamiento de las actividades de sus principales miembros durante la totalidad del período de investigación. En tal sentido, aquí reconstruyo el surgimiento de la agrupación *Convivio*, describo sus prácticas,<sup>1</sup> particularmente en el ámbito de las artes plásticas *centrándome en las trayectorias de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno*, para dar cuenta de la emergencia y circulación del corpus de obras finalmente seleccionado a los fines del análisis.

### **a) Los inicios (1928-1933)**

El antecedente del *Convivio* fue la *Comisión de Artes y Letras de los Cursos de Cultura Católica*,<sup>2</sup> impulsora de diversas actividades en el ámbito de las artes plásticas y literarias, y espacio en el que se dieron conferencias sobre temas

---

<sup>1</sup> Entendidas éstas como producción de regímenes de sensibilidad.

<sup>2</sup> Ver nota 3, Capítulo 1, *Parte I*. La Comisión de Artes y Letras se conformó originalmente (por orden alfabético) con: Adolfo De Ferrari, Atilio Dell'Oro Maini, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuel W. Medrano, Francisco Ricci y Horacio Schiavo. Posteriormente se incorporarán Emiliano Aguirre, Ignacio B. Anzoátegui, Osvaldo H. Dondo, Miguel Ángel Etcheverrygaray, Enrique P. Osés y Juan Antonio (Spotorno) (*cfr.* Rivero de Olazábal 1986:108, quien destaca el rol protagónico de César E. Pico).

filosóficos, históricos y de actualidad.<sup>3</sup> En la reseña de sus reuniones realizada en la *Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* (en adelante *CIB*)<sup>4</sup> durante 1927, Francisco Ricci daba a conocer la decisión de denominar a las reuniones de esta Comisión, como «Nuestro Convivio»:

(...) Estas reuniones, que fueron inicialmente organizadas por la Comisión de Artes y Letras, han mostrado ya sus características propias, y puede afirmarse que su carácter permanente queda ya incorporado a la vida de los Cursos. Tantas son las simpatías que han encontrado, no sólo entre las personas allegadas a la institución, sino de muchas otras alejadas y que sin compartir abiertamente nuestro credo, encuentran en ese ambiente una satisfacción a sus inquietudes o un recreo espiritual poco común en otros semejantes.

Como decimos la mayoría de las noches de reunión han sido muy concurridas y todas se han caracterizado por un ambiente de franca cordialidad, propicio a la formación de buenas y sólidas amistades entre los concurrentes, algunos de los cuales han decidido llamar a esas reuniones con un nombre que las designará en lo sucesivo: nuestro «Convivio» (*CIB* 1927, nº28:327).

No obstante la activa acción de los *Cursos de Cultura Católica* (en adelante CCC) desde años anteriores, la creación de esta Comisión y su posterior denominación como *Convivio* se fundamentaba en una firme creencia de sus impulsores acerca de la necesidad de *reforzar* la enseñanza de la cátedra. Así, en los primeros números de *Criterio*, se postulaba la necesidad de apoyo «en la potencia irresistible del *sentimiento*. Porque la razón sin la *sensibilidad* como aliada por lo general no tiene influencia en la conducta».<sup>5</sup>

La presentación como espacio de *apertura* (hacia «personas alejadas» de los CCC y que no compartían «abiertamente el credo católico») y el éxito de su convocatoria, son aspectos que se acentuaron en la segunda *Circular* del año

<sup>3</sup> Entre las actividades durante 1927, reseñadas en la *Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* (1927 nº18:325-7) se aludía a las exposiciones de Luis J. Aquino y Antonio Bravo y a la disertación de Adolfo De Ferrari sobre arte moderno. También visitaron la Comisión Besares Soaire, Agustín Madueño, Alberto Casal Castel y Jorge Luis Borges; asimismo, José Soler Darás —quien en 1927 publicaba *El contador de estrellas* (Buenos Aires: Tor)— leyó sus poesías y también lo hará Rafael Jijena Sánchez; Alfonso Cifuentes dio una conferencia sobre el movimiento católico en Colombia y Luis Barrantes Molina tituló la suya *Los caminos de la verdad*.

<sup>4</sup> La que comenzó a publicarse en 1923, al año siguiente de la fundación de los *Cursos de Cultura Católica*.

<sup>5</sup> El destacado es propio, *cfr.* Barrantes Molina L. «reflexiones sobre “El Convivio”», *Criterio*, I, 23, 9 de agosto de 1928:173.

siguiente, en la que en la primera página y bajo la firma de Surgo,<sup>6</sup> se destacaban las actividades realizadas por el *Convivio* al que se describía como «un desbordamiento de la vida misma de los Cursos» y realización efectiva de un proyecto que se denunciaba anhelado:

[*Convivio*] Nació de la idea, concebida el año pasado al crear la Comisión de Artes y Letras, de reunir a escritores y artistas en una amistosa y activa solidaridad, destinada a promover el *renacimiento espiritual intenso de nuestro pueblo* bajo el signo del catolicismo y de su doctrina más estricta.

Con ese propósito esencial organizó frecuentes reuniones que atrajeron al seno de los Cursos de Cultura Católica a muchas jóvenes inteligencias que tuvieron, de esa suerte, oportunidad de acercarse a este foco de expansión espiritual de nuestra doctrina. En no pocas de ellas, como fruto magnífico, floreció el deseo de volver a la Fuente pura de la belleza.

Los Cursos de Cultura Católica han podido realizar con el *Convivio* una de las finalidades tantas veces anheladas y propuestas en el transcurso de su vida: la de estimular las diversas vocaciones juveniles con la vivificante acción de la doctrina y el apoyo cordial de amistades verdaderas (*CIB* 1928 n° 20:43. El destacado es propio).

Y en efecto, las actividades realizadas en 1928, eran reseñadas con detalle en pos de dar indicadores concretos del éxito de la convocatoria. Así, en el ámbito de las artes plásticas se llevó a cabo una exposición pictórica colectiva en la que participaron Emilia Bertolé, Gaspar Besares Soraire, José L. Bonomi, Norah Borges, Salvador Calí, Carou, Adolfo de Ferrari, Antonio Gargiullo, Larrocha, Justo Lynch, José María Lorda, Lino Palacio, Adán L. Pedemonte, Juan del Prete, Juan Antonio Spotorno, Francisco Ramoneda y Rosso. También en ese año se inauguró una exposición de obras de la Escuela de Arte Cristiano Beato Agélico (Milán, dirigida por monseñor Giuseppe Polvara) ocasión en la que el R.P. Luis Polvara (delegado de la Escuela en Argentina) pronunció tres conferencias, una de ellas titulada «La decadencia del arte sacro».<sup>7</sup> Otra muestra fue la de obras de Pedro Figari (pertenecientes a la colección de Manuel Güiraldes y González Garaño) en la que Jorge Luis

---

<sup>6</sup> Surgo fue la editorial responsable del semanario *Criterio*, sociedad constituida en 1926 que tomará a su cargo también la publicidad de la doctrina católica en todas sus formas: libros, folletos, etc. Sobre su conformación, *cfr.* Rucci Crespo 1998:19-20.

<sup>7</sup> La creación del Taller de Arte Cristiano San Cristóbal y su finalidad de renovación de la imaginería cristiana hacia 1932 pueden leerse como una respuesta a la detección del estado del arte sacro planteado en esta conferencia, entre otras.

Borges<sup>8</sup> pronunció una disertación, recordada sistemáticamente por los miembros del *Convivio* y de los *Cursos de Cultura Católica*.<sup>9</sup>

Cumplidos dos años de actividades, en 1929, Atilio Dell'Oro Maini<sup>10</sup> precisaba los objetivos y hacía una primera evaluación de este *cenáculo*. Destinado a convocar a jóvenes artistas principalmente, destacaba el espíritu de solidaridad y amistad (intelectual) como también el de rigor y seriedad con el que se procedía al estímulo de vocaciones y en beneficio (reiteraba la misma expresión de Ricci) del «renacimiento espiritual de nuestro pueblo». El programa era concebido en el marco de una definición y compromiso —que se estimaban necesarios— en el terreno religioso:

(...) todo es así en esta casa, en la que se rehúyen con náuseas las cobardías de la neutralidad y los perfiles borrosos del hombre sin carácter

<sup>8</sup> Para un abordaje de la relación de Jorge Luis Borges con la intelectualidad católica, ver Adur Nobile 2012.

<sup>9</sup> Asimismo, en el ámbito de la literatura, la *Circular* hacía referencia a las disertaciones de Alfredo J. Molinario («Disraeli a través del libro de Maurois»), de Barrantes Molina (sobre los novelistas católicos contemporáneos, entre ellos Paul Bourget y Hugo Wast), de María Teresa de León (quien se refirió a la poesía popular española y a las obras de Luis de Góngora, San Juan de la Cruz y García Lorca). También se aludía a la disertación de Enrique P. Osés sobre teatro actual ocasión en la que además recitaron poesías Raquel Adler, María Teresa León y Rafael Jijena Sánchez. Adler también recitó sus poesías en otra de las sesiones (24 de julio) con presentación de Tomás de Lara y lectura de José Garrido; Gerardo Diego (presentado por Francisco Luis Bernárdez) disertó sobre el aprendizaje a través del ejercicio poético. Otras actividades relevadas por la *Circular* fueron las conferencias de Tomás D. Casares y Atilio Dell'Oro Maini sobre el papel del *Convivio*, la disertación de L. de Urizar sobre las leyes religiosas en México y la de Primo Montanari sobre idealismo cristiano, el homenaje de Francisco Durá a José Manuel Estrada en el 34º aniversario de su fallecimiento y la reseña del libro de Justo Pérez de Orbel *San Eulogio de Córdoba*, a cargo de Tomás de Lara. Finalmente, también se aludía a las cenas-homenaje en el Hotel Jousten ofrecidas al poeta Horacio A. Schiavo por el Tercer premio obtenido en el Concurso Municipal de Literatura con su libro *Aventura* y a Gerardo De Diego. En ambas también habló Atilio Dell'Oro Maini y en la segunda recitaron poesías De Diego, Rafael Jijena Sánchez, Osvaldo Dondo y Miguel A. Etcheverrygaray (*CIB* 1928 n° 20:54-59). Cabe aclarar que ese año se publicó *Achalay. Poemas del lugar calchaquí*, de Jijena Sánchez (Buenos Aires: Samet Editor), cuyo diseño gráfico y viñetas estuvieron a cargo de Juan Antonio (Spotorno), con ilustración en portada de José Bonomi (*Estampa de la Virgen del Valle*) [ver anexo 3a, fig. 1 y 1 bis]. En adelante las obras no reproducidas en la *Parte III* de la presente, serán referidas a: *Anexo 1*: grabados de Juan Antonio Ballester Peña en publicaciones anarquistas; *Anexo 2*: obras de Juan Antonio Ballester Peña; *Anexo 2a*: Juan Antonio Ballester Peña: portadas e ilustración de libros; *Anexo 3*: obra gráfica de Juan Antonio (Spotorno); *Anexo 3a*: Juan Antonio Spotorno: portadas e ilustración de libros, ex libris; *Anexo 4*: taller de arte San Cristobal; *Anexo 5*: varias; *Anexo 6*: fotografías.

<sup>10</sup> Director del *Convivio*. Integraron la comisión del *Convivio* de ese año Emiliano Aguirre, Ignacio B. Anzoátegui, Osvaldo H. Dondo, Miguel Angel Etcheverrygaray, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuel W. Medrano, Enrique P. Osés, Horacio Schiavo y Juan Antonio (Spotorno) (*CIB* 1929 n° 22:31). Posteriormente se incorporarán Dimas Antuña, Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Luis Bernárdez, Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal, César Pico y Mario Pinto.

ni doctrina, todas esas medias tintas, útiles para medrar sin compromisos, pero corrosivas de la personalidad.

Nuestra definición en el terreno religioso tiene una doble importancia. Para los católicos en primer término. Esta experiencia del «Convivio» responde, en el ámbito intelectual, a un método de actividad social, a un conjunto de ideas amplias y comprensivas no siempre compartidas antes de ahora (...) (*CIB* 1929 nº22:32-33).

Y nuevamente se enfatizaba el espíritu de apertura y la importancia de la adquisición y profundización de un *método* de aprendizaje; aspecto que será subrayado recurrentemente en las autodescripciones del grupo:

El «Convivio» no es una agrupación para exhibir talentos precoces ni una academia de nombres consagrados. No es una feria de elogios mutuos ni un tablado de mezquinas competencias. Es un método de aprendizaje humilde y sincero que consiste en estudiar en común, en fortalecerse y ayudarse mutuamente y en progresar cada cual en su vocación, bajo la luz del más grande de los ideales y al impulso de la amistad verdadera que es participación de las cosas humanas y divinas (Dell'Oro Maini en *CIB* nº 22 1929:35).

En el ámbito de las artes plásticas, las producciones de Juan Antonio (Spotorno) —desde el inicio del *Convivio*— y de Juan Antonio Ballester Peña —quien si bien intervino en las reuniones, se incorporó en forma activa partir de 1933— fueron las de mayor circulación en el marco de las actividades realizadas y sus autores los más identificados con esta agrupación en la bibliografía textual y metatextual<sup>11</sup> (aunque ocasionalmente, también serán mencionados Guillermo Buitrago,<sup>12</sup> Víctor Delhéz<sup>13</sup> o Francisco Fornieles<sup>14</sup> y,

---

<sup>11</sup> Cfr. Notas 6 y 10 Capítulo 1, *Parte I*.

<sup>12</sup> [Jujuy 1905-Buenos Aires 2000, RA] Cursó estudios en Rosario (Santa Fe) y en la Academia Nacional de Bellas Artes. Participó del Salón Nacional desde 1928, obteniendo el Premio Estímulo en 1941 y el Tercer Premio en 1950. Ilustró *Cantares tradicionales del Tucumán (Antología)* de J.A. Carrizo (con Prólogo de Alberto Rougès, 1939) Dirigió el Museo Eduardo Sívori en Buenos Aires y participó de la Bienal Hispanoamericana de Arte realizada en Madrid (1951).

<sup>13</sup> [Amberes, Bélgica 1902-Mendoza 1985, RA]. Estudió arquitectura y dibujo en la Academia de Lovaina y llegó a la Argentina en 1926; y se desempeñó como constructor, dibujante, arquitecto, decorador y periodista. Escribió en *Criterio* (primera época) e ilustró *Número* y formó parte de varias exposiciones colectivas en Buenos Aires y en el exterior. En 1931 inició su serie *Las flores del mal*, sobre el poema de Baudelaire. Ilustró con xilografías *Los cuatro evangelios* (1948), *El libro de los misterios, de Fernando Diez de Medina* (1951), *Las mil y una noches argentinas*, de Juan Draghi Lucero (1953), e *Apocalipsis*, de San Juan. Obtuvo el premio a Extranjero en el XXIX Salón Anual de Artes Plásticas por su copia *Danza Macabra*. Se radicó en Mendoza (Chacras de Coria) donde creó y fue titular del taller de grabado de la Academia de Bellas Artes de la UNC. En 1980 fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, delegado por Mendoza.

en menor medida en relación con este grupo, Héctor Basaldúa o Norah Borges).

Juan Antonio Spotorno,<sup>15</sup> se había formado en la Academia de Bellas Artes de la que egresó luego de un breve paso por la carrera de Medicina en la Universidad de Buenos Aires. A los 23 años, fue convocado (de un modo casual) por Atilio Dell'Oro Maini, impulsor de *Criterio*, para diseñar e ilustrar tal publicación, tarea que realizó desde el número 0 hasta el número 90 (21 de noviembre de 1929), y donde quedó plasmada parte de su obra xilográfica en forma de viñetas e ilustraciones (la que identificó siempre con su nombre: Juan Antonio).<sup>16</sup> Su relación con Dell'Oro Maini y la comunidad de ideas con el grupo de los *Cursos de Cultura Católica* impulsor de *Criterio*, lo llevó a integrar la primera comisión del *Convivio*.

En cuanto a Juan Antonio Ballester Peña<sup>17</sup> formó parte de *Crisol*,<sup>18</sup> ilustró el *Suplemento Semanal* (posteriormente *Suplemento Quincenal* 1927-1930) de *La protesta*,<sup>19</sup> y —junto a Atalaya<sup>20</sup> y Carlos Giambiagi— tuvo una importante

<sup>14</sup> [Ciudad de Buenos Aires 1909 – Ciudad de Buenos Aires 1992, RA]. Expuso en las salas de *Convivio* en 1937 y 1942 y sus obras fueron seleccionadas en los Salones Nacionales de 1941, 1942 y 1944. Colaboró en *Nuestro Tiempo*, *Balcón* y *Presencia*.

<sup>15</sup> [Ciudad de Buenos Aires 28 de agosto de 1905- Ciudad de Buenos Aires 22 de enero de 1978, RA]

<sup>16</sup> En la zona central de la portada de febrero de 1928 del número 0 de *Criterio* (presentación y anuncio de su salida a partir de marzo de ese año) se observa el que será el isotipo identificador de la publicación: el monograma de Cristo atravesado por un pez dividido en luz y sombra [ver anexo 3, fig. 1a y 1b].

<sup>17</sup> [San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1895- 12 de noviembre de 1978 Ciudad de Buenos Aires, RA].

<sup>18</sup> Órgano oficial de la Sociedad Cooperativa Limitada de Empleados de Banco. Cabe aclarar que Ballester Peña se desempeñó como empleado bancario, al menos hasta 1950, en que consta en su correspondencia con Hugo Parnagnoli, su intención de renunciar para dar cumplimiento a «sus compromisos de cultura»; en esa instancia, se trataba de la exposición que realizó en Tucumán durante ese año; cfr. *Archivo Herederos Juan Antonio Ballester Peña*. (en adelante *AHJABP*), *Correspondencia s/fechar c.1950*. *Crisol* comenzó a publicarse en julio de 1920, con la dirección de Ernesto Morales y J.C. Keller Sarmiento, y en sus páginas hubo colaboraciones (por orden alfabético) de: Almafuerde, Enrique Amorim, Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Alfredo R. Bufano, Juan Burghi, Arturo Capdevila, Augusto Mario Delfino, Fernández Moreno, Luis Franco, José Gaberiel, Joaquín V. González, Raúl González Tuñón, Ricardo Güiraldes, José Ingenieros, Rafael Jijena Sánchez, Luis María Jordán, Leopoldo Lugones, Nicolás Olivari, Clemente Onelli, Sergio Piñero, Gustavo Riccio, Ricardo Rojas, Roberto Smith, Alfonsina Storni y Alvaro Yunque. Además de las de Ballester Peña (con el anagrama Ret Sellawaj), incluyó ilustraciones de Emilia Bertolé, Raquel Forner, Rodolfo Franco, Alfredo Guido, Parnagnoli y Rovatti entre otros. Posteriormente la publicación se presentó como *La Nueva Revista* (a partir del número 20) y Ballester Peña ocupó el lugar de Keller Sarmiento. Como es posible advertir, hay aquí ya un núcleo de sociabilidad que se mantendrá en los años siguientes; Ballester Peña ilustraría las portadas de publicaciones de Enrique Amorín, Clemente Onelli, Gustavo Riccio o Álvaro Yunque y Rafael Jijena Sánchez.

<sup>19</sup> [Cfr. Anexo 1, fig. 1-9].

participación en *La Campana de Palo* (1925-1927).<sup>21</sup> Por esa época sus grabados eran firmados con el anagrama Ret Sellawaj.<sup>22</sup> Asimismo, había realizado una exposición de sus obras (ya firmadas como Ballester Peña) en Boliche de Arte.<sup>23</sup>

Es posible reconstruir las actividades del *Convivio*<sup>24</sup> a partir de la descripción de las mismas que presenta la mencionada *Circular Informativa y Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* como también las referencias que periódicamente aparecieron en *Criterio* u otras publicaciones confesionales dedicadas a la literatura y a las artes plásticas<sup>25</sup> o bien diarios de amplia circulación.<sup>26</sup> Fuera de la prensa declaradamente católica, también hubo

<sup>20</sup> Seudónimo de Alfredo Chiabra [El Callao, Perú 1889- 1932, Buenos Aires, R. Argentina].

<sup>21</sup> Para un detalle del período y la participación de Ballester Peña en los emprendimientos editoriales de Atalaya, ver Artundo 2004a, 2004c. El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) posee en su colección (por donación del arquitecto Juan Ballester Peña (h) realizada en 2003), xilografía (13.5 x 13.5 cm) de la imagen publicada en la portada de *La Campana de Palo*, del 13 de marzo de 1927 [cfr. fig. 5, Cap. 8, parte III]. El MALBA también posee en su colección *Dr. Pedro Escudero* (1928, xilografía sobre papel, 19.5 x 13.8 cm); *Hombre de campo* (1928 xilografía sobre papel, 21 x 19.5 cm); *Mujer de campo* (1928, xilografía sobre papel, 20.4 x 19 cm); *Protesta* (1928, xilografía sobre papel 23 x 19.5 cm), *Raquel Forner* (1928, xilografía sobre papel 19.5 x 14.7 cm) [ver Anexo 1, fig. 10 a 14].

<sup>22</sup> También con este anagrama figurará a cargo de las ilustraciones y/o de las portadas de los siguientes libros (por orden cronológico): *Un pueblito y su poema* (Eduardo Morales, Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1921); *Amorim* (Enrique M. Amorín Montevideo: Pegaso, 1923); *Las quitanderas* (también de Enrique M. Amorin, Buenos Aires: Editorial Latina, 1924), *Leyendas guaraníes* (Ernesto Morales, Buenos Aires: El Ateneo-Pedro García Editor, 1925) [anexo 2a, fig. 1]; *El sentimiento popular en la literatura argentina* (otro texto de Ernesto Morales, Buenos Aires: El Ateneo-Pedro García Editor, 1926) [anexo 2a, fig. 2]; *Barcos de papel. Cuentos* (Alvaro Yunque, Buenos Aires: Pedro García Editor, 1926 y Buenos Aires: Editor Librería Hispano Argentina, 1929) [anexo 2a, fig. 3a, 3b, 3c]; *Horizontes y bocacalles*, (Enrique Amorin, Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones Inca, 1926) [anexo 2a, fig. 4]; *Aguafuertes del zoológico* (Clemente Onelli, Buenos Aires: Pedro García Editor 1926) [anexo 2a, fig. 5]; *Versos del emigrante* (Cándido Delgado Fito, Buenos Aires: Talleres Ricordi, 1926) [anexo 2a, fig. 6a y 6b]. De *Campana de Palo* (*Zancadillas. Cuentos de Álvaro Yunque* [seudónimo de Arístides Gandolfi Herrero], Buenos Aires, 1926; [anexo 2a, fig. 7a y 7b]; *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio, Buenos Aires, 1926 [anexo 2a, fig. 8]; *Zogoibi* de Luis Emilio Soto, Buenos Aires, 1927 [anexo 2a, fig. 9].

<sup>23</sup> Exposición colectiva junto a Del Prete, Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, González Roberts, Guttero, Pettoruti, Pissarro, Sibellino, Tapia y Xul Solar. La presentación en el catálogo estuvo a cargo de Atalaya, quien afirmaba que a «todos los pintores reunidos lo único que los ata es el espíritu aventurero de una jamás saciada inquietud. Todos están en marcha en una búsqueda de sí mismos con una seriedad de propósitos innegables» (cfr. Atalaya «Escuelas y personalidades», *Gran feria de la pintura joven. Ballester Peña, Del Prete Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, González Roberts, Guttero, Pettoruti, Pissarro, Sibellino, Tapia, Xul Solar. Buenos Aires*. Boliche de Arte, 26 de octubre-noviembre 10 de 1927; texto reproducido en Artundo 2004a: 394).

<sup>24</sup> En adelante, además de tales actividades, incluiré centralmente y con detalle (a modo de reconstrucción biográfica) las actuaciones de Juan Antonio (Spotorno) y Ballester Peña.

<sup>25</sup> Por ejemplo *Número* o *Sol y Luna* (cfr. en Capítulo 5 la descripción del corpus escrito y en *Parte III*, su análisis). También *Ortodoxia*, publicación de los *Cursos de Cultura Católica*, incluye en sus páginas reseñas de tales actividades.

<sup>26</sup> Por ejemplo *Los Principios* (Córdoba) o *El Pueblo*.

numerosas referencias a sus actividades artísticas, específicamente las relacionadas con las plásticas, las que a continuación serán destacadas atento el ámbito disciplinar de esta investigación.

Así, durante 1929 el *Convivio* organizó una exposición de pintura francesa contemporánea,<sup>27</sup> el Dr. Gino Moresco disertó acerca de «El significado del arte moderno y la posibilidad de crear un arte sacro», se efectuó una muestra de obras pictóricas de Titto Cittadini y de fotografías de Víctor Delhéz y se expusieron cuadros de Alcides Gubellini y esculturas en madera de Stephan Erzia.<sup>28</sup> Por entonces, Juan Antonio Ballester Peña exponía en Amigos del Arte junto a Ramón Gómez Cornet y Carlos Giambiagi,<sup>29</sup> y también (en octubre) sus obras integraban el *Nuevo Salón Año Primero*, realizado en la misma institución y organizado por Alfredo Guttero.<sup>30</sup> Asimismo, continuaba colaborando con

<sup>27</sup> Integrada con obras de Ceria, Maurice Denis, Kees van Dongen, Maurice Asselin, Andreu, Raoul Dufy, W. Gimmi, Moise Kisling, Roland Oudot, André Dunoyer de Segonzac y Henry Waroquier

<sup>28</sup> Las reuniones durante ese año fueron animadas por César E. Pico, quien se transformará en un activo integrante del *Convivio*; Juan Alfonso Carrizo disertó sobre «La importancia de la poesía popular argentina» y «Algunos aspectos de la poesía popular argentina». Osvaldo H. Dondo pronunció la conferencia «Nuestros poetas jóvenes». Se ofreció un homenaje de cordialidad a Rafael Jijena Sánchez por haber obtenido el primer premio municipal de literatura con su libro *Achalay* quien además leyó composiciones inéditas. Se realizó una audición de música con comentarios de Emiliano Aguirre sobre obras de Handel, Mozart, Bach, Ravel, Debussy y Stravinsky. El concertista español Regino Sáinz de la Maza ofreció una audición de guitarra con música de Luis Millán (siglo XVI), Bach, Sor, Mozart, Manuel de Falla, Torroba y Turina. Se llevó a cabo una audición de música antigua a cargo de María Pini de Chrestia (canto), Emiliano Aguirre (piano) y Andrés L. Caro (violín) con obras del siglo XVII y XVIII (Dall'Ábaco, Caccini, A. Scarlatti, D'Andrieu, De Fesch y Bach). Enrique P. Osés, leyó un comentario sobre «Arte cinematográfico» y se exhibió el film *Cazadores de almas* (Joseph von Sternberg). Ernesto Palacio pronunció una conferencia sobre los escritores católicos Donoso Cortés, Joseph de Maistre, Leon Bloy y Ernest Hello (*CIB* 1929 n°22:31-32).

<sup>29</sup> Al respecto, en *El Mundo* se comentaba la muestra como «(...) de arte, puro, fuerte, pleno de fuerza juvenil (...) Son tres pintores que (...) no pintan con el fin de agradar e imponer una firma (...) Son artistas, pintan por necesidad, por exigencias del espíritu. Pintan porque sus ojos se han habituado a descubrir bellezas donde la mayoría no hallan nada. Ellos supieron sorprender en el paisaje diario el instante de luz y arrancar al trajín cotidiano de la ciudad el dinamismo de un segundo. (...) Ballester [Peña] a quien conociéramos como ilustrador y apreciáramos en una pequeña muestra colectiva de "Boliche de arte", aparece en la primera sala como artista múltiple y laborioso. Sus óleos (N° 1 a 12) reunidos bajo la denominación de "Vida Quieta" equivalen a una afirmación de sus virtudes pictóricas. Son figuras gratas en serenidad y belleza, resaltan en luz y color por un pincel inquieto y rebelde a toda conformidad con los recursos comunes. En "Titeres", también óleos y en algunos dibujos ofrecen como contraste el aspecto humorístico de personajes y escenas y sus "Paisajes" terminan por fin imponiendo al artista sincero con toda la exquisitez de su rico temperamento» (*cfr.* «En "Amigos del Arte" sus trabajos concentran la atención del Buenos Aires intelectual», *El Mundo*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1929 [reproduce *Vida quieta: anexo 2, figura 1*]).

<sup>30</sup> En el catálogo respectivo puede leerse el objetivo de la muestra: «Agrupar artistas que une un mismo vínculo plástico es lo que afirma el nuevo salón. Sus obras dicen el convencimiento



ilustraciones para las portadas de *La Protesta Suplemento Quincenal*,<sup>31</sup> con el seudónimo (y anagrama) Ret Sellawaj. En cuanto a Juan Antonio (Spotorno) continuaba sus actividades al interior del *Convivio* y a cargo del diseño gráfico y el grabado de viñetas para los primeros años de *Criterio*.

En el acto de apertura del *Convivio* del año 1930, Rafael Jijena Sánchez hacía referencia al «magnífico renacimiento [que estimaba generalizado en el mundo] de la fe católica en la literatura y el arte», destacando su singularidad en Argentina, pues «nuestra tradición no es la pura tradición que la diversidad de espíritus, de sangre y de cultura han hecho difícil en esta encrucijada del mundo» (*CIB* 1930 n°23:20). Es posible inferir de esta optimista autodescripción, al menos el interés en acentuar un programa de acción en el ámbito artístico e inclusive dar cuenta de un espacio que se pretendía activar.

Respecto al rol del *Convivio*, destacaba:

(...) cómo no hemos de sentirnos contentos y hasta asombrados porque no hace más de un lustro los artistas e intelectuales católicos, que entonces apenas nos conocíamos o muchos nos desconocíamos mutuamente, experimentábamos la burla y el sarcasmo, y en cambio hoy, es clara la evidencia, no sólo de que los hombres de nuestra fé (sic) siguen conquistando y ocupando elevadas posiciones intelectuales, sino también que nuestras revistas, las que tienen su base en el catolicismo, conquistaron el respeto más firme y el prestigio que corresponde a lo más noble e inspirado. Y esto es significativo porque a nosotros, los intelectuales católicos, nos ha faltado la audacia de nuestros enemigos y despreciamos el camino snob, arrivista y fácil de los que improvisan la armazón en que sostienen sus ideas sin fé.

(...) Cuántos de los que hoy son nuestros hermanos en Cristo fueron nuestros enemigos ayer! Cuántos que se acercaron con espíritu de burla y de controversia nos alientan hoy y son nuestros condiscípulos y amigos! (*CIB* 1930, n° 23:20-21).

---

de un común esfuerzo hacia la más alta expresión estética». Además de las obras de Ballester Peña (quien concurreó con *Figura* —reproducida en catálogo— y dos obras con igual título (*Paisaje*), integraron la muestra producciones artísticas de Rodolfo Alcorta, Héctor Basaldúa, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Elena Cid, Juan del Prete, Pedro Figari, Raquel Forner, J.M. Gavazzo Buchardo, Ramón Gómez Cornet, Alberto Morera, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Víctor Pissaro, Lino E. Spilimbergo, Miguel Victorica, Xul Solar y desde luego, Alfredo Guttero; *cfr. Amigos del Arte. Nuevo Salón. Año Primero*, (catálogo de exposición), Buenos Aires, Amigos del Arte, octubre, 1929.

<sup>31</sup> *Cfr.* por ejemplo portadas de *La Protesta Suplemento Quincenal*, VII, 292, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1928 [*anexo 1, figura 9*] o *El desocupado*, en *La protesta Suplemento Quincenal*, n° 298, VIII, 14 de enero de 1929 [*anexo 1, figura 15*].

Si bien habían transcurrido sólo tres años desde la irrupción activa de esta agrupación en las artes, en el texto se evidenciaba cierto triunfalismo frente a una empresa que se estimaba compleja y cuyo fin declarado era *servir a Dios y a la Iglesia*. Las actividades reseñadas eran menores en comparación con la de los años anteriores,<sup>32</sup> pero cabe recordar que 1930 fue el año en que se produjo una escisión en *Criterio*,<sup>33</sup> con lo que el espíritu del *Convivio* será más detectable en la edición de *Número*, publicación a la que se trasladó la mayor parte de sus miembros y cuyas ilustraciones estuvieron a cargo de Juan Antonio (Spotorno), Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges de Torre y Víctor Delhez.<sup>34</sup>

Parte de quienes conformaron *Número*, participaron de la publicación mensual *Baluartes*, cuyo primer número vio la luz el 1 de junio de 1930, seis meses después del n° 1 de *Número*. Sus miembros también integraron una Comisión Universitaria formada en torno a *La Nueva República*. En los 22 números de *Baluartes* —el último (doble) en septiembre/octubre de 1934— cuyo Consejo de Redacción estuvo integrado por Mario Amadeo, Alberto Ezcurra Medrano, Luis G. Villagra y Juan Carlos Villagra,<sup>35</sup> las ilustraciones estuvieron a cargo de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio (Spotorno).<sup>36</sup>

En los días previos a la primera interrupción del ciclo constitucional en la Argentina (6 de septiembre de 1930), tanto Juan Antonio (Spotorno) como Ballester Peña realizaron muestras individuales y colectivas.

El primero expuso en Amigos del Arte 51 xilografías,<sup>37</sup> lo que motivó comentarios en la prensa; elogiosos algunos,<sup>38</sup> otros señalaban cierta dureza

<sup>32</sup> En efecto, sólo se reseñaron como actividades en ese año una audición de canto a cargo de Antonieta Silveyra de Lenhardson, acompañada al piano por Lía Silveyra de Jolly (obras de Gluck, Martini, Pergolesi y Hahn) y la lectura de composiciones poéticas de Juan Oscar Ponferrada de su libro aún inédito, *La noche y yo* (CIB, 1930, n°23:20).

<sup>33</sup> Parte importante del *staff* de colaboradores desde la fundación de *Criterio*, se retiraron de la misma. Para una lectura de esta escisión, *cfr.* Jesús 2007.

<sup>34</sup> *Cfr.* Capítulo siguiente (5), la emergencia de *Número* y análisis en Capítulo 8, *Parte III*.

<sup>35</sup> Publicaron (por orden alfabético) Ignacio Braulio Anzoátegui, Dimas Antuña, Alfredo M. Caprile, Osvaldo Horacio Dondo, Santiago de Estrada, Jacobo Fijman, Agustín F. Garona, Rafael Jijena Sánchez, Héctor Augusto LLambías, Leopoldo Marechal, Julio Meinvielle, César E. Pico, Pedro A. Sáenz.

<sup>36</sup> Ver por ejemplo, *Arcángeles*, xilografía de Juan Antonio Ballester Peña, *Baluartes*, n° 12, mayo de 1933:9 [*cfr. anexo 2 fig. 7*] o *Santa Cecilia* (xilografía de Juan Antonio (Spotorno), *Baluartes*, n° 13, junio de 1933:18, [*anexo 3, figura 24*]).

<sup>37</sup> *Cfr.* Amigos del Arte. *Exposición Juan Antonio. Xilografías*, [dúptico], Buenos Aires, agosto de 1930. El folleto consignaba el listado de obras expuestas: 1. *La virgen y el niño*, [*anexo 3, figura*

en sus obras.<sup>39</sup> Parte de esas xilografías (junto a otras) integrarán la edición posterior de Convivio (*Xilografías* 1939), reeditada parcialmente en *Cuadernos de Buenos Aires III* por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires como *Xilografías porteñas por Juan Antonio* (1947) y nuevamente aumentada y reeditada por Criterio en 1953.

En cuanto a Ballester Peña, sus obras fueron expuestas en la Sala I de la Asociación Wagneriana; el catálogo de esta exposición incluía una suerte de autobiografía mínima acompañada de reflexiones calificadas en *La Prensa* (que reprodujo el texto) como «jugosos conceptos» en el marco de una muestra de un «hombre y artista libre, audaz y valiente» y para el que «contradecirse no es (...) un defecto»:

---

4]. 2. *El profeta Habacuc* [fig. 3, Cap. 7 Parte III], 3. *San José de Cupertino* [anexo 3, figura 2], 4. *Santa Rosa de Lima* [fig. 11, Cap 7. Parte III]], 5. *Viento* (también denominada más adelante Tormenta) [fig. 23, Cap. 7 Parte III], 6. *Academia*, 7. *El Gramófono* [anexo 3, figura 3], 8. *Cancha de Bochas* [fig. 23, Cap. 7 Parte III]. Además presentaba: cuatro xilografías de la *Serie Religiosa*; 17 de la *Serie Cordobesa*, diez de la *Serie Porteña* y nueve como *Serie Varia*, fruto de sus colaboraciones en *Criterio*, puesto que muchas de ellas ilustraron las portadas de esa publicación.

<sup>38</sup> Cfr. «Juan Antonio se revela como un tallista de nota en la exposición de sus xilografías en Amigos del Arte», *El Diario*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1930:15. Este último artículo reproduce *Viento* (corresponde a *La tormenta* de la serie provinciana en la edición de xilografías de Criterio, 1953), *San José de Cupertino* y *Composición* (corresponde a *El arroyo* de la serie provinciana de la edición mencionada) [anexo 3, figura 5]. La nota aludía a su participación en *Criterio* y en *Número* y agregaba: «Se trata, pues de un artista de orientación y disciplina católicas, égida espiritual que parece cuadrar admirablemente en la añeja prosapia de este arte íntimo y ejemplar. En esta primera exhibición de su labor, Juan Antonio excede en absoluto la convencional expresión de “promesa” que suele ser de rigor en todo debut. Este joven tallista constituye ya un valor efectivo y de los más valiosos, del género de arte que cultiva» (*ibíd.*). En otro periódico («Juan Antonio» *La época*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1930). se afirmaba que «todas y cada una de las cincuenta xilografías, expuestas en la segunda sala de la Sociedad de Amigos del Arte, son obritas de alto valor, en las que está presente el grabador inteligente, profundo conocedor del difícilísimo procedimiento. Las xilografías del distinguido artista son tan breves como buenas. Merecen muy atenta observación. Asimismo *La Prensa* («Exposición de Juan Antonio», Buenos Aires, 12 de septiembre de 1930:4) consignaba: «(...) lo medular de su obra revela invariablemente esa unidad que sólo pueden tener las cosas concebidas y ejecutadas como profunda aspiración del alma. Quiere decir pues, que el artista y el grabador se identifican y compenentran recíprocamente en esas delicadas estampas de auténtica sensibilidad moderna, expresivas siempre de forma y contenido como aquellas hermosísimas que expone bajo los números 1 a 8 del catálogo (...) Su muestra puede considerarse entre las mejores que haya presentado este año la Asociación Amigos del Arte».

<sup>39</sup> Por ejemplo: « (...) Juan Antonio presenta una interesante muestra de xilografías de motivos diversos, revela conocimiento de la técnica y en la deformación que da a sus motivos cae a veces en la dureza. Ese defecto no llega a ser disculpado por la naturaleza de esos trabajos propios de ilustraciones. Es Juan Antonio uno de los pocos cultores del grabado en madera y su obra gana con ello atractivo» (Leonardo, «Los salones», *Ondas Cine y Radio*, año III, nº 5-6, agosto-septiembre 1930:3). No obstante, reproducía *La virgen y el niño* al final del artículo [cfr. Anexo 3, figura 4].

Nací a fines de 1895. Me pusieron frente al primer maestro a los cinco años. Pero se murió el maestro. Varias lecciones recibí a los 8 o 9 años, pero se casó el maestro. El primero se llamaba Teodori y la tuberculosis, condecoración de románticos, lo llevó al otro mundo. Forcignano fue el otro. Sus celos de napolitano lo llevaron a la cárcel porque mató a su mujer. Ese fue mi principio. Ahora y desde entonces sigo estudiando y trabajando en este oficio que amo.

*¿Mis ideas? No entiendo la democracia, porque hasta ahora los hechos han demostrado que es la imagen del vulgo mayoritario, con o sin dinero, que defiende su insatisfecho apetito o su hambre colmada. (Lamento tener que coincidir con “alguien”). Tampoco entiendo el tradicionalismo sin tradición o el nacionalismo de escarapela en el ojal. Por temperamento soy enemigo de todo lo que signifique justicia (sic) [injusticia]. Inteligencia y humildad —vertical y horizontal— son para mí las líneas absolutas que debe trazar el hombre para ser hombre. Critico de mi mismo para limar mis imperfecciones, debo por consiguiente, renovarme. Lo contrario sería asemejarse al parálitico en trance de sostener que la parálisis es finalidad y objeto de la vida. (No experimenta nuevas posibilidades ni descubre nuevos mundos quien se detiene hasta el fin de sus días, sólo el eterno viajero puede conquistar nuevas emociones. Para el que se detiene con el propósito de adular —siempre se adula el mal gusto— felicidad, pues y buen provecho).*

*No me interesa la crítica del arte. Por lo pronto no estoy muy seguro de que exista. He oído hablar de unos devotos de San Garbanzos que poseen la rara virtud de escribir sobre lo que no entienden ¿serán estos los críticos de arte? No creo; para mí tengo que todo ese ejército ridículo de palabras que aparece en los grandes rotativos para defender el principio estético de la empresa, es una broma de los linotipistas o una necesidad de relleno para compaginar. Puede ser también y esta es una de las tantas suposiciones, que el crítico de arte sea el producto de refinamiento del señor director del periódico que quiso darse el lujo de otorgar su protección al primero que encontró en su camino. (Si es así, ha hecho mal el señor director; mucho mal a su protegido y a la sociedad en que vive, pues colocó a ese señor o señorita, lejos de sus propios papeles donde pudieron ser útiles y virtuosos). Pero todo es ficción, todo es suposición, la realidad es otra: es que el crítico de arte es una vertical imaginaria.*

Resumiendo:

*El arte es inteligencia: nunca producto de la chispa inspiradora que, como engañapichanga, inventaron los románticos para su uso y abuso. La obra es inseparable de hombre, pues los hechos nos pintan de cuerpo entero. El artista no existe mientras no sea profundamente religioso. Y no habrá posibilidad de tropezar con críticos de nuestra expresión, mientras los verdaderos poetas no se compenetren de las artes plásticas (el destacado es propio).<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> Cfr., «En la Wagneriana inaugura hoy su exposición Juan Antonio Ballester Peña», *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1930. El artículo incluía la reproducción de *Una estrella y retrato con laureles* (1929) [ver anexo 2, fig.2].

El «desprecio» de Ballester Peña por la crítica de arte (excepto la ejercida por poetas)<sup>41</sup> configurará un tema recurrente en las posteriores recensiones sobre su personalidad. Esto generó fuertes resistencias entre quienes se dedicaban a tal actividad. Al respecto Atalaya (Alfredo Chiabra) quien había prologado en 1927 el catálogo de la exposición colectiva realizada en Boliche del Arte reaccionó con un escrito (finalmente no publicado pero conservado en su archivo),<sup>42</sup> en el que mencionaba sus ideas anarquistas y sus colaboraciones en *La Protesta* (pasado omitido en la presentación de sí mismo que Ballester Peña realizaba en el catálogo de su exposición) frente a su catolicismo y pertenencia a la «sacristía de *Número*». Del escrito del crítico, es posible advertir cierta identificación entre democracia, pueblo y religiosidad; la incomprensión y crítica de Ballester Peña para con la primera (democracia) conllevaba, para Atalaya, una incomprensión y alejamiento del «pueblo» y por ello una «equivocada» concepción de religiosidad.<sup>43</sup>

Asimismo, en el mes de octubre las obras de Ballester Peña y de Juan Antonio (Spotorno) formaron parte del *Salón de Pintores y Escultores Modernos* organizado por Alfredo Guttero<sup>44</sup> y realizado en Amigos del Arte. Ballester Peña además, integró otra exposición en la Asociación Wagneriana, esta vez colectiva, junto a la obra de otros 14 artistas.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> «La única función de la crítica sería ponernos en contacto con el público. ¡Pero juzgarnos! ¿Con qué derecho puede un señor de esos decir lo que es bueno o lo que es malo? Tendrían que tener una cultura universal, como tienen algunos europeos y no pasarse la vida hablando de bueyes perdidos (...) Los poetas, nada más que los poetas [pueden hablar de arte, orientar al público]. Esos sí que nos pueden comprender y juzgar. Y lo mismo que nosotros nos inspiramos en la poesía, ellos se inspiran muchas veces en nuestras pinturas. El juicio de un poeta es para mí interesantísimo» (cfr. «Habla un pintor: Juan Antonio Ballester Peña», *Crítica*, 2º sección, Buenos Aires, 10 de abril de 1931).

<sup>42</sup> Cfr. «La histeria en el arte (retrato moral de un "artista")», cuyos datos y contenido se reproducen en Artundo 2004a: 162-164.

<sup>43</sup> El alejamiento entre Ballester Peña y Atalaya (relación que se había configurado en el trabajo en conjunto en *La Protesta* y *Campana de Palo* y a partir de una breve convivencia durante su hospedaje —junto a su hija— en la casa en Ramos Mejía de Ballester Peña) por entonces era un hecho.

<sup>44</sup> Además de obras de Alfredo Guttero, de Ballester Peña y de Juan Antonio (Spotorno) integraron la muestra producciones de Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Víctor Cúnsolo, Pedro Domínguez Neyra, Luis Falcini, Pedro Figari, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Alberto Morera, Ricardo Musso, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro, Gustavo A. Pueyrredón, Antonio Sibellino, Lino Spilibergero, Xul Solar, Pablo Tosto y Miguel Angel Victorica (cfr. Artundo y Pacheco 2008: 228-9).

<sup>45</sup> Cfr. *Primer Salón Anual de Pintores Modernos, Primer Grupo*, (Catálogo de Exposición), Buenos Aires, 23 de diciembre de 1930 al 13 de enero de 1931 (incluía la reproducción de una obra de cada uno de los expositores: Elena Alba, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Elena Cid, Dora Cifone, Juan del Prete, Domínguez Neira (sic),

Durante 1931 la *Circular* calificaba como «pocas y excelentes» las exposiciones organizadas por el *Convivio*. Durante agosto se expusieron las obras de Fray Guillermo Butler<sup>46</sup> oportunidad en la que brindó una conferencia titulada «Arte cristiano», la que se transcribió en su totalidad.<sup>47</sup> La producción de Ballester Peña formó parte de dos muestras, una individual y otra colectiva. De la primera, la *Circular* afirmaba:

(...) fue la más importante de las realizadas por este artista. Si a algunas personas sorprendió de primera intención su manera tan característica, no puede dejar de convencer y gustar una obra en la que se unen al sabio dominio de la técnica un raro instinto artístico y una honda inspiración religiosa, poco frecuente entre los plásticos de ahora. La pintura mural religiosa sería sin duda el campo apropiado para la expresión de Ballester Peña cuyo cuadro «Ángeles», basta para colocarlo entre los primeros pintores del país (*CIB* n°27, 1931:33).<sup>48</sup>

Los elogiosos términos, daban cuenta del interés de incorporar de un modo más activo la producción de Ballester Peña, al detectar en ella una «honda inspiración religiosa»; inclusive se le asignaba un campo específico de expresión, tal el mural. En cuanto a la muestra colectiva, se trató de obras de Basaldúa, Elena Cid, Juan Antonio (Spotorno) y desde luego Ballester Peña. La última exposición mencionada era la de Ruth Schauman,<sup>49</sup> cuyas pequeñas xilografías, inspirada en la liturgia, se estiman proclives para su utilización en las estampas, pues (se afirmaba en la *Circular*) «Ya es hora de desterrar esa

---

Raquel Forner, Alfredo Guttero, Alberto Morera, Victor Pissarro y Lino Spilimbergo. *Retrato con estrella marina* es la obra de Ballester Peña que aparece reproducida). [Ver anexo 2, fig. 3].

<sup>46</sup>[1880-1961] Sacerdote perteneciente a la orden de predicadores de Santo Domingo.

<sup>47</sup>La conferencia trazaba un panorama desolador respecto al estado del arte cristiano en el país y sus perspectivas inmediatas: «Nada extraño es que nuestro arte cristiano esté tan decaído, sobre todo aquí, en nuestro país, en donde aún no se siente por ahora, reacción alguna que nos haga vislumbrar siquiera una vaga esperanza de restauración» (*CIB* n°26, 1931:36): Esto, en cuanto a las actividades relacionadas con las artes plásticas, pues durante ese año se hace referencia al concierto de piano a cargo Ricardo Viñes «artista católico de gran prestigio en América y en Europa», cuyo programa incluyó obras de Bach, Antonio Soler, Scarlatti, Gluck, Schubert, Schumann, Chopin, Borodine, Moussorgsky, Ravel, Debussy, Albeniz, Falla, y Donostía (*Ibid.*:32). Fuera de las actividades propiamente artístico-estéticas del *Convivio*, es de interés destacar que otra de las transcripciones en este ejemplar de la *Circular* es la de una de las conferencias que dictó el padre Julio Meinvielle sobre «Concepción católica de la política» (pronunciadas los días 3, 10, 17 y 24 de septiembre de 1931). Las mismas serán ampliadas por el autor y publicadas por los *Cursos de Cultura Católica* en formato libro el año siguiente (Meinvielle 1932).

<sup>48</sup> La obra mencionada en la cita, será reproducida en *Número* (n° 21-22, 1931:71).

<sup>49</sup> [1899-1979] Artista, escultora y poeta alemana. Xilografías de esta artista serán incluidas en *Número* de ese año (n° 21-22, 1931:73; y n° 23-24, 1931:84).

estampería religiosa sentimental y chabacana divulgada hoy por todas partes» (*CIB*, 1931 n°27:33), evidenciando así una preocupación por incorporar reformas en el ámbito estético-visual que también se observará en el estético-musical con las lecciones sobre canto gregoriano impartidas desde el *Convivio* en los años siguientes.

La actividad de Guttero en torno a la organización de Salones de Pintura Moderna,<sup>50</sup> desde su retorno al país en septiembre de 1927, incluyó también el impulso de intercambios con países vecinos.<sup>51</sup> De allí que su producción, junto a la de otros 17 artistas,<sup>52</sup> entre ellos Ballester Peña, formara parte de la muestra del *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos* realizada en Montevideo (Uruguay) durante el mes de mayo. Inaugurada en el Pabellón Centenario de la Avenida 18 de julio, contó con la presencia de representantes del gobierno y en el marco de la misma, Guillermo de Torre pronunció una conferencia sobre la nueva pintura argentina. En tanto parte del campo artístico se adhería a la respuesta de Horacio Butler al ataque de Atilio Chiappori — director del Museo Nacional de Bellas Artes— al arte moderno; su «Carta abierta» era reproducida en *Argentina. Periódico de Crítica y Arte* y entre las firmas que la suscribían se encontraban las de Ballester Peña, Basaldúa y Borges.

Durante el mes de junio se estrenó *Lakme*, (Leo Delibes 1883) en el Teatro Colón,<sup>53</sup> con escenografía a cargo de Ballester Peña.<sup>54</sup> El cambio de la comisión administradora del Teatro, promovió el ingreso de *pintores modernos* para la realización de escenografías (a cargo de Rodolfo Franco hasta entonces) para las que también fueron convocados Guttero y Basaldúa, quien

<sup>50</sup> El *Primer Salón de Pintura Moderna Argentina* tuvo lugar en Amigos del Arte en 1928, integrado por obras de Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni y Lino Spilimbergo (Artundo y Pacheco 2008:227). En 1929 y 1930, se llevaron a cabo los mencionados *Nuevo Salón Año Primero* y *Salón de Pintores y Escultores Modernos* respectivamente. La exposición colectiva realizada a fines de ese año en la Asociación Wagneriana —de la que había sido nombrado asesor artístico— (cfr. Artundo 2000:189), estuvo también bajo su impulso.

<sup>51</sup> Para un detallado registro y lectura de la actividad en el campo artístico realizada por Guttero ver Artundo 2000. Para el período aquí reseñado, ver Artundo 1997.

<sup>52</sup> Elena Alba, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Elena Cid, Dora Cifone, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Carlos Giambiagi, Alberto Morera, Silvina Ocampo, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro y Lino Spilimbergo y Xul Solar

<sup>53</sup> Protagonizada por Lily Pons, en su primera visita a la R. Argentina, junto a la dirección de orquesta de Ernest Anserment.

<sup>54</sup> [Ver Anexo 2, figs. 6a y 6b].

desplegará allí una importante actividad. El desempeño de Ballester Peña mereció comentarios elogiosos en la mayoría de las críticas en la prensa de entonces.<sup>55</sup> No corrió igual suerte su trabajo como escenógrafo de *Pelléas et Mélisande* (Debussy 1902), que se estrenará durante el mes de julio en el mismo teatro.<sup>56</sup> Finalmente, en septiembre de 1931, las obras de Ballester Peña y las de Juan Antonio (Spotorno) se expusieron en el *Salón de Pintores Modernos*, nuevamente en Amigos del Arte y también organizado por Alfredo Guttero.<sup>57</sup> La editorial Número ese año publica *Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman, la que en su portada llevaba un grabado de Juan Antonio Spotorno (*Los magos*) y en el colofón una viñeta (ambas incluidas en la serie religiosa del ejemplar editado por Criterio en 1953).<sup>58</sup>

En el año 1932, la *Circular* no reseñó actividades en el ámbito de las artes plásticas, si bien mencionaba la práctica de sesiones semanales<sup>59</sup> y es el año

---

<sup>55</sup> «Ballester es todo un artista. Colorista sutil y dibujante excelente. Tiene además imaginación, fantasía, don de creación. Sus obras de pintura pura le han conquistado desde el comienzo un puesto de primera fila. Sus decorados para Lakmé son su primer acierto. Ballester los ha realizado conforme a un concepto personal y de acuerdo a la tesis moderna de que el pintor debe ser un colaborador en la obra total de la representación. Sus decorados no son simples escenarios ad-hoc, son una obra original ensamblada al espectáculo. De este modo el artista mantiene su entera personalidad a la vez que interpreta, agrega y enriquece el espectáculo. Ballester ha seguido en este la tradición inaugurada por los grandes decoradores rusos y que trajo una completa renovación del decorado teatral. (...) Es importante hacer notar que con Ballester entra al elenco de escenógrafos del Teatro Colón el primer pintor argentino de tendencia netamente moderna. Es importante hacerlo notar, porque el público tendrá ocasión de comprobar por sí mismo que el "cuco" del arte de avanzada no es tal. Es arte y nada más, arte que se expresa con libertad (...) Ballester Peña pone el primer jalón de ese llamado arte de avanzada en el escenario del teatro municipal (cfr. «Han conquistado el teatro», *Noticias*, Buenos Aires, 29 de junio de 1931:12; reproduce bocetos de la escenografía).

<sup>56</sup> «Un error, a nuestro juicio, son los decorados con los que se la ha presentado [*Pelleas et Melisande*]. Todo espectáculo crítico debe constituir siempre un conjunto armónico, en su espíritu, de música, poesía, pintura. La escenografía que ha realizado Juan Antonio Ballester Peña, sobre maquettes de Roger Lalande, salvo el cuadro de la torre y algún otro, no concuerda con lo que conviene a la música de Debussy. Por otra parte los personajes lucían trajes contradictorios con aquella (...)» (cfr. «Pelleas et Melisande señaló la nota teatral de anoche», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1931:7).

<sup>57</sup> Cfr. *Salón de Pintores Modernos*, Amigos del Arte, Buenos Aires, septiembre 1931 (díptico). La muestra estuvo integrada con obras de Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Emilio Centurión, Dora Cifone, Adolfo De Ferrari, Juan del Prete, Pedro Domínguez Neyra, Pedro Figari, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Carlos Giambiagi, Jorge Larco, Laura Mulhall Gironde, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro, Ernesto M. Scotti, Xul Solar, Lino Spilbergo, Juan B. Tapia, Adolfo J. Trabucco, además de las de Juan Antonio (Spotorno), Ballester Peña y Gutero.

<sup>58</sup> Cfr. n° 102 (*Los magos*) y n° 87 (*Viñetas*) en *Xilografías de Juan Antonio*, Buenos Aires: Criterio, 1953 [ver anexo 3a, figura 2a, 2b y 2c].

<sup>59</sup> Sólo se hacía referencia a las sesiones destinadas a explicar diversos temas de la doctrina católica a cargo de César E. Pico, a las conferencias sobre la misa de Dimas Antuña y a las



en que Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio (Spotorno) fundaron el Taller de Arte Sacro San Cristóbal, con la intención de renovar la imaginería religiosa.<sup>60</sup>

Ese año, asimismo, fallecieron dos personas muy cercanas a Ballester Peña: Guttero y Elena Cid (en París). La correspondencia con esta última y las fotografías junto al resto de los habituales integrantes de los Salones organizados por Guttero en situaciones familiares (cumpleaños) y sociales (picnics), da cuenta no sólo de la red de vínculos de Ballester Peña en el ámbito artístico, sino también de las valoraciones que algunos de los miembros de este grupo de «artistas modernos» (tal la denominación de Guttero), tenían de la Iglesia católica.<sup>61</sup> No figuraba en esos registros Juan Antonio (Spotorno),

---

disertaciones sobre canto gregoriano a cargo del monje benedictino Nicolás Rubin de las que se especificaba que habían sido ilustradas con discos de la Abadía de Solesmes (*CIB* 1935 nº 28:6). Estas últimas pueden relacionarse con el interés desde la institución eclesiástica por promover el canto llano, iniciativa inscripta en el esfuerzo por imponer, al menos desde 1904 (con el *Primer Congreso de Música Sagrada* en Buenos Aires), las recomendaciones del papado de 1903 (para un abordaje del canto gregoriano en el primer tercio del siglo XX, ver Lida 2012b; ver también Corrado 2010).

<sup>60</sup> La exposición de xilografías de Ruth Schaumann [artista católica, 1899-1975, cuya obra fue incluida en el catálogo de «arte degenerado»] del año anterior en el *Convivio*, posiblemente fue inspiradora de esta iniciativa. Una evaluación de las prácticas al interior del mismo, será realizada por Ballester Peña años después, en ocasión de un reportaje en 1937; en él admitirá la co-fundación con Spotorno del mencionado taller «cuyas realizaciones han sido apreciadas por sólo una parte de la catolicidad. Pero después de cinco años creemos que algo a hecho este taller para mejorar la estampa cristiana» (cfr. Palma Lauro, «Un pintor místico», *Para Ti*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1937:16 y 65). Su carácter de fundador e impulsor de tal Taller, será mencionado insistentemente en catálogos (cfr. *Exposición de Juan Antonio Ballester Peña* [catálogo de exposición], Comisión Provincial de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes, Tucumán, 18 de octubre de 1943) e inclusive su asistencia al *XIX Congreso de Pax Romana* (junio-julio, 1946) será bajo la afiliación al mismo. Revistas como *Baluartes*, incluyen publicidad de este taller, cuya dirección en un principio fue la de Piedras 150 (cfr. *Baluartes*, nº12, mayo de 1933:10). Años después, en las hojas con membrete del Taller San Cristóbal, figurará como dirección Charcas 2078, domicilio particular de Ballester Peña y que constará también entre los datos de sus obras enviadas al Salón Nacional.

<sup>61</sup> Los herederos de Ballester Peña conservan (entre otras) fotografías de un picnic en las que Ballester Peña y su familia aparecen junto a Juan del Prete, Alfredo Guttero, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira, Emilio Centurión, Alfredo Bigatti, entre otros [cfr. *Anexo 6, figura 1 y 2; también fig 3 y 4*]. Asimismo, la correspondencia de Elena Cid con Juan Antonio Ballester Peña, da cuenta de la crítica posición que —puede inferirse— compartían ante la institución eclesiástica, como también de la evaluación (por parte de la artista) desde París, de la Argentina y su campo artístico. V.gr. «(...) ¡De qué me servirá haber nacido en aquel país horrible! De mal y nada más. No estoy ni aquí ni allá, de esto sirve ser argentina. Si yo no me hubiera ido en 1927 ahora tendría otra situación, todos me lo dicen. Pero allá ¿de qué vale ser una artista?, de nada, para mal. Para morir. Aquí, las gentes, los artistas que ven mis cuadros, no comprenden cómo un país como el nuestro pueden despreocuparse hasta este punto de quien los honra. Delia del Carril me dijo: "Me extraña mucho que Lhote nunca me hablara de Ud." y Lhote contestó: a Elena Cid jamás la he considerado extranjera, sino de los nuestros. ¿Pero de qué me sirve todo esto si se me va la vida? Le juro que reniego de ese país como del último en el mundo (...).» (*AHJABP Correspondencia*. 1931, Cid E.-Ballester Peña J.A. carta fechada en París, 17 de noviembre, manuscrita, firmada, 1f. dorso y verso); «(...) Usted me

con quien sí compartía un espacio común en *Criterio*, publicación que (como mencioné anteriormente) incluyó numerosas ilustraciones de Juan Antonio, también a cargo del diseño gráfico y el cuidado de la misma.; la participación de Ballester Peña por entonces estaba menos relacionada con su futura elección confesional y más con su propuesta estética en línea con los planteos de los dos primeros años de *Criterio* y de *Número*, si bien la lectura de León Bloy y el mayor acercamiento con los miembros de los *Cursos*, evidenciaban el inicio de su conversión religiosa. Como Basaldúa o Norah Borges de Torre, Ballester Peña compartía un lector interesado en lo religioso pero también en las propuestas artísticas novedosas. Aquejado de una enfermedad en sus manos, que le imposibilitaba trabajar, fue asistido por Pacomio Basombrío (dermatólogo peruano y amigo de Juan Antonio Spotorno) y su acercamiento a la religión católica y a sus instituciones se tornará, por entonces, más comprometido.

Ese año, asimismo, asumió como Intendente de la hoy Ciudad Autónoma de Buenos Aires Mariano de Vedia y Mitre —en reemplazo de Rómulo S. Naón— y nombrado por Agustín P. Justo.<sup>62</sup> De Vedia y Mitre permanecerá en su cargo hasta el final del período (1938) y su amistad, conocimiento y también estima intelectual de algunos de los integrantes del *Convivio* posibilitó que parte de ellos colaboraran de un modo directo en su gestión. Tal es el caso de Atilio Dell'Oro Maini quien fue su Secretario de Hacienda y Administración.<sup>63</sup>

---

habla mucho de Dios en su carta. Si. Pero debiera renacer Savonarola. La iglesia está podrida —sin remedio—. Los hombres la han manoseado tanto que la han vuelto a su imagen y semejanza. Habría que quemar todo comenzando por el Vaticano. Quemar. Solo el fuego limpia y quema vivos a los sacerdotes. Tal vez de otras nuevas catacumbas surja una nueva y limpia versión del cristianismo. Creo que el comunismo es el castigo de los castigos, pero el único capaz de arrasar con todo el mal. Con la tibieza y la literatura, con el snobismo de la Iglesia y de los cristianos de hoy. Castigo atroz, pero sólo él sacará de la inercia a las almas (...). (1933, Cid E.-Ballester Peña J.A. carta fechada en París, 26 de abril, manuscrita, firmada, 1f. dorso y verso).

<sup>62</sup> Luego de un complejo proceso de redefiniciones respecto de los objetivos de la «Revolución» del 6 de septiembre abordado suficientemente por la bibliografía especializada, Agustín P. Justo será elegido presidente el 8 de noviembre de 1932. Los primeros años de su gobierno han sido leídos como signados por las presiones encontradas a las que su gobierno se vio sometido por parte del Congreso (mayoritariamente laico) por un lado, y las de la Iglesia (que demostraba cada vez mayor penetración en los sectores del ejército) y su campaña contra el comunismo —instrumento ideológico esencial en la recristianización— (Zanatta 1996:106), por el otro.

<sup>63</sup> Por entonces contaba con 37 años; además de sus actividades en torno a los *Cursos de Cultura Católica* y *Criterio*, Dell'Oro Maini ya había cumplido funciones en la gestión pública como Ministro de Fomento e Instrucción Pública de la Intervención a Santa Fe y también como Interventor Nacional en Corrientes. De Vedia Mitre, será acompañado por Amílcar Razori

Asimismo, más de un integrante del *Convivio*, en los próximos años, será parte activa de proyectos en el ámbito de la Cultura (esto, no obstante la fuerte crítica de este grupo a la *democracia* como sistema, objeción alejada de las ideas de De Vedia y Mitre, identificado con la defensa de la Constitución Nacional de 1853 y el Estado de Derecho); ejemplo de ello lo constituye la designación, en febrero de 1934, de Leopoldo Marechal y de César E. Pico como jurados del Concurso de Literatura, el encargo a Alberto Prebisch de la realización del Obelisco en la actual Ciudad de Buenos Aires (1936) o la inclusión de algunos miembros del *Convivio* en la selección de intelectuales a los que se invitó a participar en los festejos y homenajes en ocasión del centenario de la Ciudad de Buenos Aires en 1936.

En tanto en Córdoba, se fundaba el Instituto Santo Tomás de Aquino, cuyos miembros impulsaron la publicación *Arx* (segunda época).<sup>64</sup>

Hacia 1933, además de los comentarios sobre arte y literatura realizados en las reuniones con igual regularidad semanal, la *Circular* destacaba la realización de una «valiosa exposición de arte cristiano» de Juan Antonio Ballester Peña.<sup>65</sup> La crítica daba cuenta de la muestra; así en *La Nación*, se advertía el cambio operado en la expresión artística de Ballester Peña, si bien se insistía en la no modificación de sus procedimientos.<sup>66</sup> De igual modo en *La Prensa*, se destacaba que las obras expuestas mantenían la «misma delicadeza» de sus anteriores armonizaciones.<sup>67</sup> También *El Hogar*, en un artículo firmado por Pilar

---

(como Secretario de Obras Públicas Higiene y Seguridad) jurisperito y profesor, especializado en asuntos edilicios, posteriormente autor de *Historia de la ciudad argentina* (Buenos Aires: Imprenta López, 1945, tres tomos), director de la *Revista Municipal* (Santa Fe) y la *Revista Argentina de Administración Comunal* (Buenos Aires); posteriormente en el mismo cargo asumirá Ricardo A. Moreno. Raúl Elguera Belgrano se desempeñará como Secretario.

<sup>64</sup> Cfr. Descripción y análisis en Capítulo 5 *Parte II* y Capítulo 8 *Parte III*.

<sup>65</sup> Además se alude a audiciones de discos de canto gregoriano (*CIB* 1935: 28:8).

<sup>66</sup> «El procedimiento del artista no ha variado, no modifica su manera expeditiva, no cambia su modo sintético. Pero incluye en los esquemas de ahora otro sentir. (...) El pintor adquiere ahora otra categoría en Ballester Peña: se espiritualiza y animando su modo sensible alcanza otra esfera. Es el artista. Sus intuiciones tienen la claridad reveladora de las cosas profundas. Señalamos esta exposición del Convivio como una de las expresiones más puras del momento actual». Se reproduce *Tobías y el ángel* [cfr. *anexo 2 fig.8*], (s/a, «Bellas Artes», *La Nación*, Buenos Aires 30 de agosto de 1933)

<sup>67</sup> «La exposición de J.A. Ballester Peña en el Salón *Convivio*, en la calle Alsina 830, reúne 6 pinturas y dos dibujos. A pesar del número reducido de los trabajos, la muestra se distingue por la alta espiritualidad de las obras presentadas. Ballester Peña aborda con frecuencia temas religiosos que tanto se avienen con su temperamento místico, y al hacerlo da nuevas y

de Lusarreta, se aludía al «nacionalismo pictórico» de Ballester Peña y nuevamente se señalaba la ausencia de cambios notables desde el punto de vista técnico, «es el mismo pintor esquemático; el cambio fundamental está en el espíritu y en los nervios del artista que se equilibra y se encuentra en la apacibilidad —mil veces trillada y siempre nueva— de los “asuntos religiosos”». <sup>68</sup> En ese año, asimismo, la mayoría de los artistas que habían sido convocados por Guttero intervinieron con sus obras en la muestra en su homenaje, entre ellos Ballester Peña (no así Juan Antonio).

Por otra parte, durante ese año y durante la gestión de De Vedia y Mitre en la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se nombró por Decreto (25 de febrero de 1933) a Alberto Prebisch, junto a Victoria Ocampo y Constantino Gaito, como miembros honorarios del Teatro Colón. En marzo Héctor Basaldúa pasará a ocupar la función de Director Escenógrafo. <sup>69</sup>

En cuanto a Juan Antonio, sus xilografías fueron incluidas en las portadas de tres ejemplares de *Pax* (revista mensual litúrgica benedictina). <sup>70</sup>

---

atrayerentes interpretaciones de asuntos muchas veces encarados por los maestros del pasado. Su labor, desde luego, está exenta de verismos, ya que en todo momento tiende a idealizar la forma evitando la copia servil del natural. Sus personajes actúan siempre en un mundo enteramente irreal y están tratados con un gran sentido pictórico, condición en la que finca el verdadero valor estético de los cuadros y escenografías de este colorista de fina sensibilidad. (...) Las composiciones tienen ahora mayor amplitud y equilibrio y están basadas en interesantes combinaciones que suponen figuras geométricas en movimiento. Las líneas del dibujo se singularizan por la precisión de los trazos que contornan las formas y los planos sintéticos de color, de manera tal que asemejan armazones de vitrales. “Santa María, Mater pauperum”, “Abraham”, “Tobías y el arcángel Rafael”, realizadas al óleo con rica policromía y agradable materia y “Los tres arcángeles” —acuarela de sutil colorido— como sus títulos lo indican son obras de carácter religioso. “Retrato” y “Figura” que aparentemente son trabajos de otra índole, están impregnados también del mismo sentimiento religioso de los anteriores» (s/a, «Ballester Peña presenta un conjunto selecto de pinturas», *La Prensa*, 31 de agosto de 1933). Una versión de *Los tres arcángeles* (sin colorear) será reproducida en el número 12 de *Baluart* (mayo de 1933:9) con el título *Arcángeles [anexo 2, fig.7]* y luego sí en colores (reproducción de la expuesta en esta oportunidad) en la portada de *Pax, Revista Mensual Litúrgico-Benedictina* (año XIII, N° 10, octubre 1933) en la que también se alude a la exposición [Cfr. análisis y figura 4, Cap. 7, Parte III].

<sup>68</sup> Como en las críticas anteriores, se destacaba la factura de *Tobías y el ángel*. No obstante el título del artículo, no había referencias en su interior a la cuestión del nacionalismo, sí en cambio respecto a los aspectos religiosos de la obra de Ballester Peña, lo que permitiría inferir cierta identificación entre nacionalismo y catolicismo por parte del autor textual (Lusarreta Pilar de, «Ballester Peña y su “gracia” estética. Nacionalismo pictórico», *El hogar*, Buenos Aires, ff, 1933 (AHJABP).

<sup>69</sup> Su actuación en tal institución fue festejada por el *Convivio* con una cena en el Hotel Jousten (25 de septiembre de 1933) espacio elegido habitualmente para los homenajes, oportunidad en la que Juan Antonio diseñó la invitación /menú [anexo 3a, fig. 3].

<sup>70</sup> *El divino pelícano* (1929) (*Pax*, año XIII, n°3, febrero 1933, portada) [anexo 3, fig.6]; *La Jerusalén Celeste* (1929) (*Pax*, año XIII, n°4, abril 1933, portada) [anexo 3, fig.7] y *La*

### **b) Compromiso y afirmación (1934-1943)**

Durante 1934, año en que se llevó a cabo en Buenos Aires el XXXII Congreso Eucarístico Internacional, la *Circular* no relevó las actividades del *Convivio* y sólo aludió a las sesiones de canto gregoriano.<sup>71</sup> En enero, Juan Antonio Ballester Peña pintó su *Salus Infirmorum*,<sup>72</sup> conocida como *Virgen de la piedra*, en Alta Gracia (Córdoba) y en ocasión de su visita a Juan Antonio (Spotorno).<sup>73</sup> Ambos artistas plásticos mantendrán asiduas relaciones con el grupo reunido en torno al Instituto Santo Tomás de Aquino y la publicación *Arx*, cuyo segundo número de ese año incluirá dos significativos dibujos a cargo de Ballester Peña.<sup>74</sup> La sede de los CCC y espacio de despliegue de las actividades del *Convivio* (Alsina 830), ese año se trasladó al local de Reconquista 572,<sup>75</sup> cuya inauguración<sup>76</sup> el 4 de octubre contó con la asistencia no menos significativa

---

*ascensión del Señor* (1929) (*Pax*, año XIII, n°5, mayo 1933, portada) [*anexo 3, fig.8*]. Las dos primeras, asimismo, formaron parte de las portadas de los n° 65 y 87 de *Criterio* (1929).

<sup>71</sup> Cabe destacar que en el período 1932-34 la *Circular* no se publicó y estos actos fueron reseñados en apretada síntesis en la edición del año 1935 (n° 28).

<sup>72</sup> Cfr. [*Anexo 2, fig.9a y 9b*]. Una referencia a la misma consta en una carta de fecha 17 de enero de 1934 de Juan Antonio Spotorno a Osvaldo H. Dondo: «(...) Ballester pasó 2 días por aquí y pintó una imagen en una gran piedra (...)» (La correspondencia Juan Antonio Spotorno-Horacio Dondo me fue facilitada por Osvaldo Dondo (h), quien las conserva en su archivo). Ballester Peña se refiere a la misma en un reportaje realizado en 1937: «Desde un momento antes, mis ojos se habían fijado en una tarjeta postal prendida en el marco del caballete. Era una fotografía de una roca rodeada de vegetación de la que parecía emerger una gran estampa religiosa. —¿Qué es eso?— le pregunté al pintor. —Eso es un cuadro que pinté en una piedra de las sierras cordobesas, en Alta Gracia, durante unas vacaciones. Un amigo mío y socio, de nombre Juan Antonio, que me acompañaba, descubrió la piedra. Era algo así como un tablero natural en la encrucijada de tres caminos. Fui a verla y se nos ocurrió pintar en ella un motivo religioso. Al día siguiente volvimos con colores de esmalte resistentes a la intemperie, a pesar de que la piedra está naturalmente defendida por el musgo. Y en una hora esa tarde y otra al siguiente día, mientras las hormigas me trepaban por todo el cuerpo, pinté una Virgen con el Niño. Según me dicen, la piedra está ahora llena de firmas. —¿Y la suya? —No, la mía no. —¿Tiene título esa obra? —Verá usted, me responde el artista, mientras me hallaba pintándola acertaron a pasar unas monjas en un automóvil y me hicieron la misma pregunta. Entonces le puse el título y es “Salus Infirmorum”. Pero las gentes del lugar y los turistas han dado en llamarla “La Virgen de la piedra”, como puede ver Usted en esta postal» (cfr. Palma Lauro, «Un pintor místico», *Para Ti*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1937: 65).

<sup>73</sup> Juan Antonio (Spotorno) pasará largas temporadas en Alta Gracia, esto motivará la insistencia de sus amigos en su retorno, conforme puede advertirse en la correspondencia personal, particularmente por su actividad como diseñador y editor gráfico de revistas y libros publicados en Buenos Aires.

<sup>74</sup> [Cfr. *Análisis y figuras 12 y 13 Cap. 8, Parte III*].

<sup>75</sup> Ofrecido por su propietaria Carolina Pombo de Baliari, hecho que (según la *Circular*) venía a solucionar los problemas de infraestructura por entonces, atento el crecimiento de los *Cursos* (*CIB* n°28, 1935:12). Será su tercera sede; la primera había sido en Alsina 553.

<sup>76</sup> En el acto hablaron el Nuncio Apostólico Monseñor Cortesi y Tomás Casares, quien reseñó la trayectoria de los *Cursos de Cultura Católica* desde 1922, recordando sus sucesivos presidentes y agradeciendo a la Iglesia de San Juan y el Monasterio de Santa Clara, «sombra espiritual bajo la cual vivíamos en la calle Alsina (...) Sólo Dios sabe lo que esa vecindad ha significado para nuestra obra (...)» destacándose su colaboración «como si se tratara de una

del Presidente de la Nación, como también de Obispos y Arzobispos que ya se encontraban en Buenos Aires con motivo del *XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, cuya celebración (del 10 al 14 de octubre) fue sin duda un acontecimiento central durante 1934.

Las publicaciones oficiales como el *Álbum del XXXII Congreso Eucarístico Internacional*<sup>77</sup> o la *Guía oficial del Congreso Eucarístico Internacional*,<sup>78</sup> ostentaban en sus portadas imágenes lejanas a la estética propuesta desde el *Convivio*.<sup>79</sup> De igual modo el *Plano Oficial*<sup>80</sup> o el ejemplar con los *Cánticos del*

---

obra de las que fueran responsables» (*CIB* n°28, 1935:14) Transcurridos 12 años de su constitución orgánica, se ratificaban los lineamientos sobre la cultura al interior de esta institución: «Tengan bien presente los católicos a quienes preocupa el porvenir que la posesión católica del porvenir depende esencialmente de dos cosas: la una eminentemente primordial no depende de medios humanos: es la santificación personal de los católicos. La otra sí depende y a ella pueden de veras contribuir los que tienen esos medios en su mano (...): es la promoción de condiciones de trabajo intelectual que hagan posible el triunfo de la cultura católica. No se olvide que el verdadero triunfo de la cultura se halla en una vida intelectual lograda plenamente» (*Ibid.*:16-17). Asimismo, la inauguración en el día de San Francisco de Asís, es considerada una «proverbial coincidencia» que permite invocar su intercesión en «lo que podríamos llamar la tercera época de la vida de los Cursos que hoy se inicia. Obras de esta índole requieren de un amparo espiritual muy grande porque su índole no permite buscar otros amparos. Hemos tratado de ser celosos en este punto y por eso los Cursos han solido parecer díscolos y huraños. Quizá de hoy en adelante haya de parecerlo más que nunca, porque más que nunca es necesario que estos en guardia ante nosotros mismos» (*Ibid.*:18). Finalmente, entre otros agradecimientos, Casares se refería a la presencia del Presidente de la Nación en el acto: «No tenemos títulos de acción pública para atraer la atención de quienes están en ella; pero en su retirada labor esta obra entiende servir a la Patria en la misma medida que aspira servir a la Verdad, porque la verdadera grandeza de la Patria estará en su sujeción a la Verdad, estará en una restauración de su filiación católica que repare sus traiciones a la Madre Iglesia que espiritualmente la engendró y es quien mantiene lo realmente vivo y grande que la Patria tiene» (*Ibid.*:18).

<sup>77</sup> Buenos Aires: Comité Ejecutivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 2 vol. 1935; 424p. La edición de lujo se presentó en caja (27x35,5cm), encuadernada en tela estampada en oro y cantos martelados, superior y delantero en oro.

<sup>78</sup> Buenos Aires: Comité Ejecutivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1934 (255 pp. 9 láminas, 10 pp de publicidad; 19,5 x 14,5 cm, tapa blanda con etiqueta de propaganda de YPF).

<sup>79</sup> No obstante (o quizá, justamente por) el nombramiento de Tomás Cullen como vicepresidente del Comité Ejecutivo. El *Álbum...* incluye —estilizada— una imagen enmarcada de Jesús con túnica blanca, manto, aureola y delante de una cruz, sobre las aguas y portando el ciborio; en el margen inferior izquierdo tal marco, se observa el escudo de la Ciudad de Buenos Aires; la *Guía*, de igual modo, presenta en su portada una imagen de Jesús sobre el fondo de una cruz formada por los colores de la bandera argentina (horizontal) y la bandera papal (vertical), en el margen inferior izquierdo: el escudo del Congreso Eucarístico [*Cfr. Anexo 5 figuras 1 y 2*].

<sup>80</sup> Se trataba de un desplegable que presentaba listados de iglesias, parroquias, oratorios de instituciones católicas, casas de estudio y congregaciones —entre otros datos— de la Ciudad de Buenos Aires y aprobado por el Comité Ejecutivo; (formato políptico, medidas: 20x9,5 cm; 40 x58 cm., extendido), [*Cfr. Anexo 5 figuras 3 y 4*]. La portada presentaba delineada esquemáticamente la figura frontal de Jesús (de pie, con aureola y los brazos extendidos en cruz, de color blanco) sobre ocho barcos a modo de fondo de agua y una multitud en el primer plano contemplándolo. Es la menos tradicional de las portadas y más cercana a la imagen publicitaria.

*XXXII Congreso Eucarístico Internacional*.<sup>81</sup> Inclusive la folletería preparatoria lanzada el año previo al Congreso, como la publicada ese año, se mantuvo en los carriles ordinarios en cuanto al uso de imágenes, sin incluir innovaciones.<sup>82</sup>

En cuanto al escudo del Congreso<sup>83</sup> (otro espacio al que la estética del *Convivio* pudo haber sido convocada) —inspirado en el de Garay instituido para la Ciudad el 20 de octubre de 1580— presentaba un águila negra (los que en el blasón de 1580 correspondía a las armas de Juan Ortiz de Zárate y de Torre de Vera y Aragón cuyos escudos también la presentaban) y cuatro aguiluchos (que remitían a las ciudades que Ortiz de Zárate se obligaba a fundar).<sup>84</sup> La presencia de la cruz y la corona se fundamentaba en el acta del 20 de octubre de 1580: «por haber venido a este puerto con fin y propósito firme de ensalzar la fe patriótica [la cruz de Calatrava] y servir a la corona de Castilla y León [la corona]» (citado en Peña 1910 [1944]:16). El distintivo del Congreso así,

<sup>81</sup> Otra de las publicaciones oficiales del Comité Ejecutivo (1933), en cuyas 56 páginas presentaba una serie de instrucciones para la correcta pronunciación en latín de los cánticos seleccionados para el Congreso. Incluía las letras (con traducción en su caso) y las partituras de: *Adoro te devote; Lauda Jerusalem Dominum, Pange Lingua, Tantum ergo Sacramentum; Laudate Dominum omnes gentes; Christus vincit, Salva al pueblo argentino, Cantemos al amor de los amores, Missa De Angelis, Veni Creator Spiritus, Oremus pro Pontifice, Salve Regina, Tota pulchra es María, Himno del XXXII Congreso Eucarístico Internacional* (letra de Sara Montes de Oca de Cárdenas y música de José Gil), *Te Deum* y *el Himno Nacional Argentino*. La portada presentaba un dibujo de dos ángeles sobre nubes y el escudo del Congreso en el centro. [Cfr. Anexo 5 figura 5].

<sup>82</sup> Por ejemplo, el díptico con una plegaria a Jesús sacramentado por el éxito del Congreso Eucarístico Internacional y jaculatorias. Con la firma del Nuncio Apostólico F. Cortesi y en uso de las facultades delegadas por la Santa Sede, se concedía 100 días de indulgencia a los fieles que rezaren devotamente la plegaria. Como puede advertirse en el frente del díptico, la imagen del Jesús pastor con las ovejas, enmarcado en una corona de flores (azucenas) y una rama de esta última en primer plano, era una de las tradicionales que circulaban por entonces. Incluye en el margen inferior izquierdo el escudo del Congreso, cuyo diseño ya estaba decidido. [Cfr. Anexo 5 figura 6 y 7]. De igual modo, la imagen del Beato Pedro Julian Eymard que forma parte de un díptico (oficial, autorizado por el Arzobispo S. Copello) en el que figura el Himno oficial del Congreso [Cfr. Anexo 5 figura 8].

<sup>83</sup> Al respecto en el *Álbum del XXXII CEI*, vol 1, 1935:18 se lo describía de la siguiente manera: «Está hecho en forma de escudo porque el Santísimo Sacramento es nuestra defensa en la vida y en la muerte. Tiene como fondo nuestra bandera, símbolo de la Patria. Lo rodea una franja blanca y amarilla, colores de la insignia pontificia, para significar la unidad de los fieles con la obediencia al Vicario de Cristo. Su parte inferior está modelada conforme al escudo que Don Juan de Garay dio a la ciudad de la Santísima Trinidad y puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre; un águila coronada cobijando bajo sus alas cuatro aguiluchos y sosteniendo en su garra una cruz roja. Es simbólico y profético: Buenos Aires surgió a la vida iluminada por los rayos de la Cruz redentora. En nuestro escudo, Buenos Aires, simbolizada por el águila, levanta con santo orgullo en la Hostia Eucarística a Cristo Rey, a quien cede su trono el sol de la Libertad para que sobre los pliegues de la bandera azul y blanca de la Inmaculada Concepción, Jesucristo Rey sea reconocido como Rey del mundo y aclamado Señor de la Humanidad». [Cfr. Anexo 5 figuras 9, 10 y 11].

<sup>84</sup> Los antecedentes documentales y esta interpretación constan en Peña 1910, ed.1944:9-16; Ver también Carranza 1926:25.

utilizaba el diseño del *primer* escudo de la Ciudad fundada por Juan de Garay el 11 de junio de 1580 como Santísima Trinidad y puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre. La clara diferencia era la importancia que adquiriría la custodia con el anagrama de Cristo (en reemplazo de la cruz de Calatrava) ubicada en la parte central y superior muy por encima del águila con corona;<sup>85</sup> ésta última ocupaba el sector inferior derecho y su cabeza ya no estaba orientada a siniestra como en el primer escudo de la ciudad sino hacia el sector central y por último, presentaba la bandera argentina de fondo y la inclusión de los colores papales.<sup>86</sup> Otros materiales recordatorios que circularon en esos meses, como las postales tampoco presentaron innovaciones estéticas.<sup>87</sup> De ese período, sólo se convocará a Juan Antonio (Spotorno) para el diseño del escudo de la Acción Católica Argentina.<sup>88</sup>

Asimismo, *el* nivel de intervención de los miembros del *Convivio* en funciones *centrales* de aspectos organizativos o de otro tipo,<sup>89</sup> fue escasa. A la amplia Comisión de Honor del Congreso, se le agregaron el Comité Ejecutivo<sup>90</sup> y las diversas comisiones, entre las que se encontraba la de Prensa y Publicidad,

---

<sup>85</sup> En el escudo de 1580, la cruz se ubicaba también más alta que la corona (conforme se indicaba en el Acta) pero la distancia era menor.

<sup>86</sup> El distintivo o escudo circuló en *píns* de metal (bronce esmaltado) fabricado por Gottuzo y Piana; en medallas de bronce (con la virgen de Luján en la contracara ,3 cm de diámetro); o en bronce y medidas de 28 x 23,7 cm, en bronce (distribuido por Escasany S.A.), entre otros formatos.

<sup>87</sup> [Cfr. Anexo 5, figuras 12, 13, 14].

<sup>88</sup> [Cfr. Anexo 5 figura 15].

<sup>89</sup> Por ejemplo en la exposición de Arte Religioso que se realizó durante el mes de octubre. La organización de la misma estuvo a cargo de Enrique Udaondo (por entonces miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana y director del Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires, con sede en la ciudad de Luján). A cargo de una comisión de «caballeros de profundo sentimiento artístico, reunió en su seno la más variada e interesante colección de obras maestras por su antigüedad, por su riqueza y por sus méritos y fueron las familias de apellido ilustres, los templos de data antigua, los museos y hogares de tradición que abrieron y ofrecieron sus tesoros de arte y de belleza, cuyas filigranas de plata, ostensorios de oro, trípticos de marfil, custodias, relicarios, gobelinos, bandejas cinceladas y pinturas de firmas célebre formaron un conjunto de maravillas que atrajo la admiración de propios y extraños (...)» (*Álbum del XXXII CEI*, vol 1, 1935:91). La integraron asimismo, obras de las congregaciones religiosas, especialmente la Compañía de Jesús y la Orden de San Francisco y en la sección europea se vieron las de Van Dick, Greco, Tintoreto, Zurbarán, Goya, Divino Morales, Delacroix, etc. tablas de los primitivos flamencos, italianos y españoles; tallas de Alonso Cano y Pedro de Mena obras de platería y esmaltes del siglo XV, ornamentos y bordados góticos (*Ibid.*) Para un detalle de las circunstancias de su realización, ver Blasco 2010.

<sup>90</sup> La que tuvo como Presidente a Monseñor Daniel Figueroa, Cura Rector de San Nicolás de Bari, y como Vicepresidentes las Señoras Adelia María Harilaos de Olmos y María Unzué de Alvear, y los doctores Tomás R. Cullen y Martín Jacobé. Como Secretario se desempeñó el Presbítero Antonio Caggiano, como Secretario de actas y correspondencia el R.P. Enrique Alla SSS, prosecretario el Pbro. Zacarías de Bisagra, Tesorero el Dr. Pedro Mohorade y Protesorero el Sr. Rodolfo Scapino.



para cuya presidencia fue convocado Gustavo Martínez Zuviría,<sup>91</sup> a quien debió caberle la co-responsabilidad de la decisión acerca de la estética visual de las publicaciones oficiales. Sólo Manuel Gálvez (de entre los laicos cercanos al *Convivio*) tuvo más participación al formar parte del jurado a cargo de elegir la letra del Himno del Congreso<sup>92</sup> y colaboró también con artículos (sin firma) en los volúmenes oficiales.<sup>93</sup>

Por la sección «Notas de Arte» a cargo de Julio Rinaldini en el diario *El Mundo*, es posible afirmar la realización en ese año de una exposición de alumnos del *Convivio*. La nota aludía a una muestra de 21 trabajos realizada en los «*Cursos de Cultura Católica*» y su comentario configuraba —para el crítico— una ocasión para reflexionar acerca de aspectos relacionados con la enseñanza, la libertad y la responsabilidad en el arte. De Ballestar Peña destacaba su condición de católico y docente «que educa en la práctica» de la pintura religiosa y cuya sujeción a cánones tradicionales en la «representación de imágenes», tornan el objeto más preciso y exigente en su «aparente limitación». Rinaldini aquí planteaba la cuestión de la libertad posible en un ámbito temático que en primera instancia tiende a restringirla, razón por la cual tal libertad adquiere «el valor y la fuerza de una conquista. Ya no es una prerrogativa otorgada a discreción en nombre de un criterio que en la mayoría de los casos es una manera de desatenderse de toda responsabilidad».<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Como vicepresidentas oficiaron Sara Montes de Oca de Cárdenas, Delfina Bunge de Gálvez y Graciela Valdéz López de Miró y como Secretario José María Samperio. Las restantes comisiones y sus presidentes fueron: Comisión Teológica (Monseñor Antonio Rocca); Comisión de Música (Pbro. Tomás J. Solari); Comisión Litúrgica (Dr. Antonio S. das Neves); Comisión de Hacienda (Sra. Magdalena Bosch de Harilaos); Comisión del Secretariado General (Sra. Clemencia Salvadores de Pérez); Comisión de Transportes (Dr. Norberto M. Fresco); Comisión de Alojamiento (Pbro. Dr. Juan B. Fourcade); Comisión de la Cruzada Infantil (Sra. Graciela Rojas); Comisión de la Concentración infantil (Rev. Padre José Borgatti SS); Comisión de técnicos (ingeniero Jorge Mayol); Comisión de sanidad y primeros auxilios (Dr. Miguel M. Petty); Comisión de Recepción (Doctor Ernesto Bosch); comisión de Organización (Almirante Tiburcio Aldao); Comisión de Ornamentos (Sra. Dolores Anchorena de Eleortondo) y Comisión de la Exposición de Arte (Sr. Enrique Udaondo).

<sup>92</sup> El Comité Ejecutivo convocó a concursar a todos los poetas de habla castellana para elegir su letra, el jurado de elección estuvo integrado por Gustavo Martínez Zuviría, Juan B. Terán, Arturo Jiménez Pastor, el R.P. José María Blanco S.J., además de Gálvez. Se recibieron 180 propuestas, eligiéndose la de quien se había presentado con el seudónimo «Ignis», (Sara Montes de Oca de Cárdenas). La música (José Gil) también fue seleccionada por concurso.

<sup>93</sup> Cfr. *Álbum del XXXII CEI*, vol 1, 1934:17, Gálvez 1961:207 y ss. Gálvez publicó al año siguiente su novela *La noche toca a su fin*: la breve historia de la conversión de Claudio Vidamor, en el marco de las descripciones de las asambleas del Congreso (1935).

<sup>94</sup> Cfr. Rinaldini Julio, «Exposición de Alumnos de los Cursos de Cultura Católica», *El Mundo*, 3 de diciembre de 1934:19.

Durante el mismo año, dos obras de Ballester Peña se expusieron en el *Salón de Pintores Modernos*, muestra colectiva que se realizó en *Amigos del Arte* durante el mes de mayo.<sup>95</sup>

Retornando a la actividad del *Convivio*, una exposición de arte religioso colonial de Perú y Bolivia (proveniente de la colección de A. y J. Guido) configuró la actividad destacada del año 1935; fueron 60 las obras expuestas y en la reseña de la *Circular* se destacaba la repercusión en la crítica mediante la transcripción de las evaluaciones positivas que realizaron *La Prensa* (jueves 30 de septiembre de 1935 en la que se reproducen ocho imágenes de la muestra) y *La Nación* (9 de mayo del mismo año) (*CIB* 1935 n°28:34).

Durante ese año se conmemoró el primer aniversario del *Congreso Eucarístico Internacional*; los CCC participaron de la misma invitando a sus amigos y alumnos a concurrir a las ceremonias oficiales e imprimiendo un folleto (díptico) con el texto latino y la traducción del himno *Lauda Sión* el que llevó un dibujo de Juan Antonio (Spotorno) en su portada.<sup>96</sup>

También se realizó en las salas de *Convivio* una exposición de obras de Juan Antonio Ballester Peña; por primera vez, en la *Circular* se consignaron los títulos de las mismas: *Juana Coeli*, *Regina Angelorum*, *Calvario* (un dibujo y una pintura), *El sacrificio de Isaac* y *Nuestra Señora la Santísima Virgen y el Niño Dios*. Como en el caso anterior, la *Circular* transcribió parte de la crítica esta vez publicada en *La Nación* del 10 de noviembre de 1935, ejemplar en que se reprodujo *Regina Angelorum*.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> En la que también se expusieron obras de Alfredo Guttero, Alfredo Bigatti, Raúl Borla, Horacio Butler, Emilio Centurión, Dora Cifone, Enrique E. Chelo, Pedro Dominguez Neira, Juan del Prete, Raquel Forner, Jorge Larco, Enrique Larrañaga, Vicente Manzoro, Laura Mulhall los Gironde, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Raúl Soldi, Ernesto Scotti, Lino Spilimbergo, Xul Solar, Alberto J. Trabucco y Miguel Carlos Victorica. Pilar de Lussarreta comentó la muestra en *El Hogar* (Buenos Aires, 8 de junio de 1934) en la que reiteraba la «mudanza espiritual» que había señalado en su crítica del año anterior. El salón se realizará también en 1935 pero Ballester Peña ya no será de la partida, como tampoco Juan Antonio (Spotorno).

<sup>96</sup> Cfr. [Anexo 3, fig. 25].

<sup>97</sup> y en donde se afirmaba: «(...) Todo obedece allí una escala de símbolos, clasificados en la esfera de los valores espirituales (...) Así pinta, así dibuja, así graba; con unción devotamente, puestos los ojos en algo muy bello y muy alto, pues lo más lejano está siempre muy cerca de la humildad (...) ¿En qué reside concretamente la significación de su contenido? En parecerse Ballester Peña a sí mismo y en haber logrado dar a sus dibujos y a sus pinturas un valor de pura y noble espiritualidad» (reproducido en *CIB* n° 29, 1936:51). La referencia a tal exposición,

En la misma *Circular* se hacía referencia a las funciones de Títeres de Cachiporra, bajo la dirección de Ernesto Arancibia. Las obras representadas fueron: *Égloga* (Juan de Encina, 1495), *Pagar y no pagar* (paso de comedia de Lope de Rueda, 1547), *Auto sacramental de Pedro Telonario o El rico de Alejandría* (de Mira de Amescua), con adaptaciones musicales de Bach (*CIB* 1936 n° 29:52).

Finalmente, algunos de los miembros del *Convivio* fueron convocados por la *sección universitaria* de los *Cursos*; así para la preparación del proyecto final con el que los estudiantes de Arquitectura debían terminar sus estudios, Dimas Antuña pronunció dos conferencias sobre «El plan de la decoración de una Iglesia» y se previó otra a cargo de Alberto Prebisch sobre «El problema arquitectónico de la construcción de una Iglesia» (*CIB* 1935 n°28:36).<sup>98</sup>

El año 1936 encontrará a algunos de los miembros del *Convivio*, participando de la conmemoración del Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires, organizada por el entonces intendente de la actual Ciudad de Buenos Aires.<sup>99</sup> El 3 de febrero de 1936, Mariano de Vedia y Mitre firmó el

---

figura en la *Circular* del año 1936 (*cfr.* *CIB* 1936 n° 29:51), en la que también se menciona la realización durante el año 1935, de una exposición de alumnos del taller de Ballester Peña en los CCC (*CIB* 1936 n° 29:53). En cuanto a la crítica publicada en *La Nación*, la breve transcripción no incluye la parte en que la misma hace referencia a los antecedentes de Ballester Peña, de quien se dice que «(...) integró el mal denominado "grupo de avanzada". La definición lleva en sí misma no pocas limitaciones. Un pesado lastre la adhiere a la pura materia y la despoja de ideales. Algunos, impulsados por una mala racha venida de afuera, ofrecen hoy el triste espectáculo de una regresión subversiva, creándose a sí mismos un estado de confusión caótica. Se mueven, andan, agitan y sólo consiguen girar en torno de su propia sombra. A tales términos negativos opone Ballester Peña el magnífico ejemplo de su pureza. Se ha salvado por las vías de la fe. El materialismo, nefasto siempre, empobreció el arte reduciéndole a la inercia trivial. En el artista ha perfeccionado Ballester Peña a la criatura humana, al hombre. Y así como otros desplazan energías en la acción muscular de su pintura, él hace de cada acto pictórico una plegaria (...).», («Exposición de Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1935). Otra de las obras expuestas (*Calvario [anexo 2, fig. 10]*) es reproducida en *La Prensa* (17 de octubre de 1935).

<sup>98</sup> Las cuestiones estético-artísticas tuvieron lugar en la programación de ese año en el marco de los estudios de Filosofía. Así, fueron comentadas en cuatro sesiones *Art et scolatique* de Jacque Maritain (quien declinaría con pesar la invitación de ese año de los *Cursos*, por problemas estrictamente personales) y la estética y analítica de E. Kant (a cargo de O. Derisi) (*CIB* 1935 n°28:37).

<sup>99</sup> Por un Decreto del 21 de enero de 1936, durante el transcurso del año se dispuso la realización de una serie de disertaciones radiotelefónicas, propaladas por intermedio de la radiodifusora del Teatro Colón. Ignacio B. Anzoátegui, Francisco Luis Bernárdez, Samuel W. Medrano y Leopoldo Marechal fueron invitados a presentar sus conferencias, junto a Ricardo Levene, María Elvira Mora y Araujo, Luis Cané, Leónidas Barletta, Baldomero Fernández Moreno, Fryda Schultz, Enrique Corbellini, Enrique Loncan, Álvaro Melián Lafinur, Manuel

Decreto por el que se dispuso la construcción del Obelisco encargándose tal tarea al arquitecto Alberto Prebisch e inaugurándose el 23 de mayo.<sup>100</sup>

En el mes de junio de 1936 *Convivio* organizó una segunda exposición de «pintura cristiana» en la que participaron los alumnos de J. A. Ballester Peña.<sup>101</sup> Y en octubre, éste último expuso tres obras de carácter religioso: *La Sagrada Familia*, *San Rafael y Tobías* y *San Sebastián*, seis retratos, un óleo titulado *Conformidad* y un dibujo a pluma. La *Circular* de ese año transcribió parcialmente la crítica publicada en *La Nación* (8 de noviembre de 1936) en la que se afirmaba que:

Conoce él y estrictamente observa la simbólica del color. Se advierte allí un lenguaje de clara percepción para quienes poseen la sabiduría de la fe. El pintor y el creyente están compenetrados en suprema unidad en «Sagrada Familia». Entre el azul del cielo y la tierra florida emerge la dulce omnipotencia hecha poesía en las formas corporales (cit. en *CIB* n°29, 1936:52).<sup>102</sup>

---

Ugarte, Alfonsina Storni, Sigfrido A. Radaelli, Pablo Suero, Nicolás Coronado, Manuel Mujica Láinez, Sara Álvarez Valdez, Roberto F. Giusti, Jorge Luis Borges y Arturo Cancela. La totalidad de los textos fueron reunidos y publicados en *Cuarto Centenario Fundación Ciudad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936).

<sup>100</sup> Para un estudio profusamente documentado, ver Cedodal 1999:127-150; la correspondencia transcrita (Del'Oro Maini-Alberto Prebisch) da cuenta de la intervención del primero y su responsabilidad en la idea de tal construcción y elección del segundo. Ver también: *Antecedentes de la creación del Obelisco: resumen* (37 hojas mecanografiadas, 1936-1938, Biblioteca Esteban Echeverría, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

<sup>101</sup> El taller de Ballester Peña, en el que daba clases de arte, funcionaba en la sede de los CCC (Reconquista 572, Capital Federal). Entre los expositores se mencionan a Esteban J. Beumont (*Pentecostés*, *Buen Pastor*, *Nacimiento*, *Saulo*, *Sacrificio de Isaac*, *El limosnero de la puerta hermosa*); Héctor Bernardo (*Virgen con el niño*, *Jeremías*, *Nacimiento*, *Ángeles*, *Sacrificio de Isaac*, *José*); Juan M. Iglesias (*Adoración de los Reyes Magos*); Elsa Klappenbach (*Las tres vigiliás*, *Ángeles*, *San Juan en la puerta de la Ciudad*, *Jeremías*) y Miguel Reto (*Nacimiento*, *Obediencia de San Mauro*) (*CIB* 1936 n° 29:53).

<sup>102</sup> La crítica completa en *La Nación*, destaca, entre otros aspectos: «(...) Entre esas imágenes y los retratos, otro óleo mayor "Conformidad" de contenido y expresión místicos. Es una figura de mujer sedente junto a un vano cuyo fondo permite ver el espacio cubierto de estrellas. Este óleo, tan finamente inspirado, podría denominarse el milagro estelar. Una estrella refulege en efecto en una mano de la criatura tocada por la gracia (...) Ballester Peña es, repetimos, un purificado. Hizo del arte un culto. Ora pintando. Y cuando reúne en breve serie sus cuadros, los muestra en una atmósfera de recogimiento, en un ambiente adecuado, lejos de todo influjo profano. Rehúye la promiscua aglomeración de certámenes colectivos, evita el atuendo. El recato es su norma, así como la elevación constituye su norte y su guía. Se rige por valores espirituales (...). «Exposición Juan A. Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1936.

Julio Rinaldini en *El Mundo* aludía a esta exposición y trazaba una breve recorrido de la trayectoria de Ballester Peña, de quien recordaba había quedado incorporado al «grupo de los modernos, con quienes expuso una y otra vez. (...) Luego se apartó del grupo y de las exposiciones y no supimos más de él hasta que lo vimos reaparecer con una serie de obras de carácter religioso en las salas de Convivio». Rinaldini avanzaba en el *lector modelo* de las obras de Ballester Peña y nuevamente se refería a la singularidad de la sujeción a cánones tradicionales al interior de la temática religiosa y la cuestión de la originalidad posible, calidad e «intensidad de acento personal» en tal instancia. Estimaba el riesgo implícito en tal limitación y advertía sobre la dificultad de lectura de símbolos a los que sólo es posible acceder a partir de cierta iniciación. Si bien definía su expresión artística como «rehabilitación de los principios tradicionales» destacaba en ella la «adquisición de una mayor intensidad y un sentido más preciso».<sup>103</sup>

Por otra parte, la *Circular* daba cuenta de las funciones de ese año de *Títeres de Cachiporra*, en las que se representaron: *Dolorosa y cruelísima muerte de Píramo y Tisbe* (entremés del quinto acto de *Sueño de una noche de verano*, Shakespeare 1592-1600), *Farsa francesa de los celos de Barbouillé* (Moliere), *Los romances* (entremés atribuido a Cervantes Saavedra) (*CIB* 1936 n° 29:51-53). Integrada en su casi totalidad por un grupo de artistas plásticos y escritores, *Títeres de Cachiporra* ofrecía espectáculos periódicos de piezas breves, susceptibles de adaptación por sus características escénicas, a las funciones de títeres. Su inspirador fue Federico García Lorca, quien dedicó a sus amigos una función desde el escenario del teatro Avenida. Ernesto Arancibia y el creador de los fantoches de García Lorca, Jorge Larco, continuaron con estas prácticas creando el retablo de Maese Perico, cuyos muñecos salieron a la luz, primero en algunas reuniones privadas y posteriormente en Amigos del Arte, en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, en la Sociedad Argentina de artistas Plásticos y en el *Convivio*. Concebido como síntesis artística (plástica, literaria y musical), Jorge Larco, Alberto Morera, José Bonomi, Manuel Bernardo, Raquel Forner y Juan Antonio Ballester Peña se desempeñaron como escenógrafos del retablo. También

<sup>103</sup> Rinaldini Julio, «Pintura religiosa y profana de Ballester Peña», *El Mundo*, Buenos Aires, noviembre 1936.

intervinieron escritores: María Rosa Oliver (quien tradujo *Los celos de barbouillé* de Moliere), José Luis Lanuza (quien escribió algunos prólogos),<sup>104</sup> Ricardo Bernárdez compuso canciones y el pianista José Larrocha las acompañó en el clavecín.<sup>105</sup>

Finalmente, con las reseñas de las actividades de ese año, la *Circular* reprodujo (por primera vez) una obra de Ballester Peña —*Nuestra Señora del Buen Ayre* patrona de la ciudad y protectora de los navegantes— obsequiada por los *Cursos de Cultura Católica* y la Fundación Ateneo de la Juventud, a Monseñor Felipe Cortesi en los actos de su despedida del país.<sup>106</sup>

Durante 1937 Ballester Peña, quien era definido como «un artista cristiano que está en el dominio de sus medios de expresión y lo sitúan en el plano de los grandes artistas» (*CIB* 1937, nº30:33), realizaba una nueva exposición en *Convivio*. La *Circular* acompañaba esta información con la transcripción de la crítica de Julio Rinaldini publicada en *El Mundo* del 24 de octubre, pero a

<sup>104</sup> Ballester Peña había ilustrado su *Mitología para convalecientes*, Buenos Aires: Letras, 1932 [ver anexo 2a, fig.10a, 10b, 10c].

<sup>105</sup> Cfr. «Títeres de Cachiporra», *La Nación*, Buenos Aires, 1936 (fotografía de una escena del *Entremés de los romances* de Cervantes, con decoración de Ballester Peña). Asimismo, durante ese año en el *Convivio*, César E. Pico continuó con sus charlas sobre doctrina religiosa y filosofía; el arquitecto francés Auguste Perret (de paso en Buenos Aires para conferenciar, con el auspicio del Instituto de la Universidad de París), disertó sobre arquitectura religiosa. M. Albert Reynal (ex miembro de la Comedie Française y consejero de la *Union Catholique du Theatre*), dio una conferencia sobre *La Iglesia y el teatro* y Rupert Croft Cooke (escritor inglés) disertó sobre Chesterton e Hilaire Belloc. Asimismo, la *Circular* transcribía parte del discurso de apertura de las sesiones de ese año, en el que se aludía al premio de poesía en el concurso municipal de 1935 obtenido por Francisco Bernárdez por su libro *El buque* (Buenos Aires: Sur 1935). Otras actividades en ese año: Juan Antonio Carrizo pronunció tres conferencias durante el mes de junio sobre la poesía popular en Tucumán; Rafael Jijena Sánchez fue el encargado de presentarlo y sus palabras de bienvenida fueron reproducidas en la *Circular* (*CIB* 1936 nº 29:50-51).

<sup>106</sup> [Ver anexo 2, fig.11]. La prensa de ese momento cubrió los actos de despedida de Monseñor Cortesi, quien será reemplazado por Mons. José Fietta. *La Nación* reprodujo los discursos de Atilio Dell'Oro Maini y de Cortesi y también las palabras del primero respecto a la obra de Ballester Peña (cfr. «Fue agasajado el nuncio apostólico en los Cursos de Cultura Católica», *La Nación*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1936). Los discursos completos serán reproducidos en la *Circular*, en la que, respecto a la obra obsequiada se afirmaba: «(...) está inspirada en la virgen de los navegantes que adornó el retablo de la Casa de la Contratación de Sevilla y cuya invocación dio nombre a esta Ciudad al nacer a la vida, hace justamente cuatro siglos (...). La imagen que depositamos en vuestras manos es obra de un joven artista argentino, Ballester Peña, que enaltece la cultura de esta casa por la seguridad de su doctrina y la fuerza innovadora de su arte. Es obra de sus manos devotas y diligentes, como de nuestra intención y, por este doble motivo, es íntimamente nuestra y para Vos, Señor» (*CIB* nº29 1936: 14).

propósito de la muestra realizada el mismo año en Amigos del Arte.<sup>107</sup> La exposición realizada en esta última institución, en la que la temática religiosa convivía con la profana,<sup>108</sup> tuvo mayor repercusión en la prensa del momento.<sup>109</sup> Asimismo, ese año Ballester Peña envió una obra —*Retrato*—<sup>110</sup> por primera vez al *XXVII Salón Nacional*, ámbito al que otros miembros del *Convivio* habían ofrecido menos resistencia a acceder.<sup>111</sup> Julio Rinaldini acudía a una metáfora de la medicina para la evaluación de este Salón: «(...) pulso regular, presión arterial normal». El Gran Premio Adquisición lo obtuvo *Figuras* (Lino Spilimbergo) y el Primer Premio Nacional *Muchachos santiagueños* (Ramón Gómez Cornet), mientras que *Jujuy* (Antonio Berni) resultó distinguida con el Premio Composición. Rinaldini se explayaba sobre las propuestas del momento y agregaba: «Si el jurado no hubiese optado por Gómez Cornet o Berni, habría tenido que elegir entre Basaldúa [*Mujer sentada*], Badi, Pettoruti,

<sup>107</sup> Cfr. Rinaldini Julio «Exposición Ballester Peña», *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1937:6. El crítico se refiere a Ballester Peña como un hombre de «posiciones extremas» y en el que los términos medios son incompatibles con su naturaleza. Asimismo, señala su *recuperación a la pintura secular* (a partir justamente de la exposición reseñada, en Amigos del Arte y de sus envíos al *Salón Nacional*).

<sup>108</sup> Las obras expuestas son: *Anunciación de la Santísima Virgen* (fragmento), *La Santísima Virgen y el Niño Dios, San Rafael; San Miguel; Nona* [ver análisis y figura 9 en Cap. 7 Parte III]; *Vísperas; Fuego; Retrato; Retrato; Paisaje interior*, cfr. *Amigos del Arte, Exposición Ballester Peña, Sala I*, (catálogo), Buenos Aires, octubre de 1937.

<sup>109</sup> Cfr. «Bellas Artes. Exposición de Juan A. Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1937; Palma Lauro, «Un pintor místico», *Para Ti*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1937:16 y 65, reportaje a Ballester Peña en el que se mencionaban sus inicios anarquistas y su catolicismo actual: «Mi posición antiburguesa sigue siendo la misma, no obstante mi acendrado catolicismo. Como que católico y burgués —en el sentido corriente de la palabra— son a mi modo de ver dos conceptos antagónicos». Mencionaba a Juan Antonio (Spotorno), con quien afirmaba haber fundado en 1932 el Taller de Arte Cristiano San Cristóbal y evaluaba su aporte al *mejoramiento* de la stampa cristiana. También se refería a su método de composición basado en el número ocho. El artículo reproducía *Nona*, obra de 1937, adquirida por el Museo Sívori (CABA, R. Argentina) en 1947 con el título *Ángel de la tarde*.

<sup>110</sup> Se trataba de un retrato de Nora Etchart, óleo sobre tela, 120 x 84 cm. obra que ingresó entre las aceptadas para su exposición en el *Salón Nacional* de ese año [ver análisis y figura 29, Cap. 7 Parte III].

<sup>111</sup> Basaldúa concurreó ese año con *Mujer sentada* y *Figura*. En efecto, invitado al *XXII Salón Anual de Artes Plásticas* (art. 23 Reglamento del Salón) por su *Naturaleza muerta*, distinguida en 1932 con el *Tercer Premio Municipal de Pintura*, por entonces ya había ingresado en la exposición anual de los Salones Nacionales de 1932 (con *Retrato de la Sta. Valentina Pissarro*). Después de 1937, sus obras serán seleccionadas en el *Salón* de 1938 (*Figura*), 1939 (*Retrato del Dr. Dell'Oro Maini y La noche*); 1940 (*Naturaleza muerta*, distinguido con el premio estímulo) y 1944 (*Mujer sentada* y *Naturaleza muerta*). En cuanto a Buitrago, sus obras integraron las exposiciones de los salones de 1928, 1931 (*Composición*); 1934 (*Puneño*); 1935 (*Pastor y Puna*); 1940 (*Campesinos conduciendo la imagen de Santiago*); 1941 (*Adviento*); 1942 (*Paisaje y Figura*); 1945 (*Muchacha siria*); 1948 (*Paisano del charango*) y 1950 (*La lechera*, con el que obtuvo el 3° premio). Asimismo, obtuvo el Premio Municipal en 1950.

Butler, Ballester Peña, Soldi». <sup>112</sup> En la segunda parte, publicada al día siguiente, Rinaldini se detenía en los envíos, entre ellos el de Ballester Peña, sobre el que consignaba: «La elegancia del dibujo del “Retrato” de Ballester Peña, nos ponen en contacto con una atmósfera vital en la que nos sería grato vivir. El artista ha expresado, sin puntualizar circunstancias, todo un orden de valoraciones morales». <sup>113</sup>

Es el año además en que se realizó la Exposición Internacional de París, en la que obras de Basaldúa, junto a las de Spilimbergo, Forner, Bigatti, Del Prete y Butler entre otros, fueron seleccionadas para ser expuestas en el pabellón argentino. <sup>114</sup>

Por tercera vez también expusieron en el *Convivio* los alumnos de Ballester Peña <sup>115</sup> y durante el mes de octubre, en la misma institución se presentaron tres estudios y obras de Guillermo Buitrago (*La huída a Egipto, La piscina de Siolé, La Anunciación, La virgen y el niño Dios, Santiago Apóstol y San Martín de Tours*). <sup>116</sup>

Finalmente *Convivio* comenzó ese año su actividad editorial. <sup>117</sup> Bajo su sello, en 1937 se editarán *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, compuesta por Juan de la Puente, con una xilografía de Juan Antonio

<sup>112</sup> Cfr. Rinaldini Julio, «Artes plásticas. El XXVII Salón Nacional de Bellas Artes», *El Mundo*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1937: 6.

<sup>113</sup> Cfr. «Artes Plásticas. El Salón nacional de Bellas Artes», *El mundo*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1937:13.

<sup>114</sup> Cfr. Comentarios de la prensa, reproducidos en Wechsler 1999b:203.

<sup>115</sup> Elsa Klappenbach (*Flores, Paisajes, La virgen y el niño y Un pastor*), Esteban J. Beaumont (*Duda de Santo Tomás, Los arcángeles, La visitación, Ángeles, Paisaje*) Francisco Fornieles (*La entrega, San Pablo*) y Luis Pablo Gurevich (*San Cristóbal y el niño, Retrato, Cabeza y tres Paisajes*) (*CIB* 1937 n° 30:34).

<sup>116</sup> Otras actividades de ese año que relevaba la *Circular* fueron: los habituales comentarios doctrinales a cargo de César E. Pico; la disertación de Ignacio B. Anzoátegui sobre Cervantes y las novelas de caballería, el comentario de Rafael Jijena Sánchez sobre su reciente viaje a Bolivia y durante el mes de junio, la conferencia del profesor francés Maurice Byé. El *Convivio* también recibió una delegación cultural enviada por F. Franco (Eugenio Montes, quien disertó sobre «la verdadera España», y los Dres. Valls y Taberner y Conde de Ibáñez) y el poeta español Rafael Duyos «recitó sus versos inspirados en la actual epopeya española» (cfr. *CIB* 1937 n° 30:33).

<sup>117</sup> La *Circular* anunciaba tal proyecto editorial en los siguientes términos: «Convivio, Sección de Artes y Letras de los Cursos, ha comenzado la publicación de obras olvidadas e inolvidables de la vieja literatura y obras inéditas y permanentes de la literatura nueva, sirviendo de este modo al reconocimiento cristiano de la nueva literatura» (*CIB* 1937, n°30:21).



(Spotorno) en su portada,<sup>118</sup> y *Cinco poemas australes*, de Leopoldo Marechal (con dibujos de Héctor Basaldúa).

Asimismo, una versión (grabado de Juan Antonio) del Escudo de la ciudad de Buenos Aires<sup>119</sup> fue incluida en la tapa y portada de *Historia de la calle Corrientes* de Leopoldo Marechal (1937) cuya dirección (junto a Horacio Coppola) de la impresión y selección del material fotográfico, artístico y fotograbados histórico-documentales que debían acompañar el texto, le fue encargada por la Municipalidad de la Ciudad mediante Decreto.<sup>120</sup>

En el año 1938 se llevaron a cabo dos exposiciones en *Convivio* la primera de escenografías de Héctor Basaldúa y la segunda de figuras y paisajes al temple y a la acuarela de Juan Antonio (Spotorno). Basaldúa, además, fue homenajeado con una comida por el *Convivio* con motivo de su viaje a Europa. becado por la Comisión Nacional de Cultura.<sup>121</sup> La *Circular*, asimismo, acentuaba la pertenencia de este artista a los CCC al que describía como «vinculado (...) desde hace años».<sup>122</sup> Ambos, junto a Buitrago serán los únicos

<sup>118</sup> [Cfr. análisis y figura 7, Cap. 7, Parte III]. La *Circular* transcribía parte de «Cervantes y la caballería», de Ignacio B. Anzoátegui, publicado en *Número* (n° 17, mayo 1931:42), en el que se leía que el hombre de la Edad Media «en todas las cosas reconocían la fuerza de Dios y las fuerzas del Diablo: en una piedra, en un alma o en una aparición. Ellos estaban demasiado acostumbrados a los milagros para que se les ocurriera dudar de los prodigios. La vida imaginativa de las novelas era menos fantástica que la vida real de los hombres. La Caballería es uno de los más terribles misterios de Occidente. Hay en la vida de los caballeros un incomprensible simbolismo perfecto que los levanta irremisiblemente hacia Dios. Todo aparece en ellas ordenado para un fin misterioso por el camino de la humanidad». La edición fue de 530 ejemplares de 69 páginas, 30 de ellos en papel Vitela, numerados de I a XXX. Un grabado del taco original aparecerá en el *Anuario Plástica* 1940, publicación a cargo de Oscar C. Pécora, Ricardo A. Bernárdez (Directores) y Ulises Barranco (Secretario).

<sup>119</sup> [Cfr. análisis y figura 26, Cap. 7, Parte III].

<sup>120</sup> En el *Archivo Herederos de Juan Antonio Spotorno* (en adelante AHJAS), se conserva el Decreto de fecha 12 de enero de 1937 y en el que consta que se «ha prescindido del requisito de licitación pública, en virtud de tratarse de una edición cuyas modalidades de orden artístico se han convenido directamente con la firma mencionada» (se trataba de los Talleres Gráficos Colón, de Francisco A. Colombo, quien presupuestó la impresión por 3.480 \$ m/n). Cfr. AHJAS *Notas y documentos varios*, 1937, nota con membrete (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Secretaría de Hacienda y Administración n° 302, Expte 492-S-1937), firmada y sellada (Román García. Encargado de Despacho de Hacienda, 1 folio).

<sup>121</sup> La comisión asesora en Pintura, Escultura y Artes Decorativas, ese año estuvo conformada por Luis Falcini, Alfredo Guido y José León Pagano. Basaldúa fue becado para completar conocimientos de escenografía y técnica teatral en Alemania, Francia e Italia (Comisión Nacional de Cultura, 1938:26).

<sup>122</sup> Además de las habituales reuniones semanales, la *Circular* daba cuenta de la cena homenaje brindada en el Hotel Jousten, a Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal por haber obtenido el segundo y tercer premio nacional de poesía. La edición del libro premiado de

artistas argentinos contemporáneos cuyas ilustraciones convivirán con la mayoritaria *estética medieval* de *Sol y Luna*, que durante ese año publicaba su primer ejemplar.<sup>123</sup>

En tanto Ballester Peña enviaba *Naturaleza quieta*<sup>124</sup> al *Sexto Salón de Arte de La Plata*, (inaugurado 24 de mayo de 1938), y se hacía acreedor del 3º premio del XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (cuya exposición se realizó en Amigos del Arte) con su temple *Figura*.<sup>125</sup> Asimismo, envió al *XXVIII Salón Nacional* dos óleos: *Aire*<sup>126</sup> y *Figura*,<sup>127</sup> los que ingresaron en la exposición de ese año. Rinaldini, en *El Mundo* sostenía que «por mucho que nos empeñemos, si vamos a medir el valor de la pintura del Salón por las obras que le dan categoría, de los trescientos trabajos expuestos apenas podremos tener en cuenta una docena de ellos». *Quietud*, la obra de Francisco Vidal beneficiada con el Gran Premio adquisición, era calificada de modo negativo: «inconsistente (...) Todo es en ella indeterminado, desde el carácter de la figuras hasta los elementos accesorios de la composición, que están allí como mera representación de cosas». Entre los envíos que comentaba, se refería al de Ballester Peña: «Unos y otros denuncian riquezas o inquietud interior. Inquietud y riqueza que en algunos como Ballester Peña parece que no logra fijarse pero que siempre se manifiesta en expresiones de calidad como

---

Marechal (*Cinco poemas australes*) había estado a cargo de Convivio en 1937 (*CIB* 1938, nº 31: 40).

<sup>123</sup> [Cfr. descripción y análisis en Cap. 5, Parte II y Cap. 8 parte III].

<sup>124</sup> [Cfr. Anexo 2, fig.12]. Reproducida en *Sexto Salón de Arte de La Plata* [Catalogo General Ilustrado. Pintura - escultura - dibujo - grabado], La Plata: Comisión Provincial de Bellas Artes, 1938: 60.

<sup>125</sup> Se trató de la obra presentada y expuesta en el Salón Nacional de 1937, Retrato [cfr. figura 29, Cap. 7 Parte III]. El premio mayor correspondió al temple *Aire de mar* (Raúl Soldi) y el segundo a Celia Cornero Latorre. En *La Nación* se comentaron tales distinciones destacándose la excepcionalidad de la obra de Soldi en el marco de su producción de la que se hacía referencia a su tendencia a «coincidir» con las posturas de «avanzada»; en cuanto al segundo premio, el comentario era negativo: el dibujo de *Olé la mejicana* (la obra premiada) era descrito como «desarticulado e inarmónico». Respecto a Ballester Peña: «es un valor espiritual. Por la espiritualidad de su pintura ha conseguido situarse en un plano definido por la pureza. Pintor movido a impulsos de la fe, llega a lo íntimo de los seres y las cosas, pues los ve como envueltos en una luz irradiada del alma. He aquí la trascendencia de su pintura» (cfr. «Bellas Artes. XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y grabadores», *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1938). Cfr. también «XXIV Salón de la Sociedad de Acuarelistas y grabadores que se realiza en Amigos del Arte», *La Prensa*, 28 de agosto de 1938, donde se reproducía la obra premiada de Ballester Peña.

<sup>126</sup> [Cfr. fig. 14, Cap. 7, Parte III].

<sup>127</sup> [Anexo 2, fig.13].

esta transparencia dotada de cristal con que define a su “Figura”». <sup>128</sup> En cuanto a *Aire*, motivó un comentario en *La Nación* en el que se destacaba el papel del ángel en la producción de Ballester Peña y se lo definía como «verdadero pintor religioso». <sup>129</sup>

También en 1938 se inauguró una placa en homenaje a Federico Lacroze y su esposa en la estación del subterráneo Carlos Pellegrini, trabajo realizado por Ballester Peña. <sup>130</sup>

Durante 1939, se expusieron en *Convivio* 100 fotografías de la antigua Córdoba (Antonio Lascano González), lo que mereció el comentario en *La Nación* del 2 de mayo del mismo año y que la *Circular* transcribió. También se llevó a cabo la muestra de paisajes de Guillermo Buitrago: una docena de cuadros al temple, paisajes y escenas del campo jujeño, <sup>131</sup> y la *Circular* daba cuenta de la publicación de *Xilografías* de Juan Antonio (Spotorno), volumen que reunía una selección de sus trabajos desde 1928 (parte de ellos expuestos en Amigos del Arte durante el mes de agosto de 1930; otros ya conocidos por haber formado parte de los primeros números de *Criterio* o de *Número*) y editado por Convivio, organizados en cuatro partes: «Varia», «Serie Porteña», «Serie Provinciana» y «Temas Religiosos». <sup>132</sup> La reseña era elogiosa atento la posibilidad de contar con un trabajo silencioso, sostenido, cuya visión de conjunto era calificada como «deslumbrante». <sup>133</sup> El número 4 de *Sol y Luna* del año siguiente (1940),

---

<sup>128</sup> Cfr. Rinaldini Julio, «El XXVIII Salón Nacional. La pintura», *El Mundo*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1938: 6 y 8.

<sup>129</sup> Cfr. R.E.P. «El ángel de Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1938. Ver también *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1938, *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1938 y *El Hogar*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1938.

<sup>130</sup> [Anexo 2, fig. 14]. Cfr. «Inaugurose una placa en memoria de Federico Lacroze y su esposa», *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1938.

<sup>131</sup> Julio Rinaldini dedicaba una nota a la muestra: cfr. «Exposición de Guillermo Buitrago» *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1939.

<sup>132</sup> La edición comprendió 94 xilografías (26 la serie *varia*; 19 la *serie porteña*; 23 la *serie provinciana* y 24 *temas religiosos*, *Santa Rosa de Lima* (en «frontispicio y a colores) y *Santa Teresa de Jesús* (también en colores, en anteportada). La tirada fue de treinta ejemplares en papel de hilo numerados de I a XXX y de 360 ejemplares en papel holandés, numerados del 31 a 390. Guillermo Martínez Villada, desde Córdoba, «amigo y admirador» le agradecía un ejemplar dedicado y destacaba la ausencia de «falso primitivismo» y de «bizantinismo», mas le reprochaba la omisión de «piezas importantes» (Cfr. *AHJAS, Correspondencia* 1939, Martínez Villada L.G-Spotorno J.A., fechada en Córdoba, 27 de noviembre 1939, mecanografiada, firmada (Luis Guillermo Martínez Villada), 1 f.

<sup>133</sup> Otra de las actividades reseñadas en la *Circular* de ese año es la del grupo de teatro *La Nave*, que bajo la dirección de Alberto Morera, ofreció en el Salón de Damas Católicas y a

dedicará un artículo a comentar esta edición.<sup>134</sup> Como editorial, Sol y Luna tuvo a su cargo la edición de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* cuyo diseño estará a cargo de Juan Antonio (Spotorno),<sup>135</sup> cuya actividad como ilustrador, ese año se complementará con la presentación de un grabado en portada de *Las sociedades porteñas y su acción revolucionaria 1800-1837* de Horacio J. Noboa Zumarraga.<sup>136</sup> Cabe agregar que también durante este año Mariano Medina del Río, con la colaboración literaria de Álvaro de las Casas y el apoyo de Carlos Braun Menéndez (que había sido su compañero de estudios en Europa) fundaron la editorial Emecé.<sup>137</sup> Luego del alejamiento del inicial director artístico, Luis Seoane, en 1942<sup>138</sup> y atento el interés del grupo en el cuidado en la impresión y diagramación de sus libros, Juan Antonio será convocado para tal tarea; convocatoria que daba cuenta del reconocimiento del que era tributario como artista gráfico en el medio y sellará, además, el inicio de una relación fraternal y profesional con Medina del Río<sup>139</sup> (y demás miembros de la casa editora) al menos hasta 1947.<sup>140</sup>

---

iniciativa del *Convivio*, la representación de Pedro Telonario, auto sacramental —género dramático heredero de los «misterios» medievales— compuesto por Antonio Mira de Amescua, Arcediano de la Catedral de Guadix. La función fue «a beneficio de los pobres atendidos por la conferencia vicentina de San Benito José Labre, a cargo de los socios de los Cursos». Cabe destacar lo inusual de este tipo de actividades teniendo en cuenta el espectador habitual de las prácticas de *Convivio*. De hecho no se realizó en su sede y la práctica teatral propia del género se inscribía en el ámbito de un declarado adoctrinamiento (*CIB* 1939, n°32:132-133). Finalmente, se mencionaba el concierto de piano ofrecido por Pedro A. Sáenz quien incluyó en el programa sus *Tres piezas epigramáticas*, con la que obtuvo el premio de la Comisión Nacional de Cultura (1939). La *Circular* transcribió la crítica de *La Nación* publicada el día siguiente del concierto, el 11 de noviembre de 1939 (*CIB* 1939, n°32:134-135). Asimismo, uno de los concurrentes al *Convivio* en la primera época, Adolfo de Ferrari, fue becado por la Comisión Nacional de Cultura para el estudio de los primitivos Italianos.

<sup>134</sup> Cfr. «Xilografía de Juan Antonio» (Máximo Etchecopar, *Sol y Luna*, n°5, 1940:121-8) [Cfr. *Sol y Luna*, Capítulo 9, analizado Parte III].

<sup>135</sup> [Cfr. descripción y análisis en Capítulo 5, Parte II y Capítulo 8, Parte III].

<sup>136</sup> Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1939 [anexo 3a, fig.4].

<sup>137</sup> El período 1938-1955 ha sido calificado como *época de oro* de la industria editorial en Argentina; para un panorama de la constitución y trayectoria de la editorial ver Diego 2006.

<sup>138</sup> La desertión habría tenido que ver con «el giro de la editorial hacia la publicación de autores argentinos como Mallea y Borges, política a la que ellos [se refiere a Luis Seoane y Arturo Cuadrado] se mostraban reticentes, ya que preferían continuar con la edición de textos de temática galleguista muy poco rentables» (Diego 2006:99).

<sup>139</sup> De lo que da cuenta la correspondencia entre ambos: «(...) echo terriblemente de menos, también, su persona. Nuestras breves charlas diarias me eran tan agradables, me servían de tanto (...) me reconfortaba tanto la seguridad de un amigo leal ahí, al lado; nos entendíamos tan perfectamente bien en todos los órdenes que por mil causas se comprende y justifica este (evocar?) su ausencia. ¿Cuándo viene? Ya sé que es en abril pero necesito que me lo repita y me diga fecha. Le repito ya/que sólo lo quiero para ver los libros en dos fases: al ir a (compuerta?) y al imprimirse. Pero es imprescindible que lo inspeccione y dirija Juan Antonio. Aunque Luzuriaga se desenvuelve, temo que unos días de estos ocurra una hecatombe. Ya le contaré. Entre tanto, no sea Ud. miserable y dígame cuándo regresa a Buenos Aires. (...)

Por entonces Juan Antonio Ballester Peña participaba —con *Retrato*—<sup>141</sup> del envío argentino a la *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*,<sup>142</sup> muestra realizada en el marco de la *New York World's Fair World of Tomorrow* y uno de los primeros modelos de los futuros intercambios culturales entre Estados Unidos y Latinoamérica. Asimismo, su *Clara de Asis* era galardonada en el *XXXIX Salón Nacional* con el Premio «Eduardo Sívori».<sup>143</sup>

También ese año envió su *San Rafael* al *VII Salón de Arte de La Plata*<sup>144</sup> y del 19 de diciembre de 1939 al 5 de enero de 1940, expuso en Amigos del Arte sus

---

Escribame pronto. Además deseo tener constancia de que la dirección es buena a fin de remitirle las novedades de febrero (en enero no publicamos nada) y que pueda decirme cuántas animaladas cometimos. Que se divierta, que descanse y que produzca poco y bueno para el arte. Un abrazo muy estrecho de Medina» (*AHJAS Correspondencia*, 1945, Medina del Río M.-Spotorno J.A., fechada en Bella Vista (14 de enero), carta manuscrita, firmada (Medina), 4 f.

<sup>140</sup> El ingreso de Bonifacio del Carril a la empresa como Vicepresidente Ejecutivo primero y Presidente posteriormente, habría motivado el alejamiento de Juan Antonio. En el *AHJAS* consta un resumen de cuenta librado por Emecé Editores a favor de Juan Antonio Spotorno con fecha 30 de junio de 1952, por el que se le liquidan honorarios por trabajos realizados para la colección «Biblioteca del peregrino» (*Observaciones sobre la moral católica*; Traducción de Francisco Navarro y Calvo. Prólogo de Tomás D. Casares, 1944; *El libro de las siete palabras* de San Roberto Belarmino, 1944; *Doctrina de la vida espiritual* de San Agustín (1944) y *Cartas espirituales de Santa Catalina de Siena* con prólogo de Agustín Pinto (1947).

<sup>141</sup> Se trataba del retrato de Nora Etchart (1937).

<sup>142</sup> Muestra integrada por envíos de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México y Paraguay sponsoreada por *United States New York World's Fair Commission* (2 de junio al 17 de septiembre de 1939 en Riverside Museum, New York, USA). Argentina estuvo representada con las obras de Hilda Ainscough, Antonio Alice, José A. Arcidiácono, Orestes Assali, Pompeyo Audivert, Aquiles Badii (reproducción de su obra, *Hostages*), José (sic) A. Ballester Peña, Adolfo Bellocq, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Rodrigo Bonome, Enrique Borla (se reproduce su obra: *Maternity*) Italo Botti, Fray Guillermo Butler, Horacio Butler, Luis B. Caputo Demarco, Rodolfo Castagna, Emilio Centurión, Luis A. Cordiviola, Lía Corea Morales de Yrurtia, Eugenio Daneri, María Carmen de Aráoz Alfaro, Jorge de Beristayn, Carlos de la Cárcova, Enrique de Larrañaga, Amadeo Dell'acqua, José De Luca, Nicolás Antonio De San Luis, Pedro Domínguez Neira, Juan Carlos Faggioli, Luis Falcini, José Fioravanti, Octavio Fioravanti Raquel Forner, Rodolfo Franco, María Luisa García Iglesias, Alfredo Gutiérrez Gramajo, Alfredo Guido, Gastón Jarry, Oracio Juárez, Laerte Baldini, Jorge Larco, Gonzalo Leguizamón Pondal, Gregorio López Naguil (se reproduce su obra, *Trees*), Guillermo Martínez Soliman, Ricardo Juan Musso, Antonio Pedone, Emilio Pettoruti, José Planas Casas, Roberto Ramauge, María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal, Luis Rovatti, Emilce Margarita Saforcada, Ernesto Scotti, Cesar Sforza, Raúl Soldi, Jorge Soto Acebal, Ernesto Soto Avendaño, Ivan Vasileff, Miguel C. Victoria (sic), Francisco Vidal, Elba Villafaña, Ana Weis de Rosi, Rogelio Yrurtia (se reproduce su obra, *Moses*) (cfr. *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, June 2 to September 17, New York: Riverside Museum [Catálogo de la exposición], 1939: 17-30). Para un panorama de las exposiciones de arte de América Latina en el Riverside Museum, ver Temkin 2011; para una revisión de los envíos de arte argentino a Estados Unidos durante el período 1939-45, ver Serviddio 2012.

<sup>143</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios* 1939, se conserva la nota con membrete de la Comisión Nacional de Bellas Artes, (nº 1258), dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, fechada el 20 de septiembre, sellada y firmada (León Pagano, Director de artes plásticas y Antonio Santamarina, Presidente), por la que se le informa de tal distinción y el valor económico del premio (1.325,30 m/n); [Cfr. fig. 11, Cap. 8, Parte III].

<sup>144</sup> [Cfr. Anexo 2, fig. 15] Reproducida en CPBA 1939:75

ilustraciones para el libro *El Niño Dios* de Leopoldo Marechal.<sup>145</sup> La muestra formó parte de un emprendimiento, presentado en el catálogo por Oliverio Gironde, destinado a iniciar una colección infantil y a cargo de la Editorial Sudamericana, de la que por entonces era miembro. Encomendada su redacción a escritores (y no a pedagogos), e ilustrada por pintores, además de las de Ballester Peña para el texto de Marechal, se expusieron las ilustraciones de Antonio Berni para *Historia del general San Martín*, las de Horacio Butler para *Geografía argentina* y las de de Toño Salazar para *Ali Baba y los cuarenta ladrones*.<sup>146</sup> En octubre de ese año, Ballester Peña realizó una donación al Comité de Socorro Pro Víctimas de la Guerra en Polonia de una obra, *Figura*.<sup>147</sup>

Durante el año 1940, *Convivio* albergó la muestra de obras de Félix B. Leño, pintor jujeño y discípulo de Guillermo Buitrago.<sup>148</sup> Ballester Peña envió, al XXX Salón Nacional de Bellas Artes (1940), *Etopeya* (sic: *Epopeya*)<sup>149</sup> y *Silencio y la paloma*.<sup>150</sup> Asimismo, expuso su obra junto a las de Victorica, Berni, Butler,

<sup>145</sup> [Cfr. descripción y análisis en Cap. 6 Parte II y Capítulo 9 Parte III]. Buenos Aires: Sudamericana, 1939.

<sup>146</sup> Cfr. *Exposición de ilustraciones de Ballester Peña, Antonio Berni, Horacio Butler, Toño Salazar*, Buenos Aires: Amigos del Arte, 19 de diciembre de 1939 al 5 de enero de 1940 (Catálogo de exposición con texto de Oliverio Gironde).

<sup>147</sup> Cfr. nota de agradecimiento de la Presidente y el Secretario de Comité de Socorro Pro Víctimas de la Guerra en Polonia, donada «en concepto de contribución a la obra que realizamos, a favor de las víctimas de guerra en Polonia» (*AHJABP, Notas y documentos varios* 1939, nota con membrete (Comité de Socorro Pro-Víctimas de la Guerra en Polonia/Komitet Niesienia Pomocy Ofiaron Wojny W. Polsce, Tucumán 462, Buenos Aires), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (18 de octubre), firmada y sellada (Irena Dostalowa —firma Irena Dostal—, Presidente; ilegible, Secretario), 1f.; recibo membretado de igual fecha).

<sup>148</sup> Otras actividades relevadas: cena homenaje a Ignacio B. Anzoátegui por el Premio Nacional otorgado a *Tres ensayos españoles* (*CIB*, nº 33, Rivero de Olazábal 1986).

<sup>149</sup> [Cfr. fig. 31, cap. 7, Parte III]. A ella se refiere Payró en la evaluación del XXX Salón como «(...) una muy amplia agrupación de figuras, titulada “Epopeya” en la que se advierte una loable aspiración al monumentalismo pero donde faltan el ajuste y la hondura que apreciamos en sus producciones de menor tamaño» (Payró J. «El XXX Salón Nacional de Bellas Artes», *Anuario de la Plástica*, 1940:34). No obstante en *Veintidós pintores* calificará esta obra como «uno de sus cuadros más importantes (...) que merecía perdurar» (1944:22), pues hacia esa fecha, ya había sido destruida por su autor.

<sup>150</sup> [Cfr. Anexo 2, fig. 16]. Junto a la antes señalada fueron dos de las 407 obras aceptadas en este salón, de un total de 1003 enviadas, conforme reseña Julio E. Payró, quien además en tal ocasión afirmaba: «Parecería, pues, que el fallo del comité de admisión [ por la Comisión Nacional: José L. Pagano, Gregorio López Naguil, Alfredo Williams, Adolfo Bellocq y por expositores: Adolfo Montero, Rodrigo Bonome, Ivan Vasilef] fue severo, ya que apenas un 40 por ciento de la producción presentada fue considerado digno de figurar en la muestra». Y agregaba: «Sin embargo el análisis de lo expuesto revelaba una lenidad extraordinaria por parte de los jueces, o acaso un eclecticismo hartamente confuso y desorientado, padre de muchos

Larrañaga y otros<sup>151</sup> en el Teatro del Pueblo y también en Amigos del Arte.<sup>152</sup> Su envío al *Tercer Salón de Artistas Decoradores* organizado por la Comisión Nacional de Cultura,<sup>153</sup> —*Virgen*—,<sup>154</sup> resultó destacado con el Primer premio en el evento,<sup>155</sup> al que también concurreó Juan Antonio (Spotorno) con *Artes Gráficas, Libros e ilustraciones*, conjunto que será seleccionado también entre las obras galardonadas<sup>156</sup> y expuestas durante el mes que de julio en las salas

---

males, el cual se puso de manifiesto en forma más intensa aún en la distribución de las recompensas». Cabe aclarar que en este Salón, *Campesinos conduciendo la imagen de Santiago* (G. Buitrago), fue seleccionada entre los premios estímulos. Para Payró, quien objeta la distribución de premios, en el envío de Buitrago se premió «lo regional traducido en términos de expresión pre-renacentista».

<sup>151</sup> Arrastía, De Ferrari, Domínguez Neyra, Faggioli, Guastavino, Lasansky, Peyrou, Soldi, Ravignani y Urruchúa. Inaugurada el 13 de marzo de 1940 (cfr. *Anuario 1940 Plástica*, 1940:72).

<sup>152</sup> *Exposición de Pintura* (catálogo simple, lista de obras, díptico), inaugurada el 26 de agosto, junto a las obras de Basaldúa, Butler, Badi, Berni, Forner, Gómez Cornet, Pettoruti, Spilimbergo y Soldi (cfr. *Anuario 1940 Plástica*, 1940:74) y en *Amigos del Arte 1924-1942* (Artundo y Pacheco 2008:2349).

<sup>153</sup> Cfr. [Catálogo de exposición, Salas de Exposición del 10 al 25 de julio de 1940], Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1940. Respecto al evento, Manuel Mujica Láinez afirmaba que «Lo que realmente atrajo en el Tercer Salón de Artistas Decoradores fue la evidencia de una preocupación sincera por parte de quienes en él intervinieron. Hay en Buenos Aires, un pequeño grupo de gente que tiene el “sentido” de estas cosas. Eso por ahora, es mucho». Entre los envíos que destaca, menciona el tapiz de Ballester Peña y las xilografías de Juan Antonio (cfr. «Tercer Salón de Artistas Decoradores», *Anuario Plástica 1940*, 1940:68). También *La Nación* destacaba el «progreso interesante sobre exhibiciones similares anteriores» del Salón; el artículo se refería a la «riqueza del colorido y exactitud de la ejecución» del tapiz de Ballester Peña y en cuanto a Spotorno, mencionaba la jerarquía artística de la vitrina en las que estaban «sus bellas xilografías y algunos *ex libris*, entre ellos uno de adecuada composición correspondiente al Banco Central» («El tercer salón de artistas decoradores fue inaugurado ayer», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1940:6). El *ex libris* que se mencionaba era el diseñado para la Biblioteca del Banco Nación [*Anexo 3a, fig 13*]. Otros *ex libris* de los muchos que diseñó Spotorno fueron los de: Atilio Dell’Oro Maini, Mario Martínez Casas o el realizado para a Abadía del Niño Dios (Victoria, Entre Ríos, RA), [*ver Anexo 3a, fig 14, 15 y 16*].

<sup>154</sup> [*Anexo 2, fig 17*]. Tapiz realizado por Noemí Bies, 44 x 22 cm, reproducido en *Anuario Plástica 1940*, 1940:68.

<sup>155</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios 1940*, se conserva la nota membretada (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes) n° 310, mecanografiada, de fecha 25 de julio, dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, sellada y firmada por Antonio Santamarina (Presidente), por la que se le comunica el otorgamiento del Primer Premio por la obra *Virgen* (n° 15 catálogo, Sección Tapices, telas estampadas) consistente en una medalla. También se conserva una nota membretada (Comisión Nacional de Cultura) n° 456, mecanografiada, de fecha 24 de julio de 1940, dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, sellada y firmada por Matías G. Sánchez Sorondo (Presidente) y Homero M. Guglielmini (Secretario), por la que se le comunica la decisión de la Comisión Nacional de Cultura (en su última sesión) de otorgarle un premio de \$500 en la Sección I del *Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores*, por la obra mencionada.

<sup>156</sup> En el *AHJAS Notas y documentos varios 1940*, se conserva el Diploma con membrete (República Argentina, Comisión Nacional de Cultura), fechado en Buenos Aires (24 de julio de 1940), firmado (Matías G. Sánchez Sorondo (Presidente) y Homero M. Guglielmini (Secretario), que acredita que «La Comisión Nacional de Cultura ha otorgado a Don Juan Antonio un premio en la sección M, del III Salón Nacional Artistas Decoradores por su obra *Artes Gráficas*».

de exposiciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNC 1941:23).<sup>157</sup> Juan Antonio también será premiado por la Sociedad de Acuarelistas en el XVI Salón Nacional de Acuarelistas realizado en Amigos del Arte durante el mes de octubre y al que concurrirá con dos acuarelas y dos temples.<sup>158</sup>

Durante ese año, se publicaron dos libros cuyas portadas presentaron grabados de Juan Antonio (Spotorno): *Escritos espirituales* de Charles de Foulcauld,<sup>159</sup> y *De nuestra poesía tradicional* de Rafael Jijena Sánchez,<sup>160</sup> el que presentaba la misma versión estilizada del escudo de la Ciudad de Buenos Aires ya antes publicado en la portada de *Las sociedades porteñas y su acción revolucionaria* (Horacio Noboa Zumurruga). Asimismo, el *Anuario Plástica 1940* incluyó una xilografía impresa con taco original de *Ilustración para Roberto el Diablo*, y *Sol y Luna* reprodujo una selección de los grabados que integraron la edición de *Convivio*<sup>161</sup> en el marco de un artículo a cargo de Máximo Etchecopar. En el texto se relacionaba las xilografías de Spotorno con una estética que se advertía abandonada —y que esta publicación, por otra parte, se propondrá recuperar—<sup>162</sup> cuyo hilo conductor se reconocía en *Criterio* de la primera época y en *Número*.

Entre las actividades de *Convivio* en 1941, el arquitecto José A. Díaz Soto pronunció la conferencia titulada *La creación artística y la imitación de la naturaleza* y se expusieron las obras de Fray Guillermo Butler (abril) y de Ballester Peña (octubre); por entonces, las actividades en este centro eran

<sup>157</sup> La comisión asesora de tal Salón, estuvo formada por Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil e Ignacio Pirovano. Entre los premiados figuran también Antonio Berni (por su *Conjunto de artes gráficas*). Entre la variedad de obras expuestas (entre el 10 y el 25 de julio de 1940) figuraron piezas de alfarería, esmaltes, lacas, maquetas de escenografías, cincelados, libros con encuadernación artísticas, mosaicos, decoraciones de interiores y murales, afiches, etc. (cfr. CNC 1941:42 y Catálogo de exposición).

<sup>158</sup> Cfr. «XXVI Salón Nacional de Acuarelistas», *Anuario de la Plástica*, 1940:58.

<sup>159</sup> Buenos Aires: Gladium, 1940. [*Anexo 3a*, fig. 5].

<sup>160</sup> Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1940. [*Anexo 3a*, fig. 6].

<sup>161</sup> La edición de *Convivio*, sólo consigna los títulos de los grabados de la *serie religiosa*; los dos grabados que completan los ocho reproducidos, son los que aparecen en la página 17 y 37 de tal edición. Reprodujo «Aire», «Geografía», «La costurerita», «San Lucas Evangelista», sin título, y «Otoño» [*ver anexo 3, figuras 15, 16, 17, 18, 19 y 20*], «San Martín De Tours» y «Tormenta» [*Cfr. figs. 1 y 23 Capítulo 7, Parte III*].

<sup>162</sup> Sin éxito, conforme explicaré en el capítulo 10.



menores<sup>163</sup> y complementariamente Ballester Peña era reconocido como pintor religioso y católico en el campo artístico (cfr. comentarios en la prensa no confesional),<sup>164</sup> y objeto de críticas (elogiosas) en publicaciones nacionalistas,<sup>165</sup> en las que también él ejerce la «crítica».<sup>166</sup> Tal identificación era afirmada en libros como *Breviario Imperial* (Quadra 1940), texto que por entonces circulaba en Buenos Aires y en el que se abogaba por el retorno de la tradición hispana.<sup>167</sup> En su reseña de los principales grupos intelectuales y movimientos juveniles de América que impulsan tal reconquista, Quadra mencionaba a *Convivio* «(...) el centro de donde han salido sus más integrales mentalidades y donde a menudo se dictan los interesantísimos “Cursos de Cultura Católica”» (*ibíd.*:52), al Instituto Santo Tomás de Aquino (Córdoba) y a

<sup>163</sup> Si bien las reuniones de los martes por la noche, continuaron realizándose (conforme se afirmaba en la *Circular*), a una de las cuales asistió el escritor y orador español José María Pemán. Durante ese año Monseñor José Canovai (auditor de la Nunciatura) dio conferencias en junio, agosto y septiembre (*Cristianismo, ahorro y capitalismo, El sentido profundo de las virtudes cristianas y Desviación de las virtudes cristianas*). Se organizó una comida en el Hotel Jousten en honor de Leopoldo Marechal por la obtención del primer premio nacional de poesía. También se ofrecieron funciones de títeres en el retablillo del teatro *La Nave* dirigido por Alberto Morera. El programa desarrollado comprendió: *Égloga*, de autor anónimo (1514); Paso sexto del *El deleitoso* de Lope de Rueda, llamado *Pagar y no pagar*; Paso quinto *La tierra de Nauja y Los Habladores*, entremés atribuido a Cervantes (cfr. *Ortodoxia*, nº1, 1942:191).

<sup>164</sup> «Trátase de realizaciones en las cuales la forma desprendida de todo realismo se orienta en un sentido de elevación espiritualista de noble alcance. Existe además, el amor que encamina hacia lo suavemente expresado en devota manifestación como *Santa María de los Buenos Aires* y *Anunciación*, enriquecidas por los tonos áureos y esa *Virgen y el niño* en la delicadeza extrema de los plateados efectos. Bellos son los óleos sobre tablas, las figuras y de mística sobriedad *Santa Clara*, *San Francisco de Asís* y la *Descripción de las virtudes*. Un indecible encanto condujo la mano que compuso los dibujos coloreados y limpiamente ingenuos para el libro *El niño Dios*. Ballester Peña es el pintor fervoroso que siente sus imágenes como una oración, en la serenidad y cristiano principio que guía sus pasos por el buen sendero» (cfr. Gutiérrez Ricardo, «Notas de Arte», *La Razón*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1941).

<sup>165</sup> Cfr. Tezano Pintos Fausto de, «El Arte Cristiano de Ballester Peña», *El Pampero*, 2 de noviembre de 1941, nota en la que se reconoce la labor de Ballester Peña en *Convivio*.

<sup>166</sup> Por ejemplo en *Nuevo orden*, semanario dirigido por Ernesto Palacio cuyo primer número se publicó el 18 de julio de 1940. En sus páginas colaboraron Rodolfo y Julio Irazusta, Armando Cascella, Raúl Guillermo Carrizo, Carlos María Dardán, Ramón Doll, «Mario Garay» (seudónimo de Mario Lassaga), Enrique Harriage Coronado, Bruno Jacovella, Alberto Lascano, Pedro Juan Vignale, y otros. Para una primera aproximación a las ideas de este grupo, ver Zuleta Álvarez 1975: pp 363 y ss. quien lo inscribe en el nacionalismo republicano. También ver Piñeiro 1997:149 y ss.

<sup>167</sup> [Managua 1912-2002] Poeta católico conocido por sus siglas: PAC. Miembro de una familia activa en la política y el arte nicaragüense. Protagonista del movimiento vanguardista de Nicaragua junto a José Coronel Urtecho, fuertemente interesado por los aspectos políticos e histórico-culturales. Dirigió *Vanguardia* (con Octavio Rocha) y colaboró en *Acción* (impulsada por el grupo de monárquicos católicos). Promovió la defensa de la hispanidad y las ideas de Ramiro de Maeztu, quien escribe la «Introducción» de su *Breviario Imperial* (Madrid: Cultura Española, 1940). Cfr. también «Sustentan las ideas del Obispo Lué», *Crítica*, Buenos Aires, 1 de junio de 1941. Cabe destacar que el mismo diario, diez años antes, realizaba un extenso reportaje a Juan Antonio Ballester Peña, en el que repasaba su actividad desde entonces y se refería polémicamente al campo de la crítica de arte.

las publicaciones *Baluartes*, *Número*, *La Nueva República*, *Criterio* o *Sol y Luna* entre otras; asimismo destacaba a tres artistas: Ballester Peña, Juan Antonio (Spotorno) y Basaldúa (*ibíd.*: 54).<sup>168</sup>

Ballester Peña también envió dos obras al *XXXI Salón Nacional* (1941): *Vísperas*<sup>169</sup> y *Prima*.<sup>170</sup> Ese mismo año la Sociedad Central de Arquitectos organizó la exposición *Las artes plásticas en la decoración mural*, la que reunió obras de Centurión, López Naguil, Ballester Peña, Guido y otros.<sup>171</sup>

Una xilografía a dos colores de Juan Antonio ilustrará la portada de los programas del Teatro Colón de ese año,<sup>172</sup> los que también incluirán el escudo de la Ciudad de Buenos Aires de su autoría. Asimismo, sus obras —junto a las de Ballester Peña, Héctor Basaldúa y Guillermo Buitrago— integrarán el *Salón de Arte Pictórico*, realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes de la provincia de Catamarca, organizado por el cincuentenario de la coronación de la Virgen del Valle.<sup>173</sup> Asimismo, presentará cinco xilografías en la Asociación Estímulo de Bellas Artes, en el marco de la Exposición de Artistas Grabadores realizada en julio. Las mismas serán destacadas por Ballester Peña, en la sección destinada a las artes plásticas en *Nuevo Orden*, quien en esa oportunidad dedicará un extenso texto a especificar las características técnicas y estéticas posibles en la xilografía y el aguafuerte, valorizando la actividad

<sup>168</sup> Las referencias no dejaban de ser amplias: junto a los grupos más definidamente católicos, Quadra incluía a Leopoldo Lugones «el pontífice de la poesía argentina», Ernesto Palacio o la Alianza de la Juventud Nacionalista (1940:51-55).

<sup>169</sup> [Cfr. Anexo 2 fig. 20a y 20b]. *La Prensa* se refiere a la misma: «Ballester Peña sitúase en la gravedad de la mística con “Vísperas”, doble personificación de un concepto evangélico que responde acabadamente al texto marginal: “Omnes gentes plaudites manibus jubilate Deo”» [Todos los pueblos, aplaudid; cantad a Dios] (cfr. *La Prensa*, 21 de septiembre de 1941).

<sup>170</sup> [Cfr. anexo 2, fig. 18].

<sup>171</sup> Cfr. «Los artistas plásticos en la decoración mural», Anuario de la *Plástica*, 1941:33. Ballester Peña envió allí *Santa Clara*, *San Francisco de Asís* y *La Virgen del Buen Ayre*. Ver también «Salón de artistas plásticos en la decoración mural (organizado por la Sociedad Central de Arquitectos)» *Nuevo Orden*, Buenos Aires, 16 de julio de 1941:9. Este último semanario, asimismo, incluyó en portada la reproducción de *Tormenta* (también aparecerá con el título de *Viento*), xilografía de Juan Antonio y en la página 9, la xilografía que ilustró la portada de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* (1937).

<sup>172</sup> Programa del viernes 11 de julio de 1941 (primera del abono especial para *Carmen*) [Cfr. anexo 3a, fig.7 y fig.32 Cap 7, Parte III] y jueves 24 de julio (Concierto sinfónico coral Despedida de Arturo Toscanini, tercera del abono especial).

<sup>173</sup> Concurrió con *Tormenta* (temple) (*sic*); entre los co-expositores fueron seleccionados también Héctor Basaldúa (concurrió con dos óleos: *Paisaje de Buenos Aires* y *Naturaleza Muerta*) Juan A. Ballester Peña (*Anunciación*, óleo y *Nacimiento*, dibujo coloreado), Antonio Berni, Emilio Centurión, Guillermo Buitrago (*La trilla* y *Paisaje*, temples) Fray Guillermo Butler, Raquel Fomer, Raúl Soldi, Lino Spilimbergo, Rogelio Yrurtia. Ver: *Cincuentenario de la coronación de la virgen del Valle*. Catálogo del Salón Pictórico. Museo Provincial de Bellas Artes, Catamarca, 27 de abril al 12 de mayo de 1941.

«artesanal» del arte del grabado para concluir con una evaluación lapidaria de la mayoría de las aguafuertes presentadas (105 de las 111 obras expuestas);<sup>174</sup> de las seis xilografías restantes presentadas en esta muestra, una era de Clara Carrié a quien Ballester Peña le recomendaba estudiar con Juan Antonio (Spotorno), autor de las cinco restantes y a las que dedicaba el párrafo final: « (...) únase el motivo temático, el vuelo para encontrarlo, el oficio para realizarlo, el carácter decorativo, vigoroso, armónico; la pulcritud, la nobleza que aparecen entrelazadas (...) ahí vive el artista que tiene sabiduría para resolver los problemas que plantea el arte del grabado».<sup>175</sup> Por entonces, Spotorno ya se había incorporado a la editorial Emecé como director artístico; es en tal rol que convocará en adelante a Ballester Peña para colaborar con ilustraciones en portadas cuyo diseño estuvo a su cargo.<sup>176</sup>

En 1942, Ballester Peña concurre con *Madrigal* y *Soneto del agua*<sup>177</sup> al Primer Salón de Arte de Mar del Plata, organizado por la Comisión Provincial de Bellas Artes;<sup>178</sup> la segunda será expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes de

---

<sup>174</sup> «Monotonía de procedimiento; turbiedad de procedimiento envidiado; carencia de imaginación; orfandad de fantasía y, por sobre todo, olvido absoluto de que el dibujo, la composición y el juego armónico de negros y blancos son caracteres esenciales que deben destacarse en obras de esta naturaleza. Salvo casos contados, el abuso de expresar con lo accesorio y no con la matriz es generalidad que ha contagiado a todos. (...) La mayoría de los aguafuertistas dan la impresión de pintores sin mucha experiencia, que un día, por feliz hallazgo, les resultaba el grabar un acto grato para el pintor. Dibujos blandos; planchas monocordes; valoraciones caprichosas, trazos caóticos». El artículo aborda las obras expuestas de Gastón Jarry, Galiano Benardinelli, Alfredo Giglione, Julián C. González, Juan Carlos Guerrisoli, Higinio Montini, Eloísa Moras, Collivadino, Franco, Quinquela Martín entre otros (Ballester Peña J.A. *Nuevo Orden*, Buenos Aires, 30 de julio de 1941:11-12).

<sup>175</sup> *Nuevo Orden*, Buenos Aires, 30 de julio de 1941:12.

<sup>176</sup> Por ejemplo, el grabado de Séneca [*anexo 2a fig. 11a y 11b*] que ilustró la tapa de *Tratados filosóficos* (con traducción de Pedro Fernández Navarrete) (1943); la portada de *Los mejores cuentos policiales*, selección de J.L. Borges y Adolfo Bioy Casares A. (1943) [*anexo 2a fig. 12*]; también la de *Celebridades argentinas y americanas* de Ricardo Levene (1943) [*anexo 2a fig. 13a y 13b*]; dorso de la primera página en *Santa María del Buen Aire* de Enrique Larreta (1944); [*anexo 2a fig. 14*]; *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán (1945) [*anexo 2a fig. 15a y 15b*];. *Paisajes del alma en guerra*, de José M. Alonso Gamo (1945), [*anexo 2a fig. 16a y 16b*]; portada en *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel (1945) [*anexo 2a fig. 17a y 17 b*], entre otros.

<sup>177</sup> [Cfr. *anexo 2 fig. 22 y 23*], reproducidas en CPBA 1942:84 y 85)

<sup>178</sup> El jurado de admisión estuvo constituido por Antonio Santamarina (Presidente), Miguel C. Victorica, Ernesto Riccio, Pedro Tenti y Mario Canale; como invitado de Honor fue convocado el escultor Rogelio Yrurtia y se convocó también a aquellos artistas que hubieran obtenido el *Gran Premio* y el *Primer Premio* en el Salón Nacional de Bellas Artes. Se expusieron 433 obras de las 630 enviadas, entre el 14 de marzo y el 14 de abril de 1942 (Cfr. CPBA 1942; Canale 1942: 84-85).

La Plata. Envió nuevamente dos obras al *XXXII Salón Nacional —Rapto*<sup>179</sup> y *Un ángel en la ventana*—<sup>180</sup> las que fueron aceptadas para ser expuestas; la segunda fue distinguida con el tercer premio de la Comisión Nacional de Cultura.<sup>181</sup>

Juan Antonio Spotorno expuso sus xilografías en la librería Argentina (Córdoba), centro cultural cuya dirección ejerció Jorge Vocos Lescano,<sup>182</sup> y participó de la muestra *El grabado en la Argentina* realizada entre el 22 de octubre y el 25 de noviembre en el Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» (Rosario, Santa Fe, RA) con el patrocinio de la Dirección Municipal de Cultura de esa ciudad.<sup>183</sup> Spotorno también viajó a Tucumán ese año y tomó contacto con los grupos de católicos de esa ciudad, particularmente con quienes publicaban *Norte Argentino*, revista dirigida por Juan B Terán (h) y en la que también colaboraron Jijena Sánchez y Buitrago.<sup>184</sup>

<sup>179</sup> [Cfr. anexo 2 fig. 21].

<sup>180</sup> [Cfr. Análisis y fig. 9, Cap. 7, Parte III].

<sup>181</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios* 1942 se conserva la nota membretada (Comisión Nacional de Cultura, n° 352), mecanografiada, fechada en Buenos Aires 21 de octubre, dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, sellada y firmada por Carlos Saavedra Lamas y Juan José Urquiza (secretario interino), por la que se le comunicaba tal distinción.

<sup>182</sup> La correspondencia Jorge Vocos Lescano/Juan Antonio (Spotorno) daba cuenta de los problemas que surgieron en los meses inmediatamente posteriores a la constitución de la librería, proyectada por un grupo de intelectuales cordobeses bajo la consigna de la colaboración estrecha entre librerías y el mundo intelectual. En efecto en una carta que calificaba como «confidencial» se quejaba de sus «socios moralmente intachables pero con sus puntillos de carácter y haraganería» y que, no obstante, justificaba: «Es natural. Muchachos jóvenes y estudiosos se avenían mal con la férrea disciplina del comercio. El buen éxito inicial fue engañoso y perjudicial (...)». También le anunciaba la venta de tres obras: un cuadro («el que le anuncié») y dos grabados («la Virgen y Santa Rosa»). (Cfr. *AHJAS Correspondencia S/fecha* (c.1942), Vocos Lescano J.-Spotorno J.A., carta con membrete (Librería Argentina, 9 de julio 114, Córdoba), sin indicación de lugar (¿Córdoba?), sin fechar, mecanografiada, firmada, 1f.). Sobre la inauguración de este emprendimiento y su apertura con la exposición de Juan Antonio, ver «Cuadros del artista Juan Antonio se exponen en librería Argentina», *Los Principios*, Córdoba, 21 de abril de 1942.

<sup>183</sup> En la oportunidad participó con el envío de dos xilografías: *Habacuc y el ángel* (copia 4) (corresponde a *El profeta Habacuc*, expuesta en 1930; el catálogo asimismo consigna como fecha 1931) y *San José de Cupertino* (1931, copia 6). Esta última (reproducida en el catálogo de la exposición) será posteriormente adquirida por la Dirección Municipal de Cultura por la cantidad de 100.00 \$ m/n. (Cfr. *AHJAS Notas y documentos varios* 1943, nota con membrete (Dirección Municipal de Cultura, Rosario), numerada (n° 21/43), mecanografiada, fechada en Rosario (28 de enero), firmada y sellada (Manuel A. Castagnino, Presidente y Horacio Correas, Secretario General), 1 f.

<sup>184</sup> Para una aproximación a *Norte Argentino*, ver Pilipovsky 2010. En una carta de Juan B. Terán a Spotorno, tal reconocimiento se hace explícito; en la misma también agradece el envío de un libro de Dimas Antuña y unas estampas de San José; «trabajamos con [Rafael] Jijena [Sánchez y Guillermo] y Buitrago y demás amigos en el número 7 de N.A [se refería a *Norte Argentino*]. No dejamos de aprovechar la manito que oportunamente nos dio. Su idea de una librería católica [posiblemente a partir de la inauguración ese año de la librería Argentina en Córdoba] marcha, aunque no es cosa fácil saber allanar los naturales obstáculos. Con todo

El *Convivio*, en ese año, albergó tres muestras: las obras del pintor francés Bernard Bouts (mayo); la de pinturas de Francisco Fornieles (agosto-septiembre)<sup>185</sup> y las de Elsa Klapenbach (octubre-noviembre), estos dos últimos, alumnos de Ballester Peña.<sup>186</sup>

Una de las últimas actividades (registradas) de *Convivio* fue una nueva exposición de Ballester Peña en sus salas durante los meses de octubre y noviembre de 1943,<sup>187</sup> realizada al mismo tiempo que la muestra de 26 obras (17 ejecutadas al óleo o en petróleo, 3 en oro laminado y un dibujo) que en octubre 1943 se realizó en el Museo Provincial de Bellas Artes en San Miguel de Tucumán, por invitación de la Comisión Provincial de Bellas Artes,<sup>188</sup> cuya presidencia detentaba por entonces Guillermo Buitrago. Este último tuvo a su cargo la presentación de la conferencia sobre la belleza que Ballester Peña pronunció en el marco de su exposición, en la Caja Popular de Ahorros con el auspicio del Instituto Provincial de Cultura. La prensa tucumana dio cuenta profusamente de la misma y varias de las obras fueron reproducidas en sus páginas.<sup>189</sup> En la contratapa del catálogo de tal exposición se reprodujo *El*

---

eso, confiamos en que la idea no dormirá». La idea finalmente se concretó: el 30 de junio del año siguiente, con una exposición de Guillermo Buitrago, se inauguró la librería Nicolás Avellaneda y Editorial Norte Argentino. (Cfr. *AHJAS Correspondencia*, 1942, Terán Juan B-Spotorno J.A., esquila con membrete (Juan B. Terán) fechada en Tucumán, (6 de noviembre), manuscrita, firmada (J B Terán), 1 f., dorso y verso.; ver también. *AHJAS Correspondencia*, 1943, Jijena Sánchez R-Spotorno J.A., carta con membrete (Universidad Nacional de Tucumán. Instituto de Historia, Lingüística y Folklore) fechada en Tucumán (2 de julio), manuscrita, firmada (Rafael), 1 f. dorso y verso.

<sup>185</sup> Expuso 14 telas. Algunas de ellas: *De la tierra, Del agua, Del aire, Del fuego, Composición concreta, Composición con fuga, Paisaje, Naturaleza en silencio, Manzanas* (ver *Ortodoxia* n° 2, 1942: 356).

<sup>186</sup> Además las reuniones (ese año los días miércoles) contaron con la visita del embajador de España, Eduardo Aunós y la del español Manuel de Góngora (quien recitó sus poemas) (cfr. *Ortodoxia* 1, 1941:195; el primer número de *Ortodoxia* incluyó las actividades realizadas en el primer semestre de 1941).

<sup>187</sup> Cfr. *Convivio* Exposición de Ballester Peña Buenos Aires, 19 de octubre al 5 de noviembre 1943. Las obras expuestas: *Dibujos, Petróleos, Piedra reconstituida, Boceto para decoración mural de cementerio* (cfr.: catálogo de exposición, 1943). Ver también: *Ortodoxia*, n° 5 1943:647.

<sup>188</sup> Cfr. *Exposición de Juan Antonio Ballester Peña [Catálogo de exposición]*, Museo Provincial de Bellas Artes, Comisión Provincial de Bellas Artes, Tucumán 18 de octubre de 1943.

<sup>189</sup> Cfr. 1943 s/a. «Expondrá en esta ciudad Juan A. Ballester Peña», *La Unión*, Tucumán, 12 de octubre de 1943 (reproduce *Rapto*); «Inaugurará mañana su exposición el Pintor Juan Antonio Ballester Peña», *La Unión*, Tucumán, 17 de octubre de 1943 (reproduce *San Rafael y Tobías*); «Se realizará en el Museo de B. Artes la exposición del pintor Ballester Peña», *La Gaceta*, Tucumán, 18 de octubre de 1943 (reproduce *Un ángel en la ventana*).

*arcángel San Rafael* (1942)<sup>190</sup> y en su interior constaba el listado — sólo títulos y técnicas utilizadas— de las 26 obras expuestas (17 óleos, 5 petróleos, tres oro laminado y un dibujo).<sup>191</sup> En la contraportada, un breve curriculum del expositor describía su actividad artística a partir de 1928, omitiendo toda consideración a su etapa previa o detalles relacionados con la formación del autor. A la mención de muestras realizadas en la Asociación Amigos del Arte, la Wagneriana y *Convivio* de los *Cursos de Cultura Católica* se agregaba su inclusión en muestras internacionales «de New York y San Francisco y en la Interamericana Rider Side Museum de New York». Proseguía con los reservorios en los que sus producciones habían sido incluidas: «Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay, Municipalidad de Buenos Aires, *Cursos de Cultura Católica*, Subterráneo Lacroze (escultura) (...)». La mención a los premios y distinciones es generalizada y sin detalles y concluye con la alusión a su pertenencia a la «Cofradía de artistas católicos» y a su «actual actividad», la dirección del Taller San Cristóbal de la Capital Federal.

Esta exposición es de interés no sólo por el esfuerzo que significó la elección y traslado a la provincia de Tucumán de una corpus de obras cuya exhibición operó a modo de selección retrospectiva, sino porque en ella se incluyeron las cinco obras que integraron el volumen *22 pintores. Facetas del arte actual* (Payró 1944).<sup>192</sup>

La repercusión en Tucumán fue intensa, a tenor de las publicaciones periodísticas de la época, muchas de ellas reprodujeron la única obra y los datos biográficos consignados en el catálogo y dieron cuenta de la disertación organizada por el Instituto Provincial de Cultura y con el auspicio de la misma Comisión Provincial de Bellas Artes, que se realizó en la Caja Popular de Ahorros y en la que el tema desarrollado fue «La belleza». A la misma

<sup>190</sup> [Cfr. análisis y figura 12, Cap. 7, Parte III].

<sup>191</sup> *Canticum; Rapto; Un ángel en la ventana; San Rafael y Tobías; Retrato (3); Figura; Clara de Asis; Francisco de Asis; Soneto del agua y las flores; Soneto de la ventana abierta y las flores cautivas; Soneto de la mañana; La luna en el cristal (adquirida por la Comisión Provincial de Bellas Artes ese año, forma parte de la colección del Museo Timoteo Navarro [análisis y fig. 34, Cap. 7, Parte III]), Silencio; El arcángel San Rafael; Ángel; Petróleos; Figura (5); Oro laminado; Imagen de la virgen del Buen Aire; Otra imagen de la virgen del Buen Aire; Anunciación; Dibujo y Figura a tinta.*

<sup>192</sup> Ballester Peña retornará a Tucumán con una mega exposición de 250 obras, organizada por el Instituto Superior de Arte (dirigido por entonces Guido Parpagnoli) en el año 1950; posteriormente visitará la provincia a fines de la década del 60, período en el que realizará sus murales en el Convento (benedictino) Cristo Rey del Siambón.

concurrieron el gobernador de entonces, Alberto Baldrich<sup>193</sup> y otros funcionarios y la presentación estuvo a cargo de Guillermo Buitrago. La conferencia fue comentada también en los medios periodísticos locales, particularmente debido a la alusión a la mujer que Ballester Peña pronunció en la misma. El texto que se conserva de la conferencia citada,<sup>194</sup> en efecto presenta reflexiones en ese sentido en la oportunidad de referirse al arte del momento:

(...) Lo podemos comprobar en cualquier salón colectivo de arte. Actualmente, difícil le será al visitante saber qué obra se debe a mano femenina y qué obra a mano masculina. Quiere decir, entonces, que el espectador sufre la presencia de un arte viriloide. Este arte viriloide se sintetiza con las siguientes características: tierno, suave, de armonía exquisitas de color, sensual, sensitivo, de líneas blandas y serpenteantes, desordenado, frívolo, superficial (*AHJABP Manuscrito de autor*, 1943: 3).

Los artículos periodísticos destacaban de tal alocución la crítica al arte moderno, en lo que pareciera más una lectura del un contexto de recepción proclive a la misma.

Finalmente Ballester Peña fue distinguido en el IV Salón Nacional de Artistas Decoradores con el premio «Creaciones originales» por su obra *Fragmento de panel* (N° 21 de Catálogo, Sección Decoración).<sup>195</sup>

También durante ese año (1943), Convivio publicó *El horizonte y la estrella*, de Miguel Ángel Etcheverrygaray, con ilustración de Juan Antonio Spotorno,<sup>196</sup> cuya obra xilográfica<sup>197</sup> como la de Delhéz,<sup>198</sup> además, fue incluida en el

---

<sup>193</sup> Designado como Comisionado en Tucumán luego de un breve interregno de inestabilidad política y a partir de agosto, por los militares que dieron el golpe de Estado el 4 de junio de 1943; conocido en los círculos católicos y nacionalistas, entre sus colaboradores nombró a Santiago de Estrada como interventor en la Universidad de Tucumán, a Nimio de Anquín en el Consejo de Educación, a Federico de Iburguren como fiscal de gobierno y Héctor Bernardo como ministro de Gobierno (para un panorama de las relaciones entre la Iglesia católica y el gobierno militar en el período ver, entre otros: Santos Lepera 2008:339-351).

<sup>194</sup> Cfr. *AHJABA Manuscritos de autor*, 1943.

<sup>195</sup> Consistente en \$500 m/n. En el *AHJABP, Notas y documentos varios*, 1943, se conserva la nota con membrete (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes), numerada (n° 248), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (10 de diciembre ) firmada y sellada por Antonio Santamarina, 1 f., por la que se le comunica tal distinción.

<sup>196</sup> Buenos Aires: Convivio de los CCC, 1943. [Cfr. *anexo 3a, fig. 9*].

<sup>197</sup> Spotorno participó en el volumen con *Santa Rosa de Lima* y cuatro *Vistas de Córdoba*.

<sup>198</sup> *Danza macabra e ilustración para el libro de F. Dostoyevsky «Pobres gentes»*

volumen editado por Oscar Pécora y Ulises O. Barranco (*Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*).<sup>199</sup>

La segunda edición de *El buque* (Francisco Luis Bernárdez) y *La rosa y el rocío* (de Ignacio B. Anzoátegui), completaron la actividad editorial de ese año a cargo de *Convivio*.

### **c) Resistencia y reacción (1944-1952)**

Durante 1944, Emilio Napolitano estrenó en el Teatro Colón el «poema sinfónico» (Ballet) *Apurimac*,<sup>200</sup> basado en una leyenda incaica de Héctor Iglesias Villoud. La crítica elogió y destacó el «carácter» del decorado y el vestuario, a cargo de Ballester Peña.<sup>201</sup> Ese año, envió al *XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes Debita Nostra*<sup>202</sup> y *Tierra despierta*,<sup>203</sup> obra esta

<sup>199</sup> Buenos Aires: Ediciones Plástica, 1943; volumen que incluyó la obra xilográfica impresa con tacos originales de Ainscough, Audivert, Bellocq, Carrié, Castagna, Castellanos Balparda, Ceconi, Cochet, Dell'Acqua, De Santo, Domínguez, Giambiagi, González Guido, Juárez, Lanzaro, López Anaya, Moncalvo, Nicario, Otero Lamas, Pastor, Planas Casas, Rebuffo, Rocchi, Rodríguez, Rotondaro, Seoane, Sergi, Yvorra, Zapata Gollan, además de Juan Antonio y Delhéz. La edición, con textos en castellano e inglés, se presentaba como un «panorama entero de la xilografía del Río de la Plata». Incluía una breve biografía de cada artista.

<sup>200</sup> Premiado en el año 1938 por la Comisión Nacional de Cultura.

<sup>201</sup> Ballester ya había trabajado durante 1931 en la escenografía de *Lakmé* (Leo Delibes) para la puesta en el Teatro Colón; por entonces se destacaba el ingreso de la «tendencia moderna» en pintura con su aporte a tal puesta.

<sup>202</sup> [Cfr. anexo 2, fig. 24].

<sup>203</sup> La crítica comentaba (y reproducía) los envíos de Ballester Peña en los siguientes términos: «No se busquen allí los registros bajos de su fina gama gris. A esta opone ahora viva coloración ardiente, de materia abundante en detrimento del contenido espiritual de otros óleos suyos» (cfr. «Hoy se inaugurará el Salón Nacional de Bellas Artes», *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1944); «Ballester Peña, que mantiene en los ángeles admonitorios de "Debita nostra" sus preferencias bíblicas añade a ellos una delicada figura primaveral que personifica el espíritu de la "Tierra despierta"». (cfr. «Será oficialmente inaugurado hoy el 34º Salón Nacional de Bellas Artes», *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1944). Asimismo, Ricardo Gutiérrez en *La Razón*, («XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes») afirmaba: «Valoramos inmediatamente un bello lienzo de Ballester Peña —de hondo sentido religioso— aun cuando la luz en ese lugar no lo favorece (...) En el recinto que resguarda "Pueyrredón" aparece la muchacha dormida de Ballester Peña [se refiere a *Tierra despierta*]. Colores vivos donde armonizan verdes, rojos y oros bajos junto a la imparcialidad de las tierras. Es muy hermoso ese cuadro». Asimismo, en *La pintura en el salón. Crítica ilustrada*, de Juan de Adentro (Buenos Aires: edición de autor, 1944), se consignaba: «Ballester Peña no ha decaído. La joven acostada que figura en la página 70 y que alcanzó con justicia uno de los premios de la Comisión Nacional de Cultura, revela autenticidad. Hay soltura, elegancia, naturalidad en el cuerpo de la joven que descansa bien sobre la tierra, sólo que nosotros no le hubiéramos puesto ese título, y sí «Descanso» que nos parece concuerda más con su espíritu. La otra obra suya [se refiere a *Debita Nostra*] peca a nuestro juicio por monotonía. Es muy digna de ser señalada la virtud de asentar el personaje, porque nuestros artistas parecen todos



última, que obtuvo el Segundo Premio de la Comisión Nacional de Cultura.<sup>204</sup> También ese año salió el primer número de *Nuestro Tiempo*,<sup>205</sup> dirigida por Julio Meinvielle; Ballester Peña será el ilustrador de las portadas y también formarán parte del proyecto (colaborando con dibujos) Fornieles y Buitrago. Finalmente, en el marco de la ceremonia por la restauración del templo parroquial Nuestra Señora del Carmelo (Marcelo T. de Alvear y Pueyrredón) será descubierto y bendecido un cuadro alegórico conmemorativo del 4º centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, cerámica de Ballester Peña colocada en el atrio de la iglesia. Por otra parte, Ballester Peña se hizo cargo de la dirección de la galería de arte de la Librerías Martín Fierro,<sup>206</sup> lugar en el que durante el mes de diciembre se realizó una exposición de obras de Fornieles (24 dibujos a pluma), Bonomi (dos pinturas al agua) y Juan Antonio (Spotorno) (cinco pinturas al agua). Una viñeta de este último, *Agua*, ilustró la portada de *Agua nueva* de Hugo Enrique Mendióroz (La Plata:s/e, 1944), publicada ese año.<sup>207</sup> Librerías Martín Fierro también editará *Antología*, (revista mensual de literatura, artes y ciencias), dirigida por Arturo Cambours Ocampo y

---

predispuestos a la aviación, de tal manera es frecuente contemplar figuras suspendidas en el aire sin apoyo» (*ibid.* 96). Tal es el tono de esta crónica del Salón de quien amparado en un seudónimo, se permite dar rienda suelta a comentarios de variado tipo. No deja de tener de interés este trabajo, particularmente porque en él se ilustra acerca de los votos, las disidencias y demás particularidades de la selección y adjudicación de los premios, sin omitir consideraciones acerca de la situación del arte argentino de entonces y del Salón en particular (v. gr. «(...) reprochamos al salón del 44 lo que hemos reprochado a los anteriores, la abundancia de obras que parecen pintadas en una cárcel, y no en la Argentina. Queremos decir, en una cárcel que ni siquiera nos pertenece (Juan de Adentro, 1944:108). Otras críticas de Juan de Adentro habían aparecido tempranamente (1913, 1914) y «el autor» informa en la introducción que a partir de la difusión de las mismas y su compilación en una publicación en 1942 (no menciona cual) se decidió a publicar el ejemplar, el que contiene gran cantidad de fotografías y datos acerca de los premios otorgados por el Salón Nacional y la Comisión Nacional de Cultura. Respecto a la identidad de Juan de Adentro, Hilton (1950:29) se la adjudica a Delfina Molina y Vedia de Bastiniani [1879-1961], hermana de Julio Molina y Vedia doctora en química, pintora, profesora de canto y escritora, y fundadora de la Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos (datos en Martino 2006:1605). No deja de ser curiosa la existencia de un seudónimo *similar* («Juan Deadentro») en la revista antisemita *Clarínada* dirigida por Carlos M. Silveyra (ver por ej. “Puntas de fuego” en ejemplar año 1, nº 12: 22), texto firmado con este seudónimo que también aborda, en el tono usual de esa publicación, aspectos culturales.

<sup>204</sup> [Cfr. anexo 2, fig. 25]. En el AHJABP *Notas y documentos varios* 1944, se conserva la nota con membrete (Comisión Nacional de Cultura), numerada (nº 1354), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (11 de octubre), firmada y sellada por Carlos Iburguren (Presidente) y Homero M. Guglielmini (secretario), 1 f., por la que se le comunica tal distinción. Este será el segundo premio otorgado por la Comisión Nacional de Cultura a Ballester Peña (el anterior fue el Tercer premio en 1942 por *Un ángel en la ventana*).

<sup>205</sup> [Cfr. descripción en Capítulo 5, Parte II y análisis en Cap. 8 Parte III].

<sup>206</sup> Estaba ubicada en Corrientes 465, actual Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina.

<sup>207</sup> Cfr. anexo 3a, fig. 10a y 10 b.

de la que se publicaron cuatro números (entre noviembre de 1944 a febrero de 1945); cada entrega incluirá láminas con trabajos de artistas y en el interior una selección de críticas (el primer número sobre Ballester Peña y los siguientes sobre Bonomi, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Emilio Pettoruti). También ese año *Revista de Arquitectura*<sup>208</sup> publicará un texto de Ballester Peña «Las paredes blancas de la Arquitectura», acompañado de un boceto de decoración sobre escalinata para muro interior de un cementerio a realizarse sobre piedra reconstituida, grabada y pintada con colores a mordientes y de los croquis para una decoración mural titulado *Las cuatro estaciones*.<sup>209</sup> En él se reiteran las consideraciones sobre la ausencia de integración de la arquitectura (privilegiada en el texto como la que «ocupa el primer lugar») y las demás artes.

Finalmente, durante ese año se publicó *22 pintores. Facetas del arte argentino* de Roberto Payró, volumen en el que se reprodujeron obras de Badi, Ballester Peña, Basaldúa,<sup>210</sup> Battle Planas, Borges, Butler, Castagnino, Centurión, Cochet, Daneri, Del Prete, Forner, Gómez Cornet, Larco, March, Pacenza, Pettoruti, Pronsato, Soldi, Spilimbergo, Trabucco y Victorica, acompañadas de textos del crítico de arte.<sup>211</sup> Cabe aclarar que cuatro de las cinco obras reproducidas en este volumen, integraron la selección para la muestra realizada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1946 y quedaron en colecciones españolas.<sup>212</sup>

Hacia el año 1944, el *Convivio* se disuelve,<sup>213</sup> no obstante su espíritu subsiste en las prácticas posteriores de parte de sus integrantes a los que, en las referencias de las fuentes y bibliografía (textual y metatextual) entre los años

<sup>208</sup> Cfr. Año XXIX, nº287, 1944:511-513; Ver: *Capítulo 5, Parte II y análisis en Cap. 8 Parte III*.

<sup>209</sup> [Cfr. *anexo 2, fig. 26a y 26b*].

<sup>210</sup> La selección de sus obras estuvo formada por: *Desnudo* (1941), *Italiana* (1936), *Calle de Buenos Aires* (1941), *Naturaleza muerta* (1944).

<sup>211</sup> De las cinco obras que se reprodujeron en el volumen, el texto destinado al Ballester Peña se detenía en *Un ángel en la ventana* (1942), *Clara de Asís* (1939) y *San Francisco* (1939). Las dos restantes, *Soneto de las flores y las manos* (1938), y *Santa María del Buen Aire* (1938) eran indirectamente tratadas a partir de las referencias a las fuentes plásticas del autor y a la pintura laica.

<sup>212</sup> Cfr. *Cap. 7 Parte III*. El análisis integrado del texto y las obras reproducidas, se presentan in extenso en el *Capítulo 9, Parte III*.

<sup>213</sup> La *Circular* ya no se publicaba, la última mención del *Convivio* en *Ortodoxia* data de 1943, y las referencias a prácticas activas de la agrupación en la prensa, prácticamente desaparecen.

1927 y 1941, sistemáticamente se los recordará como vinculados a esta sección de los *Cursos de Cultura Católica*.

En 1945, año en que la politización del campo artístico llegó a uno de sus más altos niveles, particularmente a partir de la negativa de parte de los artistas a enviar sus obras al *Salón Nacional*, dando lugar al *Salón Independiente* (cfr. Giunta 1999a), Ballester Peña realizó su habitual (desde 1937) envío: *Fuga*<sup>214</sup> y *Noticias*. Su participación es comentada como la nota «espiritual» en este particular salón, del que también se destaca cierta homogeneidad.<sup>215</sup>

Colaborará con ilustraciones en *Itinerarium* (revista franciscana de cultura católica), continuará con sus ilustraciones en *Nuestro Tiempo* (que cesará de publicarse en mayo de ese año) y nuevamente, junto a Buitrago y Juan Antonio (Spotorno) participará de otra de las publicaciones de Meinvielle, *Balcón*, cuyo primer número verá la luz el 1 de mayo del año siguiente (1946) y que incluirá dibujos y grabados en sus portadas y en su interior.<sup>216</sup>

En 1946 Ballester Peña participó con *Canticum* en el *XXIII Salón Anual de Bellas Artes* en Santa Fe,<sup>217</sup> y posteriormente permaneció durante seis meses en España. En ese año se celebró el *XIX Congreso Mundial de Pax Romana* —inaugurado en Salamanca el 21 de junio y clausurado el 4 de Julio— al que asistió una numerosa delegación argentina (34 miembros entre invitados y observadores) entre ellos Juan Antonio Ballester Peña, quien figuraba como Director de la Academia de Pintura y participante invitado.<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Cfr, Figura 35 Cap. 7, *Parte III*.

<sup>215</sup> Cfr: «Pintura y escultura. Hoy será inaugurado el 35º salón nacional de Artes Plásticas», *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1945; «Por las galerías. Se exponen en el XXXV salón nacional de Bellas Artes 311 obras», *El Pueblo*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1945.

<sup>216</sup> [Dos textos de esta publicación forman parte del corpus escrito cfr. Capítulo 5, *Parte II* y análisis en Cap. 8, *Parte III*].

<sup>217</sup> Cfr. «En Santa Fe será inaugurado mañana el XXIII Salón», *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1946.

<sup>218</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios* 1946, se conserva la nota membretada (Pax Romana. Secretaría de la Presidencia), mecanografiada, fechada en Madrid (3 de mayo de 1946), firmada y sellada (Secretario de la Presidencia Internacional de Pax Romana), 1.f. dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, por la que se le comunica que ha quedado «oficialmente invitado a asistir a las sesiones del Congreso y Homenaje (...) en cuya invitación se incluye, a más de su derechos de concurrencia, su estancia en España, por cuenta de las Federaciones Españolas de Pax Romana».

Una de las iniciativas de tal Congreso fue la creación del Instituto Cultural Iberoamericano, fundado al cierre del mismo y desde el que se impulsaron varias actividades en los meses siguientes, entre ellas una serie de encuentros, titulados «Conversaciones, no conferencias» en las que Ballester Peña disertó sobre «La pintura y otras artes».<sup>219</sup> A iniciativa de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Ballester Peña fue invitado a exponer en el Museo de Arte Moderno. La prensa madrileña anunció y publicitó profusamente tal visita en el marco de los festejos por el «Día de la Raza»<sup>220</sup> y la crítica especializada dedicó varios artículos a su obra.<sup>221</sup>

Enrique Azcoaga,<sup>222</sup> por ejemplo, a partir de cierto *afrancesamiento* atribuido a la producción de Ballester Peña, estimaba la misma inserta en la crisis de representación iniciada con el impresionismo en Francia para decantar como derivada de un expresionismo, que presentaba desde la «plasticidad absoluta y

<sup>219</sup> Cfr. «Vida Cultural. El director de la Academia de Pintura de Buenos Aires, don Juan Antonio Ballester, disertó sobre “La pintura y otras artes”». *Ya*, Madrid, 2 de noviembre de 1946.

<sup>220</sup> Cfr.: MR, «El gran pintor Ballester Peña celebrará en Madrid una exposición el día de la Raza», *Arriba*, Madrid, 12 de septiembre de 1946; en este artículo se destacaban dos aspectos: su condición de fundador del Taller de arte Cristiano y que junto a Fornieles, Juan Antonio (Spotorno) y Buitrago «forma el cuatriunvirato de los paladines del arte cristiano en la Argentina». Asimismo, Ballester Peña manifestaba su satisfacción por haber conocido a Francisco Franco en el Palacio de la Granja con motivo de la festividad del 18 de julio. Ver también: «El gran pintor argentino Ballester Peña en Madrid», *Arriba*, Madrid, 9 de octubre de 1946; «Museo Nacional de Arte Moderno. Exposición Ballester Peña», *Informaciones*, Madrid, 11 de diciembre de 1946; «Arte. Museo Nacional de Arte Moderno», *Ya*, Madrid, 11 de octubre de 1946; también en *ABC*, Sevilla, 11 de octubre de 1946; «Inauguración de la exposición de Ballester Peña en el Museo de Arte Moderno», *El Alcázar*, Madrid, 12 de octubre de 1946; «La exposición del pintor argentino Ballester Peña en el Museo de Arte Moderno», *ABC*, Madrid, 13 de octubre de 1946:36.

<sup>221</sup> Cfr. Jeeves, «De arte. Ballester Peña. Museo Nacional de Arte Moderno», *Informaciones*, Madrid, 23 de octubre de 1946; Gimenez Placer, Fernando «La pintura religiosa de Ballester Peña», *Ya*, Madrid, 23 de octubre de 1946; Álvarez De Miranda, Ángel, «De América ha venido un pintor», *Arriba*, Madrid, 30 de diciembre de 1946; Valverde Jose, «La pintura de Ballester Peña», 31 de octubre de 1946 (quien se refiere al movimiento artístico de raíz católica en Argentina y relaciona el Taller de Arte Cristiano con el esfuerzo de la Universidad Católica, la revista *Estudios* de Chile y el Taller San Lucas de Nicaragua); Pompey Francisco, «Las exposiciones. El lirismo humano y novísimo del pintor argentino Ballester Peña», *Pueblo*, Madrid, 1 de noviembre de 1946; Gil Fillol «Tres exposiciones. ¿Pintura de mañana... o de ayer?», *Ciudad de los Muchachos*, Madrid, 1 de noviembre de 1946; Sánchez Camargo, «Arte. Tres exposiciones; el argentino Ballester, el filipino García Llamas y el español Iturrino», *El Alcázar*, Madrid, 2 de noviembre de 1946, entre otras.

<sup>222</sup> Crítico español que, junto a Enrique Lafuente Ferrari, promovió desde principios de los años cuarenta, la *tercera vía*, propuesta que abrió «la posibilidad de utilizar un lenguaje moderno, pero en ningún caso vanguardista» (Díaz Sánchez/Llorente 2004:26 citado en Fuentes Vega 2011:25); es decir, un arte que, «si bien introducía novedades plásticas de tipo internacional que lo acercaban peligrosamente a la vanguardia, ahuyentaba toda suspicacia por ser plenamente “español”. Esto es, un arte “moderno, pero propio”. Hecha esta salvedad, cualquier innovación plástica sería aceptable para el franquismo de la apertura» (Fuentes Vega 2011:26).

depurada» como *Silencio* a la «ordenada gravidez» de *Retrato*, pasando por una fase intermedia como la propuesta en *Un ángel en la ventana* (obra que finalmente quedará en España).<sup>223</sup> Chicharro Hijo<sup>224</sup> estimaba la pintura de Ballester Peña como una «visión parcial si se quiere, pero enjudiosa del arte moderno argentino» y «un mensaje espiritual, no sólo de la República culta, industriosa, poderosa y hermana, sino de todo el mundo católico del arte», que había llevado a España sus «aires de modernidad».<sup>225</sup>

Cabe aclarar que la presentación en el catálogo estuvo a cargo de José Camón Aznar, quien calificaba la obra de Ballester como de «arte en suma, en una difícil tensión entre las exigencias cromáticas y formales de la naturaleza y unas angélicas ansias de evasión que lo matizan de interés estético y de dimensiones poéticas».<sup>226</sup> También se refirieron a su obra otros críticos como Manuel Sánchez Carmargo, quien con los dos antes mencionados, eran integrantes de la *Academia Breve de la Crítica de Arte*, fundada en 1942 por Eugenio D'Ors y creada como alternativa cultural a la Academia, con el objetivo declarado de fomentar las nuevas propuestas estético artísticas e incluir al arte Español en las búsquedas europeas desafiando su ostracismo y repliegue

---

<sup>223</sup> Azcoaga Enrique, «La pintura del argentino Ballester Peña», *Fotos*, Madrid, 2 de noviembre de 1946.

<sup>224</sup> Cfr. Chicharro Hijo E. «Mensaje del pintor Ballester Peña», *El Español*, Madrid, 4 de enero de 1947. Chicharro Hijo [1905-1964] fue uno de los exponentes del «Postismo» en la España de la posguerra, además pintor y conferencista; había retornado (luego de una estadía en Italia) a España en 1943 y en este artículos en particular se advierte su espíritu polémico para con el campo artístico. La exposición de Ballester Peña, además, configura una oportunidad para objetar las consideraciones sobre la obra del artista argentino, por parte de críticos como Camón Aznar, de quien señala se le «escapa el sentido esotérico» de su terminología.

<sup>225</sup> El pintor y escritor se lamentaba de la recepción con desconfianza por parte del público de tales «aires de modernidad» y luego de abordar su obra en términos generales, agregaba sus consideraciones sobre dos puntos que consideraba de interés: «He observado que algunos críticos y mucho el público, coinciden en señalar el simbolismo del pintor. Si el elemento "estrella" aparece repetidas veces en sus composiciones, rara vez adquiere el carácter de símbolo, directamente entendido. Es más bien un elemento amado por el artista y del que se vale como de algo que asciende a la superficie de su subconsciente (...). Nunca, no creo, el simbolismo se hace medio de expresión en este artista, como pudiera serlo en los incluidos en tal denominación. Con respecto a lo segundo, es cierto que para algunas de las obras expuestas podríamos encontrar un parentesco bastante concreto con tendencias y hasta con determinados pintores.(...) Pero esto no representa un hecho digno de mención, pues aparte de que en esas mismas obras hay una "manera de Ballester Peña" que oscurece toda comparación marginal, estas varias formas se encierran en la totalidad de lo personal(...) (cfr. Chicharro Hijo, art. cit. en nota 224).

<sup>226</sup> Cfr. Catálogo de exposición; «Exposición del pintor argentino Ballester Peña», *Arriba*, Madrid, 12 de octubre de 1946. Ver también Camón Aznar José, «Dos pintores», *ABC*, Madrid, 20 de octubre de 1946 (reproduce *Clara de Asís* y *Retrato*).

(Ureña 1982).<sup>227</sup> Asimismo, por entonces en Madrid se conformó Unión Club, asociación iberoamericana cuyo objetivo fue facilitar las relaciones y vínculos entre representantes de varios países afines a la idea de «confraternidad hispanoamericana». Su primera actuación, justamente bajo el título de «Solidaridad hispanoamericana» reunió a personalidades de América y España, entre ellas Rodolfo Reyes (hispanista mejicano), Manuel Vega (escritor chileno) el padre Silvestre Sancho (rector de la universidad de Manila) Rosita Darío de Vaquero (escritora nicaraguense), Felisa Herrero de Asuero (cantante) Federico García Sanchiz (Académico) y a Juan Antonio Ballester Peña.<sup>228</sup> Los oradores fueron: Rodolfo Reyes —quien se refirió a los fines del

---

<sup>227</sup> En el *AHJABP*, se conserva un escrito de autoría de Cirilo Popovici, en el cual se refiere al arte religioso y a la obra de Ballester Peña: «Pues bien, al contrario de lo que ocurrió en casi toda la historia del arte, en el momento actual el arte religioso es casi ausente. No hay que justificar esta ausencia con la tradición institucional de este arte porque las (sobre escrito, muchas) experiencias artísticas empezaron y acabaron con el arte religioso que ha sido siempre el laboratorio espiritual y estético del arte. Una explicación de esta ausencia podría ser el hecho de que el arte moderno prescindiera de lo espiritual por lo cual no interesaría a la religión, ni la religión a él. Pero no todo arte moderno, por ser moderno, es espiritual. Ya lo veremos. La pintura que trajo de Argentina Juan Antonio Ballester Peña es uno de los más luminosos signos de nuestro tiempo. Los que vieron sus cuadros —que están expuestos en el Museo de Arte Moderno—, se fijaron mucho en ellos y especialmente en los religiosos que son los que el propósito de estas líneas interesan más. (Toda la pintura de B.P. tiene un sentido esencialmente teológico, hasta en los temas «laicos»). Con esta pintura se resuelve una vez más la antinomia (y por eso ya no lo es) tradición-actualidad. (...) En los ángeles de B.P. se anuncia la misma presencia, el mismo misterio, el mismo soplo litúrgico que en los ángeles bizantinos o del Greco. Su San Francisco y su Santa Clara tienen el mismo sentido que los de Giotto, aunque están pintados de tan diferente manera. Quiero decir que tienen el mismo sentido porque *precisamente* están pintados de tan diferente manera. La iconografía de B.P. es una de las pocas y a la vez mejores contribuciones para la actualización de la pintura religiosa porque es verdadero Arte. Es arte *sumamente*, lo más «artístico» que puede ser: profunda ciencia de la composición, refinamiento que no falla jamás y una grande inventiva y originalidad colorística. Su iconografía es, pues, un manifiesto, una verdadera *encíclica* artística. Un argumento irrefutable para acabar en las Iglesias modernas con artesanías baratas o con copias del arte antiguo o «de género», que aunque fueran perfectas (que no lo son) no tienen absolutamente ninguna relación ni con el concepto arquitectónico ni con las exigencias espiritual-estéticas del cristiano de hoy». *Cfr. AHJABP. Notas y documentos varios*, 1946, nota titulada («El pintor Ballester Peña y la iconografía moderna» por Cirilo Popovici), mecanografiada, s/lugar (¿Madrid?), fechada (octubre 1946, agregado manuscrito), sin firma, 2 f. Cirilo Popovici [1902-1995], de origen Rumano, llegó a España en 1944 procedente de Italia; impulsó la vanguardia en ese país, participó en la Semana de Arte Abstracto de Santander (1953) y presentó en catálogos a Millares (1957), Manolo Rivera y Juana Francés (Ateneo Madrileño). Autor de una monografía sobre Eusebio Sempere (1972), en los últimos años de su vida se mantuvo alejado del ambiente artístico hasta su fallecimiento (ver: Bonet Juan Manuel, «Falleció en Madrid el crítico de arte Cirilo Popovici», *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1995:78).

<sup>228</sup> «Nueva asociación iberoamericana», *Hoja del Lunes*, Madrid, 14 de octubre de 1946; «En el Círculo de la Unión Mercantil», *Pueblo*, Madrid, 16 de octubre de 1946; «Confraternidad hispanoamericana», *Informaciones*, Madrid, 16 de octubre de 1946; «Entrega de un banderín argentino a la Asociación Cultural Iberoamericana», *ABC*, Madrid, 13 de octubre de 1946:36.

Club Unión—<sup>229</sup> y Ballester Peña quien abordó las relaciones entre España y Argentina.<sup>230</sup>

El tercer número de la serie *Cuadernos de Buenos Aires* fue destinado a Juan Antonio (Spotorno): 25 xilografías impresas en los tacos originales y en los talleres de Francisco Colombo, se publicaron en 1947 con el título *Xilografías Porteñas*. Veinte de ellas ya habían sido seleccionadas en la edición de Convivio (1939)<sup>231</sup> y serán reproducidas también en la de Criterio (1953), como parte de la «serie porteña»; en esta oportunidad sólo una imagen de las que formaron parte de la «serie religiosa» fue incluida: *El Santo patrono de Buenos Aires*. En cambio *El herrero*, *El borracho* y *Corralón* no habían formado parte de la edición anterior. Asimismo, la portada presentó esta vez la versión del escudo de Buenos Aires de Guillermo Buitrago, grabado que se mantendrá a lo largo de la mayoría de la serie de estos cuadernos, inclusive en la segunda edición de los mismos, publicada en la década de los sesenta.<sup>232</sup>

En tanto, la temporada oficial del Teatro Municipal quedó inaugurada en el mes de mayo con el estreno de *El trigo es de Dios*, obra en prólogo y tres actos de Juan Oscar Ponferrada, cuyos decorados estuvieron a cargo de Ballester

<sup>229</sup> Centrados en uno solo: « (...) la solidaridad hispánica como consecuencia de la estrecha trabazón de los principios de la Raza, Fe, Lengua y Familia que constituyen las más fieles avanzadas del amor hispanoamericano a España» (cfr. «Acto de confraternidad iberoamericana. Se celebró ayer en el Círculo de la Unión Mercantil», *ABC*, Madrid, 16 de diciembre de 1946:18).

<sup>230</sup> Destacando «el valor lírico que rodea a esta última como expresión simbólica de la herencia causada por España, herencia la más preciada para el pueblo argentino, que ve en ella a diario un ejemplo vivo que le alienta en su marcha a través del tiempo».

<sup>231</sup> Se abrió con *Escudo de Buenos Aires* y le seguía *El santo patrono de Buenos Aires (El patrón de Buenos Aires* en edición de Convivio, 1939). La selección presentó: 8 xilografías de espacios o lugares (*El puerto*, *La plaza de Mayo*, *La calle aroma*, *El puente pacífico*, *Fabricas en caballito*, *Remate en la rural*, *Cancha de bochas*, *Carnaval y Almacén* —este último no incluido en la edición de Convivio, 1939—); 9 de oficios (*Arquitectura*, *El farolero de Flores*, *La costurerita*, *El carrero*, *El albañil*, *La lavandera*, *El lechero*, *El frutero* (no incluido en edición de Convivio) *El herrero* (no incluido en la edición de Convivio) y 4 de personajes (*La negrita*, *Los compadritos*, *Oratoria*, *El borracho* —no incluido en edición de Convivio—). *Corralón* (no incluido en edición de Convivio). Asimismo, todas estos grabados, formaron parte de los 102 seleccionados para la edición de Criterio (1953), excepto *El herrero*, *El borracho* y *El corralón* (los que sólo se publicaron en estos *Cuadernos de Buenos Aires*).

<sup>232</sup> Es posible inferir que por entonces aún realizaba trabajos para Emecé: ese año se publica *Las realidades de la Atlántida* (J. Imbelloni, Buenos Aires: Emecé, 1947), cuya ilustración de portada es de Juan Antonio (Spotorno) [Cfr. anexo 3a, fig. 11a y 11b].

Peña,<sup>233</sup> quien además publicó en *Ortodoxia* «Los denarios que se me dieron».<sup>234</sup>

En abril de 1947, la Comisión Nacional de Cultura comenzó a publicar la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* (en adelante *GQ*),<sup>235</sup> la que llevará en la contratapa de sus primeros 17 números la reproducción de una obra de un artista argentino. El primer número presentó un dibujo de Soldi y el segundo (primera quincena mayo 1947) un dibujo inédito de Ballester Peña.<sup>236</sup>

Entre el 14 y el 28 de junio, Ballester Peña expuso óleos, acuarelas y dibujos en la Agrupación Impulso<sup>237</sup> y meses después formó parte de la muestra *Cien años de arte rioplatense*, exposición que tuvo como objetivo dar un panorama del arte pictórico desde su etapa inicial hasta ese año, inaugurada el 8 de noviembre de 1947 en el Museo Municipal de Bellas Artes. Cuatro de sus salas reunieron obras de artistas contemporáneos, entre ellos Juan Antonio Ballester Peña, quien fue convocado con su obra *Un ángel en la tarde*,<sup>238</sup> óleo conocido antes con el nombre de *Nona*, obra de 1937 que en esta muestra fue presentada con este título e incorporada a la Colección del Museo Sívori (CABA, R. Argentina).<sup>239</sup>

En ese año, asimismo se llevó a cabo el *Congreso de editores y libreros de América Latina, España y Portugal*, el programa de homenaje de la Cámara Argentina del Libro a las delegaciones extranjeras (5 de julio de 1947) fue diseñado por Juan Antonio, ya por entonces reconocido en el campo de la gráfica y la edición de libros.

<sup>233</sup> [Cfr. anexo 2, fig. 27]. En la Biblioteca de La Universidad Di Tella (Colecciones Especiales y Valiosas), se encuentra el resto de los bocetos de Ballester Peña para escenografías del teatro Colón, donados por su hijo.

<sup>234</sup> N°15, abril 1947:65-69 [Cfr. Cap. 5 Parte II y Cap. 8 Parte III].

<sup>235</sup> Cfr. Descripción Cap. 5, Parte II y Cap. 8 Parte III.

<sup>236</sup> [Cfr. anexo 2, fig. 28].

<sup>237</sup> Cfr. «Artes Plásticas», *GQAlyAA*, 1, n°5:25.

<sup>238</sup> Cfr. «Artes Plásticas. Cien años de arte rioplatense», *GQ*, I, n° 15, 1947: 45.

<sup>239</sup> Conforme los antecedentes en el Archivo del Museo Sívori, (N° inventario 282) figura la suma de \$1.300 m/n como valor de seguro. Su ingreso al Museo fue autorizado por Exp. 72252/947, procedente de la Secretaría de Obras Públicas e Industrias de la Municipalidad. Fue restaurada en 1950 y la autorización para proceder a tal tarea fue otorgada por Ballester Peña. No se encuentra expuesta en la actualidad.



Durante la Semana Santa de 1948, la Dirección Municipal de Turismo de la Ciudad de Tandil y la Comisión oficial de Actos de Semana Santa, organizaron la *Semana del Calvario*, para la que fue convocado Ballester Peña en la realización de decorados y vestuarios para la escenificación de cuatro estampas sacramentales.<sup>240</sup> Descripta como una «magnífica demostración de fe», implicó una activa movilización de instituciones católicas y artísticas en Tandil, sobre la cual la prensa local dio profusa información.<sup>241</sup> En efecto, bajo la coordinación de uno de los miembros originales del *Convivio*, Horacio Schiavo (a cargo de los textos y prosa original), con guión y dirección del músico y compositor Ricardo Seritti y el acompañamiento del coro vasco Lagun Onak dirigido por Luis de Mallea, contó con la participación de 25 actores del Teatro de Arte del Instituto Universitario de Cultura Argentina de La Plata, la colaboración de alumnos de la Academia y Museo de Bellas Artes quienes tuvieron a su cargo pelucas y maquillaje, y jóvenes de la Acción Católica de Tandil que oficiaron de pueblo. Esta representación, al pie del monumento artístico-religioso El Calvario (inaugurado en 1943), iniciará una tradición que, con vaivenes, se mantuvo a lo largo de las siguientes décadas.

También en 1948, Ballester Peña fue convocado a concurrir con sus obras al Premio Palanza,<sup>242</sup> junto a las de Héctor Basaldúa, Eugenio S. Daneri, Emilio

---

<sup>240</sup> Estampa primera: «Domingo de Ramos, entrada triunfal de Jesús a Jerusalem»; estampa segunda: «La última cena»; estampa tercera: «Oración en el huerto de Getsemani, Beso de Judas y prisión del redentor»; estampa cuarta: «Juicio civil de Pilatos». Juan Antonio Ballester Peña tuvo a su cargo la figura de Jesús, según el reparto en el catálogo publicado en tal ocasión, en el que se consignaba la totalidad del mismo (incluido el coro) y demás datos. La portada incluyó una reproducción de *Calvario* [cfr. anexo 2, fig.29] (ver *Semana Santa en Tandil. Cuatro estampas sacramentales sobre Nuestro Señor Jesucristo*, Tandil: Municipalidad de Tandil, 1948).

<sup>241</sup> Cfr. «El monte Calvario de Tandil se ofrecerá la escenificación de los episodios de Semana Santa», *El Día*, La Plata, 20 de marzo de 1948 (reprodujo boceto del decorado de Ballester Peña que corresponde a la estampa “El juicio civil de Pilatos”); «En Tandil será representada la tragedia del Gólgota en el cerro llamado El Calvario», *El Argentino*, La Plata, 24 de marzo de 1948; «Una magnífica demostración de fe fue el acto evocativo de Tandil», *El Plata*, La Plata, 27 de marzo de 1948. «Hondo fervor religioso trasuntó en Tandil la escenificación de las estampas sacramentales», *El Día* La Plata: 27 de marzo de 1948 (la nota da cuenta de una «extraordinaria afluencia de público, calculado en 20.000 personas»). Los bocetos de tal representación forman parte de la *Colección Herederos de Ballester Peña* [cfr. anexo 2, fig.30a, 30b y 30c].

<sup>242</sup> Instituido en 1947 por iniciativa de Augusto Palanza, cuya administración y reglamentación fue confiada a la Academia Nacional de Bellas Artes (sobre la actividad como coleccionista de Augusto Palanza (ver Pacheco 2013:178 y ss). Obras presentadas: *Un ángel* (1946) Colección Dr. A. Dell'Oro Maini; *Peregrino* (1947) Colección Dr. B. Jaramillo [Anexo 2, fig. 31] *Debita Nostra* (1944) [Anexo 2, fig. 24], *Diálogo entre flores* (1947) [Anexo 2, fig. 32] y *Figura* (1948). [anexo 2, fig. 33].

Pettoruti, Domingo Pronsato, Raúl Soldi, Jorge Larco Demetrio Urruchúa, Gastón Jarry y Enrique Policastro. Si bien su elección fue en calidad de suplente, integró el listado de artistas finalmente convocado en virtud del desestimiento de Adolfo De Ferrari.<sup>243</sup> La exposición se inauguró el 18 de octubre en la Galería Witcomb (quien cedió sus salas al efecto, tal como había sucedido el año anterior) y el ganador del premio fue Eugenio Daneri.<sup>244</sup> Oliverio de Allende comentaba la exposición en *Anuario de la Plástica*, dedicándole un crítico párrafo al envío de Ballester Peña.<sup>245</sup>

Durante el mes de noviembre, obras de Ballester Peña,<sup>246</sup> Juan Antonio (Spotorno)<sup>247</sup> y Guillermo Buitrago<sup>248</sup> integraron la exposición realizada también en la Salas Witcomb, esta vez del *XXXIII Salón* anual de la *Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*, entidad presidida por Alfredo González Garaño,<sup>249</sup> Cuyo jurado le otorgó a Ballester Peña el «Premio Ilustración».<sup>250</sup>

En diciembre de ese año, sale a la luz *Presencia*, el tercer emprendimiento de Julio Meinvielle en la década del 40 y que contará con las ilustraciones de Ballester Peña y Juan Antonio (Spotorno).<sup>251</sup>

<sup>243</sup> Cfr. ANBA, *El Premio Palanza 1947-50 (catálogo general ilustrado de las obras presentadas en las cuatro primeras exposiciones del concurso)*, Buenos Aires: ANBA: 19. El catálogo incluyó los antecedentes del premio, reglamento y listado de premiados.

<sup>244</sup> El jurado estuvo conformado por De la Cárcova, Fioravanti, Guido, Centurión, González Garaño, Soto Acebal, Horacio Butler, Lagos, Victorica y Del Campo (cfr. ANBA 1951: 19).

<sup>245</sup> «Las que firma el Sr. Juan Antonio Ballester Peña, a pesar de su acusada voluntad mística, están, por cierto, tocadas de irreprimida sensualidad. Verdad es que Teodoro Gustavo Fechner escribió sobre la “Anatomía comparada de los ángeles”, y que los versículos 5, 6, 7 y 8 correspondientes al capítulo XIX del Génesis, nos llenan de confusión. Mas es sabido —cabe recordarlo— que, teológicamente al menos, los ángeles carecen de cuerpo. Por otra parte, ese silencioso fetichismo que impulsa al autor a gozarse en la ejecución de tres “swetters” —rojo, azul y amarillo— compromete su decoro artístico con un acento irregular. El cuadro titulado “Figura” reconoce además, un padrinzago nada recomendable: el aliénico Modigliani (Oliverio de Allende, «El premio Palanza», *Anuario de la Plástica*, 1948:59).

<sup>246</sup> *Arrepentida*, *Dos sin comprenderse* y *Cuatro rumbos para una madrugada* (temperas).

<sup>247</sup> *Caminos*, *El Árbol junto al agua* y *Arroyo serrano* (acuarelas).

<sup>248</sup> *Paisaje* (temple) y *Niña peinándose* (tinta china). Guillermo Buitrago también expuso sus pinturas ese año en Galería Muller (3 de mayo) y su obra *Chango del puesto*, reconocida con el Premio Frigorífico Armour de La Plata, en el *Salón de Arte con Temas de la Campaña Argentina (Su Paisaje, Ganado, Faenas y Costumbres)* ( Cfr. Anuario de la Plástica 1948:58, 63).

<sup>249</sup> Cfr. Catálogo de exposición y GQ año II, nº33, p.38 en donde consta el listado completo de expositores. Sobre la actividad de González Garaño, entre otras, al frente de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, ver Pacheco 2013:198-204.

<sup>250</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios*, 1948, se conserva nota membretada (Sociedad de Acuarelistas y Grabadores), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (5 de noviembre de 1948) firmada por Alfredo González Garaño y dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, por la que se le comunicaba tal distinción.

<sup>251</sup> [Cfr. Descripción Cap. 5 Parte III y análisis Cap 8 Parte III].

Ballester Peña también colaborará, durante el año siguiente, en *Cultura*, revista dirigida por Julio César Avanza,<sup>252</sup> abogado y escritor platense designado ministro de Educación en la gestión de Mercante en la provincia de Buenos Aires. Con sus 12 números publicados (entre octubre de 1949 y enero de 1952) esta publicación del Ministerio de Educación, fue otro de los espacios compartidos por algunos miembros del *Convivio* (Carlos Astrada, Octavio N. Derisi o Leopoldo Marechal, J. Soler Daras) y otras personalidades que participaron de los emprendimientos de Meinvielle, como Carlos A. Disandro, Ernesto Segura, Nicolás Cocaro o J. A. García Martínez; contó con xilografías de Víctor E. Roverano y dibujos de Alfredo Bettanin, Pedro Olmos, Rodolfo Castagna, Laerte Baldini.<sup>253</sup> Su presentación no dejaba de ser un compendio de la terminología católica y la nacionalista; en efecto, «actividad espiritual», «desarrollo pleno y armónico» «organismo», «vocación» «esencia», «comunidad nacional», «voluntad apasionada», «valores y aportaciones universales», «misión histórico-espiritual de un pueblo» ya conformaban un repertorio de expresiones que luego de su circulación durante dos décadas, eran reapropiadas desde las políticas culturales estatales.<sup>254</sup> Junto a Juan Antonio Spotorno, Ballester Peña colaborará brevemente en otra publicación

<sup>252</sup> [Bahía Blanca, 1915-1958]. Se distinguió como constituyente bonaerense en la preparación de la Constitución de 1949. Se editaron 12 números de *Cultura*, entre octubre de 1949 y enero de 1952 (cfr. Chávez 2003:13-14).

<sup>253</sup> También hubo colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna, Antonio Puga Sabaté, Luisa Sofovich, Antonio Herrero, Osvaldo Guglielmino, Bernardo Canal Feijoo, Eugenio Pucciarelli, Antonio Cubil Cabanellas, Juan Carlos Ghiano, Elena Duncan, Martín A. Boneo, Juan Zocchi, , Alberto Ponce de León, Bruno Jacovella, B Héctor Villanueva, Jesús María Pereyra, Emilio Estiu, César Rosales, Félix Esteban Cichero, Juan Carlos Dávalos, Guillermo House, Arturo Horacio Ghida, Luis Ortiz Behety, María de Villarino, Marcos Fíngerit, Rodolfo Falciani, Andrés Mercado Vera, Delfor Peralta, José Luis Sánchez Trincado, David Martínez, María Granata, Enrique Puga Sabaté, Julia Prilutzky Farny, Leonardo Castellani, Jorge Perrone, Ismael Quiles, Osiris V. CHierico, y Alejandro de Isasi. Ilustraron: Juan Bay, Fernando Catalano. Su impresión tipográfica, presentó un formato de 22.5 x 16.5cm (cfr. Pereyra, 2008: 290/291).

<sup>254</sup> «Cultura es la actividad espiritual específica que tiene preponderantemente por objeto el desarrollo pleno y armónico de la humanidad en el hombre y, a través de éste, el contenido humano, en su más rica diversificación, de una nación, de un pueblo. Así entendida, la cultura es un todo organizado desde dentro, que se traduce en una multiplicidad de estructuras objetivas, y que presupone exigencias y nexos operantes. Los vínculos esenciales de la cultura, así como las tareas específicas que de ellos se derivan, sólo se integran en una unidad viviente cuando se identifican con el espíritu y el destino de la nacionalidad en cuyo servicio están llamados a funcionar orgánicamente. La vocación para la esencia de la comunidad nacional es también vocación para la cultura y sus direcciones fundamentales, concebida ésta como voluntad apasionada para cumplir plenamente, en el plano de valores y aportaciones universales, la misión histórico-espiritual de un pueblo» (cfr. Pereyra 2008:290/291).

oficial: *Argentina*.<sup>255</sup> Pero este último (y algunos miembros del *Convivio*) también se acercaba a publicaciones relacionadas con el espacio artístico como *Reseña. De Letras y Artes* (en Buenos Aires), dirigida por Vicente Barbieri, revista que sólo publicó cinco números, (Nº 1: mayo 1949; Nº 5: marzo 1950) y en la que colaboraron Angel Bonomoni, Ulyses Petit de Murat, Enrique Molina, Osvaldo Horacio Dondo y otros,<sup>256</sup> y en la que ilustraron y dibujaron Batlle Planas, Lino Spilimbergo, Raúl Soldi, H. Solari y Héctor Basaldúa.

Asimismo, durante 1949, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires publicó, en su VI entrega de la serie *Láminas de la Ciudad de Buenos Aires*, la carpeta con litografías de Juan Antonio (Spotorno) tituladas *El Barrio de Belgrano*.<sup>257</sup> La edición formó parte de un proyecto iniciado en 1947 durante la

<sup>255</sup> En la publicación no aparece el nombre del director, sí de los colaboradores. Fermín Chávez (2003) se la atribuye a Hugo Wast. Según la viuda de Juan Antonio (Spotorno), éste tuvo a su cargo la dirección de la revista durante los 18 números publicados, lo que le ocasionó cierto alejamiento con algunos de sus habituales compañeros de ruta. Para una aproximación a *Argentina* ver Silva 2010.

<sup>256</sup> Entre ellos: Macedonio Fernández, Horacio Rega Molina, Salvador Irigoyen, Romualdo Brughetti, Juan G. Ferreyra Basso, Roberto Paine, Olga Orozco, Alberto Ponce de León, Horacio Armani, Raúl Horacio Premat, J. L. Ríos Patrón, Fernando Birri, Angel Battistessa, Guillermo de Torre, Ernesto Sábató, Ulyses Petit de Murat, Córdova Iturburu, Eduardo González Lanuza, Lysandro Z. D. Galtier, César Rosales, Octavio Rivas Rooney, Adolfo de Obieta, Héctor René Lafleur, Alberto Girri, Javier Fernández, Joaquín O. Giannuzzi, Carlos Mastronardi, Alfredo Pippig, Luis Emilio Soto, León Bernarós, Bernardo Verbitsky, Luis Alberto Murray y otros.

<sup>257</sup> Las 12 litografías que integraron la edición fueron: 1. *La iglesia y la plaza* [ 2. *La antigua Municipalidad de Belgrano* ,3. *Juramento y obligado*, 4. *Antigua quinta en la calle Cuba*, 5. *Las Barrancas*, 6. *El quiosco de música de las Barrancas* 7. *El club Belgrano*, 8. *Corralón Municipal en la calle Tres de Febrero*, 9. *El mástil de El Cano y Cramer*, 10. *La Plaza Castelli en Belgrano R*, 11. *La estación de Colegiales* y 12. *Descampado en colegiales*. Tres de ellas (nº 1, 2 y 3, fueron seleccionadas para ser integradas en un mural cerámico en la estación de Subterráneos Juramento (CABA, RA), a cargo de Raúl y Daniel De Francisco en 1999. El Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, posee en su colección, los siguientes dibujos, adquiridos por la Secretaría de Cultura en 1950: *El kiosco de la música en las barrancas*, (lápiz grafito sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES 811, identificador: RUC900122027MES); *La plaza Castelli en Belgrano R* (lápiz carbón sobre papel, 36 x 24.5 cm, inscripción con nº de inventario MES0807, identificador: RUC900123241MES); *La casa Larreta en Juramento y Obligado* (lápiz carbón sobre papel, 24.5 x 35.5 cm, inscripción con nº de inventario 814, identificador: RUC900121402MES); *El mástil de Elcano y Crámer* (lápiz carbón sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES808, identificador: RUC900122528MES); *Las barrancas de Belgrano* (lápiz carbón y guache sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES812, identificador RUC900120610MES); *Descampado en Colegiales* (lápiz carbón sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES0805, identificador RUC900122336MES); *El club Belgrano* (lápiz carbón sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES810, identificador RUC90012205MES); *Corralón municipal en la calle 3 de febrero* (lápiz grafito sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES0809, identificador RUC900120550MES); *Quinta antigua en la calle Cuba* (lápiz carbón sobre papel, 24 x 35 cm, inscripción con nº de inventario 813, identificador RUC900120160MES); *La antigua municipalidad de Belgrano* (lápiz grafito sobre papel, 24.4 x 35.2 cm, inscripción con nº de inventario MES815, identificador RUC900120062MES) y *La estación colegiales* (tinta a la pluma sobre papel, 24.4 x 35.2 cm,

gestión de Emilio Siri<sup>258</sup> al frente de la Municipalidad de Buenos Aires y de Raúl Salinas a cargo de la Secretaría de Cultura y continuó durante la gestión del intendente siguiente: Juan Virgilio Debenedetti y su secretario de cultura Mario Mende Brum. Se trataba de litografías «originales» y con un tiraje significativo (mil ejemplares numerados en papel Pergament y ocho en papel Fabiano algunos, Whatman otros, marcados de A a H) compuestos en la casa de Francisco A. Colombo.<sup>259</sup>

En la presentación que inició las series, a cargo de Salinas, se consignaba la finalidad del programa: «revivir y renovar la tradición de los viejos litógrafos porteños que nos documentaron, paso a paso, la vida de la ciudad creciente». El valor documental de la litografía era destacado por sobre su intención artística, aspecto sobre el que además, el texto advertía; <sup>260</sup> es decir la «recuperación» o bien «resurrección» de esta expresión plástica lo era a los fines de «fijar los aspectos y momentos de la vida urbana, empezando por aquellos que más urge documentar: es decir, las supervivencias de un pasado que va desapareciendo absorbido por las exigencias de la actualidad que nos rehace constantemente el panorama exterior de Buenos Aires» (Salinas 1947:s/p).

Durante ese año, asimismo, Juan Antonio colaboró con *El profeta Habacuc* en el n°2 de *Nombre*, publicación de poesía dirigida por Fermín Chávez, Marcelo López Astrada y Ramiro Tamayo.<sup>261</sup>

---

inscripción con n° de inventario MES806., identificador RUC100122117MES). En el *AHJAS* se conservan tomas fotográficas de entonces, utilizadas para los dibujos.

<sup>258</sup> Médico, mercedino, de extracción radical (UCR Junta Renovadora) quien se desempeñó entre 1946 y 1949.

<sup>259</sup> La serie de litografías a cargo de la Municipalidad de Buenos Aires, había comenzado con *Parques y Jardines. Litografías originales (I)*, de Alfredo Guido (1947) y le siguieron, *Lugares y recuerdos (II)*, de Rodolfo Castagna (1947), *Niños y juegos (III)* de Emilce M Laforcada (1948), *Caminantes y pregoneros (IV)* de José Bonomí (1949), *Carnaval (V)* de Enrique De Larrañaga (1949), *El barrio de Flores (VII)* de Héctor Basaldúa (1949), presentadas como carpetas con 12 litografías cada una, con un formato de 40 x 30 cm. El proyecto fue impulsado durante la gestión de Emilio Siri al frente de la Municipalidad de Buenos Aires y desde la Secretaría de Cultura a cargo de Raúl Salinas.

<sup>260</sup> «A la pericia de sus artistas confía la ciudad su retrato; ellos han de poner en sus dibujos lo mejor de su espíritu y el cariño que les ha ganado la ciudad porteña. En cambio ha de exigirles que pongan también en la tarea el rigor y la humildad de artesano, para que la imagen documental no sea ahogada o modificada por la fuerza de su imaginación o de sus preocupaciones estéticas» (Salinas 1947:s/p)

<sup>261</sup> Sólo se publicaron siete números (mayo a noviembre de 1949) y las ilustraciones de los artistas convocados, se incluían en el ejemplar, sin foliar. El taco de *El profeta Habacuc* (facilitado por Spotorno a los responsables de la publicación) fue quebrado por la prensa en

*La vieja quinta*, (litografía 51 x 42 cm) de Juan Antonio Spotorno, fue «recomendada» por el jurado de grabado en el *V Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas* (Alfredo Guido, César Jaimes y Cata M. de Bianchi), realizado en 1950. En tal oportunidad Spotorno concurreó además con *Corralón* (litografía 51 x 42 cm) y el primer premio en grabado fue otorgado a *Las aguas* (aguafuerte de Paulina Gallo), mientras que el primer premio en pintura fue adjudicado por el jurado (Adolfo Montero, José Martorell, Arturo de Luca) al óleo *Pastora* de Guillermo Buitrago, otro de los miembros del *Convivio*.<sup>262</sup>

Bajo la dirección de Guido Parpagnoli, el Instituto Superior de Artes de Tucumán,<sup>263</sup> organizó una exposición, que a modo de retrospectiva, reunió, entre óleos, témperas, tintas, acuarelas y lápices, 250 trabajos de Ballester Peña ejecutados entre 1929 y 1948.<sup>264</sup> En su presentación, el catálogo da cuenta del plan de exposiciones y sus objetivos: estimular al artista novel y por otro hacer conocer la labor de los *artistas ya consagrados* y continuaba:

El público del norte argentino como del resto del país debe adquirir por contacto directo, la conciencia de que tenemos perfectamente maduras y en la época más brillante de su realización artística, figuras señeras que dan una nota autóctona a la obra de arte que se produce en Argentina. Por ello en su salón de exposiciones se han presentado muestras de la obra

---

esa oportunidad (cfr. Chaves Fermín, «El grabado roto», *TiempoCultura*, Buenos Aires, 17 de enero de 1980:2; reproduce *La tormenta*); ver también, en el mismo ejemplar, López Peña Arturo «Juan Antonio, arte y humildad» (*Ibíd.*: reproduce: *El carpintero, Luna de la infancia, El burrito blanco*).

<sup>262</sup> Cfr. 1950, MCBA, *V Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas* (Catálogo de exposición), Buenos Aires: MCBA. El catálogo incluyó en su portada la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* de Juan Antonio (1937); no deja de ser significativa la inclusión recurrente del mismo en la folletería oficial de la Municipalidad de la Ciudad. No obstante cabe mencionar que por entonces, otro miembro del *Convivio*, Rafael Jijena Sánchez, se desempeñaba como interventor interino en el Museo Sívori, espacio en el que se expusieron las obras premiadas y co-autor institucional del catálogo.

<sup>263</sup> En el marco de su Centenario, la Universidad Nacional de Tucumán realizó una serie de congresos sobre su historia como parte del programa *Los caminos del Centenario. La UNT cuenta su Historia en primera persona*. Entre las ponencias de los tres Congresos realizados (2009, 2010 y 2011), fueron publicadas investigaciones relacionadas con la actividad señera de este Instituto; de las mismas (que incluyen una importante detección y recopilación de fuentes locales en algunos casos) es posible indagar la relación de la Universidad y el Instituto en el marco de la intervención de entonces, a cargo de Horacio D'escole designado Delegado Interventor por el gobierno peronista en mayo de 1946 y que se extiende hasta su renuncia en 1951.

<sup>264</sup> Cfr. *Exposición Juan Antonio Ballester Peña* (catálogo de exposición), Tucumán: Instituto Superior de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, 1950. El catálogo incluye la nómina de 200 de las obras expuestas (entre óleos, témperas, acuarelas y tintas) y sobre los dibujos a lápiz (50) sólo los enumera. No incluye reproducciones y presenta errores en la reseña de la trayectoria artística de Ballester Peña.

completa de maestros destacados en las distintas especialidades plásticas, tales como Lino Spilimbergo, Víctor L. Rebuffo y Lorenzo Domínguez.

Y es por eso que hoy se complace en presentar a otra figura de esa misma generación, distinta por la orientación que ha dado a su sensibilidad en el complicado campo de las realizaciones artísticas, pero que tiene con aquellos la nota en común de un valor personal indiscutible, el maestro Juan Antonio Ballester Peña.<sup>265</sup>

Bajo la calificación de *consagrado* y por su *valor personal indiscutible*, las obras de Ballester Peña llegaban a uno de los centros artísticos más activos del país. La prensa local informó sobre la misma en cuya inauguración el entonces P. Petit de Murat trazó una semblanza elogiosa en la que recordaba la etapa de los ángeles de Ballester Peña, ahora matizada con su pintura profana.<sup>266</sup>

Juan Antonio Spotorno por entonces, también deslizará sus intereses hacia otras temáticas, técnicas y soportes, abandonando los grabados e incursionando en los temples, acuarelas y óleos, en una muestra individual que se inaugurará el 12 de julio de 1951 en la galería Guión (Tucumán 717, actual CABA).<sup>267</sup>

Durante julio de 1952, las obras de Ballester se expusieron en la galería de arte Viau;<sup>268</sup> en esta muestra también se advierte cierto deslizamiento temático: los

---

<sup>265</sup> *Exposición Juan Antonio Ballester Peña* (catálogo de exposición) *Ibíd.* nota anterior.

<sup>266</sup> «[Petit de Murat] Ponderó la variedad que caracteriza a la obra del pintor, variedad en la cual pueden encontrarse, bien delimitadas, distintas etapas que marcan –agregó– otros tantos períodos de búsqueda. Recordó que le había conocido en la época de mayor exaltación poética, aquella en la que Ballester Peña pintaba cosas “realmente angelical” (sic). Derivó luego en el período señalado por un empaste audaz en el que no buscaba volúmenes, sino el contraste de los colores; posteriormente en las formas más modernas de la pintura y ahora se encuentra en plena madurez, ha arribado felizmente a una síntesis que dice de una rigurosa decantación. Con ello ha vuelto a su lirismo primigenio. (...)». *Cfr.* «Artes plásticas. Se inauguró ayer la Exposición de Ballester Peña», *f/t, f/f*, Tucumán, 1950 (*AHJABP Carpeta de recortes*). «Si no conociéramos sino las obras de uno de sus períodos, hubiéramos afirmado que el artista había llegado a un estado definitivo de su arte (...) Es evidente que si todo artista tiene un mensaje que transmitirnos, ninguno el de tanta jerarquía espiritual como el de Ballester Peña. No pretendemos descubrirle, hace mucho que su nombre ocupa un lugar muy alto en la plástica continental» (*cfr.* «Exposición en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de Tucumán», *La Gaceta*, Tucumán, 30 de octubre de 1950).

<sup>267</sup> *Cfr. Exposición de Juan Antonio* (díptico), Buenos Aires: Guión, julio 1951 (se consignan los títulos de las 20 obras expuestas (11 temples, 7 acuarelas, una litografía y acuarela y un óleo).

<sup>268</sup> *Cfr.* Ballester Peña, *25 paisajes* (díptico), Buenos Aires, Galería Viau, 1 de julio, 1952. «Exposición en la galería Viau», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de julio de 1952 (ver también *La Prensa y El Pueblo*, que se hacen eco de la muestra). Hugo Parpagnoli le dedica un texto en *Heroica*, Bs. As. Agosto 1952:362-365: «(...) ¿Y son además pinturas cristianas? ¡Ah! Amigos, este es el premio del que ya está en su camino de vuelta. Ballester Peña no necesita pintar ángeles ni santos. Las reses, los cardos, los alambrados y los barcos, todo está lleno de misterio, impregnado de amor. La pintura religiosa no es necesariamente imagería. Lo

paisajes adquieren relevancia y son leídos por la crítica como un *cambio* en su propuesta estética.<sup>269</sup> No obstante la temática religiosa retorna en la exposición que realizó ese mismo año en Galería Lascaux.<sup>270</sup>

La última edición de xilografías de Juan Antonio (Spotorno) se publica en 1953, a cargo de Criterio; con la ilustración para *Roberto el diablo* en portada y divididas en cuatro series como la de *Convivio* (1939), la edición fue cuidadosamente diagramada por el autor: las líneas tipográficas compuestas a mano y en tipografía Garamond clásica (no redonda, tal lo habitual por entonces) e impresa en papel (verjurado) caracterizó la tirada de 800 ejemplares (I a L firmados por el autor y 51 a 800 numerados) todos impresos con los tacos originales y realizado en los talleres Colombo. La obra grabada de Juan Antonio se presentaba así a modo de retrospectiva en un objeto pensado como un ejemplar para bibliófilos, como lo fueron otros anteriores del artista..

También ese año, realizará un mural en el Colegio Manuel Belgrano, en una pared de 40 metros en la integró seis temas: *Calesita*, *Juegos en la plaza*, *La ronda*, *En el jardín zoológico*, *El nacimiento* y *Los ángeles de la guarda*, todos en un patio para niños<sup>271</sup> y finalmente, un dibujo ilustrará la página inicial de *El Canto*, de Miguel A. Etcheverrygaray editado por Medina del Río, desvinculado ya de Emece<sup>272</sup>

Los últimos dos años, como es posible advertir, encuentra a estos artistas plásticos del *Convivio* con menos actividad. Parte de tal merma en sus exposiciones públicas e intervenciones en revistas, se relaciona con la

---

espiritual puede resplandecer sobre las más humildes criaturas. Quien tenga ojos para verlo lo verá. Quien no los tenga...».

<sup>269</sup> Sigwart Blum, crítico de arte del periódico alemán de Buenos Aires, *Argentinisches Tageblatt [Diario argentino]*, Buenos Aires, julio 1952, comentaba al respecto: «encontramos de pronto un cambiado Ballester Peña, quien con parcos y sutiles colores y variaciones de sustanciosa seguridad, ofrece a la crítica una nueva forma de su pintura».

<sup>270</sup> Sigwart Blum, nuevamente se refiere a su obra en «Ballester Peña. Engel, fantasmen und Dämone» (Buenos Aires, 15 de diciembre 1952):«(...) fantasmas, demonios y desolados paisajes alternan con adorables ángeles. Ellos componen ese mundo particular, fecundamente religioso, de un artista sensible, uno de los verdaderamente significativos dibujantes e ilustradores que contamos entre nosotros» (traducción y recorte en *AJABA*).

<sup>271</sup> Cfr. Gal Lydia «Un artista en un colegio», *El Pueblo*, Buenos Aires, 21 de abril de 1953.

<sup>272</sup> Cfr. [anexo 3a fig. 12].



conflictiva relación de la Iglesia católica con el gobierno de entonces.<sup>273</sup> Después de más de dos décadas de actividad sostenida, las fuentes recopiladas dan cuenta de una presencia significativa, cuya marginación puede explicarse por el fuerte compromiso político y militante con las ideas católicas y nacionalistas de este grupo y de estos artistas en particular, aspecto que abordaré en la *Parte III*.

De superarse una valoración cuantitativa por la que se podría objetar su repercusión en los ámbitos artísticos, no es menor la inclusión de los miembros del *Convivio* en dos de los textos principales que se propusieron como *estado de la cuestión* del grabado y la pintura argentina en un momento central del período; esto es: *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata* (1943) y *Veintidos pintores. Facetas del arte argentino* (1944).

La contribución de las obras de los artistas plásticos del *Convivio* a la discusión política, el carácter performativo de sus propuestas temáticas y estilísticas, puede ser, asimismo, confrontado o puesto en diálogo con obras cuyo abordaje, circulación y crítica han sido más asiduos en la historiografía argentina, tal como las de Antonio Berni, de Raquel Forner, Héctor Basaldúa o Norah Borges, entre muchos otros, en cuya producción es posible advertir la recepción y problematización de la iconografía cristiana como parte de un cuerpo de ideas que circulaba de un modo activo y por ello preformativo.

Tales cuestiones serán retomadas en la lectura integrada del análisis de los textos visuales y plásticos presentada en el Capítulo 9, al que aquí remito.

### ***Corpus seleccionado***

Finalmente, si bien he consignado en las notas respectivas a lo largo del capítulo las obras seleccionadas para su inclusión en la *Parte III*, atento a que también señalé los textos escritos e ilustraciones en revistas y libros, y a los fines de claridad expositiva, presento a continuación el listado de las obras en las que me detendré (bien para su análisis, bien para su relación y/o

---

<sup>273</sup> Cfr. Capítulo 9 *Parte III*, en donde integro la reconstrucción presentada en el ámbito artístico y político del período.

comentario) y que conforman el corpus visual central de la presente investigación:

- Ret Sellawaj/Juan Antonio Ballester Peña, *Campana de palo*, 1927, xilografía sobre papel, 13,5 x 13,5 [Ilustración para la revista *La Campana de Palo* (portada), 13 de marzo de 1927 copias en *Colección Herederos Juan Antonio Ballester Peña (CHJABP)* y en *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)*, por donación Arq. Juan Ballester Peña, Buenos Aires, 2003]. [cfr. *Figura 5, Capítulo 7*].
- Juan Antonio (Spotorno) *El patrón de Buenos Aires/El santo patrono de Buenos Aires*, 1929, xilografía, 9 x 8 cm; (CHJAS, copias) [cfr. *Figura 1, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Ángeles/Lo rodean los ángeles*, 1929, óleo sobre tela, 78 x 60 cm (Colección Dell'Oro Maini). [cfr. *Figura 2, Capítulo 7*].
- Juan Antonio (Spotorno). *El profeta Habacuc/Habacuc/Habacuc y el ángel*, 1930, xilografía sobre papel, 23.5 x 16 cm (CHJAS, taco y copias) [cfr. *Figura 3, Capítulo 7*].
- Juan Antonio (Spotorno). *Cancha de Bochas*, 1930, xilografía 20 x 23.5 cm (CHJAS, taco y copias) [cfr. *Figura 20-22, Capítulo 7*].
- Juan Antonio (Spotorno), *Viento / Tormenta*, 1930, xilografía, 19 x 25 cm (CHJAS, taco y copias; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (CABA, RA): copia enmarcada, 43.5 x 48.5 cm, presenta inscripción autógrafa: «Juan Antonio. Tormenta. Xilografía, oblea identificatoria:755, identificador RUC900123022MES ) [cfr. *Figura 23, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña. *Los tres arcángeles /Arcángeles*, 1933, xilografía, .31 x .24 cm (30 copias CHJABP) [cfr. *Figura 4, Capítulo 7*].
- Juan Antonio (Spotorno), *Roberto el diablo*, 1937, xilografía, 15 x 9.5 cm, [grabado para portada de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, compuesta por Juan de la Puente, Buenos Aires: Convivio, 1937; (CHJAS, taco y copias)]. [cfr. *Figura 7, Capítulo 7 y 8*].

- Juan Antonio (Spotorno), *San Benito*, 1935, xilografía, 34 x 19 cm (CHJAS, taco y copias) [cfr. Figura 6, Capítulo 7].
- Ballester Peña, Juan Antonio, *Nona/El ángel de la tarde*, 1937, óleo sobre madera, 153 x 82 cm (Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Inv: RUC900122628MES). [cfr. Figura 9, Capítulo 7].
- Juan Antonio (Spotorno), *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*, 1937, xilografía sobre papel, (CHJAS, copias). [cfr. Figura 26, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Retrato*, 1937, óleo sobre madera, 120 x 84 cm (CHJABP) . [cfr. Figura 29, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Soneto de las flores y las manos*, 1938, óleo sobre madera 100 x 76 cm (Colección A. Dell'Oro Maini) [cfr. Figura 30, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *San Francisco*, 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm. (Adquirida particularmente para el Instituto de Estudios Hispánicos de Madrid ,1946). [cfr. Figura 10, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Santa Clara*, 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm. (Adquirida particularmente para el Instituto de Estudios Hispánicos de Madrid ,1946). [cfr. Figura 11, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Epopeya*, 1940, óleo sobre tela, 190 x 280 cm (destruida por el autor) [cfr. Figura 31, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña. *Ángeles con cántaro*, 1940, óleo sobre tela, 89 x 117 cm (CHJABP) [cfr. Figura 15, Capítulo 7].
- Juan Antonio (Spotorno), sin título, xilografía en dos colores para portada de folletos del Teatro Colón, 1941(copias en CHJAS) [cfr. Figura 32, Capítulo 7].
- Juan Antonio Ballester Peña, *San Rafael y Tobías*, 1942, óleo sobre madera, 120 x 74 (Colección José M. de Estrada). [cfr. Figura 12, Capítulo 7].

- Juan Antonio Ballester Peña, *Un ángel en la ventana/El ángel en la ventana*, 1942, óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm (Museo de Jaén, Andalucía, España, Inventario: DE/BA00377). [cfr. *Figura 13, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña, *La luna en el cristal*, 1942 óleo sobre tela, 75 x 101 cm (colección Museo Timoteo Navarro, San Miguel de Tucumán, R.A. [cfr. *Figura 33, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Fuga*, 1945, óleo sobre tela, 100 x 160 cm (CHJABP)
- Juan Antonio Ballester Peña. *La noche de Nínive*, 1948, óleo sobre tela, 120 x 115 (CHJABP) [cfr. *Figura 36, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Ángel en el árbol*, 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm (CHJABP) [cfr. *Figura 16, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña. *Ángel*, 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm (CHJABP) [cfr. *Figura 17, Capítulo 7*].
- Juan Antonio Ballester Peña, *Arcángel San Rafael y Tobías*, 1953, óleo sobre tela, 50 x 73 cm (CHJABP) [cfr. *Figura 18 y 19 (detalle), Capítulo 7*].

## 5. La producción escrita del período

El criterio para la selección del corpus escrito, fue la elección —entre la totalidad del material recolectado y de autoría de quienes originalmente hicieron parte *Convivio*— de textos que abordaron la problemática estético-artística y político-cultural, publicados en libros o en revistas, cuya circulación significativa pude detectar a partir de indicadores como: cantidad de ediciones (en el caso de libros), referencias o citas en fuentes de la época y generación de bibliografía metatextual. Dado que en algunos casos incluyeron reproducciones de imágenes, he procedido a la selección para su análisis en este capítulo, atendiendo al común universo de temas/problemas, en muchos casos más con la publicación en su conjunto que con el texto en particular en el que aparecieron incluidas.

Configuré tal corpus, con especial atención en las publicaciones periódicas de perfil político cultural, asumiendo su interés en la instancia de indagar las interrelaciones entre política y cultura (Girbal Blacha y Quattrochi-Woisson 1999) como también la de explorar las estrategias estético-artísticas a partir del rol de la imagen en ellas.

La decisión de conformar tal corpus final con *Número*, *Arx*, *Sol y Luna*, *Nuestro Tiempo y Presencia*, fue tomada principalmente en base a la continuidad —como colaboraciones— en ellas de ilustraciones (o reproducciones de obras) de Juan Antonio (Spotorno) y Juan Antonio Ballester Peña como también la inclusión de escritos pertenecientes a miembros del núcleo original de *Convivio*, posibilitando así un seguimiento de sus ideas en tanto tradición político-cultural, sus transformaciones e incorporaciones de nuevos personajes y problemas.

Consideraré la selección del texto de Marechal —*Ascenso y descenso del alma por la belleza*— pertinente, por tematizar nociones estético-artísticas y culturales, amén de atravesar el período con sus diferentes ediciones (1933, 1939 y 1950). El segundo texto de Marechal aquí seleccionado, *El niño Dios* (1939), presenta el interés de indagar en la conformación de su lector modelo (visual y escrito) amén de reiterar uno de los personajes centrales detectados en el programa visual del *Convivio*, tal el ángel.

En cuanto a la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina y Argentina*, fundamento su selección en que considero que en ella se explicita el nivel de acción desde el Estado en cuanto a los modos de configuración, diseño y legitimación de un modelo de cultura, política e identidad. La estabilidad en la conformación de la entidad editora, la Comisión Nacional de Cultura, y sus cambios ocurridos durante el período en que la *Guía...* se publicó, deviene de interés en cuanto —estimo— posibilita una lectura de la traslación discursiva que me propongo fundamentar; *i.e.* el deslizamiento —producto de una manipulación sígnica— de la noción de cultura como *Convivio/convivencia social/concordia* al interior de lo que denomino *catolicismo nacional del Convivio* hacia una concepción de cultura como *concordia* despojada de su significación original, tal como lo propongo en esta investigación.

Finalmente, he integrado el corpus con textos que circularon por fuera de las publicaciones mencionadas y también algunos escritos inéditos de autoría de los artistas plásticos abordados o de miembros del *Convivio*, que consideré *complementarios* y de igual modo relevantes en cuanto a la intención textual de problematizar y discutir la noción de arte y cultura, contribuyendo de ese modo a *ampliar* la lectura que aquí sostengo.

Atento lo expuesto, mi objetivo en este capítulo es presentar una descripción de la producción escrita que tematizó la noción de cultura y la relación arte-política (y en su caso datos de las publicaciones y de las imágenes reproducidas en sus páginas) generada durante el período, atendiendo asimismo a sus *circunstancias de enunciación* (Eco 1979b (1999):103): informaciones sobre sus autores, época y contexto social de la misma.

Con el fin de facilitar la lectura del presente capítulo, lo he organizado en dos apartados y al interior de cada uno, en orden cronológico: 1) *Publicaciones periódicas y libros* y 2) *Selección de escritos éditos* de algunos miembros del Convivio.

**a) Publicaciones periódicas y libros**

**a.1) Número (1930-1931)**

Tal como marginalmente expuse en el capítulo anterior, la publicación mensual *Número* [1930-1931] puede considerarse efecto de la primera «crisis» de *Criterio* (cfr. Jesús 2007), revista impulsada por el grupo de laicos que formaba parte de los *Cursos de Cultura Católica*. Respecto a *Criterio*, la coexistencia de «vanguardismo cultural, catolicismo tradicional y reaccionarismo político» y la común identificación del naturalismo literario, el positivismo filosófico y la izquierda laica en general como sus enemigos, han sido destacadas como características definitorias de sus primeros dos años de existencia (Devoto 2002: 235, 237). Diversos puntos de vista se han sostenido en la instancia de explicar la circulación de posiciones *contradictorias* (en lo estético, religioso y en lo político) en *Criterio*: ya como aspecto propio de la progresiva constitución de un actor social, tal el catolicismo (Echeverría 2002), ya como cooptación del catolicismo por parte de los maurrasianos (Devoto 2002), o bien como concomitante secularización del catolicismo (Zanatta 1996, Jesús 2007).<sup>1</sup> Tal explicitación de contradicciones en este período, ha sido relevada por Devoto (2002) a partir de la lectura de los



**Figura 1. Portada de *Número*, (Buenos Aires, enero 1930, nº1)**

<sup>1</sup> Ver también Halperín Donghi (2003) quien la aborda como espacio de discusión sobre la democracia liberal; un análisis del folleto en el que se anunciaba el primer número de *Criterio*, como manifiesto político (incluye una breve descripción de sus características visuales y del isotipo de *Criterio*) en Adur Nobile 2010.

debates y enfrentamientos que hicieron eclosión con la salida de parte del *staff* de la revista.

Es posible advertir la autopercepción del conflicto en los reportajes realizados a Tomás Lara (uno de los colaboradores salientes) y Enrique P. Osés (nuevo director de *Criterio* luego de las renunciadas de Atilio Dell’Oro Maini y Tomás D. Casares) en una fuente de la época como *La literatura argentina*.<sup>2</sup> Ambos insistían en la inexistencia de enemistad entre el grupo saliente y el que quedaba a cargo,<sup>3</sup> e implícitamente relativizaban el carácter de «cisma» con el que se leía por entonces la escisión y, en todo caso, preferían dejar los detalles puertas adentro. La explicación era similar; Lara expresaba: «(...) los propietarios de la publicación (...) quisieron intervenir en la orientación de la misma y transformar su carácter (...) convertirla en una revista de más fácil acceso a la mentalidad media»;<sup>4</sup> Osés por su parte, remitía a las actas fundadoras manifestando «Criterio no es una revista de diletantismo o divagaciones; no es una feria de opiniones contradictorias; es un periódico claro y franco; es un órgano de definiciones: el instrumento de una disciplina».<sup>5</sup> También claramente para ambos actores quedaban delimitadas las funciones de *autoría* (intelectual, a cargo del grupo saliente) y de *propietario responsable* a cargo del Directorio de Surgo que, en función de los dichos de Osés, no estaba dispuesto a hacerse responsable, para esa época, de los contenidos de *Criterio*.

<sup>2</sup> Publicación activa entre 1928 y 1936, dirigida por Lorenzo J. Rosso. Presentó un amplio panorama de la actividad literaria (notas de opinión, reportajes, crónicas), noticias sobre publicaciones (libros, revistas, monografías), sin discriminación estética o ideológica.

<sup>3</sup> «Nos hemos ido porque era una necesidad moral dejar libres a los dueños de la revista, que como tales, tienen el derecho de hacer con ella lo que les plazca. Pero el hecho de no poder moralmente seguir colaborando no quiere decir que haya enemistad ni inquina con nadie. Respetamos la decisión y las personas (...) No se puede servir a dos amos. Porque no debemos torcer nuestra obra, el sentido de nuestra obra. Fuera de Criterio seguiremos realizando nuestros propósitos» (cfr.: «Criterio y el “cisma”. Con Tomás de Lara», *La Literatura Argentina*, II, 16, diciembre 1929:123). A continuación, en la misma publicación, en un reportaje a Osés, éste expresaba: «Ante todo, la palabra “crisis” no expresa el carácter de lo ocurrido. Criterio no ha estado, y esperamos con muchos fundamentos que no lo estará, en “crisis”. En breves palabras de lo que se trata es del alejamiento de su primer director y de un núcleo reducido de colaboradores habituales de la revista (...) Si, nos duele tal alejamiento, ya que no en vano hemos trabajado juntos, los que se han ido y los que quedamos desde la aparición de Criterio. Pero abrigamos la esperanza del retorno a la labor común, más pronto o más tarde, bajo el signo de la Acción Católica y de la inteligencia» (cfr.: «Con Enrique P. Osés actual director de “Criterio”», *La Literatura Argentina* II, 16, diciembre 1929: 125).

<sup>4</sup> «Criterio y el “cisma”. Con Tomás de Lara», *art. cit.*

<sup>5</sup> «Con Enrique P. Osés actual director de “Criterio”», *art. cit.*



La réplica a la alineación de *Criterio* en la ortodoxia eclesiástica, fue primordialmente estética (y por ello ideológica) y se formalizó posteriormente con la salida (en enero de 1930) de *Número*. Al respecto y antes de que esto sucediera, Lara afirmaba que:

[*Número*] Será una revista de características propias, de espíritu propio. Y católica como lo son todos los redactores (...) La revista será hecha con altura y esperamos sea digna de nosotros. Pretendemos que sea supremamente ágil e interesante; será, principalmente, literaria. Como pertenecemos a la iglesia enseñada y no la enseñante —como se dijo en la sesión de fundación de **Número**— y no somos ni obispos, ni doctores de la Iglesia en materia religiosa no haremos sino repetir la palabra de la Iglesia, con toda humildad. **Número** publicará artículos muy breves, todo se puede decir en pocas palabras. Será la manera más eficaz de combatir el resto de tropicalismo que padecemos y el uso inmoderado del adjetivo. Procuraremos ser claros, breves, precisos, ágiles, humildes (...).<sup>6</sup>

Dirigida por Julio Fingerit,<sup>7</sup> y con Tomas de Lara e Ignacio Braulio Anzoátegui como secretarios, *Número* apareció el 1 de enero de 1930.<sup>8</sup> De periodicidad

<sup>6</sup> Cfr. «Criterio y el “cisma”. Con Tomás de Lara», *La Literatura Argentina*, II, 16, diciembre 1929:124.

<sup>7</sup> [Buenos Aires, 1901-1979], Con 29 años, Fingerit ya había publicado *Un enemigo de la civilización*; *Lugones* (Buenos Aires: Tor, 1926), *La verdadera historia del gato con botas*, (Buenos Aires: Samet, s/a), *Mercedes* (Buenos Aires: Samet 1929), *Eva Gambetta* (Buenos Aires: Samet 1929) y durante ese año, *Realismo* (Buenos Aires: M. Gleizer 1930).

<sup>8</sup> La administración estuvo a cargo de José C. Garrido. La dirección de la revista estuvo ubicada en Alsina 884-890 (si bien en el primer número, la dirección que figuraba era Alsina 1786 de la actual Ciudad de Buenos Aires) y Talleres A. Baiocco estuvo a cargo de su impresión (tipográfica); su formato fue 45.2 x 26.5 cm y su cantidad de páginas en el primer año varió entre 8 (en los nº 1, 3, 4, 6 y 10) y 12 (números 2, 5, 7, 8, 9 y 11). Su precio fue de veinte centavos y la suscripción anual de dos pesos. Incluyó publicidades en la última página, las que ocuparon la parte inferior del ancho de las columnas. En el primer número fueron de la librería Samet que publicitaba la venta de novelas de Julio Fingerit (*Destinos*, *Eva Gambetta* y *Mercedes*, a dos pesos cada ejemplar) y Librería Moly y Lasserre, ubicada en Callao 585 que informaba sobre la edición de lujo, «decorada» por Juan Antonio (Spotorno), *Laudes a la Ciudad del Vaticano*, de Gabriel Palau, S.J. En el segundo número, ambos espacios fueron ocupados por publicidades del taller a cargo de la impresión (A. Baiocchi y Cía) y de la sastrería «de lujo» C. Della Corte. El número tres presentó mayor número de publicidades; a las dos anteriores se agregó una de Clínica Dental Mattia, otra de lecciones de violín a cargo de Andrés L. Caro y dos publicidades más relacionadas con la literatura: la salida de *Hecho de estampas* de Jacobo Fijtman a cargo de Gleizer y de la librería católica Noel (ubicada en Montevideo 437). El próximo número (cuatro), incluirá sólo publicidad interna: se anuncia la salida de la colección Signo a cargo de la editorial Número, cuya constitución también se presentaba con formato publicitario. Mayor publicidad aparecerá en el número cinco: 12 anuncios incluyeron anunciantes anteriores (Noel, Talleres Gráficos Baiocco y Clínica dental Mattia) y se agregaban las del Establecimiento Santo Tomás de Aquino (venta de miel), *Ichthys* (revista mensual editada por el Centro de Estudios religiosos y cuyas directoras eran Delfina Bunge de Gálvez y Sofía Molina Pico), el diario católico *El Pueblo* y la revista, también mensual, *Estudios* (a cargo de la academia Literaria del Plata). Las demás publicidades, eran de carácter interno: una de ellas anunciaba la próxima salida de textos de Jacobo Fijtman y de

mensual, durante los dos años de su duración, la publicación, diagramada a tres columnas, presentaba su nombre en la parte superior ocupando la totalidad del ancho de la página, en una tipografía *moderna*, sin mayúscula inicial y sobre el lema «SI, SI; NO, NO».<sup>9</sup> En la parte inferior y en la columna central de la portada, bajo el sumario (*cf.* figura 1) incluyó durante el primer año grabados de los doce signos del zodiaco a cargo de Juan Antonio (Spotorno),<sup>10</sup> Héctor Basaldúa,<sup>11</sup> Víctor Delhez,<sup>12</sup> Juan Antonio Ballester Peña<sup>13</sup> y Norah Borges;<sup>14</sup> durante 1931, sólo los grabados de Juan Antonio (Spotorno)

---

Emiliano Mac Donagh, otra prometía la publicación de diversos autores (la totalidad de ellos colaboradores de *Número*) y también se anunciaba la venta por parte de la editorial de *Esquemas de silencio* (de Osvaldo Horacio Dondo) junto a libros de medicina como *Síndrome de oclusión coronaria* a cargo de Antonio Battro. A partir del número seis, la última página incluyó una guía de profesionales (médicos, ingenieros, abogados y dentistas) que ocupaba la parte inferior de las tres columnas. El listado de nombres es significativo en la instancia de explicitar la red de sociabilidad e intereses comunes de quienes consideraban necesario apoyar la existencia de la publicación. A las ya anteriores de *Ichthys*, Establecimiento Santo Tomás de Aquino, Talleres gráficos Baiocco y Noel, se agregaban las de Obras de Enseñanza del Instituto de las Escuelas Cristiana (que promocionaba textos de ciencias sociales) y sastrería Galasso. Nuevamente la Editorial Número anunciaba libros de próxima aparición (a los autores anteriores en la colección Signo. se sumaban ensayos de Julio Fingerit, con *Realismo* y una nueva colección (Gladío), a inaugurar con un futuro texto de Atilio Dell'Oro Maini). Luego de tantos anuncios, finalmente el primer libro editado por Número fue *El que crece*, de Dimas Antuña, cuya promoción se hizo en el número siete, donde las publicidades ocuparon la totalidad de la última página. La guía de profesionales incluyó ahora farmacéuticos y arquitectos y los nuevos avisos eran del Instituto Italoargentino de Seguros Generales S.A., Ediciones Alfa (que publicitaba *Figari*, 1º libro de su colección Nuevos valores - Plásticos de América) y la revista *Heroica* editada por la compañía San Pablo. De las anteriores, quedaban las de Galasso, Obras de Enseñanza del instituto de las Escuelas Cristianas, Noel, *Ichthys* y Establecimiento Santo Tomas de Aquino. El número 8 mantuvo estas últimas publicidades y se agregó la del Banco Hipotecario Nacional. El número siguiente agregó publicidad de *Los Principios* (diario cordobés), que se mantuvo en la edición de octubre (nº10) en la que la guía de profesionales no apareció y el número de publicidades se redujo drásticamente: además de la del diario de Córdoba, sólo continuaban *Ichthys*, Noel y sastrería Galasso. El penúltimo número del año, mantuvo los anunciantes anteriores e incluyó un aviso sobre la salida de *La Nueva República*. En el número final de ese año, si bien la publicidad era menor, con el mayor tamaño de algunas de ellas, ocupaban la totalidad de la página. Retornaba la guía de profesionales y se promocionaban: *Diccionario del Hombre Salvaje* (por G. Papini y D. Giuliotti) de la editorial Selección y *El hombre eterno* de G.K. Chesterton publicitado por Librería Académica De Poblet. Además de *Los Principios* y de la fiel sastrería Galasso, se agregaba una publicidad de la librería La Boutique.

<sup>9</sup>La referencia a *Mateo* 5:37: « Mas sea vuestro hablar: Sí, sí; No, no; porque lo que es más de esto, de mal procede», es a la fidelidad para con la palabra enunciada, su claridad y no condicionalidad. En el número doble de julio de 1931, una traducción del jesuita Louis Lallement, breve texto que repudiaba la «disimulación» y postulaba «la sinceridad delante de Dios y de los hombres» («Si, si; no, no», nº18-19:53), confirma la referencia.

<sup>10</sup> *Acuario* (1930:1) *Piscis* (1930:9) *Aries* (1930:20) *Tauro* (1930:29) *Libra* (1930:81) *Sagitario* (1930:101) y *Capricornio* (1930:113).

<sup>11</sup> *Géminis* (1930:37).

<sup>12</sup> *Cáncer* (1930:49).

<sup>13</sup> *Leo* (1930:57). y *Escorpio* (1930:93).

<sup>14</sup> *Virgo* (1930:69).

figuraron en las portadas de los 9 números.<sup>15</sup> Todos ellos colaboraron con grabados e ilustraciones para las notas interiores, la mayor parte estuvieron a cargo de Héctor Basaldúa<sup>16</sup> Juan Antonio (Spotorno)<sup>17</sup> y Juan Antonio Ballester Peña<sup>18</sup> (únicos artistas que permanecerán en el segundo año).<sup>19</sup>

Asimismo, incluyó textos (por orden alfabético) de Emiliano Aguirre, Nimio de Anquin, Dimas Antuña, J.H. Attwell de Veiga, Jean Aurenche, Francisco Luis Bernárdez, Rómulo Carbia, Tomás Casares, Francesco de Cossio, Osvaldo Horacio Dondo, Francisco Durá, Víctor Delhéz, Miguel Ángel Etcheverrigaray, Fray Mamerto Esquiú, Jacobo Fijman, Manuel Gálvez, Rafael Jijena Sánchez, Louis Lalle-ment, Tomás de Lara, Emilio Mac Donagh, Jacques Maritain, Rodolfo Martínez Espinosa, Luis G. Martínez Villada, Carlos Mendioroz, Mario Mendioroz, Ernesto Palacio, Giovani Papini, Mario Pinto, César E. Pico, Juan Oscar Ponferrada, Alberto Prebisch, Manuel Río, Manuel Rodeiro, Carlos A.

<sup>15</sup> Los nº 18-19, 21-22 y 23-24 fueron dobles. Los grabados de Juan Antonio fueron: *Agua* (1931:1). *Norte* (1931:9). *Otoño* (1931:17). *Aire* (1931:25), *Oeste* (1931:37); *Invierno* (1931:45), *Sur* (1931:57), *Primavera* (1931:65).y *Este* (1931:77).

<sup>16</sup> Con 15 ilustraciones durante los dos años de la publicación (incluido el grabado de la portada, ver nota 11) más las 9 ilustraciones de la única sección, a cargo de Ignacio B. Anzoátegui («Vida de Muertos»/«Desaparecidos»): *El paseo* (1930:12); *José Mármol* (1930:52); *Esteban Echeverría* (1930:60); *Carlos Guido Spano* (1930:72), *María de Jorge Isaacs* (1930:85); *Olegario V. Andrade* (1930:98); *Evaristo Carriego* (1930:105); *Almafuerte* (1930:121). También *Orillas de pueblo* (1930:62); *El paseo* (1930:73); *La conversación* (1930:84); *Vistas del 6 de septiembre* (1930:98 y 99) y *El baile* (1930:107). En 1931, colaboró con: *Eloísa y Honorio* (1931:4); *Figuras* (1931:13); *Mujeres* (1931:20); *Rodó y Renan* (1931:34); *Sarmiento* (1931:58), *Dibujo* (1931:66) e ilustraciones (1931: 2, 12, 33 y 55).

<sup>17</sup> Con 23 grabados durante los dos años de la publicación. Además de los incluidos en las portadas (ver notas 10 y 15), *Número* incluyó *Flevit Amare* (1930:55), *Santa Rosa de Lima* (1930:77), *Xilografía* (1930:79); *La Virgen y el Niño* (1930:89), *San José de Cupertino* (1931:7), *La cena* (1931:63) y un dibujo: *Cáliz* (1931:82).

<sup>18</sup> Con 17 colaboraciones durante los dos años de la publicación; además de los grabados de las portadas (ver nota 13), *Xilografía* (1930:25); *El circo* (1930:10); *El ángel, el poeta y la paloma* (1930:60); *Ángel en casa de un mercader* (1930:76); *La pureza no agrede ni teme* (1930:60); *El ángel, el poeta y el soldado* (1930:104); *Dibujo* (1930:120); *Ilustración* (1931:5); *Ángel en casa del soldadote* (1931:14); *La tragedia del hombre vacío* (1931:21); *Dibujo* (1931:41); *Dibujo* (1931:54) *Ilustración* (1931:60); *Ángeles* (1931:71) y *Apunte* (1931:85).

<sup>19</sup> Norah Borges (además del grabado para una de las portadas) colaboró con *Aviñon* (1930:17), *Ricardo Viñes* (1930:102) y *Tres hermanas en el jardín* (1930:108). *Número* también reprodujo un dibujo inédito de Jean Cocteau (1930:50) y un grabado de Paul Monnier (1930:110), en el primer año y grabados de Eric Daghish (*Tero inglés* 1931:6), Villard de Honnecourt (dibujos, 1931: 26, 42 y 80) y de Ruth Schumann (xilografías en 1931:73 y 84). Finalmente, la publicación incluyó fotografías de una litografía de E. Barlach (1930:50), de un óleo de Ballester Peña, *Ángeles* (1930:71) de Esculturas de Chartres (1930:52), *Capilla en Quilmes* de José A. Díaz Soto (1930:81), de dibujo de Matías Grünwald (1930:72); de litografías de Kokoschka (1930:49); de Dos iglesias de Perret (1930:29 -32); una *Adoración de los pastores* (primitivo francés, 1930:83), de cuadros de G. Roualt (1930:51) y de *Los 7 ángeles* (fresco de F. de Volterra, 1930:69).

Sáenz, René Schwob, Antonio Vallejos y Ricardo Viñes (además de los del Director y los secretarios).

No se presentaron secciones en la publicación, excepto «Vida de muertos» a cargo de Ignacio B. Anzoátegui y con ilustraciones de Héctor Basaldúa durante el primer año (números 6 a 12 de 1930) sección que en el segundo año se tituló «Desaparecidos».<sup>20</sup> En el índice general, los textos aparecieron organizados por autor (según orden alfabético) y, jerarquizada en primer lugar y bajo la autoría de *Número*, las editoriales. Éstas últimas se caracterizaron por su brevedad —entre 150 y 250 palabras, excepto la última (nº23-24) que recopiló y seleccionó conceptos de las anteriores—, se destacaron visualmente con letras en cursiva y fueron ubicadas en la tercera página de cada ejemplar.<sup>21</sup>

Lara —secretario de la publicación— dejó su puesto a partir del número 4 (abril de 1930) y quedó a cargo de la Editorial del mismo nombre, cuya constitución se anunciaba en el ejemplar mencionado. Su función pasará a ser desempeñada por Mario Mendióroz. Un cambio significativo se operó a partir del nº 8 (agosto 1930), en el que la Dirección quedó vacante; en los datos catalográficos de la revista (en la última página) se informaba la separación de Julio Fingerit no sólo de la redacción, sino también del cuerpo de redactores «por dificultades internas en la dirección que desempeñaba» (nº8:79).

La inquietud de los principales colaboradores de *Número* estaba justificada, pues a siete meses de la salida de la publicación, una nueva escisión se producía en el seno de una agrupación que se autopercibía (por haberse así presentado) como grupo consolidado. La correspondencia entre Juan Antonio

<sup>20</sup> Durante 1930: textos sobre José Mármol, Esteban Echeverría, Carlos Guido Spano, Jorge Isaacs, Olegario V. Andrade, Evaristo Carriego y Almafuerite; en el segundo año (1931), textos de Rubén Darío, Amado Nervo, José Enrique Rodó y Domingo F. Sarmiento, todos incluidos en *Vida de muertos* (Buenos Aires: Tor, 1934), único libro de Ignacio B. Anzoátegui reeditado varias veces: en 1940 por Ediciones Buenos Aires; en 1954 por Theoría, y una cuarta edición en 1978 a cargo de la misma editorial y ampliado con textos sobre Bernardino Rivadavia, Francisco de Paula Bucarrelli y José Ingenieros; ha sido incluido en la colección *Los raros* de la Biblioteca Nacional, publicado en 1975 (Buenos Aires: Colihue-Biblioteca Nacional), con un estudio preliminar de Christian Ferrer.

<sup>21</sup> Sus títulos son: «La actitud filial» (nº1:3); «Dos palabras» (nº2:11); «Dinero» (nº3:23); «Aventura» (nº4:31); «Trabajo» (nº5:39); «El triunfo invisible» (nº6:51); «Historia» (nº7:59); «El obispo» (nº8:71) —número en que se produce la salida de Fingerit—; «Obediencia» (nº9:83); «Esquema» (nº 10:95); «Tiempo» (nº11:103); «El año» (nº12:115); «Conocimiento» (nº13:3); «Ceniza» (nº14:11); «Silencio» (nº15:19); «Resurrección» (nº16:27); «Espíritu» (nº17:39); «Jerarquía» (nº18-19:45); «Viride» (nº 18-19:47); «Desesperación» (nº 20:59); «El hermano político» (nº21-22:67); «La casa del hombre» (nº 21-22:70); «Itinerario» (nº23-24:79); «La casa de Dios» (nº 23-24:81).

Spotorno —quien se encontraba en Alta Gracia (Córdoba) cuando se produce el conflicto— y Osvaldo H. Dondo, quien asumirá la secretaría junto a Ignacio B Anzoátegui y Mario Mendióroz a partir de 1931, da cuenta de ello:

(...) Hace una semana que espero con ansiedad que alguien me informe claramente sobre lo ocurrido en N° [Número]. Me di cuenta de que algo grave pasaba por vagas alusiones del hermano de Mendióroz en unas letras que me envió. Puedes figurarte el enorme deseo que tengo de saber una cosa tan importante para la vida de una revista que quiero tanto. Desgraciadamente la carta no me aclara casi nada ¿Qué hubo? Cuéntame con franqueza lo sucedido, creo que entre nosotros puede hablarse así. Explicame esta parte de tu carta: «*Nosotros nos mantenemos unidos porque "Número" es una obra espiritual y no una bandera de personas*» cuyas últimas palabras tanto me entristecen. El retiro de Garrido y Lara no es tan importante, pero quisiera saber si Fingerit además de retirarse de la dirección no colaborará más. En fin, me mareo entre tantas suposiciones que se me ocurren. Por favor, escíbeme enseguida, roba un poquito de tiempo a tus ocupaciones. Aunque sea decime en pocas palabras lo esencial y si N° [Número] seguirá apareciendo con igual entusiasmo que es lo que debe preocuparnos. Confío en esto que me dices «N° [Número] con gran prestigio y con mucha firmeza, sigue su vida». (El destacado es subrayado en el original).<sup>22</sup>

El 5 de agosto del mismo año, Spotorno le enviaba otra misiva a Dondo sobre el mismo tema; le comentaba que había recibido una larga carta de Mendióroz en la que le informaba «de los diabólicos e increíbles sucesos de N° [Número]». La breve nota concluía con una apelación a la unidad: «Unámonos más que nunca y colaboremos para que la revista salga bien».<sup>23</sup>

Manuel Gálvez se refirió a tal separación comentando la salida de Fingerit como consecuencia del desacuerdo del grupo con el nombramiento inconsulto de un jesuita como asesor religioso (1961:19), pero nada agregó sobre los «diabólicos e increíbles sucesos» a los que se refería Mendióroz o a la afirmación de Dondo —«(...) "Número" es una obra espiritual y no una bandera de personas»—, transcrita por Spotorno en la correspondencia citada.<sup>24</sup> Sería

<sup>22</sup> *cfr.*: Archivo Horacio Dondo. Correspondencia. 1930, Spotorno J.A.-Dondo O.H., carta fechada en Alta Gracia (Córdoba R.A.), (2 de agosto), manuscrita, firmada (Juan Antonio) 1 f.

<sup>23</sup> *Cfr.*: Archivo Horacio Dondo. Correspondencia 1930. Spotorno J.A.-Dondo O.H., carta fechada en Alta Gracia (Córdoba R.A.), (5 de agosto de 1930), manuscrita, firmada (Juan Antonio) 1 f. anverso. De la correspondencia conservada en el Archivo Horacio Dondo, es posible advertir el protagonismo de Spotorno en aspectos relacionados con la diagramación de la publicación, solicitud de artículos, opiniones sobre las colaboraciones y los colaboradores de la publicación y su constante preocupación por cumplimiento de la regularidad.

<sup>24</sup> De la correspondencia recibida por Spotorno en el AHJAS, no se conserva la misiva de Mendióroz.

pertinente postular una hipótesis que ubique tal conflicto al interior de las discusiones de los miembros de *Número* con la jerarquía eclesiástica y con las instituciones políticas, que en el contexto socio-político de los años 30 ya es una sola. Y si bien nada contradice la afirmación de Gálvez (de hecho *Número* no contó con autorización eclesiástica), quizá fue relevante la circunstancia de la publicación, ese año, de *Realismo* de Julio Fingerit.<sup>25</sup> Este volumen incluyó además de dos textos de su autoría ya publicados en la *Número*,<sup>26</sup> la transcripción de una conferencia pronunciada en Amigos del Arte, «Caín o el ciudadano igualitario», en la que postulaba una —si bien débil— defensa de la democracia; lo anterior sumado al hecho de su protagonismo al punto de tornarse centro de las críticas de un personaje como Ramon Doll,<sup>27</sup> bien pudo ser leída como la utilización de *Número* como «bandera» personal.

Cabe recordar, por otra parte que el desprestigio (acicateado desde el catolicismo de la primera época de *Criterio* y de los miembros de la *Nueva República*) contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen, incluyó el de la democracia y del sistema parlamentario, y en general la crítica al liberalismo y a la educación laica como parte de un programa general de cristianización de la sociedad que adquirirá relevancia con el avance de la década. Entre quienes han abordado el período, Zanatta (1996) otorga relevancia a la escisión producida en *Criterio* hacia fines de 1929 señalando así un cambio en la línea de esta última publicación por la que se tornó más moderada y menos interesada en incluir aspectos de la coyuntura política en sus páginas. Si bien Zanatta no lo aborda, esta orientación parecería ser la que continuó en *Número*.

Asimismo, durante el período en que fue publicada, se produjo la llamada «Revolución» del 6 de septiembre de 1930 y entre otras, una cuestión a definir fue el apoyo a la tendencia «uriburista» o bien a la «justista». De hecho

<sup>25</sup> Fingerit Julio, Buenos Aires: Gleizer, 1930.

<sup>26</sup> «Expresión de James Joyce», publicado en dos partes (*Número*, n°4, abril 1930:29 y n°5, mayo 1930:40) y «Reducción de Flaubert» (*Número*, n°7, julio 1930:57)

<sup>27</sup> Al respecto, Halperin Donghi aborda a ambos autores como exponentes (si bien diferentes) de personajes que problematizan y defienden (con modalidades particulares, uno «bajo el signo de la reticencia», otro bajo el de la «paradoja») la democracia y los caracteriza por tener en común la «desesperada intensidad con que buscan atraer sobre sí mismos la atención colectiva» (2003 2003:25). La «indecisa» defensa de la democracia por parte de Fingerit, es leída todavía con reservas en un artículo publicado en *Claridad* el año siguiente (cfr. H.B. «Abel o el ciudadano privilegiado», *Claridad*, año 10, n°234, Buenos Aires, 11 de julio de 1931).

*Número* ingresó decididamente a la discusión con la decisión de publicar «Política», transcripción del documento fechado en octubre de 1930 y firmado en Córdoba por quienes formarán parte del Instituto Santo Tomás de Aquino<sup>28</sup> algunos de cuyos integrantes participaban por entonces de la publicación. El texto apareció con una breve introducción previa en la que se consignaba «(...) decidimos publicarlo para expresar así, nuestra concordancia con el planteo de los problemas que en él se encaran y con el espíritu de inteligencia con que están pensados».<sup>29</sup> Éste texto y otros, a cargo de César E. Pico<sup>30</sup> o Luis J. Martínez Villada<sup>31</sup> como también algunas de las editoriales, conformarán reflexiones que pueden ser leídas como una progresiva acentuación de las definiciones del grupo respecto a la situación política.

De esta publicación, me interesa destacar para su análisis (que será presentado en el capítulo 9), una selección de editoriales —género de interés en la instancia de actualizar las argumentaciones y sus movimientos en términos de diálogo (discusión)— y artículos que explícitamente se propusieron formular problemáticas artístico-estéticas o que se aproximaron a la proposición de una concepción de cultura.

El corpus se conforma con un grupo de editoriales,<sup>32</sup> y los artículos: «Antipoesía» (César E. Pico, nº1, 1930:3-4); «De Vanguardia» (Manuel Gálvez, nº2, 1930:9); «Romanticismo» (Carlos A. Sáenz, nº2, 1930:17-18) «Romanticismo» (Ernesto Palacio, nº5, 1930:37); «De la mala vida sentimental» (Ignacio B. Anzoátegui, nº3, 1930:22), «Reflexiones sobre el arte humano» (César E. Pico, nº3, 1930:23), «Héctor Basaldúa» (nº2, 1930:13) y «Pintura. Pedro Figari, Héctor Basaldúa» (nº8, 1930:69) de Alberto Prebisch; «Crítica a la crítica» (Víctor Delhéz, nº15, 1931:23-24); «Idea del intelectual católico» (Nimio de Anquín, nº20, 1931:58); «Cartas a un escultor» (Dimas

<sup>28</sup> Suscripto por Nimio de Anquín, Manuel Augusto Ferrer, Ascensio Viramonte Oliva, Manuel Río, Rodolfo Martínez Espinosa, José María Martínez Carreras, Francisco Vocos y Oscar de Goycochea.

<sup>29</sup> *Número*, nº11, noviembre 1930:111-112.

<sup>30</sup> V. Gr. «Antidemocracia» (*Número*, nº17, mayo 1931:44); «Resistencia a la democracia» (*Número*, nº 18-19, julio 1931:55); «Autodestrucción de la democracia» (*Número* nº20, agosto 1931:64) o «Syllabus» (*Número* nº23-24, diciembre 1931:78).

<sup>31</sup> V. gr. «Discurso» (*Número* nº23-24, diciembre 1931:80).

<sup>32</sup> «La actitud filial» (nº1, 1930:3), «Dos palabras» (nº2, 1930:11) «Dinero» (nº3:23), «Aventura» (nº4: 1930:31), «Trabajo» (nº5, 1930:39), «Esquema» (nº10, 1930:95), «Tiempo» (nº11, 1930:103) «Desesperación» (nº20, 1931:59), «El hermano político» (nº21-22, 1931:67).

Antuña, 20, 1931:62), «La Academia y lo popular» (Carlos Mendióroz, nº 18, 1931:54) y «Almanaque» (De la Guía Int. De Turismo – Documentación de NÚMERO, nº 23-24, 1931:87).

En cuanto a las imágenes, me referiré a una selección de grabados de los signos del zodiaco que ilustraron las portadas del primer año: *Piscis* (nº 2, 1930:9) y *Libra* (nº9, 1930:81) de Juan Antonio (Spotorno); *Géminis* (nº5, 1930:37) de Héctor Basaldúa; *Cáncer* (nº6, 1930:49) de Víctor Delhez; *Leo* (nº7, 1930:57) de Juan Antonio Ballester Peña y *Virgo* (nº8, 1930:60) de Norah Borges. Asimismo, el criterio que tuve en cuenta para la elección *Santa Rosa de Lima* (nº8, 1930:77) fue su profusa circulación posterior. Finalmente a partir de la detección de uno los *personajes*, tal el ángel, que habitará la producción plástica de *Convivio* (abordado en Capítulo 8) y que en esta publicación se presentó de modo reiterado, del total de las que lo proponen,<sup>33</sup> me detendré en *El Ángel el poeta y la paloma* (nº7, 1930:64); *Ángel en casa de un mercader* (nº8, 1930:76), *El ángel, el poeta y el soldado* (nº 11, 1930:104), *Ángel en casa del soldadote* (nº14, 1931:14) y *La tragedia del hombre vacío* (nº15, 1931:21) de Juan Antonio Ballester Peña.

## **a.2) Arx (1933-1939)**

Con tres números publicados (1933, 1934 y 1939) *Arx*<sup>34</sup> (portada en figura 2) fue una iniciativa del Instituto Santo Tomas de Aquino de Córdoba.<sup>35</sup> La

<sup>33</sup> *Dibujo* (nº 9, 1930: 90); *Canto del bautismo* (nº 13, 1930:5); *Ilustración* (nº 20, 1931:60); *Ángeles* (21-22, 1931:71; *Apunte* (nº 21-22, 1931:85) de Juan Antonio Ballester Peña. También hay una reproducción de *Los siete ángeles* (Francisco de Volterra, nº21-22, 1931:69).

<sup>34</sup> Luis G. Martínez Villada había dirigido una revista de igual nombre anteriormente (1924), de la que se publicaron tres números entre junio y diciembre de ese año y en la que colaboraron Dimas Antuña, Carlos Sáenz, Rodolfo Martínez Espinosa, Rafael Moyano López, Mauricio Blondel, Nimio de Anquin, Emiliano Mc Donagh (cfr. Pereyra 1995:91).

<sup>35</sup> Constituido el 14 de julio de 1932. De las simpatías maurrasianas de sus miembros (v.gr. Rodolfo Martínez Espinoza) puede inferirse el valor simbólico de la fecha elegida (lo afirma también Sillau-Pérez 2011). Es posible advertir el carácter ejemplar que habían adquirido los *Cursos de Cultura Católica* y *Criterio* en este tipo de iniciativas. El instituto no alcanzó a dictar cursos, pero sí realizó numerosas actividades tendientes a la cooptación de nuevos miembros que encontraron un espacio de discusión en una publicación como *Arx*.



bibliografía ha abordado la conformación y actividades de este Instituto (Caturelli 2001) y sobre la base de fuentes editas e inéditas de sus miembros se ha postulado el sostenimiento —por parte de ese grupo— de un proyecto político, social e ideológico alternativo, «que puede quedar condensado en la idea de “nuevo orden”, y que implica o se presenta como la afirmación de una “tercera vía Católica”», libre del liberalismo, del marxismo y de la tolerancia, en el que «cualquier posibilidad en torno a la coexistencia en marcos que respetaran la vigencia de un pluralismo ideológico y sociocultural quedaba descartada de plano» (Sillau Pérez 2011:408).<sup>36</sup> Algunos de sus miembros —como Nimio de Anquín, Rodolfo Martínez Espinosa, Luis G. Martínez Villada, Manuel Río, Mario Pinto— publicaron previamente en *Número* (entre otros ámbitos comunes).

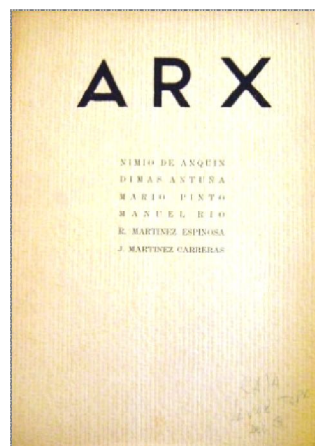


Figura 2. Portada de *Arx*, (Córdoba, 1933)

En *Arx* también colaboraron Dimas Antuña y Jacobo Fijman y se incluyó un texto de Jacques Maritain. La revista contó con artículos de Jorge A Frías, Manuel Graña Etcheverry; Virgilio Marón, José Martínez Carrera y Julio Meinvielle.<sup>37</sup> No presentó secciones ni publicidades e incluyó sólo dos pero significativos dibujos de Juan Antonio Ballester Peña en el ejemplar de 1934 (páginas 233 y 285) y además una viñeta de Juan Antonio al final de los ejemplares de 1933 y 1939.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Sillau Pérez adopta la denominación propuesta por Zanatta (1996) para abordar este grupo; es decir, lo inscribe al interior del «nacional catolicismo», que, para el historiador italiano, comprende las propuestas (y regímenes) de carácter autoritario, fundamentados en concepciones católicas, superpuestas con las de nacionalidad, en el ámbito geográfico-temporal de Europa y América Latina en entreguerras.

<sup>37</sup> Impresa por el Estudio Gráfico Biffignardi, su formato era de 24.5 x 18.5 cm y su impresión tipográfica.

<sup>38</sup> El ejemplar de 1933 se abría con un trabajo de Nimio de Anquín: «El problema de la creación en San Alberto Magno» (*Arx* 1933:11-46), continuaba con el de Dimas Antuña y el de Manuel Río (ver corpus seleccionado). Los siguientes eran: «La sede de Pedro y el misterio de la Iglesia» de Mario Pinto (*Arx*, 1933:115-29) «Fisonomía de Vladimiro Soliovief» de Rodolfo Martínez Espinosa (*Arx* 1933:131-44) y «Raíces ontológicas del número» de José Martínez Carrera (*Arx* 1933:145-68). El fechado en 1934 incluyó, además del texto de Maritain traducido por Martínez Espinosa, el de Meinvielle, «Integración y desintegración social —Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica Caritate Christi Compulsi y el de Dimas Antuña, «Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)» [ver corpus seleccionado], un poema de Jacobo Fijman, «Letanía del agua perfecta» (*Arx* 1934: 225-232); «La conciliación ontológica de los contrarios y el fondo inaparente del mundo físico» de José M. Martínez Carreras (*Arx*, 1934:235-69) y «Acercas de un equívoco de M. Gilson» de Nimio de

*Arx*, a diferencia de *Número*, contó con las licencias eclesiásticas (información que consignó en sus primeras páginas) e incluyó como lema la expresión *En Arx Alma Crucis: En Fabrica Sancta Salutis*,<sup>39</sup> forma del latín medieval cuya traducción es: «En el arte [con el arte, mediante el arte] está [radica] el alma de la cruz [o el arte es el alma de la cruz]; en la fábrica [en el hacer, el trabajo] están [radican] las cosas santas de la salud [la salud santa, la santa salud].<sup>40</sup>

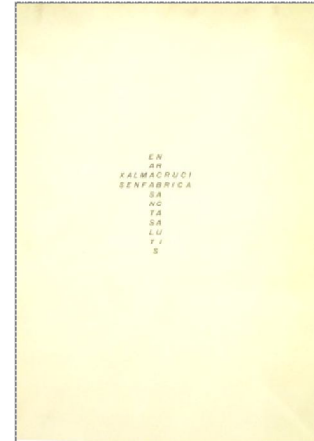


Figura 3. *Arx* (Córdoba, 1933), caligrama con el lema de la publicación

Esta fue una cita que acompañó a uno de los 28 poemas gráficos de *Laudibus Sanctae Crucis (Libro I)* de Hrabanus Maurus,<sup>41</sup> complejo estudio numérico y bíblico y colección de *carmina figurata* célebre en la cultura carolingia, que inició la devoción por la cruz. La expresión compuesta como caligrama que aparece entre las primeras páginas de la revista (ver figura 3) es una clara referencia al texto en cuestión.

La pertinencia de *Arx* en esta investigación radica en que parte importante de las discusiones emprendidas en ella por sus miembros, reaparecerán

---

Anquín. Finalmente en el de 1939 los textos publicados fueron: «Cómo se desarrolló el pensamiento de Aristóteles» de Nimio de Anquín (*Arx* 1939: 9-123); «El mensaje de la Gran Pirámide» de Rodolfo Martínez Espinosa (*Arx* 1934:125-144); «Las églogas primera y cuarta de Virgilio» traducidas libremente en verso, castellano, por Luis G. Martínez Villada (*Arx* 1939: 145-154); «Acerca de lo mudable y lo permanente en las transformaciones del Derecho Civil», por Jorge A. Frías (*Arx* 1939:155- 189); «Fundamento de las categorías gramaticales» por Manuel Graña Etcheverry (*Arx* 1939 191-202). El número incluyó cuatro secciones: «Textos» en la que se presentaron: «Persona y hombre. Crítica del personalismo de Maritain» por Luis Legaz y Lacambra (207-211); «El estado totalitario» por Luis G. Martínez Villada (213-217); «Decepción de Vladimiro Solovief (219-223). La otra sección se denominó «Lecturas» en las que se incluyeron el análisis —por Nimio de Anquín— de trabajos de publicación reciente: *Metafísica de Bergson. Freudismo y psicoanálisis*, Buenos Aires: Instituto de Filosofía de Buenos Aires, 1938 (conferencias dictadas en la Facultad de Filosofía y Letras) (pp.227-234); reseñas de un texto publicado en alemán de Nicolai Harman (234-242) y de otro de Martin Grabmann (242-246). Asimismo, también se reseñaron: *Inteligencia y Cultura* de Juan Sepich (247-248), *La estructura noética de la sociología* de Octavio Derisi (248-149), (ambos bajo la firma de E.O) y *Cronología, diferenciación, matrícula y distribución geográfica de las sociedades de Filosofía y Psicología*, de Enrique Sparrn (también por Nimio de Anquín 249-50). La tercera sección se denominó «Revistas» y transcribió los índices de los n° 1 (1938) y 2 (1939) de *Sol y Luna* y una breve reseña elogiosa de la *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas* (año 1, n°1, 1939). El ejemplar se cerraba con un listado de «Libros recibidos».

<sup>39</sup> La cita figura en uno de los 28 poemas gráficos del Libro I de *Laudibus Sanctae Crucis* de Hrabanus Maurus [Rabano Mauro].

<sup>40</sup> «*Sancta salutis*» literalmente es un nominativo plural y un genitivo. Por eso «las cosas santas de la salud»; por extensión, la santidad de la salud.

<sup>41</sup> [Rabano Mauro], discípulo de Alcuino de York, abad de del Monasterio de Fulda y obispo de Maguncia (ca 780-856).

posteriormente en *Sol y Luna* o bien en las publicaciones de Meinvielle, en las que también sus integrantes publicarán artículos, si bien con las particularidades que se especificarán en el análisis. La recepción de sus ideas ya puede advertirse en *Número*, publicación que transcribió dos documentos (y con ello adhirió a los mismos): el que plantea una lectura del golpe de Estado de 1930<sup>42</sup> y el discurso pronunciado con motivo de la fundación del Instituto Salesiano Clemente Villada y Cabrera.<sup>43</sup>

El corpus seleccionado de esta publicación, comprende: «Lecturas sobre la misa» de Dimas Antuña (Arx 1933. 47-82); «El evangelio acerca de la sociedad» de Manuel Río<sup>44</sup> (Arx 1933 83-113); «De la purificación de los medios» de Jacques Maritain (Arx 1934 pp.178-224), «Integración y desintegración social. Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica Caritate Christi Compulsi» de Julio Meinvielle (Arx 1934:283-311); «Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)» también de Dimas Antuña (Arx 1934:271-80) y las dos imágenes de Ballester Peña antes mencionadas (Arx 1934: 233 y 285).

### **a.3) Descenso y ascenso del alma por la belleza**

Su autor, Leopoldo Marechal [1900-1970], formó parte del grupo martifierrista y publicó poemas, crónicas, reseñas, críticas y ensayos en *Martin Fierro* y en *Proa* a principios de la década de 1920. En 1926 realizó el primero de sus tres viajes a Europa (el segundo será en 1929 y el tercero en 1948); durante su estadía en España se contactó con los redactores de *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, y se reunió en Francia, con los pintores y escultores del llamado «grupo de París» (Butler, Basaldúa, Berni, Bigatti, Forner, Fioravanti, Spilimbergo). Por invitación de Alberto Gerchunoff, accedió a integrar la redacción de el diario *El Mundo* y en 1929 fundó la revista *Libra* junto a

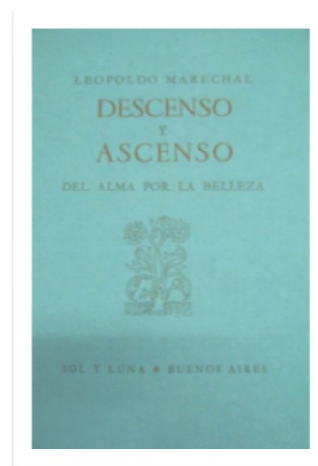
<sup>42</sup> «Política», *Número*, n°11, noviembre 1930:111-112.

<sup>43</sup> «Discurso», *Número* n°23-24, diciembre 1931:80, firmado por Luis G. Clemente Villada.

<sup>44</sup> Fundador, posteriormente, del Partido Demócrata Cristiano.

Francisco Luis Bernárdez (sólo se publicó un número).<sup>45</sup>

En 1936, Sur editó *Laberinto de amor* y en 1937, *Convivio* se hizo cargo de la edición de *Cinco poemas australes*, con el que ganó el Tercer Premio Nacional de Poesía. En 1939 publicó *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (edición de Sol y Luna, figura 4) y *El niño Dios*, con ilustraciones de Ballester Peña (edición de Sudamericana); asimismo, con *El Centauro y Sonetos a Sophía*, (1940) obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía. En 1948 publicó su novela más conocida, *Adan Buenosayres*, cuyos escritos había iniciado hacia 1930.



**Figura 4. Portada de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Leopoldo Marechal, Buenos Aires: Sol y Luna, 1939)**

Fue funcionario durante el gobierno peronista, primero en la Dirección General de Cultura y luego en la posterior Secretaría, quedando a cargo de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística. En 1965 publicó *El banquete de Severo Arcangelo* por la que recibió el Premio *Forti Glori*. Autor de numerosos libros de poemas, cuentos y obras de teatro,<sup>46</sup> murió en 1970, en Buenos Aires.

<sup>45</sup> Existe edición facsimilar con estudio crítico, *cfr.*: Corral Rose, *Revista Libra [1929]*, México: El Colegio de México, 2003. El estudio concluye en el protagonismo que habría tenido el poeta y diplomático mexicano Alfonso Reyes en la iniciativa; desacuerdos con los directores de la misma, habrían ocasionado la interrupción del proyecto y continuidad de la publicación. Una de las hipótesis posibles remite al interés en un arte nacional (a diferencia de Reyes, cuyas inclinaciones eran por un arte de tipo "universal"). Marechal, en una carta a Horacio Schiavo fechada en 1927, además de hacer referencia a la necesidad de publicar una revista «más seria» que Martín Fierro, consigna: «Queremos trabajar en nuestra tierra (...) con elementos y motivos de nuestro país, es el único camino posible». Ya por entonces los intereses de Marechal se inscribían en la cuestión de un arte nacional.

<sup>46</sup> *V.gr.*: *Los Aguiluchos* (1922), *Días como flechas* (1926); *Odas para el hombre y la mujer* (1929, Primer Premio Municipal de Poesía), *Canto de San Martín o Cantata Sanmartiniana*, (1950), *Heptamerón* (1966); *El poema de Robot* (1966). Entre sus obras de teatro: *Antígona Vélez* (estrenada en 1951), *Las tres caras de Venus* (estrenada en 1952), *La batalla de José Luna* (estrenada en 1967), *Don Juan* (publicación póstuma, 1983). Otras novelas: *Megafón, o la guerra* (1970) y ensayos, entre ellos: *Historia de la calle Corrientes* (1937) y *Cuaderno de navegación* (1966). Finalmente entre sus cuentos, pueden mencionarse: *El rey Vinagre* (1926), *El Niño Dios* (1939), *Narración con espía obligado* (1966), *El hipogrifo* (1968); *El beatle final* (1968); *Autobiografía de Sátiro* (publicación póstuma, 1971).

*Descenso y ascenso del alma por la belleza* se publicó por primera vez como artículo en dos partes, en *La Nación*,<sup>47</sup> los que serán reelaborados para la primera edición en formato libro de 1939, a cargo de Sol y Luna. Éste último, dedicado a Eduardo Mallea,<sup>48</sup> presentaba una estructura de sentencia (San Isidoro de Sevilla) y su glosa. Lo integraba diez grabados, que han sido adjudicados a Juan Antonio (Spotorno) (Barcia 1994:28; Maturo 19979:37), uno en portada y los otros nueve antecediendo a cada capítulo; esta edición incluyó sólo uno de los dos diagramas presentados en 1933.<sup>49</sup>

Una nueva versión del trabajo con igual título y sensibles diferencias se publicó en 1950.<sup>50</sup> En ella se suprimió de la primera edición, la dedicatoria, la sentencia y los grabados; se intercalaron dos capítulos más: «Cómo conozco lo bello» (entre el capítulo II y III) y «Realidad completa» (entre el VII y VIII), se reelaboró «La belleza creada»<sup>51</sup> y se amplió «Los tres movimientos del alma», incluyendo el mismo diagrama que apareció en la edición de Sol y Luna—si bien con un deslizamiento en su orientación—. Con la numeración del «Argumento», los 9 capítulos de la edición de 1939, se transformaron en 12 en 1950.

La tercera edición —y segunda en libro— es de 1965, los cambios respecto a la publicada en 1950 son la modificación de dos de los títulos («Cómo conozco lo bello» pasó a llamarse «De qué manera conozco lo bello» y «Realidad completa», se llamó ahora «El microcosmo») y la modalidad de lección monologante a una interlocutora (Elbiamante) tácita.

En su estudio preliminar a la reedición del texto de 1939, Pedro Luis Barcia reseña los cuatro géneros en que el texto se presentó a lo largo de sus

<sup>47</sup> Cfr. «Descenso y ascenso del alma por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 8 de octubre de 1933 y «Descripción de un ascenso por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 15 de octubre de 1933.

<sup>48</sup> Marechal explicitaba su coincidencia con Eduardo Mallea a partir de la publicación de *Historia de una pasión argentina* (1937) (cfr.: Marechal, Leopoldo. «Carta a Eduardo Mallea», *Sol y Luna*, 1, 1938:180-82).

<sup>49</sup> . Cfr. análisis integrado de texto e imagen en Capítulo 8, *Parte III*.

<sup>50</sup> «Descenso y ascenso del alma por la belleza» *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4a. época, a. 4, t. 6, v. 2, n° 14, abr.-jun. 1950: 521-546.

<sup>51</sup> A pie de página, Marechal explicaba y fundamentaba las modificaciones: sostenía que en la primera edición «había dejado en suspenso algunas líneas de meditación que no me había atrevido a continuar (...) Creo haber ahondado hasta los límites de "lo expresable", en el ontológico misterio de la hermosura. Llevé hasta las últimas consecuencias que pude mis anteriores conceptos sobre la Filosofía del Amor. Y añadí una teoría personal del hombre como "pontífice" de las criaturas (...)» (Cfr. «Descenso y ascenso del alma por la belleza», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *ibíd.*: 521-522).

sucesivas ediciones y modificaciones: «1) la glosa de una sentencia de san Isidoro, 2) un diálogo a la manera platónica entre dos personajes berkelyanos [en referencia al proyecto que anuncia en la preportada de *Laberinto de Amor* (1936)] 3) un discurso filosófico expositivo y 4) una lección monologante a una interlocutora tácita» (Barcia 1994:11). Asimismo, este estudio avanza en la definición del género sentencial («labor intelectual interpretativa y explicitadora») inaugurado por San Isidoro, contextualiza las *Etimologías*, indica sus fuentes y precisa la intención parafrásica en el uso del género por parte de Marechal. Barcia propone tres ítems de lectura: a) «La aventura del alma viajera», b) «El símbolo del viaje» y c) «El bautismo de los mitos». En ellos, dicho autor detecta la organización de la obra, la importancia del lector en la misma, el «viaje» como *imago mundi* matriz en la obra (no sólo en este texto) de Marechal, su operación de resacralización del mito a la luz del cristianismo mediante una lectura alegórica y postula la articulación de *Descenso y ascenso...* en un plan unificador, coherente y persistente en la producción marechaliana.

Otro estudio que califica el texto como «su obra teórica más importante y (...) la más relevante en la tradición estética argentina» es el de Graciela Maturo (1999:35). El documentado trabajo,<sup>52</sup> dedica el capítulo III a la exposición de «La doctrina estética y metafísica de Marechal a través de sus textos expositivos», y en él se explora sobre *Descenso y ascenso...* Desde una perspectiva teórica fenomenológica *simbolizante* (en cuanto metodología de abordaje del texto estético),<sup>53</sup> la autora destaca la vertiente agustiniana entre otras fuentes, además del humanismo de San Francisco de Asís, Dante, San Juan de la Cruz y una amplia tradición humanista. Para Maturo, «Marechal nos permite concebir una estética cristiana hondamente encarnada en la experiencia y próxima a la vitalidad del proceso artístico» lo que implica el desarrollo de una antropología «teándrica, para la cual el intelecto de amor es

<sup>52</sup> El texto incluye un estado de la cuestión y una completa bibliografía de la crítica marechaliana (Maturo 1999:18-20 y 203 y ss.)

<sup>53</sup> Cabe aclarar que la propuesta de Maturo adopta una «hermenéutica fenomenológica de lo imaginario que incorpora los momentos de la contemplación y la simbolización dentro de un marco interdisciplinario que no deja de lado la hermenéutica textual y filosófica». «La revaloración del mito y las formas imaginarias», como «la redefinición de la literatura como factor del desarrollo de la persona en el ámbito intersubjetivo de la comunidad», configuran recorridos en los que la autora detecta a Marechal y a otros autores como «avanzadas de un movimiento americanista ajeno a intenciones chauvinistas o políticas» (Maturo 2003).



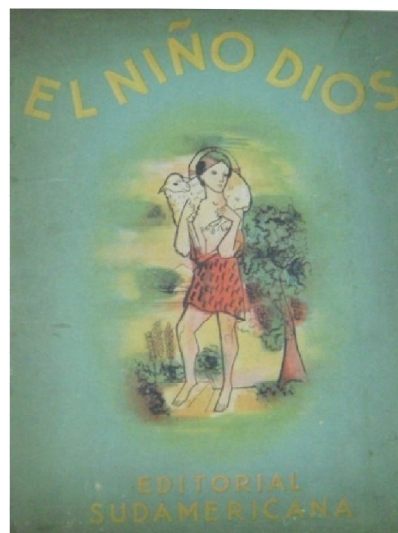
la facultad suprema, aquella que permite al hombre reconocerse como imagen y semejanza de Dios» (2003:92-93).

Atento el interés del texto para esta investigación, su análisis integrado a los grabados que acompañaron la primera edición en formato libro, como también los cambios en el mismo en su nueva edición de 1950,<sup>54</sup> se presenta en el Capítulo 8 (*parte III*).

#### **a.4) *El niño Dios* (1939)**

*El Niño Dios* de Leopoldo Marechal (portada en figura 5)<sup>55</sup> formó parte de los primeros emprendimientos de la Editorial Sudamericana, fundada en diciembre de 1938, un año después del inicio de igual actividad del sello Convivio con *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* (1937).

Respecto a la conformación de la misma, la bibliografía ha destacado la heterogeneidad del grupo fundador (Diego 2006: 95), entre quienes se encontraba Oliverio Gironde,<sup>56</sup> principal impulsor de esta colección destinada al público infantil, cuya redacción e ilustración se encomendó a escritores y a pintores.



**Figura 5. Portada de *El niño Dios* de Leopoldo Marechal, ilustraciones de Ballester Peña, Buenos Aires: Sudamericana, 1939**

<sup>54</sup> Cabe aclarar que *Descenso y ascenso del alma por la belleza* adoptó su versión definitiva en 1965 (Buenos Aires: Citerea) y volvió a publicarse en 1984 (Buenos Aires: Salido, 1984, con un texto en contratapa de Jorge Calvetti); finalmente la citada edición crítica de Barcia con el texto de 1939, fue publicada en Buenos Aires por Vortice en 1993 y con un texto en contratapa de Ignacio B. Anzoátegui.

<sup>55</sup> Medidas: 36 x27 cm, 23 páginas.

<sup>56</sup> Victoria Ocampo, Carlos Mayer, Rafael Vehils, Jacobo Saslavsky, Antonio Santamarina, Alejandro Shaw, Eduardo Bullrich y Alejandra Menéndez Bethy. Ver también López Llovet (2004). Sin restarle interés, se ha relativizado (por su carácter de homenaje y por haber sido una de las personas integrantes de Sudamericana) el texto de López Llovet sobre su abuelo López Llausás, quien se hizo cargo de Sudamericana luego de la salida del primer grupo que la integró (*cfr.* Diego 2006:94, n6).

Además del texto de Marechal con ilustraciones de Ballester Peña, la colección comprendió: *Historia del General San Martín* (Julio Rinaldini, con ilustraciones de Antonio Berni); *Geografía Argentina* (María Rosa Oliver ilustrado por Horacio Butler) y *Ali-Baba y los 40 ladrones* (adaptación de Álvaro Guillot Muñoz con dibujos de Toño Salazar), todos publicados durante 1939.<sup>57</sup>

Las ilustraciones, asimismo, formaron parte de una exposición realizada en Amigos del Arte del 19 de diciembre de 1939 al 5 de enero de 1940.<sup>58</sup> En el catálogo de la misma, Oliverio Gironde revisaba y realizaba una periodización de la literatura infantil; en tal sentido, detectaba el período transcurrido entre inicios del siglo XIX y 1880 como el de apogeo de este tipo de producciones y entre 1880 y 1920 como el de su crisis, en que la edición del objeto libro para niños había ingresado en un período de chatura tornándolo «pedestre», «pretencioso» y «despojado de adornos». Agregaba así que:

Frente a este derroche de incompreensión era indispensable reaccionar. La «colección infantil» que iniciamos con los cuatro libros que se exhiben, persigue este propósito. Para acercarnos a él nos impusimos, ante todo, la obligación de no dejarnos absorber por los cuentos para niños, pues, sin excluirlos de nuestra colección —ya que su vida perdurable ofrece la posibilidad de renovarse al ser interpretada por un verdadero artista— consideramos que debíamos arriesgarnos por caminos menos frecuentados y editar, desde un comienzo, una Historia, una Geografía, una Historia Sagrada, para continuar, en lo sucesivo, con estos mismos temas y con otras materias casi inéditas, como la zoología, las fábulas y las leyendas del continente americano.<sup>59</sup>

El programa editorial apuntaba a interesar al público lector y cooptarlo a partir de *ilustraciones* que acompañaran un *texto ameno* en una *tipografía pulcra*; tres aspectos que debían presentarse de modo equilibrado:

De ahí que encomendáramos su redacción a escritores y no a pedagogos, quienes lo hubiesen tratado sin la agilidad y el estilo que ellos requieren, y

<sup>57</sup> Cabe señalar que en la exhaustiva investigación de Diego sobre editores y políticas editoriales en Argentina, en el apéndice en el que se incluyen los textos publicados por cada editorial, ninguno de estos volúmenes figura (cfr. Diego 2006: 116).

<sup>58</sup> Cfr. *Exposición de ilustraciones de Ballester Peña, Antonio Berni, Horacio Butler, Toño Salazar*, Buenos Aires: Amigos del Arte, 19 de diciembre de 1939 al 5 de enero de 1939-40 (Catálogo de exposición con texto de Oliverio Gironde).

<sup>59</sup> Cfr. Gironde en Catálogo de *Exposición*, cit. nota anterior, p.4-5.



acudiéramos a nuestros mejores artistas para que se encargaran de ilustrarlos.<sup>60</sup>

Finalmente, Gironde destacaba que era la primera vez que se intentaba un esfuerzo de esa naturaleza en el país.

El proyecto de la colección infantil se interrumpió con estos cuatro volúmenes, pues seis meses después de la fundación de Sudamericana, Olivero Gironde y Victoria Ocampo entre otros, se retiraron de la Editorial, debido a discrepancias en el manejo y prioridades de la empresa.

En cuanto a *El Niño Dios*,<sup>61</sup> el texto escrito presentó la *versión* de una selección de diez «escenas» (sin subtítular y a modo de relato continuado) de los capítulos 1 y 2 de *Lucas* y de *Mateo* (los dos evangelios que refieren episodios del nacimiento e infancia de Jesús),<sup>62</sup> las que fueron acompañadas con 14 de las 23 ilustraciones incluidas en el volumen, a cargo de Ballester Peña.<sup>63</sup>

Presentaré en el capítulo 8 el análisis en general del texto de Marechal y me centraré en tres ilustraciones incluidas en el volumen: *El espíritu de Juan*, *La torre de David* y *Tierra e infierno* de Juan Antonio Ballester Peña.

### **a.5) Sol y Luna**

Publicada entre 1938 y 1942, en *Sol y Luna* (figura 6) confluye prácticamente la totalidad de los intelectuales del arco nacionalista,<sup>64</sup> por lo que ha sido

---

<sup>60</sup> Cfr. Gironde *ibíd.*, p. 5.

<sup>61</sup> Impreso en offset, a colores y con encuadernación cartoné sobre papel fotocromo. Sus medidas fueron 36 x 27 cm.

<sup>62</sup> *El Evangelio de San Mateo* comprende cinco episodios en dos capítulos, que remiten a otros del AT: concepción virginal de Cristo y nacimiento (*Isaías* 7,14), adoración de los magos en Belén (*Miqueas* 5, 1-3), huida a Egipto (*Óseas* 11, 1), degollación de los inocentes (*Jeremías* 31, 15) y regreso a Nazaret. El de *San Lucas* presenta diez sucesos, también en dos capítulos: dos anunciaciones (a Zacarías y a la Virgen), dos nacimientos y circuncisiones (Juan Bautista y Jesús) y dos escenas en el Templo (presentación y pérdida del Niño); la visita de María a Isabel, la profecía de Zacarías, la aparición de los ángeles a los pastores y el regreso de la sagrada familia a Nazaret.

<sup>63</sup> Los títulos de 22 de ellas figuraron en el catálogo de la exposición antes mencionada, menos la última que funcionaba a modo de viñeta y cierre del texto: 1) *Nacimiento del niño Dios*; 2) *Adoración*; 3) *Anuncio a los pastores*; 4) *Tierra e infierno*; 5) *Degollación de los inocentes*; 6) *Visitación*; 7) *Ave maría*; 8) *María y José en camino a Belén*; 9) *Torre de David*; 10) *Ángel Gabriel*; 11) *Sueño de José*; 12) *Los reyes magos*; 13) *Año Nuevo*; 14) *Cielo*; 15) *Pastorcito*; 16) *Nacimiento de Juan el Bautista*; 17) *Presentación al Templo*; 18) *Adán y Eva*; 19) *N. Sra. del Buen Aire*; 20) *Huída a Egipto*; 21) *Noche Buena* y 22) *El espíritu de Juan*.

<sup>64</sup> Publicaron en sus páginas Mario Amadeo, Nimio de Anquin, Gino Arias, Ignacio Braulio Anzoátegui, Cosme Beccar Varela, Hilaire Belloc, Carlos A. Bertachini,

considerada un espacio de interés «para el estudio del pensamiento ultraderechista argentino» (Quiroga Fernández de Soto 2001:68) y de hecho aparece mencionada en gran parte de la bibliografía metatextual.<sup>65</sup> Entre los estudios más recientes, se ha analizado la construcción del discurso político en sus páginas en torno al hispanismo, desde la noción de «religión política».<sup>66</sup> En tal sentido, se ha destacado la interpretación providencialista del pasado y del presente y particularmente el uso político de la España franquista como paradigma y ejemplo a

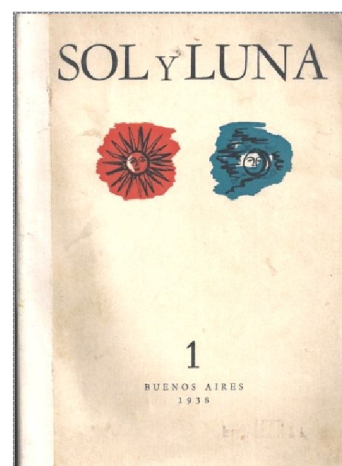


Figura 6. Portada de *Sol y Luna*, nº 1, Buenos Aires, 1938

seguir en la que no está ausente una visión agustiniana del mundo. Asimismo, se ha afirmado que tal uso instrumental habría estado dirigido a «presentar la hispanidad como un todo incompatible con el panamericanismo y la democracia liberal» (Quiroga Fernández de Soto 2001: 74).

Por otra parte, sus diez números (ver portada figura 6) han sido objeto de un detallado análisis en *Sol y Luna: falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*

---

Jorge Luis Borges (traducción de Lepanto de Chesterton), Carlos Cañal, Mario Carbajal, Rómulo Carbia, José M. Castiñeira de Dios, Pablo Antonio Cuadra, Atilio Dell'Oro Maini, Octavio N. Derisi, Manuel Díaz Crespo, Osvaldo Horacio Dondo, Rafael Duyos, Fray Juan de la Encarnación, Alberto Espezel Berro, José María de Estrada, Santiago de Estrada, Máximo Etchecopar/Gastón Terán Etchecopar, Alberto Franco, Reinaldo Garrigou Lagrange, Ignacio Fernández Garay, Adela R. L. de García Mansilla, M.J. Gómez Forgues, J.L. Gomez Tello, Juan Carlos Goyeneche, Federico Ibarguren, Rafael Jijena Sánchez, Maurice Kebrig-Decoud, Roberto de Laferrere, Rafael Laffón, Eduardo Lloset y Marañón, Héctor Augusto Llambías, Juan J. López Ibor, Emiliano Mac Donagh, Leopoldo Marechal, Carlos Marfany, Samuel Medrano, Carlos Mendioroz, Julio Meinvielle, Eugenio Montes, Ricardo E. Molinari, Diego Navarro, Juan Ignacio Pearson, José María Pemán, Pedro Pérez Clotet, Erik Peterson, César E. Pico, Juan P. Ramos, Fernando de los Ríos y de Guzmán Alejandro Ruiz Guiñazú, H. Sáenz y Quesada, Daniel Sargent, Arturo Enrique Sampay, Marcelo Sánchez Sorondo, Roque Esteban Scarpa, Juan R. Sepich, José María Souvirón, Basilio Uribe, Alfonso Valdecasas, Adriano del Valle, Luis. G. Villagra, Gerald G. Walsh, S.J. y Lisardo Zía. Asimismo, hubo traducciones de Chesterton («Lepanto»), de la «Carta del Dante al Can Grande de la Scala» y de textos de Juan Casiano, Hilaire Belloc, George Meason Whicker, Teodoro Haecker y Enrique Banchs. Se publicaron transcripciones como de Danza de la Muerte; Desesperaciones de amor que hizo un penado galán (anónimo del siglo XVI) o Vida de San Alejo (traducción de Angel J. Battistesa), textos de Pio X y XII, de Charles Peguy, Francisco De Quevedo, Paul Claudel, Bloy, Ruben Darío y de Thierry Meaulnier como también una selección del pensamiento de Oliveira Salazar, titulada «Los principios y la Acción».

<sup>65</sup> Cfr. Navarro Gerassi (1968: 125-127), Zuleta Álvarez 1975: 299 y ss; Piñeiro (1997: 125-142) Auza 2000:344, entre otros.

<sup>66</sup> Concepto que refiere a «ideologías en la que se produce un fenómeno de “transferencia de sacralidad”, por el cual mitos, rituales e ideas propias del antiguo régimen acaban configurando una “religión de la patria”» (Quiroga Fernández de Soto 2001: 69).

(Croce 2002).<sup>67</sup> La red de vínculos del grupo impulsor de la publicación, el culto de las esencias (*irracionalismo, hidalguía y jerarquía*), el apoyo al falangismo, el rescate de las virtudes de los caudillos en el revisionismo histórico en torno a la figura de Rosas, la acción política y la Acción Católica, entre otros aspectos, son analizados a través de una selección de los artículos en esta publicación que atravesó el fin del gobierno de Agustín P. Justo y concluyó durante el del general Pedro Pablo Ramírez, en un contexto interno agitado e internacional crítico.

El estudio de Croce es minucioso en la confrontación de las fuentes y el seguimiento de las definiciones ideológicas; señala asimismo cierta acentuación progresiva del componente católico en los temas «clásicos del nacionalismo» (expuestos en el texto de apertura del N° 1) y también se refiere a los grabados que ilustraron *Sol y Luna* en más de una oportunidad (*v.gr. ibíd.:* 42 n46) pero no realiza un análisis exhaustivo (pues no es su objetivo) de los mismos.<sup>68</sup>

Cabe agregar que en 1940, la revista publicó, en ejemplar separado, *Alto Quien Vive y Santo y Señala para 1940. Almanaque de Sol y Luna*, cuya portada (figura 7) incluyó los 12 signos del zodiaco, una imagen del sol y otra de la luna (figura 6). El ejemplar se abría y cerraba con dos citas de *Philosophia Secreta* de Juan Pérez de Moya<sup>69</sup> —«El Sol» (pp. 7-12) y «La Luna» (pp.243-245)— que precisaban y complementaban la explicación acerca de su simbología que se había dado a conocer en la presentación de la revista. Del texto en cuestión —

<sup>67</sup> Atento la existencia de esta publicación que incluye además un índice de los diez números (no está incluido el *Almanaque de Sol y Luna*), me remito a la misma en cuanto presenta también un exhaustivo detalle de su emergencia y características generales.

<sup>68</sup> Si bien, brevemente y en nota (*cfr.* Croce 2002:68n67).

<sup>69</sup> La primera edición de este «manual» data de 1585 con el título *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria, para entender Poetas, y Historiadores.* (Madrid: Francisco Sánchez, 1585). Le seguirían, hasta el siglo XVII, cuatro ediciones más: Zaragoza 1599, Alcalá 1611, Madrid 1628 y 1673. Y durante el siglo XX una edición en dos tomos se publicó en Madrid, en 1928 como parte de los 10 volúmenes de *Los clásicos olvidados (Nueva Biblioteca de Autores Españoles)*, bajo la dirección de Pedro Sainz y Rodríguez y con estudio preliminar de Eduardo Gómez de Baquero. Esta colección, incluyó además *Obras escogidas* de Don Bartolomé José Gallardo (Tomo I y II), *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas* de Alvaro Cubillo de Aragón: (Tomo III) *Obras Completas* de Juan Alvarez Gato (Tomo IV), *Desengaños del hombre en el Tribunal de la Fortuna y Casa de Descontentos* de Juan Martínez de Cuellar (Tomo V), los Tomos VI y VII de Juan Pérez de Moya, *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro* (Tomo VIII, 1929) *Libro de Guisados* de Ruperto de Nola (Tomo IX) y *Obras escogidas* de Salvador Jacinto Polo de Medina (Tomo X; 1931).

*Philosophia Secreta*— se ha sostenido que constituyó la oportunidad para que un autor como Pérez de Moya<sup>70</sup> (matemático y escritor reconocido en su tiempo) concluyera su itinerario intelectual mediante el recurso a la mitología para aunar los temas/problemas de sus trabajos previos:

(...) a través de la alegorización se establece una cohesión profunda entre poesía, ciencia y religión, las relaciones de analogía transmiten la sensación de coherencia entre los distintos ámbitos de la realidad, todos ellos aparecen sujetos a un plan ordenado desde siempre (...) la acumulación de fuentes antiguas y modernas sirve para poner de relieve la existencia de una verdad monolítica, universal, sin fisuras ni contradicciones (Baranda 2000:64).

En el *Almanaque de Sol y Luna*, las fiestas de precepto, los días de ayuno y abstinencia, los eclipses del año, las celebraciones movibles y tóporas se suceden junto al calendario litúrgico de cada mes, a su vez dividido de acuerdo a las estaciones del año (verano, otoño, invierno, primavera). Entre los textos que lo integraron, se encuentran los específicamente religiosos, *v.gr.* la transcripción de la Homilía sobre la Epifanía de San Máximo<sup>71</sup> o las Homilías de San Gregorio sobre Pascua de Resurrección<sup>72</sup> y Pascua de Pentecostés,<sup>73</sup> pero también la poesía ibérica medieval y renacentista (el romance<sup>74</sup> el soneto,<sup>75</sup> la serranilla,<sup>76</sup> la seguidilla<sup>77</sup> y la cantiga),<sup>78</sup> la que ocupa un lugar de

<sup>70</sup> [Santisteban del Puerto, Jaén, c1513 - Granada, 1597].

<sup>71</sup> Cfr. (pp.25-6). Si bien la inclusión del texto responde al mes en el que se ubica (enero), no deja de ser sugestiva la elección del mismo: San Máximo, obispo de Turín [423-465ca] emprendió una prédica selectiva y estratégica dirigida a un sector específico de su comunidad postulando la relación entre los deberes del cristiano y del ciudadano; el tono de los sermones daban cuenta de una mayor responsabilidad política de la autoridad eclesiástica, y más allá de las circunstancias históricas sus escritos promovieron la idea de las obligaciones del creyente ante su ciudad y su patria como la relación entre el «ciudadano honesto» y el «buen cristiano».

<sup>72</sup> Cfr. pp.39-40. Se trata de textos del Oficio de la Semana Santa y Pascua de la Resurrección.

<sup>73</sup> Cfr. pp.81-2. Otros textos transcritos son: «Sermón de San León Papa. Natividad de nuestro señor Jesucristo» (pp.205-6); «Festividad de la inmaculada concepción de María. Del sermón sobre la presentación de San Tarasio. Obispo» (pp. 189-91); «Corpus Christi. De la catechesis Mystica de San Cirilo obispo de Jerusalén» (pp.101-2); «Asunción. Segundo sermón sobre la dormición de la madre de Dios de San Juan de Damasceno» (pp.135-6)

<sup>74</sup> «Romance de las serranas» de Luis de Góngora (pp.231-3); «Romance de la recién parida», (pp.28-30, se trata de «Jimena sale a misa de parida. Descríbese su cortejo», Romance del Cid).

<sup>75</sup> «Soneto de la muerte», Felipe IV, (p. 89); «Soneto amoroso» de El conde de Villamediana (p.134) o «Soneto» de Fray Luis de León (p.148).

<sup>76</sup> Del Marqués de Santillana (pp. 95-96 y 193-194).

<sup>77</sup> De Lope de Vega (pp. 214-5).

<sup>78</sup> De El Rei don Diniz I (pp. 46-47), de Estevan Coelho (p. 201) o Alfonso el Sabio, (pp. 223-5).

relevancia. También incluyó poesía italiana en los textos de Francesco Petrarca<sup>79</sup> y Dante Alighieri.<sup>80</sup> En tanto la poesía contemporánea quedó a cargo de los miembros del *grupo católico de Sol y Luna*<sup>81</sup> cuyas temáticas abordaron desde una meditación sobre la muerte («Cortejo» de Leopoldo Marechal, pp. 42-43), hasta una «Estampa de San Martín de Tours, patrono de Buenos Aires» (Francisco Luis Bernárdez, pp. 119-120),<sup>82</sup> pasando por el soneto amoroso («El cumplido amor»<sup>83</sup> de Ignacio B Anzoátegui, p. 207). Leopoldo Lugones figura con

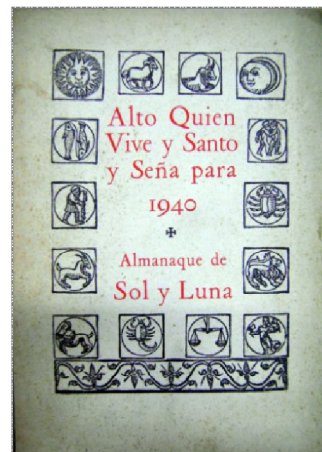


Figura 7. Portada de *Almanaque de Sol y Luna*, 1940

«El traspatio» (pp. 105-9) y también se incluyó un poema de los recogidos en cancioneros populares como «La invasión de Varela a Salta» (pp. 59-63).<sup>84</sup> No queda fuera la poesía ibérica estéticamente afín de Gerardo de Diego («Viacrucis», p. 83), Eugenio Montes («Castilla» p.198), Eugenio D'Ors («De las figuras y externas condiciones de la bien plantada», pp.144-6) o Adriano del Valle («La divina pastora (fragmento de auto sacramental)», pp. 173-7).<sup>85</sup> El recorrido se había iniciado en las primeras páginas con un elogio del género: «Qué cosa sea la poesía y los poetas y de su origen divino y antiquísimo» del humanista florentino Messer Cristóforo Landino (pp.31-4).

Las crónicas también tienen su espacio con Fernán Pérez del Pulgar<sup>86</sup> y Don Pero Niño,<sup>87</sup> las que conviven con la narrativa popular de la Edad Media<sup>88</sup> y

<sup>79</sup> «In cor di donna» (p.139) y «A madona Laura» (p.112).

<sup>80</sup> «Stanza isolata» (p. 236).

<sup>81</sup> Así los denomina Pemán en el N° 4 («Pasemos a la escucha», p. 91).

<sup>82</sup> Bernárdez la había pronunciado en el marco de las disertaciones «radiotelefónicas propaladas por intermedio de la radiodifusora del Teatro Colón» con motivo del Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires y recopilada, junto a otras, en el volumen del mismo nombre (Buenos Aires; Municipalidad de Buenos Aires, 1936:266-8).

<sup>83</sup> No aparece con ese título en la publicación sino como «Soneto».

<sup>84</sup> Se trata del poema que refiere la invasión de Felipe Varela a los Valles Calchaquíes, escrito en 1881 y recogido en el *Cancionero popular de Salta* de Juan Alfonso Carrizo.

<sup>85</sup> Lírica y humor entroncan en este «fragmento de un auto sacramental», compuesto entre 1920 y 1923 e incluido en *Los gozos del río*, publicado en 1940 (Barcelona: Apolo) con prólogo de Eugenio Montes)

<sup>86</sup> «Don Fernando el católico», (pp.48-49) y «Doña Isabel la Católica» (pp.90-91), texto que incluye una nota a pie de página (de los Directores y los redactores de Sol y Luna), donde éste consigna «No bebía vino», la nota (1) acota: «Nadie hay perfecto en este mundo».

<sup>87</sup> «Tierra de maravillas. Anglaterra» (pp. 115-8) y «Origen de la nobleza» (pp.234-6),

<sup>88</sup> «De cómo después de la muerte del Rey Felice, Flores fue Rey en España, y dejó a su hijo Gordion Rey en España, y el fue a ser Emperador de Roma» (pp.37-8); como en otros casos,

textos del tipo de «Cómo se debe dar a beber a los señores» (pp. 44-6) y «Del aguamanos y las viandas» (pp. 210-3) del *Libro de los Guisados* de Ruperto de Nola o «De cuales cosas et melecinas debe andar apercebido el cazador» de el Canciller Pero López de Ayala (pp.55-58).

Los pocos textos contemporáneos (además de las poesías) son una selección de frases de Jean Cocteau (pp.35-5); «Saint Paul» de Paul Claudel (pp. 51-53), «La muerte de Ramiro de Maetzu» por María de Maetzu (p.146-54) y repartidas a lo largo del ejemplar, se transcriben citas breves de Coventry Patmore,<sup>89</sup> Eurípides, San Juan Climaco, Blaise Pascal, Baltasar de Gracián, Paul Claudel, el Infante de Juan Manuel, San Juan de la Cruz además de las cuatro citas de Virgilio (*Geórgicas*), que abren cada una de las estaciones. Estas últimas están también ilustradas con fotografías contemporáneas de actividades recreativas: navegación (verano); un grupo de personas jugando al golf (otoño), al rugby (invierno) y al polo (primavera). Las otras dos fotografías que integran las seis incluidas del texto son: una de un primer plano de Francisco Franco en su juventud y otra de António de Oliveira Salazar.

Finalmente, el repertorio se completa con «Proclama» (p.143) que he seleccionado para su comentario en el capítulo 9,<sup>90</sup> junto a los siguientes

---

no se declara la fuente, en este caso se trata de un pasaje de *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, historia de dos enamorados, él hijo de un rey moro y ella noble cautiva cristiana

<sup>89</sup> [1823-1896] crítico y poeta inglés

<sup>90</sup> Los textos restantes son: «Instrucciones para los ayudantes recorredores de las estancias que deberán observar y cumplir con puntualidad y delicadeza» (Juan Manuel de Rosas, Administración de Estancias, pp. 227-30). «El conocimiento» Raimundo Lulio (p.50); «Mandato de cristianización, justicia y respeto de los indios» Isabel la Católica (p.64); «Los cinco tipos primitivos de Demonios» de Gilbert Chesterton (pp. 66-72); «Demostración matemática en la qual se manifiesta cómo alcanza más el ángulo recto que otro angulo» de Luis Pacheco de Narvaez *De las grandezas de la Espada* (pp. 84-9); «La pascua sobre jasconius» (pp. 97-9); «De Rrey leir Philo de rrey Baldue o voador e de suas filhas e do que les aqueceo» Del nobiliario del Conde Don Pedro (pp.110-1) «Carta del almirante al rey y a la reina» (pp.131-2); «Del Loor de España como es complida de todos los bienes» de Alfonso el Sabio (pp. 140-2); «Auto. Carlos II en Madrid a 27 de noviembre de 1680 en la Pragmática de la tasa general . fol. 3» (p.147) «Del reino de Mutfili» (pp.157-9) y «Donde se trata del lugar que guarda el cuerpo de Santo Tomás Apóstol» (pp.195-7) de *El libro de las maravillas* de Marco Polo «La doncella guerrera» (160-63); la «Profecía del sabio Merlin» (pp.165-6), «La muerte de Magallanes» de Francisco Antonio Pigafetta Viaje (169-71). «Don Enrique de Villena» Generaciones y semblanzas de Fernando del Pulgar (179-180); «Del miraglo que Dios mostro por Roberto Guiscardo por la misericordia que fizocontra un pobre» de Mar de historias de Fernán Pérez de Guzman (pp. 203-4); «De la sirena y el Fénix», *El tesoro* de Brunetto Latini (208-9); «El significado simbólico de los animales según Eucherio lugfunense» (pp. 216-20); «La creación del hombre» (p.237) «Departate commo las naturas de los falcones, con que agora usan cazar, son cinco; conviene a saber: girifaltes, sacres, neblís, baharís, bornís» de El príncipe Juan Manuel (pp.238-9).

artículos que se publicaron en los diversos números de la colección: «El poeta y la República de Platón» (Leopoldo Marechal, 1938 n° 1:119-123); «San Juan de la Cruz» (Leopoldo Marechal 1939, n°2: 83-99); «El problema fundamental de la cultura» (Juan Sepich 1940 n°5: 60-101), «Lo eterno y lo temporal en el arte» de Octavio N. Derisi (1941 n°6: 96-130); «Crisis de la obra de arte», (Máximo Etchecopar 1943 n°10,: 51-63); «Xilografía de Juan Antonio» (Máximo Etchecopar 1940 n° 5: 121-128).

En cuanto a las imágenes, me propongo una identificación de las mismas en su conjunto (en su mayoría reproducciones de arte europeo o de grabados medievales y renacentistas) como modo de precisar el tipo de programa propuesto desde lo visual a partir de la selección para su ilustración, trabajo no realizado de modo exhaustivo en la bibliografía metatextual.

Asimismo, incluyo de entre las escasas ilustraciones a cargo de artistas argentinos,<sup>91</sup> el análisis de «Dibujo, Juan Antonio Ballester Peña» (*Sol y Luna*, n° 5, 1940: 40).

#### **a.6) Nuestro Tiempo (1944-1945)**

La aparición de *Nuestro tiempo* bien podría incluirse en el marco del proceso de «politización» que una parte del nacionalismo católico posterior al golpe de Estado de junio de 1943 consideró «inevitable». Fue el primero de los tres emprendimientos periodísticos que el sacerdote Julio R. Meinvielle<sup>92</sup> encaró

<sup>91</sup> Ellas son: «La calle Mozart» (Héctor Basaldúa, *Sol y Luna*, n° 1, 1938:124); «Viñeta» (Juan Antonio Spotorno, *Sol y Luna*, n° 1, 1938:135; publicada originalmente en *Número*, 1930, n°7:61), «Virgen» (Guillermo Buitrago, *Sol y Luna* n°3, 1939:35), «Aire», «Geografía», «Tormenta», «La costurerita», «San Lucas Evangelista», sin título, «San Martín De Tours» y «Otoño» (Juan Antonio Spotorno, *Sol y Luna* N° 4, 1940: 121, 122, 123, 124, 125,126, 127, 128, reproducciones incluidas con motivo del análisis de la publicación de *Xilografías de Juan Antonio*); «Martin Fierro» (Héctor Basaldúa, *Sol y Luna* N° 6, 1941: 66); «Viñeta» (Héctor Basaldúa, *Sol y Luna* N° 6, 1941: 91).

<sup>92</sup> [Buenos Aires el 31 de agosto de 1905-2 de agosto de 1973]; estudió en el Pontificio Seminario Conciliar de Villa Devoto, obtuvo su doctorado en teología y filosofía en Roma y fue ordenado sacerdote en 1930. Se desempeñó —a partir de 1933— en la parroquia de Nuestra Señora de la Salud, en Versailles (CABA, RA), fundó el Ateneo Popular y la Asociación de Scouts Católicos. Activo integrante de los Cursos de Cultura Católica, colaborador y promotor de publicaciones político-culturales de orientación católica y nacionalista, su trayectoria ha sido profusamente abordada por la bibliografía especializada, ubicándolo al interior de diversas orientaciones nacionalistas: nacionalismo hispanista antisemita (Navarro Gerassi 1968:112-



como director en la década del 40 (los siguientes serán *Balcón* y *Presencia*) y su fecha de salida (30 de junio de 1944) coincidió con una etapa de reformulación de las alianzas y posiciones de la jerarquía eclesiástica y de las Fuerzas Armadas a cargo del gobierno, en el marco de la situación internacional (Segunda Guerra Mundial).

En total se publicaron 35 números (de junio de 1944 a mayo de 1945), de periodicidad semanal y a un costo de 0,20 centavos.<sup>93</sup> La diagramación y armado estuvo a cargo de Francisco Fornieles; en sus portadas se destacó de modo pregnante el título en la parte superior, el sumario en la parte inferior (autor y título de cada texto) y la reproducción de una imagen; la misma fue diferente en cada número y se presentó en la parte central superior inmediatamente bajo el título de la publicación durante los primeros 25 números correspondientes al año 1944 (*cf.* figura 8); a partir del n° 26 y en los siguientes diez (año 1945), una misma ilustración se reiteró también en la parte superior pero a modo de friso abarcando la totalidad del ancho de la portada y sobre ella se destacó —en una tipografía diferente— el título de la publicación (*cf.* figura 9); los datos topográficos (año, número y fecha) se consignaron en la página final en la parte inferior.

---

116); nacionalismo restaurador (Buchrucker 1987, 1989: 118 y ss); fascismo cristianizado (Finchelstein 2010:244-249). Autor de *Concepción católica de la política*, Buenos Aires: Cursos de Cultura Católica, 1932; 1941<sub>2</sub>, Buenos Aires: Theoría, 1961<sub>3</sub>, (reeditada en 1974, Buenos Aires: Dictio); ); *Concepción católica de la economía*, Buenos Aires: Cursos de Cultura Católica, 1936; *Qué saldrá de la España que sangra*, Buenos Aires: Asociación de los Jóvenes de la Acción Católica, 1937; *El judío*, Buenos Aires: Asociación de Jóvenes de la Acción Católica, 1937; Buenos Aires: Gladium 1940<sub>2</sub>; Buenos Aires: Theoría, 1959<sub>3</sub>, 1963<sub>4</sub>, 1975; Buenos Aires: Cruz y Fierro 1976<sub>5</sub>, 1982<sub>6</sub>, traducido al francés (1987) y al alemán (1997); *Entre la Iglesia y el Reich*, Buenos Aires: Adsum, 1937; *Un juicio católico sobre los problemas nuevos de la política*, Buenos Aires: Gladium, 1937; *Los tres pueblos bíblicos en su lucha por la dominación del mundo*, Buenos Aires: Adsum, 1937, *Hacia la Cristiandad. Apuntes para una filosofía de la historia*, Buenos Aires: Adsum, 1940; *De Lamennais a Maritain*, Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1945; Buenos Aires: Theoría 1967<sub>2</sub> corregida y aumentada; traducido al francés: París: La Cité Catholique, 1956; *Política argentina 1949-1956*, Buenos Aires: Trafac, 1956; *La cosmovisión de Teilhard de Chardin*, Buenos Aires: Cruzada, 1960; *El comunismo en la revolución anticristiana*, Buenos Aires: Theoría 1961, 1964<sub>2</sub>, Buenos Aires: Cruz y Fierro editores 1974<sub>3</sub>, 1982<sub>4</sub>; *El poder destructivo de la dialéctica comunista*, Buenos Aires: Theoría 1962; Buenos Aires: Cruz y Fierro 1973<sub>3</sub>; 1983<sub>4</sub>; *La «Ecclesiam Suam» y el progresismo cristiano*, Buenos Aires: Nuevo Orden, 1964, reediciones de Cruz y Fierro 1967 y 1983; *De la Cábala al progresismo*, Salta: Editora Calchaquí, 1970; Buenos Aires: Epheta, 1994 (publicado en francés y en italiano).

<sup>93</sup> *Criterio*, la revista católica más conocida tenía el mismo precio en ese momento. Impresa por Taladriz, en un formato de 38.5 x 27 cm y de ocho páginas (de tres columnas) por número.





Figura 8. *Nuestro Tiempo*, nº 1, 30 de junio de 1944 (portada)



Figura 9. *Nuestro Tiempo*, nº 26, 16 de marzo de 1945 (portada)

Asimismo, de las tres columnas en las que antes aparecía el sumario, la del medio presenta el número de la revista en tamaño visible. En ambos casos, la autoría de las imágenes en portadas estuvo a cargo de Juan Antonio Ballester Peña, como también dibujos de Santos<sup>94</sup> y otras ilustraciones y viñetas.<sup>95</sup> También colaboraron con dibujos y grabados Juan Antonio (Spotorno),<sup>96</sup> Guillermo Buitrago<sup>97</sup>, Francisco Fornieles,<sup>98</sup> José M. Cantilo,<sup>99</sup> José Bonomi<sup>100</sup> y Víctor Delhéz.<sup>101</sup>

*Nuestro Tiempo* presenta, asimismo, diferentes secciones: a) Editoriales y Notas; b) Artículos; c) Comentarios; d) Transcripciones; e) Economía; f) Teatro;

<sup>94</sup> *San Enrique* (III:5), *Santiago* (IV:5), *Los Macabeos* (V:4) *Santo Domingo de Guzmán* (VI:6), *En la Asunción de la Santísima Virgen* (VII:4), *San Bernardo* (VIII:4), *San Juan Bautista* (IX:5), *Santa Rosa* (X:4), *Exaltación de la Cruz* (XI:2), *Nuestra Madre Dolorosa* (XII:3), *San Cosme y San Damián* (XIII: 2 y 3); *San Plácido* (XIV:3), *San Bruno* (XV:4), *Santa Teresa* (XVI: 6 y 7) *San Rafael Arcángel* (XVII:2) *Cristo Rey* (XVIII:2), *Las cuatro basílicas* (XIX:2 y 3), *Santa Cecilia* (XXI:2), *San Silvestre* (XXII 2 y 3).

<sup>95</sup> En los números II:4, III: 4 y 5; IV:4; V:6; VI:2 y 3; IX: 2 y 3; X: 2 y 3; XII: 7, XV:3; XX: 4,5,6 y 7), XXI:3; XXIII: 4 y 5; XXIV: 4,5,6 y 7; XXV: 4 y 5.

<sup>96</sup> Ilustraciones de santos: *San Benito* (II:5), *Charles de Foncauld* (XXII:2), y *Dibujo* (III:3)

<sup>97</sup> Ilustraciones en nº XV: 2 y 5; XVIII: 3.

<sup>98</sup> *Paisajes* en II:2 y 3; III: 2 y 4; V: 2 y 3; VI:4; VIII: 8 y 5; IX: 6 y 7 XIII:7; XIV: 2, 6 y 7; XV: 6 y 7; XVII: 4 y 5; XVIII: 6; XXI: 4 y 5; XXII 4 y 5. Dibujos y viñetas en II:7; III:7; VI:6 y 7; VII: 4, 6 y 7; XI: 5; XII: 5 y 6; XIV: 5 y 6; XVI: 4 y 5; XVIII: 4 y 5.

<sup>99</sup> Viñetas en I:4; II:2, 3 y 6; III: 2 y 3; IV: 6; VII:3; VIII:7; XXV: 10 y 11.

<sup>100</sup> Ilustraciones en: XV: 2; VII:2 y 7.

<sup>101</sup> En nº XXV: 2 y 3.

g) *Cine* (estas dos últimas, son secciones que se unificaron en el segundo año); h) *Reseñas de Lectura*; i) *Música*; j) *Exposiciones* y k) *Varia*; las tres últimas desaparecieron como secciones en el segundo año que en cambio incluyó una nueva: l) *Correspondencia*.

Quienes colaboraron en *Número*, *Arx* o *Sol y Luna* reaparecieron en este emprendimiento; por ejemplo Mario Amadeo, Carlos Bertacchini, Francisco Luis Bernárdez, Octavio Derisi, José María de Estrada, Santiago de Estrada, Miguel Ángel Etcheverrigaray, Máximo Etchecopar, Federico Ibarguren, Tomás de Lara, Rodolfo Martínez Espinosa, Carlos Mendioroz, Ricardo E. Molinari, Mario Agustín Pinto y su director Julio Meinvielle,<sup>102</sup> además de los artistas plásticos antes mencionados.

Algunos de los artículos de *Nuestro Tiempo* han sido abordados en ocasión de indagar la lectura de Meinvielle —y su comparación con los padres Hernán Benítez y Gustavo Franceschi— de la experiencia peronista (Caimari 1994, 2010:341-50); o bien en la instancia de precisar la respuesta del nacionalismo ante los acontecimientos posteriores a 1943 y matizar su consideración como bloque homogéneo partidario de los totalitarismos (Piñeiro 1997: 273 y ss), sin perjuicio de que la publicación en general, a partir de algunos de sus artículos ha sido citados e incluidos en la mayor parte de la bibliografía especializada sobre el período.<sup>103</sup> En cuanto a las ilustraciones no hay estudios sistemáticos ya de forma separada, ya de manera integrada a los textos de la publicación.

A los fines de su análisis, el corpus textual seleccionado comprende la sección a) *Editoriales y notas*;<sup>104</sup> una selección de la sección b) *Artículos*: «Política» de

<sup>102</sup> *Nuestro Tiempo* incluyó también colaboraciones de: José A. Balseiro; Juan Miguel Bargallo Cirio; E. Barreda Mercau; Héctor Bernárdo; Alberto Caprile; Leonardo Castellani SJ; Carlos A. Disandro; Miguel, Alberto Ezcurra Medrano; Hamete (H) Cide?; Hilário Fernández Long; J.A. García Martínez; Luis Gorosito Heredia; Pablo Harry; Carlos Jovellanos y Paseyro; Roberto Ledesma; Héctor Mandrioni; Mariano Montemayor; Carlos Obligado Nazar; Hugo Ojea Quintana ; José León Pagano (h); Enrique Peltzer; Miguel Reto; Pedro A. Sáenz; Gustavo E. Sarria; Horacio Schiavo; Ernesto Segura; Hércules Spaghi; Ernesto A. Sunbland; Gastón Terán; Alberto Tedín; Antonio Vallejo; Juan Vicente Viá; Francisco Jorge Voscós Lescano (h);

<sup>103</sup> No falta una lectura de estos emprendimientos de Meinvielle, desde luego en el pionero *El nacionalismo argentino* (Zuleta Álvarez, 1975:524-545), quien luego de abordar de modo general *Nuestro Tiempo* y *Balcón*, dedica un apartado especial a *Presencia*.

<sup>104</sup> «Propósito» (nºI, 1944:4, nºIII, 1944:4 y nº IV:4); «Frente a la encrucijada» (nºIII, 1944:1); sin título «Palabras de cordura» (nºV 1944:4); «La cultura» (nºVI, 1944:4); «Personalidad de la Argentina» (nºVI, 1944:1); «Jerarquía de problemas», (nº VIII, 1944:4); «Inteligencia y revolución» (nº IX, 1944:4); «Convivencia política» (nº X, 1944:4); «Realidad política argentina» (nº XI, 1944:4); «La palabra del Papa» (nº XI, 1944:4); «Francia el gran pretexto» (nºXI,

Máximo Etchecopar, (nº IV, 1944:4); «Cultura y educación» de Julio Meinvielle (nºVII, 1944:4); «El artista y su obra» de Carlos Mendióroz (nºXXV 1944:1); y de la sección *j) Exposiciones*, los comentarios de Miguel Reto titulados: «Raúl Soldi» (nºX, 1944:7) «Demetrio Urruchúa» (nºXI, 1944:6); «José Larco» (nºXII, 1944:7); «Ana Weiss de Rossi» (nºXIII, 1944:7); «Un pintor» (nºXX, 1944:7); B. Cesáreo de Quirós (nºXXV, 1944:9) y de Basilio Uribe «El XXIV Salón de Bellas Artes» (nºXVII, 1944:6). En cuanto a las ilustraciones, comprende, una selección de las que aparecieron en las portadas del año 1944 (nº II, III, VI, VII, X, XV, XVIII, XIX, XXII) y la que se reiteró en todas las portadas de 1945, todas de autoría de Juan Antonio Ballester Peña.

#### **a.7) Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina (1947-1950)**

El primer número de *La Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*<sup>105</sup> apareció en la segunda quincena de abril de 1947; hacia diciembre de 1950 contaba con 76 números publicados.<sup>106</sup>

Su impulso estuvo a cargo de la Comisión Nacional de Cultura, organismo creado por la Ley 11.273 (Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, 1933) y cuya implementación efectiva y actuación regular, tuvo inicio en el año 1935

---

1944:5); «Política gremial. El discurso en la bolsa de comercio» (nº XI, 1944:5-6); «Conducción política argentina» (nºXII, 1944:4); «Política económica» (nº XII, 1944:5-6) y «La auténtica normalidad» (nº XII, 1944:5); «Normalidad política» (nº XIII, 1944:4-5); «Obediencia» (nº XVIII, 1944:1); «El estatuto de peón» (nºXXI 1944:4-5 y nºXXIII, 1944:4); «La majestad del poder» (nº XXII, 1944: 4); «Post guerra» (nº XXII:4); «Un episodio» (nº XXII, 1944:5); «La cruz en el río» (nº XXII, 1944:8); «Espantajos» (nºXXI4, 1944:4); «Paréntesis» (nºXXV, 1944:6); «Lo de ayer, hoy» (nº XXVI, 1945:1); «Convivencia en lo nacional» (nº XXVIII, 1945:17); «Ante el hecho» (nº XXIX, 1945:25); «Valores civiles» (nº XXXI, 1945:41); «Cómo es la realidad» (nº XXXI, 1945:44); «El desenlace de la guerra» (nº XXXIII, 1945:57); «Marcha hacia la esclavitud» (nº XXXIV, 1945:65); «Euforia de pusilámines» (nº XXXIV, 1945:66); y «A los jóvenes» (nº XXXV, 1945:73). La totalidad de la sección *Editoriales y Notas* se completa con: «Calles de Buenos Aires» (nºXVIII, 1944:4); «Los grandes diarios» (nºVI, 1944:3); «La Argentina y América»(nº XXVII, 1945:12); «Drieu La Rochelle»(nº XXVII, 1945:14); «Esta semana santa» (nº XXIX, 1945:28); «La beatificación de Roosevelt» (nº XXX, 1945:30); «La conferencia de San Francisco» (nº XXXII, 1945:49); «El muerto no falta a la cita» (nº XXX, 1945:36); «La palabra del Papa» (nº XXXI, 1945:44); «Muertes paralelas» (nº XXXIII, 1945:58); «La corrección inglesa» (nº XXXIV, 1945:72).

<sup>105</sup> Parte de lo aquí expuesto fue publicado como capítulo (*cf.* Niño Amieva 2007).

<sup>106</sup> Su regularidad quincenal sólo se vio interrumpida entre enero de 1948 y la primera quincena de abril del mismo año. También hubo seis números dobles: Año II, nº 19-20; Año III, nº 36-37 y nº 38-39; Año IV, nº 57-58, nº 59-60 y nº 74 y 75.

con la aprobación de su reglamentación interna.<sup>107</sup> Tal Comisión, de acuerdo a la ley que le dio origen, debía estar conformada por doce miembros,<sup>108</sup> en representación de instituciones que, conforme los fundamentos del proyecto (impulsado por Roberto Noble) se consideraban «los núcleos» que participaban «en el proceso de creación de nuestros valores artísticos y culturales».<sup>109</sup>

Las funciones de esta Comisión eran: proponer al Poder Ejecutivo la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico dentro del país y en el extranjero (Ley 11.273, art. 69, inc.a); dirigir y controlar conjuntamente con la Dirección de Arquitectura la construcción y funcionamiento del Auditorium Nacional, obra a realizarse por licitación pública (*Ibíd.* inc. c); integrar —a través de uno sus representantes por el Congreso— la Junta de Consejeros del Instituto Cinematográfico Argentino (*Ibíd.* inc.d) cuya creación, como así también el Instituto de Radiodifusión, se establecía por esta ley (*Ibíd.* inc.e); organizar el funcionamiento del Teatro Oficial de Comedias Argentino a funcionar en el local del Teatro Cervantes de la Capital Federal. El artículo en cuestión se refería el destino de los fondos recaudados por el Registro Nacional de la Propiedad Industrial, estableciendo un porcentaje para las diferentes áreas culturales, cuya administración sería competencia de la Comisión Nacional de Cultura. Dos meses después de aprobado el Reglamento Interno de misma, la Ley 12.227 instituyó el Fondo Permanente de la Comisión Nacional de Cultura, acordándose a la misma la suma de 500.000 pesos.<sup>110</sup> De este modo, la Comisión iniciaba sus actividades y cumplía con ello «un anhelo de la opinión culta del país» que deseaba que de una vez, se

---

<sup>107</sup> Decreto del 28 de agosto de 1933.

<sup>108</sup> Conforme el 70 de la Ley 11.273: el rector de la Universidad de Buenos Aires, el presidente del Consejo Nacional de Educación, el director de la Biblioteca Nacional, el presidente de la Academia Argentina de Letras, el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, el director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, el presidente de la Sociedad Científica Argentina, un representante de la Sociedad de Escritores, uno de la Sociedad de Autores Teatrales, de la Sociedad de Compositores de Música Popular y de Cámara y dos representantes del Congreso Nacional.

<sup>109</sup> Cámara de Diputados, sesión del 29 de septiembre de 1932.

<sup>110</sup> Los fundamentos del proyecto de esta Ley finalmente sancionada (presentado por Matías G. Sánchez Sorondo) advertía sobre el bajo nivel de ingresos recaudados en concepto de tasas por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, estimados en una suma no mayor de 20.000 pesos para el año 1935.

organizara «oficialmente la protección a las manifestaciones superiores del arte y de la ciencia nacionales».<sup>111</sup>

La primera constitución del cuerpo estuvo integrada por: Enrique César Urien (vicerector de la Universidad de Buenos Aires), Félix Garzón Maceda (vicepresidente del Consejo Nacional de Educación), Gustavo Martínez Zuviría (director de la Biblioteca Nacional), Carlos Ibarguren (presidente de la Academia Argentina de Letras), Nicolás Besio Moreno (Comisión Nacional de Bellas Artes); Horacio F. Rodríguez (director del Registro nacional de la Propiedad Intelectual), Reinaldo Vanossi (vicepresidente de la Sociedad Científica Argentina) Roberto Giusti (representante de la Sociedad Argentina de Escritores), Alejandro E. Berutti (por la Sociedad General de Autores Teatrales), Raúl H. Espoile (representante de la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música), Roberto J. Noble (en representación de la Cámara de Diputados) y Matías Sánchez Sorondo (en representación del Senado) como Presidente. Asimismo, la reglamentación creaba la figura del Secretario de la Comisión, con funciones precisas (art. 9), cargo ocupado en la primera gestión por Homero M. Guglielmini.

En el año 1946, en oportunidad de la elevación de la memoria de la Comisión (correspondiente al año anterior) al Poder Ejecutivo, se reseñaba la actividad desplegada durante la última década, en los siguientes términos:

Lo cierto es que en diez años, la Comisión Nacional de Cultura ha otorgado 450 premios de carácter intelectual. Estos estímulos comprenden las más variadas esferas de actividad artística y científica: la ciencia pura, como las matemáticas; la ciencia aplicada como la medicina; la ciencia tecnológica con sus inventos; el arte de gran estilo, como lo son la pintura y la escultura; el arte aplicado como la decoración y el arte social, como la arquitectura y el urbanismo; las artes modernas, representadas por el cine y la radio y por último, la meditación especulativa con su rama principal, la filosofía; 450 premios en cuyo guarismo están los hombres más destacados de la actividad cultural argentina, y también los nombres de gente joven que se inicia con acreditada vocación y entusiasmo en las difíciles empresas del espíritu (CNC 1946:8)

La percepción acerca de la jerarquía intelectual de los premiados, no parece alejada de la que podemos tener en la actualidad, en función de las obras y

---

<sup>111</sup> Cámara de Senadores, sesión del 24 de septiembre de 1935.

autores galardonados,<sup>112</sup> como de quienes intervinieron en sus comisiones asesoras.<sup>113</sup>

A los premios acordados debemos sumar las becas; 232 concedidas hasta hoy; 89 en el país, 68 en el extranjero y 16 de orientación técnica. Se agregan a estas las 59 concedidas a ciudadanos de otros países americanos para estudiar en la República formando así lazos indisolubles con embajadores intelectuales, perfectamente unidos en labor trascendente para estructurar la fraternidad americana.

(...) Contemplando el camino trazado desde su fundación hasta la fecha, debemos reconocer que no faltan motivos para estar complacidos. Y debemos también afirmar que ha cumplido ya buena parte de su cometido. Ninguna especialidad de las altas expresiones intelectuales ha permanecido desprovista de la debida atención (CNC 1946:8-9).

El apartado anterior no da una aproximación a la actividad realizada por la Comisión;<sup>114</sup> la acentuación de una línea de continuidad desde su fundación y la descripción cuantitativa son recurrentes en las memorias de años precedentes; lo segundo, además, indicador complementario de cierta necesidad de justificar su existencia, considerando que este texto introductorio iba acompañado de un detallado parte de actividades realizadas. No obstante, en algunas oportunidades, la elevación del informe presenta definiciones de interés, tal el caso de la memoria correspondiente a 1943, uno de los años en que la presidencia de la Comisión estuvo a cargo de Carlos Ibarguren:

(...) En diez años de labor normal y constante, la índole de su función y el objeto de su actividad [se refiere a la Comisión Nacional de Cultura] han quedado ampliamente testimoniados ante el público.

(...) En este delicado cometido de distribuir valores y recompensas entre la producción bibliográfica nacional, que por su volumen y variedad constituye ya un síntoma del grado de madurez que ha alcanzado en el país la actividad intelectual, es siempre satisfactorio para esta Comisión comprobar la unanimidad del juicio, aún cuando, naturalmente, siempre quedan defraudadas aspiraciones que se consideran a sí mismas legítimas.

(...) El escenario oficial prosiguió con todo éxito su misión de difundir entre la masa del público, a exiguo precio los valores del teatro nacional del pasado y el presente. En este orden debemos aludir a

<sup>112</sup> Leónidas Barletta, Samuel Eichelbaum, Baldomero Fernández Moreno, Raquel Forner, Alberto Ginastera, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Leopoldo Marechal, Braulio Moyano, José León Pagano, Alberto Vacarezza, entre otros.

<sup>113</sup> Jorge Luis Borges, Alejandro Bunge, Arturo Capdevila, Carlos de la Cárcova, Juan José Castro, Ramón Gómez Cornet, Carlos López Buchardo, Eduardo Mallea, Homero Manzi, Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Mujica Lainez, Silvina Ocampo, entre otros.

<sup>114</sup> Para un panorama de las becas otorgadas a artistas ver Rossi 2012.

una novedad introducida, de indudable alcance social, la práctica de grandes espectáculos periódicos destinados exclusivamente al público de obreros (...)

Esta obra de extensión popular se hizo extensiva la música, ofreciéndose conciertos sinfónicos en los locales obreros de los diversos barrios suburbanos, ciclo que fue coronado con una gran audición simbólica gratuita en el estadio del Luna Park (CNC, 1943:7-9).

El interés por la forma de vida de los sectores obreros había comenzado a adquirir importancia entre las preocupaciones de un sector del nacionalismo argentino; las investigaciones del Museo Social Argentino ilustran al respecto, institución a la que pertenecieron dos de los miembros con mayor estabilidad en la Comisión,<sup>115</sup> a saber, Carlos Ibarguren y Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast). Es también el caso de Horacio F. Rodríguez, en su carácter de director del Registro de la Propiedad Intelectual o Enrique C. Urien (si bien en representación de diferentes instituciones).<sup>116</sup>

Una mirada sobre las personalidades que conformaron la Comisión Nacional de Cultura, ya desde sus inicios, nos ilustra sobre su composición ideológica mayoritariamente nacionalista;<sup>117</sup> la llegada del peronismo al poder y la renovación del Congreso, no alteró sustancialmente tal composición, si bien algunos de sus miembros ya habían virado hacia posiciones cercanas al llamado *nacionalismo populista*. Esto era esperable, atento las relaciones entre sectores de las Fuerzas Armadas y sectores nacionalistas, cuestión que ha sido ampliamente tratada en la bibliografía citada.

Conceptualizados como «las fuerzas más puras y con mayor espiritualismo dentro del panorama político argentino» en un documento del GOU (Potash 1984:198-209), los nacionalistas compartían preocupaciones comunes con quien luego sería Presidente de la Nación electo, respecto a la inestabilidad social y movilidad de las «masas trabajadoras». Los sindicatos en manos de sectores poco proclives a la relación de colaboración eran advertidos como un peligro por sectores católicos (Franceschi 1943). Percepción similar que se observa en el discurso de Juan Domingo Perón en la Bolsa de Comercio el 25

---

<sup>115</sup> Debido a los extensos períodos en que estuvieron al frente de organismos cuyos representantes debían conformar la Comisión..

<sup>116</sup> Como vicerector de la Universidad de Buenos Aires (1935) y como miembro de la Cámara de Diputados (1938).

<sup>117</sup> Afín al también llamado *Nacionalismo Restaurador* (Buchrucker 1987).

de agosto de 1944, cuando advierte que «el cataclismo social es probable, no imposible», problema que a la Argentina debe preocuparle por sobre todos los demás (Perón 1944) idea en la que insiste posteriormente: «las masas inorgánicas son siempre las más peligrosas para el Estado y para sí mismas. Una masa trabajadora inorgánica como la querrían algunas personas, es un fácil caldo de cultivo para las más extremas concepciones políticas e ideológicas» (Perón 1946: 8).

El de la Comisión Nacional de Cultura, pareció un espacio propio e indiscutible de determinados sectores ideológicos y mucho menos disputado que otros en el ámbito legislativo, como la Presidencia de la Cámara de Diputados, cargo que le hubiera correspondido al legislador electo con mayor cantidad de votos —Ernesto Palacio— y que recayó finalmente en Ricardo Guardo.<sup>118</sup>

Hacia abril de 1947, fecha de la publicación del primer número de *La Guía*, la Comisión Nacional de Cultura estaba conformada por Ernesto Palacio (Presidente y miembro en representación de la Cámara de Diputados);<sup>119</sup> Diego

---

<sup>118</sup> Según Félix Luna, Palacio habría resignado el manejo de la Cámara joven, ante la posibilidad de hacerse cargo de dirigir «el gran diario que necesitaba el gobierno, un proyecto que estaba próximo a ponerse en marcha (...) El gran diario no se hizo nunca» (1984:201). Elena Piñero (1997:283) también menciona un proyecto de publicación (que aparentemente no se llevó a cabo) a partir de datos recabados en el archivo de Raúl Guillermo Carrizo.

<sup>119</sup> La biografía intelectual de Ernesto Palacio ha sido abordada por la bibliografía (*confr.* entre otros, Buchrucker 1987:121 y ss; Barbero y Devoto 1983:71; Piñero 1997:93 y ss; Devoto 2002; Zuleta Álvarez, 1975; Sanjurjo de Driollet 2001). Cabe acotar aquí que su actividad parlamentaria incluyó la presentación de un proyecto de modificación del artículo 70 de la ley 11.723 que nos ilustra sobre sus preocupaciones en este período. Tal como puede advertirse en la lectura del artículo original de la ley de 1933, los representantes de la Sociedad de Escritores, Autores Teatrales y Compositores de Música Popular y de Cámara, tenían funciones de delegados gremiales de sus respectivas organizaciones; el poder de la Comisión sobre la admisión de estos representantes era considerable, teniendo en cuenta que con el voto de los dos tercios de sus miembros contaba con la facultad de rechazarlos o excluirlos de su seno cuando no los considerara «habilitados para el ejercicio de la misión conferida» (art. 6 Reglamento interno CNC), como también la posibilidad de resolver las desavenencias entre gremios respecto a su representante ante la Comisión, mediante la designación provisoria de un delegado por simple mayoría y hasta tanto se pusieran de acuerdo (art. 5 Reglamento Interno de la CNC). La modificación propuesta por Palacio, elevaba a seis el número de representantes de escritores, artistas plásticos y músicos (dos miembros por cada área). En los fundamentos, expresaba que durante los dos años en que presidió la Comisión Nacional de Cultura, había llegado a la conclusión de que: «(...) la parte activa y útil del organismo consiste en la representación de sus miembros, mientras que la parte anquilosada, rutinaria —verdadero lastre para la función que debe cumplir— es la de los empleados públicos, sin ninguna significación cultural (...). Es necesario, por consiguiente, que esta situación no se prolongue. Tal es la finalidad del presente proyecto, que se inspira en el principio innegable de que los intereses de la cultura deben ser manejados por quienes representan realmente la cultura: es decir, por los intelectuales y artista» (*cfr.* Cámara de Diputados, sesión del 10 de mayo de 1949). Otros proyectos de Ley de su autoría fueron: «Creación de la Orquesta Sinfónica del Estado» (Cámara de Diputados, sesión 18 y 19 de septiembre de 1946);



Luis Molinari (en representación de la Cámara de Senadores); Carlos A. Emery (interventor de la Universidad Nacional de Buenos Aires); Paulino Musacchio (interventor del Consejo Nacional de Educación); Gustavo Martínez Zuviría (director de la Biblioteca Nacional); Carlos Ibarguren (presidente de la Academia Argentina de Letras); Horacio F. Rodríguez (director del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual); José M. Páez (vicepresidente de la Sociedad Científica Argentina); Carlos S. Damel (representante de la Sociedad General de Autores Teatrales); Leónidas de Vedia (representante de la Sociedad Argentina de Escritores); Athos Palma (representante de las Sociedades Musicales) y Justo Pallares Acebal (Secretario General Interino).

Durante los 76 números de esta publicación oficial y tal como antes consigné, la presidencia de la Comisión estuvo a cargo (sucesivamente) de: Ernesto Palacio, Carlos A. Emery (durante un breve período, julio a agosto de 1947 y como vicepresidente en ejercicio de la misma), Antonio P. Castro<sup>120</sup> (agosto de 1947 a septiembre de 1949) y José María Castiñeira de Dios (desde octubre de 1950).

---

«Jubilación de periodistas propietarios de periódicos e imprescriptibilidad del derecho de solicitar prestaciones y reconocimientos de servicios» (Cámara de Diputados, sesión del 22 de julio de 1948); creación de una «Escuela de Ciencias Políticas en la Universidad de Buenos Aires» (Cámara de Diputados, Sesión del 6 y 7 de julio de 1949) y junto a John William Cooke y Joaquín Díaz de Vivar, impulsó un proyecto sobre «Conservación de cosas muebles e inmuebles de interés histórico, arqueológico, paleontológico o artístico» Cámara de Diputados, sesión del 22 de julio de 1938. Combatido insistentemente por la oposición legislativa, la que no obstante reconocía su jerarquía intelectual, debió defenderse de ataques personales, ya cuestionando su actuación en el golpe de Estado de 1930, ya impugnando su legitimidad y gestión al frente de la Comisión Nacional de Cultura. Así, A las objeciones reglamentarias y legitimidad de su nombramiento, se sumaron las acusaciones vertidas por el diputado Frondizi en oportunidad de la adjudicación de los premios a la producción intelectual correspondientes a los años 1943-1945. El pedido de informes sobre el galardón otorgado al libro *Proas de España en el mar magallánico*, de Enrique Ruiz Guiñazú, constituyó la ocasión para objetar la admiración de algunos de los miembros de la Comisión (Carlos Ibarguren) a Juan Manuel de Rosas y por lo tanto considerarlos (como así también a la comisión) «enemigos de Sarmiento». La discusión se centró en los motivos del fallo que había evaluado el texto de Ruiz Guiñazú como merecedor del premio en lugar de *El profeta de la pampa*, de Ricardo Rojas (Cámara de Diputados, sesión del 12 de marzo de 1947).

<sup>120</sup> Hermano del coronel Juan F. Castro, ministro de Transportes entre 1948 y 1951, otro titular de la Comisión que ejerció la presidencia durante un período considerable. Fue periodista e historiador autodidacta, corresponsal de *La prensa* en Concordia (Entre Ríos) entre 1931 y 1936 y director del Palacio San José hasta 1943. Se trasladó a Buenos Aires y asumió la dirección del Museo Histórico Sarmiento en 1945 y desde julio de 1947, la titularidad de la Comisión, cargo que ocupó hasta septiembre de 1950. Autor de *Nueva Historia de Urquiza: industrial, comerciante y ganadero* (1942), *Rasgos de la vida de Domingo F. Sarmiento* (1946), *Epistolario entre Sarmiento y Posse* (1947), *San Martín y Sarmiento* (1947), entre otros, y de numerosos artículos periodísticos.

Una primera aproximación a *La Guía...* cuya tirada inicial fue de 20.000 ejemplares,<sup>121</sup> permite advertir la persistencia de algunas características de su diseño inicial en los 75 números. Los textos no llevaron firmas. Como secciones fijas permanecerán: «Conferencias», «Artes plásticas»; «Música», «Teatro», «Coreografía» y «Noticiero» o «Acción de la Comisión Nacional de Cultura».<sup>122</sup> Asimismo, durante los primeros 17 números, una nota alusiva a algún aspecto de actualidad, hizo a las veces de editorial, sección que a partir del número 13, comienza a variar presentando reseñas o transcripciones textuales de actos de gobierno relacionados con la actividad cultural,<sup>123</sup> los que coinciden con la modificación de la composición de la Comisión, y el ingreso de Antonio P. Castro, quien será su nuevo presidente hasta septiembre de 1950.<sup>124</sup>

Finalmente y a partir del número 18, esta sección será suplantada por una breve biografía de personalidades destacadas de la cultura argentina,<sup>125</sup> la que

---

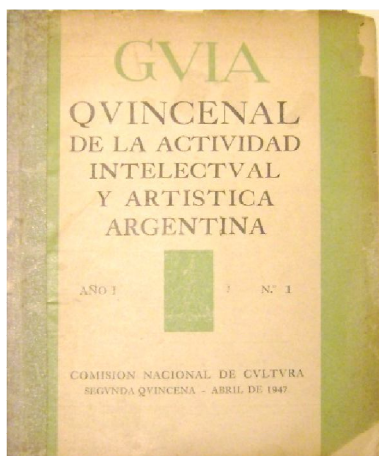
<sup>121</sup> Su formato fue de 22 x 17 cm y 19 x14 cm; su valor de suscripción anual (20 números), de \$5 m/n y el número suelto \$0.30 m/n. La impresión tipográfica en Kraft Ltda. Con un promedio de 84 páginas (si bien el primer número tuvo 44 y muchos otros llegaron a las 100 pp). No incluyó publicidades.

<sup>122</sup> Un grupo de artículos que tuvieron breve aparición (sólo en los primeros números), pueden leerse como pertenecientes a una misma sección —por su afinidad temática— y de interés, tal: «Los bailes criollos» (Nº 2); «Leyendas o costumbres de la antigua selva. La Telesita» (Nº 3); «El misachico» (Nº 4), «Antiguas costumbres del pueblo argentino: Sortilegios y fogatas de San Juan» (Nº 5), «Consagración y alegría del trabajo en Argentina. La fiesta de la zafra» (Nº 6); «Faenas intrépidas del campo argentino. La Doma» (Nº 7) y «De la antigua juglaría criolla. La payada del payador» (Nº 8).

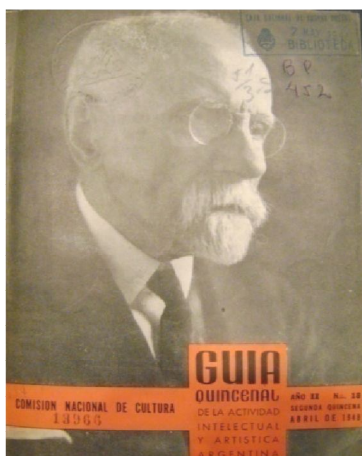
<sup>123</sup> «La conferencia del Presidente de la Nación Argentina en la Academia de Letras» (Nº13, segunda quincena de octubre de 1947); «Exposición de trajes regionales en el Museo Nacional de Arte Decorativo» (Nº 15, segunda quincena de noviembre de 1947); «Distribuyó premios y becas la Comisión Nacional de Cultura» (Nº 16, primera quincena de diciembre de 1947).

<sup>124</sup> Ernesto Palacio renunció a la Presidencia de la Comisión (no obstante permaneció como miembro hasta el mes de marzo de 1949); le sucedió el vicepresidente, ingeniero Carlos E. Emery (en ejercicio en agosto de 1947) hasta la incorporación de Antonio P. Castro como representante de la Dirección General de Cultura en julio de 1947; cabe aclarar que esta última había asumido las funciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, quien por el artículo 70 de la Ley 11.723, debía designar un representante. Antonio P. Castro asumió la titularidad del cuerpo inmediatamente después de su incorporación (por Decreto del PE Nº 22.124). Castro estuvo al frente de la Subsecretaría de Cultura (organismo creado por Decreto Nº 5415 del 26 de febrero de 1948) hasta julio de 1950. Asimismo, el artículo 70 de la ley 11.723 que había dado origen a la Comisión Nacional de Cultura fue derogado por el DL 1124 del 3 de febrero de 1958 con el que se instituyó el Fondo Nacional de las Artes.

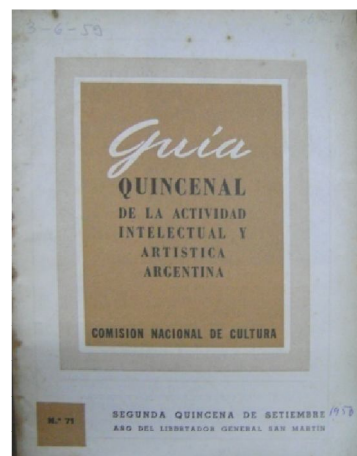
<sup>125</sup> Paul Groussac, Gervasio Méndez, Almafuerde, Leopoldo Lugones, Juan Bautista Alberdi, Agustín Álvarez, Carlos Guido Spano, Florentino Ameghino, José Sixto Álvarez, Miguel Cané, Vicente G. Quesada, José Ingenieros, Hilario Ascasubi, Lucio Vicente López, José Ramos Mejía, Rubén Darío, Joaquín V. González, Enrique García Velloso, Horacio Quiroga, Juan María Gutiérrez, Juana Manuela Gorriti, Bartolomé Mitre, Carlos Pellegrini, Calixto Oyuela, Pedro Goyena, Guillermo Enrique Hudson, Juan B. Ambrosetti, Domingo F. Sarmiento, Ricardo Güiraldes, Alfonsina Storni, Martiniano Leguizamón, Ricardo Gutiérrez, Estanislao del Campo,



**Figura 10. Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina, n°1, abril 1947**



**Figura 11. Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina, n°18, abril 1948**



**Figura 12. Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina, n°71, abril 1948**

a partir del número 42 (mayo de 1949) y a continuación de la sección «Conferencias» (en segundo lugar), se agregará un nuevo apartado: «Valores de hoy en la cultura argentina», que presentará reseñas biográficas de una selección de quienes eran considerados «valores» vigentes en el campo cultural contemporáneo..<sup>126</sup>

También la portada presentará alteraciones: la inicial, con la leyenda del título y datos de la publicación (figura 10), presentará desde el número 18 al 70 la reproducción de un retrato o fotografía de la personalidad seleccionada (figura 11); desde el número 71 al 76 volverá a tener las características del inicio (nombre y datos de la publicación) con algunas alteraciones en el diseño (figura 12).<sup>127</sup>

---

Lucio V. Mansilla, San Martín, Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, José Manuel Estrada, Ernesto Quesada, Atilio Chiappori, Adolfo Saldías, Rogelio Yrurtia, Félix Frías, Carlos Octavio Bunge, Euleuterio F. Tiscornia, Julio Méndez, Agustín Riganelli, Ignacio Pirovano, Luis de Tejada Francisco Antonio Cabello y Mesa y Juan Baltazar Maciel (N° 18 a 76).

<sup>126</sup> La sección se inició con Antonio P Castro y entre otros, se presentarán breves biografías de con Federico Alberto Daus (n°46), Carlos I. Rivas (n° 47), Cesáreo Bernardo de Quirós (n° 48), Armando Isaías Echeverría (n°49); Agustín Eduardo Riggi (n°50); Roque A. Izzo (n°51); Alberto Williams (n°52); Enrique Herrero Ducloux (n°53); Carlos Pablo Ripamonte (n°54); Manuel Gálvez (n°55); Delfina Bunge de Gálvez (n°56); Alfredo B. Grosso (n°57-58); Pedro I. Caraffa (n° 59-60);

<sup>127</sup> Cambio también coincidente con una nueva presidencia en la Comisión, a cargo de José María Castiñeira de Dios, a partir de octubre de 1950.

La contraportada, en los números 1 al 72, presentó una reproducción de un dibujo, grabado o pintura de un artista plástico argentino, «inédito» la mayoría de ellos; por orden: Raúl Soldi, Juan Antonio Ballester Peña, Alfredo Guido, Ernesto Scotti, Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Arturo Guastavino, Gramajo Gutiérrez, Rodolfo Franco, Enrique de Larrañaga, Raúl Veroni, Vicente Nadal Mora, Luis Aquino, Wladimiro Melgarejo Muñoz, Adolfo Bellocq (se reproducen dos grabados para ilustrar el *Martin Fierro*, en dos números), Vicente Manzorro, José Montero Lacasa, Adolfo Sorzio, Armando Rakier, Osvaldo Gasparini, Luis Peña, Nicasio Fernández Mar, Onofrio Pacenza, Antonio Parodi, Alfredo Bernier, Fidel Roig Matons (dos números), Oscar Pécora, Armando Rakier, María E. Ramella, Francisco De Santo, Alicia Zamudio de Cigorraga, Nélica Prina, José Martorell, Enrique Albarracín, Tomás Ditaranto, Pedro Roca y Marsal, Aurora de Prieto, Antonio Alice, Elsa Leff, Elba Villafañe, Tomas Di Taranto (segunda contraportada), Francisco Ramoneda, María Elena E. de Vigo, Julia E. Vigil Monteverde, Víctor Cincioni, Osmán Páez, Amelia Bonanno (reproducción de cerámica), Juan (Lancet?), Aurora de Prieto, y Ernesto Lanziutto (dos contraportadas);<sup>128</sup> desde el número 72 al 75, las reproducciones de imágenes serán suplantadas por una frase de Juan Domingo Perón.<sup>129</sup>

Los textos seleccionados a los fines del análisis son: «Esta Guía» (año 1, n°1, abril 1947:1-2); «Acción de la Comisión Nacional de Cultura» (año 1, n°2, mayo 1947:1-2); «5.000.000 de libros al servicio de la cultura popular (año 1, n°3, 1947:1-2); «Cultura para todos» (año 1, n°4, junio 1947:1-2); «Trascendencia de las becas americanas» (año 1, n°5, junio 1947:1.2); «Los premios a la producción científica y literaria regional» (año 1, n° 6, 1947:1-2); «Premios a la producción cinematográfica» (año 1, n°7, 1947:1-2); «Radioteatro (año 1, n°8, 1947:1-2); «Estímulo de la aplicación científica» (año 1, n°9, agosto 1947: 1-2); «Estímulo cultural de la juventud», año 1, n°10, 1947:1-2); («Fomento de las

<sup>128</sup> Las contraportadas incluyeron en algunos números detalles de óleos de colecciones, por ej. de *Primeras brisas de América*, de Manuel Larrabide (1909), colección Museo Histórico Nacional (n°29) o bocetos y figurines realizados por practicantes de escenografía (se incluye sus nombres), por ej. n°14 y 15 y por participantes del Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, dependiente de la Comisión (n°18).

<sup>129</sup> «La grandeza de un pueblo se mide no sólo por su potencial económico y su fuerza numérica, sino también por el grado de cultura y el índice de sus valores espirituales. Perón» (n° 72 a 75).

Artes Plásticas (año 1, nº 11, 1947:1-2); «Expansión cultural en el interior del país» (año 1, nº 14, 1947:1-2) «Distribuyó premios y becas la Comisión Nacional de Cultura (año 1, nº16, 1947:1-7).

### **a.8) Presencia (1948-1951)**

Dirigida por Julio Meinvielle, el primer número de *Presencia* se publicó en Navidad de 1948. De periodicidad quincenal (2º y 4º viernes de cada mes), en su primera época salieron 52 números (hasta el 13 de julio de 1951) y reapareció el 11 de noviembre de 1953, completando un total de 88 números (finalizó en verano de 1966/67).<sup>130</sup> Sus secciones en la primera época (período de esta investigación) fueron: *Editoriales, Notas de Redacción, Artículos, Verso, Prosa, Cuentos, Notas y Comentarios, Transcripciones, Reseñas de Lecturas, Teatro, Correspondencia y Solicitadas*; en los números XV, XVI y XVII, presentó un *Suplemento* («Artes y letras») de cuatro páginas. En el segundo año, la sección *Verso* se nominó *Poesías* y se excluyeron las secciones *Prosa y Teatro*.

En sus portadas presentó el título en letras de gran tamaño, manuscritas y en una disposición horizontal/vertical (ver figura 14) el sumario y los datos catalográficos, excepto el primer número en que en su lugar figuró la presentación de la revista (figura 13).

Ilustraciones de Ballester Peña figuraron en la portada de todos los números (ubicadas en el marco derecho, abarcando parte de la columna): «Verano»<sup>131</sup> (del nº I al nº V), «El fruto» (nº V y VI), «Otoño» (nº VII a XII), «Invierno» (nº XIII a XVIII), «Sin nombre/¿Primavera?» (del XIX al XXV). Durante el segundo año la portada cambió y con ilustraciones de Ballester Peña (en todas las portadas

<sup>130</sup> Su impresión estuvo a cargo de Domingo Taladriz y la sede de su administración estuvo localizada en Venezuela 649; cada ejemplar presentó un promedio de ocho páginas a dos columnas por número (formato: 400 x 285 mm) y a un precio de 0.50 centavos por ejemplar (en la primera época) y \$3 (en la segunda época).

<sup>131</sup> Nota aclaratoria: en ésta y las siguientes ilustraciones de la portada, no constan sus títulos como epígrafes, pero a los fines de su referencia en esta descripción, he optado por nominarlas conforme el término que aparece en su interior. Sólo una de ellas no incluye ninguna inscripción, la que conforme la temática (estaciones) denominé provisoriamente «Sin título/¿Primavera?».



Figura 13. *Presencia*. Año I, n°1, navidad de 1948 (portada)

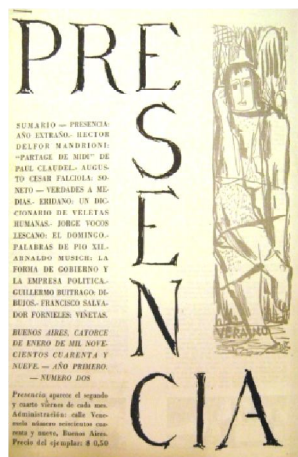


Figura 14. *Presencia*. Año I, n°2, 14 de enero de 1949 (portada)



Figura 15. *Presencia*. Año II, n°XXIX, 1950 (portada)



Figura 16. *Presencia*. Año III, n°44, 1951 (portada)

durante el año 1950, excepto en los números XXIX:2 y XLIII:3 que presentaron dibujos de Alfredo Bugallo), la imagen (de formato similar) se trasladó al centro de las tres columnas y en color diferente en cada número (ver figura 15); el interior también fue modificado y pasó de dos a cuatro columnas.<sup>132</sup>

Se publicaron en sus páginas textos de quienes colaboraron en las revistas antes mencionadas, *v.gr* de José M. Castiñeira de Dios, Tomás D. Cásares (transcripciones de «Sobre la Justicia»), José María y Santiago de Estrada, Miguel Alberto Ezcurra Medrano, Délfór Mandrioni, Rodolfo Martínez Espinosa,

<sup>132</sup> La diagramación de la revista estuvo a cargo de Augusto Falcicola.

Julio M. Ojea Quintana, Erik María Petersen, Jorge Voscos Lescano (h) y desde luego de Julio Meinvielle.<sup>133</sup> *Presencia*, asimismo, incluyó colaboraciones de un amplio arco de autores, no necesariamente alineados en el pensamiento de su director, por lo que su interés reside en que da un panorama amplio de las reflexiones, por entonces, del arco nacionalista.

Asimismo, durante el primer año de la primera época, dibujos de Juan Antonio Ballester Peña se incluyeron en las páginas centrales<sup>134</sup> y en los números XIII<sup>135</sup> y XXV.<sup>136</sup> También colaboraron en las ilustraciones Juan Antonio (Spotorno), —a cargo de viñetas—,<sup>137</sup> Guillermo Buitrago,<sup>138</sup> Francisco Fornieles,<sup>139</sup> Ariel Fernández Dirube<sup>140</sup> y finalmente Eduardo Durand,<sup>141</sup> también con viñetas. Tal como antes consigné el resto de los números que componen la primera época contó con imágenes de Juan Antonio Ballester Peña (en la totalidad de los ejemplares durante el segundo y tercer año) y de Alfredo Bugallo (p. 2 y 3 en n°29 y 43 en el segundo año).

---

<sup>133</sup> Colaboraron también (por orden alfabético): Marcelino Aduriz; Ignacio Angelelli, Alberto Arbonés; Moisés Aspiazú; Francisco Baños Castroviejo; Luis Alberto Barnada; Benjamín Benavidez; Osvaldo Berdina; Jerónimo L. Cabrera Toledo; Godofredo de Cacheuta; Rubén Calderón Bouchet; Rodolfo Carboni; Benjamín Carvajal; Aldo Capdequí; Juan A. Casaubón; Alfredo Castro CMF; Nicolás Cocaro; Epifanio Contreras; Bruno de la Cueva; Rodolfo Juan Charchaflí; Fermín Chávez; Raúl Echaurre; Englebert; Clemente Espejo; Cornelio Fabbro; Augusto Falcicola; Gustavo Ferrari Paniario; Humberto A. Follari; Mario García Acevedo; Alberto García Vieyra OP; Albino Alberto Gómez; Melchor B. Gorriti Aráoz; Oscar Darío Guazzaroni; Mario Gutiérrez Vargas; Pablo Harry; Héctor de Herce; Narciso Hernández; Enrique Herrera Oría SJ; Simón Imperiale; Tomás Infante; Julio Irazusta; Francisco Justo; Beatriz Lastra; Casildo Lemos; Luis López Anglada; Mario Martínez Casas (transcripción de «Sobre Economía»); Federico Mela; Alfredo R. Miguens; José Enrique Miguens; Julio Montes; Mariano Montemayor; Arnaldo Musich; José Ignacio Nonato, Narciso Núñez Cortés; José Ángel Ochoa; Federico Palfer; Richard Pattee; Alejo Pelypenko; Juan B. Penco; Remo Renato Petitto; Luis Guillermo Piazza; Patricio H. Randle; H.A. Rangel; Gregorio Rivero Iturralde; Miguel Reto; Manuel Rodríguez Ocampo; Javier S. Saraza; Gustavo Adolfo Sarría; Juan F. Suárez OP; Hipólito Suárez Sanabria / Hernando Suárez Sanabria; Marcial Tamayo; Ramiro Tamayo; Juan Tapia Vargas; Diego M. Tirado; Francisco Trusso; José María Valdeverde; Steven Wiel; Wanda Wise; Enrique Zuleta Álvarez y Sila Zumalacárregui.

<sup>134</sup> Excepto en los números II, III y IV.

<sup>135</sup> Pp. 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12.

<sup>136</sup> Pp. 10 y 11. También hubo viñetas de Ballester Peña en los siguientes números y páginas: V (2, 3); VI (2,3,6 y 7); VII (6, 7, 8); XI (6, 7 y 8); XII (2 y 3) XIV (3, 6 y 7); XVI (6 y 7); XVIII (2, 3, 6 y 7); XIX (“ 3, 6 y 7); XX (2, 3, 6, 7 y 8); XXI (2, 3, 6 y 7) XXII (2 y 3); XXIII (2, 3, 6 y 7) XXIV (2, 3, 6 y 7) y XXV (2, 3, 8 y 9).

<sup>137</sup> Aparecieron en los números III (pp 4 y 5), IV (pp.4, 5, 6, y 7 8); VI (p 8); VII (pp. 2 y 3); VIII (p.8) y XII (p.8).

<sup>138</sup> Ilustraciones en los números II (pp. 2, 3 y 6) y IV (pp.6 y 7).

<sup>139</sup> Ilustraciones en el número I (pp. 6 y 7) y viñetas en el mismo número (pp.2, 3 y 8), N° II (pp. 4, 5 y 8); V (pp. 6 y 7).

<sup>140</sup> Dibujos en el n° III (pp. 2,3,6,7 y 8) y viñetas en n° IX (pp. 2,3,6,7, y8), n° X (p.8), n° XII (pp. 6 y 7) y n° XV (pp. 2,3,6, y 7).

<sup>141</sup> Número VIII (pp. 6 y 7), n° X (pp. 6 y 7) y n° XI (pp. 2, 3, y 8).



El abordaje de *Presencia* en la bibliografía es menor, y por lo general basado en la compilación de artículos de fondo reunidos por Meinvielle en *Política argentina* (1956).<sup>142</sup> Como en el caso anterior y en la misma oportunidad, algunos de sus artículos han sido comentados por Caimari (1994 [2010]:341-50); un apartado dedicado a sus características y discusiones principales ya había sido publicado en Zuleta Álvarez (1975:534-545) y, de igual modo, los estudios no se han detenido en las ilustraciones.

El corpus escrito está conformado por una selección de sus editoriales (las que presentaron una mayor reflexión sobre aspectos de actualidad) y textos que problematizaron aspectos del arte y la cultura contemporánea: «Presencia» (n° I, 1948:1); «Nueva Argentina, nueva cultura» (n°I, 1948:2-3); «La Constitución» (n° I, 1948:7); «Ausencia de una generación» (n° VIII, 1949:5-6) «Cultura y los valores culturales» por Osvaldo Berdina (n° IX, 1949:2-3); «Los católicos y el arte moderno», por Patricio H. Randle (n° XIV, 1949:2-3); *Suplemento Artes y Letras* (n°XV, n° XVI y n°XVII, 1949); «Historia y cultura» de Osvaldo Berdina (n°XVII, 1949:3-4). Del segundo año: «Las dos argentinas (n°41, 1950:1-2) y «La tercera posición) (n°42, 1950:1-2).

En cuanto a las imágenes, el corpus comprende las cinco ilustraciones que figuraron en sus portadas en el primer año, que provisoriamente nomino:<sup>143</sup> *Verano* (n°1-4); *El fruto* (n°5 y 6); *Otoño*, (n°7-12); *Invierno* (n° 13-18); *Primavera* (n° 19-24) y una selección de las que figuraron durante 1950 (n° XXIX, XXXIV, XXXVII).

### **b) Selección de escritos editos**

La selección de los textos aquí listados, se fundamenta tal como consigné al inicio en la intención textual detectada en ellos, de problematizar y discutir la noción de arte y cultura, contribuyendo de ese modo a sostener y *ampliar* en su

<sup>142</sup> La dificultad para acceder a los ejemplares ha sido reconocida por algunos autores (Caimari 1994 [2010]:363n59). El acceso a la colección de la primera época me fue facilitada por los herederos de Juan Antonio Ballester Peña y los de la segunda época (fuera del período de esta investigación), me fueron facilitados por la Fundación Bartolomé Hidalgo (CABA, RA).

<sup>143</sup> No presentaron títulos, las nominaciones forman parte de la imagen y a tal fin utilizaré tales expresiones para referirme a ellas.



caso, las hipótesis que aquí sostengo. Devienen relevantes, ya por la importancia de los espacios en que fueron publicados (los éditos), bien por su carácter complementario en cuanto dan cuenta del nivel germinal de reflexión de algunos miembros del *Convivio* sobre tópicos que posteriormente se tradujeron en prácticas (estéticas, artísticas, políticas, éticas) concretas (los inéditos).

### **b.1) Balcón**

*Balcón* fue la segunda publicación dirigida por Meinvielle en la década del 40; con 22 números publicados (junio-octubre de 1946) y una periodicidad semanal,<sup>144</sup> colaboraron en ella algunos de quienes intervinieron en las publicaciones aquí reseñadas (Mario Amadeo; Ignacio Braulio Anzoátegui; Carlos A. Disandro; José María de Estrada; Tomás de Lara; Héctor Llambías; Carlos Obligado Nazar; José León Pagano (h); César E. Pico; Marcelo Sánchez Sorondo; Juan R. Sepich; Alberto Tedín; Juan A. Vocos Lescano) y otros lo hicieron aquí por primera vez y continuarán en *Presencia* (Juan A. Casaubón, Clemente Espejo; César Falciola; Mario García Acevedo).<sup>145</sup>

Asimismo, contó con las ilustraciones de Juan Antonio (Spotorno), J.A. Ballester Peña, Guillermo Buitrago y Francisco Fornieles.<sup>146</sup>

Su contenido fue compilado en *Una revolución en frío* (Etchecopar 1947) y tempranamente, como a todas las revistas de Meinvielle, Zuleta Álvarez le destinó unas páginas en ocasión de abordar las relaciones del nacionalismo con Perón (1975:526-533); también Piñeiro se detiene en el mismo aspecto si bien a partir de la compilación de Etchecopar,<sup>147</sup> y entre otros, Caimari la incluye en el citado apéndice de Perón y la iglesia Católica (1994 [2010]:341-50).

---

<sup>144</sup> Su cantidad de páginas promedio fue de ocho, su formato de 49 x 37.5 cm y fue impresa en Taladriz. Su precio de \$0.30 m/n.

<sup>145</sup> Otros no volverán a hacerlo en la siguiente revista de Meinvielle: Angel J Battistesa; Antonio Cafiero; José Cárdenas Peña Juan D. Cirio, Félix Della Paollera; Alberto J. Díaz Bagú; Alberto Espezal B erro; Fernando Lanús; Carlos Moyano Llerena; Juan Martín; Jorge A. Mazzinghi; Ezequiel Moujan; Enrique Pavón Pereyra; Luis M Prieto, Alicia Serantes y Julio Ycaza Tiberino.

<sup>146</sup> También Hermes Pérez Madrid y Eduardo Durán.

<sup>147</sup> Si bien brevemente, el trabajo de Piñeiro me fue de sumo interés al destacar la evaluación de Etchecopar sobre la noción de concordia, lo que me permitió indagar de un modo exhaustivo este aspecto.

De esta publicación, he seleccionado para su abordaje en la *Parte III* de la presente investigación dos editoriales: «El derecho a la esperanza» (año I, n°4, 28 de junio de 1946:1) y «Odio ideológico» (año 1, n° 11, 16 de agosto de 1946:1).

## **b.2) Juan Antonio Ballester Peña**

### *Éditos*

- «Algo sobre la dignificación de los jurados», fue publicado en *Nuevo Orden* (año II, n°56, Buenos Aires, 20 de julio de 1941:11-12), semanario dirigido por Ernesto Palacio<sup>148</sup> que tuvo su primera aparición el 18 de julio de 1940 y desplegó el periodismo político en el marco de la discusión sobre el carácter del nacionalismo y la redefinición de sus estrategias y alianzas. En tal sentido, en sus artículos adquirió preeminencia la cuestión de la «soberanía nacional» bajo el cual se evaluaba la situación política contemporánea, sin abandonar los tópicos de la «restauración católica», hispanidad y el rechazo al liberalismo y el parlamentarismo. No obstante la valorización de la práctica política permitía matizar en sus páginas la resistencia a la viabilidad de los partidos como en períodos anteriores. En sus páginas se contempló una sección destinadas a las Artes Plásticas en la que Ballester Peña tuvo oportunidad de ejercer el comentario y la «crítica de arte»; el artículo seleccionado presenta el interés de constituir una oportunidad de evaluar la declarada oposición a la crítica de arte y su admisión sólo en la escritura de los artistas (poetas), como así también la lectura (en la voz de uno de los miembros del *Convivio*) del campo artístico contemporáneo.

- El interés de «Las paredes blancas de la arquitectura», publicado en *Revista de Arquitectura*,<sup>149</sup> (año XXIX, n° 287, Noviembre, 1944: 511-513), reside no

---

<sup>148</sup> Colaboraron, entre otros, Rodolfo y Julio Irazusta, Pedro J. Vignale, Ramon Doll, Bruno Jacovella, Mario Lassaga, Enrique Harriague Coronado, Carlos María Dardán o Guillermo Carrizo.

<sup>149</sup> Órgano de la sociedad Central de Arquitectos y Centro de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. Dirigida por entonces por Federico de Achaval, sus secretarios eran Mario Oscar Cappagli y Rodolfo E. Moller. Entre

sólo en su contenido y autoría (configuraba una disquisición de un artista plástico católico para lectores que detectaban una profesión «liberal») sino en el espacio en particular en que receptó tal reflexión. En efecto, se trataba de una publicación con una importante trayectoria, cuyos antecedentes se remontaban a 1904, en que comenzó a publicarse con el nombre de *Arquitectura* y como suplemento de la *Revista Técnica*<sup>150</sup> por iniciativa de Alejandro Christophersen. Posteriormente adquirió el título que portaba hacia 1944, como órgano de la sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. En sus páginas tuvieron lugar las tendencias estéticas modernas (particularmente a partir de 1930) y artículos con información internacional y nacional. Prebisch fue uno de sus asiduos colaboradores. En 1943 su nuevo director (Federico Achaval) imprimió a la publicación un tono más local e histórico, focalizado en el período colonial y en el intento de definir o proponer una arquitectura «argentina». Cuando se publicó este trabajo de Ballester Peña, la revista continuaba bajo su dirección y explica en parte la colaboración de este último. El texto fue acompañado con un boceto de decoración sobre escalinata para muro interior de un cementerio a realizarse sobre piedra reconstituida, grabada y pintada con colores a monoardiente y cuatro croquis para decoración mural (*Las cuatro estaciones*).

- «Los denarios que se me dieron» fue publicado en *Ortodoxia* (nº15, abril 1947:65-69), órgano oficial de los Cursos de Cultura Católica de periodicidad trimestral que publicó 17 números entre 1942 y 1947. Dirigida por Tomás Solari, y un consejo de Redacción integrado por Atilio Del'Oro Maini y Tomas Casares, colaboraron en ella varios integrantes de *Convivio*<sup>151</sup> que habían formado parte también de *Sol y Luna*. Se trató de una publicación institucional, fundada a los 20 años de la constitución de los *Cursos*, en la que las

---

sus colaboradores permanentes, figuraban (entre otros) Luis M. Campos Urquiza, Alberto Prebisch y Federico Ruiz Guiñazú.

<sup>150</sup>Fundada en 1895.

<sup>151</sup> Colaboraron en ella Nimio de Anquin; Guillermo Basombrío; Carlos Bertacchini; Octavio Derisi; Carlos A. Disandro; Santiago de Estrada; Alberto García Vieyra OP; Emiliano Mac Donagh; Leopoldo Marechal; Mario Martínez Casas; José Martínez Carrera; Rodolfo Martínez Espinosa; Carlos Mendioroz; Julio Meinvielle; Mario Pinto; César E. Pico; Juan P. Ramos; Arturo Enrique Sampay; Juan R. Sepich; Sisto Terán entre otros.

contribuciones presentaron un enfoque filosófico y las cuestiones teológicas (si bien presentes) no constituyeron la preocupación central. Albergó reflexiones sociológicas, literarias, artísticas, científicas, pedagógicas y espirituales e incluyó una reseña de las actividades de los Cursos y en particular de *Convivio*, si bien brevemente, al menos hasta 1943, en que la última noticia refiere a la exposición que realizó ese año Juan Antonio Ballester Peña. El texto aquí seleccionado se publicó en la sección *Escolios*, que incluyó artículos de interés general.

### **b.3) Textos oficiales sobre cultura (1950)**

La relectura de algunos textos oficiales publicados durante el peronismo, tiene el interés de rever, a partir de lo aquí trabajado, la recepción o bien diálogo/discusión con los textos del *catolicismo nacional* del *Convivio*. La selección comprende:

- *Cultura para el pueblo*, (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultura, Subsecretaría de Relaciones Exteriores y Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión, s/f).<sup>152</sup>
- «El justicialismo y la cultura», *Biblioteca*, año I, n°1, La Plata, 1950: 10-12.

Presentaré el análisis de del corpus aquí indicado al final de cada publicación, en el Capítulo 9, *Parte III* y su lectura integrada con el corpus restante en el Capítulo 10, *Parte III*.

Asimismo y a modo de apéndice de este capítulo, a continuación presento una relación de las diferentes publicaciones y quienes colaboraron en ella con textos escritos y visuales. (*cfr.* tabla 1). En ella es posible observar el itinerario de los autores. Ballester Peña y Juan Antonio Spotorno colaboraron en todas las publicaciones aquí descriptas; Basaldúa y Guillermo Buitrago ilustraron en *Sol y Luna*; el primero además en las publicaciones del inicio del período (*Número* y *Baluartes*); Buitrago en las del final (*Nuestro Tiempo* y *Presencia*). En

---

<sup>152</sup> Ciria lo incluye en su lectura del peronismo en educación y cultura (1983:213-218).

cuanto a Francisco Fornieles los hace en las tres revistas de Meinvielle: *Nuestro Tiempo*, *Balcón* y *Presencia*.

Meinvielle, excepto en *Número* publica en todas las revistas, además fue director de las últimas tres. De igual modo Pico, excepto en *Arx* (Córdoba) y en *Presencia*, sus escritos aparecen en las otras cinco publicaciones. Algunos autores, colaboran activamente en las primeras publicaciones y luego de *Sol y Luna*, no lo hacen en las restantes (como es el caso de Rómulo Carbia, Osvaldo Dondo, Jacobo Fijman, Dimas Antuña, Jijena Sánchez o Leopoldo Marechal). Sólo tres mujeres aparecen como autoras de artículos: Adela de García Mansilla (*Sol y Luna*), Wanda Wise y Beatriz Lastra (en *Presencia*).

**Tabla 1. Relación de autores en selección de publicaciones periódicas político-culturales de extracción católica y nacionalista (1930-1951)**

<b>Número 1930-31</b>	<b>Baluart 1930-34</b>	<b>Arx 1933/34/39</b>	<b>Sol y Luna 1938/42</b>	<b>Nuestro Tiempo 1944/45</b>	<b>Balcón 1946</b>	<b>Presencia 1948/1951</b>
<b>A</b>						
Emiliano Aguirre			Damaso Alonso Lisardo Alonso			Marcelino Aduriz
	Mario Amadeo		Mario Amadeo	Mario Amadeo	Mario Amadeo	Ignacio Angelelli
Nimio de Anquín Dimas Antuña Ignacio B. Anzoátegui	Dimas Antuña Ignacio B. Anzoátegui	Nimio de Anquín Dimas Antuña	Nimio de Anquín Ignacio B. Anzoátegui	Nimio de Anquín	Ignacio B. Anzoátegui	Alberto Arbonés Moisés Aspiazú
J.H. Attwell de Veiga						
<b>B</b>						
<i>Juan A. Ballester Peña</i>	<i>Juan A. Ballester Peña</i>	<i>Juan A. Ballester Peña</i>	<i>Juan A. Ballester Peña</i>	José A. Balseiro <i>Juan A. Ballester Peña</i>	<i>Juan A. Ballester Peña</i>	<i>Juan A. Ballester Peña</i> F. Baños Castroviejo Luis Alberto Barnada
<i>Héctor Basaldúa</i>	<i>Héctor Basaldúa</i>		<i>Héctor Basaldúa</i>	Juan M. Bargallo Cirio E. Barreda Mercau	Angel J Battistesa	Benjamín Benavidez Osvlado Berdina
Francisco L. Bernárdez			Carlos A. Bertachini Jorge L. Borges (trad.)	Héctor Bernárdo Francisco L. Bernárdez Carlos A. Bertachini	<i>Bonomi</i>	
<i>Norah Borges</i>			<i>Guillermo Buitrago</i>	<i>Guillermo Buitrago</i>		<i>Guillermo Buitrago</i>
<b>C</b>						
			Carlos Cañal	<i>José M. Cantilo</i>	Antonio Cafiero	J.L. Cabrera Toledo Godofredo de Cacheuta Rubén Calderón Bouchet

Capítulo 5. La producción escrita del período

Rómulo Carbia,	Alberto Caprile	Mario Carbajal Rómulo Carbia,	Alberto Caprile		
			Luis de Carbonell		Rodolfo Carboni
Tomás Casares,				José Cárdenas Peña	Benjamín Carvajal Aldo Capdequí Tomás D. Casares Juan A. Casaubón José M. Castiñeira de Dios Alfredo Castro CMF
		José M. Castiñeira de Dios		Juan A. Casaubón	
			Leonardo Castellani		
Francisco de Cossio				Juan D. Cirio	Nicolás Cocaro Epifanio Contreras
		Pablo Antonio Cuadra			
CH					
					Bruno de la Cueva
D					
Víctor Delhéz		Atilio Dell'Oro Maini		Félix Della Paollera	Rodolfo Juan Charchaflíe <i>Fermín Chávez</i>
		Octavio N. Derisi Manuel Díaz Crespo	Octavio Derisi		
Oswaldo Horacio Dondo Francisco Durá,	Oswaldo Horacio Dondo		Carlos A. Disandro	Alberto J. Díaz Bagú Carlos A. Disandro	
		Rafael Duyos			<i>Edmundo Durand</i>
E					
		Fray Juan de la Encarnación			Raúl Echaurre
		Alberto Espezel Berro José María de Estrada Santiago de Estrada Máximo Etchecopar		Clemente Espejo Alberto Espezel Berro José María de Estrada	Clemente Espejo
Miguel Á. Etcheverrigaray	Santiago de Estrada Miguel A Ezcurra Medrano		José María de Estrada Santiago de Estrada Máximo Etchecopar Miguel Á. Etcheverrigaray Miguel A. Ezcurra Medrano		José María de Estrada Santiago de Estrada
					Miguel A. Ezcurra Medrano

PARTE II. CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA UTILIZADA

F					
				César Falciola	Augusto Falciola
		Ignacio Fernández Garay			
Jacobo Fijman	Jacobo Fijman		Hilário Fernández Long		Gustavo Ferrari Paniario
Julio Fingerit					
		Alberto Franco	Francisco Fornieles	Francisco Fornieles	Humberto A. Follari Francisco Fornieles
	Jorge A Frías				
G					
Manuel Gálvez				Mario García Acevedo	Mario García Acevedo
		Adela de García Mansilla			
	Agustín F Garona		J.A. García Martínez		Alberto García Vieyra OP Albino Alberto Gómez
		M.J. Gómez Forgues J.L. Gomez Tello			
		Juan Carlos Goyeneche	Luis Gorosito Heredia		Melchor B. Gorriti Aróz
	Manuel Graña Etcheverry				Oscar Darío Guazzaroni Mario Gutiérrez Vargas
H-I-J					
			Pablo Harry		Pablo Harry Héctor de Herce
			Julio Heredia		
		Federico Ibarguren	Federico Ibarguren		Narciso Hernández Enrique Herrera Oría SJ
Rafael Jijena Sánchez	Rafael Jijena Sánchez	Rafael Jijena Sánchez			Simón Imperiale Tomás Infante Julio Irazusta
			C.Jovellanos y Paseyro		Francisco Justo



L -LL						
			Roberto de LaFerrere Rafael Laffón			
	Enrique M Lagos				Fernando Lanús	
Tomás de Lara			Eduardo Llosent y Marañón	Tomás de Lara	Tomás de Lara	Beatriz Lastra
				Roberto Ledesma		Casildo Lemos
				Emilio Llorent		Luis López Anglada
	Héctor Augusto LLambías		Juan J. López Ibor Héctor Augusto LLambías		Héctor Llambías	
M						
Emiliano Mac Donagh			Emiliano Mac Donagh	Héctor Mandrioni		Héctor Mandrioni
	Leopoldo Marechal		Leopoldo Marechal Carlos Marfany			
		Virgilio Marón			Juan Martín	Mario Martínez Casas
R. Martínez Espinosa		José Martínez Carrera R.Martínez Espinosa		R.Martínez Espinosa		R. Martínez Espinosa
Luis G. Martínez Villada		Luis G. Martínez Villada			Jorge A. Mazzinghi	
Carlos Mendioroz, Mario Mendioroz,			Samuel Medrano Carlos Mendioroz,	Carlos Mendioroz		
	Julio Meinvielle	Julio Meinvielle	Julio Meinvielle	Julio Meinvielle	Julio Meinvielle	Julio Meinvielle Federico Mela Alfredo R. Miguens José Enrique Miguens Julio Montes Mariano Montemayor
			Eugenio Montes	Mariano Montemayor Ricardo E. Molinari		
			Ricardo E. Molinari		Ezequiel Moujan C. Moyano Llerena	
						Arnaldo Musich
N-O						
			Diego Navarro			José Ignacio Nonato

PARTE II. CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA UTILIZADA

				Carlos Obligado Nazar	Carlos Obligado Nazar	Narciso Núñez Cortés
				Hugo Ojea Quintana		José Ángel Ochoa Julio M. Ojea Quintana <i>J. N. Otaño Suberbielle</i>
<b>P</b>						
Ernesto Palacio				José León Pagano (h)	José León Pagano (h)	Federico Palfer Carmelo Palumbo Richard Pattee
			Juan Ignacio Pearson		E. Pavón Pereyra	
			José María Pemán	Enrique Peltzer		Alejo Pelypenko
			Pedro Pérez Clotet			Juan B. Penco
			Erik Peterson			Remo Renato Petitto Luis Guillermo Piazza
Mario Pinto César E. Pico Juan Oscar Ponferrada, Alberto Prebisch	César E. Pico	Mario Pinto	César E. Pico	Mario Pinto César E. Pico Juan Oscar Ponferrada	César E. Pico,  Luis M Prieto	
<b>R</b>						
			Juan P. Ramos	Juan P. Ramos		Patricio H. Randle
Manuel Río		Manuel Río	F. de los Ríos y de Guzmán	Miguel Reto		H.A. Rangel Miguel Reto
				A. Roa Rebolledo		Gregorio Rivero Iturralde
Manuel Rodeiro			Alejandro Ruiz Guiñazú			M. Rodríguez Ocampo
<b>S</b>						
Carlos A. Sáenz	Pedro A. Sáenz		H. Sáenz y Quesada Arturo E. Sampay	Pedro A. Sáenz  Arturo E. Sampay		

Capítulo 5. La producción escrita del período

			Daniel Sargent				Javier S. Saraza Gustavo Adolfo Sarría
			M. Sánchez Sorondo Roque Esteban Scarpa		Gustavo E. Sarria M. Sánchez Sorondo	M. Sánchez Sorondo	
						Alicia Serantes	
			Juan R. Sepich José María Souvirón		Horacio Schiavo Ernesto Segura Juan R. Sepich	Juan R. Sepich	
<i>Juan Antonio (Spotorno)</i>	<i>Juan Antonio (Spotorno)</i>	<i>Juan Antonio (Spotorno)</i>	<i>Juan Antonio (Spotorno)</i>		Hércules Spaghi <i>Juan Antonio (Spotorno)</i>	<i>Juan Antonio (Spotorno)</i>	<i>Juan Antonio (Spotorno)</i> Juan F. Suárez OP H. Suárez Sanabria
Ernesto A. Sunbland							
<b>T</b>							
							Marcial Tamayo Ramiro Tamayo Juan Tapia Vargas
					Gastón Terán		
					Alberto Tedín	Alberto Tedín	Diego M. Tirado Francisco Trusso
<b>U- V- W Y-Z</b>							
			Basilio Uribe Alfonso Valdecasas		Basilio Uribe		José María Valdeverde
			Adriano del Valle		Juan Vicente Viá		
Luis. G. Villagra			Luis. G. Villagra		F.J Vocos Lescano (h)	J. A. Vocos Lescano	Jorge Vocos Lescano (h)
			Gerald G. Walsh, S.J.				Steven Wiel Wanda Wise
			Lisardo Zía			Julio Ycaza Tiberino	Enrique Zuleta Álvarez Sila Zumalacárregui

## Capítulo 6. Metodología

En el presente capítulo explicitaré la metodología a utilizar para el abordaje del corpus descrito en los Capítulos 4 y 5 como así también daré cuenta de los supuestos teóricos adoptados, los conceptos relevantes y las herramientas de análisis que se emplearán en él.

En tal sentido, estimo necesario especificar que además de las dos nociones centrales, señaladas por la bibliografía teórico-metodológica —la de *texto* y la de *cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo*— me propongo postular al interior de la segunda, la de *actualización interpretativa de la dimensión pasional* inscripta en los textos. Serán éstas las nociones que atravesarán el análisis de la totalidad del corpus, y a partir de las cuales los abordajes presentarán variantes conforme la particularidad semiótica de lo escrito y de lo visual.

Con tal fin, presento en primer lugar *consideraciones previas* (y comunes a los textos visuales y escritos) sobre las nociones de:

- 1) *texto*;
- 2) cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo, y
- 2.a) actualización interpretativa de la dimensión pasional.

Seguidamente incluyo el apartado en el que:

- (1) preciso la metodología de análisis de la producción visual, para concluir con
- (2) especificaciones relacionadas con la metodología de análisis de la producción escrita.

## **Consideraciones previas y comunes**

### *1) Texto*

Ya en «Prospettive di una semiotica delle arti visive», (1979a) Umberto Eco proponía un concepto de *texto* que excedía el meramente lingüístico y en línea con el proyecto de hacer aplicables sus propuestas teóricas «con los debidos ajustes, a textos no literarios y no verbales» (1979b (1999):21). En tal sentido, éste eran entendido como «máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo» (Eco 1979a (1984):8).

Tal posibilidad de actualización deviene necesaria en cuanto un texto —particularmente el estético— está «plagado de espacios en blanco» debido a razones de economía (a menos que interfieran en su producción propósitos didácticos excesivos, extrema pedantería o un alto grado de represión),<sup>1</sup> por lo que requiere ser activado (puesto en funcionamiento). La generación (enunciación) de un texto, asimismo, implica la aplicación de estrategias (predecir no sólo los movimientos del lector, sino también acontecimientos casuales cuya previsión puede ser calculada aun probabilísticamente); en otros términos «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco 1979b (1999):80). Además el texto no sólo se apoya en las posibles competencias del lector (modelo), sino que también contribuye a crearlo (instituirlo). Desde luego no solo lo *ausente* requiere ser repuesto (esto es lo *no dicho* en la superficie del texto) sino lo *presente* en él demanda de la cooperación de un lector para resultar un *interpretante final* (lectura).

Las nociones anteriores requieren asimismo una precisión complementaria sobre el denominado *autor modelo*; en esta perspectiva se distingue del autor empírico cuyas intenciones resultan irrelevantes, pues una vez que se enuncia un texto (se *inscribe* y se *escribe* en la semiosis), interesan sus efectos, *i.e.* lo que el texto dice «en virtud de su coherencia textual y un sistema de significación subyacente...» (Eco 1992 (1995):68); es la intención del texto la

---

<sup>1</sup> Se trata de textos no estéticos, conforme explicaré más adelante, no se da en ellos una tensión abductiva que pueda desatar un proceso interpretativo. Nada impide la lectura estética de un texto no propuesto como tal, pero en ese caso ingresaríamos en la zona de uso del texto, lectura aberrante o sobreinterpretación (Eco 1992, 1994).

relevante (*intentio operis*) y es la que se propone relacionar «dialéctica» y *agonísticamente* (Merrell 1994) con la *intentio lectoris* o intención del *lector modelo*.

Cabe traer aquí las consideraciones bachtinianas sobre el signo ideológico: a él le es inherente una *valoración* en cuanto «arena de la lucha de clases» (Voloshinov/Bachtin 1929 (1992):49) y una *orientación*. Es decir, un signo (un texto) nunca es unívoco; en determinadas circunstancias históricas, uno de sus significados prevalece sobre otros y tal valoración se dirime en la cultura; por otro lado, siempre está orientado (hacia *Otro*), *i.e.* es inevitable y potencialmente dialógico (abierto), aún cuando se proponga monológico (Bachtin 1952, [1997]). Asimismo, y desde una perspectiva culturoológica un texto es además (o por lo antes expuesto) un «generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado» (Lotman 1981(1996):82); en otros términos, un dispositivo complejo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (*ibíd.*).

El texto estético-artístico presenta algunas particularidades: supone una manipulación de la expresión que provoca (y es provocada) por un reajuste del contenido,<sup>2</sup> operación que confluye en un proceso de cambio de código y con ello un nuevo tipo de visión del mundo:

En todos estos sentidos, el texto estético representa un modelo de «laboratorio» de todos los aspectos de la función semiótica: en él se manifiestan los diferentes modos de producción, como diferentes tipos de juicio, y se plantea, en definitiva, como *aserto metasemiótico* sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa (Eco 1975 (2000):367).

Tal reconsideración de los códigos propuesta en una estructura compleja, en la que conviven diferentes niveles y conexiones laberínticas con posibilidades y probabilidades de fugas semióticas (si bien controladas por la misma estructura) no sólo mantiene la semiosis entrenada sino que posibilita su expansión en cuanto desafía los límites de los contenidos existentes y su organización.

---

<sup>2</sup> Esta idea es deudora de la teoría de la performatividad de Pareyson; esto es, la interdependencia en la obra, entre forma y contenido, *i.e.* ésta como materia formada (Pareyson 1954, 1966).

## 2) Cooperación interpretativa

Conforme a lo explicitado en a), un texto postula la cooperación de un lector como condición de su actualización; tal cooperación es entre dos *estrategias textuales* (la del autor modelo y la del lector modelo) y no entre sujetos individuales (autor-lector empírico). Esta última cuestión involucra interrogantes relativos a los límites del texto y los aspectos posibles a actualizar en él, problemas trabajados (entre otros autores) por Eco, perspectiva que, entiendo, propone un abordaje con la suficiente amplitud como para comprender diversos tipos (visuales, escritos) sin derivar en una generalidad que impediría atender a sus particularidades.

Así, ante el universo del texto (que incluye su autor modelo), el lector modelo debe realizar algunos movimientos cooperativos (tendientes siempre a su actualización) en diferentes niveles del mismo,<sup>3</sup> en el orden de la *expresión* y en el orden del *contenido* actualizado, considerando al interior de este último aspectos tanto *intensionales* (semánticos) como *extensionales* (pragmáticos). Un ingreso plausible a la complejidad del dispositivo (texto) —artificio concebido para producir un lector que, en cuanto modelo, pueda reconocer la *intentio operis* (la estrategia semiótica)— es a partir de la conjetura abductiva (Peirce [1929]). La convocatoria a este tipo de razonamiento ante los problemas del texto —y podríamos afirmar que toda enunciación estético-artística presenta un problema, una pregunta a explicitar, una respuesta a discutir, *i.e.* es potencialmente dialógico (*cfr.* Bachtin [1997], Mancuso 2007)— implica un deslizamiento desde los habituales razonamientos deductivos e inductivos (también necesarios) y el ingreso a una suerte de *asociación creativa* (*mussement*) en la formulación de una hipótesis que pueda «contrastarse» en el texto. Esta tensión abductiva o sensación imprecisa implica la puesta a prueba de nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Luego, la cooperación entre autor y lector modelo resulta en una lectura que, a modo de *interpretante final* (histórica, no universal, destinada a generar mayor o menor consenso, provisional y sujeta a discusión aunque se

---

<sup>3</sup> La noción de nivel es a los fines teórico-metodológicos y no implica necesariamente un *escaneo* del texto en forma gradual y jerarquizada, de hecho, es posible circular por el texto realizando saltos en el mismo; no obstante es un principio organizador de valor heurístico (modelo, esquema) ante el cual, el principal desafío es no confundir tal modelo con el texto mismo.

presente como definitiva) afirma con mayores derechos más lo que el texto *no dice*, que aquello que dice;<sup>4</sup> (no enuncia una supuesta «verdad», a lo sumo impugna «verdades establecidas»).

Finalmente, es el texto mismo quien regula que tal cooperación no derive en el *uso* del texto (sobreinterpretación). Esto no implica la imposibilidad de afirmar algo sobre lo que el texto dice, pero sí que lo afirmado sobre él (su interpretación) es *una* lectura (sujeta a mayor o menor consenso, de acuerdo a su modo de argumentación y «contrastación»).

### 2.a) Actualización interpretativa de la dimensión pasional

Si las anteriores nociones dialogan con las teorías autor-centristas (la de *texto*) y con las teorías de la recepción (la de *cooperación interpretativa*), aquí la discusión remite a las investigaciones que bajo la nominación *semiótica de las pasiones* han identificado un plexo de temas y problemas en torno a la cuestión de la percepción y del cuerpo (Greimas 1987, Greimas & Fontanille 1991, Parret 1986, Zilberberg (1999), entre otros). En tal sentido, la postulación de que la *significación toma forma a partir de la sensación y de la percepción* remite a la indagación sobre la frontera entre el mundo interior y el exterior (lo *interoceptivo* y lo *exteroceptivo*) y la postulación del cuerpo (lo *propioceptivo*) como operador de semiosis (Greimas y Fontanille 1991). Sin desestimar totalmente las consideraciones anteriores y atento a que en esta investigación utilizo la misma nominación (*semiótica de las pasiones*) considero pertinente aclarar aquí los alcances de tal constructo en una semiótica de raíz peirceana y anclada en el *primer programa semiótico* (Mancuso 2010).

Tempranamente Peirce afirma que «El hecho de que cada pensamiento es un signo, tomado en conjunción con el hecho de que la vida es una sucesión de pensamiento, prueba que el hombre es un signo» (1868 CP:5.314). La concepción peirceana de signo como *abierto* (pues supone siempre una incompletud, una mediación y una relación) implica la apertura de la subjetividad, su no clausura y su comunicabilidad. Si bien de lo anterior no

---

<sup>4</sup> Las conclusiones de Peirce y el más conocido falsacionismo popperiano en la investigación científica serían igualmente aplicables a la cooperación interpretativa, alejada de la búsqueda de una *verdad* en el texto.



resulta la negación de un *mundo privado*, sí implica la afirmación de que éste *no* es incognoscible, pues no hay nada que no pueda ser expresado y que no esté mediado, pues todos los fenómenos de la conciencia (entre ellos las pasiones) son predicados derivados de cogniciones previas (*i.e.* tal mundo interior sería sólo reconocible en relación —con otros—, en su manifestación que es el sujeto mismo).

Ahora bien, si el pensamiento es signo y el signo es el hombre, se requiere de un cuerpo para su comunicabilidad (para entrar en relación); de allí que el concurso de un cuerpo es condición de posibilidad de un signo, en cuanto es la base del pensamiento: sin cuerpo no habría pensamiento; luego, la distinción mente/cuerpo es rotundamente negada en el sistema peirceano (*cfr.* Colapietro 1989). Asimismo «esta personalidad, como cualquier idea general, no es una cosa que pueda ser aprehendida en un instante. Tiene que ser vivida en el tiempo; ni puede ningún tiempo finito abarcarla en toda su completitud» (1892b CP:6.155).

De allí el carácter temporal, histórico, procesual y radicalmente incompleto del signo/hombre, caracterización a la que Peirce agrega la *continuidad* como ley de la mente,<sup>5</sup> en la que «el presente está conectado con el pasado por una serie de pasos infinitesimales reales» (1892b CP:6.109) y lanzado al futuro (pues la incompletud justamente, implica la carencia de una inteligibilidad que siempre se quiere conseguir y para ello *amar*) (*cfr.* 1893 CP:6.287-317). Además, «Una vez que se ha abrazado el principio de continuidad ninguna clase de explicación de las cosas será satisfactoria excepto que crecen» (1897 CP 1.175).

En el sistema peirceano ese crecimiento está regulado (no determinado) por el hábito, el que configura un elemento activo en el mundo (junto al azar y la ley) (1887 CP:1.409). Si bien para Peirce un hábito es «un principio general que actúa en la naturaleza del hombre para determinar cómo actuará» (c1902 CP: 2.170) estrictamente tal determinación debe ser entendida como ley general de acción (c1902 CP 2.148).

---

<sup>5</sup> El carácter de «ley» de la continuidad, es en el sentido de principio regulativo y de ningún modo rígido; es decir ninguna acción mental parece ser necesaria o invariable y la incertidumbre de la misma le es inherente; lo contrario implicaría el fin de la vida intelectual.

De cualquier manera en que la mente reaccione bajo una sensación dada, en esa manera es la más probable que reaccione otra vez. Sin embargo, si esto fuera una absoluta necesidad, los hábitos llegarían a ser inflexibles e irradicables y, sin sitio para la formación de nuevos hábitos, la vida intelectual llegaría a un rápido final (1892b CP: 6.148).

Los hábitos, abiertos a la conciencia (c1902 CP: 2.170) se manifiestan de modo práctico en el comportamiento del hombre/signo (*i.e.* generan prácticas), están fundados en creencias (disposiciones a actuar de un modo determinado) y originados en la experiencia *pero también en la imaginación*:

Un hábito-creencia formado simplemente en la imaginación, como cuando considero cómo debería actuar bajo circunstancias imaginarias, afectará igualmente a mi acción real si esas circunstancias se realizaran. De este modo, cuando dices que tienes fe en el razonamiento, lo que quieres decir es que el hábito-creencia formado en la imaginación determinará tus acciones en el caso real (c1902 CP:2.148).

Tales hábitos-creencias son modificables, sustituibles por otros ante la ruptura de los mismos o cuando algo los desafía, con sus consecuentes efectos en la acción (sus consecuencias en las prácticas).

Las consideraciones generales expuestas permiten afirmar, a modo de síntesis que *el pensamiento/signo/hombre siempre mediado, temporal, histórico, procesual, radicalmente incompleto y por ello susceptible de crecimiento en continuidad (en relación con otros pensamientos/signos/hombres), se manifiesta en prácticas basadas en hábitos/creencias (flexibles, sustituibles, pero imprescindibles) formados ya en la experiencia, ya en la imaginación.*

Reseñadas estas nociones, me interesa ingresar en la cuestión específica tal lo que entenderé (a partir de la propuesta en el corpus peirceano) por dimensión del sentir o pasional y su actualización interpretativa. A tal fin, estimo pertinente abordar la serie de artículos publicados por Peirce en *The Monist*, entre los años 1891 y 1893.<sup>6</sup> Su lectura exhaustiva posibilita advertir el nivel de análisis alcanzado por entonces en relación con sus primeros escritos, como su integración con los posteriores, en cuanto sintetiza y plantea cuestiones que estarán presentes hasta el final de sus días (al menos, en el material peirceano

<sup>6</sup> Ellos son "The Architecture of Theories", *The Monist*, 1, Enero, 1891, 161-76; "The Doctrine of Necessity Examined", *The Monist*, 2 1892a, 321-337; "The Law of Mind", *The Monist*, 2, 1892,b 533-559; "Man's Glassy Essence", *The Monist*, 3, Octubre, 1892c, 1-22; "Evolutionary Love", *The Monist*, 3, Enero, 1893, 176-200.

editado hasta la actualidad). En ellos aparece como central la idea de *continuidad* como principio regulativo de la acción mental, y la noción de *amor creativo* o desarrollo *agapásico* como explicativa de la expansión de la semiosis.

Así, «La ley de la mente» (1892b, CP:6.103-63) y «La esencia cristalina del hombre» (1892c, CP:6.238-271) postulan la *continuidad* entre los eventos físicos y los psíquicos, impugnando toda posibilidad de dualismo cuerpo-mente. En el primero de estos artículos, el abordaje propuesto es desde los eventos mentales a los físicos: Peirce parte de la aceptación de que las «ideas tienden a propagarse de forma continua y a afectar a otras determinadas que se encuentran en una relación peculiar de afectabilidad respecto de aquellas», (1892b CP 6:104) fórmula que explica más adelante en los siguientes términos:

La idea afectada se atribuye como predicado lógico a la idea afectante en tanto sujeto. Así, cuando una *sensación* surge a la conciencia inmediata aparece siempre ya en la mente como una modificación de un objeto más o menos general. La palabra sugerencia se adecua bien a la expresión de esta relación. El futuro está sugerido por, o mejor, está influido por las sugerencias del pasado (CP 1892b 6:142) [el destacado es propio].

La mención del término *sensación*, convoca a sus escritos anteriores. En efecto, las cuestiones que nos ocupan involucran precisiones respecto a las concepciones de sentimiento o *sensación*, *intuición* y *emoción* en la teoría peirceana, las que son problematizadas en «Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades» (1868 CP 5:264-317). En tal sentido, Peirce distingue *sensación* de *intuición* (primera impresión de los sentidos); caracteriza la primera como aquella que surge de una multitud de otras impresiones: en cuanto *sensación* es meramente la *cualidad material* de un signo mental,<sup>7</sup> pero además es también una representación: un predicado simple puesto en lugar de un predicado complejo (y cumple la función de una «abducción o hipótesis»). Ahora bien, Peirce también se refiere a sensaciones que no son predicado de algo «lógicamente determinado por las sensaciones que le preceden», y estas son las *emociones* (1868 CP: 5.292), las que define como un tipo de cognición (y como tal, *afección de uno mismo*), que presentan una

---

<sup>7</sup> Peirce, llama *cualidades materiales* de un signo a las características que le pertenecen en sí mismo, y que no tienen nada que ver con su función representativa, ya que un signo no es idéntico a la cosa significada.

característica: «son más dependientes de la situación accidental del momento del sujeto». Surgen en momentos en que nuestra atención se dirige a circunstancias «complejas e inconcebibles»; por ejemplo al no poder predecir nuestro destino surge el *miedo*, cuando algo que se espera no ocurre a pesar de las probabilidades de que ocurra, surge la *ansiedad*, cuando ocurre algo inesperado, el *asombro*. Estos y otros ejemplos nos habilitan para afirmar el uso del término *emoción* como instancia del sentir y en cuanto tal, *pasión*.<sup>8</sup> Pero además, aclara Peirce, «siempre que un hombre siente está *pensando* en algo» [*ibíd.*] (en los ejemplos: ¿Qué pasará? ¿Cuándo ocurrirá? Qué extraño que haya ocurrido). Por otra parte tales emociones se dan en un sujeto, en el cuerpo del mismo «e independientemente de su valor representativo, afectan fuertemente al flujo de pensamiento» (sonrojarse, parpadear, mirar fijamente, sonreír, fruncir el ceño, etc. y también otras acciones más complicadas, «que, en todo caso, surgen de un impulso directo, y no de la deliberación», 1868 *CP*: 5.264-317).

La *emoción*, entonces, en tanto *sensación* particular, desata un proceso abductivo: podrían leerse algunas claves al respecto en «A Neglected Argument for the Reality of God» (1908 *CP*: 6.452-91). En efecto, la intención de Peirce de investigar «la cuestión de la realidad de Dios», le permite presentar algo que es central en su método científico, tal lo que podría definirse como una mezcla (continua) de razón y sentimiento, conformando algo más que una argumentación lógica. El «argumento olvidado»,<sup>9</sup> resulta una *creencia*

<sup>8</sup> En la entrada al término “Passion” del *Century Dictionary and Cyclopedia*, (W. D. Whitney, ed., New York: The Century Company, 1889-1891, p. 4318), se la define como “Emotion; specifically, intense or vehement emotion, occupying the mind in great part for a considerable period, and commanding the most serious action and intelligence; an abounding or controlling emotion, such as ambition, avarice, revenge, desire, fear, hope, joy, grief, love, hatred, etc. a strong deep feeling”. Cabe aclarar que entre 1883 y 1909 Peirce preparó cerca de 10.000 voces de este diccionario. Si bien éstas no están firmadas, la atribución a Peirce de la entrada de este término ha sido realizada por Kenneth Laine Ketner, editor de *The Published Works of Charles Sanders Peirce. A Comprehensive Bibliography of the Published Works of Charles Sanders Peirce with a Bibliography of Secondary Studies* (third edition, digital/revised, Lubbock, Texas: Institute for Studies in Pragmatism College of Arts and Sciences, Texas Tech University, 2012, p.69).

<sup>9</sup> Peirce se refiere a tres argumentos: *a*) el humilde (*humble argument*): como creencia, surgimiento espontáneo en cualquier hombre, ante la contemplación de las puras ideas, de los hechos y del poder activo para conectarlos; *b*) el argumento olvidado estrictamente (*neglected argument*) en cuanto descripción de las operaciones mentales que posibilitan el argumento humilde y *c*) el tercer argumento (no lo desarrolla) lo enuncia como el «estudio de una metodeútica lógica iluminado por la luz de una familiaridad de primera mano con el genuino pensamiento científico» (1908 *CP*: 6.452-91).

viva por una parte y tiene la fuerza de una *experiencia vívida*. En tal sentido, todo conocimiento, para Peirce, tiene inicio en la «experiencia directa», entendida esta última como producción mental completa no reductible a la impresión de los sentidos y posible a partir de un estado peculiar, que denomina *mussement*, esto es, libre asociación de ideas, diálogo entre imágenes y palabras (1908 *CP*: 6.458). Se advierte una línea coherente de ideas entre el artículo de 1868 y sus reflexiones hacia 1908, si bien más precisadas en este último período.

En «La esencia cristalina del hombre», volviendo a la serie publicada en *The Monist*, la continuidad es explicada desde los eventos físicos a lo mental, específicamente mediante el análisis de la constitución de la materia y la teoría molecular del protoplasma, cuyas características físicas asocia a los tres tipos principales de acción mental; y donde la función mediadora del hábito es destacada; «si el hábito es una propiedad primaria de la mente, debe serlo igualmente de la materia, como una clase de mente» (1892c *CP*: 6.238-271). Luego, toda mente participa de algún modo de la naturaleza de la materia y sus aspectos físicos y psíquicos nunca son absolutamente distintos, comportan más bien una diferencia de intensidad que no implicaría diferencia de naturaleza. En tal sentido, la ley física aparece como derivada y especial y sólo la ley psíquica es primordial. La materia dice Peirce en «La Arquitectura de las teorías», es mente desvirtuada (1891 *CP*: 6.29). Si toda materia es mente y toda mente tiene como ley o principio regulativo la continuidad, la expansión semiótica es posible por esta última; es decir, según Peirce «por una atracción inmediata hacia la idea misma, cuya naturaleza se adivina antes de que la mente la posea, por el poder de *simpatía*» (1893 *CP*: 6.307) que sólo puede darse entre conciencias afectadas.<sup>10</sup>

En otros términos, se trata del desarrollo *agapásico* del pensamiento, o evolución por «amor creativo»; esto es, amor *agape*:

---

<sup>10</sup> Cabría precisar la connotación de la expresión «se adivina» en la propuesta peirceana en la que, estrictamente, a ausencia de mediación no es posible, por lo que usualmente es posible reconstruir *a posteriori* tal «adivinación»; de igual modo, el término «simpatía» alude a una reorganización sígnica de elementos dispersos, en los que intervienen entre otros factores, los hábitos.

Supón, por ejemplo, que tengo una idea que me interesa. Es mi creación. Es mi criatura; como se muestra en el *Monist* del pasado julio [«La esencia cristalina del hombre»], es una pequeña persona. La quiero; y moriría por perfeccionarla. No es aplicando la fría justicia al círculo de mis ideas como las haré crecer, sino queriéndolas y cuidándolas como lo haría con las flores de mi jardín (1893 CP: 6.289).

La importancia de «Amor evolutivo» reside en su poder explicativo de la semiosis como proceso en el que la afectación mutua de las conciencias, a partir de lo que Peirce considera la ley general de la acción mental —la *continuidad*— posibilita su evolución (expansión) inclusive «en ausencia»; especialmente el artículo se concentra en uno de los tres tipos de evolución propuestos como modelos explicativos, esto es, el amor creador o evolución *agapásica*. Como ley «operativa en el cosmos», remite a la distinción entre *eros* y *ágape* implícita en el artículo de Peirce, tal como lo ha señalado Ausman (1974); se trata de un amor (Peirce recurre a uno de los *hipersignos* de occidente) no subordinado a fines predeterminados y cuyo único interés es el desarrollo de las ideas: *queriéndolas* y *haciéndolas crecer*, esto es expandiéndolas creativa y novedosamente.

Este interés (sínico) se relaciona con la ciencia «de los ideales», tal como Peirce define la *Estética*. Así concebida, no es un mero reflejo supraestructural, como tampoco el ámbito del experimento gratuito, libre y desinteresado; por el contrario configura el *núcleo de disputa por el principio de verosimilitud, que es un principio sínico* (Mancuso 2005). En otros términos, *es el espacio en el que se dirimen tales criterios y en el que se define la semiosis*.

Los artículos anteriores, puestos en relación en la comunicación artístico-visual y escrita, posibilitan considerar a esta última como instancia de *afección* entre conciencias sínicas interactuantes en la que interviene la dimensión del sentir. La continuidad entre los eventos psíquicos y físicos y la consideración de la materia como mente, remiten a la no dualidad entre esta última y el cuerpo sintiente.

Peirce lo afirma al definir la *emoción* como un tipo de cognición y como tal conciencia de la síntesis (1887 CP:1.354-416) es decir todo aquello que «involucra algo representado o de lo que somos conscientes, y alguna acción o pasión del mi-mismo [*self*] por el que ello se representa» (1868b CP: 5.238). En

cuanto *sensación* particular, involucra un proceso abductivo en el que las emociones o sentimientos tienen su lugar. El interés de esto último es el reconocimiento de la dimensión del sentir en el proceso de comunicación y conocimiento. Abordar el encuentro con estas circunstancias «complejas» e «inconcebibles» en la comunicación artística implica indagar la relación dialéctica y agonística (Merrell 1994) entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris* (Ecob 1979) en la que sería posible actualizar la dimensión pasional puesta en juego en la primera, partir de su consideración en la segunda, en un proceso de *razonabilidad*, eludiendo la primacía de la razón en el conocimiento.

Sintetizando lo anterior y a modo de conclusión de este apartado, la actualización de la *intentio operis* mediante la conjetura acerca de las pasiones y su configuración en los textos, podría darnos algunas claves para entenderlos desde sus particularidades mediante la apelación a estrategias destinadas a *reconocer* o en su caso *identificar* la enunciación pasional en su doble juego, en cuanto *afirmación de parte en lo social y enunciación social en lo particular*.

#### **a). Metodología de análisis de la producción visual**

La discusión acerca de los criterios teóricos de análisis e interpretación de la producción visual ha sido reiteradamente abordada en el ámbito de la semiótica. En tal sentido, se ha señalado de un modo insistente como dificultad inherente a un proyecto de construcción de una semiótica visual, el imperialismo lingüístico subyacente en la traducción a-crítica de modelos pertenecientes a otras semióticas particulares y las consecuencias que conlleva (*cf.* Garroni 1972, Eco 1979a, Grupo  $\mu$  1992, Fabbri 1998 entre otros) como también su calidad de programa pendiente (Eco 1979b).

La consolidación de la semiótica como disciplina autónoma ha sido ubicada en torno a los años '70, período que ha sido descrito como el inicio de la expansión de dos paradigmas: a) el de la semiología y tradición humanista: entendida como translingüística, proclive al privilegio del lenguaje verbal y a la vuelta a la retórica antigua y b) el paradigma semiótico de cuño peirceano en el que se privilegia el signo. La idea básica de *giro semiótico*, amén de abordar críticamente las estrategias de ambos paradigmas como sus dificultades

epistemológicas (*i.e.* noción de signo, de código), afirma la *imposibilidad* de «descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte» (Fabbri 1998 (1999):41). En cambio, es posible

(...) crear universos de sentidos particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significados, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia. Sólo por este camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materias, etc., o sea, toda nuestra comunicación (Fabbri 1998 (1999):41).

Este proyecto está presente en la semiótica eslava (*cf.* Michail Bachtin, Iuri Lotman) la que comparte con la anglosajona (Charles S. Peirce) una crítica exhaustiva al paradigma positivista, supuesto teórico que subyace en esta estrategia analicista y que por otra parte, viene a ser una respuesta a la difícil conexión —en el ámbito de la semiótica— entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística.

Al interior del antes denominado paradigma semiótico, las reflexiones de Umberto Eco se han orientado al abordaje de los signos, sus movimientos y acciones, cuyo reenvío explica mediante el modelo de la inferencia lógica (1975, 1979b). Si bien se le ha criticado su tendencia a la taxonomía o clasificación —que se ha entendido *a priori*— de los signos (*cf.* Fabbri 1998), algunos desarrollos posteriores posibilitan una mejor comprensión de esos primeros trabajos a partir de sus correcciones, explicitaciones o abordajes más detenidos de ciertos aspectos (*v.gr.* Eco 1997). Es cierto que sus intentos tempranos de tratamiento de una semiótica visual se ven interrumpidos por un mayor interés en la producción literaria (*cf.*:1979), no obstante retoma un aspecto significativo, tal la *percepción*. En este sentido, Eco aborda la lectura de los escritos peirceanos que problematizan el proceso perceptivo, avanzando en el núcleo de problemas que define como *prolegómenos de una semántica cognitiva*. Resulta de interés recordar un planteo clave, tal que «La semiosis perceptiva (...) no se desarrolla *cuando algo está en lugar de otra cosa*, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un *juicio perceptivo* sobre ese mismo algo, y no sobre otra cosa» (Eco 1997 (1999):147;



el destacado es propio). Claramente es una respuesta a la pregunta acerca de las posibilidades de desanclar de la semiosis, *cierta idea de signo*; y es también una rectificación a su *Tratado de Semiótica General* del que se autocritica haber relegado el problema del iconismo perceptivo a una zona de «escasa pertinencia semiótica» (*Ibíd.*:394) en el tratamiento de la naturaleza de lo que Peirce llamaba «hipoíconos» y su abordaje por separado de otros problemas conexos (la naturaleza icónica de la percepción y del conocimiento en general). De este modo, la tipología de los modos de producción sígnica propuesta en su *Tratado de semiótica general* (1975) es releída a la luz de las reflexiones de 1997 e incluida en su proyecto general de elaboración de una teoría del contenido en la que se fundieran semántica y pragmática.<sup>11</sup>

De la exhaustiva revisión y actualización que Eco emprende en su *Kant y el ornitorrinco*, nos interesa aquí precisar sus consideraciones sobre el proceso perceptivo, el que tiene su inicio en «una zona vaga y pantanosa entre *firstness*, *secondness* y *thirdness*» (Eco 1997(1999):132). En tal sentido las nociones de tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN) y contenido molar (CM), resultan de interés para dar cuenta de las posibilidades de una actualización interpretativa que considere el proceso perceptivo y convenientemente relegue problemáticas específicas de las ciencias cognitivas. En otros términos, no se trata tanto de establecer qué sucede en nuestra mente cuando percibimos algo, por ejemplo las pasiones, sino cómo las reconocemos, expresamos e interpretamos (Eco 1997 (1999):158). Específicamente se trata de indagar en el aspecto semiótico de los procesos cognitivos.

En tal sentido, el *tipo cognitivo* es una suerte de regla o procedimiento para construir la imagen de algo, permite «unificar la multiplicidad de la intuición» (*Ibíd.*:154) postulable sobre la base de los fenómenos de reconocimiento, identificación y referencia feliz y puede nacer ya de una experiencia perceptiva previa o bien ser transmitido culturalmente como contenido nuclear.

---

<sup>11</sup> Al hacerlo, Eco intenta «atemperar una visión eminentemente “cultural” de los procesos semióticos con el hecho de que, sea cual sea el peso de nuestros sistemas culturales, hay algo en el continuum de la experiencia que pone límites a nuestras interpretaciones, por lo cual —si no tuviera miedo de usar palabras mayores— diría que aquí el debate entre realismo interno y realismo externo tendría a componerse en una noción de realismo contractual» (Eco 1997 (1999):11).

Si el tipo cognitivo es de naturaleza privada y del ámbito de la semiosis perceptiva, el *contenido nuclear* es público y a partir de un acuerdo comunicativo. Es decir, las interpretaciones públicas de los *tipos cognitivos* conforman los *contenidos nucleares* y éstos son el modo en que intersubjetivamente acordamos qué rasgos componen un TC. De hecho la existencia de un *contenido nuclear* (público) es la contraprueba de que en algún lugar existe un *tipo cognitivo* (privado que en virtud de un acuerdo comunicativo, se torna público).<sup>12</sup>

Considero estas dos nociones de interés para problematizar en la producción artística, particularmente es algo operativo y detectable en la apertura del *sistema de arte moderno* hacia nuevos géneros. En el proceso artístico es posible postular la generación de *tipos cognitivos* (privados) que, en función de acuerdos comunicativos, confluyen en *contenidos nucleares* (públicos), los que luego de un proceso de negociación devendrán *contenidos molares* (CCMM), esto es, la *competencia ampliada* formada por un haz de nociones, inclusive aquellas no estrictamente indispensables para el reconocimiento (Eco 1997 (1999):165).

Por otra parte tanto los tipos cognitivos (TTCC) como los contenidos nucleares (CCNN) y los contenidos molares (CCMM) no necesariamente toman en consideración rasgos estrictamente morfológicos, sino también aspectos pasionales (tímicos) como también *frames* (cuadros o secuencias de acciones).

Por ejemplo, el *contenido nuclear* (público) de lo que hoy denominamos «instalación artística» configura una regla o procedimiento para construir la imagen de «instalación artística», nombre (expresión) que utilizamos para este contenido, cuyos rasgos se fueron aclarando, especificando y consensuado en el sistema moderno y contemporáneo del arte occidental. Ese inicial tipo cognitivo privado fue postulado sobre la base de fenómenos de *reconocimiento* (dependientes de experiencias perceptivas o bien transmitidas culturalmente), *identificación* (capacidad de identificar perceptivamente algo sobre lo que —por ejemplo en el siglo XVIII— no se concebía como experiencia artística) y

---

<sup>12</sup> Eco provee interesantes ejemplos para dar cuenta de estas nociones, uno de ellos se refiere a la construcción del TC que asocia un contenido (caballo) con una expresión (*maçatl*) para los aztecas. Aquí propongo un ejemplo en línea con la especificidad de esta investigación que pueda dar cuenta de cómo operan en lo estético-artístico visual.

*referencia feliz* (de hecho tiene un nombre: «instalación artística»). A su vez el CN ofrece también instrucciones para la *identificación* y para la *localización* de una de las ocurrencias del tipo; siguiendo con el ejemplo, el CN (público) acerca de lo que constituye una «instalación artística» para alguien que jamás ha tenido tal experiencia perceptiva, puede tener mayor o menor precisión y generar con mayor o menor fidelidad la ocurrencia de un tipo. Si las instrucciones son precisas, la identificación será feliz; si no lo son o son vagas, no podrá ser reconocida la ocurrencia del tipo y en todo caso, será asociado con otras ocurrencias tipo (por ejemplo, un espacio no artístico, ya cotidiano, ya anómalo). En cuanto a las instrucciones para su *localización*: el CN puede incluir entre sus instrucciones los lugares en los que puede ser encontrada (una institución artística determinada: museo, galería, feria de arte, etc.). Asimismo —y constituye un aspecto a veces obviado— del TC como del CN de «instalación artística», también forman parte elementos *tímicos*, *v.gr.* cierta afección estética (quedaría por definir en qué consiste la misma, aspecto que retomo más adelante) o de otro tipo (ambición de posesión) como *frames* es decir, todo un esquema narrativo (cuadros o secuencias de acciones) alrededor de este género artístico (tales: se trata de artefactos, propuestos por alguien, ubicados en determinados lugares y en los que se espera determinado comportamiento o gestualidad, etc.).<sup>13</sup>

Finalmente y tal como adelanté, el contenido molar (CM) es el conocimiento ampliado (no estrictamente enciclopédico) que comprende nociones no indispensables para el reconocimiento perceptivo; por ejemplo, quienes asisten a espacios o instituciones artísticas en la actualidad, pueden reconocer una «instalación artística», a pesar de las diferentes competencias de los contenidos molares de los diversos espectadores; por ejemplo: la del crítico, la del coleccionista o la del espectador ocasional pero informado acerca de los

---

<sup>13</sup> Si bien el ejemplo presenta cierta complejidad, lo considero tan pertinente y eficaz como ejemplificar estas cuestiones haciendo referencia a que el contenido nuclear (público) de «león», comprende no sólo rasgos morfológicos; podemos saber muy poco de la anatomía del león o sólo que se trata de un mamífero carnívoro de la familia de los félidos no obstante un aspecto inconfundible del TC y CN es su rugido y ferocidad, por lo que la sola mención de estos rasgos sería suficiente si quisiéramos dar instrucciones a alguien para reconocerlo. Al punto tal que no sería siquiera necesario verlo (sólo escuchar su rugido). Asimismo, en el TC y el CN del «león» hay también elementos tímicos (prudente temor por su ferocidad) y secuencias de acciones (espacios en los que es posible encontrar un león, el modo que tiene de desplazarse, circunstancias en las que suele atacar, etc.).

géneros artísticos, pueden ser competencias diferentes, no obstante todos coinciden en el TC/CN «instalación artística». La suma de los contenidos molares (*i.e.* la suma de todas las competencias posibles en la cultura sobre un contenido determinado), configuran lo que en términos semióticos se denomina *enciclopedia*; esto es el conjunto de todas las interpretaciones (aun contradictorias) en la semiosis.<sup>14</sup>

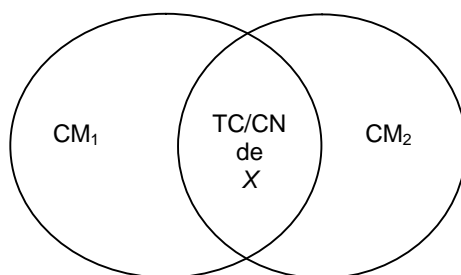
Es decir, el sistema de nociones que un espectador habitual de arte, informado pero no especializado (A) puede tener sobre lo que es una «instalación artística», el que seguramente incluye interpretaciones personales, lecturas ocasionales más o menos especializadas y que conforman el CM<sub>1</sub> por un lado; y las nociones de un espectador especializado, historiador o crítico de arte (B), que conforman el CM<sub>2</sub>, se encuentran en un espacio común en el que TC y CN compartido por ambos les permite reconocer la «instalación artística x» y hacer algunas afirmaciones al menos de sentido común, como distinguirlo de un espacio cotidiano o no artístico (*cf.* figura 1).

Entonces, en esa zona común que ha permitido a A y B reconocer la «instalación artística x», ha ocurrido una categorización, un anclaje de lo particular en lo general, pero para luego volver a particularizar el esquema, pues si ambos (A y B) pudieron reconocer un género de producción artística, ambos luego deberían proceder a *identificar* esa «instalación artística x» en particular. Los TTCC (privados) se tornan públicos al ser interpretados como CCNN y los CCNN (públicos) puede dar instrucciones para la formación de los TTCC: «(...) aunque los TTCC sean privados están sometidos continuamente al control público, y la Comunidad nos educa paso a paso a adecuar los nuestros a los ajenos» (Eco 1997(1999):256). El trabajo artístico (en estos términos) podría caracterizarse justamente por esa pretensión de corrección continua de los TTCC y con ello la ampliación (por su discusión) de la semiosis.

En términos más estrictamente peirceanos se trataría del desafío a los hábitos-creencias (que intervienen en la totalidad del proceso).

---

<sup>14</sup> La enciclopedia es un postulado semiótico (lo que no implica que no sea una realidad semiótica) o hipótesis regulativa cuyo modelo o forma de rizoma explica en parte su estructura (*cf.* Deleuze y Guattari 1980, Eco 1984). Aclaro que *en parte*, pues el modelo rizoma presupone cierta simetría o libre posibilidad de actualización de algún punto o posición del mismo, cuestión que desde la perspectiva gramsciana [1975] y la consideración de la asimetría signica es posible discutir (*Cfr.* Mancuso 2010).



CCMM: enciclopedia

### *Semiosis*

#### **Figura 1. Relaciones entre Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar**

Ref.: CM: Contenido molar. TC: Tipo cognitivo. CN: Contenido nuclear.  
CCMM; Contenidos molares (basado en figura 3.3. Eco 1997(1999):206).

El espacio central en la figura 1, entonces, es un espacio de *continua negociación* que oscila entre el anclaje de la ocurrencia particular a lo general y de éste a lo particular, proceso *continuo* —sometido a una ley: la de continuidad— y atravesado por los hábitos-creencias. Estimo que es este el espacio central en el que cabe incluir las reflexiones previas de Eco respecto a los modos de producción sígnica. El *proceso perceptivo* que posibilita alcanzar un juicio perceptivo (generalizar una ocurrencia a partir del acuerdo/negociación entre TC y CN) continúa con la reconducción de lo general a ese particular ya en un proceso de tipo *interpretativo*.

A la luz de las consideraciones anteriores, me ocuparé ahora de los modos de producción sígnica propuestos por Umberto Eco (1975), los que inscriptos en una perspectiva semiótica peirceana, acusan la ventaja de no intentar ser una tipología de signos, sino precisamente una tipología de *modos o maneras de producción* de los mismos en tanto *funciones* semióticas (como resultado de diferentes tipos de operaciones productivas); tipología que, si bien exhaustiva —ya que propone categorías capaces de describir funciones semióticas aún no codificadas— no pretende agotarse.

Tabla 1. Tipología de los modos de producción signica*													
Trabajo físico requerido para producir la expresión		Reconocimiento			Ostensión		Reproducción				Invención		
Relación tipo-especimen	<i>Ratio difficilis</i>	Huellas			Ejemplos	Muestras	Muestras ficticias	Vectores					Congruencias Proyecciones Grafos
	<i>Ratio facilis</i>		Síntomas	Indicios				Estiliza- ciones			Estímulos programados		Transformaciones
<i>Continuum por formar</i>		Heteromatórico motivado			Homomatórico		Heteromatórico arbitrario						
Modo de articulación		Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización								Textos propuestos e hipocodificados			

\* Reproducido de Eco (1975 (2000):3ss

### *Modos de producción sígnica*

Deviene necesario, a los fines de claridad expositiva, reseñar aun brevemente la tipología de los modos de producción sígnica propuesta por Eco (1975, *cfr.* tabla 1) la que se despliega en un sistema que requiere una lectura en sentido horizontal y vertical. En él, Eco articula herramientas teóricas provenientes del modelo glosemático de Hjelmslev (materia-substancia-forma del contenido, materia-substancia-forma de la expresión), nociones como las de trabajo y producción de Rossi-Landi (1968), la relación tipo/espécimen proveniente del modelo pragmaticista de Peirce como también la diferenciación entre hipocodificación propia de los textos y la hipercodificación propia de las unidades gramaticalizadas (*cfr.* también Lotman 1979, Lotman & Uspenski 1971; Eco 1975 (2000):212).

El modelo contempla la producción de variados tipos de funciones semióticas (signos) lo que posibilita advertir su potencia analítica, particularmente ante los tipos de producción sígnica utilizados en los textos estético-artísticos visuales contemporáneos. Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

Entonces, conforme la tabla 1, la producción de una expresión puede requerir diferentes formas de trabajo: *I) Reconocimiento II) Ostensión III) Reproducción o IV) Invención.*

*I) El reconocimiento*, como trabajo físico requerido para producir una expresión se produce cuando un objeto o acontecimiento (en el caso puede ser una huella, un síntoma, un indicio) producido por la acción humana intencionalmente o no, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente o porque el lector (la lectura) plantee una posible correlación. De ahí que el modo de articulación en el caso de reconocimiento es mediante unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas (el

lenguaje verbal, por ejemplo) o hipercodificadas<sup>15</sup> con diferentes modalidades de pertinentización. Asimismo, en todos los casos de reconocimiento, el *continuum* por formar será heteromaterico motivado. *i.e.* de una materia diferente al agente causal y motivado siempre por éste. Finalmente considerando la relación tipo/espécimen, el reconocimiento puede operar por *ratio facilis* o *difficilis*. En el primer caso, el tipo expresivo está formado previamente y «remite a una causa con la que ha sido vinculado sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco 1984);<sup>16</sup> son los casos de síntomas e indicios. En el segundo a la inversa, el tipo expresivo no está previamente formado, luego «se lo modela con arreglo al tipo abstracto del contenido» (Eco 1984 (1995) 63-4), es decir de las características de la expresión se proyecta hacia atrás a las características de una clase de causas *posibles* (tomándose en cuenta las diferencias entre los caracteres del signo producido y los caracteres de la clase de productores de signos y seleccionándose aspectos pertinentes en detrimento de otros). En los casos de *ratio facilis* hay una menor dificultad para su reproducción, réplica o substitución y en los de *ratio difficilis*, tal dificultad es mayor.<sup>17</sup>

Así es posible reconstituir «algo» un «objeto» a) como huella, b) como síntoma o c) como indicio.

a) Reconocer una huella es ponerla en correlación con una posible causa física; esto es, cuando observamos una determinada configuración en una superficie imprimible y la correlacionamos con determinados agentes impresores, estamos realizando un trabajo (reconocimiento) de una unidad cultural, tal la «marca de x». Ahora bien, si se considera la *relación tipo-espécimen*, tal reconocimiento de huellas es (en la propuesta de Eco) por *ratio*

<sup>15</sup> La abducción es consustancial a la hipercodificación; esta consiste en la proposición de una regla adicional, a partir de una regla anterior, para una complicación particular de la regla general (Eco 1975 (2000):210). Eco cita un ejemplo de Peirce: «Una vez desembarqué en el puerto de una provincia turca; y cuando caminaba hacia la casa donde debía dirigirme, encontré un hombre a caballo, rodeado de cuatro caballeros que llevaban un baldaquín sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje al que habría podido atribuir honores de aquella clase, inferí que se trataba del gobernador. Se trataba de una hipótesis (1878 CP: 2.625)».

<sup>16</sup> Es decir, el emisor tiene a su disposición, en su propio repertorio de conocimientos culturales, un tipo expresivo, que debe realizar concretamente como espécimen expresivo, y este tipo está ya correlacionado convencionalmente con un contenido, con una porción dada y definida del campo semántico (Eco 1979).

<sup>17</sup> La relación tipo-espécimen por *ratio facilis* o *difficilis* puede pensarse también como menor o mayor apertura del texto.



*difficilis*, es decir, la causa de la configuración en la superficie imprimible y su puesta en correlación con el agente impresor es *posible*, no necesaria y hay una dificultad mayor para su reproducción, su réplica o su sustitución.<sup>18</sup>

b) Interpretar un síntoma es también ponerlo en correlación con una posible causa física pero a diferencia de la huella, no hay en tal correlación una correspondencia punto por punto. De todos modos entre la causa del síntoma y el síntoma (efecto) la enciclopedia registra una contigüidad, presente o pasada, *necesaria*. Su reconocimiento es por *ratio facilis*, i.e. el tipo expresivo está formado previamente, «remiten a una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco 1984). Como en el caso anterior, su modo de articulación es por unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas o hipercodificadas y el *continuum* por formar es heteromatórico motivado (de materia diferente y motivado por esa materia).<sup>19</sup>

c) El reconocimiento de indicios se produce a partir de la detección de ciertos rastros (pueden ser objetos) dejados por un agente, de modo que pueda inferirse la presencia pasada de ese agente. La diferencia con los síntomas es que entre la causa del indicio y el indicio, la enciclopedia registra una contigüidad pasada o presente *posible*. Como en el caso de los síntomas, su reconocimiento es por *ratio facilis*, es decir, remiten a *una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia* pero por lo general menos codificada que los síntomas. El *continuum* por formar, como en los dos casos anteriores es hétéromatórico y motivado.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> En adelante, a los fines de claridad expositiva, ilustraré los diferentes modos de producción sígnica con un ejemplo de producción artística contemporánea. El reconocimiento de huellas es un trabajo para producir una expresión que puede advertirse en la producción de Eduardo Vigo (arte postal) y en general en toda aquella que utiliza el grabado como trabajo físico para producir la expresión.

<sup>19</sup> *One hundred and eight [Ciento ocho]* (Nils Völker 2010) puede mencionarse como ejemplo para dar cuenta de este modo de producción sígnica; se trata de una instalación interactiva montada en una pared (214 x 180 cm), y compuesta de bolsas de plástico que se inflan y desinflan en forma selectiva por la acción de un microcontrolador y dos ventiladores de refrigeración. Reacciona ante la proximidad del observador, siguiendo tentativamente los movimientos del mismo. Cuando no detecta a alguien, se reorganiza después de un rato y se reinicia suavemente la oscilación. Se presenta con una iluminación que destaca visualmente el efecto.

<sup>20</sup> En el ejemplo citado en la nota anterior, es posible no sólo el reconocimiento de síntomas sino también de indicios: el movimiento de la obra (inflación y deflación), es indicio de la presencia de un espectador (pues los sensores se activan y comienza el ciclo de refrigeración de las bolsas). De un modo más general, otro ejemplo es el reconocimiento de rasgos

II) Otro tipo de trabajo físico requerido para producir la expresión es la *ostensión*: ésta se produce cuando un objeto o fenómeno, producido por la naturaleza o la acción humana, existente en un mundo de hechos, es seleccionado por alguien y mostrado como la expresión de la clase de objetos de que es miembro (Eco 1975, (2000):329). Aquí Eco distingue: a) ejemplos, b) muestras y c) muestras ficticias, en todos ellos la correlación entre expresión y contenido está a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*: la dificultad para su réplica, substitución o reproducción es mediana (no es simple, pero tampoco compleja). Y en todos ellos el *continuum* por formar es homomatérico (la expresión está formada de la misma materia que el posible referente). Finalmente en cuanto al modo de articulación, como en el caso de reconocimiento, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas) o porque el lector (la lectura) planteo una posible correlación (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas o hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización). Conforme la tabla 1, la ostensión puede dar lugar a:

a) Ejemplos. Cuando se selecciona un objeto para expresar la clase de la que es miembro.<sup>21</sup>

b) Muestras. Se selecciona una parte del objeto para expresar el objeto entero y su clase.<sup>22</sup>

c) Muestras ficticias o ficción del objeto por el objeto; conforme la tabla 2 pueden requerir además de la ostensión otro tipo de trabajo físico para producir su expresión, tal la reproducción. Son los casos en que hay un modelo parcialmente reproducido y parcialmente mostrado en los que, como en los ejemplos y muestras el *continuum* por formar es homomatérico (es decir, la expresión está formada de la misma materia que el posible «referente»<sup>23</sup>).

---

estilísticos visuales cuya presencia recurrente (o ausencia) posibilite establecer la autoría de una producción artística en la que pueda reconocerse como función semiótica.

<sup>21</sup> Ejemplos: *Familia obrera* (Oscar Bony, 1998).

<sup>22</sup> *The Scribe's House* (Pablo Lehmann 2012), instalación en la que el espacio de un departamento a escala real está amueblado y decorado con páginas de libros.

<sup>23</sup> Ejemplo: *La tri-bicicleta ingenua*, de Edgardo Vigo (1965) o *Novecento* (Maurizio Cattelan, 1997) que muestra un caballo disecado.

III) *Reproducción* es el tercer tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión, esto es, a) para imponer un movimiento vectorial, b) una estilización c) unidades combinatorias, d) pseudounidades combinatorias o e) estímulos programados. En todos estos casos el *continuum* por formar es heteromatérico arbitrario (es decir, la expresión está formada de una materia diferente al posible «referente», no está motivado por el vínculo causal con éste sino que puede elegirse arbitrariamente), excepto en el caso de los vectores, que comparten con las ostensiones el *continuum* por formar homomatérico.<sup>24</sup> Asimismo, como la relación tipo /espécimen y el modo de articulación varía, las abordaré en el detalle de cada caso.

a) La reproducción de vectores implica la de configuraciones que presentan marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad; es decir, se reproducen elementos de uno o más sistemas diferentes para componer rasgos reconocibles de direccionalidad (pero también de progresión y de jerarquización). Su modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas y la relación tipo/espécimen es por *ratio difficilis*.<sup>25</sup>

b) La reproducción de estilizaciones es la de expresiones que son el resultado de una convención que establece su reconocibilidad; presentan rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente;<sup>26</sup> la relación tipo/espécimen está a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis* y el modo de articulación es como en el caso de los vectores, por unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas.

c) La reproducción de unidades combinatorias (como los sonidos de la lengua) preexistentes como tipos expresivos, ligados a un significado convencionalizado. Presentan una mínima dificultad de réplica o sustitución, razón por la que la relación tipo/espécimen es por *ratio facilis* y presentan el mismo modo de articulación que a) y b).<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ejemplo: propuestas artísticas en la que se establece un recorrido espacial predeterminado y con ello una vectorización, i.e. *La menesunda* (Marta Minujin 1965).

<sup>25</sup> El arte cinético reproduce este modo de producción signica.

<sup>26</sup> Por ejemplo, las crucifixiones o el sol en las imágenes artísticas occidentales.

<sup>27</sup> Ejemplo: los «calados» de Pablo Lehman (v.gr. *Carta perdida I*, 2012).

d) Pseudo unidades combinatorias: el trabajo físico requerido para la producción de estas expresiones está a medio camino entre la reproducción y la invención; son los casos en que el plano de la expresión aparece articulado pero el plano de contenido es impreciso; se trata más bien de señales que convocan a la atribución de un contenido, esperan ser correlacionadas con un contenido y están disponibles para alguna posible correlación. De ahí que su modo de articulación está a medio camino entre unidades gramaticales hipercodificadas y textos propuestos e hipocodificados. De todos modos, debido a la posibilidad de réplica, substitución o reproducción, la relación tipo/especimen es por *ratio facilis*.<sup>28</sup>

e) La reproducción de estímulos programados es la de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que el emisor asocia con la necesidad de una respuesta comportamental por lo que los articula como elementos lingüísticos. Se trata de aquellos casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997) o mejor dicho, el texto prevé la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. El efecto, no obstante, no es totalmente previsible (el emisor no está totalmente seguro de la respuesta que generará en su destinatario), pues si bien propone tal activación, con ello desafía tales hábitos. Por ello la reproducción de estas expresiones se encuentra a mitad de camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo y como la anterior, es un tipo de operación semiótica mixta, a medio camino entre la reproducción y la invención. De allí que si bien en el plano de la expresión puede analizarse en unidades discretas, el plano del contenido constituyen una nebulosa de sentidos.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.* nota 33. Como en todos los ejemplos citados, es habitual la utilización de más de un modo de producción signica en una misma obra; en el caso de la producción de Lehman por ejemplo, es posible advertir en sus «calados» en papel, que la reproducción de pseudounidades combinatorias se combina con la de unidades combinatorias (resultan una señal de «autor textual» y como tal también conforman un indicio) comprensible por *ratio facilis*; pero además el modo de producción signica utilizado en ellas es el de estímulos programados —ver e)— por lo que constituye también una invención en la que el modo de articulación es de textos propuestos e hipocodificados.

<sup>29</sup> Además de la referencia en la nota anterior (34) una producción para ejemplificar este modo de producción signica es *Darkroom* (R. Jacoby 2002), performance para un espectador, que sucede en la oscuridad absoluta, visible a través de una cámara con rayos infrarrojos.

IV) El último tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión es la *invención*: «modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido» (Eco 1975(2000):347). Es la *institución efectiva* de un modo de correlacionar expresión y contenido que no tiene precedentes. De allí que se articulen no como unidades gramaticalizadas sino como textos y además hipocodificados, *i.e.* se avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos. El trabajo es de transformación, reorganización novedosa y por ello invención de lo todavía *no dicho*, necesariamente envuelta en lo *ya dicho*. Asimismo, «es el caso más ejemplar de *rattio difficilis*, realizada en una expresión heteromatórica» (Eco 1975(2000):347) arbitraria. Los diferentes niveles de invención (transformación) que presenta la tabla 1, son a) congruencias o calcos b) proyecciones y c) grafos.<sup>30</sup>

a) *Congruencias o calcos*: son los casos de «dobles», textos que pueden *comprenderse* aunque no se conozca o no exista el objeto que lo motivó. La congruencia nunca es total y absoluta y se rige por las leyes de semejanza. Son los casos en los que algunos puntos en el espacio físico de la expresión remiten a puntos reales o virtuales en el espacio físico de un objeto real o virtual. La articulación tipo/especimen es como en todos los casos de invenciones, por *rattio difficilis* y por lo tanto presentan dificultad para su reproducción, réplica o sustitución, pues no es posible (o es complejo) individualizar un tipo de contenido.<sup>31</sup>

b) *Proyecciones*: en ellas los puntos en el espacio de la expresión remiten a muy pocos y selectos puntos en el espacio de un modelo semántico toposensible; también se rigen por leyes de semejanza que es necesario aprender a reconocer. En estos casos es necesario postular un tipo de contenido (transformar hacia atrás) puesto que sólo hay un espécimen de expresión. Se trata de casos en que es posible proyectar de la nada (el ejemplo más claro es la maqueta de un edificio) o de contenidos a los que no

<sup>30</sup> En el origen de toda estilización se encuentra un trabajo de invención para producir la expresión.

<sup>31</sup> Por ejemplo, *Narciso de Mataderos o El espejo*, de Pablo Suárez (1984/85).

correspondan «referentes» (v.gr. la pintura de un personaje ficticio) (cfr. Eco 1975).<sup>32</sup>

c) *Grafos*: casos en los que puntos en el espacio de la expresión corresponden a puntos en un modelo de relaciones no toposensibles; los grafos o diagramas propuestos por Peirce ejemplifica muy bien este caso: si bien presentan relaciones espaciales, estas no representan a otras posibles relaciones espaciales (como en el caso de las proyecciones), sino relaciones abstractas.<sup>33</sup>

La percepción detenida de los modos de producción sígnica tienen la ventaja de posibilitar *un anclaje en el texto* que a veces es elidido,<sup>34</sup> es decir, hay aquí una instancia de desnaturalización del mismo al ser comprendido como artificio. Pero la sola detección de estas funciones semióticas, si bien necesaria no sería suficiente; configura *un momento* en un proceso del análisis destinado a la actualización del texto (incluida su dimensión pasional) a partir de la cooperación interpretativa, que posibilita una lectura (interpretante final).

En este despliegue (tanto horizontal como vertical) de los modos de producción sígnica en un texto, es posible formular diversos juicios perceptivos en los que los tipos cognitivos y los contenidos nucleares se encuentran en mayor o menor acuerdo, modificación o corrección y en la que ingresan también en mayor o menor medida contenidos molares repercutiendo así en la enciclopedia del lector y por ello en la semiosis. Asimismo, no se trata sólo de negociaciones en el nivel de los significados (noción interna a un sistema semiótico), sino también en el nivel del sentido (noción interna a los textos).

Retomando parte de lo expuesto en *Consideraciones previas b.1)* los *sentidos* de los juicios perceptivos son interpretables abductivamente. Para Peirce la abducción es un caso de inferencia en la que: «(...) encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el

<sup>32</sup> Un ejemplo de este modo de producción puede detectarse en *Buenos Aires Tour* (Jorge Macchi 2003), obra que consta de ocho itinerarios que reproducen la trama de líneas de un vidrio roto sobre el plano de la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de las ocho líneas se han elegido 46 puntos de interés sobre los cuales una guía proporciona información escrita, fotográfica y sonora.

<sup>33</sup> *Buenos Aires Tour* también presenta este modo de producción sígnica.

<sup>34</sup> Se trata de una especie de *escaneo* o percepción pormenorizada del texto, que avanza en la comprensión del mismo en cuanto revisa, ratifica, rectifica los hábitos-creencias en la percepción del mismo o bien da lugar a la creación de otros nuevos.

caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición» (1878 *CP*:2.624). Esta tensión, o también «placer estético», es ejemplificada mediante dos posibilidades a las que Eco denomina abducciones hipercodificadas e hipocodificadas. Las primeras avanzan desde códigos existentes a subcódigos más analíticos;<sup>35</sup> las segundas (hipocodificadas) avanzan desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.<sup>36</sup> Reside aquí la cooperación interpretativa y la actualización del texto: la generación de inferencias (abductivas) dispuestas a ser «contrastadas» en él, en cuanto *modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa* (Eco 1975 (2000):384). En otros términos, se trata de *poner en cuestión* algunos hábitos-creencias en su caso, *contar con la solidaridad* de otros, los que confluyen (reingresan) en la formación de los tipos cognitivos (privados) contenidos nucleares (públicos) y contenidos molares (conocimientos ampliados), conformados por elementos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) y narrativos,<sup>37</sup> cuya selección depende de criterios de pertinencia (Prieto 1975). En este movimiento la enciclopedia se reformula y con ello la semiosis se entrena y se expande.

Un ejemplo pueden ser útil para ilustrar lo hasta aquí expuesto, a partir de *One hundred and eight [Ciento ocho]* de Nils Völker (2010) —ver nota 25—. Para un adulto mayor (A) que concurre a una galería en que tal obra pueda estar expuesta, el movimiento de inflación y deflación de las bolsas de plástico relacionado con la presencia/ausencia de un cuerpo en ese «artefacto» es un signo: es *expresión* de un sistema semiótico elemental en el cual un objeto sobre una pared en un determinado espacio, con su cartel indicador del nombre en su caso, está correlacionado con un *contenido*, tal que se trata de una «obra de arte», «producción artística», «instalación», etc. Para un niño (B) que eventualmente tiene su primera experiencia en tal espacio, antes que una expresión, es un objeto formado por bolsas plásticas con las que puede jugar acercando o alejando su cuerpo.

<sup>35</sup> Cfr. 1878 *CP* 2.625 o algunas de las abducciones que realiza el personaje Zadig constituyen un ejemplo (Eco & Sebeok (1989):278-87).

<sup>36</sup> Peirce da el ejemplo de «los diferentes sonidos emitidos por instrumentos de una orquesta (que) conmueven el oído y el resultado es una emoción musical totalmente distinta de los propios sonidos» (1878, *CP*: 2.643).

<sup>37</sup> «Eco extiende el concepto de narratividad a las imágenes; desde el punto de vista de la semiótica contemporánea, la imagen cumple con los principios narrativos: es una narración en su construcción y en su recepción, su lectura atenta implica un proceso análogo a cualquier otro proceso narrativo —es un relato por lo menos— hay una construcción consciente (en parte programada) para que produzca efectos en el lector, y el lector los recibe si puede mínimamente decodificar ese código» (Mancuso 2013 *Estéticas de la recepción*, inédito).

El tipo cognitivo de A que reconoce las bolsas de plástico como signo —i.e. relación triádica, entre un objeto (dinámico cognoscible bajo la forma de objeto inmediato), representamen e interpretante (CP 1897 CP 2.228)— y en sus aspectos morfológicos, tímicos y narrativos, es más amplio que el de B; no obstante si se les pregunta a ambos «¿dónde están las bolsas de plástico?», indicarán el mismo lugar.

Es posible admitir entonces un «nivel» de semiosis perceptiva estable y común y diferencias en el nivel interpretativo. Si *One hundred and eight [Ciento ocho]* es un «signo» para el niño B, es porque éste debió activar procesos de tipo perceptivos (percibir sustancias como formas); de igual modo, el adulto A (y supongamos que se trata de un historiador o crítico de arte) debió percibir sustancias pero como formas de una expresión.

Si A se decidiera a detectar los *modos de producción sýgnica* en *One hundred and eight [Ciento ocho]*, podría afirmar que el tipo de trabajo físico para producir la expresión propuesto en la obra es la *ostensión*, en la que la relación tipo-espécimen (forma-contenido) está a medio camino entre *ratio difficilis* y *facilis* (mediana posibilidad de réplica, reproducción o sustitución, o bien mediana apertura), el *continuum* por formar (como en todos los casos de ostensiones) es de la misma materia (homomatérico) que el objeto seleccionado es mostrado para expresar la clase de la que es miembro (bolsas de plástico, como «ejemplo») y donde el modo de articulación es de unidades hipercodificadas con alguna modalidad de pertinentización. Pero al aproximarse a *One hundred and eight [Ciento ocho]* y advertir que las bolsas modifican su movimiento de deflación e inflación, se encontrará ante una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en él diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo en busca de una hipótesis que estabilice sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo.

En esta instancia, *One hundred and eight [Ciento ocho]* es para A un texto hipocodificado en el que detecta que el trabajo físico para producir la expresión es el de *estímulos programados*; podrá precisar que las «bolsas de plástico» además son casos de muestras ficticias (*ostensión*) a medio camino entre la *reproducción* y la *invención*, el *continuum* por formar es heteromatérico (aire que se bombea mediante un mecanismo en las bolsas) y la relación tipo-espécimen también a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*. Para detectar, en este proceso interpretativo y cooperativo un trabajo físico de *invención* para producir la expresión, deberá complejizar su «lectura» e ingresar en una serie de paseos inferenciales.

Ahora bien, el trabajo de hipercodificación y conmutación de códigos que lleva a cabo una teoría de producción de signos, ha estado a cargo de la retórica general;<sup>38</sup> sus figuras, en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden

<sup>38</sup> Una posibilidad en la línea de las reflexiones de Marin (1971), es destacar el carácter de *descripción verbal* de lo visual en la explicitación de los modos de producción sýgnica y su correlación con las figuras retóricas; esto implicaría su semiotización (siempre bajo el supuesto que tales descripciones conforman un material que verbaliza la imagen y no necesariamente un metalenguaje semiótico). Esta *matriz de verbalizaciones* que median el sentido (que no implican una segmentación de la imagen y convienen en su consideración como *continuum*), como también sus complejizaciones (*cf.* verbalizaciones en forma histórica, en forma filológica,



una historia textual y por ello de sentido, resultan convocadas y convocantes en esta instancia.<sup>39</sup>

Resulta pertinente recordar que la retórica se ocupa de *premisas probables* —*Inventio*— (no parte de primeros principios como los lógicos de identidad, no contradicción o tercero excluido) y articula sus silogismos en *entinemas* —*Dispositio*— (no opera mediante silogismos apodícticos), dando lugar a esquemas generativos o expresiones ya generadas —*Elocutio*.

Concretamente, la *elocutio* da cuenta del trabajo de hipercodificación y conmutación de código; en efecto, las *figuras retóricas* constituyen artificios destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien mediante el uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo),<sup>40</sup> o bien como *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora. Para Eco, la transgresión del «principio de cooperación» propuesto por H. P. Grice para explicar los usos comunes del lenguaje natural,<sup>41</sup> posibilita la emergencia de la metáfora, para cuya aceptación e interpretación existen leyes pragmáticas y socioculturales; de allí que una semiótica de la metáfora «también tiene que ver con una semiótica de la cultura» (Eco 1984(1995):172). Este autor postula cinco reglas para la interpretación co-textual de una metáfora, que considero de interés y pertinente para la propuesta de un método de análisis de lo visual; particularmente porque la metáfora es el instrumento que «permite entender mejor el código o la enciclopedia» (Eco 1984(1995):228).<sup>42</sup>

---

Segre 1979) bien podrían considerarse a modo de interpretante final, *i.e.* ilimitadas y abiertas (Calabrese 1985 (1987):201).

<sup>39</sup> Una discusión reciente al respecto, se llevó a cabo en el 9° Congreso de la AISV Retórica de lo visible. *Estrategias de la imagen, entre la significación y la comunicación* (2010) (cfr. Migliore 2011).

<sup>40</sup> *V.gr.* la imagen de la crucifixión (reproducen una estilización como modo de producción sígnica) o de banderas (reproducen unidades combinatorias).

<sup>41</sup> Articulados en las máximas de calidad (*haz que tu contribución a la conversación sea verdad*), de cantidad (*haz que tu contribución a la conversación sea lo más informativa posible*), de manera (*sé claro*) y de relación (*haz que tu contribución sea pertinente respecto al tema*).

<sup>42</sup> Y no al revés, *i.e.* que para entender las metáforas es necesario conocer el código (o la enciclopedia). Cabe recordar la referencia de Peirce «(...) Las metáforas exhiben el carácter representativo de un signo, trazando un paralelismo con algo diverso (CP 2.277)». En este sentido, las metáforas interesan como «instrumento de conocimiento que añade y *no que* sustituye» (Eco 1984 (1995):170).

De modo inverso al proceso de producción, el proceso de interpretación contextual de una metáfora debería cumplir cinco reglas:

1) Constrúyase una primera representación componencial del semema metaforizador (parcial y provisional), según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P). Al semema metaforizador lo llamaremos *vehículo*. Esta representación debe ampliar únicamente las propiedades pertinentes que sugiere el co-texto y *anestesiár* las demás (cfr. Eco 1979). Esta operación constituye un primer intento de abducción.

2) Localícese en la enciclopedia (postulada *ad hoc*), otro semema que posea uno o varios de los mismos semas (o marcas semánticas) del semema vehículo, y que presenten otros semas «interesantes», también según F, A, M y P. Selecciónese ese semema como probable semema metaforizado (tenor). Si hay otros sememas que también podrían desempeñar esa función, llévense a cabo nuevas abducciones sobre la base de indicios co-textuales (...).

3) Selecciónese una o más de esas propiedades o semas diferentes y constrúyase sobre la base de ellos un árbol de Porfirio, tal que esos pares se unan en un nudo superior.

4) El tenor y el vehículo exhiben una relación interesante cuando sus diversas propiedades o semas se unen en un nudo comparativamente muy alto del árbol de Porfirio (...). Según estas reglas, se parte de relaciones metonímicas (de semas a sememas) entre dos sememas distintos y tras verificar que existe la posibilidad de doble sinécdoque (que afectaría tanto al vehículo como al tenor) se concluye que hay sustitución de un semema por otro. Por tanto una sustitución de semema resulta ser el efecto de una doble metonimia verificada por una doble sinécdoque (cf. Eco 1971) (...).<sup>43</sup>

5) Sobre la base de la metáfora que guía las hipótesis, verifíquese si es posible localizar nuevas relaciones semánticas, con objeto de enriquecer más aún la capacidad cognitiva del tropo (Eco 1984 (1995):220-21).

Luego en la *matriz de verbalizaciones* a partir del recurso a las figuras retóricas la identificación de marcas comunes permitirá establecer semejanzas que se presenten como identidades semánticas (en el caso de la metáfora) o interdependencias sémicas (metonimia); la identificación de tales marcas, dependerá de la actualización enciclopédica (y no sólo en forma de diccionario) del texto.

---

<sup>43</sup> Como es posible advertir, la metáfora configura una figura retórica por excelencia a la que se podrían reconducir otras (metonimia, sinécdoque) y en este punto, de gran interés para el análisis visual en cuanto, tal como antes consigné, permite entender mejor el código (o la enciclopedia).

En otros términos, una actualización enciclopédica deberá atender a los niveles de 1) expresión y 2) del contenido del texto.

En cuanto al nivel de *expresión* implica: a) la realización de selecciones que registren las conexiones (posibilidad de relación/aparición) con otros TTCC/CCNN y CCMM pertenecientes al mismo sistema semiótico, actualizado en un cotexto, *i.e.* en relación con otros textos; b) realizar selecciones circunstanciales, las que atañen a las de enunciación y se relacionan con la identificación del género en que el texto está inscripto. El modelo de análisis incluye c) la consideración complementaria de las circunstancias de enunciación *i.e.* informaciones sobre la época, el contexto social del texto, etc. (Eco 1975, 1979b, 1997).<sup>44</sup>

En cuanto al nivel del *contenido* del texto, se trata de la cooperación en la actualización de las intensiones —semántica del texto— (su estructura narrativa e ideológica, básicamente) y de las extensiones —pragmática— *i.e.* extensiones patentizadas, prevenciones y paseos inferenciales y estructuras de mundos.<sup>45</sup> Es decir, la hipercodificación y conmutación de códigos da cuenta, en definitiva de *mundos posibles*, organizados en sistemas semánticos y disponibles para ser actualizados mediante la cooperación interpretativa.

El interés del trabajo retórico reside en la posibilidad de explicitar las *premisas probables ocultas* a nivel de la *Inventio*, como los *entinemas encubiertos* a nivel de la *Dispositio* y con ello indagar en el nivel de manipulación ideológica posible de un texto artístico-visual. En tal sentido, un texto en cuanto aserto metasemiótico puede mostrar la naturaleza contradictoria del espacio semántico al que se refiere, dando indicaciones acerca de las *premisas probables* o bien puede ocultar algunas de un modo deliberado. De igual modo puede hacerlo una *argumentación (Dispositio)* que se basa en la elección de determinadas premisas probables y oculta otras, o no considera premisas

---

<sup>44</sup> Como es posible advertir, en las *expresiones ya generadas*, tales selecciones se encuentran esclerotizadas, si bien nada obsta a que también éstas se puedan modificar.

<sup>45</sup> Considero pertinente la inclusión de estas operaciones en la lectura de un texto visual, las que han sido planteadas por Eco en *Lector in fabula* (1979b), donde propone la posibilidad de su uso o aplicación a textos no verbales con los debidos ajustes. De ahí que me refiero con mayor detalle a estas primeras operaciones en nivel de la expresión y del contenido en el apartado siguiente y propongo como «ajuste» la consideración en los textos visuales de las estructuras narrativas y las ideológicas (omitiendo aquí las más específicas del texto escrito: tal las discursivas y actanciales).

complementarias. Iguales consideraciones atañen al lector; en ello reside su trabajo de cooperación interpretativa.

Una semiótica visual debería tener como objetivo de máxima, justamente brindar las herramientas para explicitar ese doble juego y no reproducirlo, *i.e.* dar indicaciones acerca de las posibilidades de selecciones circunstanciales que atribuyen un propiedad determinada a un semema (*i.e.* un texto virtual) a cargo de un lector (o una cultura lectora) a partir de la explicitación de sus premisas probables y de las relaciones que conforma sobre ellas en una argumentación. Argumentación esta última que, habiendo partido de la especificidad de sus modos de producción sígnica, avance en forma práctica y pertinente en la actualización de su contenido (intensiones y extensiones).

En términos de Eco, se trataría de los senderos posibles por los bosques narrativos (1994).

Para ejemplificar lo expuesto, continúo el breve análisis de *One hundred and eight [Ciento ocho]* que presenté en la página 203.

El *estímulo programado* demanda la atención del lector y lo induce a sacar conclusiones de las premisas propuestas o presupuestas mediante el uso de *esquemas generativos* (creativos) metafóricos. El trabajo de interpretación co-textual de la metáfora incluirá la construcción de una primera provisoria y parcial representación componencial del semema metaforizador o *vehículo* (en este caso las bolsas) según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P).

En el caso tendríamos: *bolsas*/ F: flexible, maleable, contenedora; A: cultura; M: inorgánico; P: llenarse, vaciarse y también, contraerse, dilatarse.

Conforme la segunda regla, el lector debería localizar en una enciclopedia *ad hoc*, algún semema que presente algunas marcas semánticas del semema bolsa. Y esto implica un lector inclinado a realizar en el nivel de la expresión selecciones contextuales (y cotextuales) es decir, hipótesis o suposiciones en el orden de la intertextualidad convocando otros textos o registro de casos generales en que determinado término podría coaparecer en concomitancia con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico. Nuestro lector «A» podría entonces postular «pulmón» como posible semema metaforizado (*tenor*).

En tal caso, los semas que detectará serán: *pulmón*/ F: flexible, maleable, contenedor; A: Naturaleza; M: orgánico; P: llenarse, vaciarse; contraerse, dilatarse.

Las oposiciones se dan en los semas cultura/naturaleza e inorgánico/orgánico. Un árbol de Porfirio de tales oposiciones, teniendo en consideración el movimiento de contracción y dilatación (selección textual

pertinente, atento las características de la obra), presentaría la unión de los pares opuestos cultura/naturaleza en un nudo superior, «movimiento»; en cuanto a la oposición inorgánico/orgánico, presenta una mayor complejidad: pues generaría los pares quietud/movimiento; muerte/vida y la unión de tales pares en un nudo superior, «mundos».

Ahora bien, la obra altera su rítmico movimiento cuando un espectador se acerca y registra el cuerpo del mismo siguiendo tentativamente sus movimientos. Tal como antes consigné, se trata de una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en el lector diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo en busca de una hipótesis que estabilice sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo. La actualización de las *circunstancias de enunciación* lleva al lector a inferir la existencia de un mecanismo tecnológico (oculto) que genera tal dilatación y contracción y, encontrándose dispuesto a realizar actualizaciones cooperativas a nivel del contenido, podrá advertir a partir de extensiones parentizadas que de la información resultante de su cooperación en el nivel de la expresión del texto, puede realizar suposiciones acerca del *topic* (esquema abductivo) del texto: la relación (ya no sólo oposición) entre naturaleza y cultura (específicamente tecnología); supone así un mundo posible en el que la tecnología tiene propiedades comunes a la naturaleza (movimiento), pero en el que la dinámica, carácter y posibilidades de activación de tal tecnología depende de la exclusiva presencia o ausencia de un cuerpo (naturaleza).

En el proceso de actualización cooperativa el lector modelo desechó algunas posibilidades, no obstante actualizables, debido a que si bien el texto no lo afirma, tampoco lo niega; *vgr.*: si bien las bolsas son de plástico y la enciclopedia acepta que puedan ser usadas para contener basura, de afirmarlo expresamente, hubiese presentado bolsas negras o bien el movimiento de contracción y dilatación estaría originado por el ingreso y egreso de materia en estado líquido o sólido; tampoco el texto afirma (pero tampoco niega) discutir cuestiones relacionadas con el consumo (sema actualizable en el semema bolsa de plástico), pues éstas son blancas, sin inscripciones y de tamaño regular. Asimismo, el texto no parece afirmar la fragilidad del sistema tecnológico, pues de hacerlo hubiera optado por recurrir a bolsas de papel o un material con cualidades diferentes al del plástico. Muy por el contrario, sí afirma la resistencia, maleabilidad y flexibilidad del artefacto (tecnológico).

En la instancia de actualización de las estructuras ideológicas, la tecnología presentada en el texto se presenta como un «síntoma» y como un «indicio» del «movimiento» y los «mundos» convocados por *Ciento ocho*, texto que problematiza las posibilidad de interacción entre tecnología y naturaleza interdependientes pero también independientes, ilimitados pero no infinitos, mostrados y ocultados. Configura una reflexión metalingüística en cuanto artefacto o constructo que para problematizar la relación propuesta, requiere la presencia de los términos de la misma (naturaleza /tecnología) y de ese modo desafía la tradicional oposición naturaleza/cultura, sin incluir una al interior de la otra o privilegiar alguna de ellas.

Una vieja discusión enunciada de un modo creativo que problematiza las posibilidades de su superación, enuncia una pregunta sobre el fondo intertextual de respuestas (y preguntas) pasadas y lanzada hacia el futuro.

### ***b. Metodología de análisis de la producción escrita***

Las mismas objeciones a la traslación acrítica de la metodología de análisis de los textos escritos hacia los visuales podrían ser esgrimidas para la situación inversa. De allí que la particularidad del texto escrito requiere herramientas de análisis específicas, no obstante que (en cuanto *texto*) presentan los mismos problemas detectados en el análisis de lo visual, *i.e.* la decisión acerca de un análisis en forma de *diccionario* o en forma de *enciclopedia* y con ello, la valoración de la complejidad semiótica (Eco 1975, 1979b).

Luego, un análisis en forma de *enciclopedia* tendrá en cuenta:

1) *un nivel de la expresión*: selecciones contextuales, circunstanciales y circunstancias de la enunciación entre otros códigos y subcódigos;

2) *un nivel del contenido actualizado* de

a) *las intensiones (semántica)*: cooperación en la actualización de diferentes estructuras (discursivas, narrativas, actanciales e ideológicas) y

b) *un nivel de las extensiones (pragmática)*: estructuras de mundos, prevenciones y paseos inferenciales y extensiones parentizadas.

El interés del abordaje propuesto por Eco en *Lector in fabula* (1979), es su planteo como modelo posible exhaustivo en el que el análisis no tiene un orden predeterminado o jerarquizado y en el que existe la posibilidad de realizar *saltos* en las diferentes instancias de cooperación textual (*cfr.* Eco 1979b (1999):103).<sup>46</sup>

Entonces, en el *nivel de la expresión* (1) las posibilidades de cooperación del lector, se dan en cuanto a las:

- *Selecciones contextuales (y cotextuales)*: hipótesis o suposiciones en el orden de la intertextualidad, *i.e.* convocatoria a otros textos o registro de casos generales «en que determinado término podría coaparecer en concomitancia (y por consiguiente coaparecer) con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico (*cfr.* Eco 1979b (1999):28).

---

<sup>46</sup> Reseño aquí los niveles efectivamente utilizados en mi análisis de los textos escritos, mediante una selección de los que considero más pertinentes y teniendo en cuenta que esta investigación se centra de un modo particular en los textos visuales.

- *Selecciones circunstanciales*: hipótesis acerca del género discursivo en el que se encuentra enunciado el texto (se relaciona con las circunstancias de enunciación en parte).<sup>47</sup>

- *Circunstancias de enunciación*: requiere la identificación, por parte del lector, del mundo (o experiencia) común con el texto; tal texto puede o no suponerla, pero el lector debe tenerla en cuenta; implica asimismo la reconstrucción de la localización espacio-temporal para hipotetizar la enciclopedia a la que se debe recurrir para su actualización.

El *contenido* actualizado (2) tal como consigné antes, comprende cooperaciones en el *nivel de las intensiones (semántica del texto)* y en el nivel de las *extensiones (pragmática del texto)*; el modelo presenta una organización pero, reitero, admite la realización de saltos y omisiones entre los subniveles y reenvíos varios entre las *intensiones* y las *extensiones*; depende entonces de la *intentio operis* (pues el texto puede presentar remisiones, saltos, anticipaciones, verificaciones retrospectivas) y de la *intentio lectoris* (mayor o menor nivel de cooperación y enciclopedia del lector), el itinerario a seguir (no obstante, en cuanto *modelo*, debe prever —y lo hace— un recorrido exhaustivo).

En tal sentido, la cooperación textual incluye:

- *Extensiones parentetizadas*: constituye el primer movimiento a cargo del lector, quien realiza suposiciones transitorias con la información provista por la cooperación en el nivel de la *expresión* del texto, y que luego podrá contrastar en la medida que realice operaciones extensionales más complejas.

- La actualización de las *estructuras discursivas*: reconocimiento del *topic*, i.e. «tema» (instrumento metatextual e hipótesis abductiva que propone el lector sobre determinada regularidad de comportamiento textual);<sup>48</sup> lo que puede permitirle reconocer determinadas *isotopías* (desambiguaciones del texto que

---

<sup>47</sup> El modelo prevé además subniveles de cooperación en el diccionario básico, reglas de correferencia (desambiguación de expresiones deícticas y anafóricas); hipercodificación retórica y estilística (reglas de género) e inferencias basadas en cuadros (*frame*) comunes.

<sup>48</sup> Reconocibles mediante marcadores: títulos, subtítulos, palabras claves, etc.

posibilitan la coherencia de un trayecto de lectura), las que pueden ser no sólo semánticas, sino también , estilísticas, enunciativas, retóricas, etc.<sup>49</sup>

- *Actualización de las estructuras narrativas*: si el nivel anterior atañe al análisis de la *trama* del texto, el presente incumbe a la *fábula*, i.e. al «esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y las sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenados temporalmente» (Eco 1979b (1999):145-6). Se trata de macroproposiciones a modo de *síntesis* que restringen las microproposiciones expresadas en el nivel discursivo (aunque también pueden ampliarlas). Las condiciones para definir una secuencia discursiva como narrativa son: la localización de un agente, un estado inicial, una serie de cambios (en un tiempo y producido por una o más causas) y un resultado.

- *Previsiones y paseos inferenciales*: se trata de la cooperación del lector es en el orden de la detección de disyunciones de probabilidad y realización de inferencias; a partir de determinadas señales (*vgr.* suspenso, finales de capítulo, etc.) el texto anuncia cambios de estado del mundo narrado que inducen (al lector) a prever en qué consistirá tal cambio o cuál será el desarrollo de los acontecimientos. Los paseos inferenciales o hipótesis con algún nivel de probabilidad requieren del lector una *salida* del texto hacia cuadros comunes e intertextuales, para volver luego a él, esto es, (las hipótesis) deben ser contrastadas en el texto. Si el texto presenta una *fábula* «cerrada» (aunque nunca lo es totalmente) las alternativas de paseos en la intertextualidad será limitada; si su *fábula* es «abierta», es el interés de cooperación y la enciclopedia del lector la que determinará la posibilidad de actualizar la totalidad de los paseos previstos.

- *Estructuras de mundos*: el *mundo* previsto en el texto puede ser calificado como *posible* en la medida en que por él se entienda (en este modelo) un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*, tomadas prestadas del mundo «real» (por ello no podría ser nunca un mundo alternativo autónomo o vacío).

---

<sup>49</sup> Atento a que se trata de un término que abarca diferentes fenómenos semióticos, en el nivel semántico (y no pragmático como en el caso del *topic*), el modelo prevé una sistemática de las isotopías, que atento a la especificidad de esta investigación (textos visuales), no incluí de modo detallado.



El establecimiento del mundo posible en un texto solicita del lector la suscripción de un pacto ficcional.

- *Estructuras actanciales e ideológicas*: detección, por parte del lector, de papeles actoriales o funciones narrativas, es decir, el lector puede abstraer oposiciones (sujeto/objeto; ayudante/oponente; destinador/destinatario), como también postular un mismo rol actancial para más de un actor. Por su parte la detección de las estructuras ideológicas se relaciona con la atribución de oposiciones axiológicas a oposiciones actanciales; en esta instancia la competencia ideológica del lector interviene en el establecimiento de tales estructuras. Por su parte, el texto puede prever, afirmar, poner en crisis o complejizar tales estructuras actanciales o ideológicas. En este *nivel* se corrobora la no linealidad del modelo pues la cooperación en el establecimiento de las estructuras actanciales e ideológicas es algo que puede suceder simultáneamente (o antes) a la proyección de mundos posibles; pero para identificar mundos posibles se debieron actualizar las estructuras discursivas y en esta última operación ya hay identificaciones actanciales e ideológicas. En otros términos, si bien el modelo los ubica hacia el final de la actualización del contenido, hipótesis sobre las mismas atraviesan todo el texto y son ratificadas, rectificadas, complejizadas o simplificadas en la medida en que el lector realice operaciones extensionales más complejas (siempre contrastables en el texto).

Como es posible advertir, la actualización interpretativa de un texto, implica la realización de operaciones por parte de un lector modelo cuya cooperación es en el orden de las inferencias acerca de *aquello que los textos no dicen explícitamente*, pues afirmar que un texto dice lo contrario de lo que afirma (inclusive en lo no dicho) configura un *uso* del texto (Eco 1994, 1995).

Por otra parte hay una débil frontera entre la máxima cooperación interpretativa y la interpretación crítica; una vez explicitadas las estrategias del texto y «contrastadas» en el mismo, una interpretación crítica será aquel alto grado de cooperación en el tránsito de la mayor cantidad de *senderos* en el texto, por el cual el lector modelo no sólo da cuenta de la calidad del texto y de su efecto

performativo sino también del modo en que el texto ha sido construido y ha previsto a su lector.

Entiendo que la exhaustividad del modelo permite la actualización de la dimensión pasional inscrita en el texto a partir de la detección de estrategias: ya en la delineación de un sistema de pasiones (y sus relaciones al interior de tal sistema); ya en la explicitación de sus artificios constructivos para generar un tipo de afección (afectación) en el lector.

Una última consideración en el orden de la reflexión bachtiniana, para quien el dialogismo es una cualidad inherente al material lingüístico, del que también es inseparable la característica de presentar siempre dos o más valoraciones (algunas evidentes, otras latentes) y una doble orientación (hacia un objeto y hacia un sujeto —u otros— interlocutores). En este horizonte teórico además, la categoría pragmática de los géneros (Bachtin 1952) gravita de un modo fundamental en la actualización interpretativa y —como el material lingüístico— son previos o dados. «Postulados», todos estos, presentes en el modelo de la cooperación textual por el que es posible actualizar el nivel de dialogicidad de un texto, *i.e.* comprenderlo, escuchar su voz (o voces en aquellos declaradamente polifónicos), entablar un diálogo (no siempre pacífico, no necesariamente contemporizador) con él (Mancuso 2007) en el que se dirimen criterios de verosimilitud, movimientos todos estos no exentos de decisiones en el orden de la ética y la responsabilidad (Bachtin 1997).

## **PARTE III. HALLAZGOS**

## Capítulo 7. Análisis semiótico del corpus visual

(...) los textos que por la complejidad de su organización,  
alcanzaron el nivel de arte,  
no pueden, en absoluto, ser depósitos pasivos de una información constante,  
puesto que no son almacenes, sino generadores.  
(Lotman 1985 (1996):160).

En este capítulo presento el análisis de la selección de textos visuales consignada en la *Parte II*, Capítulo 4 *in fine*, el que, a los fines de claridad expositiva, presento separado en dos secciones.

La primera abarca un conjunto de producciones en las que se destaca la persistencia de dos personajes, el *ángel*<sup>1</sup> y el *santo*,<sup>2</sup> bajo la hipótesis de que

---

<sup>1</sup> El término «ángel» corresponde a la palabra latina *ángelus* y ésta a la griega ἄγγελος (*ángeles*) y al término hebraico mal' āk, cuyo significado es el de mensajero enviado para una misión por Dios. Son varias las religiones que aceptan seres semejantes a los ángeles, los que ocupan una posición intermedia entre la divinidad y el hombre y al servicio de una potencia supraterrrenal. En la angeología del Antiguo Testamento, estos seres intermediarios entre Dios y el hombre fueron designados con diversos nombres, ya por su función, por la forma en que aparecen o por su relación con Dios. Se sostenía que residían junto a Dios en el cielo (*Gn* 21,17; 22,11) formando su corte pero también se admitía que habitaban la tierra (*Gn*32,2), y se presentaban como mensajeros de Dios ante los hombres (*Gn* 16,7s; 19, 1-22; *Nm* 22, 22-35; *Jue*13,3) ya para protegerlos (*Gn* 24,7.40; *Sal* 91,11) o para castigarlos (*1Sm* 24,16; *Sal* 78,49). En el judaísmo la angeología tuvo un desarrollo en las épocas persa, helenística y romana, con los libros canónicos de este período (*Job*, *Daniel* y *Tobías*) y con la literatura apócrifa a la que pertenecen los libros de *Henoc*, el apocalipsis siríaco de *Baruc*, el libro de los *Jubileos*, etc. Presentados como espíritus se les negaba naturaleza corporal y se los consideraba inmortales. La concepción de que cada pueblo estaba sometido a un ángel es propia del judaísmo tardío y sobre éste último se apoyaron las concepciones neotestamentarias sobre los ángeles. Sobre estas fuentes la angeología evolucionó en el cristianismo, cuya doctrina abarca consideraciones sobre su naturaleza, funciones, grupos u órdenes, nombres (*cfr.* Michl en Bauer 1959 (1967):88-100).

<sup>2</sup> Teológicamente el término «santo» es «lo que Dios toma a su servicio, sea persona o cosa. Es la pertenencia a él lo que constituye a lo santo, y no el modo de manifestarse el servicio» (...) «Lo santo es, pues, por una parte, un término preético y, por otra, un concepto que determina un *ethos*. Ese *ethos* determinado no es el grado elemental de la moralidad humana, sino la expresión de la santidad de Yahvé en un mundo de usos de santidad semejantes y

tales protagonistas *expresados en los textos* configuran respuestas a la/s pregunta/s formuladas a partir de la detección de los *topics* o esquemas abductivos. Su seguimiento y conformación deviene de interés entre las imágenes generadas alrededor del *Convivio*, pues su circulación excedió el ámbito de las publicaciones político-culturales, configurándose como elementos recurrentes en el programa estético del grupo abordado.

En la segunda sección incluyo aquellas otras propuestas menos explícitamente confesionales, pero sin embargo de interés en cuanto formaron parte de exposiciones o fueron premiadas o reconocidas por instituciones artísticas, con el fin de detectar en ellas *topics* complementarios o relacionados con los postulados en la primera sección.

La perspectiva teórico-metodológica desde la cual propongo tal abordaje, se encuentra explicitada en el Capítulo 6 y su *lectura conjunta* con los textos escritos y el resto de las imágenes incluidas en el capítulo siguiente, será presentada en el Capítulo 9.

### **a) Ángeles y santos**

Si bien *El Patrón de Buenos Aires* (figura 1) ilustró la portada del n° 88 de *Criterio*,<sup>3</sup> circuló también de modo autónomo en la muestra de 51 xilografías realizada en Amigos del Arte durante el mes de agosto de 1930.<sup>4</sup> El

---

distintos». El material más abundante sobre el término [*hágios*] y el grupo de palabras que relacionadas lo brindan los textos cúlctico-rituales de la época exílica y postexílica (*Ex 25 —Nm 10; Ex 40-48; partes de 1 y 2 Cr*) y sus detalles pertenecen, no a la teología, sino a la arqueología: «Para la comprensión de esta santidad cultural rígidamente ordenada, que, en gran parte, debió de haber sido cosa sólo conocida por los sacerdotes, es importante el hecho de que recibe su sentido no de sí misma, sino de una conciencia cambiada de la época postexílica. Esta conciencia se caracteriza por la voluntad apasionada de obedecer y por la experiencia de una culpa catastrófica, realidades que exigen el mayor cuidado en el trato con lo Santo» (*cf.* Cohenen *et al.* 1971(1994):149 y ss). Aquí será entendido como persona destacada por la perfección cristiana de su vida, que ha fallecido ya, y que ha sido propuesta a la veneración de los fieles, bien por aclamación popular, bien por decreto pontificio de beatificación, o de canonización (*Gran Enciclopedia Rialp*, 1991: «Culto a los santos» (entrada).

<sup>3</sup> Ejemplar del 7 de noviembre de 1929; reproducido también posteriormente en *Xilografías de Juan Antonio*, Buenos Aires: Convivio 1939:159; *Xilografías porteñas por Juan Antonio*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1947, fig.2; *Xilografías de Juan Antonio*, Buenos Aires: Criterio, 1953, figura 82.

<sup>4</sup> A los fines de centrar la exposición en el análisis, remito a los datos detallados en la *Parte II*, Capítulo 4, sin perjuicio de reiterar aquí informaciones básicas.

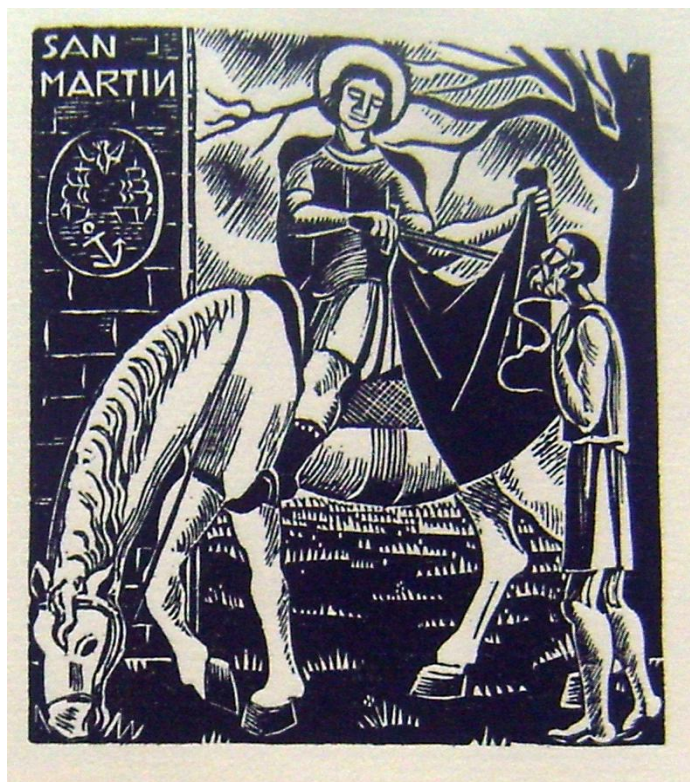


Figura 1. Juan Antonio (Spotorno), *El patrón de Buenos Aires*, 1929 (xilografía 9 x 8 cm)

título/nombre remite sin dudas a San Martín de Tours,<sup>5</sup> cuya advocación de la ciudad Buenos Aires se remonta a la época de la fundación de la ciudad, cuando fue establecida por Acuerdo del Cabildo el 20 de octubre de 1850.<sup>6</sup>

El primer modo de producción signica, *i.e.* el esfuerzo físico realizado para producir la expresión —y que será común en la producción xilográfica presentada en este Capítulo—, es el de *reconocimiento* de *improntas* (huellas); en el caso, el trabajo físico se concentra en el trazado de líneas para presentar lo que el lector percibe como sombras, volúmenes y demás incisiones que establecen los blancos de la estampa; la relación tipo-espécimen es a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, pues si bien tanto el productor como el lector pueden identificar el tipo expresivo remitiéndolo a una causa con la que

<sup>5</sup> [315-397]. Para su hagiografía e iconografía ver, entre otros, Schenone 1992:581-582, Carmona Muela 2003:317-321.

<sup>6</sup> La tradición cuenta que su elección fue sometida al azar, incluyendo su nombre junto a otros en un saco, del que salió tres veces elegido. Las fiestas patronales de los 11 de noviembre (fecha de conmemoración) tuvieron gran importancia en la colonia (para su descripción basada en fuentes, ver Torres Revello 1943:73-84 o Pessano 1955:21-24).

se vincula sobre la experiencia más o menos codificada, la dificultad de su reproducción, réplica o sustitución no es extrema (aunque tampoco mínima).

Otro modo de producción sígnica que es posible advertir (privilegiado en los textos visuales aquí analizados), es la *reproducción* de *estilizaciones*: aquello que el lector identifica como círculo blanco sobre la cabeza de una figura humana masculina, complementada por (la también *reproducción* de) *unidades combinatorias* —i.e. inscripción «San Martín»—, es una aureola, atributo propio de los santos en la enciclopedia religiosa católica, como resultado de una convención transmitida culturalmente como contenido nuclear (CN).

El espacio en el que se espera encontrar el término «de Tours», presenta una estilización del escudo de la ciudad de Buenos Aires —primera configuración del que circulará a partir de 1937, del mismo autor empírico, Juan Antonio (Spotorno)— que respeta los atributos del escudo original de la ciudad de Buenos Aires: elipse, paloma, dos barcos y un ancla, si bien con alteraciones por lo que es menos una *recreación* y más una *versión* (Pareyson 1954).

En efecto, en este sector, la estilización del ancla completa y la pregnancia del diseño, la aleja de las disposiciones de la ordenanza del 3 de diciembre de 1923 que establecía la configuración de la misma «medio sumergida con la parte de la caña y una uña fuera de la superficie», como indicador de ciudad puerto y fondeadero; aquí su diseño en forma completa<sup>7</sup> (sin sumergir) la acerca al ánora cruciforme, esperanza de salvación en la simbología cristiana.<sup>8</sup> De igual modo la estilización de los barcos, los que son presentados de frente y costado, alterando la composición establecida en la mencionada ordenanza de 1923, la que prescribía la ubicación de ambos en el mismo plano

---

<sup>7</sup> Estrictamente podría también afirmarse que se corresponde con una de las prescripciones del escudo, tal la de Francisco de Láriz en 1649. Desconociendo las actas previas en las que se establecía el blasón «histórico», la Resolución del Cabildo de entonces afirmaba que no se había hallado en los archivos escudo de armas alguno. De allí que tal Resolución prescribiese uno, cuyos atributos eran: en jefe la paloma del Espíritu Santo en halo mirando a su izquierda y en punta, en la superficie del río de aguas rizadas, un ancla de gran tamaño con cepo y arganeo acostada sobre su flanco derecho. Y a continuación constaba un dibujo hecho a pluma. Aparentemente, la aprobación real para su uso no se solicitó y el escudo cayó en el olvido hasta que fue rescatado en un trabajo publicado en una revista religiosa de Lujan (*La Perla del Plata*) en el que se reproducía el dibujo y se daban pormenores sobre él (cfr. Peña 1910, ed. [1972]:20-22).

<sup>8</sup> En cualquier caso, la pregnancia del ancla da cuenta del interés en acentuar las particularidades de los escudos originales (conforme la nota anterior).

y vistos por el costado de babor, tal como era posible observar en el escudo de la ciudad, vigente por entonces.

En el lateral opuesto, la estilización de un árbol sin hojas posibilita identificar la estación del año o el clima invernal que justifica la entrega de una parte del abrigo al segundo personaje, tal es la escena presentada: se trata de la *limosna de la capa al mendigo* en Amiens (de las más reiteradas, además, en la iconografía de San Martín de Tours).

Identificada la enciclopedia que convoca el texto, la misma prescribe el uso del blanco como indicador de incorporeidad, que en el caso en análisis, se advierte en la estilización del caballo y de la aureola.

El texto no pretende mayores correcciones al tipo cognitivo y contenido nuclear de su lector y junto a la enciclopedia de los santos, convoca a la de la heráldica, disciplina que comprende los blasones y escudos de patronato. Justamente la inclusión del escudo no es menor y recepta la tradición de incorporar rasgos de contemporaneidad o deslizamientos temporales en las escenas de las representaciones de San Martín de Tours. El texto *afirma* el patronato de un santo sobre una ciudad (Buenos Aires) remitiendo al rol fundacional de la iglesia católica en sus orígenes.

Asimismo, la proposición del texto es también la de un personaje que en su época, frente a los restos de paganismo todavía subsistentes, adoptó una actitud «extraordinariamente dinámica y combativa»; particularmente a través de su programa de renovación pastoral, el que consistió en la reunión de «los tres tipos de santidad entonces conocidos: el de los *ascetas*, que encarnó en su austeridad y penitencia; el de los *pontífices*, como obispo de Tours, y el de los *misioneros*, por la actividad que como tal desarrolló». <sup>9</sup>

En los años inmediatamente posteriores a la producción de esta imagen, el Patrono de Buenos Aires fue objeto de cierta atención: a la construcción de la capilla de igual nombre en Palermo, erigida canónicamente el 15 de diciembre de 1931 por el Arzobispo Santiago Copello, durante el gobierno militar de José Félix Uriburu,<sup>10</sup> se le sumó la colocación de una estatua en la Plaza San Martín

---

<sup>9</sup> Cfr. Rialp, 1991: entrada «Martín de Tours».

<sup>10</sup> Su construcción finalizó en 1934, los arquitectos actuantes fueron Juan Manuel Acevedo, Alejandro Becú y Pablo E. Moreno.



de Tours en el barrio Recoleta en el marco del Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires.<sup>11</sup>

La emergencia y circulación de esta imagen se da en un momento en el que la Iglesia católica comenzaba a afirmar de un modo público y decidido su interés en torno a *cuestiones temporales y civiles*, avanzando en una apertura hacia el campo del nacionalismo, crítico a la tradición liberal, con la intención de cooptar sus «cuadros». Estos últimos encontraron en la institución religiosa un espacio de reflexión con coincidencias en torno a temas y problemas que se irán ampliando a medida que avance el período. *¿Qué factores confluyen en la emergencia de este texto visual en este momento histórico? ¿Qué discute? ¿Con quién?*<sup>12</sup>

Si bien la circulación de *Ángeles*,<sup>13</sup> de Juan Antonio Ballester Peña (1929) (figura 2) será menor en comparación con otras obras del presente corpus, incluyo su análisis a modo de primera configuración de este «personaje».

El modo de producción signica aquí privilegiado es la reproducción de *estilizaciones*, trabajo físico requerido para producir la expresión que se reiterará en los siguientes textos visuales, atento el carácter de convención cultural del ángel; la *reproducción* de rasgos como alas, nimbos o aureolas en tres figuras humanas jóvenes y asexuadas (hay cierta ambigüedad en el sexo de las mismas, no son claramente masculinas, tampoco claramente femeninas), permite reconocer tres ángeles como resultado de convenciones transmitidas culturalmente y contenido nuclear (CN) y molar (CM) expandido. También reproduce *estilizaciones* de dos naves a la derecha y a la izquierda del plano (reconocibles además en función de percepciones previas) y de otros elementos: agua y/o cielos como fondo; un ave (paloma) en la parte central superior, dos figuras híbridas —entre humanas y animales— en el sector

<sup>11</sup> Se trata de la réplica de la talla de madera perteneciente a la escuela flamenca, de 80 cm de alto y que se conserva en el Museo de Arte Español Enrique Larreta. La estatua colocada en la plaza es del escultor Armando Bucci, mide dos metros, es de bronce y pesa 700 kg.

<sup>12</sup> Retomaré los interrogantes formulados al final de algunos de los análisis presentados en este Capítulo, en el Capítulo 9.

<sup>13</sup> Expuesta en la muestra individual en *Convivio* durante 1931 (CIB n°26:33) y reproducida en *Número* (n°:21-22, 1931:71); expuesta en el Museo Nacional de Arte Decorativo (cfr. Catálogo de exposición, 1997:36).



Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, *Ángeles*, 1929, (óleo sobre tela, 78 x 60)

superior izquierdo y derecho, una cabeza como de títere invertida y en el plano inferior una columna jónica (a la izquierda) y un caballo (a derecha).

Por otra parte, también es posible detectar la reproducción de cierta *vectorización* «encontrada», acentuada por la direccionalidad de lo que reconocemos como «miradas» de los personajes: los objetivos de las mismas son el caballo y las dos figuras en el sector superior en caída libre; sobre estas últimas, el trabajo físico requerido para producirlas es el de *estímulos programados*, *i.e.* activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención cuyo efecto, no es totalmente previsible (el texto no está totalmente seguro de la respuesta que generará en su destinatario).

Si para las estilizaciones de los ángeles, en una primera instancia la relación entre el espécimen y el tipo expresivo parece por *ratio facilis*, en el contexto de la imagen, tal relación se encuentra a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*. En otros términos, por separado no plantean mayores problemas de negociación (entre el texto y el lector) de contenidos nucleares (CCNN)

—excepto las dos figuras de forma «híbrida» a las que me referiré más adelante—, pero *en su conjunto* la activación de los contenidos molares (CCMM) que permitan una corrección de los CCNN convocados, presentan mayor complejidad. La reproducción de estas expresiones, asimismo, se encuentra a mitad de camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo; se trata de un tipo de operación semiótica mixta, a medio camino entre la reproducción y la invención.

En cuanto al modo de articulación estaríamos frente a unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas, pero también ante un texto propuesto e hipocodificado *i.e.* que avanza desde códigos desconocidos hacia códigos potenciales o genéricos.

Ahora bien, de la totalidad de la enciclopedia, los contenidos molares (CM) emplazados por el texto son los de *un sector* de la misma (un texto, es siempre una focalización, parcial, provisoria, dialógica) que es posible identificar —en virtud de la estilización de los personajes centrales— con la enciclopedia angélica y la *religión católica* (acentuada por la presencia de la estilización de la paloma). En otros términos, la recurrencia a hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo, tal los ángeles, —mediadores, mensajeros celestiales, seres espirituales cuyas funciones son las de adoración y de acción— presentados en un contexto de estilizaciones de elementos aislados en una imagen, devienen un *texto*, cuya «lectura» se nos presenta parcial. Luego, sobreviene necesario el planteo de hipótesis aun abductivas que desaten un proceso de negociación e indagación.

La enciclopedia angélica incluye a los demonios:<sup>14</sup> no es posible hablar de unos sin los otros, y la presentación en «caída» (invertidas) de las figuras ubicadas en el marco superior derecho e izquierdo, habilitaría a una primera presuposición en tal sentido. Si bien el texto recepta las convenciones relativas a la

---

<sup>14</sup> Espíritu caído; creado por Dios que al principio era bueno; se hizo malo y actúa como adversario de Dios y de los hombres. Entre la variedad de términos utilizados en la Sagrada Escritura para designarlos, se encuentran: «Satanás» (término de origen hebraico), su traducción griega «diablo» significa acusador, calumniador; «demonio» —[*daímōn*], una vez en el AT (*Is* 65, 11) y en plural en el NT (*Mt* 8,31); más común es lo demoníaco [*daimónion*], usado 19 y 63 veces respectivamente en ambos testamentos—, Belzebú, espíritu rebelde, espíritu maligno, ángel caído, acusador, serpiente, tentador, malvado, fuerzas, poderes, y otros (*cfr.* Bauer 1967).

iconografía de los ángeles, no lo hace con la del demonio,<sup>15</sup> excepto en su desnudez; podríamos aventurar que se trata de una *recreación* de éstos personajes, cuya persistencia será posible advertir en otras imágenes, configurando progresivamente así una suerte de *pesudounidades combinatorias* que se irán definiendo en el corpus en cuestión.

En cuanto a lo que identifiqué como «cabeza de títere» resulta también anómala su inclusión: comparte con los personajes anteriores a) su orientación «en caída» (acentuada por la inversión) y b) su diferenciación de los ángeles: así como la desnudez, hibridez e indefinición formal de los personajes «híbridos» se opone a la vestimenta y definición formal de las estilizaciones de los ángeles, la materialidad y peso de la cabeza de títere (muñeco) se opone a la inmaterialidad y levedad de los personajes ángeles.

Las naves también plantean cierta inquietud: una primera referencia podría ser su identificación con la de Ulises y la de ésta con la Iglesia, tal como lo prescribe la enciclopedia convocada como, por ejemplo, en el grabado que forma parte de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de L. Marechal<sup>16</sup> pero no se trata de barcas, sino de naves y en cantidad de dos. Iconográficamente se acercan más a las variadas naves que se reiterarán insistentemente entre las imágenes del grupo y que refieren (conforme más adelante explicitaré) a los vínculos hispánicos del continente. De ser este paseo inferencial posible, todavía a título de hipótesis, tales naves posibilitarían un anclaje histórico del texto; en cambio en la columna exenta (jónica), sí sería más pertinente la relación con la Iglesia.<sup>17</sup> Finalmente, en cuanto a la estilización del caballo,<sup>18</sup> podría ser incluido en un mismo conjunto con los

<sup>15</sup> Como antítesis de los ángeles (jóvenes, luminosos y semejantes a los hombres), los demonios o ángeles caídos se representaron velludos, de tez oscura (a menudo negra), híbridos entre hombre y animal (éste último reconocible, por ej. *dragón* de siete cabezas, basilisco, búho, cuervo, escorpión, lagarto, león, lobo, macho cabrío, oso, *serpiente* con cabeza en forma de mujer, zorro).

<sup>16</sup> Ver 1.c) figura 28, Capítulo 8, *Parte III*.

<sup>17</sup> Cfr. «La iglesia del Dios viviente [es] columna y baluarte de la verdad», 1 *Timoteo* 3.15.

<sup>18</sup> Hay numerosas referencias en la enciclopedia convocada a los caballos; la más expandida, que refiere el color de los mismos y sus jinetes es la de su aparición con la apertura de los primeros cuatro sellos del Apocalipsis (*Ap. SJ* 6:1-8); también: en *2 Reyes* 2:11 o *Zacarías* 6:1-7. Otra alusión es la descripción del caballo de guerra —inquieto, ágil ansioso y dispuesto para entrar en el combate, «sale al encuentro de las armas» y desconoce el peligro y el miedo— en *Job* 39:19.25. Fuera de ella, la simbología de este animal ha sido considerada muy compleja y «hasta cierto punto no bien determinada» (Cirlot 1992:110). En igual sentido Chevalier (1969), quien en la entrada de su *Diccionario de los símbolos* destaca que «Una creencia que parece

ángeles caídos/demonios/seres espirituales, objeto de la mirada de los ángeles, pero también en otro conjunto con la columna (con la que comparte la posición en una línea en el sector inferior y tonalidades similares). Luego uno de los «personajes» (caballo) forma parte de dos conjuntos, presentando así connotaciones positivas y negativas en el contexto de la actualización de la obra.

En esta instancia, una primera actualización interpretativa, partiendo de la detección de los modos de producción signica, posibilitaría la postulación de una hipótesis acerca de los problemas/preguntas planteados en el texto (*topic*) como un «diálogo/discusión en torno a lo espiritual, lo histórico y lo material».

---

anclada en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante. (...) Vestido con blanca vestimenta de majestad, deja entonces de ser lunar y ctónico y se convierte en uránico o solar, en el país de los dioses buenos y los héroes: lo que amplía aún el abanico de sus acepciones simbólicas. Este blanco caballo celeste representa el instinto controlado, dominado, sublimado; según la ética nueva, es la más noble conquista del hombre. Pero no hay conquista eterna y, a despecho de esta clara imagen, el caballo tenebroso persigue siempre en el fondo de nosotros su curso infernal: es tan benéfico como maléfico. El caballo no es un animal como los otros. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular, fuente de paz. O conflicto, que es la de lo psíquico y lo mental. En pleno mediodía, arrastrado por la potencia de su carrera, el caballo galopa ciegamente, y el jinete, con grandes ojos abiertos, previene sus pánicos y lo dirige hacia la meta que le ha asignado; pero de noche, cuando el caballero a su vez está ciego, el caballo se toma vidente y guía; él es entonces quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón. Cuando hay conflicto entre ambos, la carrera emprendida puede conducir a la locura y la muerte; cuando hay acuerdo, aquélla se hace triunfal. Las tradiciones, los ritos, mitos, cuentos y poemas que evocan al caballo expresan las mil y una posibilidades de este juego sutil» (1969 (1986):208-9). El extenso artículo destinado a la voz «caballo», está dividido en 9 ítems: 1 *Animal de las tinieblas y de los poderes mágicos*; 2. *El hombre metamorfoseado en caballo: el poseído y el iniciado*; 3. *Los caballos de la muerte*; 4. *El sacrificio del caballo*; 5. *Una divinidad de las aguas*; 6. *La impetuosidad del deseo*; 7. *El curso solar*; 8. *El caballo de majestad* 9. *La montura de los dioses*. El ítem 8 es de interés: «En conclusión, parece que el caballo constituye uno de los arquetipos fundamentales que la humanidad haya inscrito en su memoria. Su simbolismo se extiende a los dos polos —alto y bajo— del Cosmos, y por eso es realmente universal. En el mundo de abajo, el ctónico, hemos visto en efecto que el caballo aparece como un avatar o un amigo de los tres elementos constituyentes, fuego, tierra, agua y de su luminar, la luna. Pero lo hemos visto también en el mundo de arriba, el uránico, asociado a sus tres elementos constituyentes, aire, fuego y agua —los dos últimos entendidos esta vez en su acepción celeste— y a su luminar, el sol (...) El caballo pasa con igual facilidad de la noche al día, de la muerte a la vida, de la pasión a la acción. Ata los opuestos en una manifestación continua. Es esencialmente manifestación; es Vida y Continuidad, por encima de la discontinuidad de nuestra vida y nuestra muerte. Sus poderes rebasan el entendimiento; es pues Maravilla y no es extraño que el hombre lo haya sacralizado tan a menudo, de la prehistoria a la historia. Un solo animal lo supera tal vez en sutilidad en el bestiario simbólico de todos los pueblos: la serpiente, más igualmente repartida en todos los continentes, y que, como él, a imagen del tiempo, fluye incesantemente, de abajo hacia arriba y de arriba abajo, entre los infiernos y los cielos» (*Ibíd.*216-217).

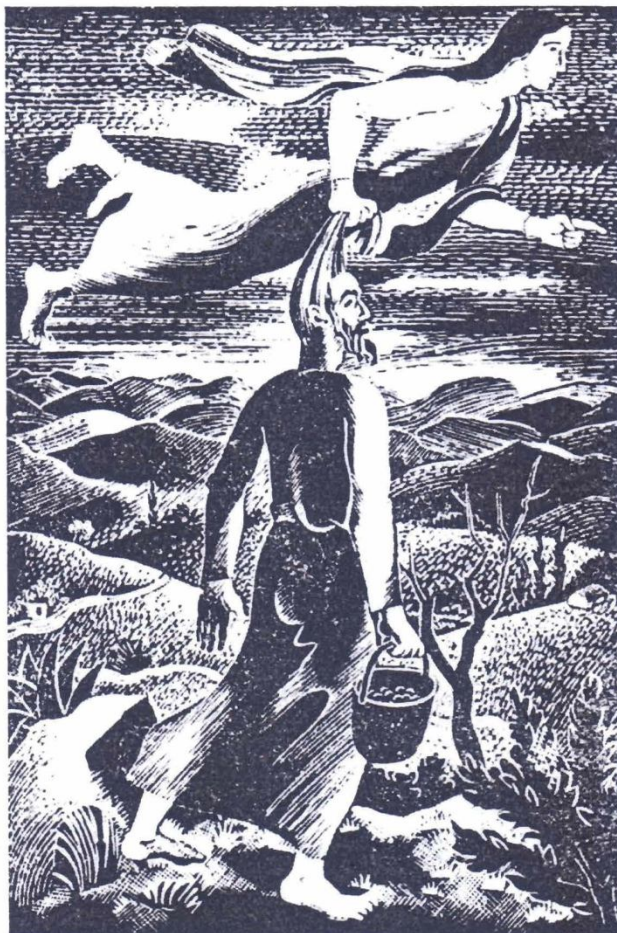


Figura 3. Juan Antonio (Spotorno). *El profeta Habacuc*, 1930 (xilografía)

Ahora bien, *¿cómo está planteada tal discusión? ¿Qué posibilidad de convivencia de tales términos propone el texto?*

Del mismo período es *El profeta Habacuc* (figura 3) de Juan Antonio (Spotorno), (1930); expuesta por primera vez en la mencionada muestra de Amigos del Arte, en agosto de 1930, será reproducida en las ediciones *Xilografías de Juan Antonio* de Convivio (1939) y de *Criterio* (1953) bajo el título *Habacuc*.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> También fue expuesta una copia (4) en la muestra *El grabado en Argentina*, realizada en el Museo Municipal de Artes Juan B. Castagnino (Rosario, Santa Fe) del 25 de octubre al 23 de noviembre de 1942 (*cf.* Catálogo de exposición 1942:49) y reproducida insistentemente en revistas y publicaciones del grupo y fuera de él (*cf.* Capítulo 4).



El trabajo físico requerido para producir la expresión aquí es, como en la xilografía de la figura 1, el reconocimiento de improntas y la relación tipo-espécimen a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*; en cuanto al *continuum* por formar heteromatórico motivado. La imagen presenta indicios de múltiple rayado, líneas curvas y rectas en la reproducción de las formas (estilizaciones) para producir un modelado clarooscuro, efectos lumínicos en planos degradados y presencia de blanco y negro.

Se advierte la reproducción de *estilizaciones* y *vectores*; las primeras, de figuras humanas permiten, mediante el nombre/título de la obra, identificar a Habacuc y un ángel, remitiendo al relato bíblico del Libro de *Daniel* 14, 32-39.<sup>20</sup> El personaje del ángel en este caso presenta algunas particularidades, entre ellas la ausencia de rasgos que convencionalmente forman parte de su estilización: no presenta alas (en su lugar, parte de la vestidura hace las veces de ellas), tampoco aureola o nimbo; sí aparece vestido, descalzo, joven y como en el caso de la obra anterior, asexuado. Habacuc, es presentado conforme lo ha receptado la tradición iconográfica (llevado por los cabellos). Por la estilización de la vegetación y el espacio en el que se presenta la escena, es posible inferir que se desarrolla en el desierto (bíblico).<sup>21</sup>

En cuanto a la vectorizaciones, las marcas perceptibles de espacialidad son de izquierda a derecha, las de temporalidad indican la de una acción que se está llevando a cabo. Finalmente el modo de articulación es de unidades

---

<sup>20</sup> Los babilonios, en tiempo de Ciro, condenan a Daniel a permanecer en una fosa con siete leones, por haber destruido a Bel. Habacuc, es detenido por un ángel que le ordena lleve alimentos a Daniel; se niega aduciendo desconocer el camino y es transportado de los cabellos por el ángel. Ante la milagrosa salvación, Ciro libera a Daniel. El texto remite a Babilonia, «tierra de gentiles» opuesta al «pueblo de Dios», en tiempos de Ciro, «la mención más importante del nombre de Babilonia se encuentra en *Ap* 14, 8; 16,19; 17,1-19,10: en el retrato apocalíptico de la «gran Babilonia» (*Dn* 4, 27), que enlaza con *Is* 13 y 14. Babilonia es aquí el tipo del poder mundano enemigo de Dios y el antitipo de la Jerusalén celeste (21, 1-22, 5)» (Cfr. *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, 1971 (1990):156). Esta ciudad, a pesar de su papel providencial, es considerada la ciudad del mal por excelencia. Si bien, como otras naciones, incluso como Nínive (*Is* 19,24), está llamada a unirse un día al pueblo de Dios (*Sal* 87,4), al igual que Nínive, se ha complacido en su propia fuerza (*Is* 47,7s.10; cf. 10,7-14). Se ha erguido ante Yahveh con soberbia e insolencia (*Jer* 50,29-32; cf. *Is* 14, 13s). Ha multiplicado los crímenes: hechicería (*Is* 47,12), idolatría (*Is* 46, 1; *Jer* 51,44-52) y crueldades de toda suerte... Ha llegado a ser verdaderamente el templo de la malicia (*Zac* 5,5-11), la «ciudad de la nada» (*Is* 24,10[?]).

<sup>21</sup> Topográficamente, el desierto bíblico es accidentado en su mayor parte; las colinas y las bajas montañas, con barrancos caracterizan al de Judea.

gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización.

El CN del texto convoca, como adelanté, a la enciclopedia bíblica y al relato en el que Daniel es alimentado, salvado de la muerte en el foso devorado por los leones. El procedimiento de negociación del texto con el lector reside en la articulación de la imagen con el título/nombre. En efecto, la calificación como «profeta» de Habacuc integra el relato con la referencia a éste (y a su libro en la *Biblia*).

Cabe destacar que se ha discutido que el Habacuc del libro de *Daniel* (14, 33-39) sea el profeta del libro de igual nombre<sup>22</sup> en el que se aborda el problema del sufrimiento del justo y el triunfo de la injusticia del opresor.<sup>23</sup>

El *topic* de *El profeta Habacuc* (1930), podría enunciarse como «de la provisión de alimento al prisionero»; de cotextualizarlo, el destinatario de tal alimento es Daniel (injustamente) en el foso de los leones<sup>24</sup> *ausente* en la imagen, pero presente como *objeto inmediato* de la misma. En otros términos, por el *nombre*, la imagen remite al «profeta», en cuyo libro se sintetiza la idea de exaltación de la justicia divina, el castigo de los pecados y la retribución a los fieles a Dios en tiempos de calamidades; pero el *objeto inmediato* (conforme adelanté) de la misma reenvía (y la vectorización de la imagen colabora, acentuada por el índice del ángel) al libro de *Daniel* cuyo significado religioso es el de anunciar la renovación de la humanidad,<sup>25</sup> en donde se muestra un pasado histórico como desarrollo de un designio divino y un futuro en el que se afirma la intervención de Dios para establecer justicia.

Ahora bien, como el *topic* es un instrumento metatextual cuya función es disciplinar la semiosis, el enunciarlo posibilita recortar una porción «pertinente»

<sup>22</sup> Cfr. *Diccionario de Teología*, Madrid: Imprenta de D. Primitivo Fuentes, 1846, Tº 2, entrada «Habacuc»: «(...) En el libro de Daniel, c.14 y 32, se habla de otro Habacuc; S. Gerónimo creyó que era el mismo; pero es difícil que un hombre haya podido vivir desde el reinado de Sedecías hasta los tiempos de Daniel».

<sup>23</sup> Habacuc se dirige a Dios recordándole la situación de su pueblo «¿Hasta cuándo, Yahwéh, pediré auxilio sin que me escuches?» (1, 2). Hay una respuesta de parte de Dios (anuncio de una próxima invasión de los caldeos, que castigarán a los opresores, 1,5-10), pero antes de dar más explicaciones Dios exige fidelidad y confianza (2,2-4), enseñanza fundamental del libro (Cfr. Rialp 1991). El entendimiento teológico sobre la soberanía de Dios, presupone que Dios puede emplear incluso a los a los pueblos enemigos para castigar y llevar a cabo sus planes.

<sup>24</sup> Dn: 6:2-25 y 14, 33-39.

<sup>25</sup> Su característica es la de marcar el final del profetismo y anunciar el nacimiento de la apocalíptica.



de la enciclopedia y anestesiar otras: no sería *pertinente* ni *práctico* (Prieto1975) actualizar la totalidad del libro *Daniel* o el de *Habacuc* (lo que por otra parte tornaría inasibles e interminables los análisis, sin perjuicio del riesgo implícito de sobreinterpretación o bien de *uso* del texto).

De centrar la actualización interpretativa a partir del *topic* enunciado, es dable destacar que la exégesis cristiana sobre el episodio de Daniel ha dado lugar a una interpretación del pasaje en términos eucarísticos (Habacuc portando el alimento). Si el episodio en *Daniel* remite al triunfo sobre el mal y la muerte y la salvación, el libro de *Habacuc* convoca a la cuestión de la soberanía de Dios, el pecado del pueblo (1:1-11), el pecado de los enemigos (1:12; 2:20) y la alabanza y sumisión (3:1-19). La actualización interpretativa en clave política deviene pertinente: el texto visual emerge en un momento crítico en Argentina (1930) y en el contexto inmediatamente previo a la «Revolución» del 6 de septiembre». *¿Cómo se articula en el El profeta Habacuc la lectura del catolicismo del contexto socio-político contemporáneo? ¿Qué lugar o rol, ocupa la liturgia?*

El procedimiento anterior no es otro que el planteo teórico-metodológico peirceano (*cf.* Capítulo 6). En tal sentido, si tenemos en cuenta la definición formal de signo (CP 2.274)<sup>26</sup> por la que este es una relación triádica entre *representamen*, *objeto* (dinámico e inmediato) e *interpretante*, la detección de los modos de producción sígnica de un signo o representamen (en el caso *El Profeta Habacuc*) posibilita un acercamiento focalizado al *objeto dinámico*<sup>27</sup> (*i.e.* la detección de producción de huellas, reproducción de estilizaciones y vectorizaciones como modos de producción sígnica, a partir de TTCC y CCNN compartidos entre texto y lector) y con ello un «acceso» al objeto *inmediato*,<sup>28</sup> esto es, *idea*, *representación mental* o *esquema abductivo* que permitió identificar la/s enciclopedias posibles a convocar en las que explicitar un *topic* (en el caso identificado como «de la provisión de alimento al prisionero»). Las

<sup>26</sup> «Un Signo o Representamen es un *Primero* que representa a un *Segundo*, llamado su *Objeto*, en una relación triádica genuina, y que es capaz de determinar a un *Tercero* llamado su *Interpretante*, a asumir la misma relación triádica con su *Objeto* en la cual represente al mismo *Objeto*». También «Un Signo o Representamen, es algo que está para alguien en algún aspecto o capacidad (CP.2.228).

<sup>27</sup> Definido como «su objeto en sí mismo» (Peirce 1904(1986):93).

<sup>28</sup> Definido como «su objeto tal como es representado) (Peirce *Ibíd.*)

respuestas a ese *topic* debemos inferirlas *en el texto* y acudiendo a la/s enciclopedia/s — o sector de CCMM— convocadas.

Continuando con el personaje del ángel, los tres mencionados en las Sagradas Escrituras —Gabriel, Miguel y Rafael—<sup>29</sup> aparecerán frecuentemente en los textos visuales del grupo. La figura 4 presenta los tres arcángeles<sup>30</sup> con sus atributos.

Dando cuenta de la afinidad estético-formal, los modos de producción sígnica detectados en los textos anteriores se reiteran en el resto del corpus, por lo que en ocasiones sólo me referiré a aquellos modos que se agregan: la reproducción de *unidades combinatorias*, en el caso de *Los tres arcángeles*.<sup>31</sup> En efecto, el texto incorpora tres leyendas en latín, en la parte superior de cada una de las estilizaciones de figuras de cuerpo entero, jóvenes, nimbadas, vestidas, descalzas, asexuadas y con alas *plegadas*: una particularidad que comienzan a adquirir este personaje y sobre la cual la enciclopedia angélica prescribe su relación con el ángel en acción y mediación con lo terrenal.

La reproducción de estilizaciones de Gabriel,<sup>32</sup> ángel mensajero por excelencia (anuncia a Zacarías el nacimiento de Bautista y a María el de Cristo) incluye

<sup>29</sup> Se trata de arcángeles en la distinción de órdenes del mundo angélico. Del grupo de siete venerado en oriente y occidente durante la edad media e inclusive moderna la teología retuvo tres, limitando el culto —Concilio de Letrán 746— a los mencionados en las Escrituras (*Apocalipsis* 12, *Lucas* 1, *Tobías*; *Orígenes, Contr. Cels.* I, 25; Gregorio Magno, *Hom. Ev.*XXXIV, 9). En cuanto al coro de los ángeles, la división jerárquica compuesta de tres tríadas (nueve coros) fue propuesta por el Pseudo-Dionisio y se aceptó a partir de Gregorio Magno. Se trata de ángeles superiores representados a menudo como jefes de la milicia celeste, nimbados, alados y con indumentaria militar (cfr. Bauer 1967, González Hernando 2009).

<sup>30</sup> El término «arcángel» aparece en la literatura posbíblica. Los nombres y oficios de los siete están en el apócrifo libro de Henoc: «He aquí el nombre de los siete ángeles que velan: Uriel, el del mundo y del tártaro (cfr. *2 Pet* 2,4); Rafael, el de las almas de los hombres (cfr. *Io* 5,4); Raguél, el que toma venganza del mundo de las luminarias; Miguel, destinado a los mejores de los hombres (*Dan* 12,1) y a la guardia del pueblo (*Apc* 12,7); Saraquiel, nombrado para los espíritus de los hijos de los hombres que pecan contra el Espíritu (*Mt* 12,31; *Mc* 3,29); Gabriel encargado del paraíso (*Gen* 3,24), de los dragones (*Apc* 20,1-2) y de los querubines (*Ez* 1,5 y 10,22); Remeiel, a quien Dios ha puesto frente a los resucitados».

<sup>31</sup> Incluida en la Exposición de arte cristiano, realizada en Convivio en agosto de 1933 (cfr. *CIB* 1935: 28:8); comentada en *La Nación* (30.08.1933), *La Prensa* (31.08.1933), reproducida en la portada de *Pax, Revista Mensual Litúrgico-Benedictina* (año XIII, N° 10, octubre 1933).

<sup>32</sup> En hebreo Gabri'él (*Lc* 1,26 ss.) «hombre o varón de Dios», «Dios se ha mostrado fuerte», «fortaleza de Dios» o «Dios fuerte» (*Apc* 13,1.21; 21,9). Encargado de descifrar las visiones de Daniel (*Dan* 8,16 26; 9,21-27) y de anunciar a la Santísima Virgen María la encarnación del Hijo de Dios y su elección para ser madre de Dios (*Lc* 1,26-38). En la enseñanza bíblica está



Figura 4. Juan Antonio Ballester Peña. *Los tres arcángeles/Arcángeles*, 1933 (xilografía acua-relada 31 x 24 cm)

como su atributo la flor de lis (virginidad de María), bajo una «cartela» con la inscripción «*Butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum*» [*Comerá cuajada y miel hasta que sepa lo suficiente para desechar lo malo y escoger lo bueno*]; se trata del mensaje a Acaz en *Isaías 7:15*.

Sobre la estilización de Miguel,<sup>33</sup> reconocible por sus atributos (espada, manto azul)<sup>34</sup> la inscripción es la de *Mateo 18:9*, «*Et si oculus tuus scandalizat te, éru*

---

vinculado a los mensajes mesiánicos, se presenta como ejecutor de la voluntad de Dios; como ángel de la consolación (*Dan 9,21; Zac 1,9 ss.*) (cfr. Rialp 1991).

<sup>33</sup> Protector especial del pueblo judío (*Dan 10,13*), su nombre, Miká'él (¿quién como Dios?), designa al abanderado de Dios en la lucha inicial contra los ángeles rebeldes, inmediata a la creación, y después, de modo permanente, contra los espíritus malignos que pretenden vengar su caída seduciendo al hombre, para impedir su amistad con Dios (*Eph 6,10-14; Sap 2,24*) Aparece citado cuatro veces en la Biblia: *Dan 10,13-21* y *12,1; Ids 9; Apc 12,7*. Es el abanderado de la causa de Dios; su «altercado» con Satanás (*Ids 9*) constituye un episodio expresivo de esta lucha abierta y constante, iniciada inmediatamente después de la creación de los ángeles. La Liturgia recurre a su auxilio en la vida diaria del cristiano, en el combate decisivo (recomendación del alma) y en el acceso a la Patria (Ofertorio de la Misa de difuntos).

<sup>34</sup> Los atributos con los que el Arcángel Miguel ha sido representado son: la coraza (fuerza de voluntad para enfrentarse a los desafíos de la vida, la fe y la seguridad en el bien), casco (invisibilidad, invulnerabilidad y potencia; protección de los pensamientos de la negatividad), escudo (universo y protección que informa al adversario que el amor no puede ser vencido), espada (arma de la verdad y luz que da la fuerza espiritual con la que se establecen la paz y la justicia divinas; también con ella se rompe el velo que crea la ignorancia), balanza (justicia, el equilibrio y el orden); llaves (poder para abrir la puerta de los cielos a las almas que se han

*eum, et prójice abs te: bonum tibi est cum uno óculo in vitam intráre, quam duos óculos habéntem mitti in gehénnam ignis»; [Y si tu ojo te escandaliza, arráncatelo y échalo lejos de ti: más te vale entrar con un solo ojo en la vida, que ser arrojado con tus dos ojos en la gehena del fuego].*

Finalmente sobre Rafael,<sup>35</sup> la inscripción es de una cita de de *Tobías* 12:8 «*bona est oratio cum jejunio et eleemosyna magis quam thesauros auri recondere*» [*Buena es la oración con ayuno; (y mejor es la limosna con justicia que la riqueza con iniquidad). Mejor es hacer limosna que atesorar oro*].

La lengua de las tres inscripciones apela a un lector modelo católico participante de la liturgia (el latín fue la lengua oficial del rito católico hasta 1960).<sup>36</sup>

Ahora bien ¿por qué la selección de tales textos? Las inferencias posibles son múltiples —la exégesis del texto bíblico es poco menos que ilimitada, tal como antes he destacado— por lo que deviene necesario un esquema abductivo que articule en *términos* llaves la entrada al texto.

El texto visual presupone contenidos molares y nucleares comunes con sus lectores, transmitidos por convenciones culturales y que no intenta corregir o negociar; de hecho la imagen presenta los personajes con sus atributos tal como forma parte del conocimiento ampliado y reconocibles más allá de la menor o mayor competencia enciclopédica del lector. Esta última parece ser convocada mediante la estrategia de producir sígnicamente *unidades combinatorias*: una posible entrada al texto y postulación en él de un *topic* por esta vía, permitiría su actualización interpretativa.

---

ganado la entrada), cadenas (poder para romper las ataduras que esclavizan al ser humano mediante los vicios y apegos); manto (protección y poder para habitar el espacio donde conviven los seres positivos y los negativos).

<sup>35</sup> Su nombre en hebreo Réja-el significa «Dios ha curado» o «medicina de Dios» (*Hen* 20,8). En la Sagrada Escritura aparece en el libro de Tobías; también lo mencionan abundantemente los apócrifos bíblicos, que lo llaman arcángel. En los apócrifos bíblicos, el libro de Henoc lo nombra en segundo término después de Uriel, indicando su función específica: es el que guarda las almas de los hombres (*Hen* 20,1 ss.).

<sup>36</sup> De allí la diversidad de misales que contenían el texto en latín y la traducción al idioma de cada país. Cabe recordar que la Misa Tridentina (codificada por San Pío V poco después del Concilio de Trento 1545-1563), unificó la Liturgia bajo un «Ordo» de tal manera que permaneciera sin mutación en el tiempo; con la uniformidad del idioma (el latín, lengua muerta) se aseguraba la unidad en el culto católico y se evitaba la disparidad del rito, preservándola del cisma y los errores. Es a partir de 1960 que se expande el *Novus Ordo Misae*, oficializado por Pablo VI el 22 de Marzo de 1970. En Buenos Aires, la misa tradicional se sigue celebrando en la Capilla Nuestra Señora Mediadora de todas las Gracias (Venezuela 1320, CABA, RA)

En tal caso, el *topic* podría ser formulado como: «mensajes escritos de los arcángeles/ángeles superiores a los hombres /católicos /participantes de la liturgia». Tales mensajes refieren citas en el contexto de a) la guerra siro-efraimita (*tiempo de peligro*) en la que Isaías pronuncia la profecía relacionada con Emmanuel (Dios con nosotros), el castigo a los reyes enemigos (antes que sepa desechar lo malo y escoger lo bueno) y su dieta («cuajada y miel»)<sup>37</sup> (*Isaías 7.15*); b) las características de los creyentes y la peligrosidad de los pecados personales (*Mateo 18:9*) y c) la reflexión sobre el valor de las obras (limosnas), la oración y el ayuno (*Tobías 12:8*).

Creo necesario traer aquí alguna de las circunstancias de enunciación del texto analizado: su primera configuración fue publicada en *Baluart* (n° 12, mayo de 1933:9).<sup>38</sup> Tal como sucederá con las ilustraciones para *Arx* en el mismo año (*cf.* capítulo siguiente), su presentación en una página (9) sin aparente vinculación con los textos previos y posteriores, se propuso como escritura autónoma si bien en el contexto del discurso de la publicación y en todo caso relacionada con la Editorial del mismo número, titulada «Recapitulación» (*Baluart*, n°12, mayo 1933: 4). En esta última, el autor textual revisaba lo que estimaba un cambio operado a nivel local y global respecto a la vigencia del liberalismo; con cierto triunfalismo, anunciaba la reanudación de la publicación (interrumpida por unos años) y describía un panorama en el que ya no se consideraba necesario «justificar con razones la aversión a la democracia. La faz negativa del problema ha pasado. Había que acostumbrar a la gente a la idea nueva y difícil de que en materia política se había andado durante cien años por mal camino» (*Baluart*, n°12, mayo 1933: 4). El texto continuaba

<sup>37</sup> Se ha discrepado sobre las características de tal dieta: para algunos comentaristas, tales alimentos eran considerados símbolo de épocas austeras y duras; para otros se trataría de alimentos privilegiados (en numerosos textos bíblicos la leche y la miel son símbolos de bendición divina, Ex 3,8.17; 13,15; 33,3; la miel considerada alimento exquisito, Ex 16,13.19; Sal 19,11 o la leche uno de los alimentos principales en los últimos tiempos, Joel 4,18) *cf.* Gressmann citado en Sicre 1984:235.

<sup>38</sup> Publicación mensual (22 números, entre el 1 de junio de 1930[?] y septiembre/octubre de 1934), cuyo consejo de redacción estuvo conformado por Mario Amadeo, Alberto Ezcurra Medrano, Luis Guillermo Villagra y Juan Carlos Villagra. En ella colaboraron varios miembros del *Convivio*: Osvaldo H. Dondo, Dimas Antuña, César Pico, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Marechal, Ignacio B. Anzoátegui (además de Pedro Sanz, Alberto Ezcurra Medrano, Santiago de Estrada, Miguel Reto, Julio Meinvielle, Agustín F. Garona, Alfredo M. Caprile). Incluyó xilografías de Juan Antonio (Spotorno) y dibujos de Juan Antonio Ballester Peña. Su formato fue de 32 x 23.5 cm, 12 el promedio de sus páginas y su precio de 0.20 centavos (Pereyra 1996:148-149). Para una referencia al «grupo Baluart» de parte de sus protagonistas, ver Amadeo 1975:23-26,

afirmando que la secularización, la creación de una religión sin Dios (la del «Progreso, la Libertad, la Igualdad, el Ahorro»), «felizmente está por terminar». Pero a la lectura «optimista» de los efectos de la prédica antiliberal (cuya contradicción en los hechos residía en que por entonces, aun formalmente, las instituciones democráticas se encontraban vigentes), el texto agregaba una discusión sobre la estrategia a seguir de ahora en más:

(...) Dios mismo nos señala el camino del destierro. Hay que luchar desde afuera, desligarse de todo compromiso, abandonar las ambiciones individuales. Para combatir a Satanás no se puede transigir con Satanás (...) Muchos católicos han creído sinceramente que se puede combatir el mal con sus propias armas (...). No comprenden que esas armas suelen dañar más a los que las empuñan que los que hieren (*Baluart*, n°12, mayo 1933: 4).

El análisis político-religioso del momento que expresa el autor textual *Baluart* i.e. *el tiempo de peligro*, *el alimento de quien verá caer al enemigo*, el ayuno la oración y la limosna, se reafirma en una misma línea en el texto visual y el mensaje (escrito) dado a los hombres (en la tierra) de los *seres espirituales superiores*.

Si bien retomaré el análisis en el capítulo 10, me interesa aquí destacar el hecho de que el grabado fuera coloreado (acuarela) y formara parte de una exposición de *Convivio*, ampliando las posibilidades de su circulación y por ello recepción. Estimo que el color configura una estrategia de expansión del texto, anómala (pues no es habitual entre las operaciones del autor empírico en este período).

Identificados los mensajes, los cotextos posibles, las estrategias presentes en el texto *¿qué planteo subyace en él? ¿Cómo la presentación de los tres arcángeles es propuesta para su lectura política? ¿Qué rol detenta el Convivio en esta discusión?*

Lejos se está de esas imágenes que habían circulado tan sólo cinco años antes (cfr. figura 5). La familiaridad en el planteo de las alas bien podría leerse como rasgo estilístico, no obstante no es habitual en los otros personajes del mismo autor empírico. En esta instancia, si el personaje del ángel ha venido configurándose en orden de destacar sus propiedades de mensajero y

mediador, su génesis ya podía advertirse en el ámbito ya no político sino artístico.

En efecto, *Campana de Palo* se proponía como alternativa (mediadora y portadora de un otro mensaje) a los grupos de Boedo y Florida; en igual sentido podría postularse el interés del *Convivio*, de proponerse como programa mediador y portador de mensajes renovadores, en los que la espiritualidad adquiriría una dimensión significativa (las «alas» de la «campana de palo», ubicadas ahora en el ángel).



Figura 5. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña). Ilustración para *La Campana de Palo* (Buenos Aires, 23.03. 1927), (xilografía sobre papel, 13,5 x 13,5).

En *San Benito* (figura 6) se reiteran, como modos de producción signíca, la *estilización* y las *unidades combinatorias*: en este caso el personaje es presentado con sus atributos habituales: libro, báculo abacial, hábito negro de la orden que fundó y desde luego la aureola. La inscripción de la regla benedictina puede leerse en el atributo del Santo: «*Ausculata, o fili, praecepta magistri, et inclina aurem cordis tui*» [*Escucha, hijo, los preceptos de un maestro, e inclina el oído de tu corazón*] y al pie «*Sanctus Pater Benedictus*».

Como en *San Martin de Tours* el texto da «señales» más que suficientes para garantizar el reconocimiento, identificación y «referencia feliz» a partir de experiencias perceptivas previas y culturales (es decir, transmitidas como contenido nuclear).

La escena es la del pan envenenado tirado lejos por un cuervo, descrita en el *Libro de los diálogos* de San Gregorio Magno.<sup>39</sup> Como en el caso de *El patrón de Buenos Aires*, se trata de episodios de la vida de estos santos, muy difundidos, por lo que el texto se manifiesta didáctico al no incluir señales que

<sup>39</sup> Cfr, 593-4, «Vida de San Benito Abad» (Zamora: Ed. Montecasinos, 1995).





Figura 6. Juan Antonio (Spotorno) *San Benito*, 1935 (xilografía, xilografía, 34 x 19)

motiven una necesidad de negociación con el lector. El blanco se reserva a la vestimenta del santo (recurso para dar luz al hábito negro) y a la estilización de las grutas en las que el personaje permaneció tres años (Subiaco) aislado, previamente a su posterior vida cenobítica.<sup>40</sup>

El planteo de lo que leemos como «naturaleza» en el texto es diferente para el suelo sobre el que se ubica el personaje, «tapizado» de estilizaciones de vegetación. Una primera convocatoria es a la experiencia del desierto, en la enciclopedia monástica, como escuela de ascesis y de oración opuesta al «mundo» (Brown 1966 (1997):8). En todo caso el texto afirma la posibilidad de

<sup>40</sup> En la Regla de San Benito, se funden armónicamente las tradiciones del monacato occidental anterior (San Agustín, Juan Casiano, el monasterio de Leríns, San Martín de Tours) con las del oriental (San Antonio, Pacomio, San Basilio el Grande). De los tres tipos de monjes descriptos por Casiano en su *Colationes* (cenobitas, anacoretas y sarabaítas) el primero y el segundo son considerados «excelentes»; *cfr.* Casiano (1969).



«florecimiento» del espacio en que se prescribe la regla benedictina, caracterizada por subrayar la dimensión *comunitaria* de la vida en el monasterio (ambiente de oración y de trabajo manual e intelectual). Un *topic* detectable, luego, se relacionaría con esto último.

Dicho en términos peirceanos, nuevamente, la detección de los modos de producción sígnica de un signo o *representamen* (en el caso *San Benito*) permite el ingreso al *objeto dinámico* (producción de huellas, reproducción de estilizaciones y unidades combinatorias a partir de TTCC y CCNN) y con ello el «acceso» al objeto *inmediato* (esquema abductivo con el que podemos identificar la/s enciclopedias posibles, *i.e. topic*). En este caso podría formularse como: «de la *presencia* de San Benito y su mensaje». <sup>41</sup> Las respuestas a ese *topic* debemos inferirlas en el texto y acudiendo a las enciclopedias convocadas o sector de los CCMM (en el caso, la vida comunitaria y de oración (*alimento*) trabajo manual e intelectual), como *interpretante* (lectura posible).

Luego la actualización interpretativa de San Benito posibilita afirmar que hay allí una proposición de diálogo o discusión en torno a la vida comunitaria, la oración (*alimento* en la enciclopedia detectada), el trabajo manual (la realización de las obras) e intelectual (la incentivación de la inteligencia). De tener en cuenta sus circunstancias de enunciación, habilita a *interrogarnos sobre la necesidad histórica de esta expresión textual en este momento en particular y su carácter performativo o de diálogo-discusión con otras expresiones*.

Otra imagen que circuló profusamente como parte de portadas y exposiciones, fue el grabado realizado para una de las ediciones de *Convivio*, quien por entonces encaraba su actividad editorial. En el marco del rescate de «obras olvidadas e inolvidables», tal editorial publicó *La espantosa y maravillosa vida*

---

<sup>41</sup> Considero necesario apuntar que la enunciación de un *topic* tiene el valor de permitir preguntas relacionadas con él; de hecho, la formulación del mismo permite anclar las preguntas posibles y no ingresar en una deriva ilimitada con el consiguiente riesgo de lectura aberrante. En otros términos el anclaje del *topic* en el texto debería ser firme, pero el *topic* flexible (me referiré a este aspecto en el capítulo 11, *Parte IV*).



**Figura 7. Juan Antonio (Spotorno), *Roberto el diablo*, 1937 (grabado para portada de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, compuesta por Juan de la Puente, Buenos Aires: Convivio, 1937), (xilografía, 15 x 9.5 cm)**

de *Roberto el Diablo*, compuesta por Juan de la Puente (1683).<sup>42</sup> El grabado que ilustró la portada —*cfr.* figura 7, a cargo de Juan Antonio (Spotorno)— presenta algunas particularidades: en lo relativo al personaje del ángel, su estilización es ajustada a las convenciones iconográficas: figura asexual, vestida, con alas desplegadas, si bien sin aureola. De la totalidad de escenas posibles, el grabado recepta dos: la aparición del ángel a Roberto el Diablo y su lucha contra los enemigos.

Amén de la recurrencia a la estilización como modo de producción signíca, también el texto presenta vectorizaciones espaciales (división entre plano superior/inferior; atrás/adelante) y temporales (pasado/presente o

<sup>42</sup> Buenos Aires: Convivio, 1937; versión castellana de *La terrible et m[erveil]leuse vie de Robe[rt le] diable* (anónimo) en francés, 1496.



**Figura 8. Juan Antonio (Spotorno), *Roberto el diablo*, 1937 (detalle de grabado para portada de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, compuesta por Juan de la Puente, Buenos Aires: Convivio, 1937)**

antes/ahora); no obstante se trata de dos escenas posteriores a la conversión del personaje.<sup>43</sup> La presentada en el plano superior/pasado, es una elección poco habitual entre las ilustraciones de las innumerables ediciones del texto en cuestión, las que prefirieron la inclusión del diablo.<sup>44</sup>

Brevemente,<sup>45</sup> se trata de la historia de la conversión de un «maldito», cuyo arrepentimiento deviene posible por su condición diabólica heredada.<sup>46</sup> La escena en el plano superior/pasado (ver detalle en figura 8) es fiel al texto e introduce el ángel por la «voz» a la que alude el texto escrito.<sup>47</sup> La del plano

<sup>43</sup> Para un análisis de sus transmutaciones literarias hispánicas, *cfr.* Lauer (2009), quien destaca los cambios en las recreaciones hispánicas acerca del elemento diabólico, la permanencia de lo fantástico y la lectura de los elementos históricos, destacando que el primero se recupera en la ópera *Robert le diable* (Meyerbeer 1831) para perderse en el mismo género artístico hispánico que sí conserva lo maravilloso. No obstante, a pesar de las modificaciones, el autor postula la dificultad de eludir *lo diabólico* en cuanto parte del horizonte de expectativas del lector.

<sup>44</sup> *Cfr.* por ejemplo, la edición de Burgos: (1509, 1558), Madrid: Francisco Sanz (1680), Alcalá: Juan Gracián, 1607; entre otras. Para un detalle de las innumerables ediciones ver entre otros: Blecua 1969 cit. en Tobar 1996:385.

<sup>45</sup> La bibliografía que ha generado es profusa, para una aproximación a la misma, *cfr.* Cacho Blecua 1986.

<sup>46</sup> La misoginia no está ausente en el texto: Roberto nace como producto de la invocación de su madre al diablo, quien no podía concebir. Con economía y rapidez, el texto describe el comportamiento subversivo de todos los valores posibles, durante la infancia y adolescencia del personaje y su posterior arrepentimiento, marcha a Roma y redención por la penitencia.

<sup>47</sup> «Estando Roberto en los palacios del emperador, muy triste por las nuevas que habían venido á la Corte entró una mañana en el jardín para beber en la fuente como había acostumbrado; y después que hubo bebido, arrimado á un árbol, se puso a pensar en los hechos del emperador y la pérdida de su gente, deseando mucho favorecerle por dos razones: la una por emplear sus fuerzas contra los infieles y menoscabar los enemigos de la fe católica;

inferior/presente, presenta al personaje armado y sobre el caballo, cuyo blanco pleno —como el ángel— es síntoma e indicio de pérdida de corporalidad. Al planteo lineal, simétrico y ordenado de la primera escena, se contrapone el dinamismo y movimiento de la segunda, espacio de batalla y muerte que excede el planteo del marco.

Bien podría postularse que el problema expuesto en la estructura del texto visual —además del de la conversión—<sup>48</sup> se relaciona con la justificación de la guerra como problema actual y con la muerte del enemigo, habilitada por la intervención celestial (que provee las armas) y como «sacrificio penitencial», a partir de la detección de las enciclopedias bíblicas y las de caballería. En el contexto de la discusión y división del campo artístico a raíz de la guerra civil española, la declaración no es menor.

Asimismo, el texto en español recibió en la traducción las expresiones antisemitas habituales en la España medieval: en el capítulo XV, dos de las acciones de Roberto (quien debe hacerse pasar por loco y mudo) están destinadas a burlarse de los judíos y provocar su escarnio público; el texto escrito recepta también implícitamente la identificación antisemita con el perro (animal), tal como otras fuentes del período la postulan para los esclavos y moros. Las enciclopedias detectadas, dan cuenta de su carácter de «emblema» de fidelidad: aparece bajo los pies de damas esculpidas en sepulcros medievales y la simbología cristiana le adjudica una calificación polivalente/positiva de obediencia, guardián y guía de rebaño (Morales Muñiz 1997: 255, Cirlot 1992:359). Al respecto, la estilización del perro en la imagen no es ciertamente anómala en una escena de guerra. Pero su inclusión, en un contexto de fidelidad al relato, bien podría estimarse como un estímulo programado para generar una respuesta comportamental en su lector: en el caso la activación de cierta incertidumbre o irresolución (pasión) en torno a la postulación del texto para con el judío. *¿Cuál es tal programa en este*

---

la otra por no caer en el vicio de la ingratitud y satisfacer parte de los beneficios que en los palacios del emperador había recibido. Y estando en este pensamiento, oyó una voz del cielo que le dijo: «Roberto, Dios manda que te armes con estas armas, y cabalgues en este caballo, y vayas a ayudar al emperador, que está en una muy gran afrenta metido». Volviendo Roberto la cara, á mano derecha vio un caballo blanco muy hermoso y un arnés muy lucido, y una gruesa lanza con una espada muy rica. (...)»

<sup>48</sup> El *topos* de la conversión será recurrente en el período: basta recordar la de Claudio Vidamor, el «canalla» personaje de *La noche toca a su fin* Gálvez (1935).



Figura 9. Ballester Peña, Juan Antonio. *El ángel de la tarde*, 1937 (óleo sobre madera)

*momento, si es que aún implícitamente se preveía? ¿Qué plantea el texto visual al respecto?*

Retornando al planteo del ángel, también durante 1937, en el marco de la exposición de Juan Antonio Ballester Peña realizada en Amigos el Arte, en la que la temática religiosa convivía con la profana,<sup>49</sup> se exponía (con el nombre de *Nona*) *El ángel de la tarde* (figura 9).

Frente a esta obra, su descripción como «dos figuras de ángeles (de cuerpo entero, en primer plano y frontales) con instrumentos musicales (trompetas)»,

---

<sup>49</sup> Las otras obras expuestas son: *Anunciación de la Santísima Virgen* (Fragmento), *La Santísima Virgen y el Niño Dios*, *San Rafael*; *San Miguel*; *Vísperas*; *Fuego*; *Retrato*; *Retrato*; *Paisaje interior* (cfr. Amigos del Arte, Exposición Ballester Peña, Sala I (Catálogo), Buenos Aires, octubre de 1937).

es una aproximación difícilmente discutible. No obstante, como en los casos anteriores, avanzar en cómo esta configuración sígnica ha sido producida, amén de ser de utilidad para contrastar la potencialidad del método de análisis, puede darnos claves para su actualización interpretativa.

El texto visual se apoya en el trabajo físico de *reproducción* de rasgos reconocibles (alas, nimbos o aureolas) en dos figuras humanas asexuadas para producir la *estilización* de ángeles (como resultado de una convención transmitida *culturalmente* que establece su reconocibilidad), los que portan instrumentos musicales (trompetas, habituales en la estilización de algunos de los mismos) reconocibles en función de una estilización, si bien de experiencias perceptivas previas.

La relación entre el espécimen y el tipo expresivo es por *ratio facilis*, pues el primero concuerda con el segundo, tal como ha quedado institucionalizado por un sistema de la expresión y lo ha previsto el código (Eco 1975 (2000):276), *i.e.* hay convenciones que estipulan su reconocibilidad en virtud de tal coincidencia con ese tipo expresivo, aunque no estrictamente prescriptivo y que permite variantes libres: si bien el tipo (ángeles) establece cuáles son los rasgos pertinentes a producir (aureola, alas, ocasionalmente instrumentos) debido a su alto nivel convencional (codificación), un tanto ambigua es la producción (por estilización) de instrumentos musicales *no ejecutados* por los personajes. Parte del espécimen (ángel) concuerda directamente con parte del contenido (mensajero celestial), pero falta el tipo que se pretende representar; la estilización de los instrumentos musicales incorpora una cierta nebulosa en el contenido pues las trompetas en el texto bíblico —al que remite la estilización en su totalidad— aparecen utilizadas con diferentes finalidades: viajes, llamados de alarma, anuncios públicos, preparación de los ejércitos de Dios en contra de sus enemigos, anunciación, destrucción y toma de ciudades.<sup>50</sup>

Los instrumentos musicales, reitero, *no son ejecutados*; de serlo remitiría —si bien parcialmente— a la escena de los siete ángeles con trompetas que

---

<sup>50</sup> Las trompetas son mencionadas más de cien veces en la *Biblia*, *v.gr.*: *Éxodo* 19:16, *Levítico* 23:23-24, *Josué* 6:5, *Jueces* 7:19-21, 2, *Samuel* 6:14-15, *1 Reyes* 1:38 y 39, *2 Crónicas* 5:11-14, *Esdras* 3:10-11, *Nehemías* 4:17-18, *Salmos* 47:5, 81:2-3, 98:5-6, 150:3; *Joel* 2:1, *Sofonías* 1:15-16; *Zacarías* 9:14, *1 Tesalonicenses* 4:16-17. También en *Jeremías* 4: 5, 19 y 21; 6:17; 42:14; 51:27; *Mateo* 24:31 y en el *Apocalipsis* (*San Juan* 66:8:6 y 9:21).

anuncian y logran la destrucción y toma de Jericó (*Josué* 6); por otra parte el cotexto bíblico menciona *dos trompetas* (de plata) para referirse a su uso en cuatro mensajes o circunstancias: *convocar, movilizar, clamar y adorar* (*Números* 10:1-9). De ahí que, su articulación es también por *ratio difficilis* y en tal sentido presenta un nivel de apertura significativo, si bien no extremo.

También es posible advertir la reproducción (por *ratio difficilis*) de *vectorizaciones* en el uso acentuado de la línea recta en la configuración de las formas. Las marcas de dimensionalidad presentes son los de: *a)* longitud (las figuras son más largas que anchas), *b)* extremidad (presentan el extremo superior e inferior); no menor es la presentación de las alas *plegadas* (particularidad que, conforme destaque antes, adquiere la configuración de este personaje, remitiendo al ángel en acción y mediación con lo terrenal), que acentúan la vectorización y verticalidad.

Finalmente, al ser una pintura al óleo, el *continuum* por formar es heteromatótico arbitrario y el modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas hiper-codificadas.

Ahora bien, hay un segundo tipo de esfuerzo físico requerido para producir la expresión, tal el que estimo que aquí se presenta entre reproducción e invención; en otros términos, la presencia de *estímulos programados* que pueden observarse en el exceso de materia y su distribución en manchas (connotación de corporalidad, terrenalidad a partir del uso de tonos terrosos) lo que no se espera encontrar en el espécimen (ángel) y su contenido (mensajero celestial) cuya connotación es de levedad, espiritualidad, inmaterialidad, claridad, etc. Por otra parte, en algunas zonas de la obra, se advierte el soporte<sup>51</sup> (ausencia de materia). Se trata de artificios expresivos asociados a una respuesta comportamental del espectador, quien se encuentra frente a una nebulosa en el plano del contenido; de ahí que en ese aspecto es posible postular que estaríamos ante un *texto* (más que unidad gramaticalizada) propuesto e hipocodificado.

Recapitulando lo antes expuesto, se podría afirmar que los modos de producción sígnica utilizados en esta obra son los de *reproducción* de

---

<sup>51</sup> La primera imprimación.

*estilizaciones y vectorizaciones* en los que la articulación tipo-espécimen se encuentra entre *rattio facilis y difficilis*; pero además *reproduce e inventa estímulos programados* (con igual modo de articulación del tipo-espécimen) para la proposición de *textos hipocodificados*. Estos últimos proveen de claves para afirmar la dimensión pasional implicada en la misma; en tal sentido los estímulos (programados) refieren a una nebulosa textual o galaxia de contenidos en la que conviven las nociones de inmaterialidad/ materialidad; incorporalidad/ corporalidad; supra-terrenidad/ terrenidad;/ claridad/oscuridad, opuestos, cuya presentación en un mismo campo sígnico resulta contraiuntiva y generadora de incertidumbre, inquietud o irresolución.

Si bien el análisis de los modos de producción sígnica nos ha permitido anticipar la explicitación de la manera en que este estímulo ha sido programado —expresado— por el texto, es necesario avanzar en la indagación sobre su reconocimiento e interpretación. *i.e.* (peirceanamente) avanzar en la indagación del *objeto inmediato* para plantear su relación con el *representamen* y el *interpretante*.

En *El ángel de la tarde*, la producción de *estilizaciones* y de *vectores* se reconocen como tipos cognitivos (TTCC) y contenidos nucleares (CCNN) transmitidos cultural y perceptivamente que forman parte de la competencia ampliada (compleja) del texto (contenido molar, CM); el que, por otra parte, debe interactuar con el CM de un lector, cuya competencia estrictamente desconoce en su totalidad, pues se trata de competencias no sólo pasadas y presentes sino también futuras.<sup>52</sup> De hecho, allí reside su «extrañeza», en cuanto propone una variación de los tipos cognitivos y contenidos nucleares, existentes en el conjunto de los contenidos molares (enciclopedia), por la que las estilizaciones de ángeles son habitualmente propuestas acentuándose todos o algunos de los *primeros términos* de las oposiciones detectadas (inmaterialidad; incorporalidad; supra-terrenidad; irrealidad; claridad). De hecho, es como se proponen en otros textos visuales del mismo autor (*v.gr. Un ángel en la ventana*, 1943).

---

<sup>52</sup> En este sentido, es que puede advertirse la potencialidad de la propuesta de actualización interpretativa en esta perspectiva de análisis. Pues nos posibilita fundamentar de un modo menos «intuitivo», no sólo lo que el texto pretendía enunciar y los lectores leyeron del mismo en el contexto de su producción y emergencia, sino lo que hoy es posible leer como *topic* todavía actual del mismo.



Entre ambos contenidos molares (CCMM) la zona común de TC y CN (necesaria para la legibilidad del texto) configura un espacio de negociación entre el texto y su espectador; en otros términos, si bien este espacio posibilita afirmaciones de sentido común (se trata de dos ángeles, detentan instrumentos musicales) en tanto anclaje del texto en lo general o reconducción de una «ocurrencia» a un «tipo», es necesaria a su vez una vuelta a la «ocurrencia» o a lo particular.

El texto recurre a *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo), tal la condición de «mensajero, mediador» del ángel. Asimismo, de las posibles referencias —1) la música, 2) los instrumentos musicales, 3) las trompetas y 4) su número— en su cotexto privilegiado (Biblia), el texto —sin negar posibilidades de paseos inferenciales en 1), 2), 3) o 4)— afirma: *dos trompetas*; luego una decisión a tomar, guiados por el texto en cuestión, es la localización en el texto bíblico de tal expresión, *i.e.* tal como antes consigné, el pasaje de *Números* 10:1-9. Ahora bien, este pasaje *no menciona a los ángeles*: las (dos) trompetas son ejecutadas por sacerdotes; por ende, de ubicarnos en este *sendero* habría una primera especificación tal que, de las dos actividades básicas de los ángeles (siempre impuestas por el cotexto mencionado), *acción* y *adoración*, el texto remitiría a la primera; y entre las funciones, a las dos trompetas se le atribuyen las de *convocar, movilizar, clamar y adorar*. Hay aquí una primera articulación retórica, por la que en un mismo campo semántico es posible advertir la convivencia de *acción* (convocada por la presencia de las trompetas con funciones específicas) y *mediación* (inferible por el reconocimiento de los ángeles), que posibilita enunciar el *topic* como: «acción de dos personajes mediadores»

Tal como adelanté, el *estímulo programado* propone también una ampliación, expansión del tipo cognitivo del lector y configura una especie de «corrección» del TC corriente (de allí que el modo de producción signica esté entre la reproducción y la invención en este texto en particular). De hecho, allí reside su «extrañeza», en cuanto propone una variación de los TTCC y CCNN corrientes, existentes en el conjunto de los CCMM (enciclopedia); particularmente por reproducción/invención de *estímulos (programados)* que refieren a la nebulosa textual o galaxia de contenidos en la que conviven —en un mismo campo

sígnico— las nociones opuestas mencionadas, contraiuntivas y generadoras de incertidumbre, inquietud o irresolución, aspectos que, también implican el recurso a la figura retórica de la metáfora.

Una hipótesis o suposición en el orden de la intertextualidad, permitiría relacionar los personajes propuestos en el texto con el programa del *Convivio*.<sup>53</sup> De proceder a una interpretación cotextual de la metáfora detectada en la imagen, podría construirse una primera representación componencial (parcial y provisoria) del semema metaforizador detectado —*Ángeles de las dos trompetas*— según (F) su forma o aspecto; conforme al agente (A) que lo produce (quién o qué); según su materia (M) o de qué está hecho y según su propósito (P) o para qué sirve. En tal caso, tal representación sería:

*Ángeles de las dos trompetas*

(F): alados (*por las alas el ángel se eleva, penetra, lo recorre todo*)<sup>54</sup>  
nimbados, (círculo luminoso, aureola, símbolo de poder/ grandeza /sagrado), residen en el espacio abierto (celestiales), con trompetas.

(A): Dios;

(M): espíritu, luz, razón (incorpóreo racional)

(P): actuar: mediar, interceder, anunciar. Ayudar en la obra del mundo, ser servidores del Divino Señor, guerreros en el ejército del Rey de todos los reyes,<sup>55</sup> (emisarios).

A partir de la consideración de las circunstancias de enunciación (informaciones sobre la época, contexto social del texto, etc.), la obra es producida y circula en un momento de *afirmación* del compromiso político del catolicismo y su relación con el nacionalismo, mediante múltiples estrategias y entre ellas, la *activación* de espacios como (entre otros) el *Convivio* (ver Capítulo 5). De postular un semema (siempre a título de abducción) a relacionar en esta enciclopedia *ad hoc*, este sería el *Convivio/catolicismo nacional*,<sup>56</sup> tal como se concebía a sí mismo en el período. En tal caso, la representación componencial se presentaría del siguiente modo:

<sup>53</sup> En esta instancia, lo enuncio de un modo general, pero me refiero bien a su programa, bien a su ideología

<sup>54</sup> Cfr. Guardini( 1951(1961):32).

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Atento mi interés en explicitar el recorrido abductivo, consigno esta expresión dividida con una barra: *Convivio* (i.e. autopercepción, autodenominación del grupo) / *Catolicismo nacional*: esquema o hipótesis abductiva en esta investigación.

*Convivio/catolicismo nacional*

(F): espacio abierto de convivencia, grupo de camaradería, «foco de expansión espiritual de la cultura católica»; terrenal.

(A): cultura;

(M): cuerpo/mente (corpóreo racional)

(P): actuar: convivir, «promover el renacimiento espiritual del pueblo bajo el signo del catolicismo», «estudiar en común, en fortalecerse y ayudarse mutuamente y en progresar cada cual en su vocación (*llamado*), bajo la luz *del más grande de los ideales* y al impulso de la amistad verdadera que es participación de las cosas humanas y divinas».

Como es posible advertir, la oposición que se da en el eje de (F) —celestial/terrenal— y en (M) (incorpóreo/corpóreo) se resuelve en un nudo inmediato superior: Dios/Uno (al menos en esta enciclopedia para la que además es admisible la existencia de lo incorpóreo racional) por lo que estaríamos ante un *árbol de Porfirio* en el que esta oposición no es tal; en cuanto a la *quasi* oposición en el eje (A), —Dios/Cultura— estaríamos más ante un continuo graduado en forma jerárquica.<sup>57</sup>

¿Es que estamos ante un caso de conmutación retórica del código y de persuasión ideológica? La estructuración del campo semántico compartido por la cultura del período (católica y no católica) en torno al personaje del ángel, podría describirse del siguiente modo:

Ángel	ser superior	espiritual	celestial	mediador	bien	+
vs	vs	vs	vs	vs	vs	vs
Demonio	ser inferior	material	terrenal	luchador (batallador)	mal	-

Esta serie connotativa, apoyada en varios juicios semióticos que permitían la consideración del personaje ángel, se ve alterada ante un *juicio factual*, tal la decisión del catolicismo de intervenir en la vida pública ante el riesgo de laicización (secularización) de la sociedad y la expansión de las ideas de izquierda (que el catolicismo identificará recurrentemente con el «demonio»).

<sup>57</sup> En una enciclopedia no global sino local, la lógica oposicional puede presentarse con diferentes estructuras, lo que habla de su variedad y que ningún árbol porfiriano podrá ordenar de modo unívoco los campos, ejes o subsistemas semánticos que expresan relaciones de sentido: por ejemplo, contextualmente centímetro vs. metro, vs. kilómetro son opuestos continuos, graduados y en forma jerárquica (*cfr.* Eco 1984(1995):137).

La reestructuración del campo semántico propuesto por este texto en torno al personaje del ángel, podría describirse ahora del siguiente modo:

Ángel	ser superior	espiritual	Celestial/ <i>terrenal</i>	Mediador/ <i>luchador</i> ( <i>batallador</i> )	bien	+
vs	vs	vs	vs	vs	vs	vs
Demonio	ser inferior	material	terrenal	luchador ( <i>batallador</i> )	mal	-

Al espectro semántico del ángel la imagen expande el eje de la función —ahora mediador/*luchador*(*batallador*) vs. luchador(*batallador*)— y el eje de la forma —celestial/*terrenal* vs. *terrenal*—. De tal modo que representación componencial que *hoy* podríamos actualizar sería:

*Dos ángeles con trompetas/El ángel de la tarde*

(F): alados (*por las alas el ángel se eleva, penetra, lo recorre todo*) nimbados, (círculo luminoso, aureola, símbolo de poder/ grandeza /sagrado), residen en el espacio abierto (celestiales), con trompetas, terrenales.

(A): Dios/cultura

(M): espíritu, luz, razón (incorpóreo racional)

(P): actuar: mediar, interceder, anunciar. Ayudar en la obra del mundo, ser servidores del Divino Señor, guerreros en el ejército del Rey de todos los reyes, (emisarios). Convocar (trompetas)

*Convivio/catolicismo nacional*

(F): espacio abierto, círculo «iluminado» (ilustrado) de promoción del catolicismo; *terrenal*.

(A): cultura/Dios

(M): cuerpo/mente (corpóreo racional)

(P): actuar: mediar, interceder, convocar (trompetas), movilizar, dar batalla.

Conforme expuse en la descripción del corpus en la sección destinada a esta obra (*cfr.* Capítulo 4), *El ángel de la tarde* circuló inicialmente con el título *Nona*; en el momento de su incorporación al patrimonio del Museo Sívori (1947) es ingresada con el título actual. Cabe inferir que en el contexto de su producción (auge, afirmación del catolicismo) la identificación del *cotexto* «liturgia de las horas» u oficio divino era habitual y poco problemático. La enciclopedia remite a la plegaria litúrgica oficial en la que, mediante oraciones, se consagran y santifican diversos momentos del día; la oración de las tres de la tarde es la de

la hora *nona*.<sup>58</sup> Pero la identificación del cotexto, incluye la consideración de sus particularidades, pues lejos de ser una oración individual, la oración litúrgica presenta como característica principal ser una manera de ejercicio de participación del sacerdocio de Cristo, por lo que es considerado un derecho y una dignidad a la que *todos* están convocados. De allí es que se trata de un momento que no sólo compete a la jerarquía eclesiástica sino a la *comunidad*, que vincula en la misma plegaria a todos los fieles de todos los lugares, unidos en «un solo corazón y una sola alma» (*Hechos 4, 32*).

Con la modificación del título, no varía la identificación del cotexto; sí podría afirmarse la introducción de un nuevo *estímulo programado* (*El ángel de la tarde* presenta la estilización de *dos* ángeles), no obstante conforme lo expuesto, tal título afirma la unión «un solo corazón y una sola alma». Asimismo, también permite inferir de este cambio la reconsideración de lectores modelos con aptitud para su reconocimiento; es decir, es posible interpretar tal cambio tanto como expresión de una intención de ampliación del arco de lectores como detección de la menor circulación del discurso litúrgico y con él, del de la Iglesia, al menos diez años después de la efectiva producción de la obra.

En esta instancia, si bien los *estímulos programados* configuran la estrategia principal para incitar una respuesta comportamental mediante el planteo de una textualidad en la que se implica (además de la de *convocatoria, movilización y lucha*) la dimensión *comunitaria*, la reproducción de *vectores* complementan la propuesta del texto, pues es posible identificar como cotextos a modo de cita, otras producciones (del mismo autor)<sup>59</sup> en las que la verticalidad puede ser relacionada con la Iglesia como institución, en una operación de textualidad propuesta e hipocodificada.

---

<sup>58</sup> Las Constituciones Apostólicas del siglo II-III recomendaban a los cristianos orar «por la mañana, a la hora tercia, sexta, nona, a la tarde y al canto del gallo». Son siete momentos de oración en el transcurso de cada jornada (*Cfr.* «Siete veces al día te alabo por tus justos juicios», *Salmo 119, 164*). De esos siete momentos, los dos considerados principales son la oración de la mañana, al levantarse (*Laudes*) y la de la las seis a las ocho de la tarde, al finalizar las tareas (*Vísperas*). Las otras son: hora *Tercia* (oración hacia las nueve de la mañana), hora *Sexta* (oración del mediodía), la mencionada hora *Nona* de las tres de la tarde, *Oficio de lectura* (que puede ubicarse en cualquier momento del día) y las *Completras* (oración antes del reposo nocturno).

<sup>59</sup> *Cfr.* Capítulo 8.

De ese modo comienza a disiparse la oposición supraterrinidad/terrenidad, si entendemos en el texto la Iglesia como expresión de Dios en la tierra; *i.e.* el texto apoya esta interpretación, a partir del planteo del color, sus tonos, la calidad de la materia y su ausencia en determinados sectores, resolviendo en términos de posibilidad de convivencia en un mismo plano semántico las oposiciones de inmaterialidad/ materialidad; incorporalidad/corporalidad; claridad/ oscuridad.

Comunidad, convivencia, Iglesia (católica), convocatoria (llamado) son términos *llaves* para ingresar a la propuesta del texto y, tal como he consignado, la estrategia privilegiada para su planteo reside en la elección de *estímulos programados*, *i.e.* la activación a nivel perceptivo de sensaciones en términos de irresolución, incertidumbre, inquietud: esas son las «pasiones» o la dimensión del sentir convocada por el texto en un proceso de configuración que además de pasional es cognitivo, a resolverse en la lectura.

En términos de Peirce, el *objeto inmediato* (al que no tenemos acceso sino a través del *objeto dinámico*), presenta una «manipulación» (modelización) en su expresión y una apuesta a su resolución en un *interpretante* que, en términos —complementarios además— de Eco, implica un proceso de ampliación de tipos cognitivos (TTCC) posibles sujetos a negociación en tipos nucleares (TTNN) a instituir (de allí que el trabajo para producir la expresión linda con la *invención*) en el encuentro entre los contenidos molares del texto y del lector.

Todo texto aloja (por su textualidad, su carácter de escritura) en potencia, la posibilidad de resurrección de sus sentidos, pues es un texto arrojado al futuro (Bachtin [1979]). «Es» en nuestros días y circula de un modo ciertamente privilegiado (si bien restringido) como parte de una colección de arte argentino en una institución legitimada. En tal sentido, su actualización interpretativa puede darnos claves de las configuraciones culturales del contexto de producción y de su lectura actual. El procedimiento de negociación de TC y CN pertenecientes a los contenidos molares del texto y los del espectador actual, ciertamente debería posibilitar una lectura complementaria (ahí justamente residen la potencialidad estética, ética y responsable de un texto).

En otros términos, la cotextualización en el espacio de los contenidos molares de un lector (modelo) actual, será necesariamente diferente («determinada»,

por el cambio histórico del contexto de lectura). Es decir, la suma de tales contenidos molares (CM) configuran una enciclopedia también en constante actualización,<sup>60</sup> cuya lectura integrada presentaré en las conclusiones (*cfr.* cap.13).

*San Francisco* (figura 10) y *Clara de Asís* (figura 11) fueron expuestas en el *XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas* (1939); la segunda resultó destacada con el premio Eduardo Sívori ese año.<sup>61</sup> Posteriormente se expusieron en los salones del *Convivio* en 1941 y formaron parte del envío a Tucumán con motivo de la exposición de Juan Antonio Ballester Peña realizada en 1943, entre otras muestras. Fueron reproducidas en *22 pintores. Facetas del arte argentino* (Payró 1944) e integraron las obras que se expusieron en el Museo de Arte Moderno de Madrid en octubre de 1946, para quedar en España como parte de la colección del instituto de Estudios Hispánicos de Madrid.<sup>62</sup> Circularon profusamente y fueron reproducidas reiteradamente por la prensa argentina y española en tal circunstancia.<sup>63</sup>

Desafortunadamente no he podido tener acceso a las obras y las fotografías existentes son en blanco y negro,<sup>64</sup> por lo que su análisis no puede ser integrado a la presente, no obstante considero necesaria su mención aquí a título confirmatorio de la importancia de los personajes (santos) detectados en el conjunto de la obra de estos integrantes del *Convivio*.

Aun así, una breve referencia al modo de producción sígnica, tal la *estilización*, se impone; en el caso de *Santa Clara* la vectorialización (direccionalidad hacia

---

<sup>60</sup> No necesariamente ampliación, pues esto estaría sujeto al mayor o menor dinamismo de las culturas, estas no necesariamente se amplían, difícilmente pueda admitirse que «progresan», culturas gramaticalizadas pueden devenir textualizadas y viceversa. Nada está preestablecido en la semiosis (*cfr.* Lotman & Uspensky 1971, Mancuso 2005).

<sup>61</sup> En el *AHJABP Notas y documentos varios* 1939, consta la nota por la que se le informa el fallo del jurado, con fecha 20 de septiembre, el que consistió en un monto de mil trescientos veinticinco pesos con treinta y cuatro centavos, moneda nacional (1.325,34 m/n). Firmado por José León Pagano (Director de Artes Plásticas) y Antonio Santamarina (Presidente) y con sello de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

<sup>62</sup> A la fecha, no ha sido posible localizar en qué colección se encuentran, a diferencia de otras de las obras destinadas a tal Instituto (*cfr.* *Ángel en la ventana*).

<sup>63</sup> *Cfr.* Capítulo 4 (*Parte II*).

<sup>64</sup> Las imágenes reproducidas en las figura 10 y 11 son las mismas que se publicaron en Payró 1944:133.



Figura 10. Juan Antonio Ballester Peña, *San Francisco*, 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm

Figura 11. Juan Antonio Ballester Peña, *Santa Clara*, 1939, óleo sobre tela, 220 x 75 cm

el espectador) está lograda con la presentación rebatida de la mesa en segundo plano y el pie hacia delante de la figura femenina que ocupa el primer plano; acentuada además por la monumentalidad de la figura y el formato del soporte.

La escena es la de la bendición de los panes de Santa Clara, una figura cara al grupo. Las fuentes dan cuenta de la costumbre de los miembros de *Convivio* de



asistir a la Iglesia de San Juan Bautista<sup>65</sup> en la que, en uno de sus patios, se encuentra una estatua de la Santa, mediadora en la reconquista de Buenos Aires (1806) y por ello declarada Patrona menor de la ciudad.<sup>66</sup>

Como en algunos de los casos anteriores, es menor la innovación iconográfica, si bien aquí el personaje aparece despojado de sus atributos tradicionales (báculo, lirio, rosario) y sólo es presentada con el sayal que, podemos inferir, se ajustaba al color marrón (hábito propio de las clarisas).

Junto a *San Francisco*, también de configuración monumental, resultan de interés en la instancia de indagar de un modo más particularizado la *selección* de los santos realizada por el grupo. En tal sentido, la detección de tal repertorio podría darnos indicadores de los aspectos centrales con los que se fue configurando el programa del *Convivio*.

En *San Rafael y Tobías* (figura 12), la frontalidad y monumentalidad de los personajes es más pregnante aún que en *El ángel de la tarde* y como éste, el texto visual se apoya en el trabajo físico de *reproducción* de rasgos reconocibles convencionalmente (alas, nimbo) en una figura humana masculina para producir la *estilización* de un ángel (como resultado de una convención transmitida culturalmente que establece su reconocibilidad). El niño, el pescado, el bordón de peregrino también son reconocibles en función de estilizaciones, si bien de experiencias perceptivas previas. La relación entre el espécimen y el tipo expresivo es a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*; en otros términos, presenta un nivel medio de apertura dependiente de la

---

<sup>65</sup> Ubicada en la esquina de las calles Alsina y Piedras de la Ciudad de Buenos Aires, y vecina a los Cursos de Cultura Católica. Manuel Gálvez se refiere a la misma en *Entre la novela y la historia*: «Todos los del grupo [se refiere al *grupo de Criterio*, pero nombra entre sus integrantes a quienes pertenecían al *Convivio*] eran fervientes católicos. Una vez por mes, si no me equivoco, me reunía con ellos para oír misa y comulgar. Lo hacíamos en San Juan y luego tomábamos el desayuno en una parte del edificio vecino a la iglesia, y, en ocasiones, en una confitería próxima. A mí, que aunque siempre fui católico, no tuve sino amigos liberales o indiferentes o paganos —y no me refiero a José León—, el contacto espiritual con estos creyentes me hizo un bien muy grande. Mis convicciones se fortalecieron y mi gusto por las prácticas religiosas aumentó. Sentía un inmenso placer espiritual cuando comulgaba junto con aquellos hermanos en Cristo y que eran también hermanos en la dedicación a las letras» (1961:13); también Mario Amadeo (1975:24). Ambas fuentes, destacan estas reuniones como experiencias vitales y estéticas; particularmente les llama la atención «el esplendor de la liturgia» y la afectación espiritual y estética que implicó para ellos tal frecuentación.

<sup>66</sup> Santiago de Liniers se encomendó a la Santa en la confrontación con los ingleses, cuya victoria se obtuvo en su festividad.



**Figura 12. Juan Antonio Ballester Peña, San Rafael y Tobías, 1942, óleo sobre madera, 120 x 74 cm**

enciclopedia del *lector modelo* que pueda identificar (y el título/nombre de la obra, como las reproducción de *unidades combinatorias* en la leyenda «S. Raphael», colabora en ello) la referencia bíblica al episodio en *Tobías* 5,4 y a San Rafael como «medicina de Dios» y Arcángel invocado en las enfermedades del alma y el cuerpo.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Brevemente, San Rafael en hebreo Réja-el significa «Dios ha curado» o «medicina de Dios» (*Hen* 20,8). En la Sagradas Escrituras, da su nombre, declara su naturaleza espiritual e indica su oficio. Se le aparece a Tobías cuando éste debe viajar hasta Regues de Media, sin conocer el camino ni nadie que le acompañase, interviene y lo salva de un enorme pez que lo quiere devorar cuando baja a bañarse en el Tigris. Rafael le ordena atrapar al pez, extraerle el corazón, el hígado y la hiel para usarlos como medicina y usar el resto como alimento. Bajo la palabra de Rafael, Tobías vence al demonio que impedía que Sara (elegida por Dios como su esposa) consumara matrimonio, al poner el hígado y el corazón del pez sobre las brasas de los perfumes la noche de bodas. A su regreso al hogar, con la hiel untó los ojos de su padre y éste se curó de su ceguera. Rafael es mencionado también en los apócrifos bíblicos: en el libro de Henoc es el que guarda las almas de los hombres (*Hen* 20,1 ss.) y se mencionan sus oficios: «El segundo, Rafael, nombrado para todas las enfermedades y heridas de todos los hijos de los hombres» (*Hen* 40,8 s.; *lo* 5,2 ss.; *Tob* 12, 14 ss.). En la tradición se identifica a Rafael con el ángel que el Señor enviaba periódicamente a remover las aguas de la piscina de Betseda (casa de la misericordia); en la liturgia, en el himno del arcángel R. se canta una fórmula que fue extraída de la tradición y que se refiere a este hecho. Ha sido representado como

Al ser una pintura al óleo, el *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario. También es posible advertir la reproducción de *vectorizaciones* a partir de las marcas cinésicas de fuerza dinámica en las miradas de las figuras —que indican distancia de un plano apenas inferior (¿camino?)—; finalmente el modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas hipercodificadas.

Si bien considero que no alcanza a configurar un *estímulo programado*, no deja de ser llamativa la monumentalidad de las alas, que aparecen plegadas e indican por convenciones transmitidas culturalmente, tal como ya otras veces señalé, la presencia del ángel en la tierra.

Recapitulando lo hasta aquí expuesto se podría afirmar que los modos de producción signica utilizados en esta obra son los de *reproducción* de *estilizaciones* y de *vectores* a medio camino entre *rattio facilis* y *difficilis*, de unidades combinatorias por *rattio facilis* en un *continuum* por formar *heteromatórico arbitrario* y en el que el modo de articulación es de *unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización*.

¿Por qué San Rafael es de interés en el programa de *Convivio*? ¿Qué aspectos de su iconografía son acentuados?

Como consigné en el análisis anterior, la producción de *estilizaciones* y de *vectores* pueden ser reconocidos en virtud de la existencia de tipos cognitivos (TTCC) y contenidos nucleares (CCNN) transmitidos cultural y perceptivamente, los que forman parte de la competencia ampliada (compleja) del texto (contenido molar, CM); la redundancia (el nombre de la obra, la inscripción en su interior, la presencia de los atributos) manifiestan la intención del texto de asegurar la identificación de este Arcángel en particular y su segura recuperación en el cotexto bíblico. En este caso, antes que proponer una variación de los TTCC y CCNN corrientes, existentes en el conjunto de los CCMM (enciclopedia), el texto *se asegura su no desviación* y en caso de desconocimiento, su *recuperación*.

---

peregrino, con bastón, calabaza y alforja; tiene por atributos el pez y el vaso con la medicina (cfr. Fernández Molina en Gran Enciclopedia Rialp, 1991).

Es decir, recurre a *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo), tal la condición de «mensajero, mediador» del ángel y tratándose de Rafael, a su calidad de a) peregrino y patrono (guardián, protector) de los viajes por tierra y mar por haber sido guía de Tobías, b) «medicina de Dios», *curador* invocado en las enfermedades del alma y del cuerpo y c) protector de los jóvenes que dejan por primera vez su casa. Se trata en todos los casos de «acciones», pues nuevamente un ángel en acción (y no en adoración) es el que muestra el texto (*i.e.* guía, curador y protector).

El acceso al *objeto inmediato del representamen* (*San Rafael y Tobías*) a partir del *objeto dinámico* tal como antes lo he expuesto, posibilita la formulación de una idea acerca del mismo (*i.e.* del objeto inmediato) o *topic* que podría (siempre es un esquema abductivo a contrastarse en el texto) formularse como «de la acción de un [personaje] mediador y peregrino».

De continuar con la hipótesis en el orden de la intertextualidad y relacionando (también a título abductivo) la propuesta/tema/problema del texto con el *catolicismo nacional* del *Convivio*, un posible semema metaforizador —*anestesiando otras posibilidades*— podría ser el de «ángel peregrino», cuya representación componencial presentaría las siguientes características:

*Ángel peregrino*

(F): alado, nimbado (poder/ grandeza /confianza/sacralidad) con bastón (para el camino), con pescado (medicina para la ceguera, contra el mal y además alimento) y con Tobías (joven protegido, guiado, salvado)

(A): Dios

(M): espíritu / luz, incorpóreo racional

(P): guiar (a la casa paterna), curar (de las enfermedades del cuerpo y de la mente), proteger (del mal), mediar.

Nuevamente, las informaciones sobre la época y contexto social del texto, dan cuenta de un período en que el catolicismo, afirmada la relación entre la cristianización del Estado y la *desestimación* de la democracia como sistema, postulaba un *nuevo orden* (camino a recorrer) sobre la base de la ruina del sistema liberal; por lo que ya no consideraba posible su recuperación, reforma o renovación y confiaba en la posibilidad de un cambio raigal (entendido como «revolución»).

De postular un semema a relacionar en esta enciclopedia *ad hoc*, la representación componencial de un *nuevo orden/camino* impulsado por el *catolicismo nacional (del) Convivio*, se presentaría del siguiente modo:

*Nuevo orden, Catolicismo nacional (del) Convivio*

(F): poderoso, sagrado, confiable, «camino», medicina para la ceguera (lo que no es visto), contra el mal (democracia) y «alimento» para los protegidos, por ello guiados y salvados.

(A): cultura;

(M): terrenal, corporal, racional;

(P): guiar (indicar el camino), curar, sanar, proteger.

Me referí antes a la resolución de las oposiciones en el eje del agente y la materia, por lo que aquí no las reitero. Creo necesario destacar en esta instancia que el interés de las representaciones componenciales reside en que precisan el *objeto inmediato* del *representamen* o *signo*: posibilitan —a partir de la detección del semema metaforizador— una corrección o mejor configuración del *topic*. Así, la representación componencial del semema «ángel peregrino», permitió ampliarlo con otros términos claves: poder/ grandeza / confianza/ sacralidad, camino, alimento, medicina, guía, protección, salvación.

Retornando la discusión o diálogo propuesto por el texto se resuelve en un interpretante (lectura) en la que adquiere relevancia la dimensión de acción y de confianza (camino / nuevo orden) ya emprendido y a continuar (colabora en ello la vectorización de las miradas) por el texto y el lector.

Una actualización interpretativa es posible, asimismo, en la respuesta a la pregunta acerca de la estructura narrativa implícita en esta enunciación, que retomaré en el capítulo siguiente, en la lectura integrada.

Producida contemporáneamente a *San Rafael y Tobías, Un ángel en la ventana* (figura 13) resultó incluida en la muestra del *XXXII Salón Nacional de Bellas Artes* (1942) y distinguida con el tercer premio de la Comisión Nacional de Cultura. Durante el año siguiente fue expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán —en octubre 1943— en ocasión de la exposición de Ballester Peña organizada por la Comisión Provincial de Bellas Artes, cuya



Figura 13. -Juan Antonio Ballester Peña, *Un ángel en la ventana/El ángel en la ventana*, 1942, óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm

dirección por entonces detentaba Guillermo Buitrago (miembro también del *Convivio*). Fue incluida entre la selección de obras que formaron parte de 22 *pintores del arte argentino. Facetas del arte actual* (Payró 1944) e integró, la selección expuestas en el Museo de Arte Moderno de Madrid, del 12 al 31 de octubre de 1946 (adquirida en tal oportunidad, actualmente forma parte de la colección del Museo de Jaén, Andalucía, España).<sup>68</sup>

Un factor a considerar es el *Salón Nacional* como destino de exhibición inmediato. No era la primera vez, en el caso de Ballester Peña, que concurría a ese evento con obras en las que tal personaje del ángel estuviese incluido: ya en 1938 su envío *Aire* (figura 14)<sup>69</sup> presentaba un monumental ángel con

<sup>68</sup> Formó parte de *La mujer en la pintura (s. XVIII-XX)*, exposición realizada en Museo de Jaén, España, del 10 de enero al 10 de marzo de 1991 (cfr. Viribay Abad 1991: 34, 86-87).

<sup>69</sup> Óleo sobre tela, 182 x 122 cm. No me ha sido posible a la fecha ubicar la existencia de tal obra en alguna colección pública o privada. De entre las escasas reproducciones fotográficas existentes, la que aquí se incluye es la que figura en el catálogo del Salón Nacional de ese año (1938: fig. 23) razón por la cual omito su análisis integral. No obstante es posible advertir en ella mayor dinamismo que en la obra del año anterior (*Nona/El ángel de la tarde*), a partir de la acentuación de la dimensión de acción marcada por la vectorialización que reside en la

trompeta, en línea con la propuesta de *Nona/ El ángel de la tarde* (1937), y posteriormente (en 1944) concurrirá al mismo Salón con su *Debita Nostra*.<sup>70</sup> En cuanto a *Un ángel en la ventana*, las consideraciones sobre los modos de producción signica planteadas para las obras antes analizadas, aquí se reiteran. La *estilización* del ángel, comparte con la de las figuras 9 y 12 las alas plegadas, pero ya no se presentan las oposiciones señaladas en la primera; en este caso exhibe una configuración más acorde a las prescripciones de la enciclopedia (inmaterialidad, incorporalidad, claridad). Por otra parte, la imagen presenta una vectorización espacial (aquí, adelante, primer plano/ allí, atrás, segundo plano) y la monumentalidad la detenta ahora la estilización de la figura femenina sedente. La vectorización espacial (adentro/afuera) apoya la oposición materialidad /inmaterialidad (o bien corporalidad / incorporalidad, terrenal/ supraterranal) dando lugar a una vectorización también temporal: historicidad/ /atemporalidad. El contacto entre ambos planos está dado por la luz: antes que mundos paralelos, el texto propone mundos en contacto y convoca implícitamente a la escena bíblica de la anunciación (ángel + mujer), relacionándose con otras anunciaciones del mismo autor empírico.<sup>71</sup>



**Figura 14. Juan Antonio Ballester Peña, *Aire*, 1938, óleo sobre tela, 182 x 122**

Con los planteos anteriores, convivirán otras configuraciones del personaje del ángel que comienzan a aparecer hacia la década del 40 y se afirman al finalizar ésta. Así en la figura 15, se trata de estilizaciones de ángeles «en acción» que han perdido sus aureolas pero conservan sus alas, mientras que el personaje de la figura 16 carece de ambos atributos y en la figura 17 se encuentran

---

estilización del ángel (la rodilla izquierda de la figura; el instrumento/trompeta que porta y el índice de la mano derecha), propuesto con cierta monumentalidad.

<sup>70</sup> [Cfr. Anexo 2 figura 24].

<sup>71</sup> [Cfr. Anunciación Anexo 2, figura 19].





Figura 15. Juan Antonio Ballester Peña. *Ángeles con cántaros*, 1940, óleo sobre tela 89 x 117 cm

estilizados de un modo particular. En esta instancia es posible postular una mayor intención, en los textos, de negociar con el lector la corrección de sus tipos cognitivos y contenidos nucleares: si bien subsiste la dimensión de «acción» en los personajes (portan cántaros) y su monumentalidad (ocupan la mayor parte de la superficie del texto), la levedad/espiritualidad ha sido trasladada a la vectorización horizontal (afirmada por el formato y las pinceladas alrededor de los personajes) y configura cierto cambio (en las figuras 15 y 17) respecto a la habitual posición vertical del ángel (que se mantiene en la figura 16).

Continuando con la figura 15, la parte central de la imagen está destinada a la representación de las alas y la vestimenta, presenta asimismo una proposición sobre el tratamiento del color.<sup>72</sup> Pero también en el texto es posible advertir una

<sup>72</sup> Al respecto, en el caso de Juan Antonio Ballester Peña, se conservan en su archivo material referente a sus cursos sobre pintura. Uno de ellos, con fecha 20 de julio de 1951, recepta la teoría tradicional sobre el color en cuanto a distribución y organización cromática (equilibrio: ritmo, dominante y proporción). Respecto a esta última, alude al «principio áureo»; si bien datado en fecha posterior a esta producción, considero la referencia válida en cuanto constituye una reflexión organizada y sistemática que da cuenta de varios años de experimentación. El escrito en cuestión consigna: «El exceso de repetición es monótono; la variedad aun en su grado más sutil, estimula el interés. Es más bello cuando las áreas son variadas que cuando son iguales o muy repetidas. La diversidad en la unidad al decir de San Agustín. El principio áureo de 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89, etc. en el que cada cifra es suma de



propuesta sobre la línea en el sentido de que un esquema del mismo, nos daría como resultado una curva de las llamadas «de capacidad» por el autor empírico del texto.<sup>73</sup> Lo anterior, permite inferir un autor textual seguro en cuanto a su teoría plástica (que además materializa) en un texto cuyo *topic* le interesa afirmar; en el caso los cántaros pueden leerse como una estilización de «alimento» y a estos personajes —que los portan— en condiciones de proveerlo.

---

las dos anteriores y en relación proporcional con la que le precede y la siguiente. La ley de proporción utilizada por los griegos de 5+7;11 o la regla de oro, relación geométrica de media y extrema razón de 1:1.618 establecen divisiones armónicas que aseguran un mayor interés y sirven para que uno de los colores actúe en dominio. En un esquema de tres colores serían violados estos principios si las tres áreas fueran iguales o los tres colores en igual potencia; uno de los tres colores debe ser dominante en extensión, el segundo en área más moderada y el tercero en área muy reducida y reservados para acentos y contrastes. Si los colores son muy diferentes en fuerza habrán de ser dispuestos los más grises y menos saturados en las grandes áreas y los más intensos en las pequeñas. El destaque por el color se obtiene por el contraste de los colores y valores Adóptese la regla de que los fondos destaquen menos que los elementos coloreados sobre ellos; mientras más quieto sea el fondo mayor será el efecto de los elementos superpuestos. Una pequeña cantidad de color frío servirá de contraste a grandes áreas de colores cálidos. Una pequeña cantidad de color algo saturado destacará en contraste sobre grandes áreas de matices claros. Un toque de color puro será un brillante acento en áreas de grises o negros» (cfr. *AHJABP Manuscrito de autor*, 1951).

<sup>73</sup> En efecto, entre los materiales referentes a sus cursos, el archivo *HJABP* cuenta con un borrador mecanografiado titulado *Líneas* (c.1930). En él Ballester Peña se extiende sobre las significaciones de las mismas y configura un documento altamente relevante para explicitar la convicción y ejecución de sus propuestas (independientemente de la actualización interpretativa que podamos realizar en la actualidad). En el mencionado escrito califica como «madres» las líneas rectas y curvas y dentro de estas últimas se refiere a las de «capacidad». Sobre ellas sostiene: «La segunda significación de la curva es la capacidad; curva del nido que recibe los pajarillos, curva del ala maternal que los protege, curva de las cáscaras que recubren los frutos y los huevos, curva de los capullos y de las conchas de mar, en todo la curva puede envolver, retener o proteger. La redondez del cráneo que protege al cerebro, la piel que cubre nuestro cuerpo, nuestros brazos es una envolvente curva. Lo que fabrica el hombre para envolver retener o proteger, todo lo hace inspirado en la línea curva. Cuando una madre sostiene a su hijito se dobla en una dulce curva, lo rodea con sus brazos. El pequeño se encuentra así tiernamente protegido por todas estas curvas que lo envuelven. Tiene entonces la curva de capacidad una expresión de amor. Este es el valor moral de la curva de capacidad. Cuando signifiquemos amor o un sentido moral, debemos emplear la curva cariñosamente, envolvente, amplia. Cuando las penas nos embarga nuestro espíritu, nos doblamos sobre nosotros mismos pues nos encontramos más débiles, más sensibles más solos y queremos protegernos en nuestros propios elementos para evitar el menor ataque exterior. Es que sentimos disminuir nuestra fuerza de resistencia y nos acorralamos apretadamente en una curva de capacidad envolvente, triste. Cómo expresar un valor psicológico o curva de tristeza. La tristeza nos debilita y nos deja sin defensa en los peligros que nos rodean. Por eso sentimos la necesidad de envolvernos en nuestro propio cuerpo, de cerrarnos a toda acción exterior. La manifestación de la curva se observa entonces protegiendo al hombre entre las influencias exteriores, es la resultante del peso que la oprime. Tiene la misma influencia y juega semejante papel, cabe hacerlo notar, tanto en el valor moral como psíquico o físico de la curva con relación al hombre. Al cambiarse en alegría, el cuerpo libre de todo peso, vigoroso, radiante se lanza completamente al exterior, se endereza y se está para atrás en una nueva curva de abandono de indiferencia y de gracia» (cfr. *AHJABP Manuscritos de autor* c1930).



Figura 16. Juan Antonio Ballester Peña, *Ángel en el árbol*, 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm)

El dinamismo es mayor en la figura 17 en la que también es posible advertir además de la propuesta sobre el tratamiento del color, la de la configuración de la línea. Pero antes de abordarla (pues es singular en la configuración de los personajes en el marco del corpus analizado), es de interés observar la figura 16. *Ángel en el árbol*, como antes señalé, lo presenta en posición vertical, y su monumentalidad es compartida con la estilización del árbol (en la enciclopedia bíblica símbolo del universo, cf. *Ez* 17,22; 31,1-9; *Dan* 4, 7-9 y del reino de Dios, en cuyas ramas anidan los pájaros y en cuya sombra se cobijan los pueblos, vide *Mt* 13,32; *Lc* 13,19).

La configuración del árbol no es menor en este texto. Tal como señalaré en el capítulo siguiente, el árbol será asociado a la cultura católica en el programa del grupo, en sucesivas propuestas se destacarán ya sus raíces, ya su frondosidad o bien sus frutos.

Aquí están acentuadas sus ramas mayores y menores a modo de fortaleza a la que el personaje se aferra. Su lectura como proposición reflexiva en el contexto



Figura 17. Juan Antonio Ballester Peña. *Ángel*, 1949, óleo sobre tela, 100 x 75 cm

histórico en que es enunciado habilita un paseo inferencial por el cual su actualización interpretativa remite a la afirmación y fortaleza de la cultura católica (catolicismo) y su carácter de mediadora (justamente en un momento en que ambos aspectos comienzan a resentirse, *Cfr.* Capítulo 9, lectura integrada).

La figura 17 reitera la posición horizontal del personaje de la figura 15 si bien aquí se presenta cierta angularidad. Si un esquema de la figura 15 podría dar cuenta de una curva, en ésta (17), de tal esquema resultaría un ángulo «mixtilíneo» agudo y con ello la intención del texto de dar cuenta de una teoría sobre la línea además de una sobre el color.<sup>74</sup> Se trata nuevamente del personaje en acción; la estilización de las alas (una plegada y otra desplegada) en los mismos tonos de la vestidura, recepta la iconografía más tradicional del ángel si bien su planteo formal (dislocación de formas, brazos en alto) al menos da una noción de figura «desarmada» y atravesada por la estilización de un ave a la que es posible identificar como un pelícano (hipótesis de lectura que

<sup>74</sup> El mencionado documento «Líneas», también se explora sobre los ángulos, a los que divide en rectilíneos, curvilíneos y mixtilíneos: «El ángulo agudo es penetrante, incisivo, estrecho (...) es ligereza e indica una inteligencia pronta a entrar hasta el fondo de las cosas» (*Cfr. AHJABP Manuscritos de autor c.1930*).

puede sostenerse de tenerse en cuenta las pinceladas rojas en el cuerpo del ave y en el del personaje).<sup>75</sup>

El ángel mediador y proveedor de alimento se presenta monumental frente a la estilización de la figura humana en el sector inferior derecho, en la que se destaca la aureola ¿Estamos ante la estilización del personaje del santo y de la gruta? El texto plantea cierto enigma y explicita su interés en negociar con el lector una corrección de los tipos cognitivos y contenidos nucleares y con ello la ampliación de la enciclopedia convocada; en tal caso habilita a la consideración de una indagación en las circunstancias de enunciación para precisar términos llaves de acceso al mismo.

Las diferencias entre el planteo del ángel de la primera época (figura 2) y hacia el final del período en estudio (figura 18), son notables en cuanto a la pérdida de monumentalidad del personaje; el espacio ha adquirido importancia y a él se ha trasladado la horizontalidad, acentuándose lo que se advirtió en las figuras 17 y 15. Se trata del personaje en un ámbito terrenal en el que adquiere importancia la estilización del desierto (bíblico) y de la gruta (se advierte un planteo similar al de *San Benito*, figura 7).

De relacionarlo con la figura 12, la estilización del paisaje y del pescado han adquirido una escala inusitada; las vectorizaciones hacia el lector a partir de las miradas de los personajes en la obra de 1942 —acentuadas por la monumentalidad de los mismos—, aquí ya no se presentan, de modo que hay una importante atenuación de la dimensión de acción, presente en la obra de los años 40. No obstante, se mantiene, como en ella, la pregnancia de la estilización de las alas plegadas.

Como en el caso anterior, el texto no intenta negociar los tipos cognitivos ni los contenidos nucleares con sus lectores y recurre a *expresiones ya generadas*

---

<sup>75</sup> Gran parte de las fuentes a las que recurriré este grupo, como San Isidoro (Etimologías XXI, c.7), Tomás de Aquino, quien se refiere al «*Pie pellicane*» en uno de los cinco himnos compuestos (*Adoro te devote*) en honor de Jesús o Dante (Paraíso XXV,112) receptan el Salmo 102,6 que lo asocia a Jesús crucificado. El *Physiologus* (escrito entre el siglo II y IV y traducido al latín hacia el 400) se refiere al mismo destacando su amor por sus polluelos, a quienes revive luego de golpearlos y matarlos, atravesándose el pecho con el pico y bañándolos en sangre (versión poética del hábito del animal de guardar el alimento en su buche membranoso para dárselo a sus crías, luego de presionarlo con el pico).



Figura 18. Juan Antonio Ballester Peña, *Arcángel San Rafael y Tobías*, 1953, óleo sobre tela, 50 x 73 cm



Figura 19. Juan Antonio Ballester Peña, *Arcángel San Rafael y Tobías*, 1953, óleo sobre tela, 50 x 73 cm (detalle)

(hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo), tal la condición de «mensajero, mediador» del ángel y a las significaciones de Rafael como guía, curador y protector. No obstante, la estilización del alimento (pescado) podría configurar un estímulo programado destinado a provocar una reacción en el espectador (al menos de curiosidad por el rol que ha adquirido).

Si en la obra de 1942, el *topic* podía formularse en torno la expresión «de la acción de un [personaje] mediador y peregrino» y la representación componencial del semema vehículo detectado —«ángel peregrino»— permitió ampliarlo con otros términos claves —poder/ grandeza /sagrado, camino, alimento, medicina, guía, protección, salvación—, en esta obra, algunos de ellos han quedado excluidos.

En otros términos, a partir de los modos de producción signica (estilizaciones, vectorización horizontal, espacialidad, estímulos programados), detectados en el *objeto dinámico* de *Arcángel San Rafael y Tobías*, permite el acceso a su *objeto inmediato*, el que puede ser formulado en términos del *topic* «de un [personaje] mediador y proveedor».

En efecto, si ampliáramos el mismo semema de la figura 12 (ángel peregrino) en el eje (F), no podrían permanecer «grandeza», ni «con bastón para el camino»; y en el eje de (P), habría que excluir «guiar a la casa paterna».

De postular entonces un semema *ad hoc* para esta obra tal como «ángel proveedor»

*Ángel proveedor*

(F): alado, nimbado (poder/ sagrado), con pescado (medicina para la ceguera, contra el mal y además alimento), y con Tobías (joven protegido, guiado, salvado)

(A): Dios

(M): espíritu / luz, incorpóreo racional

(P): curar (de las enfermedades del cuerpo y de la mente), proteger (del mal), mediar.

Como en el caso anterior, las informaciones sobre la época y contexto social del texto, dan cuenta de un período de pérdida de protagonismo político del catolicismo a manos del gobierno de entonces, mediante una operación de «recristianización *sui generis*» del Estado del que se expulsaba el componente «clerical» en orden de prescindir de los cuadros católicos relacionados con la institución eclesiástica.

De postular un semema (siempre a título de abducción) a relacionar, la representación componencial (que en el texto visual de 1942 postulé como *nuevo orden/camino* impulsado por el *catolicismo nacional (del) Convivio*) ahora se presentaría, como:

*Catolicismo nacional (del) Convivio*

(F): sagrado, medicina para la ceguera (lo que no es visto) y alimento para los protegidos, por ello guiados y salvados.

(A): cultura;

(M): terrenal, corporal, racional;

(P): curar, sanar, proteger.

Retornando a la discusión o diálogo propuesto por el texto, se resuelve en un *interpretante* (lectura) en la que adquiere relevancia la dimensión de alimento y la pierde la dimensión de acción.

Retomaré, como en los casos anteriores, la lectura de este texto en el Capítulo 9.

### **b) Imagen profana y espiritualidad**

El programa visual del *Convivio* incluyó otros temas y problemas, que permitieron a los exponentes aquí abordados (Spotorno y Ballester Peña), independizarse relativamente de los modelos religiosos (particularmente al primero, quien sostuvo un mayor rigor iconográfico) y con ello un ejercicio menos «condicionado» de sus búsquedas artísticas.

Las figuras 20 y 21 dan cuenta de un modo de proyectar el grabado en madera. Corresponden a las etapas previas de *Cancha de bochas* (figura 22) xilografía temprana de Juan Antonio (Spotorno).<sup>76</sup>

En el planteo del dibujo con lápiz, se advierte la búsqueda de los grises y la proposición desde un valor intermedio. El orden, cierta rigidez, la previsión de todos los detalles, da cuenta de la desestimación del azar. Las zonas blancas de la xilografía final, asimismo, evidencian el trabajo con las gubias por lo que el modo de producción sígnica o trabajo producido para realizar la expresión es el de reconocimiento de *huellas*. También (como es habitual en esta estética) el texto presenta reproducción de *estilizaciones* y *unidades combinatorias* («almacén» y «Cancha de Bochas» pueden reconstruirse en las paredes) en una imagen cuyo problema parece expresar una materialización de las posibilidades técnicas del grabado.<sup>77</sup>

Esta producción fue incluida —en las sucesivas ediciones de xilografías de Juan Antonio— en la «serie porteña». La producción de estilizaciones de un tipo particular de sombrero, del pañuelo al cuello de la figura humana masculina, su rostro barbado y en general la fisonomía del cuerpo del personaje convocan a la tradición gaucha de los juegos y sus posibilidades en una ciudad, plagada de migrantes de provincias vecinas en busca de un futuro, de inmigrantes de países europeos y en un contexto de crisis económica.

---

<sup>76</sup> Expuesta en Amigos del Arte en 1930; integró la selección de xilografías de *Convivio* (1939:fig.92), la de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1947:fig 22) y la de *Criterio* (1953: fig.46) (serie porteña).

<sup>77</sup> Cabe agregar que los tacos que se conservan son de madera de cerezo, cuya dureza plantea todo un desafío al grabador en el uso de las herramientas. En este caso concreto, de los estudios previos en medicina de Juan Antonio sobrevivió el bisturí como herramienta que habitualmente incorporó en la realización de sus grabados en el limitado espacio del formato pequeño de los tacos.



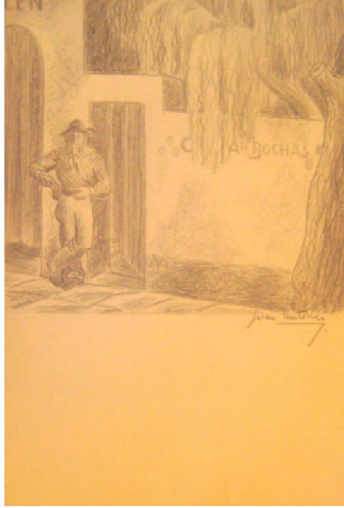


Figura 20. Juan Antonio (Spotorno). Boceto para *Cancha de Bochas*, 1930, lápiz sobre papel

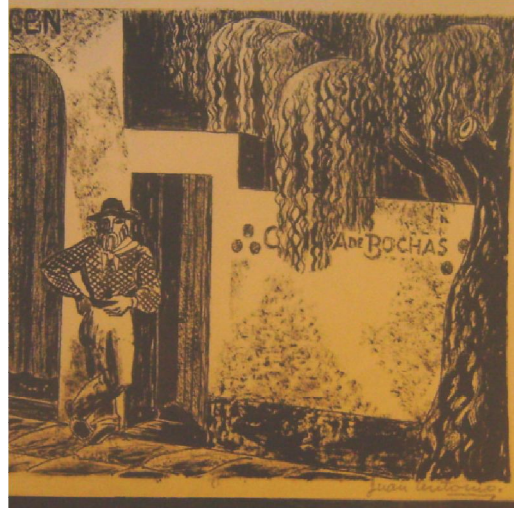


Figura 21. Juan Antonio Spotorno. *Cancha de Bochas*, 1930, tinta sobre papel, 20 x 23.5 cm

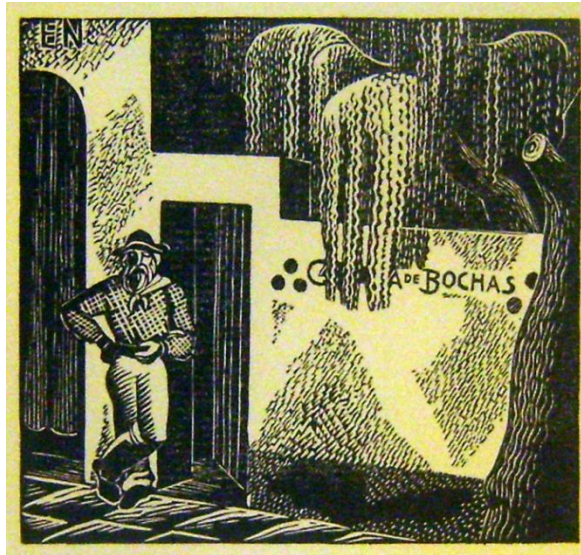


Figura 22. Juan Antonio Spotorno. *Cancha de Bochas*, 1930, xilografía Juan Antonio (Spotorno). *Cancha de Bochas*, 1930, xilografía 20 x 23.5 cm

De preguntarnos por las intenciones del texto acerca de la corrección o ampliación de los tipos cognitivos y contenidos nucleares de su lector, una respuesta posible es que tal interés está implícito y su estrategia reside en la acentuación de la *ausencia* antes que de la presencia. La falta de dinamismo de la escena, la elección del tipo de árboles estilizados (sauces llorones tras el paredón de la fachada y otro podado, sin ramas, mutilado) y particularmente el



*no-juego* unido al blanco (espacio expresivo) de la fachada, habilita remitir la escena (la tradición de este juego en particular y su práctica) justamente a una «fachada». Con ello, el texto ha tomado en consideración, como estrategia, no sólo rasgos morfológicos, sino también aspectos pasionales (tímicos).

Ya no en el espacio urbano sino en el rural, *Viento* (también titulada *Tormenta*) (figura 23) permite inferir un procedimiento similar al del grabado anterior: la importancia del «dibujo» y los grises y el blanco como espacio de expresión y ámbito de discusión. Se advierten aquí los mismos modos de producción signica, excepto el de *las unidades combinatorias*. La relación tipo-espécimen del trabajo físico requerido para producir la expresión (*i.e.* huellas) es por *ratio difficilis*; es decir de las características de la expresión se proyecta hacia atrás a las características de una clase de causas *posibles* (tomándose en cuenta las diferencias entre los caracteres del signo producido y los caracteres de la clase de productores de signos y seleccionándose aspectos pertinentes en detrimento de otros), la dificultad en la reproducción, réplica o substitución del texto es alta.

La relación entre el planteo de la escena y el espacio que ha sido intervenido (el blanco en la xilografía) si bien puede remitirse a exigencias compositivas, no deja de ser síntoma e indicio del interés del texto en discutir tipos cognitivos privados y contenidos nucleares públicos, para ampliar o expandir contenidos enciclopédicos: ya antes, en *El patrono de Buenos Aires* (figura 1) identifiqué el blanco como espacio simbólico de lo incorpóreo —posteriormente igual estrategia se presentará en *Roberto el diablo* (figura 6)—. Aquí también, en el blanco, la estilización del caballo del centro, es el único de los seis «personajes», (junto al echado sobre el pasto)<sup>78</sup> presentado sin rasgos de movimiento, al contrario del resto y de la totalidad de la escena, inclusive la estilización del árbol achaparrado en el plano posterior.

Lo morfológico se presenta acompañado de aspectos tímicos y narrativos: el texto «relata» la inquietud y el movimiento de los animales frente a la

---

<sup>78</sup> Se trata de un tosiano, los otros son cuatros son zainos y uno tordillo.



Figura 23. Juan Antonio (Spotorno), *Viento / Tormenta*, 1930, xilografía, 19 x 25 cm

proximidad de la tormenta (se trata del *frame* «el viento previo a la tormenta y su efecto en los animales», como cuadros o secuencias de acciones que conforman un contenido nuclear transmitido por experiencias perceptivas previas y/o culturales); el espacio de menor dinamismo es el no «tocado» o apenas intervenido, que se percibe como negro.

El acceso a su objeto inmediato que permite la formulación del *topic* «la actitud de los animales frente a la naturaleza» en relación con el *representamen*, resulta en un *interpretante* final que «muestra» *firmeza, serenidad, vigilancia, estado de alerta, ante la inquietud de la naturaleza*, asociándolo al blanco (y la obra de este autor empírico en particular), tal la afirmación del sector de contenidos molares que asocian el blanco a determinados sentidos. En este caso, podría afirmarse que tal asociación acentúa los de firmeza, tranquilidad, seguridad, que vienen a completar el de incorporeidad detectado y con ello, el acceso a una estrategia «llave», para ingresar al resto de las producciones del *Convivio*.

Tal como consigné en el capítulo 5 (*Parte II*), en ocasión del Cuarto Centenario de la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, la Municipalidad de la Ciudad

encargó a Juan Antonio (Spotorno) mediante decreto, la dirección gráfica (junto a Horacio Coppola) de *Historia de la calle Corrientes* de Leopoldo Marechal (1937). Fue en esa oportunidad que se publicó por primera vez la *versión del Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* (figura 26) realizada por Spotorno.

Diversas fuentes dan cuenta de los diferentes escudos que tuvo la actual Ciudad de Buenos Aires,<sup>79</sup> lo que dio lugar a la sanción de la ordenanza del 3 de diciembre de 1923,<sup>80</sup> la que taxativamente estableció sus atributos<sup>81</sup> y acompañó la normativa con una ilustración del mismo (figura 24).<sup>82</sup> Hacia la fecha de la publicación de *Historia de la calle Corrientes*, tal normativa se encontraba vigente y el texto en cuestión se publica con la versión del escudo de Juan Antonio en la cubierta y la portada (figura 26). Por entonces, el grabado habitual utilizado en las publicaciones oficiales de la Municipalidad, era el de la figura 25.<sup>83</sup> La posibilidad de que circulara tal versión en una edición oficial, estaba relacionada con las menores restricciones sobre el uso del escudo.

La versión de la figura 26, respeta los atributos de la citada ordenanza de 1923, pero reserva el blanco para la estilización de la paloma cuya configuración ha

<sup>79</sup> Por ejemplo, *El escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires* de Enrique Peña, trabajo publicado por primera vez en Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires 1909*, Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910; también como folleto (47 pp. 1910) y reeditado en 1944 y 1972). También *La cuestión capital de la República*, de Arturo B. Carranza o bien la publicación del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, *Manual informativo de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981.

<sup>80</sup> Véase B.M. N 3629.

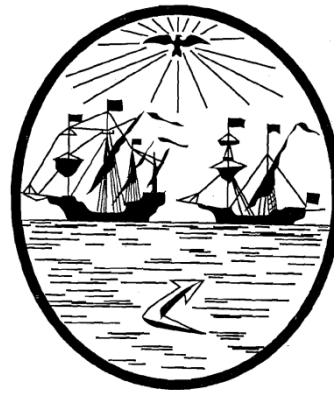
<sup>81</sup> «El escudo de la ciudad que se coloque en los frentes de los edificios o en los documentos, sellos o papeles que se usen en las oficinas municipales, deberá estar pintado, grabado o impreso ajustándose a las siguientes disposiciones: a) una elipse de una proporción de 5:6 entre su eje mayor y menor, encerrará los atributos del escudo. b) En jefe una paloma radiante, vista de frente y con las alas extendidas. c) En punta una áncora, medio sumergida con la parte de la caña y una uña fuera de la superficie de una marizada, que ocupará el cuartel inferior. d) Un poco más debajo de la línea que determina el eje menor de la elipse, dos barcos, uno de ellos carabela, y el otro bergantín del siglo XVI, vistos ambos por el costado de babor, de igual o parecido tamaño, colocados en el mismo plano. e) La carabela tendrá dos castillos, cuatro palos verticales y bauprés. Sobre el castillo de proa, el trinquete con dos vergas; en los tres palos restantes, las antenas correspondientes al aparejo latino. f) El bergantín, con aparejo redondo o de cruz en el trinquete y latino en mástil de mesana. Ambas naves irán empavesadas con banderas en los topes y flámulas en las penas. Esta descripción se ajustará al dibujo que, para mayor claridad, se adjunta a esta ordenanza».

<sup>82</sup> Figura 24: incluida en *Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: MCBA, 1939:030. atributos. Tal edición incluyó las disposiciones dictadas hasta el 31 de diciembre de 1938 y en apéndice las disposiciones omitidas en la edición anterior como así mismo la fe de erratas. Reproduce la ordenanza (ver nota anterior).

<sup>83</sup> Incluido en la portada del *Digesto* antes mencionado.



**Figura 24. Escudo de la ciudad de Buenos Aires adjunto a la Ordenanza municipal 3 de diciembre 1923 (*Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: MCBA, 1939:030. atributos)**



**Figura 25 Grabado del Escudo de la Ciudad de Buenos Aires. Incluido en *Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: MCBA, 1939:030. atributos)**



**Figura 26: Juan Antonio (Spotorno), Escudo de la Ciudad de Buenos Aires, 1937, xilografía**

adquirido importancia en relación con los escudos previos: la estilización la presenta de frente —conforme prescribía la ordenanza— pero con su cabeza orientada hacia la izquierda; la curvatura del ancla o áncora y el negro pleno de la misma, equilibra el planteo de la imagen. Mediante la reproducción de estilizaciones como modo de producción signica, en los que la relación tipo espécimen es a medio camino entre *rattio difficilis* y *facilis*, el modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas, hipercodificadas

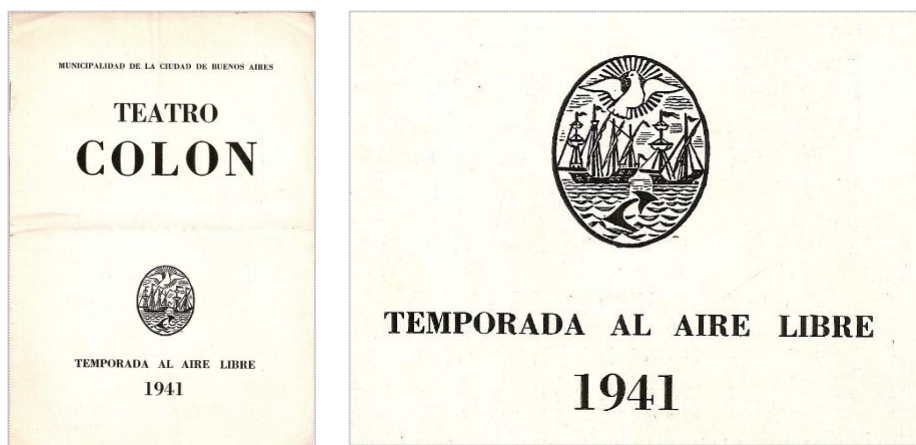
con diferentes modalidades de pertinentización, el texto propone una negociación con su lector de tipos cognitivos, contenidos nucleares y molares.

Las enciclopedias convocadas son las de la heráldica cívica y la de la religión católica; hay una intención en el texto de afirmar, subrayar, la dimensión advocativa (religiosa) frente al carácter que el escudo había adquirido por entonces,<sup>84</sup> más arqueológico —histórico-topográfico— (claro que sin dejar de ser advocativo).

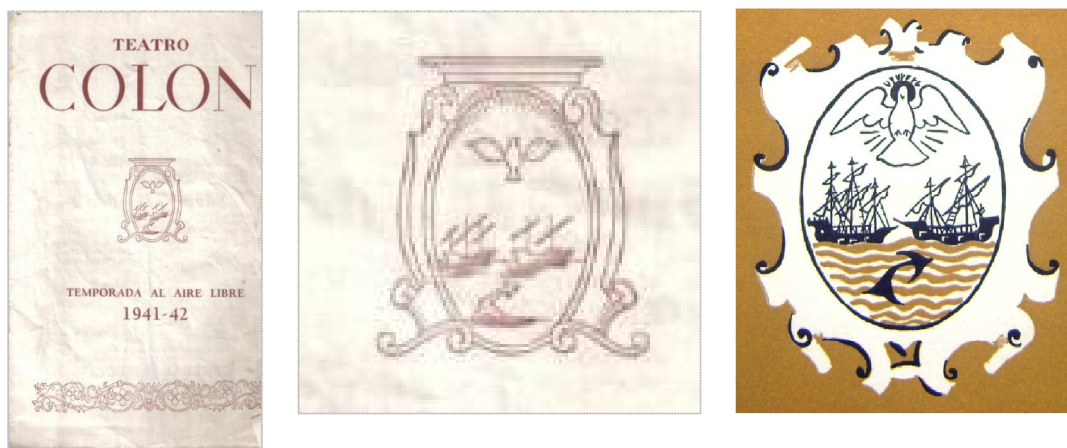
En definitiva, si bien la lectura en clave cívica de la paloma (por el nombre «Ciudad de la Trinidad Puerto de Buenos Aires» y el símbolo de la Trinidad, el Espíritu Santo), las naves (carabela y bergantín asociados a la conquista) y el ancla (utilizada en la heráldica para indicar ciudades con puerto de mar) sigue siendo posible, la versión de 1937 activa la lectura en clave religiosa y en línea

---

<sup>84</sup> Cabe consignar que las fuentes aludidas detallan y documentan los cambios en el escudo. Brevemente, el «histórico» dado por Garay a la ciudad presentaba un águila negra con corona y cuatro hijos debajo, «demostrando que los cría con una cruz colorada sangrienta que salga de la mano derecha y suba más alta que la corona y que semeje dicha cruz a la de Calatrava, orden a la que pertenecía, “y lo cual está sobre campo blanco; lo cual significaba el haber venido a este puerto con el fin y propósito firmes de ensalzar la fe católica y servir a la Corona Real de Castilla y León y dar, ser y aumentar los pueblos de esta gobernación (...)”» (Carranza 1926:25). En 1649 Francisco de Láriz propuso un nuevo escudo por entender que Buenos Aires no lo tenía, cuyos atributos eran: en jefe la paloma del Espíritu Santo en halo mirando a su izquierda. En punta, en la superficie del río de aguas rizadas, un ancla de gran tamaño con cepo y arganeo acostada sobre su flanco derecho. La bordura ostentaba el nombre de la ciudad, con abreviaturas en monograma en alguna de las sílabas de sus palabras, que (completo) decía: «Ciudad de la Trinidad Puerto de Buenos Aires». En las actas del Cabildo de fecha 4 de mayo de 1744, sesión celebrada bajo la presidencia de Don Domingo Ortiz de Rozas consta la intención de hacer confeccionar un nuevo dosel, en el que figuraran las armas de la ciudad. Peña (1910 [1972]23) infiere que se trata del óleo conservado en la Sala Capitular del Museo del Cabildo. En él aparecen dos barcos navegando de vuelta encontrada, «con la paloma, símbolo del Espíritu Santo, arriba, volando de frente, y en las aguas un ancla sin cepo: la idea de un fondeadero con dos navíos anclados a palo seco en anchurosa rada, y para que esta intención no se confunda, los dientes de las anclas quedan visibles, descollantes en la superficie. La paloma blanca que se ostenta en el aire y entre las nubes es la representación del Espíritu Santo, o sea la síntesis de la Santísima Trinidad, nombre del puerto (Carranza 1926:25). A partir de este dosel y la acuñación de medallas en 1747, con motivo de la proclamación y jura de fidelidad a Fernando VI como rey de España y de las Indias en el que figura el escudo de la ciudad con los dos barcos, estos últimos se incorporaron de modo definitivo completando el elenco de atributos que se conservaron de ahí en más: dos naves, la paloma, el ancla y el puerto con las aguas rizadas. Peña (1910) destacaba que no había documentación que respaldara la autorización para incluir los dos barcos en la moneda e infería que debió deberse a la decisión del maestro platero que tuvo como modelo el óleo antes mencionado. En él los dos barcos, no formaban parte del escudo que era el que aparecía colgado del Toisón de oro. De todos modos las medallas conmemorativas son las fuentes utilizadas en este primer estudio para dar cuenta de la configuración del escudo y la adopción de sus atributos. Finalmente en 1852, una comisión de Educación (formada por Gabriel Fuentes, Emilio Agrelo y Domingo F. Sarmiento) aconsejó se adoptara el escudo «con dos navíos anclados en mar espumoso, plateado, con una paloma volante en el medio, en campo celeste, que simboliza el Espíritu Santo» (el mismo de las medallas pero sin el ancla). Finalmente se sanciona la ordenanza de 1923.



**Figura 27** Portada de *Temporada al aire libre 1941, Teatro Colón*, con *Escudo de la ciudad de Buenos Aires* (JA Spotorno)



**Figura 28.** Portada de *Temporada al aire libre 1941-42, Teatro Colón*, con *Escudo de la ciudad de Buenos Aires*

**Figura 28 bis:** Buitrago Guillermo, *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*

con su configuración original: la paloma, las naves y el ancla forman parte de la simbología cristiana desde la época paleocristiana; la pregnancia que adquiere el símbolo del espíritu santo y la orientación de su cabeza a la izquierda, la solidez y tamaño del ancla en la estilización de las aguas, que aquí aparecen encrespadas, remiten a las primeras configuraciones del blasón acentuando el componente espiritual y religioso propio de ese contexto fundacional.

La versión del escudo circuló profusamente; fue incluida asimismo en las ediciones de xilografías de Juan Antonio (Spotorno) de *Convivio* (1939) y *Criterio* (1953) y también en las impresiones oficiales de la Municipalidad, tales como las de la temporadas del Teatro Colón (figura 27) en cuyos sucesivos



programas de ópera (portadas) figuró otra imagen de Juan Antonio (*cfr.* más adelante figura 32).

Por un decreto municipal de mayo de 1944,<sup>85</sup> se dejó establecido que el uso del Escudo Municipal debía ajustarse «estrictamente a los términos y dibujo del mismo, previsto por la Ordenanza del 3 de diciembre de 1923, cuyo facsímil puede ser consultado en el Archivo y Biblioteca Municipal y en el folleto titulado el Escudo de Armas de la Ciudad de Buenos Aires, de don Enrique Peña, recientemente reeditado» (artículo 1º); asimismo se disponía que «La Dirección de Suministros y las Reparticiones en general rechazarán todo impreso en el cual aparezca un escudo municipal que no observe las características oficialmente establecidas» (artículo 2º). Cabe destacar que antes de la sanción de este Decreto, circulaban otras versiones de escudos, tal la de la figura 25, incluido en los *Digestos Municipales* o bien el consignado en la figura 28.

Otro escudo que circuló, particularmente en las tapas de la serie Cuaderno de Buenos Aires y en sus reediciones en los años 60, fue el de Guillermo Buitrago (figura 28 bis); increíblemente la aureola de la paloma aparece oscurecida; esto sucedió en algunos de los ejemplares de las primeras ediciones (el de la figura 28 corresponde al ejemplar de 1947 de *Xilografías porteñas*. Posteriormente la aureola apareció de color blanco (en las reediciones de fines de los años 60).

No obstante la versión de Juan Antonio (Spotorno) no dejó de circular, si bien nunca se incluyó en los digestos municipales como modelo.<sup>86</sup>

Del mismo período que *Nona/Ángel de la tarde*, *Retrato* (figura 29) fue la primera incursión del miembro más activo de *Convivio*, en el *XXVII Salón Nacional*.<sup>87</sup> El ya habitual modo de producción signica privilegiado en estas

<sup>85</sup> N° 1.886/944, BM 7.161, publicado el 13 de junio de 1944.

<sup>86</sup> La web actual del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, incluye la versión de Juan Antonio (Spotorno), sin dar datos de su autoría y como vigente hasta el 2003, (*cfr.* [http://www.buenosaires.gob.ar/areas/com\\_social/constitucion/bandera.php?menu\\_id=11170](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/com_social/constitucion/bandera.php?menu_id=11170)) No tuvo tal versión, una admisión municipal oficial (pues reitero, no aparece esta versión del escudo incluido en los sucesivos *Digestos* de la Municipalidad, en los que sí aparece el consignado en la figura 23). No obstante, su uso se impuso en la práctica.

<sup>87</sup> No fue reconocida con premio alguno pero sí seleccionada para integrar el salón de exposiciones y conformará todo un cuerpo de obras de personajes femeninos, que fueron expuestos (a modo de retrospectiva) en 1997 junto a paisajes en el Museo Nacional de Arte Decorativo.



**Figura 29. Juan Antonio Ballester Peña, *Retrato*, 1937, óleo sobre madera, 120 x 84 cm**

obras, tal la reproducción de estilizaciones, es al que se recurre para presentar una figura femenina, de mediana edad, sentada en un interior burgués, de lo que dan cuenta las estilizaciones del cortinado, florero, y sillón en que se ubica la figura; su vestimenta también denota pertenencia a un sector socio-económico medio y burgués, acentuado por la previsible y convencional posición de piernas cruzadas. En las manos (alejadas una de la otra y en relax) y la expresión del rostro, se reconocen indicadores de una posible actividad (pensamiento) y su entorno (silencio), acentuados por ser los sectores de mayor claridad. No hay estímulos programados ni ningún otro modo de producción signíca que altere una composición tradicional en la que se pone en escena una concepción también tradicional de una teoría del color. El objeto dinámico de este *representamen*, permite acceder a un *objeto inmediato* con un mínimo de complejidad en su enunciación plástica. Como en otros casos, hay cierta previsibilidad, menos intención de corrección de los TTCC o CCNN de sus lectores modelos (artistas plásticos contemporáneos) ante los que se despliega con una estética que se presupone legitimada, una suerte de exposición del dominio de una técnica y un oficio.





**Figura 30** Juan Antonio Ballester Peña  
*Soneto de las flores y las manos*, 1938, óleo  
sobre madera 100 x 76 cm

Fuera de los envíos al salón, gran cantidad de personajes femeninos habitarán los textos de este autor en particular.<sup>88</sup> En la figura 30, la estilización de las marginales flores de *Retrato*, adquieren relevancia y pasan al primer plano para integrarse a la figura femenina en la que (como en el caso anterior), sobresalen el rostro y las manos. Con la estilización de dos estrellas, el texto incorpora como modo de producción signíca la de pseudounidades combinatorias, detectables como marcas de textualidad, observables en otras obras<sup>89</sup> o bien en sus dibujos para publicaciones periódicas (ver capítulo siguiente).

---

<sup>88</sup> Una mínima selección (pues la CHJABP conserva más de mil obras, entre pinturas, dibujos, grabados, bocetos, etc.), fue expuesta en la muestra realizada en el Museo Nacional de Arte Decorativo durante 1997 (cfr. catálogo de exposición, 1997).

<sup>89</sup> Cfr. *Una estrella y retrato con laureles* (1929) [Anexo 2, figura 2]; *Retrato de estrella marina* [Anexo 2, figura 3]; *Conformidad* (expuesto en Convivio en octubre de 1946) entre muchas otras. Esta particularidad fue detectada por la crítica (cfr. el artículo de Chicharro Hijo dedicado a la obra de Ballester Peña en oportunidad de la exposición realizada en Madrid, vide: Capítulo 4, Parte II).

Justamente, este elemento, recurrente en la obra en conjunto de Ballester Peña y también de los miembros del *Convivio*,<sup>90</sup> requiere de cierta precisión respecto a la/s enciclopedia/a a posibles a convocar, aun abductivamente.<sup>91</sup> Una primera organización de la semiosis —y esto, para evitar el ingreso en la deriva ilimitada— indicaría observar detenidamente su estilización, *i.e.* el tipo de estrella o al menos que *no* es (ni de seis puntas, ni invertida de cinco puntas, ni de ocho...) y el modo en que se presenta (aislada, en conjunto, con otros astros, en su contexto, etc.).

Por ahora basta la identificación (que puede fundamentarse en la obra del autor empírico y en las ideas que circulaban en el grupo del que formaba parte), de la dimensión *espiritual* afirmada en la misma.<sup>92</sup>

Si del *objeto dinámico* de esta obra se pudo señalar además de las estilizaciones de manos y rostros como sectores de interés, la de la/s estrella/s, tenemos configurado un *objeto inmediato*, cuyo *topic* actualizable (posible, abductivo) podría enunciarse como «de lo corporal y espiritual en la mujer».

Una enciclopedia posible a convocar, es la de la concepción y simbología del cuerpo en la enciclopedia católica —cuya pertinencia, como anticipé, se justifica en el marco de la obra integral de este autor—para la cual «el cuerpo entero es instrumento y expresión del alma (...) [y] nada le sirve mejor, ni la expresa más fielmente que las manos y el rostro» (Guardini 1922 (1946):109)<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Por ejemplo, Soler Darás, J. *El contador de estrellas* (Buenos Aires: Tor, 1927), Fijman J. *Estrella de la mañana* (Buenos Aires: Número 1931), Etcheverrygaray M.A. *El horizonte y la estrella* (Buenos Aires: CCC, 1943).

<sup>91</sup> La simbología de la misma es extensa y se ha destacado que por lo general aparece bajo el aspecto de multiplicidad: como fulgor en la oscuridad y símbolo del espíritu, ha pasado a la emblemática universal como «símbolo del ejército espiritual luchando contra las tinieblas» (Cirlot 1992: 99). En la tradición textual bíblico-judía se alude metafóricamente al Mesías como a una estrella (*Núm* 24,17; *TestJud* 2 4,1); en los episodios del nacimiento e infancia de Cristo, la estrella opera como señal a Herodes del nacimiento de un competidor político, guía a los magos en el camino y se alude a ella en numerosas escenas en las que prima su carácter de anunciar mensajes. En este punto *el angelus movet stellam* enseñado por Santo Tomás, no deja de ser significativo.

<sup>92</sup> A riesgo de ser esta primera abducción ciertamente general, configura un primer paso necesario para su posterior precisión.

<sup>93</sup> «(...) ¿no hablan muchas veces con un sentido ¿más profundo que las palabras? ¿no es verdad que la palabra parece muchas veces grosera comparada con su lenguaje tan silencioso, pero tan expresivo? Después del rostro, la mano es la parte más espiritual del cuerpo. Ciertamente por haber sido hecha como instrumento de trabajo y como arma de ataque y de defensa, las manos son firmes y poderosas. Y sin embargo, ¡qué delicada, que admirable su organización (...)! He aquí el maravilloso instrumento que posee el hombre para comunicar



Figura 31. Juan Antonio Ballester Peña, *Epopéya*. 1940, óleo sobre tela 190 x 280 (destruida por el autor)

Considerando el nombre/título de la obra (*Soneto de las flores y las manos*), la relación triádica de *representamen*, *objeto inmediato* e *interpretante* permite afirmar su carácter sígnico. Antes que expulsar a las flores del *representamen*, la actualización interpretativa permite una expansión del mismo: *Soneto* [poesía / arte/cultura] *de las flores* [naturaleza] *y de las manos* [cuerpo/naturaleza] «y del espíritu» [estrellas].<sup>94</sup> En definitiva, permitiría postular que la discusión/diálogo de estos «retratos de mujeres» gira en torno a las posibilidades de convivencia de lo espiritual (cuerpo/mente como unidad) y lo cultural. No obstante no es menor que esta proposición se plantee en un mundo que es femenino... (retomaré este aspecto en el capítulo 9).

Desafortunadamente no contamos con la obra de la figura 31, presentada al Salón Nacional en 1940 e incluida para su exposición ese año, posteriormente destruida por su autor. Por lo expuesto el análisis de la misma no es posible y sólo permite una aproximación a grandes rasgos y una focalización en su destrucción como *indicio*.

---

su propia alma... y para recibir la de otro, pues la mano también sirve para esto» (Guardini 1922 (1946):109).

<sup>94</sup> Cabe agregar que en la enciclopedia convocada, las estrellas no son criaturas inanimadas: un ángel vela por cada una de ellas (*Enoch* 73:3) y en el Apocalipsis se identifican las estrellas con los ángeles. Para una simbología de la estrella, *Cfr.* Chevalier 1969(1986):484).

*Epopéya*, mediante la reproducción de estilizaciones permite detectar un grupo de 12 personas, hombres y mujeres, desnudos y vestidos, planteados mediante la reproducción de vectorizaciones a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, pues el aparente estatismo y frontalidad se ve desafiado por el movimiento de los cuerpos y su disposición semicircular que provoca en el lector cierta incertidumbre respecto a la acción que realizan. De proceder a una analogía gramatical, conviven en él todos los usos posibles del gerundio en el español en (diferentes) acciones (¿llegar?, ¿partir?, ¿descansar?) subordinadas y en forma de interrogación.<sup>95</sup> En todo caso, la dimensión de movimiento grupal, de proceso, de viaje o caminata en un espacio desértico, está acentuado por las estilizaciones de vituallas al efecto: cántaros, bastón de peregrino, pescados — atributos de ángeles por otra parte— se pueden advertir en la reproducción con la que contamos). Con todos los riesgos del caso (pues no es posible tener una aproximación a los colores ni definición en los detalles) un *topic* básico, al que el *nombre* de la obra acude para colaborar, podría ser enunciado como «del viaje grupal de doce personas en el desierto».

La producción de estilizaciones de figuras humanas acorde al modelo clásico también se advierte en la figura 32, xilografía de Juan Antonio que figuró en las portadas de los programas del Teatro Colón, en diferentes colores, durante el año 1942.

El dios de la música Orfeo se ajusta a las convenciones culturales que estipulan su reconocibilidad como figura masculina, joven, semidesnudo, con corona de laureles y lira, ajustándose a su representación en el siglo V *ac*.

La xilografía presenta también estilizaciones de animales (cabra, paloma), plantas y una columna). Como es harto conocido, la figura de Orfeo se cristianizará desde el siglo IV, permaneciendo como alusión a David, al Buen Pastor o a Cristo, incorporando la interpretación simbólica de la cruz en la madera del instrumento y de las cuerdas con las que aparecerá

---

<sup>95</sup> Por ejemplo: acciones subordinadas temporales de anterioridad (el grupo, habiendo llegado está descansando), simultaneidad (habiendo descansado se disponen a partir), condicional compuesto (habiendo descansado podrán partir), causal (están descansando porque han caminado) concesivo (se están moviendo porque se disponen a partir), modal (completar). O bien, en perífrasis verbales de gerundio: están descansando mientras se disponen a partir; tras llegar están descansando.



**Figura 32. Juan Antonio (Spotorno). Xilografía en dos colores para portada de folletos del Teatro Colón, 1941.**

recurrentemente, a modo de refuerzo de la identificación de David como precursor de Cristo.

La incorporación de la paloma sobre la columna, remite al Orfeo-David; asimismo, sin incorporar rasgos de la iconografía del segundo, altera la de Orfeo mediante la inclusión de las estilizaciones señaladas.

Expuesta en la muestra de 1943 en Tucumán, *La luna en el cristal* (1942, cfr. figura 33), fue adquirida por la Comisión del Museo Timoteo Navarro para su colección.<sup>96</sup> En relación con las figuras 29 y 30 antes abordadas, las flores (trasladadas bajo la «luna en el cristal»), las manos y el rostro conforman espacios de atención en su similar configuración (manos y flores) y en los golpes de luz (rostro, manos y flores). Asimismo, la estilización de la luna y del cristal en el que se refleja, se presenta sin dificultades para su reconocimiento y localización.

---

<sup>96</sup> No se encuentra actualmente en exhibición.





Figura 33. Juan Antonio Ballester Peña, *La luna en el cristal*, 1942, óleo sobre tela, 75 x 101 cm

De continuar con la hipótesis del lenguaje corporal y espiritual, las manos aquí se encuentran cruzadas, crispadas y en contraste con la configuración y la expresión del rostro; asimismo, la configuración formal de las manos se acerca a las de las flores. Por otra parte, el rol de las estrellas en la figura 30 ahora lo protagoniza la estilización de la luna; nuevamente estamos ante un cuerpo celeste cuya simbología en la cultura —occidental y oriental— es considerable.

Una primera postulación, en relación con el programa general estético del que esta obra es parte, permite relacionarlo con *Sol y Luna* y el sentido allí receptado, el que activa las significaciones de reflejo y fidelidad de la luna (y de orden y armonía en su conjunción con el sol) explicitado, además, en un tiempo que se estima «oscuro».<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Ver capítulo siguiente, punto e). No obstante, anticipo aquí la recepción simbólica del sol y la luna, que postulaba la publicación: «En los días que corren y en los cuales un obscurecimiento semejante a la noche gravita sobre los principios eternos, hurta su verdadera significación a los hechos y hasta olvida el antiguo y exacto valor de las palabras, “SOL y LUNA”, con el doble

No obstante sus afinidades, no sería posible continuar con un *topic* similar a la obra anterior (figura 30: «de lo corporal y espiritual en la mujer»); en este caso podría ser postulado como «de lo corporal y lo reflexivo/reflejo en la mujer».

La modificación del *topic*, no obstante, permite seguir con la enciclopedia antes convocada relativa al lenguaje corporal. En tal sentido, la unión de las manos y el entrelazamiento de los dedos con violencia (nerviosismo o crispación) procede en situación de recogimiento (cuando nos sentimos solos, ante la amenaza de una pena íntima, de una gran indignación o dolor profundo (Guardini 1922 (1946): 6);<sup>98</sup> de este modo es posible precisar el *topic*: «de lo corporal/recogimiento y lo reflexivo/reflejo en la mujer»).

El título/nombre de la obra, recordemos, es: *La luna en el cristal*; a partir del ingreso en el *objeto inmediato* de *La luna en el cristal*, es posible avanzar en un *interpretante* que podemos formular del siguiente modo:

*La luna* [reflejo] *en el cristal* [reflejo] «en/y la mujer»; el texto parece discutir acerca de las posibilidades de acceso a la «luna» —que conforme la enciclopedia convocada es condición de posibilidad de orden y armonía en cuanto refleja el sol—; el texto responde con la crispación corporal del personaje y su soledad y la imposibilidad de acceder a la luna, en un «mundo posible» en el que hay *un reflejo del reflejo de la luna*...

Ahora bien, si la discusión (rayana en la afirmación) que puede actualizarse interpretativamente en este texto, reside en las posibilidades de acceso al orden y la armonía y la soledad que conlleva, nuevamente, ¿por qué es una mujer el personaje que habita un «mundo» de estas características?

---

simbolismo del sol, que es la luz directa, y de la Luna que es luz reflejada, quiere contribuir a dar testimonio de la luz y afirmar los principios substanciales del orden verdadero, los cuales tienen su fanal en la Causa Primera y su reflejo en todo lo creado, así como la luz brota del Sol y se refleja en el espejo exacto de la Luna. Cuando el Sol y la Luna se miran frente a frente, se produce el claro prodigio de la armonía, y el orden humano, como reflejo del querer divino, tiene la dichosa facilidad de una mirada. Nuestra revista, con el simbolismo de su título, quiere significar una ferviente aspiración a tal orden y a tal armonía por el amor del sol y la fidelidad de la luna» («Sol y luna», *Sol y Luna*, n°1, 1938:7)

<sup>98</sup> «Cuando nos recogemos en nosotros mismos, cuando en el santuario de nuestro corazón nos sentimos solos con Dios», instancia en que «las manos se juntan y los dedos se entrecruzan con violencia, como para que los oleajes de vida que quieren saltar al exterior desemboquen de una mano a la otra (...) y refluyan hacia el interior, porque todo debe quedar dentro, cerca de Dios. Es el recogimiento (...) las manos repiten este gesto ante la amenaza de una pena íntima, de una gran indignación o de un dolor profundo» (Guardini *ibíd.*).

Por otra parte, estamos ahora en condiciones de revisar la lectura de *Un ángel en la ventana*, contemporánea a ésta y obra *bisagra* pues explicita la intencionalidad de estos textos de introducir un componente/discusión religioso en la «pintura profana». En la figura 13, el personaje mediador si bien está «separado» —también por un cristal— del personaje femenino, se encuentra «presente» (*i.e. no es un reflejo de*) y habilitaba la actualización realizada respecto al contacto o relación entre lo corpóreo/incorpóreo; terrenalidad/supraterrenalidad, materialidad/espiritualidad. Sólo que ahora estaríamos en condiciones de ampliar tal actualización con lo referente al lenguaje corporal de «las manos y el rostro».

Me interesa explicitar en esta instancia —si bien lo retomaré en el Capítulo 11 de la presente— el mejor funcionamiento de esta metodología en la lectura en conjunto. Lo expuesto, en un breve sub-corpus en torno a un mismo «tema» (retratos/figuras femeninas), permitió actualizar en estos textos la discusión/diálogo propuesto en torno a:

- las posibilidades de convivencia de lo cultural y lo espiritual (*Soneto de las flores y las manos*);
- de lo espiritual y lo material (*Un ángel en la ventana*);
- las posibilidades de acceso a un orden y armonía (*La luna en el cristal*).

La mujer es también protagonista de *Fuga* (figura 34) óleo presentado en el Salón Nacional de 1945 —un año crítico para el campo artístico— y que mereció comentarios en la prensa de entonces al ingresar entre las obras aceptadas para la exposición anual.<sup>99</sup>

Aquí nuestro personaje se presenta liberado de un espacio terrenal y ya no le acompañan ni estrellas, ni reflejos de cuerpos celestes, ni ángeles. Asimismo, las flores se han simplificado a una mínima expresión; el lenguaje corporal de las manos y el rostro presenta otra configuración: ni relax, ni crispación. La utilización de vectorizaciones es encontrada: la horizontalidad del formato y la estilización de la figura femenina compite con la verticalidad del brazo hacia el

---

<sup>99</sup> Cfr. Capítulo 4.





Figura 34 -Juan Antonio Ballester Peña, *Fuga*, 1945, óleo sobre tela, 100 x 160 cm

sector inferior. Planteado en términos narrativos, la «mujer» se ha ido, se ha «fugado» (tal como precisa el nombre/título).

Con *La noche de Nínive*, presentada en el XXXVIII Salón Nacional (1948, *cfr.* figura 35) tenemos otra configuración del personaje, también femenino; su estilización como figura humana, semidesnuda, de formas contundentes y macizas, comparte con los personajes antes abordados, sólo la postura sedente. El espacio/mundo en que se inscribe este personaje presenta también estilizaciones de naturaleza destruida (el tronco en el sector izquierdo, las ramas sin hojas) y la noche se encuentra (redundantemente) condensada en la luna. El texto no presenta vectorizaciones, y sí cierta inmovilidad, acentuada por el formato regular.

El espacio nocturno unido al título/nombre, parece promover la rápida identificación del lector con la ciudad de Nínive,<sup>100</sup> convocando a la

---

<sup>100</sup> El texto de *N1*: «¡Ay de la ciudad sanguinaria, toda llena de mentira y de violencia y de inexhaustas rapiñas! 2 ¡Restallido de látigo, estruendoso rodar de ruedas, galopar de caballos y rebotar de carros, jinetes enhiestos, espadas relampagueantes, lanzas fulgurantes! 3



**Figura36. Juan Antonio Ballester Peña. *La noche de Nínive*, 1948, óleo sobre tela, 120 x 115 cm**

enciclopedia bíblica (profecía de *Nahum*) y el relato de la destrucción de la capital de Asiria, la nación opresora por excelencia. Luego estamos frente al caso en que el título/nombre es un claro indicador de *topic*, al punto que este último puede formularse en los términos del título.

Una primera aproximación al texto giraría en torno a la descripción de una ciudad y la noche (oscuridad) en que se encuentra. ¿Cuál sería entonces su *objeto inmediato*? O bien, ¿qué aspectos del objeto dinámico es posible enfocar para advertir su configuración? Nínive (en contraste con la naturaleza) no está aún destruida, de hecho está presente monumentalmente en el texto,

---

Muchedumbre de heridos, montones de cadáveres, cadáveres sin fin, por doquier se tropieza con ellos. 4 Por las numerosas fornicaciones de la ramera, de encantadores atractivos, maestra en brujerías, que con sus fornicaciones seducía a las naciones y con sus hechicerías engañaba a los pueblos. 5 Heme aquí contra ti, dice Yahvé de los ejércitos; yo alzaré tus faldas hasta tu cara, descubriendo a las gentes tu desnudez y mostrando a los reinos tus vergüenzas. 6 Arrojaré sobre ti tus inmundicias, te cubriré de ignominia y te daré en espectáculo. 7 Y sucederá que cuantos te vean se apartarán de ti, diciendo: ¡Ha sido destruida Nínive! ¿Quién se compadecerá de ella? ¿Dónde buscaré consoladores?».

permitiendo una formulación del *topic* en términos más precisos como: «el estado/la situación de [la ciudad bíblica de] Nínive.

La presentación de Nínive como matrona vincula el texto a *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones aceptadas, con valor emocional fijo),<sup>101</sup> por lo que sería pertinente actualizar su dimensión bíblica (la significación del texto de Nahum en el cotexto bíblico). En tal sentido, se trata de uno de los libros proféticos cuya idea fundamental es la justicia divina que se ejerce sobre los opresores, por lo que parece pertinente postular su dimensión sígnica (ese ‘«algo más» que está en lugar de un signo en algún aspecto o capacidad para un tercero es *el cumplimiento de la justicia divina sobre el enemigo tradicional*, mensaje doctrinal del texto bíblico).

En los análisis presentados a lo largo de este capítulo, he privilegiado el nivel de expresión de los textos, es decir, he apuntado a realizar selecciones que entendí registraban las conexiones (posibilidad de relación/aparición) de tipos cognitivos, contenidos nucleares y molares con otros TTCC/CCNN y CCMM, a partir de la detección de los modos de producción sígnica —con mayor detalle en algunos casos— pertenecientes al mismo sistema semiótico y de modo cotextual. Pero tal como lo expresé en varias oportunidades en este mismo apartado, resulta necesario para avanzar en la actualización interpretativa, tener en cuenta las circunstancias de enunciación. (Eco 1975, 1979, 1997) para ampliar lo indagado en el nivel del *contenido* del texto y precisar su estructura narrativa e ideológica (intensiones) y pragmática (extensiones). Tal lectura de conjunto (y cuyo recorrido no es nunca lineal, por lo que retornaré a estos análisis en adelante), entiendo permite precisar el carácter de programa estético y precisar la dimensión pasional como estrategia privilegiada.

Luego del próximo capítulo, centrado en otros espacios de expresión, tal las publicaciones periódicas y en el marco de los textos escritos, en el capítulo 9 presentaré la lectura en conjunto.

---

<sup>101</sup> La ciudad fue recurrentemente presentada como matrona, desde la antigüedad.

## Capítulo 8. Análisis del corpus escrito

*A la luz de lo dicho, el texto se presenta (...) como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.*  
(Lotman 1981 (1996):86)

En el presente capítulo abordo los textos escritos y visuales que forman parte del corpus cuya selección y justificación fue detallada en el Capítulo 5; esto es, escritos e ilustraciones publicados en las revistas *Número*, *Arx*, *Sol y Luna*, *Nuestro Tiempo* y *Presencia*. También incluyo un abordaje de la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* y de los libros *Ascenso y descenso por la belleza* (1939) y *El niño Dios* (1939) de Leopoldo Marechal. La presentación de tales análisis en forma cronológica deviene pertinente a los fines de retomar las particularidades del deslizamiento discursivo de las nociones de *Convivio* a *concordia* a lo largo del período, lo que conforma parte central de mis hipótesis en la presente investigación. Asimismo, también presento, —como ítem separado, atento su abordaje focalizado— una breve referencia a los textos éditos seleccionados en el capítulo antes mencionado.

### **a) *Número* (1930-1931)**

Conforme antes consigné, la mayoría de las editoriales de *Número* presentaron una estructura breve a modo de *sentencia* (texto semánticamente

autosuficiente, que manifiesta un parecer sobre un problema de interés, y que como tal, espera la glosa interpretativa de un lector).<sup>1</sup>

Es posible detectar en las primeras editoriales el tenor de la disidencia que había provocado el abandono de *Criterio* y rastrear en ellas respuestas implícitas a esta publicación. Así, «La actitud filial» (1930 nº1:3), primera editorial de *Número* (en adelante *Núm*), bien podría considerarse toda una declaración programática en la tradición, inaugurada (tres años antes) por las prácticas del *Convivio*. En este sentido, el arco semántico del término, comprensivo de la noción de restauración/alimentación del espíritu está presente en las proposiciones sobre la palabra «amén» tratadas en el breve texto.<sup>2</sup> Así, se afirma que la verdad, —homologada a la belleza y concebida como un don (antes que una conquista)— es *dada* por la Iglesia («verdadera Madre») como *alimento* y recibida con un «amén».<sup>3</sup>

*El amén no es pues la palabra de autoridad, que corresponde al Magisterio sino la abundancia de frutos en la iglesia enseñada. Floración innumerable, porque sobre las dos sílabas únicas del amén, se pueden entonar todos los júbilos. Y es precisamente ese carácter jubilar el que define la obra de los verdaderos hijos. Alegría de la libertad filial en la casa del padre, que el hermano mayor, hosco y virtuoso, no entiende (Núm 1930 nº1:3).*

La relación de la frase final con el alejamiento de *Criterio* («hermano mayor hosco y virtuoso»), apunta a destacar la pertenencia del grupo a la *Iglesia enseñada* (no la enseñante) y su inscripción en el catolicismo, y a explicar la incomprensión de ese «hermano mayor», que «no entiende» el júbilo (alegría) de los hijos (de una misma familia) en la libertad de aceptar la *verdad* y la *belleza*.

«Dos palabras» (*Núm* 1930 nº2:11), en cambio, se presenta conforme al método escolástico medieval adoptado, entre otros, por Tomás de Aquino: en

---

<sup>1</sup> El género de la literatura sentencial tiene entre sus exponentes más destacados a San Isidoro de Sevilla. De su *Sentencias* Leopoldo Marechal seleccionará el texto (Libro I,4) que glosará en su *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). Si bien una primera versión fue publicada a modo de ensayo periodístico en dos partes en *La Nación* (1933) y hacia 1936 proyectaba una estructura de diálogo filosófico —así se anuncia en la preportada de *Laberinto de amor* (1936)—, finalmente su primera edición adopta la forma medieval. Los detalles se abordan in extenso en el punto c) del presente capítulo.

<sup>22</sup> Vladimir Soloviev [1853-1900] (a quien se dedica un extenso análisis publicado en dos partes, *Núm* 1931, nº13 y 14) resuena aquí como cotexto.

<sup>3</sup> La etimología del término de origen semita ha sido traducida como *es verdad* o *así sea*, implica una afirmación y una confirmación.

este caso, dos argumentos y dos *sed contra* o argumentos que apoyan la tesis contraria y sus *solutio*.

—*La iglesia es un orden. El orden está contra la anarquía. Luego la iglesia puede ser empleada para combatir la anarquía.*

—*Sed contra. La división en orden y anarquía no es absoluta. La iglesia no es orden sino en cuanto a libertad y armonía del Espíritu. Muchas anarquías caben en la libertad del espíritu, y muchos sistemas de orden lo contristan.*

*Pío XI condena la Acción Francesa.*

—*La iglesia es romana. Ha salvado la cultura romana y occidental. La expansión occidental, cuya forma concreta es nacionalista, debe contarla entre sus medios. La Iglesia no puede desdeñar la alianza de un nacionalismo propulsor.*

—*Sed contra. La iglesia es católica y no occidental. Es católica y no nacional. Catolicismo y nacionalismo se contradicen.*

*Pío XI condena el nacionalismo en las Misiones.*

La primera contra-argumentación objeta la dualidad orden/anarquía y precisa la noción del primer término. Una de las impugnaciones del Directorio de Surgo al cariz que había tomado *Criterio*, publicación en la que el grupo de *Número* había intervenido de modo activo, era justamente la ausencia de «claridad» (entendida como confusión entre catolicismo e ideologías condenadas, aun nacionalistas) y el tono «diletante» y «contradictorio» que por ello, habían adquirido las páginas de la publicación, lo que motivó un cierto «llamado al orden» y el encuadramiento en el llamado de Pío XI a una Acción Católica; asimismo, a partir de la referencia a la condena de este Papa a la Acción Francesa, el texto concluye en la objeción al rol de la Iglesia como medio y no como fin (tal, garantizar la «libertad y armonía de espíritu»); esto es, como instrumento para asegurar un orden menor (combatir la anarquía) afligiendo así la finalidad última. El segundo contraargumento afirma la universalidad de la iglesia y concluye en una nueva referencia a Pío XI y su condena al nacionalismo exagerado, no sólo en la iglesia misionera sino también en su base: el apostolado laico. Del argumento expuesto es posible inferir la réplica de *Número* al grupo de *Criterio* y su proyecto de convertirla en una revista «de más fácil acceso a la mentalidad media»; esta intención de expansión es leída en el texto como «alianza» que la Iglesia no puede desdeñar, con un «nacionalismo propulsor», mientras el *Sed contra*, al afirmar que «catolicismo y

*nacionalismo se contradicen*»<sup>4</sup> puede ser leído como una alusión al nacionalismo *no católico* en los términos en que la publicación concibe el catolicismo (es decir al maurrasionismo, replicando así las acusaciones de adhesión a la propuesta de Maurrás hacia algunos de sus miembros, como Palacios o Gálvez). En otros términos, se condena el nacionalismo y se ratifica una suerte de «internacionalismo católico». Hay una confianza implícita (que en los años subsiguientes se explicitará notablemente) en la supeditación (¿subordinación?) del nacionalismo al catolicismo (*i.e.*, el nacionalismo sólo será admisible si se convierte en una ecuación con el catolicismo). En otros términos, en que el catolicismo por ser tal, *será nacionalista o el nacionalismo es concebible conforme la óptica del catolicismo*.

Relacionado con este punto, en «Consideraciones sobre la Argentina», publicado posteriormente (Pinto *Núm* 1931, nº17:37-38) hay precisiones en torno al catolicismo, la idea de patria y el contenido que le ha atribuido el «liberalismo». Es un texto que confirma la idea de lo que podríamos nominar como *catolicismo nacional* interesado en definir una noción de patria desligada de la inversión de sus contenidos, cuya responsabilidad se le atribuye a la Revolución Francesa y al liberalismo (inversión en la que incurre un «nacionalismo egoísta», delineando así los oponentes que atravesarán el período).<sup>5</sup> La ampliación del *repertorio de enemigos*, en definitiva, será

---

<sup>4</sup> No obstante, esta expresión ha sido destacada para expresar la *amplitud ideológica* de la publicación: «(...) *Número* fue una auténtica revista literaria, escrita por católicos, pero exenta de dogmatismo» (Lafleur y Provenzano 1962[2006]:126).

<sup>5</sup> «(...) prosperidad, fuerza, poderío económico, grandeza material, son los elementos más inferiores que la integran [a la idea de patria]. Solamente la inferioridad intelectual de nuestra época ha podido invertir de ese modo las jerarquías eternas y reemplazar los verdaderos valores del espíritu por aquellos que se refieren al orden material y transitorio. Se ha pretendido (...) hacer de esa falsa idea de patria una suerte de religión que exigiría una entrega total de la persona humana». El texto afirma que «(...) la idea de patria sólo alcanza la plenitud de su sentido si se la refiere a los principios espirituales. Los países también están llamados a cumplir la *voluntad divina* reconociendo la verdad y practicando la justicia. Es la vocación de las naciones manifestada por el Apóstol San Pablo. Es el libre asentimiento de los pueblos al reinado de Jesucristo para que pueda realizarse en la sociedad humana, la verdad divina transformando (...) su vida social y política por medio de la Justicia que no es ese ente vago de la Revolución Francesa, sino la expresión práctica de la verdad. (...) Hay como se ve un «patriotismo» que no consiste en la simple aspiración al progreso material del país ni en los vagos e hipócritas «ideales» humanitarios. (...) El nacionalismo egoísta pretende a la fuerza material, discordante y agresiva. Pero el espíritu tiende a la unidad que debe alcanzarse por medio de la Iglesia entre los hombres y Dios» (*cf.* *Núm* nº17, 1931:37-38).

entendida en esta concepción, como frutos espurios (degenerados), cuyo origen aquí se identifica.<sup>6</sup>

La precisión del rol que por entonces *Número* entiende detentar puede leerse en «El hermano político» editorial del nº 21-22. En ella se alude a Hobab,<sup>7</sup> pariente político de Moisés y a quien éste le solicita lo guíe en el desierto; en el texto se homologa la conducción de la Iglesia de Israel por Moisés, con la conducción de la Iglesia de Cristo por el Pontífice y se califica a Hobab como especialista en lugares áridos, que prefería «la patria de origen, la tierra donde había nacido» por lo que «era en cierto modo un nacionalista». En cuanto a esos espacios áridos:

*(...) La pedagogía, la sociología, la economía política y demás lugares áridos tienen especialistas en la Iglesia de Cristo: son los hermanos políticos (...) El conocimiento del desierto es peligroso, pues conduce a su amor, amor de la sequedad, amor de la tierra que no riega el espíritu. Pero el desierto puede ser atravesado, superado para llegar a la patria, por la vía invisible que señala la nube oscura de día, luminosa de noche, por un conocimiento que es oscuro con respecto a la luz y es luz con respecto a la sombra.*

*Moisés quiere salvar a Hobab, quiere llevarle por el desierto que Hobab conoce pero que no puede atravesar. —No nos dejes —le replica— porque tú sabes en qué lugares debemos asentar el campo en el desierto, y serás nuestra guía. El sabio —dice San Gregorio— pedía ayuda al orgulloso para dársela: rogábale que le condujese para conducirlo.*

*Y de ese modo el siervo inútil, hinchado de ciencia, engañado no, vencido por el ardid de la misericordia, entró en la vía dolorosa que prepara la paz (Núm nº 21-22, 1931:67).*

Hay una dimensión de trayectoria (movimiento) espacial acentuada en el texto: espacio de partida, de destino y características del trayecto (camino) que el cotexto bíblico autoriza a identificar como patria terrenal (de origen), patria celestial (tierra prometida) y desierto (territorio peligroso que requiere de un guía). La referencia a la insistencia de Moisés a Hobab da cuenta de una *interdependencia* necesaria (entre sabio y guía) y de la *misericordia*, como virtud, que posibilita tal insistencia y la aceptación del pedido. La calificación de las ciencias sociales como lugares áridos, cuyo conocimiento es peligroso por la atracción del amor (no *agapásico*, no espiritual), afirma la dimensión de

<sup>6</sup> Cfr. más adelante *Nuestro Tiempo y Presencia*.

<sup>7</sup> Hijo de Reuel y cuñado de Moisés quien le pidió a Hobab que les sirviera de guía en el desierto rumbo a Canaán. Después de alguna vacilación consintió (*Nm. 10:29-32*).



trayectoria: de aceptar la presencia del cotexto tomista, remite a la discusión sobre la superioridad de la doctrina sagrada sobre las otras ciencias planteada en la *Suma Teológica*.<sup>8</sup> La dimensión de trayectoria se acentúa en la del último número cuyo título: «Itinerario» reelabora y presenta en un solo texto (el único extenso) la totalidad de las editoriales y concluye con el siguiente párrafo:

*Tal es el itinerario en el desierto que emprendieron hace dos años algunos hijos mordidos por la desesperación. ¿Qué tiene que ver en él Hobab? ¿Qué parte corresponde a esa ciencia inútil de lugares áridos? Válgale por lo menos el deseo de llegar a la patria y a la indignación general (Núm 24-25, 1931:79).*

Otras editoriales abordan aspectos relacionados con el lugar del arte y el conocimiento: «Dinero» (Núm nº3, 1930: 23), plantea la oposición espíritu/materia, un tópico del discurso católico que aquí se presenta matizado.<sup>9</sup> En el ámbito del espíritu, se ubican la obra intelectual y la «ascética del pensamiento» («Aventura» Núm nº4 1930:31); la primera no tiene fundamento o fin económico y tiene por requisito la pobreza;<sup>10</sup> en cuanto al pensamiento, es calificado como *aventura* en la que son convocados los sentidos: es «*tarea áspera*» (afectación) en la que «*se arriesga la claridad del día donde nadie ve nada, por la noche, donde se puede oír*».<sup>11</sup>

La postura ante el trabajo admite una dimensión espiritual y condena su concepción material:

*(...) El trabajo se ha hecho ídolo: es el Trabajo. Tiene su culto, tiene sus sacrificios. Es rebelión en el obrero, insomnio en el millonario. No pertenece a la vida espiritual sino a la vida (?) económica. Se opone al*

<sup>8</sup> Cfr. (*Suma Teológica* C.1 a.5). En la respuesta a la 2ª objeción del artículo, se afirma que las ciencias sagradas utilizan las otras ciencias «no por defecto o incapacidad, sino por la fragilidad de nuestro entendimiento, pues a partir de lo que se conoce por la razón natural (de la que proceden las otras ciencias) es conducido como llevado de la mano hasta lo que supera la razón humana y que se trata de la ciencia sagrada». La mención de San Gregorio (citado en la editorial referida) autoriza la selección cotextual.

<sup>9</sup> «*Estamos sometidos a la materia. Pero la materia está sometida a la Providencia y no a la prudencia*» («Dinero» Núm nº3 1930:23), i.e. estamos destinados a padecerla.

<sup>10</sup> «*(...) El que paga al artista entra en relación —de justicia o de caridad— con el artista, pero no con su obra*» (*Ibíd.* nota 9).

<sup>11</sup> «*(...) toda precisión en el orden del pensamiento supone violencia, ruptura de algún vínculo, porque las cosas se organizan, poco a poco, contra la inteligencia. Cada progreso intelectual es una aventura hacia el misterio (...) La ascética del pensamiento rechaza todo lo fácil, desde la oratoria y la academia hasta la antiacademia y el refinamiento snob. Y después de la ascética comienza la verdadera vida (...)*» (Núm nº4 1930:31).

*capital (otro ídolo), y luchan entre sí como dos demonios del Olimpo, es decir, haciendo pelear a los hombres.*

*El símbolo del trabajo penitencial es el pan. El símbolo del trabajo idolátrico es el dinero. El pan da la materia de un sacramento, y el dinero se arma de la dominación diabólica («Trabajo» Núm nº5 1930:39).*

En «Esquema» se expone: «*La inteligencia del hombre participa de dos climas: el uno propio y casi inhumano, con las virtudes especulativas y el arte; el otro humano y moral con la virtud de prudencia. La división es neta mas no fácil*» (1930, nº10:95). Una dimensión de *mediación pasional* podría actualizarse como rol del arte, delineado en estos textos; no es menor que la mención del término *cultura* aparezca bajo el título «Desesperación»:

*Lo que bajo el nombre de cultura haya de válido en el orden humano no es más que la propagación de la Cruz, la propagación de la esperanza. Hubo tiempos en que se podía confiar en los «príncipes» porque llevaban la Cruz, en que se podía vivir en las ciudades porque estaban hechas según la Cruz, en que se podía ser artista sin ser inhumano, porque las artes repetían la Cruz...: tiempos de esperanza. Había enemigos de la Cruz frente a sus amigos, y se combatía como San Jorge.*

*La Cruz ya no divide. En el rebaño de nuestras ciudades no es fácil distinguir el toro pingüe y la plebe santa: incrassatus ets dilectus.*

*Desesperación auténtica, por cuya catacumba, con paciencia y el consuelo de las escrituras, vamos hacia la esperanza (Núm nº20 1931:59).*

La organización de la exposición en forma de *diagrama* se advierte en más de una editorial: relaciones de oposición (espíritu/materia - soberanía/territorio - búsqueda de luz/duda metódica - trabajo/capital); circulares (con polos habitados ya por la memoria, el pasado intemporal, la misericordia; ya por la esperanza, el futuro intemporal y la verdad; y en el que se resuelve un presente anunciado y se conmemora una presencia) (cfr. «Tiempo» Núm nº11 1930: 103); o bien de subordinación (aventura-pensar / violencia / ruptura / misterio / riesgo).

En cuanto a los artículos, si bien planteado en el ámbito literario, «De vanguardia» (Gálvez, Núm nº2 1930: 9) presenta una *defensa selectiva* del vanguardismo; al englobar en este último término las escuelas surgidas en los últimos veinte años, el autor textual sugiere la existencia (ya en esa época) de cierta *tradición*. La estrategia para acentuar tal defensa, es la enumeración de efectos que entiende positivos: a) «El retorno a la fantasía», b) «El predominio

del tema artístico», c) «La pureza y la austeridad de las formas», e) «El ennoblecimiento de la palabra» y el d) «Destierro del sentimentalismo». En estos tópicos seleccionados para evaluar el aporte de la vanguardia, es posible explicitar aquello con lo que el autor textual se propone dialogar o problemáticas sobre las que se dispone a discutir: a) con el naturalismo, como estética dificultadora de la emergencia de la fantasía (cuyo «retorno» se propone); en tal caso, implícitamente se acepta la existencia de estéticas previas promotoras de tal fantasía, pero el autor textual no da aquí señales de cuáles podrían ser; b) la naturalización del arte frente a su consideración lingüística; en este punto el texto asume implícitamente la identidad entre lingüística y estética, en otros términos la discusión artística se libra en el terreno del lenguaje del arte. Aspecto que se relaciona marginalmente con c) la pureza y la austeridad de la forma en cuanto alude a la importancia del *trabajo* en esta última. En cuanto a e) el ennoblecimiento de la palabra como característica del vanguardismo, discute con la concepción sensualista del arte (esto es, como mera afectación de los sentidos), postulando una conceptualización (intelectualización), que en el texto no es ajeno a lo espiritual (la homologación: intelectualidad-espiritualidad lo atraviesa). Finalmente, d) en el destierro del sentimentalismo, relacionado con lo anterior, la disputa es con los excesos del romanticismo.

Esto último es retomado en «Antipoesía» (Pico, *Núm* n<sup>o</sup>1 1930: 3-4) trabajo en el que la publicación de Mariano Guerra Brito<sup>12</sup> configura la oportunidad para arremeter contra el «sentimentalismo» sin que eso implique un alegato a favor de la «nueva sensibilidad» (...) «[Guerra] no es un poeta, es sólo un sentimental» (...) «Podríamos citar otros ejemplos de esta confusión entre sentimentalismo y poesía, que otorga un inconfundible sello romántico a la personalidad del P. Guerra». En igual sentido, en «Romanticismo» (Sáenz 1930 *Núm* n<sup>o</sup>2:17-18) sobre la publicación de *Poemas* de Miguel Angel Oxiacán (1929) se afirma que:

La poesía vive (...) de tipos y de símbolos. El romántico, de abstracciones y alegorías (...) El romántico habita un mundo de fantasmas y tiene la subconciencia de ello. Hay algo de voluntario en esa desesperación por convencerse. Grita a falta de seguridad. Trata de crear un ambiente, un

<sup>12</sup> Se refiere a *El tañer de las campanas*, Buenos Aires: Librería del Colegio, 1929.

paisaje que soporte la mascarada. El silencio le sería mortal (Sáenz, *Núm* n°2 1930:17-18).

Su carácter anacrónico es afirmado: «Cuando pasó el romanticismo (...) quedó en el mundo un gran silencio: ¡qué alivio!» (*Ibíd.*:18).

Son los excesos del romanticismo lo que se condena. En la misma línea, en el artículo «Romanticismo» de Ernesto Palacio, si bien se señalan sus errores en clave cristiana, se rescata (en la misma clave) por sus frutos:

4. El romanticismo pecó, es cierto. Pero engendró. Tenía con qué hacerlo, tenía un alma. 5. Deber urgente de las nuevas generaciones: volver a *sentir* la poesía (...) [Los poetas románticos] no supieron trazar una línea exacta de demarcación entre sus pasiones individuales y los dominios del Arte impasible. Se equivocaron a menudo en el objeto de su amor. Pero ese amor era real y nos lo dieron a manos llenas. Habían nacido bajo el signo de la prodigalidad. Ignoraban las reglas de la economía poética que hoy practican sus sucesores (Palacio, *Núm* n°5 1930:37).

La batalla contra el «sentimentalismo» tiene un espacio en «De la mala vida sentimental» (Anzoátegui, *Núm* n°3 1930:22). La publicación (en París) de un nuevo libro de Gustavo Martínez de Zuviría (Hugo Wast) configura la oportunidad para calificarlo con el mayor de los «pecados» para este grupo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> No será la primera vez que «el mercado» conquistado por Martínez de Zuviría será destacado al momento de calificar su obra: en un reportaje publicado en *La literatura Argentina* (año II, n°14, octubre de 1929:35-37) Raquel Adler, por ejemplo, asidua concurrente al *Convivio* se refería a Hugo Wast al presentar un panorama de la literatura argentina: «(...) creo que Martínez Zuviría ha realizado una obra extraordinariamente *meritoria*. (...) ha producido para la gran multitud nuestra, para toda la *masa* que lee, piensa y siente sin enfrascarse en las sutilezas de una literatura llamada “superior”, solo porque se aparta de lo natural para aparecer llena de artificio. Wast es tal vez el único autor entre nosotros que habiendo señalado un círculo para su producción lo ha llenado completamente (...) Sus libros tienen un mercado inalcanzado hasta ahora por ningún otro autor argentino y cumplen una función moralizadora, una función social necesaria. Para aquellas almas a las que no podía llegar Santo Tomás o San Agustín, para aquellos que sentían la «necesidad», de leer, de sentir, de salirse de la “platitude” (...) de la vida diaria, las obras de Wast son el alimento espiritual, que, felizmente ha venido a reemplazar la detestable y malsana literatura francesa “naturalista”» (*ibid*:37, el destacado es propio). La misma publicación (en cuanto receptora de las discusiones de entonces en el ámbito literario), en los meses previos al nombramiento de Martínez Zuviría como director de la Biblioteca Nacional (producido en octubre de 1931, luego de diez meses de gestión de Carlos Melo y su fallecimiento) afirmaba: «Si hubo en nuestro país algún autor resistido por la elite literaria, ese fue sin duda, Martínez Zuviría. A este escritor se le negó en toda forma. Comenzó por censurársele sus condiciones de novelista. Se le restaron méritos literarios. Se le puntualizaron anacronismos y se le negó por esto, todos los demás valores como si Hugo Wast fuera un historiador y no un novelista. Además se le reprochó el estilo, los temas elegidos para sus obras, y, sobre todo, su propaganda». Luego de identificar la «ingenuidad eglógica de los cantos antiguos, la pudibundez cristiana y conventual y el optimismo —lírico y antivolteriano— de Pangloss» en una obra en la que «todo es dulce» concluye afirmando que «Las novelas de Zuviría son para descanso. Y hay que leerlas sin el propósito de encontrar en ellas valores desconcertantes. Porque Zuviría es un novelista fácil

En el texto se le imputa más un «abuso editorial» que un abuso novelístico (esto último implicaría la inclusión de Wast en la literatura y en el género novela); se le recuerda su «deuda con la literatura», se le atribuyen necesidades sentimentales y particularmente se le enrostra su éxito en las ventas. La pérdida de la oportunidad para *difundir literatura argentina*, ante lo que se estima es sólo la difusión del libro argentino y además bajo un criterio de «librero», configura uno de los aspectos más irritantes. Implícitamente, en el texto adquiere relevancia la potencialidad performativa de los programas estéticos en las prácticas (esto es, como sistemas modelizantes secundarios o terciarios) y algo de interés es que alerta sobre la responsabilidad artística: «Es el peligro de los novelistas, que los novelistas no conocen».

En cuanto respuesta al naturalismo, al sensualismo, al romanticismo en el arte, el vanguardismo es presentado como ineludible «Todo escritor ambicioso de perfeccionamiento ha de conocer estas conquistas y utilizarlas, dentro de lo que su personalidad le permita» (Gálvez, *Núm* nº2 1930:9); este límite es reiterado en cierta diferenciación, que se postula en el texto, con la llamada «nueva sensibilidad»; si esta última es presentada como espacio de recepción de «las escuelas surgidas en los últimos veinte años, desde el futurismo hasta el surrealismo», aquí se aboga (tal como se adelantó) por un *vanguardismo selectivo*, «no escolástico» consistente en «recibir las influencias de las orientaciones esenciales, pero sin adherirse totalmente a una escuela» (*ibíd.*).

Tal *vanguardismo selectivo* es propuesto como resolución de la dualidad «frío ejercicio intelectual»/«acatamiento exacto de las cosas exteriores» y ejemplificado en el artículo «Héctor Basaldúa» (Prebisch *Núm* nº2, 1930:13). El debate discurre por la cuestión acerca del lugar del «tema» y de la «pura forma» en el arte: leído por los «amantes del equívoco “arte puro”» (vanguardias) como «pintor literario», el texto destaca la importancia del *tema* en la obra de Basaldúa —«característica abusivamente menospreciada por los

---

sin llegar a la trivialidad, condición ésta que habla muy en su favor, puesto que implica haber logrado la “difícil facilidad” clásica, de la que hoy, desgraciadamente, parece alejarse la juventud, llevada por el deslumbramiento del arte nuevo» (Merlino S., «Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), novelista», *La Literatura Argentina*, año III, nº 30, febrero 1931:194). Si ésta era una «defensa»... podemos inferir el nivel de los ataques al escritor, quien no salía indemne ni aún en las valoraciones de quienes simpatizaban con su obra.

teorizadores de un cubismo equívoco» (*ibid*)— pero también las condiciones bajo las cuales el mismo ingresa en el arte:

Como todo artista verdadero, Basaldúa se apoya fuertemente en la realidad. Pero en su caso ella está como mitigada y depurada de accesorios. Y la imaginación juega libremente sobre elementos seleccionados por un largo proceso evocativo (...) En él la anécdota sufre un proceso de espiritualización que lo convierte en un objeto plástico de duradero alcance universal (Prebisch *Núm* nº2 1930:13).

En pos de acentuar tal particular tratamiento del «tema» y proceder a una delimitación de la estética de Basaldúa, en otro de los artículos —«Pintura» (Prebisch A. *Núm* nº8 1930:69)— su obra es diferenciada de la de Pedro Figari. El texto objeta pormenorizadamente cierto acercamiento «*preconcebido*» y «*aparente*» entre ambas propuestas, por parte de la crítica y también del espectador «*desprevenido*». La ausencia de mención de obras a modo de ejemplo presupone un lector conocedor de las mismas, habitué de exposiciones y al que no es necesario ilustrar al respecto. La enumeración de los aspectos salientes en la producción de Figari, resulta ilustrativa de lo que el texto, por oposición, considera relevante en el arte contemporáneo; en ese sentido la importancia de la «anécdota» (diferente del «tema») el «lujoso cromatismo», el sentimentalismo, la narratividad, la fragmentación, el abigarramiento configuran cualidades objetables. A cada una de ellas, se oponen las estrategias que el autor textual observa desplegadas en la obra de Basaldúa,<sup>14</sup> en la que la «anécdota (...) sufre una mutación profunda, se convierte en pura materia de arte, se desliga por decirlo así de la subjetividad excluyente del artista para convertirse en forma plástica de alcance universal» (Prebisch *Ibid.*). Esto último es concebido como «dimensión espiritual» y por ello, poética, en cuanto recreación (y no mero «recreo») de la anécdota, presente también en el uso del color «dosado rigurosamente por el espíritu» y de una «fineza medida y exacta». La ausencia de «*sentimentalismo*» configura la cualidad diferencial, que el texto destaca; ya atribuido al autor empírico Figari —«Y es que Figari es ante todo un sentimental»— o bien a su estética —«(...) apego demasiado exigente hacia el aspecto externo y sentimental de la realidad»—, el destacar su ausencia en la obra de Basaldúa,

<sup>14</sup> La fuente presenta el análisis acentuando el autor empírico.

lo configura como un tópico recurrente a criticar en los diversos artículos de la publicación. Hay allí un acuerdo en su condena que atraviesa más de un trabajo.

Estas cuestiones son abordadas en clave filosófico-teológica en «Reflexiones sobre el arte humano» (Pico *Núm* 1930:23), particularmente el ítem acerca de la «pureza y la austeridad de la forma», una de las conquistas del vanguardismo señaladas por Gálvez, la que junto a las otras detectadas, habían sido calificadas como «aspiraciones, ideales de belleza superiores a los del siglo pasado» (Gálvez *Núm* n°4 1930:9). Justamente la definición de «arte», de «belleza» en el arte, la necesidad de renovación y la precisión sobre «la actitud purista» son aspectos discutidos, que implícitamente vienen a completar y dialogar con los textos antes mencionados.

Resultan de interés algunas definiciones:

El arte es la realización de una idea, causa ejemplar de la obra (...) Si se trata de la realización de una idea bella, el artífice será un artista (...) En este sentido circunscripto el arte es creación de belleza. La idea bella está destinada a manifestarse en la obra: la forma estética deberá irradiar en una materia (Pico *Núm* n°4 1930: 23).

Las estrategias utilizadas en el texto para desarrollar tales aseveraciones, incluyen la formulación de preguntas y citas de autoridad:

Creación de belleza. Pero ¿en qué consiste la belleza? La belleza desde un punto de vista metafísico, es un trascendental, un atributo del ser como la verdad, la bondad y la unidad. Considerada objetivamente en las cosas que llamamos bellas, es el esplendor de la forma estética, de la idea factiva en la materia. (...) El fulgor de la belleza se percibe intuitivamente. *Id quod visum placet* (Sum. Th. I, q.5, a.4, ad1). Y el contexto aclara que la palabra visto se refiere a una intuición intelectual traslógica a través de lo sensible (Pico *Núm* n°4 1930: 23).

La mención a la especificación del término «visto», denota una lectura atenta de la fuente (Tomás de Aquino) en cuya gnoseología la «intuición» no implica la aprehensión de la forma (sensible) antes de una abstracción (tal como podría sostener Maritain, 1920), sino que la abstracción es justamente el primer acto cognoscitivo; sólo después de ella la inteligencia humana conoce indirectamente la cosa sensible (STh. I. 86, 1). Pero el núcleo del texto parece nuevamente centrarse en una doble discusión entablada con la «*actitud*

*purista*» (que bien puede endilgarse al *vanguardismo*) y con el romanticismo. La respuesta es la postulación (previsible por otra parte) de una estética del organismo, en la que forma y substancia se encuentran indisolublemente unidas:

El error de los teorizadores del arte puro radica en hacer, de un efecto, una finalidad perseguida artificialmente, y aún absurdamente, si se tiene en cuenta que la pureza absoluta de la forma es imposible, ya que debe encarnarse en una materia (...) los teóricos del purismo exageran porque exigen una desnudación total de la belleza. Buscan el imposible de una forma separada: *peché d'angelisme*, que dice Maritain (Pico Núm nº4 1930: 23).

Si «De vanguardia» subrayaba la crítica a los excesos del romanticismo, para éste son los «pecados» del vanguardismo los acentuados. Así, el «error romántico» (y sus sucedáneos) es negar el carácter objetivo de la belleza y si bien se admite que «*Todo lo que sea ajeno a la belleza [vgr. el tema] es un lastre pesado que dificulta su vuelo*», el tema puede tener relación con la personalidad del artista, «agudizar su propia visión, contribuyendo así, *instrumentaliter*, a la irradiación de la idea operativa».

La belleza formal es, en la obra humana, no sólo limitada sino también inseparable de la materia destinada a manifestarle. He aquí un elemento de impureza inextirpable (Pico, Núm nº4 1930: 23).

Es en este (y con éste) límite, que el arte en cuanto operación humana («artefacto»), irradiación de una idea que no agota un trascendental, puede ser realizado artísticamente. Sus posibilidades de renovación (y para el texto el arte exige constante renovación), residen justamente en este espacio.

Esta posición se acentúa en algunos aspectos en «IDEA del intelectual católico» (Anquín Núm nº20, 1931:58), donde se condena el «intelectual puro, personaje estéril, engendrado por el arte o la ciencia sin caridad, es decir, sin amor». La concepción del arte y la ciencia cristiana (ambos a cargo del intelectual, y no será la primera vez que arte y ciencia son homologados) es la de «sacrificio» (en el sentido de despojamiento absoluto de sí mismo, de toda ambición personal y del uso de las cosas con carácter sólo instrumental), en pos de la «transfiguración» de la humanidad por «el amor». El texto delimita el



espacio conceptual desde el que se habla<sup>15</sup> y convoca a su lector modelo a la prestación de un consenso que no presupone. El término «transfiguración» se reitera cuatro veces e incluye una dimensión de cambio, movimiento, particularmente de ascenso sacrificial<sup>16</sup> hacia el *amor*, pero también hacia la *verdad* y la *belleza increada*, términos que aquí se homologan y no se proponen en relación, como será posible advertir por ejemplo en *Descenso y Ascenso del alma por la belleza* (Marechal 1933, 1939, 1950).

En el mismo número se incluye «Cartas a un escultor» (Antuña, *Núm* n° 20 1931:62), texto escrito en género epistolar y en el que se avanza en un programa de producción —pero también de recepción, en términos de contemplación— de la imagen artística, si bien también limitada a la religiosa (*i.e.* el título bien podría leerse como «Cartas a un escultor *católico*», en línea con el trabajo anterior).<sup>17</sup>

La verdad de una imagen tiene un elemento intelectual «cifrado» y un elemento emocional que debe ser «templado». Los símbolos propios de la imagen deben dar la doctrina de la imagen, y el hieratismo (que no quiere decir tiesura sino majestad, presencia de Dios, temor) debe moderar lo humano, el calor humano que es necesario que exista en una imagen, pues una imagen es un homenaje a la Encarnación, y los santos fueron hombres como nosotros (Antuña *Núm* n°20,1931:62).

El elemento intelectual cifrado es la doctrina, *i.e.* los símbolos «que declaran la vida y los misterios (...)» de cada «personaje» (en otros términos los atributos que posibilitan su reconocimiento).<sup>18</sup> Su conocimiento y particularmente su estudio configuran (en el texto) condición *sine qua non* para la construcción de una imagen devota,<sup>19</sup> en la que tales símbolos o doctrina conforman elementos primeros que deben subordinarse a una unidad. Al negar posibilidad de

<sup>15</sup> «Nosotros, los que participamos del beneficio de la fe...», «para el intelectual cristiano...»; «no ambicionamos otra riqueza que esa cooperación al advenimiento del Reino» o la calificación, la ciencia y del arte como «cristiana» que la delimita implícitamente de aquel arte/ciencia que no lo es (*Núm* n°20,1931:58)

<sup>16</sup> «Entrega dolorosa, dirigida a la realización perfecta, al acceso del “monte cuajado y riscoso”, cuyas laderas están llenas de abismos y noches insondables» (*Ibid*).

<sup>17</sup> «Su imagen tiene un destino especial, será dedicada al culto. ¿Cuál es la función de una imagen expuesta a la veneración de los fieles? Una función doble: 1º, despertar la devoción; 2º, no estorbar la oración» (*Núm* n°20 1931:62).

<sup>18</sup> El texto aborda un caso particular: tal la imagen de San José. En tal caso tales símbolos son: la túnica, el manto, la corona, el martillo, la descalcez, la vara (en su caso la flor) y el Espíritu Santo.

<sup>19</sup> El texto precisa el sentido del término: «es decir, que no está desatada, sino sujeta (devoción, quiere decir sumisión amorosa) (...)» (*ibíd.*).

afirmación individual en tal construcción, el encargado de tal tarea es menos el «artista»,<sup>20</sup> tal como se concibió en el *sistema del arte moderno* (Shinner 2001) y más el «oficial artesano»: la actitud de tal «hacedor» es de obediencia y el cuidadoso equilibrio, en todo caso, debe buscarlo (y encontrarlo) en la «sujeción» de los elementos emocionales. En otros términos, el texto no niega la apelación a lo sensible,<sup>21</sup> lo admite con una función muy precisa: «despertar a lo espiritual»; función que por otra parte deviene necesaria atento la descripción (que atraviesa el texto) del momento histórico. Expresiones como: «Nuestra época es muy dura (...); «exorcizar el siglo»; «Una imagen para ahuyentar las devociones interesadas (...); «Una imagen que detenga el corazón blando, sucio y sentimental de nuestra época» o «el misterio de iniquidad de nuestra época», configuran una valoración negativa de la modernidad (evaluación hacia su objeto) pero también una orientación a otro (sujeto interlocutor al que el texto se dirige), *i.e.* el artista.

El *sistema de arte moderno* también es objetado en sus instituciones: el ataque a la crítica de arte y a la academia se advierte de un modo expreso en y «Crítica a la crítica» (*Núm* nº15 1931: 23-24) de Víctor Delhéz» y en «La Academia y lo popular» (*Mendióroz Núm* nº 18, 1931:54).

El primer artículo propone una primera clasificación de «los críticos "vivos"» en: *a)* académicos: «proceden con tacto, y desean para el arte nuevo, un ideal vago que no es imitación ni creación sino una concesión: asunto de "faits divers" o de intimidades sociales y burguesas en un molde renacentista» (*Delhéz Núm* 1931 nº15:23) *b)* «los descubridores del impresionismo, que aplican su puño izquierdo contra el ojo derecho y miran por el agujerito del meñique» y conciben el arte nuevo como una «prolongación libertina del impresionismo» (*ibíd*), *c)* «los voluntarios del tiempo actual» y *d)* los indeterminables «que miran las cosas con "l'esprit libre et le jugement fort" pero que se cotizan tan poco y tan mal que nos parece aventurado ocuparnos de ellos» (*ibíd.*) y a los que:

---

<sup>20</sup> Quien trabaja en una imagen devota «debe renunciar a ser "Artista"», el que es definido como «cosa del Renacimiento, del mundo».

<sup>21</sup> «Vivimos *in sensibus* (en los sentidos). La imagen debe tomarnos en lo que estamos, en los sentidos».

(...) la elite progresista que flota algunos metros encima de la superficie del globo y no toca tierra sino de tiempo en tiempo, con el dedo gordo del pie, y que absorbe en las revistas de última moda todo lo sutil e impalpable, y que admira en sí misma su facultad de admiración y discernimiento —más que la obra sobre la que la ejercitan— los encuentra «vieux-jeu», elementalistas, vulgares y «tilingos» (Delhéz *Núm.*, nº15 1931:23).

No obstante, la mayor parte del texto se destina a la descripción (crítica) del tipo *c*): *los voluntarios del tiempo actual*, a los que objeta por su tendencia a *engordar* sus imprecisiones «influyendo sobre los productores y el público» (*ibid* 24). A partir de las objeciones al tipo de críticos (sujeto empírico) el texto desarrolla antes que una crítica (análisis) a la crítica (actividad profesional) como versa su título, un alegato sobre lo que postula como correcto ejercicio del rol de este actor en el espacio artístico. En tal sentido *debe ser un* «puente» entre la obra y el espectador, su función *debe ser* explicativa y educativa, sin abandonar la tradición (como tampoco lo debe hacer el arte, si bien a éste lo obliga a la renovación) que exige el «análisis activo», pues así «puede el crítico hacer sentir en resumen el proceso de creación y el desarrollo de los medios de expresión». Si bien por momento el texto presenta cierta confusión entre autor empírico y producción artística, el uso del término «sentir» y la alusión al trabajo con la forma/contenido implícita en la cita última, da cuenta de cierta vecindad con las reflexiones croceanas (1901). Parte importante del extenso texto es dedicada a impugnar la «subjetividad» —la crítica voluntarista trasladada acriticamente a la producción artística, los lazos de amistad, familiaridad o acercamiento con el autor empírico—<sup>22</sup> en una actividad en la que debería primar la «objetividad»: Finalmente, hay una consideración para con la obra de arte moderna («del tiempo actual») y complementariamente para con su efecto:

(...) el artista de primera fila es aquel a quien después de dos o tres años, ya no se le reconoce. *Es un genio mosaico*. Él y sus contemporáneos

---

<sup>22</sup> Y en el período, la afinidad ideológica o bien la no extrema disparidad, con el sujeto empírico, era ocasionalmente un factor operante en la valorización de la producción artística, o bien su desvalorización; ejemplo de ello es el desconocimiento de todo mérito artístico a Ballester Peña por parte de Atalaya, quien luego de reconocer haber sido su «íntimo amigo», se reprocha su «complicidad culpablemente indulgente» para afirmar que «como "artista" posee un talento imitativo fantástico» (Cfr. «La histeria en el arte (retrato moral de un "artista" en Artundo 2004: 162-164). Si bien el texto no fue publicado, Atalaya no vuelve a escribir sobre la obra de Ballester Peña.

hacen la crítica imposible a los académicos y muy difícil a los espíritus libres y a los jueces fuertes (Delhéz *Núm* nº15 1931:24; el destacado es propio).

La falta de síntesis de la tradición en la producción contemporánea imposibilita ejercerla a los «académicos»;<sup>23</sup> la vertiginosa renovación «que roza los límites de una locura inventiva» es una dificultad para los «indeterminables», los únicos que estarían en condiciones de «hacer sentir» el trabajo de la forma en la producción artística que sintetiza la tradición: *i.e.* que no la niega, no la omite, no la desconoce y además la renueva.

«La Academia y lo popular» (Mendióroz *Núm* nº18 1931:54), como el anterior, comienza con un tono irónico y burlón —«Dejémonos de arquitectura colonial (...). Construir ahora colonialmente (...) Es como echar piedras para tener el placer de añorar el Virreynato dando tumbos en el coche» (*Ibid*)— para aseverar que «sólo cuando cierren las Academias y prohíban los estilos, valdrá la pena dedicarse a echar abajo todo lo habido entre los siglos XVII y XX» (*Ibid*). El texto discurre en clasificaciones: burgueses cultos y burgueses nacionalistas y sus preferencias: estilo francés y estilo colonial («polos que limitan la concepción del arquitecto de hoy»). Acorde con el texto de la editorial «Dos palabras» (*Núm* nº2 1930:11), es el nacionalismo liberal el impugnado y la Academia («niveladora estéril») la señalada como factor definitorio en la estimación del «estilo», que el texto identifica con el pasado y que distingue de la «normal expresión arquitectónica» (presente). Pero además avanza en una desestimación absoluta de un estilo: el *colonial*

(...) no fue estilo porque no fue la expresión artística de una cultura. No hubo cultura colonial: era imposible sintetizar, fijar, algo que no existió. En la colonia del Virreynato del Río de la Plata, vivía gente. Se trazaron malas ciudades y en ellas se edificó malamente. A veces el tipo común de vivienda fue resuelto con gran limpieza, como solución de una necesidad, *sin preocupación de estilo*: y esa es su gran enseñanza. La sensibilidad sana del constructor no había sufrido la torpe deformación académica, y

---

<sup>23</sup> «La clasificación de una obra y su situación respecto a sus predecesoras y contemporáneas se ha vuelto actualmente casi imposible. Cada tendencia artística está prácticamente agotada por el que la inició (...) el factor de la sorpresa que puede decirse se ha convertido en uno de los principales en la actualidad, de suerte que más de un crítico se sentiría satisfecho por el hecho de haber descubierto la influencia más inmediata en la obra comentada (...) y que algún espectador se precie de “connaissanceur” cuando no es más de (sic) un detective» (Delhéz 1931 nº15:24).

realizó una arquitectura popular. Es decir: lo colonial vale por ser popular (Mendióroz *Núm* nº 18 1931:54).

Es la modernidad la impugnada y específicamente, como en los casos anteriores, la «invención» del sistema de arte que incluyó la constitución de la Academia. Pero además se infiere una concepción (clausurante) de cultura en la que sin embargo se filtra justamente una de las divisiones fundamentales de tal sistema: arte/artesanía; arte culto/arte popular. La contradicción apenas se sostiene de no ser por la inclusión del último párrafo:

La Academia no puede rebajarse a considerar la Arquitectura popular, porque no es posible hacer arquitectura popular de taller, con libros a la vista. A la sombra del taller están sólo relegados los refinados encuentros de artistas y de musas universitarias (Mendióroz *Núm* nº 18 1931:54).

La última frase parece una alusión al *Convivio*, únicos lectores capaces de resistir la autonomía del arte. Y es que la gratuidad de lo artístico/arte culto opuesta a la funcionalidad de la artesanía/arte popular no tendrá cabida en una concepción del arte con funciones precisas, tales como «despertar a lo espiritual» (*cfr.* «Cartas a un escultor»).

Finalmente, resulta de interés un texto publicado en el último número, y que en el índice general aparece bajo el apartado «Traducciones y transcripciones». Se trata de «Almanaque», en cuyo pie consta, a modo de referencia: «De la Guía Int. De Turismo – Documentación de NÚMERO» (nº 23-24 1931:87) y que resulta un compendio de las ideas del grupo, planteadas en clave paródica y entre humorística y seria (estrategia que se reiterará en el *Almanaque* de *Sol y Luna* del año 1940, ejemplar por separado del número de ese año, entre otras publicaciones). Bajo el título mencionado («Almanaque») se presenta un texto del tipo de consejos prácticos y útiles para el turista, habitual en la moderna tradición de las Guías turísticas, pero también usual en la tradición de los *Almanaques* europeos. Las «informaciones», revelan la relación con la jerarquía eclesiástica, la evaluación de la historia oficial, del sentimentalismo y particularmente la valoración de la democracia como sistema *prostituido* y *enfermo*. El texto en cuestión afirma:

En la República Argentina no se puede hablar mal de los muertos, porque la muerte da derechos.

La República Argentina es una de las Repúblicas en las que cuesta menos ser repúblico.

En la República Argentina hay cines que tienen olor a soberanía del pueblo.

En la República Argentina se han escrito muy buenas crónicas sociales de historia argentina.

En la República Argentina la profesión más llamativa es la de gigoló. Es la que queda mejor dentro del criterio de viveza argentino.

En la República Argentina todos los platos nacionales tienen un lejano olor a momia.

En la República Argentina se puede decir la puta que los parió delante de mujeres, pero no se puede escribir la puta que los parió delante de los hombres.

En la República Argentina hay mucha gente que ocupa el lugar de la gente.

En la República Argentina está la Basílica de Luján donde «las piedras claman».

En la República Argentina no hay tradición, hay mates de plata y otras antigüedades.

En la República Argentina cuesta más gastar un peso que ganar dos.

En la República Argentina hay gente que cree en la Iglesia argentina.

En la República Argentina la sífilis da prestigio.

La República Argentina está llena de brutos sentimentales.

En la República Argentina las madres son una institución.

En la República Argentina los padres nunca han sido hijos.

En la República Argentina la gente no tiene memoria

En la República Argentina se puede ser Uriburu; pero para ganarse libremente a toda la República no hay más remedio que ser Yrigoyen.

En la República Argentina muchas señoras y señores son columnas de la Iglesia.

En la República Argentina hay hombres que son mujeres muy superiores.

En la República Argentina no se puede discutir el valor literario de Martínez Zuviría sin provocar a todo el clero.

En la República Argentina los predicadores claman: «Señores, el catolicismo de nuestros padres...» pero nunca se les ha oído hablar de catolicismo de los Padres. Porque «nuestros padres» eran esos clérigos semi-herejes que todos conocemos y cuya historia no se puede escribir.

En la República Argentina el fraude es necesario.

En la República Argentina hay católicos militantes.

En la República Argentina, entre prócer y prócer ha existido siempre una relación de prócer a prócer.

En la República Argentina se puede cantar el himno, pero está prohibido analizarlo.

En la República Argentina hay dos grandes enfermedades: la blenocracia y la demorragia (*Núm* nº 23-24 1931:87).

La impugnación de la democracia como sistema y la definición de posiciones respecto a la coyuntura política de los años 30 no estuvo ausente en las páginas de *Número*: a la temprana definición sobre el golpe de Estado de septiembre de 1930, se sumarán otras reflexiones en la misma línea. Cabe agregar, a modo de contextualización de estos textos, que al interior del catolicismo convivían las tendencias extremas («revolucionarias») con las moderadas (reformadoras) y aún las del catolicismo «democrático»; asimismo entre las orientaciones más proclives a cambios radicales era un hecho (repudiado por algunos, criticado y aceptado por otros) el fracaso de la línea uriburista y el triunfo de la justista.

Así en «Política»<sup>24</sup> se consideraba posible evaluar la «Revolución del 6 de septiembre con alguna perspectiva»; de la misma se rescataba «la idea (...) respecto de la representación corporativa en el parlamento», la que:

(...) es, a dicho propósito, la más fecunda iniciativa surgida de toda nuestra historia política, puesto que tiende nada menos que a organizar este país según el tipo natural de una sociedad sana. *“A favor de la idea de clase habla ante todo su justicia íntima, fundada en la serie de valores con que tiene que vivir toda sociedad (...). La distribución ordenada de todas las jerarquías sociales excluiría sin lucha ese corolario político de la “igualdad” que es el “sufragio universal”. Con esta fórmula se pretende convencer al pueblo que ejerce su soberanía. Poder bien triste, por cierto, que sólo traduce la voluntad —o el simulacro de la voluntad— de una mayoría que excluye al resto de la nación (Núm n°11, 1930:111; los destacados son del original).*

Remitiendo a la consideración tomista de la democracia, definida como «*la alteración o la corrupción de la república, la fórmula de gobierno inícuo ejercido por muchos*», el texto interpretaba la «conmoción» (la calificación no es menor, pues en su concepción no alcanzaría a configurar aún una «Revolución» o cambio «verdadero») del 6 de septiembre como claro síntoma de descomposición del Estado liberal y final de una época, signada por la indiferencia ante la «Verdad». El programa propuesto en el texto es el

---

<sup>24</sup> *Núm*, n°11 1930:111-112. Se trata de la transcripción de un documento «firmado por amigos de Córdoba, entre los cuales dos redactores de “Número”». A modo de introducción, se consigna: «decidimos publicarlo para expresar así nuestra concordancia con el planteo de los problemas que en él se encaran y con el espíritu de inteligencia con que están pensados». Lo forman Nimio de Anquin, Manuel Augusto Ferrer, Ascencio Viramonte Oliva, Manuel Río, Rodolfo Martínez Espinosa, José M. Martínez Carreras, Francisco Vocos y Oscar Goycochea (h). Parte de los firmantes conformarán el Instituto Santo Tomás de Aquino (ver más adelante el abordaje de *Arx*). El texto también se publicó en *La Nueva República*, en el mismo mes.

corporativo, el que considera «*una organización verdaderamente realista e inteligente de la república*». No obstante la duda ante los acontecimientos de entonces subsiste: «*¿Bastará el acuerdo de voluntades sobre la función de los intereses corporativos para la coordinación de un pensamiento político?*» La respuesta negativa, incluye una crítica implícita al uriburismo, tal la omisión de definiciones relacionadas con dos instituciones que en el texto se considera fundamentales: la familia y la Iglesia, para concluir afirmando que

*La cuestión de la unión de la Iglesia con el Estado es una cuestión espiritual y no una cuestión económica. Estos puntos cardinales [familia, Iglesia] no pueden ser eludidos en una consideración del orden general y del orden político, que no ha de hacerse o rehacerse con composiciones y disimulos sino con la cortante espada de la afirmación implacable (Núm n°11 1930:112; los destacados son del original).*

Otros artículos, como «Antidemocracia» (Núm n° 17, 1931:44); «Resistencia a la democracia» (Núm n°18-19, 1931:55); «Autodestrucción de la democracia» (Núm 1931:64) o «Syllabus» (Núm 1931:78),<sup>25</sup> incluyen la consideración del término en abstracto y la realidad concreta del mismo como sistema político: si bien su carácter de protesta ante las desigualdades sociales «fomentadas por el egoísmo» es rescatado, se objeta su pretensión de «nivelar rastreramente las naturales e imprescindibles jerarquías que fundamentan el orden y la armonía sociales» (Núm 1931:44). Tal como también lo afirmaba la declaración del grupo de Córdoba en el número de noviembre, la convicción de la existencia de desigualdades reales y la pretensión niveladora de la democracia es lo que preocupaba radicalmente al grupo: la democracia en definitiva es vista como una «ilusión» de igualdad, que en este pensamiento es posible alcanzar sólo en una sociedad organizada en jerarquías y corporativa en la que «cada sector ocupe su lugar». De todos modos se advierte que la democracia «está viva» en el sentido que subsiste «una atmósfera liberal todavía no disipada» (Núm 1931:55). Es el liberalismo la causa de todos los «males» y en tanto subsistan partidos políticos (consecuencia inmediata del régimen liberal) la «lucha» contra el mismo estará perdida. Pero tampoco la fuerza es considerada una salida:

---

<sup>25</sup> A cargo de César Pico.



(...) El orden político depende de la justicia; la justicia de la moral; la moral de una recta filosofía; la filosofía de la plenitud de la inteligencia; y la inteligencia se perfecciona en la gracia. En esta supeditación jerárquica de los valores humanos está planteado el problema de restauración definitivo. Eludir la consideración de esos factores, equivale a dejar el problema sin solución eficaz. El programa es amplio y sumamente dificultoso: su realización parece exigir la obra lenta y coordinada de varias generaciones. Deber de la nuestra es remover dificultades y preparar la continuación de la obra por generaciones futuras (...) (*Núm* 1931:55).

Lo anterior, junto a la expresión «para luchar contra el liberalismo hay que batirlo en sus propias posiciones» (*ibíd.*), da cuenta de la necesidad declarada de un programa *ad hoc* inmediato pero particularmente mediato, a mediano o largo plazo. El renacimiento, la reforma, el liberalismo filosófico y la Revolución Francesa, configuran hitos (irreversibles) vistos como la interrupción de una época idealizada (la previa) que se vio alterada cuando «los derechos de la verdad fueron substituidos por los derechos del parecer individual» (*Núm* n°20 1931:64) con sus consecuencias en los ámbitos político, económico y cultural (de hecho el socialismo y el comunismo son considerados efectos de una misma causa). Ante ello, el sentido auténtico de la «reacción» no es un regresión temporal hacia el pasado sino «una continuación de los principios espirituales que forjaron la antigua gloria medieval» (*ibíd.*), es decir, en línea con Beardieff, una «nueva edad media» (*ibíd.*).

La apología de la «reacción», el convencimiento extremo de los objetivos a cumplir acompañada de una visión «menos angustiada del desafío que plantea la democracia» (Halperin Dongui 2003:33) se afirman en «Syllabus» (*Núm* n°23-24, 1931:78) de cuyo índice de «proposiciones erróneas», se ha sostenido que sólo la última ingresa en el terreno político.

La urgencia de la hora, la insuficiencia del «empirismo organizador» (término maurrasiano con el que se aludirá a la situación política generada a partir del golpe de Estado de septiembre de 1930) y una decidida declaración sobre los objetivos inmediatos y no sólo inmediatos, se advierte en «Discurso» (*Núm* n°23-24, 1931:80), otro de los textos del grupo de Córdoba (del que, en esta instancia, puede advertirse un mayor espíritu combativo). La transcripción de la disertación pronunciada en la inauguración del Instituto Salesiano Clemente Villada y Cabrera, en Córdoba comienza con la intención de realizar una «meditación católica y argentina» (que el texto considera necesaria) sobre las

«cosas de nuestra tierra ante el espectáculo de la tierra materna». El autor textual no deja de fundamentar su legitimidad en el contexto de su enunciación: la fundación de un Instituto que lleva «un nombre auténticamente argentino que no puede tutelar ninguna extranjería ni expresa ni tácita y su cifra es como recordatoria del origen colonial y del tiempo presente» (*Núm* n°23-24, 1931:80).<sup>26</sup> Se afirman como problemas argentinos el de la reconstrucción y reconquista; tal reconstrucción debe ser «necesariamente antidemocrática»,<sup>27</sup> esto es «una República de clases y de corporaciones, y espiritualmente un estado teocrático» (*ibíd.*) y puede inferirse que la reconquista es posible en Instituciones como la fundada en esa ocasión: «No están desligadas estas reflexiones de la obra que hoy se inaugura. Aquí se formarán generaciones de clérigos argentinos, aquí, en estos campos, aprenderán los nuestros a trabajar la tierra y a amarla» (*ibíd.*). Como es posible advertir, la dimensión política es incumbencia religiosa y específicamente católica. Configura en tal sentido la enunciación (al menos) de un programa de *catolicismo nacional*, aspecto éste que retomaré en el Capítulo 9.

Las imágenes en *Número*, tuvieron un protagonismo considerable a lo largo de los dos años.<sup>28</sup>

Un análisis de *El ángel, el poeta y el soldado* (figura 1) permite advertir que se apoya en el trabajo físico de *reproducción de estilizaciones*. Así, los rasgos reconocibles convencionalmente (alas y aureola; espada, coraza y escudo) en figuras humanas posibilita identificar un ángel y un soldado como resultado de una convención transmitida culturalmente. La relación entre el espécimen y el tipo expresivo está a medio camino entre *ratio facilis y difficilis*, esto es, presenta un nivel medio de apertura dependiente estrictamente de la enciclopedia del *lector modelo* que pueda reconocer en el ángel un ser espiritual, inmaterial, mensajero, guardián y en el soldado, uno romano (ser terrenal). En otros términos, si bien hay convenciones que estipulan su reconocibilidad, el tipo no es estrictamente prescriptivo y permite variantes

<sup>26</sup> Cabe acotar que el autor empírico del texto Luis G. Martínez Villada era descendiente de Clemente Villada

<sup>27</sup> «La democracia es enemiga de lo durable porque carece de inteligencia, de voluntad y de memoria» (*Núm* 1931:80).

<sup>28</sup> No es menor el hecho de que la bibliografía metatextual confesional, en la instancia de rememorar *Número*, destaca principalmente su «diagramación e ilustraciones».



Figura 1. Juan Antonio Ballester Peña, *El ángel, el poeta y el soldado*, tinta (Número n° 11, 1930: 104)

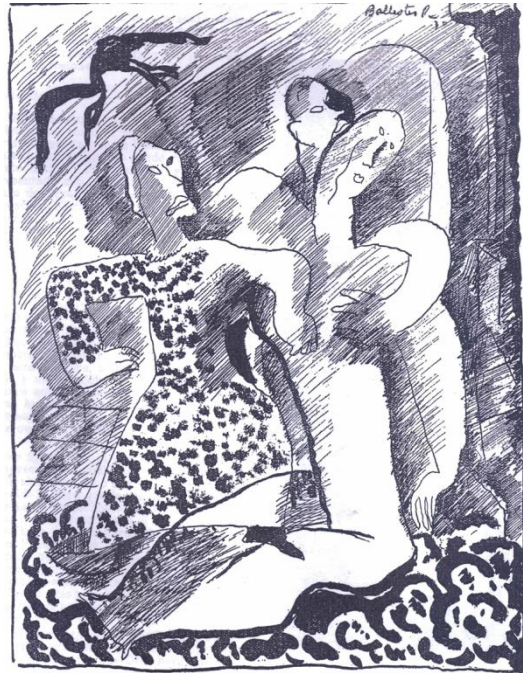


Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, *Ángel en casa de un mercader*, tinta (Número n° 8, 1930:76)



Figura 3. Juan Antonio Ballester Peña, *El Ángel el poeta y la paloma* (Número, n° 7, 1930:64)



Figura 4. Juan Antonio Ballester Peña, *Ángel en casa del soldadote*, tinta, (Número, n°14, 1931:14)

libres, las que aquí residen en la claridad, linealidad y ausencia de sombreado en la figura del ángel y la presencia de sombreado en los demás personajes. En el caso de la figura restante, que el *nombre* del dibujo indica como *poeta*, el texto no presenta mayores dificultades para negociar con el lector la postulación de un contenido común al respecto: figura humana masculina que comparte con la tercera (el soldado), ciertos rasgos de materialidad (identificados en el sombreado) y con la primera (ángel) la posición en los brazos y la linealidad en el planteo de las manos. Esto se reitera en la primera presentación del *topic* en la publicación (ver figura 3). En efecto, la imagen publicada en el nº 7 de *Número*, funciona a modo de primera configuración que es posible actualizar luego de la lectura de *Ángel en casa de un mercader* (figura 2) y de *El ángel, el poeta y el soldado* (figura 1).

En tal sentido, la figura 3 funciona como presentación de un tipo (poeta), cuyos rasgos no se modificarán. El aspecto que sí es más complejo, es el planteo en el ángulo superior izquierdo, el que funciona a modo de *estímulo programado* y, como tal, propone una institución o en su caso una ampliación del tipo cognitivo (TC) del lector y una negociación en términos de contenidos nucleares (CN): una estrella y dos figuras cuyo modo de producción signica está entre la reproducción (estilización de un centauro, de un mamífero y de una estrella) y la invención; y de hecho, allí reside su «extrañeza»: combinación de rasgos de animalidad y humanidad<sup>29</sup> presentados con profusión de ángulos agudos en una figura que comparte ciertos rasgos con la que se presenta en la figura 2, *Ángel en casa de un mercader*.

En esta última, en el mismo espacio se advierte (por estilización) un ave de rapiña y que aquí es menos un estímulo programado y más una reproducción de pseudo unidad combinatoria (pues en otros dibujos del mismo autor empírico tales *marcas* se identifican con materialidad, mundanidad, y su connotación es negativa).<sup>30</sup> Pero en la figura 2 el estímulo programado se ha trasladado al ángel al que remite el *nombre* (*Ángel en casa de un mercader*),

<sup>29</sup> Rasgos que definen la figura del centauro, identificados en el pensamiento medieval con los enemigos de Cristo, encarnación del demonio y doble moral.

<sup>30</sup> Es posible advertirlo en más de una producción del mismo autor textual, en la que pájaros, caballos o soldados son incluidos en algún sector de la obra. El lector modelo de estas prácticas artísticas estaría en condiciones de registrar allí un trabajo de reproducción de pseudounidades combinatorias como trabajo físico para producir la expresión.

cuya identificación está propuesta en el texto a partir de rasgos de semejanza (inmaterialidad) que comparte con la figura 1; no obstante aquí han desaparecido los atributos y su reconocimiento es postulable en función de cierta negociación con el lector, que debe manejarse con presuposiciones para inferir allí un ángel «desdibujado», casi ausente, desfalleciente tal como reaparece en *Ángel en casa del soldadote* (figura 4). En esta última el sufijo aumentativo agregado en el *nombre* (ote), se refracta en la exclusión de atributos (sin coraza, sin escudo) de uno de los personajes que somete al otro, cuyos atributos sí se encuentran intactos pero indefenso en un espacio de desorden, acentuado a la derecha de la imagen en que es posible advertir la estilización de alas plegadas de un ángel, pero esta vez atravesadas por una sombra.

Por lo pronto, el lector modelo delineado en el texto debe negociar contenidos nucleares percibidos en los modos de producción signica de la expresión, y proceder a realizar previsiones o paseos inferenciales para actualizar su contenido. La estrategia textual convoca al cotexto bíblico del que recupera la dimensión *mediadora* y *espiritual* que circula en la enciclopedia sobre los ángeles, a partir de la *ubicación central* de tal personaje y su planteo *lineal*.

Identificada esta función signica, una pregunta posible es cómo circula en los diferentes textos; instancia en la que deviene de interés actualizar su estructura narrativa. En tal sentido la producción de este texto, se lleva a cabo en un momento histórico en que el catolicismo comienza un recorrido por el que pretenderá (y lo logrará más adelante) instalarse en el centro de las disputas políticas e ideológicas en el marco de un enfrentamiento con el liberalismo político y económico; un texto como el de la figura 1, en una publicación como *Número* (no ajena a tal discusión) habilita a actualizar en el mismo componentes que problematizan la relación religión, arte y política presentadas bajo el «nombre» *El ángel, el poeta y el soldado*; religión y economía en *Ángel en casa de un mercader* (figura 2); religión y arte en *El ángel, el poeta y la paloma* (figura 3) y religión y política (en su faz negativa) en *Ángel en casa del soldadote* (figura 4). Así, una actualización interpretativa de este *topic* en *Número*, permitiría afirmar que en estas imágenes la religión (católica) es postulada, mediante una operación de sustitución por contigüidad, como





Figura 5. Juan Antonio Ballester Peña, *La tragedia del hombre vacío*, tinta sobre papel (Número 1931, nº15:21)

mediadora en un *mundo posible* en el que la dimensión espiritual convive con la material (en todos los casos, el espacio en el que se despliegan las escenas es terrenal, reconocible por reproducción de estilizaciones arquitectónicas). Asimismo si se consideran los diferentes estilizaciones de la figura del ángel entre su primera expresión (figura 3) y la última de las aquí seleccionadas (figura 4), la noción de ángel /religión/mediación adquiere progresivamente una mayor configuración, presencia y definición.<sup>31</sup>

En *La tragedia del hombre vacío* (figura 5)<sup>32</sup> la estilizaciones de la figura masculina (de pie con bastón, sombrero y moño) y la arquitectura profana (moderna) remiten al sujeto moderno/burgués y a la modernidad/burguesía, pero la arquitectura religiosa —estilización del templo con columnas y frontispicio— que se presenta como trasfondo de toda la escena, bien puede

<sup>31</sup> Fuera de este corpus mínimo, puede contrastarse en las siguientes imágenes que aparecen en los números posteriores: *Canto del bautismo* (1931 nº13:5); *Ilustración* (1931, nº20:60); *Ángeles* (1931:21-22:71); *Apunte* (1931, nº23-24:85); de Juan Antonio Ballester Peña. También hay una reproducción de *Los siete ángeles* (Francisco de Volterra, 1931 nº 21-22:69).

<sup>32</sup> Medidas: 36 x 34,5 cm (original en la Colección Herederos Juan Antonio Ballester Peña).

remitir a la tradición. En cuanto a la vectorización presenta, un sector (derecha de la figura) de orden; otro (izquierda) con profusión de detalles e inestabilidad a partir del tratamiento de la perspectiva rebatida; que se corresponde con un aquí/adelante inestable y un allá, atrás estable. Varios aspectos son aquí de interés: entre ellos la institución del personaje y su *tragedia* (tal el título): estar vestido pero desnudo, entero pero quebrado, lleno pero vacío. En relación con el *topic* de los ángeles y su opuesto —que en esta instancia es posible identificar como mal/materialidad/mundanía— y que es lo que me interesa destacar de este dibujo, los mensajeros celestiales aparecen claramente configurados conforme rasgos convencionalmente aceptados, mediando entre la modernidad y la tradición, si bien bajo la estilización de una nube negra que los oscurece. El contexto bíblico menciona este fenómeno atmosférico como el que suele acompañar las teofanías (manifestaciones de Dios).<sup>33</sup> En tanto la ya habitual figura/títere en el extremo opuesto se muestra en caída libre en el espacio de orden. *La tragedia del hombre vacío* opera a modo de síntesis de las problemáticas antes expuestas: producida para uno de los últimos números de la publicación, condensa la reflexión del grupo en una imagen que amplía en parte los textos escritos y anticipa otros futuros de miembros del mismo grupo, tal los que aparecerán en *Sol y Luna, Nuestro Tiempo y Presencia*.

Otro grupo de imágenes de interés lo constituyen los grabados de los 12 signos del zodiaco en las portadas del primer año de *Número*, a cargo de Juan Antonio (Spotorno), Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges y Víctor Delhéz, cuya inclusión puede extrañar en las páginas de esta publicación. En efecto, toda una tradición de condena explícita de la institución eclesial al *determinismo astrológico* habilita a considerar anómalas estas imágenes.<sup>34</sup> No obstante, considero que su lectura puede relacionarse con el

---

<sup>33</sup> En el AT, las nubes, a veces luminosas, otras oscura revela al Dios vivo y salvador: con Moisés en la montaña del Sinaí: *Éxodo* 13, 21; 24, 15-18; en la Tienda de Reunión: *Éxodo* 33, 9-10 y durante la marcha por el desierto: *Éxodo* 40, 36-38; *1 Corintios* 10, 1-2. También en el *Génesis* 9,13; *Éxodo* 13,21; 19,16-20; *Jueces* 5,4; *Ezequiel* 1,4.28 o *Job* 38,1. En los Evangelios: Mt 17,5; Mc 9,7; Lc 9,34-35 (transfiguración de Cristo); Dan 7,13; Mt 24,30; 26,64; Mc 13,26; 14,62; Lc 21,27 (en la venida escatológica del Hijo del hombre). De entre las innumerables referencias en la Biblia en las nubes, quizá esta última sea la propuesta en el texto, i.e. Jehová convence a Job de su ignorancia.

<sup>34</sup> Es sabido que en las religiones antiguas tuvo importancia la asociación de los cielos con la divinidad y la idea de que ésta influía en el ámbito terrestre, en el marco de la comprensión de los eventos estelares como signos de eventos terrestres. En la cultura griega el tema confluye

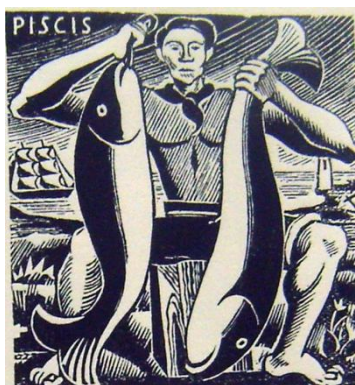


Figura 6. Juan Antonio (Spotorno), *Piscis*, 1930 (Número 1930 nº2:9)



Figura 7. Héctor Basaldúa, *Géminis*, 1930, (Número, 1930 nº5:37)



Figura 8. Víctor Delhéz, *Cáncer* (Número 1930, nº6:49)



Figura 9. Juan Antonio Ballester Peña, *Escorpio*, (Número, 1930 nº10:93)



Figura 10. Norah Borges, *Virgo*, (Número, 1930 nº8:69)

título de la publicación y el género sentencial detectado en las editoriales. En efecto, el cotexto San Isidoro de Sevilla (una de las fuentes recurrentes, conforme se advertirá en otras publicaciones del período del mismo grupo),

---

en un texto como el *Timeo* y en la idea platónica de unidad del cosmos y en la propuesta aristotélica de continuidad entre los movimientos terrestres y los superiores (celestes), que los estoicos recuperan. El *Tetrabiblos* de Ptolomeo recoge tal cuestión y distingue la astronomía de la astrología. La filosofía helenística no impugnará tanto la creencia en la influencia de lo «celeste» sino el determinismo que podía de ella derivarse, particularmente a partir de su concepción vulgar, la que es atacada por San Agustín. Lo anterior contribuyó a la generación de un clima hostil hacia la astrología en la Edad Media inicial, apoyada por la condena de la Iglesia, que se revierte parcialmente en el siglo XII con la traducción de tratados astrológicos griegos y árabes (el ya mencionado *Tetrabiblos* en 1130 y la Introducción a la ciencia de la astrología de Albumasar (1130 y 1140) (Lindberg 1992) Desde luego, la inclusión del zodiaco en el programa visual cristiano, está presente en los calendarios medievales y asociado con los trabajos de los meses, cuyos precedentes ya pueden ubicarse en el siglo XII, con el *Tratado astrológico y martirologio de Suabia* de 1180 y en la Portada de Vezelay, y en el siglo XIII en los calendarios de Salterios, en las portadas de algunas catedrales francesas — Amiens, París, Chartres e iglesia de Rampillon— o en las Horas de Jeanne d'Evreux (Villaseñor Sebastián 2009:242).



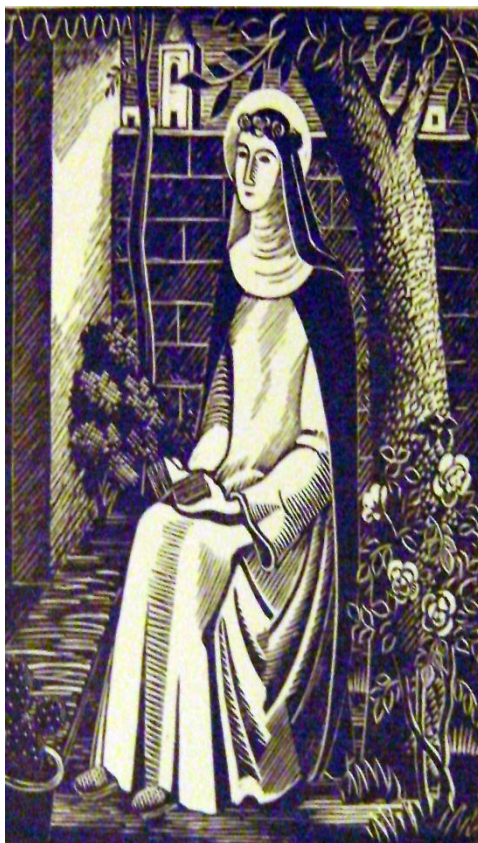
incluyó una significativa reflexión no sólo sobre numerología<sup>35</sup> sino también sobre astrología.<sup>36</sup> La correspondencia (astrológica) macro/microcosmo como la consideración numérica de lo existente y lo inteligible unida a la fuerza sagrada de la palabra de Dios, confluyen en la reflexión isidoriana,<sup>37</sup> de la que se ha destacado su procedimiento, antes que de síntesis, de recopilación (*collatio*) por el que integra el conocimiento pagano al cristiano, al que recupera y lee bajo la clave de este último. Tal «recopilación» —pero no meramente ello, sino su intento de integración y lectura en clave religiosa, tal se advierte en sus soluciones sobre la astrología, la magia y la numerología— se compadece con la idea de *conquista a la romanidad y al catolicismo* del otro, *i.e.* de los pueblos invasores. ¿Hasta qué punto es posible advertir esta «idea/estrategia» en este grupo alrededor de *Número* y de *Convivio*? ¿Cómo pudo llevarla a cabo si es que lo hizo?

Las imágenes se ajustan a las convenciones iconográficas en su presentación si bien introducen, en este orden, detalles que actualizan tales convenciones culturales: la vestimenta de la estilización de la figura masculina que sostiene los pescados en *Piscis* (figura 6), el atuendo burgués de las dos figuras masculinas jóvenes de *Géminis* (figura 7), el adorno en el cabello y vestimenta de la mujer joven en *Virgo* (figura 10). La primera asimismo incluye en el plano posterior la estilización de una nave y los pescados presentan una configuración similar al isotipo de *Criterio*. En cuanto a *Cáncer* (figura 8), es quizá la más convencional de las imágenes e incluye el símbolo gráfico como *Géminis* y la que introduce mayor cantidad de innovaciones es *Escorpio* (figura 9), entre ellas, la estilización de un rostro femenino, mitad en sombras tras un cortinado y flaqueado por palmas de dos manos.

<sup>35</sup> El libro III y el XVI de sus *Etymologiae* recepta la consideración agustiniana acerca de la importancia de los números para la recta comprensión de la Sagrada Escritura afirmada en su *Liber numerorum* donde desentraña el sentido simbólico de los números en la Escritura.

<sup>36</sup> Se ha destacado cierta homologación en sus *Etymologiae*, entre astros y constelaciones y su solución de compromiso entre la astrología como *clavis interpretandi* admisible sólo en el período histórico previo a la Revelación, a partir del cual considerará ineludible la *clavis* evangélica o escrituraria para la interpretación del mundo (*cf.* Prieto 2005).

<sup>37</sup> No es menor la autodescripción de los miembros de la publicación como «hermano menor», tal la condición de Isidoro quien se formó bajo la responsabilidad de su hermano mayor Leandro obispo de Sevilla, en un contexto familiar de exigencia, estudio y austeridad y sociopolítico crítico (la invasión de los visigodos, bárbaros y arianos a la península ibérica).



**Figura 11. Juan Antonio (Spotorno), Santa Rosa de Lima, 1930, Xilografía en blanco y negro, 14 x 8 cm (reproducida en Número nº 8, 1930: 77).**

Estas imágenes son legibles en el contexto de las portadas de *Número* en los dos años que alcanzó su publicación. Al zodiaco, le sucedieron, durante el siguiente año, grabados que tematizaron los cuatro signos cardinales, las estaciones (tres de ellas, faltó el verano) y dos de los cuatro elementos (agua y aire).

*Número* también incluyó *Santa Rosa de Lima* (figura 11), grabado expuesto en *Amigos del Arte* (agosto de 1930) y que será recurrentemente reproducido en adelante. Además del reconocimiento de huellas por las que se reserva el blanco para la figura y aureola, el grabado presenta una búsqueda de grises. Asimismo, nuevamente la estilización es el modo de producción signíca privilegiado con el que se recepta la iconografía de la Santa en cuestión: personaje femenino sedente con hábito dominico (túnica y escapulario blanco de la orden terciaria, con manto negro) y con corona de rosas. La escena

elegida es la de lectura pero no en la celda, sino en el huerto de su casa (atento la producción de estilizaciones de vegetación y construcción).

La figura está resuelta con economía de líneas —el rostro y las manos, particularmente— lo que la distancia de la resolución de la imágenes que circulaban contemporáneamente. Cabe destacar que la iconografía de la primera santa de América, patrona principal del Nuevo Mundo (América), Filipinas e Indias Occidentales<sup>38</sup> y de la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata,<sup>39</sup> fue definida tempranamente, pocos años después de su fallecimiento, constituyendo el ramo de rosas y la imagen del Niño, elementos que se reiterarán insistentemente.<sup>40</sup> *Número* incluyó un poema de Miguel Ángel Etcheverrigaray, en su primera salida, cuyo inicio y fin alude a la dimensión política con que la Santa fue leída en América.<sup>41</sup> No será la primera vez que los miembros del *Convivio* se referirán a ella: Leopoldo Marechal publicará *su Vida de Santa Rosa de Lima* en 1943<sup>42</sup> y *Nuestro tiempo* incluirá un texto de Santiago de Estrada («Santa Rosa») e ilustración de Ballester Peña<sup>43</sup> que será reproducido en *Santos y Misterios* (Estrada 1945:137-40). De

---

<sup>38</sup> Proclamada en la Basílica de San Pedro en Roma por el Papa Clemente X en 1671. En la bula de canonización se especificaba que Santa Rosa era «de muy suave olor a Dios, a los Ángeles y a los hombres [...], y la primera que del Nuevo Mundo se ha de poner en el catálogo de los Santos [...]; y de tal manera le inflamó con el fuego de su caridad, que no sólo recreó con el olor, sino que *brilló con luz esplendente en aquella parte de la Casa de Dios que estaba en las tinieblas*; para que resplandeciese como el lucero de la mañana entre las tinieblas, como la *luna* en su plenitud en nuestros días y como el *sol* refulgente en perpetuas eternidades» (el destacado es propio, *vide* Marechal 1943:95 y Hansen [1664] 1929:551).

<sup>39</sup> 1816, decidido en el Congreso de Tucumán. También es Patrona de las Fuerzas Armadas Argentinas.

<sup>40</sup> Otros elementos fueron: la cinta metálica con púas (sustituída más tarde por la corona de rosas), rama de azucenas, palma y ancla, símbolo de la protección de Lima, pues se le atribuía su intervención en la retirada del pirata holandés Georg Von Spilbergen en 1615. Para un detalle de las fuentes gráficas, ciclos y escenas, ver Schenone 1992: 679 y ss; ver también Carmona Muela 2003:400).

<sup>41</sup> «Huerto limeño que ensanchó el señor / a tu custodia vive una orilla del mundo, la más nueva y luciente. // Símbolo de este suelo: Hermosa como el día madrugado / —el color naciente, canto en aire de plata, / y el cándido mensaje del lucero—: / Nunca mejor honrada se supo la flor reina. // Ya desde el alba misma / fuiste la heroica encruelecida con tu barro, / sólo vigiladora del espíritu, / en crecimiento de alta llamarada. // Trágicos episodios, / cual si tus días fueran una urgencia de muerte, / quedan amojonando tu camino / hacia el mundo esencial de vida que posees. // Bien se ve la raíz del milagro en tus horas; / ¿cómo sino sufrir lo irresistible? / Sobre los 4 años de tu infancia, la cruz; / el enclavado garfio, y el ayuno, y las manos llagadas en cal viva / aquel lecho espantable en desnivel de tablas y de piedras, / y el latigazo en rúbrica de sangre...// Cenicienta hogareña y remanso de gracia: / aun te dejaba claro el tiempo riguroso, / anegados de Marta y de Maria. // Así tu agua tuvo visitación de Estrella. / Espíritu celeste de la nube en el cauce. / Ya convivida altura... // Almas y leguas patrias te levanto» («Santa Rosa de Lima», *Número* n°1, enero 1930:4).

<sup>42</sup> Incluye la xilografía de Juan Antonio (Spotorno) (1943:23).

<sup>43</sup> *Nuestro Tiempo*, año1, n°10, 1 de septiembre de 1944:4-5.

la elección de la escena, de todas las posibles, puede inferirse los aspectos que el texto desea acentuar: la «lectura» y la relación con la «naturaleza»; de lo primero daba cuenta su legado gráfico visual,<sup>44</sup> que permitía objetar el carácter de «iletrada» difundido en parte de la hagiografía de la santa; y en cuanto a la relación con la naturaleza, había sido tempranamente destacada en la bula de canonización como por los biógrafos de Santa Rosa.<sup>45</sup>

Ahora bien ¿por qué esta elección en este primer número de enero de 1930; a varios meses todavía de su festividad? Podríamos inferir que su selección lo es también de otros intertextos como operantes, tal la lectura en clave política de la Santa.

Diversos estudios en los últimos años dan cuenta de la operación de sustitución del culto al mito de la «Rosa andina» por la variante política de la «Rosa limana», durante el virreinato de Fernando Abascal y Sousa, quien implantó una política de conciliación entre los intereses criollos y peninsulares, contra las insurrecciones separatistas del Alto Perú, Chile y Quito, tornando como símbolo paradigmático de esta operación a Santa Rosa de Lima.<sup>46</sup> Al margen de la efectiva circulación de los detalles de esta estrategia como su conocimiento por parte del autor empírico de xilografía en análisis, si es posible afirmar que en Santa Rosa se condensaba el *topic* de la defensa contra el enemigo exterior; la lucha con los «demonios», la pobreza material, la lectura y el aprendizaje y la dimensión pasional evidenciada en la referencia indirecta a su legado escrito y visual, a partir de la acentuación de la lectura.<sup>47</sup>

*Número* condensó la casi totalidad de los temas y problemas que atravesarán la década, particularmente la discusión sobre la concepción de cultura al interior del mundo católico; asimismo, dio cuenta de la ya convicción (a partir de su detección previa en el primer período de la experiencia del *Convivio*) de la performatividad de los programas estético-artísticos y en sus páginas comenzaron a configurarse los dos personajes definitorios de *Convivio* (el

<sup>44</sup> Se trata de los pliegos, *Mercedes o heridas del alma* y *Escala espiritual*, manuscritos hológrafos conservados en el Monasterio de Santa Rosa de Lima, Perú, basados en grabados que circularon en Amberes en el siglo XVII; sean estos u otros (pues no hay datación cierta de la circulación de los mismos en Lima y en vida de Rosa), dan cuenta del hábito e interés por la lectura de la Santa (Mújica Pinilla 2004)

<sup>45</sup> Cfr. Feuilliet 1671; Meléndez 1681.

<sup>46</sup> Confr. Altuve-Febres 2001, 275-286 cit. en Mújica Puntilla 2004:345-372.

<sup>47</sup> Para un análisis desde la perspectiva warburgiana, ver Báez- Rubí 2009.

ángel y el santo). Asimismo, explicitó y afirmó la relación entre tales programas y la dimensión política, fundamentándose en la concepción tomista de la patria terrenal supeditada a la celestial, por lo que todo lo que concierne a la primera es de pertinencia en la segunda, uniendo en una misma concepción organicista arte, cultura y política.

Si bien muy pocos de sus integrantes reales convivirán en publicaciones hacia el final del período aquí analizado, el cuerpo de ideas que puso en escena, reitero, configurará la agenda estética (política y ética) del catolicismo y del nacionalismo en los años siguientes.

### **b) Arx (1933-1939)**

La red de vínculos entre *Número* y *Arx* se explicita en la presencia de artículos, en esta última, firmados por quienes habían publicado también en *Número*.<sup>48</sup> El lema de la publicación, «*En Arx Alma Crucis: En Fabrica Sancta Salutis*» en el que los términos *Arx* y *Fabrica* adquieren importancia,<sup>49</sup> no es menos indicativo de sus propósitos.<sup>50</sup> La traducción (interpretativa, no literal) de la expresión sería: «He aquí que la ciudad —o el Estado— que se nutre de la cruz; es/hace el santo instrumento de la salvación (y es invencible)».<sup>51</sup> Es interesante destacar que el texto original continúa con la expresión «*En thronus hic regis, haec conciliatio mundi*» [He aquí este trono (gobierno, potestades, en sentido angélicos de reinos, tronos y potestades) que rige/reina/gobierna (con el que se impone) la conciliación del mundo (del mundo con Dios, con el cielo, la comunicación, después del pecado)].

Arte, trabajo, gobierno y conciliación se relacionan en esa cita de Hrabanus

<sup>48</sup> Dimas Antuña, Nimio de Anquín, Jacobo Fijman, Rodolfo Martínez Espinosa, Luis G. García Villada, Mario Pinto, Manuel Río y textos de Jacques Maritain.

<sup>49</sup> En latín medieval el uso de *Ars* (artis, arte con todas sus connotaciones) o *Arx* es indistinto; pero además se usaba el anagrama *Ar-x* que equivale a *Ar + Arte/arco* (cruz: la cruz es el arco, la unión entre el cielo y la tierra, la unión, Cristo); *i.e.* el arte inspirado en la cruz, la ciudad inspirada en la cruz es un baluarte; *Fabrica* tiene la raíz de *faber* = hacer, fábrica y fabricar son sus sentidos pero también «arte, artesanía, trabajo».

<sup>50</sup> Que no aparecen expresamente consignados en el primer número tal como es habitual en estas publicaciones.

<sup>51</sup> O bien «He aquí el beneficioso/nutrientes refugio de la Cruz; he aquí el motor/el secreto de la Santa Salvación» (traducción: Hugo Mancuso).

Maurus, simbolizados en la cruz, literal y alegóricamente.<sup>52</sup>

El primer número de la etapa de los años 30 incluyó dos trabajos que estimo pertinente destacar: «Lecturas sobre la misa» de Dimas Antuña (*Arx* 1933. 47-82) y «El evangelio acerca de la sociedad» de Manuel Río<sup>53</sup> (*Arx* 1933 83-113). Si bien los artículos en este ejemplar tuvieron una impronta filosófica, la dimensión política no estuvo ausente en ellos. Así Manuel Río afirmaba:

(...) *La Iglesia no está en la Ciudad, sino más bien ésta en aquella.* La ciudad cristiana, ante todo, ha de ordenarse respecto al fin del hombre, que no es sólo llevar una vida naturalmente virtuosa sino sobrenaturalmente perfecta. Y como es fin es promovido formalmente por la Jerarquía, ha de subordinarse a ella, ha de defenderla y ha de prestarle auxilio en su obra propia: (...) Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, dijo el Maestro; pero César es también creatura de Dios y ha de rendirle lo que es debido, o sea, se ha de subordinar a Cristo, en cuyas manos todo ha sido puesto por el Padre, y a la Iglesia, a la que Cristo ha atribuido sus mismos derechos (Río *Arx*, 1933:104-5. El destacado es propio).

León XIII es convocado en la instancia de relacionar la «salud y la prosperidad pública» con la vida de los hombres en la Iglesia y, desde luego, la condena a la modernidad se acentúa a medida que avanza el texto: al tornar el libre albedrío o libertad de elección en principio de especificación (en vez de serlo el entendimiento) el hombre moderno «se afirma a sí mismo frente a Dios y negándolo; porque sólo es bueno lo que de Dios proviene, es decir su ley divina y sus derivaciones que se expresan por el entendimiento» (*ibíd.*:111). En otros términos, el desechar la inteligencia «principio de orden y unión» y privilegiar la voluntad, la «multitud (...) ha caído en el individualismo. De ahí las tendencias a la disolución de la familia, a la anarquía; al desorden, en el feminismo, de los grados de la creatura del hombre» (*ibíd.*). De hecho, el término «inteligencia» y su relación con otros términos (*revolución, contemplación, voluntad, acción, argentina, misión*), si bien no será la primera

---

<sup>52</sup> Por otra parte se trata de un autor clave en la cultura católica medieval que tomó posición sobre los debates más importantes de su época, abordando el papel del poeta en la sociedad o la relación entre el texto y la imagen en el contexto de las prácticas devocionales. Se le atribuye el haber puesto de nuevo en circulación una teoría orgánica de la polisemia de los textos bíblicos y de los métodos de interpretación. Dante lo incluye en la *Divina Comedia* lo que da cuenta del prestigio del que gozaba para inducir el poeta a colocarlo entre los eruditos (Cfr. «Rabano Mauro» *Enciclopedia dantesca Treccani [On line]* (1970), citado noviembre 2012, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/rabano-mauro\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rabano-mauro_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)

<sup>53</sup> Fundador, posteriormente, del Partido Demócrata Cristiano.

vez que se plantea<sup>54</sup> configurará un semema que se reiterará insistentemente en adelante.<sup>55</sup> El texto califica como *pretensión* (y condena) la posibilidad de recrear la unidad sobre la materia, proyecto que adjudica al «comunismo». La celebración *aparente* del «reinado de Cristo», el laicismo, el liberalismo democrático, el paganismo, el capitalismo son mencionados como rasgos expandidos de un tiempo que se estima crítico.

La supeditación del poder temporal al espiritual, la ciudad/sociedad concebida como *Iglesia* (tal la idea en el texto anterior) en la que la asociación del género humano se manifiesta en la liturgia, como *inter-convivas*, configura una de las concepciones caras al grupo, que en el mismo número se acentúa en «Lecturas sobre la misa» (Antuña, *Arx* 1933: 47-82):

Hemos convenido en que el objeto de estas conversaciones después de la Misa, no es otro que el *ver* esta misma Misa que acabamos de oír. Queremos verla con los ojos de la cara, y con inteligencia distinta. Hemos dicho también que este estudio de *lo que está ante nosotros*, no tiene el carácter de lección enseñada al que no sabe, sino de una conversación de los que saben, hecha por puro gusto de recordar, en común, una cosa admirable, que todos aman. Hemos dicho que nuestro punto de vista ante la misa, no es de teólogos, ni de liturgistas, ni de historiadores, sino simplemente de hijos de la Iglesia: hijos sentados a la mesa de su Padre; convidados (incomprensiblemente, inmerecidamente) a la mesa del Señor. Nuestro punto de vista es *el punto de vista de lo que somos*: el punto de vista de los convidados, de los comensales, un punto de vista muy legítimo (Antuña, *Arx* 1933: 49-50).<sup>56</sup>

El artículo destaca la dimensión comunitaria de la liturgia y la pretensión legítima del laicado a reflexionar sobre la misma, activando los sentidos del término *Convivio* en tal punto, como también la dimensión de encuentro y de diálogo entre los diferentes «puntos de vista».

El mismo autor, el año anterior, había dado sus conferencias sobre la misa en *Convivio*, y continuará con sus reflexiones en este punto hasta el final de sus

<sup>54</sup> Cfr.: «Inteligencia y revolución» (César Pico, *La Nueva República*, año I, nº3, 1 de enero de 1928).

<sup>55</sup> Cfr. Capítulo 10, apartado c) *Inteligencia y revolución: cultura, convivencia y reacción ante la manipulación signica de la concordia* (1944-1952).

<sup>56</sup> En el oficio de Corpus Domini, cantó santo Tomás de Aquino: «*O Sacrum Convivium, in quo Christus sumitur, recolitur memoria passionis eius, mens impletur gratia et futurae gloriae nobis pignus datur - Oh Sagrado Convite en el cual se recibe a Cristo, se recuerda la memoria de su pasión, el alma se llena de gracia y se nos da una prenda de la gloria futura*», señalando las tres dimensiones de la Sagrada Eucaristía: sacrificio, comunión y viático.

días, orientándose a una lectura más estrictamente religiosa.<sup>57</sup>

El ejemplar del año siguiente (1934) será más explícito en cuanto al programa del Instituto Santo Tomás de Aquino. Incluyó un artículo de Jacques Maritain «De la purificación de los medios» (*Arx* 1934 pp.178-224), cuya publicación se estimaba una oportunidad para atenuar la desconfianza que el grupo percibía de parte del clero, configurando una instancia de legitimación.<sup>58</sup> El extenso artículo (traducido por Martínez Espinosa), proponía una suerte de *apostolado laico*; desestimaba la posibilidad de *un* partido político católico y propiciaba en todo caso *uno o más partidos políticos formados o dirigidos por católicos*: la «reparación del régimen social según los principios del humanismo integral» debería estar a cargo de una

(...) fraternidad política que no pretenderá agrupar a los católicos como tales ni a todos los católicos, sino solamente a los católicos que tengan una concepción determinada del ideal histórico a obtener y de los medios a emplearse, y que no pretenderá agrupar exclusivamente a los católicos ni aún exclusivamente a cristianos, sino a todos aquellos que, de hecho, quieran consagrarse a esa empresa histórica (*Maritan Arx* 1934: 188-9).

En el mismo número, «Integración y desintegración social —Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica *Caritate Christi Compulsi*»— (*Meinvielle Arx* 1934:283-311) lejos estaba de la idea de plantear la posibilidad de partidos políticos como salida a la crisis. A partir de la *Carta Encíclica* de Pio XI (3 de mayo de 1932),<sup>59</sup> resumía un programa de acción ante el común diagnóstico de desorden y anarquía del mundo contemporáneo («decisivo y crítico para las

<sup>57</sup> Para una biografía de Antuña, ver Bojorge 2011; el padre Horacio Bojorge conserva en custodia sus escritos (inéditos) cedidos por su viuda —Angélica Valla de Antuña— referentes a lo que proyectaba como un gran libro sobre la Misa, sus fundamentos y raíces, titulado provisoriamente *Inter Convivas*. El interés de este material inédito radica en la lectura y concepción de tal término *convivas*, perteneciente además al arco semántico del de *Convivio*. La consulta de tal archivo, me ha sido posible gracias al padre Bojorge, quien también me ha proporcionado sus primeros borradores de sistematización de tales apuntes.

<sup>58</sup> José Zanca transcribe parte de la correspondencia entre Martínez Espinosa y Maritain, en la que el primero le solicitaba tal colaboración «el patrocinio de vuestro nombre nos ayudaría a ser bien comprendidos por nuestros correligionarios, que nos les falta voluntad, pero no pueden escapar ellos mismos a la corriente de prejuicio habitual de todo ámbito católico moderno» (...) «Creo haberle dicho que nosotros estamos rodeados de sospechas de todo tipo, dentro y fuera del clero. Usted comprenderá lo que significa para nosotros su firma» (Martínez Espinosa a Maritain, 7 de julio de 1933 *Cercle d'Études Jacques et Raissa Maritain*, Kolbsheim, Francia, citado en Zanca 2013:46-47). Sobre la recepción de Maritain en el período ver también Zanca 2013, quien destaca la comunidad de ideas en este momento entre católicos restauradores (nacionalismo católico) y católicos que propician un nuevo orden (humanismo cristiano).

<sup>59</sup> *Sobre la crisis material y espiritual del mundo actual y su remedio: la reparación al Sagrado Corazón de Jesús*



raíces de la humanidad») y como consecuencia de esto último consideraba necesaria la afirmación del discurso católico en el ámbito de lo público, proyecto no exento de dificultades, pero firmemente sostenido a lo largo del texto. En tal sentido el presente histórico era definido como «paso de la cultura a la incultura» (*Ibíd.*:286), «de regresión cultural muy profunda, de regresión inmediata a la muerte» (*ibíd.* 287), regresión asimismo, de un punto culminante que se ubicaba en el siglo XIII, momento en que se logró «la perfección esencial del hombre». El autor textual definía la cultura como «el hombre manifestándose» y afirmaba que su riqueza estará determinada por la mayor cercanía a Dios de tales manifestaciones. Luego de reiterar consideraciones planteadas en sus lecciones sobre la concepción católica de la economía<sup>60</sup> y *Concepción católica de la política* (Meinvielle 1932)<sup>61</sup> el texto acentuaba la evaluación negativa del mundo moderno y sus «revoluciones». Por entonces «revolución» era definida como «rebelión de lo inferior contra lo superior para hacer primar lo inferior» (Arx 1934:299). La modernidad, si bien calificada como «cadavérica» presentaba la particularidad de reunir aún en ella la pervivencia de *sectas protestantes, el racionalismo cartesiano, el liberalismo roussoniano, el capitalismo burgués, el socialismo y el comunismo*, «hermanos de diferentes edades» que desde el Renacimiento y la reforma protestante (momento del divorcio entre Iglesia y cultura) hasta el momento actual, el texto describía como en «descomposición» continuada. La oposición entre ellos era vista aparente (su hermandad es denunciada) y configuraban un frente único común «que marcha hacia el caos» (*Ibíd.*: 305).

La Iglesia no era ajena a sus efectos: «Los católicos se han mundanizado y la Esposa Inmaculada de Cristo se halla aprisionada y sofocada debajo de la espesa costra de las ponzoñas modernas» (*Ibíd.* 307). El Movimiento de Acción Católica al interior del mundo católico o sistemas como el fascista, configuraban una posibilidad de «reascensión»; esto último era descrito como «una organización fuerte de la vida económica en ordenamiento corporativo

---

<sup>60</sup> Lecciones dictadas durante 1932 en los Cursos de Cultura Católica; se trató de seis conferencias tituladas: 1) La economía y la economía moderna. 2) La producción de la tierra. 3) La producción industrial; 4. Las finanzas. 5) El consumo. 6) El orden económico social. Posteriormente editado como libro con igual título (1936).

<sup>61</sup> Texto ya publicado por entonces, basado en conferencias de Meinvielle en los *Cursos de Cultura Católica* durante 1931.

bajo el control del Estado» (*Ibíd.* 309) y el texto aludía a la violencia insistentemente, evidenciándose como problema cuyo lugar o espacio era necesario precisar: «Evidentemente que se puede aceptar esa tendencia profunda del fascismo, sin aceptar los medios violentos de los que echa mano» para a continuación agregar, «pero esto implicaría una divergencia accidental» (*ibíd.*) o bien «si la violencia no impone el orden, la violencia impondrá el desorden» *i.e.* el momento «violento» justifica su uso. Pero luego precisaba:

La iglesia no quiere la violencia material como recurso de gobierno. Que en un determinado momento haya de aceptarse la violencia porque es el único medio eficaz de contrarrestar males peores como el terror y la anarquía, no depende de los deseos de la Iglesia. La Iglesia entonces, respetuosa de la realidad que ella no puede modificar, se limitará a recordar a sus hijos (...) que la violencia material es inútil y contraproducente si no va acompañada de la violencia espiritual. Por eso la Iglesia aconseja como medio principalísimo para la restauración del orden social cristiano, no la violencia fascista, sino la «violencia penitencial» (*Arx* 1934: 309-10).

Violencia fascista —o nazista— (violencia material) era distinguida de la violencia sacrificial (penitencial), que debía acompañar a la primera.

Subsistía una esperanza en la posibilidad de una cristianización del fascismo y en la declinación de su concepción panteísta del Estado; no así para la Alemania de Hitler: «a igual purificación sería indispensable se sometiera el hitlerismo germánico» (*ibíd.* 310). El texto concluía aludiendo al «movimiento nacionalista que despierta entre nosotros» al que recomendaba «tener muy presente (...) las consideraciones formuladas sobre la organización jerárquica del hombre (*ibíd.*: 311).

En «Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)» (Antuña, *Arx* 1934:271-80), la historia de Raquel (*Génesis* 30, 27) quien es *recordada* por Dios al darle la posibilidad de concebir y dar a luz,<sup>62</sup> condensa dos acciones: *quitar* (algo negativo), *añadir* (algo positivo) que se reitera con la mención a Abram (*quitó* la patria pero *añadió* el nombre: Ab-rajam),<sup>63</sup> y

<sup>62</sup> «¡Ha quitado Dios mi oprobio! Y le puso por nombre José, diciendo: ¡Añádame el Señor otro hijo!» (*Génesis* 30, 27).

<sup>63</sup> «Dijo el Señor a Abram: Sal de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre. Y Abram dejó tierra, casa, parentela. Y fue Abraham» (*Arx* 1934: 274). El aumento fonológico de Abram a Ab-rajam significa el paso de un padre de mujer estéril y por lo tanto no realizado a ser padre



Figura 12. Juan Antonio Ballester Peña J.A. Sin título (*Arx*, 1934: 233)



Figura 13. Juan Antonio Ballester Peña J.A. Sin título, (*Arx*, 1934: 281)

nuevamente en la referencia al *Salmo* 15-16 y la cita en latín *Funes ceciderunt mihi in praeclaris*.<sup>64</sup> La figura de San José será un tópico recurrente del autor empírico<sup>65</sup> y su inclusión en la publicación refiere a la proposición de un prototipo de la vida espiritual cristiana. El género de escritura cercano a los libros sapienciales y la enseñanza poética, requiere un lector modelo habituado a su lectura, católico y practicante al que se le ilustra sobre la particularidad davídica de San José, destacando *el valor salvífico del sufrimiento del justo*.<sup>66</sup> El último número de *Arx* se publicó en 1939 al año siguiente de la salida de *Sol y Luna*, espacio donde varios de sus miembros publicarán textos. De su índice<sup>67</sup>

de grande, o de multitud, de todo el futuro pueblo de Israel, *Cfr.* Bojorge 2013 (comunicación personal).

<sup>64</sup> «Me ha tocado un lugar de delicias, estoy contento con mi herencia»; El autor del *Salmo* 15-16 es un levita que se precia de que «mi suerte es el Señor». A los levitas «se les quitó» un lote en la tierra, pero se les «añadió» el encargo del culto de Dios en el Templo.

<sup>65</sup> *Cfr.* «Carta a un escultor» *Número* 1931:20:62), *El que crece* (1929) y *La vida de San José* (1941), entre otros.

<sup>66</sup> «Varón de la casa y familia de David» y «justo» son las dos afirmaciones que la Escritura atestigua sobre la «grandeza» de José.

<sup>67</sup> *Cfr.* nota 38 Capítulo 5.

es posible señalar la menor problematización de aspectos políticos coyunturales, los que en todo caso se abordan en las secciones finales («Textos», «Lecturas»)<sup>68</sup>.

En cuanto a los dibujos seleccionados que integraron el volumen de 1934, no parecen directamente relacionados con los textos previos o posteriores, *i.e.* no «ilustran» o se presentan como complemento de una reflexión escrita: en el índice son propuestos con igual jerarquía que el resto de los artículos y sin considerar el orden en el que están incluidos. En el interior, ocupan la totalidad de la página. Luego, en el análisis los consideraré como textos (visuales) independientes con igual vocación de problematización de cuestiones cuya reflexión el grupo consideraba pertinente y necesaria, acorde a un proyecto o programa estético-artístico y religioso-político.

Los modos de producción sígnica detectables en ambas imágenes son los de *reproducción de estilizaciones* (figura humana, masculina con aureola, túnica y cadena o cíngulo) que permite identificar un *santo* —la aureola deviene un rasgo distintivo— como resultado de una convención transmitida cultural y perceptivamente que establece su reconocibilidad; de igual modo para las cruces y elementos de la naturaleza (nubes, árboles, montañas, flores, pequeños animales) que aparecen en ambas figuras. También es detectable la reproducción de *vectores* (adentro afuera en figura 12 y adelante, atrás en figura 13) y *unidades combinatorias* en las palabras presentes en ambas imágenes.

Respecto a estas últimas, en las dos imágenes se reitera la inscripción מִמֶּמֶ —Mem, Áyin, Sin (o shin) Tau o Tav—, y a continuación su transliteración. La palabra מִמֶּמֶ no aparece en la Biblia Hebrea,<sup>69</sup> pero sí existe en ella el término *ma<sup>c</sup>aséh* (terminado en *He*) sustantivo masculino singular derivado de la raíz

<sup>68</sup> Es de interés señalar que tal menor problematización coincide con uno de los momentos más álgidos de discusión política en Córdoba en los que Nimio Anquín fue protagonista; su destitución de las cátedras del Colegio Monserrat (debido a su discurso político y público en las cátedras y fuera de ellas, animando la rebelión contra las instituciones democráticas) y las sanciones contra los profesores universitarios que salieron en su defensa, era percibido por entonces como un cambio de escenario de las luchas fratricidas. Para un abordaje del período y de las luchas ideológicas en la Universidad de Córdoba, ver Vera de Flanchs y Sillau Pérez 2008.

<sup>69</sup> Si bien en su forma verbal se encuentra en: *Génesis* 18:25 (remite a Abraham y el castigo de los justos e injustos) y en *Levítico* 9:22 (el sacerdocio y el sistema sacrificial, consagración de Aarón y sus hijos).

*yasa*<sup>c</sup> (hacer) que significa trabajo, labor, ocupación, fatiga; el plural (*ma<sup>c</sup>asím*) es una palabra predilecta del *Eclesiastés* que pondera la vanidad de todos los esfuerzos del hombre «bajo el sol» es decir en el ámbito de la inmanencia y de esta vida, en incluso de la vanidad de sus intentos de penetrar la esfera de lo trascendente, protegido por la *Shekhináh* o nube que manifiesta y oculta al mismo tiempo la *presencia* y la *gloria* de Dios. Esta indagación enciclopédica, se corresponde con las anotaciones del autor empírico.<sup>70</sup> Bajo el término se encuentra su transliteración: esta última incluye anómalamente, en el lugar de Ayin, tres letras: «NŞñ» —una «ene» mayúscula, dos «S» entrelazadas (*signum sectionis*, i.e. signo de sección) y una «hache» minúscula con un trazo horizontal sobre su hasta; al final de la palabra se reitera el signo ñ (que no es representación fonética de ningún signo hebreo), o bien el símbolo ñ.<sup>71</sup>

En cuanto a las inscripciones en las cartelas ubicadas en la parte inferior de la imagen, se trata de dos citas de Isaías XXVI. En la figura 12 el salmista (pues se trata de un salmo dentro del texto de Isaías) confiesa «*Domine dabis pacem nobis omnia enim opera nostra operatus es nobis*» (Isaías XXVI:12), [«Señor, tú nos pondrás a salvo, que también llevas a cabo todas nuestras obras»]; la expresión refiere al tema de las obras humanas y la gracia divina que las hace fructuosas (en esta concepción el trabajo crucificante es un camino que redime al hombre si es asumido como *participación en la cruz de Cristo*); en la figura 13 el texto transcrito es: «*Domine in angustia requisierunt te, in tribulatione murmuris*<sup>72</sup> *doctrina tua eis*» (Isaías XXVI, 16) [«Señor, en la angustia te buscaron, en la tribulación (que les vino a causa) de la murmuración (consistió)

<sup>70</sup> Entre los borradores conservados en el *AHJABP*, hay una hoja en la que la expresión *נשנ* es acompañada de los términos «obra, acción Isaías – Cap XXVI, v12» y un esquema que es posible confrontar con estos dibujos. (cfr. figura 14).

<sup>71</sup> El monograma de Cristo —emblema o logotipo de la Compañía de Jesús— al asimilarse del griego al latín, en letras góticas minúsculas (Ihs) el trazo vertical de la h se cruzaba con el horizontal (que indica abreviatura) formando una cruz. Pero este signo también ha sido relacionado, en el diagrama cabalístico, con Saturno (planeta más alejado de la tierra, pero también el más elevado; asociado a la vejez en sus aspectos negativos, en oposición con la agilidad y ductibilidad de Mercurio). Las vibraciones de este astro son percibidas psicológicamente como un estado de melancolía y desasosiego espiritual, previo a realizaciones ligadas a lo trascendente, elevado, misterioso y oculto. Algunos de sus atributos son la experiencia y la inteligencia.

<sup>72</sup> Los israelitas *murmuraron* contra el Señor y contra Moisés, en el desierto y muchas otras veces a lo largo de la historia bíblica.



**Figura 14.**Juan Antonio Ballester Peña (borrador, lápiz sobre papel, s/f, AHJABP)



**Figura 14bis .**Juan Antonio Ballester Peña (borrador, lápiz sobre papel, s/f, AHJABP)



**Figura 15.** Ballester Peña J.A (borrador en AHJABP, s/f)

*tu enseñanza para ellos*];<sup>73</sup> aquí el salmista agradece la conversión que ha tenido el pueblo gracias a la presión *pedagógica* del Señor, haciéndolo volver en sí y convertirse. Y sigue a continuación apreciando el valor salvífico de los sufrimientos con una comparación que Jesucristo retomará en la última cena.<sup>74</sup>

Estamos así ante el tema bíblico del valor salvífico del sufrimiento del justo, y del valor correctivo del sufrimiento para el elegido que se desvía; sería un mensaje de consuelo; una iluminación por los ojos que ven y los oídos que oyen la Sagrada Escritura, y que por eso se hacen capaces de «resignación», no en el sentido pasivo, sino en el sentido activo de re-signarlo todo y descubrir que lo que parecía negativo es positivo. Pero también, en *Isaías* —como en el *Nuevo Testamento*— se alude a la revelación de la vida eterna: «Revivirán tus muertos, sus cadáveres resurgirán» (*Isaías* 26, 18); semejante a lo que se lee en el *Eclesiástico* «Hijo, si te llegas a servir al Señor, prepara tu alma para la

<sup>73</sup> Hay una gran diferencia de traducciones castellanas, tanto del latín como del hebreo. He tomado la traducción de la Biblia de Jerusalén como guía para entender el sentido del texto de *Isaías*, glosa necesaria para explicar la elipsis sintáctica del texto hebreo, elipsis que se conserva, como un anacoluto, en la versión latina: «Señor, en el aprieto [la angustia] de tu castigo te buscamos, la angustia [la tribulación] de la opresión era tu castigo [corrector, pedagógico] para nosotros». Con la misma opresión nos enseñabas y nos hacías volver a ti (la misma teología del libro de los *Jueces*).

<sup>74</sup> Cfr. *Juan* 16, 21. Aplicándola a su Pasión inminente y al gozo sobreviniente en la Resurrección: «Como cuando la mujer encinta está próxima al parto sufre y se queja en su trance, así éramos nosotros delante de ti, Señor».

prueba [la tribulación] [...] todo lo que te sobrevenga, acéptalo, y en los reveses y la humillación sé paciente. Porque *en el fuego se purifica el oro y los adeptos de Dios en el horno de la humillación*» (*Ecclo 2, 1.4-5*). El salmista resume así esta experiencia espiritual: «Fue bueno para mí ser humillado por ti, para que aprenda tus preceptos [enseñanzas]» (*Salmo 118, 71*).

Ambas figuras reiteran la inscripción en hebreo, cuya traducción hemos identificado con «trabajo, labor, ocupación, fatiga» siempre que aceptemos que la *tau* debe leerse como *he*; es decir que esta última ha sido suplantada por una *tau*, y con ello se ha operado una manipulación sígnica consistente en la inclusión de la enciclopedia católica. En efecto, tanto el *Tratado de los milagros* de Celano,<sup>75</sup> como la *Leyenda Mayor* de S. Buenaventura,<sup>76</sup> dan cuenta de la valoración de tal letra en la familia franciscana, cuestión que ha sido relacionada con las palabras de Inocencio III en la apertura del Concilio IV de Letrán, y que remiten al valor de señalización de la cruz a tres diferentes clases de predestinados: «los que se alistaren en la cruzada; aquéllos que, impedidos de cruzarse, lucharen contra la herejía; finalmente, los pecadores que de veras se empeñaren en reformar su vida» (Englebert 1946 (1973): 226 y 238); tres tipos de «acciones» y, como la cruz cristiana, signo de conversión y penitencia. También se reitera la misma «transliteración», cuya anomalía reside en la inclusión de letras que no pertenecen al mismo sistema.<sup>77</sup>

Si la cita de Isaías apunta, a través de una frase, a un mensaje del profeta que se desea destacar como argumento central, la inscripción en hebreo resulta crítica y seguramente destinada a un auditorio mínimo que pudiera advertir no un mero error de caligrafía y transliteración imputable al desconocimiento de la escritura hebrea (tal la del lector conocedor de ese alfabeto) sino a lectores modelos que pudieran actualizar interpretativamente tal leyenda.

---

<sup>75</sup> «La señal de la *Tau* le era preferida sobre toda otra señal; con ella sellaba Francisco las cartas y marcaba las paredes de las pequeñas celdas» (*Celano* Cap.II, 3).

<sup>76</sup> «El hermano Pacífico... mereció ver de nuevo en la frente de Francisco una gran *Tau*, que, adornada con variedad de colores, embellecía su rostro con admirable encanto. Se ha de notar que el Santo veneraba con gran afecto dicho signo: lo encomiaba frecuentemente en sus palabras y lo trazaba con su propia mano al pie de las breves cartas que escribía, como si todo su cuidado se cifrara en grabar el signo *tau* —según el dicho profético— sobre las frentes de los hombres que gimen y se duelen (*Ez 9,4*), convertidos de veras a Cristo Jesús» (*LM 4,9*).

<sup>77</sup> En el *AHJABP* se conservan varios folios con la transcripción del alfabeto y ensayo de su escritura; en ellos se manifiesta el trabajo con la forma de las letras y no constan errores.



Cabe mencionar otro aspecto: los textos visuales que a modo de borradores previos o anotaciones se conservan en el *AHJABP*, dan cuenta del interés en *inscribir* y *escribir* las figuras con las letras del alfabeto hebreo, en una doble operación de estilización de unidades combinatorias y en la que la Tau se reitera (*cfr.* figuras 14, 14 bis y 15). De estos ensayos previos, privados, es posible inferir el intento de institución de tipos cognitivos (privados) para su negociación con contenidos públicos y posterior corrección, *i.e.* la búsqueda del texto de lectores modelos que pudieran *percibir* la escritura en el cuerpo, la palabra en la imagen, el texto en el texto...

Arx reflexionará de un modo menos explícito sobre la definición de una concepción de cultura de un modo autónomo. La concebirá indisolublemente unida a lo político y considerará la reflexión sobre esto último en términos preferentemente filosóficos. Menos consciente de la performatividad de los programas visuales, su lector modelo será más estrictamente las diferentes regiones del catolicismo y menos las del nacionalismo.

### ***c) Descenso y ascenso del alma por la belleza***

Tal como consigné en el capítulo destinado a la presentación del corpus escrito a analizar, *Descenso y ascenso del alma por la belleza* fue propuesto como ensayo periodístico en *La Nación* en 1933,<sup>78</sup> y reelaborado y presentado en su edición de 1939 bajo el género de glosa sentencial. En la edición de 1950 el texto es ya un discurso filosófico expositivo.

Abordaré a los fines del análisis, las tres reformulaciones del texto durante el período de esta investigación (1933, 1939 y 1950),<sup>79</sup> pero tomaré la enumeración de los capítulos de la edición de Sol y Luna como central, para desde allí analizar la formulación previa y la posterior.

---

<sup>78</sup> Cfr. *La Nación*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1933, 2º sección, pp. 1-3 y 15 de octubre de 1933, 2º sección, p.2.

<sup>79</sup> La diferencia entre el texto publicado en 1933 y su posterior edición en formato libro, es la inclusión en este último de la sentencia de San Isidoro de Sevilla, la dedicatoria a Mallea, la exclusión de uno de los dos dibujos que aparecen en *La Nación* y la incorporación de los grabados.



La edición de *Sol y Luna* (1939) presentó 9 capítulos, antecedido del «Argumento» a glosar y dedicado al autor de *Historia de una pasión argentina* (1937), texto que había originado su «Carta a Eduardo Mallea», en la que Marechal reconocía cierta comunidad intelectual y correspondencia con una de sus *Odas* (citada en la nota) y en la que calificaba como «lenguaje de la pasión» el de Mallea:

*Una pasión argentina.* Ese vocablo «pasión» usa en tu obra su sentido literal de «padecimiento». Padecer la Argentina de hoy, llevarla como una herida en el costado (...)

Durante la lectura de tu libro he realizado una observación muy significativa: el tema de la pasión se desdobra en ti frecuentemente, de modo tal que se nos ofrece, ya como tu pasión a causa del país, ya como tu pasión a causa de ti mismo. Digo que se desdobra (y aquí está lo arriesgado de la observación) porque en el fondo ambas pasiones concurren en una sola pasión indivisible, en una pasión de dos caras, tal como si la Argentina cuyo nacimiento soñamos estuviera gestándose en el interior de los que la padecemos, y tal como si el desenlace de su «agonía» (en el sentido de lucha interior) dependiera del resultado de nuestra propia agonía.<sup>80</sup>

Hay aquí uno de los tópicos de *Descenso y ascenso...* tal el paso de lo múltiple para llegar a lo uno (Maturó 1994:36) amén de la clara identificación de sus búsquedas con las de Mallea en el uso del nosotros inclusivo («la Argentina cuyo nacimiento soñamos» y que «padecemos»), acentuada en el siguiente párrafo (en el que además avanza en otros tópicos de *Descenso y ascenso...* si bien presentado en clave):

Tu historia es la historia de un alma y por lo tanto es la historia de un despertar, como la mía; como la de todos los despiertos: Dante despierta una vez, espiritualmente, y se halla en la selva oscura. Desde la infancia (un niño mirando las arenas) ¡qué largo sueño! Desde la infancia (un niño frente al mar) ¡qué largo viaje! Y de pronto uno despierta en la noche: ¡el alma se nos ha vuelto nocturna! De pronto el alma se detiene (¡qué largo viaje!), ya no quiere seguir; y empieza entonces a girar sobre sí misma, estudiándose y llorándose. Algo bueno está sucediéndole, sin duda, puesto que abandona el movimiento local de los cuerpos, y asume ahora el movimiento circular de las almas; y si ahora gira sobre sí misma es porque ha encontrado su propio eje. Querido Eduardo, no quiero aclarar estas palabras necesariamente oscuras: tú las entenderás y eso me basta. Lo que podemos afirmar en lenguaje directo es que nuestra Argentina irá

---

<sup>80</sup> Cfr. «Carta a Eduardo Mallea», *Sol y Luna*, nº 1, 1938: 180-1

levantándose a medida que crezca el número de los despiertos, entre los «dormidos», y el de los sobrios, entre los «ebrios».<sup>81</sup>

En el mismo primer número de *Sol y Luna* en el que se publicó esta carta, se reprodujo la disertación de Marechal en oportunidad de la entrega anual de premios de la Comisión Nacional de Cultura, cuyo tema fue el lugar del arte, sus condiciones posibles y el de la política en la cultura.<sup>82</sup> En efecto, en este texto se afirmaba la belleza y la invención de «criaturas espirituales» como el espacio de acción del arte/artista; la *Verdad* («única, eterna e inmutable» para el autor textual) no podía ser objeto de su invención, en cuyo caso su acción se tornaba ilegítima; por otra parte el rol de la política/político era concebido como:

(...) aplicación del orden Celeste al orden Terrestre: constitución del Estado también se basa en principios incommovibles, en un exacto conocimiento del hombre y de sus destinos naturales y sobrenaturales, en la justa ponderación de cada individuo y del lugar jerárquico que le corresponde, y en un sentido riguroso de las jerarquías. (*Sol y Luna*, nº 1, 1938:122).

Se trataba de una concepción de la política como garante de la *Verdad* y del arte como *recreador* de esa misma *Verdad*; temas y problemas éstos que serán abordados en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*.

Los estudios de Barcia y Maturo antes citados (*cfr.* capítulo 5) devienen (junto a otros, *cfr.* Pasquier 1994, Maturo 2003) exhaustivos en la detección de las fuentes y fundamentan profusamente sus lecturas. Es la razón por la que opto aquí por la presentación breve del texto tal como fue publicado en 1939 para centrarme en el análisis de los grabados que lo acompañaron y los diagramas que se incluyeron en las sucesivas ediciones, avanzando en el modo en que tal incorporación lo actualiza interpretativamente y confirma (como a la vez expande) la literatura fundamental publicada sobre el mismo; la atención a las imágenes configura un aspecto, por otra parte, a la que la bibliografía ha prestado escasa atención.

En el «Argumento» el texto: *a)* enuncia el *topic* del mismo: «la belleza, el amor y la felicidad»; *b)* despliega las fuentes, que a modo de co-textos solicita para

<sup>81</sup> *Ibid.* 181

<sup>82</sup> Si bien abordaré *Sol y Luna* en el ítem *e)*, adelanto parte de ese artículo también aquí por su íntima conexión con *Descenso y Ascenso*...

su lectura: las *Confesiones* de San Agustín, *Los nombres divinos* del Pseudo Dionisio Aeropagita, *El banquete* o *Simposio* de Platón, e implícitamente, *La odisea* de Homero (en la imagen del viaje), San Juan de la Cruz (en la imagen del viaje y en la del fuego)<sup>83</sup> y Sor Juana Inés de la Cruz (en la imagen del laberinto); c) presenta la sentencia a glosar (San Isidoro) y destaca que la misma está implicada en *Los nombres divinos*; esta rápida mención no es menor, pues la estructura espiritual, jerárquica y triádica del Pseudo Dionisio Aeropagita será rigurosamente sostenida a lo largo del texto (y en la que cada tríada entra en relación con la que le precede o con la que le sigue); d) invoca primero e involucra después a su lector modelo: el artista al que convoca a «transformarse por el fuego de la creación» (Maturó 1999:41) y e) propone el plan del «viaje» al que invita a realizar (que abarca la primera parte del texto y que coincide con el tramo publicado en la primera entrega del año 1933, con los capítulos 1 a 4 de la edición de 1939 y con los subtítulos segundo a sexto de la publicación de 1950).

En el capítulo 1, el texto propone indagar qué cosa es «La belleza creada» (participada de la criatura) y su diferencia con la hermosura infinita (del Creador). El texto dialoga con Plotino, Tomás de Aquino, Zenón de Elea, J. Maritain y dos pasajes bíblicos: *Mateo* 6, 27-29 y *Lucas* 12, 27-28; así, al interior del primer término de la tríada a analizar anunciada en el «Argumento», esto es la «belleza», la «belleza creada» es presentada —a su vez— como el primer término de otra tríada conformada por ella, la verdad y el bien (*i.e. belleza creada, verdad, bien* o bien *conocimiento sensible, conocimiento inteligible, amor*). No se advierten modificaciones entre las versiones publicadas en 1933 y en 1939; en la de 1950, incluye una mención al carácter «laberíntico» del asunto tratado y se agrega un nuevo capítulo: «Cómo conozco lo bello»; éste en realidad no es un nuevo texto sino parte del capítulo original y ambos incluyen precisiones: en «La belleza creada» de 1950, el agregado significativo es el referente a la belleza como «exceso»

---

<sup>83</sup> «Aunque en las canciones que arriba declaramos hablamos del más perfecto grado de perfección a que en esta vida se puede llegar, que es la transformación en Dios, todavía estas canciones tratan del amor ya más calificado y perfeccionado en ese mismo estado de transformación... Y en este encendido grado se ha de entender que habla el alma aquí, ya transformada y calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está unida en este fuego, sino que hace ya viva llama en ella» *Cfr.* comentario al poema *Llamas de amor viva* (Juan de la Cruz, c.1584).

(desbordamiento) de la forma y las consecuencias que afirmarlo acarrea, entre ellas, su valor anagógico tal «conducir a lo alto». En «Como conozco lo bello» (capítulo agregado en la publicación de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*) se añade una mayor precisión de la referencia original a la aporía de Zenón de Elea (la carrera de Aquiles y la tortuga). Así el texto plantea una distinción entre *a*) el conocimiento estético: instantáneo, directo («como si tuviese los pies de Aquiles»), intuitivo y por ende intransferible, luego sólo «mostrable»; y *b*) el conocimiento racional (asimilado a la tortuga): más lento y trabajado, demostrable mediante la división y el análisis. El texto destaca la función especulativa y reflexiva (especular y refleja) de la razón en el conocimiento. Hay una mención a «tres pasos» «tres momentos» de la captación del Ser por el alma (diferenciación ésta, de carácter racional), lo que confirma la concepción triádica antes señalada.

En el capítulo 2 («La vocación del alma») el texto responde cuál es «el llamado» del alma que contempla la belleza creada y éste es «poseer perpetuamente lo verdaderamente bueno» (la dicha o felicidad); convocando a Tomás de Aquino, y San Agustín, resalta que tal vocación si bien legítima, implicaría reposo (dicha perpetua) por lo que al alma, que en esta instancia es ya el «héroe» (en sentido bachtiniano) en el texto, le queda girar (como destino) sobre su vocación, tal como una esfera sobre su eje (adelanta así el diagrama que se presentará en el capítulo 8). En términos de previsiones y paseos inferenciales, se anima al lector a detectar disyunciones de probabilidad y realización de inferencias a partir de señales sobre el próximo capítulo: en efecto, el texto luego de definir el *error humano* como respuestas equivocadas a este «llamado» o «vocación», se propone especificar la naturaleza de tal error.

El capítulo 3 («El descenso») indaga en cómo la belleza creada hace que se distraiga el hombre de la forma del creador; también aquí se cumple el 4º objetivo propuesto por el texto en el «Argumento» (explicar el sentido de la expresión «la forma del creador»). Configura un capítulo central en esta primera parte; en línea con el título, podría postularse que aquí comienza el «viaje» del *héroe* (el alma): en busca del bien y la verdad (si bien relativos), por la *inteligencia* desciende a lo inferior; realizar ese camino (descenso a lo

inferior) por *amor* implicaría convertirse en la forma inferior y apartarse de su propia forma (a imagen y semejanza forma del Creador). El capítulo incluye una primera reflexión sobre el amor, la que leída en consonancia con la totalidad del texto posibilita advertir una distinción —y a la vez interpenetración— entre amor *eros* y amor *ágape*, si bien no lo explicita. El amor *eros* hacia las «cosas terrenas», no es creativo mientras que el amor *agape* lo es; el ascenso (y los capítulos siguientes) pueden leerse en términos de reflexión acerca de la interdependencia necesaria entre amor *eros* (búsqueda de completud) para el amor *ágape* (entrega a los otros) o comunión entre los hombres.

El capítulo 4 («La esfinge») explica el sentido del descenso: en diálogo con Plotino y con el mito de Narciso, el texto asume el descenso como un viaje *necesario* del *héroe* (alma) para encontrar su destino. La verdad (y luego el bien) de la belleza creada es propuesta «en enigmas» («imágenes, sombras, vestigios» *i.e.* huellas, improntas) de su Creador. Nuevamente Dionisio (Pseudo Dionisio Aeropagita) y esta vez San Pablo son intertextos convocados en la instancia de afirmar el rol o papel de la belleza creada (o creación): proponer una meditación amorosa (y no un amor), el inicio de un ascenso del *héroe* (el alma) ya como «descifrador de signos» y no su reducción a la forma creada y su divagar múltiple, dividido y esclavizante que impide juzgarlas (San Agustín) *i.e.* permanecer en el descenso o iniciar el ascenso. Nuevamente se alienta al lector a detectar disyunciones de probabilidad y realización de inferencias a partir de señales: este es otro momento clave en el «viaje» que propone el texto: el fin del descenso del héroe y el inicio del ascenso.

En efecto, en «El juez» (capítulo 5), amén de una recapitulación del «viaje» realizado por el *héroe* (alma) hasta ese momento, plantea la posibilidad del mismo en tornarse en juez de las cosas creadas, *i.e.* interrogarlas y advertir que la verdad y bien que pueden brindar es «relativo, disperso y mortal». Este capítulo aparece con agregados y especificaciones en la publicación de 1950 respecto al rol del hombre entre las criaturas. En tal sentido, el texto propone su papel como pontífice (puente), entidad centralizadora que, mediante la incorporación de las criaturas en su intelecto, les restituye su unidad, las juzga con exactitud porque las conoce «verdaderamente» por su intelecto (si bien, a

diferencia del conocimiento adánico, el del hombre está atravesado por imágenes de imágenes que requieren una doble, triple o mayor «trasposición» y es lo que configura en definitiva el «enigma» de la creación, tal como había sido planteado en el capítulo anterior). La publicación de 1950, asimismo, presenta la incorporación de un capítulo inmediatamente posterior a este y conformado por parte del capítulo 5: «Realidad completa», en la que se la describe como aquella configurada por una doble «interpenetración» de las cosas (creación) en el intelecto del hombre y del hombre que incorpora en sí la Verdad de las cosas. El hombre como microcosmos deviene, para el texto, relación (segundidad en términos peirceanos) en la tríada *criatura / hombre / Principio Creador*. En esta instancia el término «hombre» atraviesa el texto en el lugar del término «alma»; se trata entonces de un héroe cuyo perfil de *hombre/intelecto/alma* el texto especifica y precisa.

En el capítulo 6 («El ascenso») el *héroe*, desengañado por las contradicciones de las cosas (la belleza creada, criaturas) amadas, se erige en efectivo juez de ellas y de sí mismo: advierte su no escucha del llamado y del *Llamador* y acepta la meditación amorosa propuesta por ellas. El texto destina un protagonismo significativo al amor y en tal sentido configura una reflexión sobre el segundo término de la tríada presentada en el «Argumento» (en términos peirceanos estamos en el ámbito de la segundidad —relación— todavía no terceridad); vincula tal término con el «héroe» y abunda en recursos para lograr la imagen de *héroe juez* de las cosas y de sí mismo: el soltar las cosas y recuperar su forma le permite escucharlas (cuestión que anticipa el próximo capítulo) y con justicia juzgarlas; al juzgarse a sí mismo advierte no haber escuchado el llamado o vocación de amor «nunca silenciosa» y por ende su *Llamador*. A la recuperación de la forma, le acompaña el cese de la movilidad (de una a otra cosa), tornándose en juez por ahora inmóvil pero pronto a recuperar el movimiento circular (alrededor de llamado/llamador).

«El sí de la criatura» (capítulo 7) presenta al héroe como juez equitativo que no sólo puede interrogar sino también escuchar la respuesta de las criaturas, las que al negar ser el destino del hombre, afirman su Creador (*son Buenas pero no son la bondad que las ha creado; son verdaderas pero no la Verdad que las creado; son bellas pero no la Hermosura que así las creó*). El texto propone

una reflexión significativa sobre el rol de la creación y el necesario descenso a las mismas para iniciar el ascenso. Los tres términos (que aparecen precisados en el apartado «Realidad completa» en la edición de 1950, aquí ya estaban insinuados: *criatura/hombre/Principio Creador* y configuran una tríada a modo de primeridad, segundidad y terceridad peirceana.

«Los tres movimientos del alma», (capítulo 8) recapitula lo expuesto y describe los tres movimientos que entiende que el *héroe* ha realizado: *circular* (en torno al llamado, vocación o Bien absoluto, capítulo 2); *directo* (descenso a las cosas exteriores, capítulo 3) y *oblicuo* (luego de interrogar, recibir y meditar la respuesta de las criaturas, capítulo 4 a 7) en diálogo con *Los nombres divinos* (nuevamente Pseudo Dionisio Aeropagita). Este es otro de los capítulos (apartado IV en la publicación en *La Nación*) que presenta modificaciones: en 1933, incluye dos diagramas; en 1939 suprime uno y precisa el segundo y finalmente en 1950, este último se presenta con leves modificaciones (*cfr.* figura a-d).<sup>84</sup> Asimismo, en la edición de 1939, el texto postulaba —al describir sus movimientos— la posibilidad de que el alma/héroe tocara su centro como un umbral del que se ubicaba a «respetuosa distancia». En la edición de 1950 esa posibilidad se describe como «muerte gananciosa» (muerte para vivir en el Otro).

Finalmente el capítulo 9 «El mástil» condensa en tal figura el viaje (navegación), el destino o rumbo («retorno a la dulce patria»), en la nave (Iglesia), acompañados de Cristo (el mástil).<sup>85</sup>

Retomando la cuestión de los diagramas, los dos primeros aparecen en la publicación de 1933 acompañados del siguiente texto:

El lector me dirá que, a obscuras como en el descenso, o iluminada como en el ascenso, el alma no deja de tornar sobre su vocación. Y le responderé que no es dable concebir los tres movimientos como separados, sino resolviéndose al fin en uno solo, que fuera circular, oblicuo y directo a la vez y que, con todo, no dejara de ser circular, puesto que tal es el movimiento propio de la inteligencia. Ahora bien, si buscáramos una

<sup>84</sup> Presento su análisis y el texto que lo acompaña hacia el final de este apartado, atento su integración con los grabados de la edición de 1939.

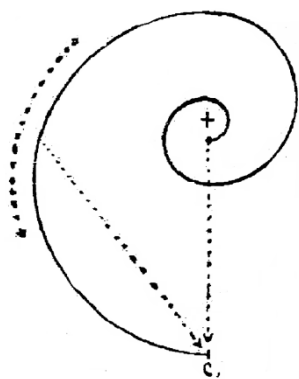
<sup>85</sup> *Cfr. Marcos 4: 35-41.*

ilustración por analogía de las tres direcciones resueltas en un solo movimiento, daríamos con la línea espiral:

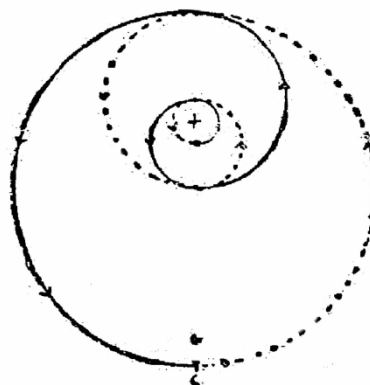
[Inclusión figura 16]

El alma se detuvo en la criatura y a ella se asimiló, abandonando con su forma, su movimiento natural, Más lo recobra después al abrir los ojos de su inteligencia y, esclarecida ya, lo reanuda, pero internándose ahora en sí misma. Y este movimiento, comparable a una inspiración tras una expiración, puede figurarse con una espiral centrípeta que arranca de donde termina la primera y concluye donde la otra empezó:

[Inclusión figura 17 ]



**Figura 16: Marechal Leopoldo.** Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» (*La Nación*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1933, 2ºsecc. p.2)



**Figura 17: Marechal Leopoldo.** Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» (*La Nación*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1933, 2º secc. p.2)

En 1933, el diagrama de la figura 16 es una descripción espacial del *descenso* (apartados I «La belleza creada» a IV «La esfinge»), en la que la consonante «C» al pie remite a la creación (mundo creado) cuya belleza es relativa, finita y mortal (conforme lo exhibe el texto en el capítulo 1); por lo anterior es posible inferir que el espacio central es el de la Belleza increada o «hermosura» infinita, espacio al que la línea continua espiralada (en nuestro texto, el *hombre/alma/héroe*) rodea pero no alcanza. El diagrama de la figura 17, resuelve y completa el descenso con el *ascenso*, dirección esta última que, por la orientación de los símbolos de punta de flecha, se presenta como línea discontinua (entrecortada) (y que correspondería a los apartados I («El juez»), II («El ascenso») y III: («El sí de las criaturas»). En otros términos, ambos



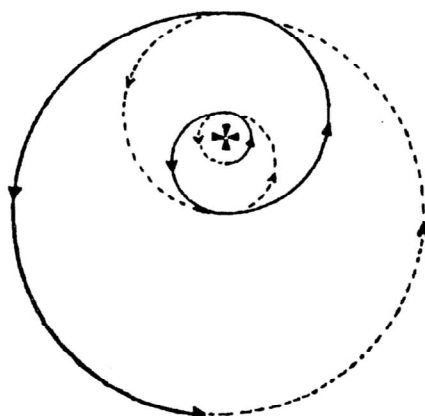
diagramas devienen necesarios para explicitar los movimientos del alma de los que habla el texto (directo, oblicuo y circular); el segundo los integra a todos y configura una síntesis comprensible en función del registro previo.

Ahora bien, en la edición en formato libro, el diagrama de la figura 16 fue eliminado y sólo se incluyó el segundo pero con modificaciones (figura 18) en la cantidad de los símbolos de flechas que indican direccionalidad (ahora son 9, en coincidencia con la cantidad de capítulos en que está dividido el texto, y ya no 11 como figuraban en el diagrama de la figura 17), y en una mejor configuración del símbolo central. El texto que lo acompaña, acusa la eliminación del primer diagrama:

El lector me dirá que, a obscuras como en el descenso, o iluminada como en el ascenso, el alma no deja de tornar sobre su vocación. Y le responderé que no es dable concebir los tres movimientos como separados, sino resolviéndose al fin en uno solo, que fuera circular, oblicuo y directo a la vez y que, con todo, no dejara de ser circular, puesto que tal es el movimiento propio de la inteligencia. Ahora bien, si buscáramos una ilustración por analogía de las tres direcciones resueltas en un solo movimiento, daríamos con la línea espiral. *El alma se alejó de su centro y descendió a la criatura siguiendo la dirección de una espiral centrífuga: se detuvo en la criatura y a ella se asimiló, abandonando con su forma, su movimiento natural. Pero el alma recobra después al abrir los ojos de su inteligencia y, esclarecida ya, lo reanuda, pero internándose ahora en sí misma y acercándose otra vez a su centro, según la dirección de una espiral centripeta que arranca de donde termina la primera y concluye donde la otra empezó:*

[Inclusión figura 18]

(el destacado es propio: texto incluido en Marechal 1939:101-102).



**Figura 18: Marechal Leopoldo. Diagrama incluido en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939:102).**

Se trata aquí de la presentación de dos espirales (una centrífuga, representada por la línea continua —descenso— y otra centrípeta, representada por la línea discontinua —ascenso—) que al encontrarse forman un movimiento de tipo circular y «propio de la inteligencia».

La eliminación del primer diagrama como la modificación del número de los símbolos de las puntas de flechas que indican direccionalidad en el segundo, bien podrían considerarse anomalías; una posibilidad en tal sentido es relacionar la eliminación del diagrama de la figura 16 con la inclusión de los grabados en la edición de 1939.

A tal fin, previamente analizaré los mismos, para avanzar luego en tal posibilidad de articulación.

Los grabados se presentaron en la página previa al inicio del argumento y de cada uno de los 9 capítulos. En línea con el texto, la estética tardo-medieval se advierte en todos ellos. Han sido adjudicados (conforme señalé en el Capítulo 5, p. 137); de aceptarlo configurarían una excepción en el repertorio de la producción artística de Juan Antonio (Spotorno) —o al menos, entre sus series más conocidas—, si bien no lo serían en el contexto más amplio del programa visual de parte del grupo, como podrá advertirse, por ejemplo, en *Sol y Luna*.

Así, en la figura 19, los modos de producción sígnica que en ella pueden detectarse son: reconocimiento de huellas (grabado) y reproducción de estilizaciones (nubes y árboles, terreno) y entre reproducción e invención, estímulos programados a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, tal las formas que aparecen entre los árboles, cuyo contenido nuclear queda a disposición para negociar con el lector: si se atiende a las instrucciones para su localización, podrían considerarse matas o arbustos; no obstante su proximidad a la estilización de llamas de fuego y cierta regularidad formal (tres), también es posible si se atiende al *contrato de lectura* con el texto escrito: «A los artistas hablo sobre todo; a los artistas que trabajan con la hermosura como con el fuego: tal vez logre hacerles conocer la tristeza de jugar con el fuego sin quemarse» (Marechal 1939: 16). Tanto el arte como la naturaleza, forman parte de la «belleza creada», los que al proponer una «meditación amorosa» conforman condición de posibilidad de ascenso del alma. La regularidad numérica (tres árboles, grupos de tres «llamaradas» si negociamos como



Figura 19. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* anteportada de «Argumento», (Marechal 1939)



Figura 20 Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de capítulo 1: «La belleza creada» (Marechal 1939)



Figura 21. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de Capítulo 2: «La vocación del alma» (Marechal 1939)



Figura 22. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de capítulo 3: «El descenso» (Marechal 1939)



Figura 23. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de cap. 4: «La esfinge» (Marechal 1939)



Figura 24. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de cap. 5: «El juez» (Marechal 1939)

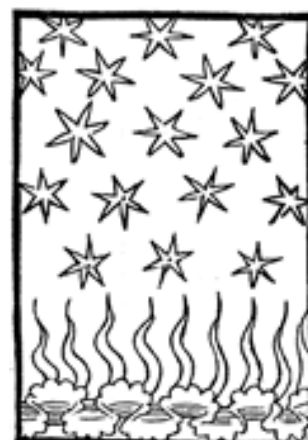


Figura 25. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de cap. 6: «El ascenso» (Marechal 1939)



Figura 26. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de capítulo 7: «El sí de la criatura » (Marechal 1939)



Figura 27. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de Capítulo 8: «Los tres movimientos del alma» (Marechal 1939)

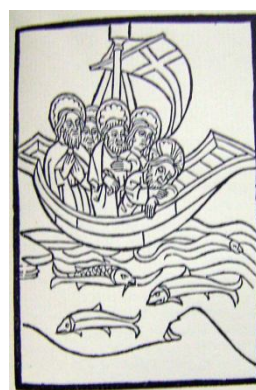


Figura 28. Grabado en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, anteportada de capítulo 9: «El mástil» (Marechal 1939)

lectores la estilización de las mismas) también se corresponde con el texto escrito y su propósito de análisis de la tríada *belleza, amor y felicidad*. La reproducción por estilización de lo que he indicado provisoriamente como que remite al fuego, también aparece en la figura 25 (grabado previo al capítulo «El ascenso») y con una direccionalidad hacia un cielo estrellado reproducido por estilizaciones de rasgos reconocibles convencionalmente; la recepción cristiana de la simbología de la *esfera celeste*, espacio superior y de unidad se confirma de modo redundante mediante la reiteración de los grafismos que en la primera imagen reproducían (como aquí) estilizaciones de nubes. De leer estos dos grabados en conjunto, es la vectorización (direccionalidad en ascenso) la que se acentúa (tal como lo consigna el texto) en línea con el comentario de San Juan de la Cruz «alma aquí, ya transformada y calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está unida en este fuego, sino que hace ya viva llama en ella» (*ibíd.* nota 85). En tal caso, la imagen acentúa el destinatario o lector modelo que convoca el texto, *i.e.* el artista.

En cuanto a los árboles reaparecen en otros grabados incluidos en esta edición: en número de *tres* en el que antecede al capítulo 1 «La belleza creada» (figura 20), y en el que antecede al capítulo 8 «Los tres movimientos

del alma» (figura 27); y *dos* en el grabado que antecede al capítulo 3, «El descenso» (figura 22).

En la figura 20, la reproducción por estilización de aves, árboles y edificaciones (además de las ya detectadas nubes) da lugar a unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización. A medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, la relación tipo espécimen es de mediana apertura, y remite al uso de *esquemas generativos* (creativos), tal la metáfora (substitución por semejanza). El intertexto convocado es el de la lectura cristiana de los bestiarios medievales y del simbolismo de las aves, receptado a modo de temprana «enciclopedia» en *De rerum proprietatibus* (1224) de Barthélemy de Glanville. La edición en francés (1482)<sup>86</sup> incluyó grabados (de autor desconocido) cuya relación postulo con los incluidos en *Descenso y ascenso...*<sup>87</sup> (cfr. figuras 29-35).

En la figura 22 la reproducción de las mismas estilizaciones (excepto las aves, ahora excluidas) se presentan destrozadas y en primer plano y sólo dos de los árboles arrancados y caídos, los que reaparecen en número de tres en la figura 27, en que la imagen se encuentra lejos de la representación espacial del viaje del héroe, tal como podría esperarse. De sostener que el tipo cognitivo «árbol» postula como contenido nuclear los tres términos (a modo de *topic*) que se señalaron para la imagen 19 («Argumento»), es decir «Belleza, amor,

---

<sup>86</sup> *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482. De su autor, Barthélemy de Glanville, también conocido como Bartolomeus Anglicus [1190?-1272] se conocen pocos datos; fue franciscano y estuvo vinculado a la universidad de París donde cobró notoriedad por sus lecciones sobre la *Biblia* y hacia 1230 fue enviado a Alemania. A modo de temprana «enciclopedia» (medieval), el texto incluye gran cantidad de fuentes (Aristóteles, Averroes, Avicena, Galeno, Hipócrates, Platón, Plinio, san Agustín, san Isidoro, Solino, entre otros) lo que posibilita advertir el acceso que podía tener a ellas un erudito del período. Organizado en 19 libros, parte del origen (Dios y su esencia libro primero) y va *descendiendo* al hombre y a la tierra (*i.e.* de lo incorpóreo a lo corpóreo): el segundo libro aborda los ángeles; el tercero el alma; los humores en el cuarto libro, el cuerpo humano y sus partes ocupan el quinto; las edades son abordadas en el sexto libro, las enfermedades del hombre en el séptimo; el cielo y los planetas, en el libro octavo y el tiempo en el noveno libro; los cuatro elementos ocupan el libro décimo: el fuego; el aire, los fenómenos meteorológicos en el undécimo y las aves en el duodécimo; las aguas y los peces en el decimotercero; el décimo cuarto está destinado a la tierra en general y las montañas; el décimo quinto a las regiones y partes del mundo, los minerales (décimo sexto), las plantas (décimo séptimo), los animales terrestres (décimo octavo) y en el décimo noveno concluye con los colores, olores y sabores, los números, el peso y la música. Para un abordaje de las ediciones en español (si bien filológico) y bibliografía sobre el texto ver, Sánchez González de Herrero 2008.

<sup>87</sup> Es posible inferir el acceso a tal texto a partir del conocimiento y frecuentación de libros antiguos en los encuentros de bibliófilos a las que Spotorno concurre en el marco de sus prácticas en las artes gráficas





Figura 29. Livre III: la création de l'homme par Dieu *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482.



Figura 30. Livre iiiii : la création des quatre éléments : le feu, l'air, l'eau et la terre] *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482



Figura 31. Livre v : séance de dissection et d'étude de l'anatomie humaine *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482



Fig32. À la fin du Livre vii illustrant le Livre viii. Du ciel et du monde.: représentation du firmament et des astres du soleil et de la lune, paysage, Christ dans les nuées *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482



Figura 33. Livre xi illustrant le Livre xii. Des oiseaux. : paysage avec différentes espèces d'oiseaux *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482

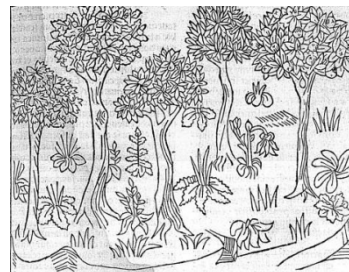


Figura 34. Livre xvii. Des arbres et des plantes. : représentation de diverses espèces de végétaux *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482

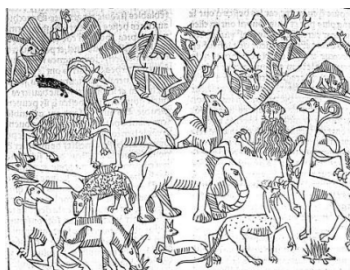


Figura 35. Livre xviii. Des bêtes: représentation de diverses espèces d'animaux, exotiques, fabuleux et domestiques *in* Barthélemy de Glanville *Le Propriétaire des choses*, Lyon: Mathieus Huss, 1482

felicidad», la imagen en la figura 22 excluye la «Felicidad» y presenta la caída y destrucción de la «belleza» y el «amor», que se reencuentran restablecidos en la figura 27 en términos similares a la figura 19, si bien ya florecidos y con sus frutos.

La reproducción por estilización de figuras humanas, se presenta en los restantes grabados junto a figuras mitológicas, celestiales, animales o bíblicas (fig. 21, 23, 24, 26 y 28).

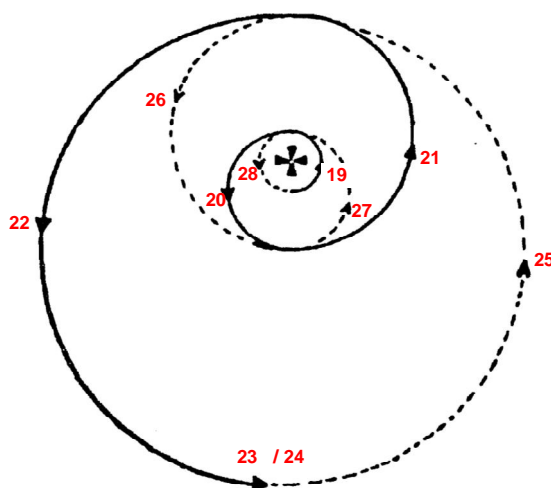
Ahora bien, me referí antes a la estética de estos grabados, ciertamente anómala en el marco de la producción de su autor empírico y a la relación que he detectado con los grabados (de autor no identificado) incluidos en la edición en francés de *De rerum proprietatibus* (1224) de Barthélemy de Glanville.

La réplica de las estilizaciones de árboles (ver figuras 19, 20 y 27 con 29 y 34) nubes (ver figuras 19, 20, 22, 25 con 29 y 30), animales (ver figura 20 con 33, en la que las aves son prácticamente calcos; y figura 26 con 35) y otros elementos (ver también la estilización del piso en la figura 24 con la figura 31) en los grabados incluidos en *Descenso y ascenso...* no sólo se corresponde con las fuentes denunciadas en este último (san Agustín o san Isidoro, privilegiadas también en *De rerum proprietatibus*) sino con la concepción y el objetivo del mismo, esto es, con la idea del conocimiento como *camino* hacia Dios, la de poner al alcance del público culto determinados saberes y particularmente la relectura del pensamiento medieval, temas y problemas presentes en la reflexión de Marechal.

La pertinencia deviene clara y el gesto deliberado. Pero lo es de la *selección* de los grabados. Postulo aquí que los mismos erróneamente han sido atribuidos a Juan Antonio (Spotorno). En primer lugar y de modo principal, no se corresponden con su estética; en segundo lugar, en ningún espacio de la edición original se menciona que los grabados sean de autoría de Spotorno; en tercer término, aun cuando admitiéramos posibilidad de que el autor hubiera realizado una operación de —en términos de Pareyson—«edición» (una interpretación de los mismos en la que se combinan fidelidad y creatividad), no

existe rastro alguno en el archivo que conservan sus herederos.<sup>88</sup> Es posible inferir que la edición del texto sí estuvo a cargo de Spotorno, así como la selección de los grabados (que conforme el análisis expuesto) fue realizada en línea con el texto de Marechal y que, como tal pretende dar del mismo una visión que acompaña el movimiento de descenso (a lo creado) y ascenso (a lo increado).<sup>89</sup>

Retomando la relación entre las imágenes y el diagrama incluido en el texto de Marechal, esto es, la precisión del número de flechas, —esta vez nueve (9)— en el dibujo presentado en la edición de 1939, como la anomalía detectada en la presentación del grabado que antecede al capítulo 8 «Los tres movimientos del alma», una posible articulación es la inclusión de cada uno de los grabados

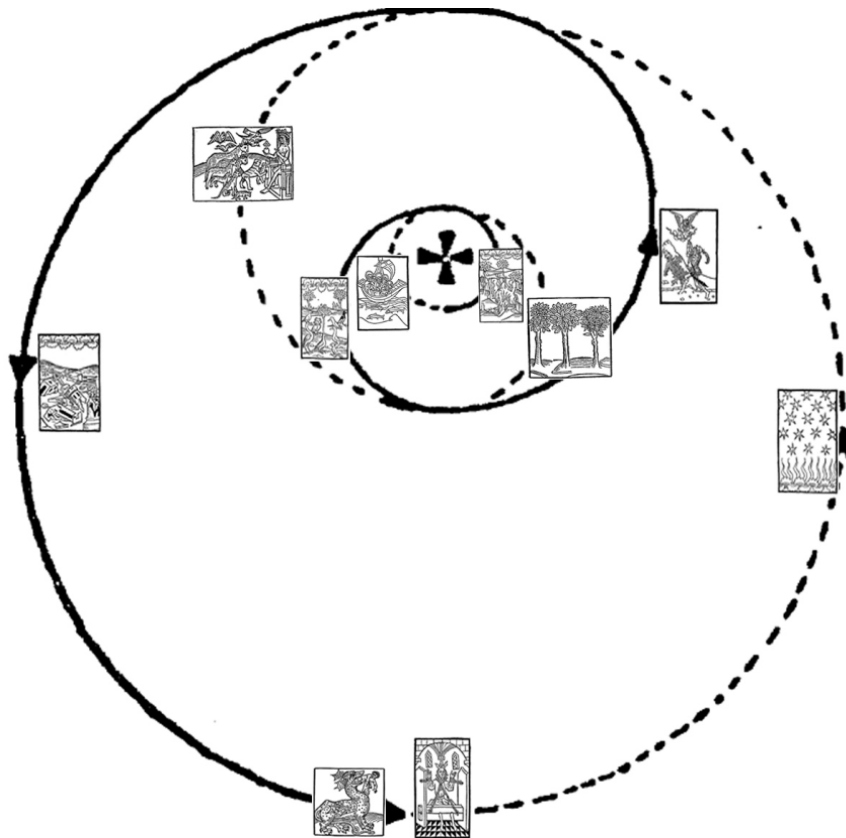


**Figura 36: Diagrama incluido en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (Marechal 1939:102).**

<sup>88</sup> El mismo, conservado cuidadosamente por su viuda y posteriormente sus hijos, está conformado por 138 tacos (algunos de ellos dobles), innumerables copias y en los casos en que los tacos no fueron conservados o se rompieron, tales copias aparecen firmadas y datadas por Spotorno.

<sup>89</sup> De ningún modo postulo aquí que el análisis expuesto pueda haber sido realizado en términos similares por quien estuvo a cargo de la selección; al margen de las intenciones del autor empírico, como otras veces he sostenido en este trabajo, «el texto está ahí y produce sus efectos».





**Figura 37: articulación de grabados y diagrama incluidos en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (Marechal 1939)**

en los diferentes señalamientos del diagrama incluido en la figura 18; en tal caso se presentaría como en las figuras 36 y 37 posibilitando una lectura relativa al modo en que tales grabados han receptado los movimientos del texto.

En tal sentido, es posible advertir que acompañan tal movimiento y lo precisan: los momentos de descenso y ascenso (figuras 22 y 25) se oponen en un mismo eje, lo que permite advertir la posibilidad de convivencia de tales *contrarios*; las dos instancias centrales y decisivas que a modo de encrucijada posibilitan el ascenso (inicio de la línea entrecortada, figuras 23 y 24) y que en términos lógicos es posible considerar como relación de *implicación* se sitúa de modo *complementario* y a la vez de modo *contrario* a las figuras 19 y 28 (en un eje vertical).

Si el diagrama se proponía dar cuenta de los tres movimientos (circular, directo y oblicuo resueltos en uno a modo de espiral) los grabados lo confirman pero además marcan relaciones de proximidad (el «argumento» —belleza, amor, felicidad— y el «mástil» —retorno del viaje, en la nave de Dios— en el primer círculo; la «belleza creada» (belleza creada, verdad y bien) y los tres movimientos del alma (belleza, amor y felicidad) en el segundo círculo; la «vocación del alma» y el «sí de las criaturas» en el tercer círculo; el «descenso» y el «ascenso» en el cuarto, alejados uno de otro y en oposición (contrarios en un mismo eje) horizontal.

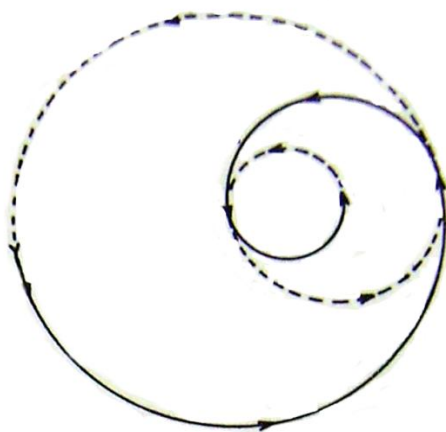
En la edición de 1950, el diagrama como el texto presentan nuevamente modificaciones, a saber:

El lector me dirá que, a oscuras como en el descenso, o esclarecida como en el ascenso, el alma no deja de tornar sobre su vocación. Y le responderé que no es dable concebir los tres movimientos como separados, sino resolviéndose los tres en uno solo, que sea circular, directo y oblicuo a la vez y que, con todo, no dejase de ser circular, puesto que tal es el movimiento propio del *alma*.

Ese triple y único movimiento es el de la línea espiral. El alma se aleja de su centro y desciende a la criatura siguiendo la dirección de una espiral centrífuga: se ha detenido en la criatura, y a ella se asimiló un instante, abandonando, con su forma, el movimiento circular que le es propio. Luego el alma recobra ese movimiento al abrir los ojos de su inteligencia; y esclarecida ya, lo reanuda, bien que replegándose ahora sobre sí misma y acercándose otra vez a su centro, según la dirección de una espiral centrípreta que arranca de donde termina la primera y concluye donde la otra empezó. Y si bien se mira, las dos espirales constituyen un solo movimiento, por el cual el alma desciende, se inclina y vuelve a subir una vez y otra, sin abandonar, empero, los ámbitos del círculo.

[Inclusión figura 38](Marechal 1950: 544-5).

El diagrama esta vez no incluye ningún símbolo en su centro, mantiene el número de flechas, y se presenta inclinado en 90 grados en relación con los anteriores; podría hipotetizarse que se trata de un reubicación relacionada con cuestiones de diagramación, pero no es una mera rotación (en tal caso, las líneas discontinuas no se encontrarían representando el movimiento de descenso, recordemos que en los diagramas anteriores, el descenso en todos los casos apareció representado con una línea continua y el ascenso con una discontinua). Para desechar esto último (y considerarlo un simple descuido de diagramación) sería necesario confrontarlo con el texto. El cambio del término



**Figura 38: Marechal Leopoldo. Diagrama incluido en «Descenso y ascenso del alma por la Belleza» (Revista de la Universidad de Buenos Aires, Abril-Junio, 1950, p. 545)**

«inteligencia» por «alma» (ver destacado, primer párrafo de la cita) deviene una precisión y no parece refractarse en el diagrama, por lo que en principio, la modificación del mismo sería irrelevante o no significativa.<sup>90</sup>

*Descenso y ascenso del alma por la belleza*, postuló una teoría estética, ya desde 1933, que devendrá central para el *Convivio*. Innumerables veces, los miembros de este grupo reiterarán sus ideas, sistemáticamente y en los mismos términos; las nociones de «camino» (itinerario), vocación (llamado), descenso para el ascenso, prácticamente no serán discutidas. En un estilo ágil, un género afín, con la dosis «necesaria» de erudición, el texto de Marechal venía a condensar la teoría escolástica del arte incluyendo en él expresiones aptas para su uso como «slogans» identificatorios. Nada tenía que envidiar —y en verdad salía ganando— a los extensos (y a veces herméticos) escritos de Derisi o Pico sobre arte y cultura. Además presentado en un objeto libro de cuidada diagramación (a cargo de Juan Antonio) y con una selección de grabados con la suficiente dosis de hermetismo medieval e hipercodificaciones

<sup>90</sup> Tampoco hay referencias de Marechal a esta publicación en particular ni a las características del diagrama publicado, aspecto que sería de interés para confirmar la irrelevancia del cambio en la figura 31. Aún si existiera una declaración del autor empírico, considero definitorio para concluir lo anterior la ausencia de huellas en el texto que pudieran indicar su importancia.

ya establecidas, con valor emocional fijo, implicaba también el acceso a una producción estética *de culto y para cultos*.

Visualmente, *Ascenso y descenso del alma por la belleza* no amplió la lectura del texto, no ensayó la teoría allí expuesta; más bien la ilustró y adoptó el esquema diagramático (y en esta instancia, no resulta relevante la mayor o menor conciencia del autor empírico) posiblemente como efecto involuntario de la aceptación *in totum* del texto.

#### **d) *El niño Dios* (1939)**

Propuesto al interior de una colección infantil impulsada por Editorial Sudamericana, la particularidad del destinatario de *El niño Dios* —previsto desde el programa editorial— debió constituir un desafío para el *Convivio* (en dos de sus exponentes más activos), pues no constituía su lector habitual.

Interesa, en tal sentido, explicitar el lector modelo efectivamente construido en el texto en sus características más específicas y, en su caso, qué otro lector modelo pudo haberse delineado en el mismo.

Tal como consigné en la presentación de este libro (*cfr.* cap. 5), el texto escrito presentó la *versión* de una selección de diez «escenas» (sin subtítular y a modo de relato continuado) de los capítulos 1 y 2 de los evangelios de *Lucas* y de *Mateo*. De las 23 ilustraciones que incluyó el volumen (a cargo de Ballester Peña), 16 estuvieron destinadas a estos episodios.

Las mismas fueron:

- 1) *Anuncio del nacimiento de Jesús*. Ilustraciones: *Ángel Gabriel*<sup>91</sup> y *Ave María*.<sup>92</sup>
- 2) *El sueño de José*. Ilustración: *Sueño de José*.<sup>93</sup>
- 3) *María visita a Isabel*. Ilustración: *Visitación*.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Cfr. Anexo 2, fig.37.*

<sup>92</sup> *Cfr. Anexo 2, fig.38.*

<sup>93</sup> *Cfr. Anexo 2, fig.39.*

<sup>94</sup> *Cfr. Anexo 2, fig.40.*

- 4) *Nacimiento de Juan el Bautista*. Ilustración: *Nacimiento de Juan el Bautista*.<sup>95</sup>
- 5) *Nacimiento de Jesús*. Ilustraciones: *María y José en camino a Belén*, *Noche Buena* y *Nacimiento del Niño Dios*.<sup>96</sup>
- 6) *Los ángeles y los pastores*. Ilustración: *Anuncio a los pastores*.<sup>97</sup>
- 7) *La visita de los magos*. Ilustraciones: *Los reyes magos*,<sup>98</sup> y *Adoración*.<sup>99</sup>
- 8) *Presentación de Jesús en el templo*. Ilustración: *Presentación en el Templo*.<sup>100</sup>
- 9) *Matanza de los niños*. Ilustraciones: *Degollación de los inocentes*<sup>101</sup> y *Huída a Egipto*.<sup>102</sup>
- 10) *El regreso a Nazaret*. (sin ilustraciones).
- 11) *El niño Jesús en el templo* (sin ilustraciones).

Fuera de las ilustraciones que correspondieron a las «escenas», *Pastorcito*,<sup>103</sup> funcionó a modo de paratexto editorial en la portada y es la que se utilizó para la tapa o cubierta. El cuerpo del volumen inicia con la ilustración *Nuestra Sra. del Buen Ayre*<sup>104</sup> y una breve presentación destinada a destacar la importancia del nacimiento de un niño y más aún tratándose del *Niño Dios*.

A continuación, la alusión a la expulsión de Adán y Eva del paraíso (el inicio de la *Historia*) se acompaña con la ilustración de igual nombre.<sup>105</sup> Luego sí, comienzan la *versión* de las escenas basadas en los dos evangelios mencionados: la mayoría se sujeta a los textos del *Nuevo Testamento* y en la

<sup>95</sup> Cfr. Anexo 2, fig.41.

<sup>96</sup> Cfr. Anexo 2, fig.42, 43 y 44.

<sup>97</sup> Cfr. Anexo 2, fig.45.

<sup>98</sup> Cfr. Anexo 2, fig.46.

<sup>99</sup> Cfr. Anexo 2, fig.49.

<sup>100</sup> Cfr. Anexo 2, fig.50.

<sup>101</sup> Cfr. Anexo 2, fig.51.

<sup>102</sup> Cfr. Anexo 2, fig.52.

<sup>103</sup> Cfr. Anexo 2, fig.34.

<sup>104</sup> Cfr. Anexo 2, fig.35. Se diferencia de otras versiones similares, como por ejemplo la que fue obsequiada a Monseñor Cortesi por los Cursos de Cultura Católica al dejar el país [cfr. Anexo 2 fig 11], a la que sólo he podido acceder mediante las reproducciones fotográficas existentes. En este caso, la estilización de la virgen no llevaba el niño en sus brazos, tal como es habitual en su iconografía pero compartía con la ilustración en *El niño Dios*, los dos ángeles que portan el manto y los galeones al pie. Posteriormente, una imagen muy similar será incorporada en *Vísperas* (1941), obra presentada al XXXI Salón Nacional [cfr. Anexo 2 fig 20 y 20b]. Con esta última tienen en común la configuración cónica del manto que la acerca a la iconografía de la Virgen de Luján.

<sup>105</sup> *Adán y Eva*, Cfr. Anexo 2, fig.36

instancia de expandirlos, los dos episodios elegidos son el del *Nacimiento de Jesús*<sup>106</sup> y la *Visita de los magos*;<sup>107</sup> la mayor cantidad de detalles se corresponde con la mayor cantidad de ilustraciones que las acompañan: tres para la primera (*María y José en camino a Belén, Noche Buena y Nacimiento del Niño Dios*) y dos para la segunda (*Los Reyes Magos y Adoración*).

Ahora bien, entre *La visita de los magos* y *La presentación en el templo*, el autor textual incorpora una reflexión, que no corresponde a una escena puntual de alguno de los dos evangelios; la traslación del pasado simple al presente indica una apelación al lector de carácter evaluativo:

Después de que transcurrieron ocho días, a contar de su nacimiento, el niño recibió el nombre de Jesús, como había dicho el ángel a María cuando se le apareció en su casa de Nazaret. Y este de Jesús es el nombre que abre los ojos del ciego y las orejas del sordo. Es el nombre que desata la lengua del mudo y el andar del paralítico. Es el nombre que apaga la sed, mata el hambre y resucita a los muertos. Y es tan grande el poder de ese nombre que, como dice el Apóstol, al oír el nombre de Jesús, se arrodillan todas las criaturas del cielo, la tierra y el infierno.

Las ilustraciones que corresponden a este párrafo son: *Año Nuevo*,<sup>108</sup> *Cielo*,<sup>109</sup> y *Tierra e infierno* (cfr. figura 39 y 40, detalle).

Esta última, incorporada en el contexto de la infancia del niño Dios, presenta cierto interés. El modo de producción signica que es posible detectar es el de vectorizaciones y estilizaciones; los dos planos

<sup>106</sup> En esta escena el relato se basa en *Lucas* (2:1-7) e incorpora pormenores relacionados con la búsqueda de un lugar para el nacimiento del niño, la precariedad del pesebre encontrado y su descripción. El texto, atento a su lector, se explaya en detalles que presupone le son más familiares debido a la costumbre de armar pesebres en los hogares católicos. El relato es acompañado de tres ilustraciones, todas ellas fuera del espacio destinado a la escritura de este episodio (es la única página en la que no figuran ilustraciones); ellas son: *María y José en camino a Belén, Noche Buena y Nacimiento del Niño Dios* [Cfr. Anexo 2, fig.42, 43 y 44]; la última presenta una sagrada familia en el momento íntimo del nacimiento e incorpora (como en la escena Nacimiento de Juan Bautista) unidades combinatorias.

<sup>107</sup> En esta escena (la sexta en el texto), el relato continúa con la de *Mateo* (2:1-12) y como en la anterior cierta profusión de detalles acerca de los personajes de los Reyes Magos, presupone y contempla el conocimiento del lector acerca de las características y función de los mismos; las dos ilustraciones dedicadas a esta escena, de igual modo receptan la iconografía más conocida de los *tres reyes* (*Los reyes magos*, [Cfr. Anexo 2, 46]; y la del pesebre (*Adoración* [cfr. Anexo 2, 48]). Esta última —la ilustración más importante del texto, dispuesta en el centro de las dos páginas correspondientes al pliego central— incorpora a modo de friso la estilización de nueve ángeles, dos (en los costados) con alas plegadas; seis con sólo una de sus alas desplegadas y uno, en el centro con cuatro alas plegadas y cuatro desplegadas.

<sup>108</sup> Cfr. Anexo 2, fig.47.

<sup>109</sup> Cfr. Anexo 2, fig.48

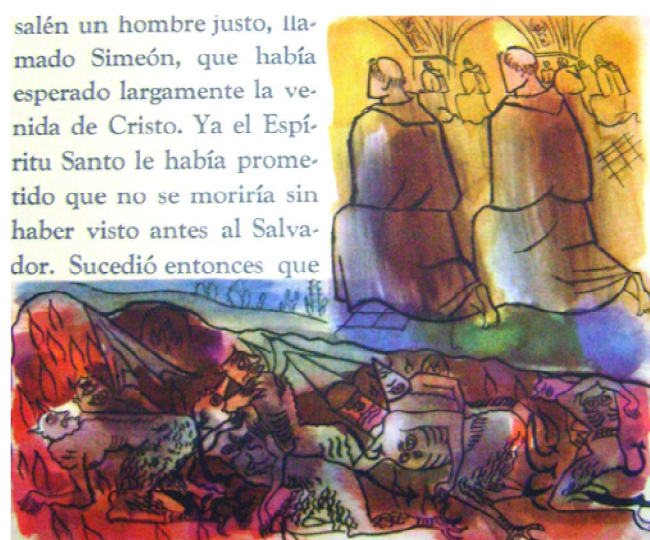


Figura 39. Juan Antonio Ballester Peña, *Tierra e infierno*, ilustración para *El niño Dios* (Marechal 1939)



Figura 40. Juan Antonio Ballester Peña, *Tierra e infierno*, ilustración para *El niño Dios* (Marechal 1939), detalle

(arriba/abajo) presentan el contraste de orden/ desorden (*beatitudo/ agitatio*), luz / oscuridad, espacialidad / comprensión; horizontalidad / verticalidad además de presentar el sector superior mayor cantidad de curvas y el inferior una profusión de ángulos rectos y líneas sinuosas.

En el sector inferior seis figuras antropomorfas, desnudas reciben las configuraciones que se podían observar (de entre el repertorio aquí consignado) en *El ángel, el poeta y el soldado* (1930 ver figura 1) o en *Ángeles* (1929 ver figura 2 Capítulo 7), conformando así pseudounidades combinatorias.

La posición en el plano inferior, la estilización más clara de los demonios conforme la iconografía del mismo (cuernos, garras, extremidades remiten a su carácter animalesco, las alas en uno de ellos, a su condición de ángeles caídos), no apuntan a negociar con su lector infantil los TTCC y CCNN más habituales de la enciclopedia de los demonios, confirmada también por el uso del color, la línea recta y la estilización de las llamas; el carácter animalesco se acentúa en la posición, y en la imposibilidad de arrodillarse. En cuanto al sector superior, las características señaladas de *beatitudo* / orden / claridad / luz / horizontalidad presenta las estilizaciones de figuras masculinas, cuyas vestimentas religiosas unidas a la estilización de la arquitectura, configura su ubicación en un templo.

La revisión de los modos de producción signica utilizados (*objeto dinámico*) nos permite el acceso al *objeto inmediato* de la ilustración y la proposición de su topic: «de *la vida* en la tierra y en el infierno»; la relación con el título, afirma la vida en la tierra como la vida *en la iglesia y la oración* (interesa esta configuración, que se desliza intentando naturalizarse, en medio de la pregnancia del infierno, cuyos detalles, además, están contenidos en un espacio proporcionalmente mayor). En el contexto de esta publicación recuerda a su lector modelo la existencia del infierno *aún en la infancia del niño Dios*.

Retornando al texto escrito éste, en general, se ajusta a las convenciones del género (cuento infantil) en la organización secuencial, el uso de marcadores temporales y del pretérito indefinido (excepto en el breve diálogo en estilo directo en *Los ángeles y los pastores*)<sup>110</sup> y en los momentos evaluativos, tal el mencionado anteriormente y el que cierra el texto, al final.

Asimismo, la omisión de situaciones complejas (*v.gr* .la concepción virginal milagrosa de Jesús,<sup>111</sup> la circuncisión de éste y de Juan Bautista),<sup>112</sup> la

<sup>110</sup> Esta escena (la sexta) se basa en *Lucas* (2:8-20) y la toma prácticamente de modo literal; la incorporación del breve diálogo entre los pastores sobre las estrellas, dinamiza el relato. La ilustración que la acompaña es *Anuncio a los pastores*, [Anexo 2, fig.45], y como en la mayoría de ellas, no incluye innovaciones iconográficas (presenta el ángel con las alas plegadas, conforme corresponde convencionalmente a la escena relatada, *i.e.* ángel en acción, en la tierra).

<sup>111</sup> Por ejemplo en la escena del *Anuncio del nacimiento de Jesús* (basado en *Lucas* 1:26-38), el autor textual omite el versículo 1:34 [«*Entonces María dijo al Ángel ¿Cómo será esto? Pues no conozco varón*»] suplantándolo con «otras noticias» dadas a María («*Una parienta de María, llamada Isabel, tendría un niño, por voluntad de Dios*») y con referencias a la obediencia de la virgen. En cambio, la ilustración que la acompaña, *Ave María*, [cfr. Anexo 2, fig.38], sí recepta



reiteración o recapitulación<sup>113</sup> y el planteo en general como relato de «aventuras»<sup>114</sup> permite afirmar que no hay innovaciones en las reglas del género; en cuanto al contenido, tampoco recepta evangelios alternativos; de hecho, contó con autorización eclesiástica.<sup>115</sup> Tratándose de una temática sensible, es posible que a la Editorial Sudamericana también le interesara tal autorización, si bien por otras razones (v.gr. comerciales).

Dos ilustraciones se incluyeron en el texto, sin aparente relación directa con las escenas; ellas son *El espíritu de Juan* (figura 41) y *La torre de David* (figura 42).

La primera acompaña la escena 4 (*El nacimiento de Juan el Bautista*); se observa la estilización de una espada, de una mano, nubes, columna, estrellas y formas flamígeras en el sector inferior derecho rodeando la punta de la espada. Asimismo, presenta reproducción de unidades combinatorias (para

---

la respuesta del ángel [«Respondiendo el ángel, le dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti (...)». Lucas 1:35] a la pregunta de María, omitida en el texto escrito: mediante estilizaciones y vectorizaciones, presenta el Espíritu Santo (paloma) en dirección a la virgen. Asimismo, el texto se detiene en los gestos y la descripción del ángel [«El ángel resplandecía de pies a cabeza como una joya; mostraba una gran bondad en el brillo sereno de sus ojos y en la sonrisa de sus labios; las plumas de sus alas tenían todos los colores del arco iris, y como acababan de cruzar el espacio, aquellas plumas temblaban un poco todavía. No bien hubo llegado, el ángel Gabriel puso una rodilla en la tierra, y con el mayor respeto, le dirigió a María el siguiente saludo (...)»]. Ángel Gabriel [Anexo 2, fig.37] es la ilustración que la acompaña.

<sup>112</sup> En la escena del *Nacimiento de Juan el Bautista*, también del evangelio de Lucas (1:57-63), la mención de la ceremonia de circuncisión (1:59) es reemplazada en el texto con la expresión: «la ceremonia religiosa que se acostumbraba entonces»; también omite la recuperación del habla de Zacarías (relacionada con la siguiente escena en Lucas, que junto al *Anuncio del nacimiento de Juan*, son las dos únicas de este evangelio, no incorporadas en el relato). También va acompañada de su ilustración correspondiente (*Nacimiento de Juan el Bautista* [cfr. Anexo 2, fig.41]) esta última es una de las tres imágenes que incorporan unidades combinatorias, acentuando así la relación entre Jesús y Juan, que también se advierte en la relación entre sus madres en la tercera escena (*María visita a Isabel*).

<sup>113</sup> En efecto, la escena *María visita a Isabel* (basada en Lucas 1:39 y ss.) configura la oportunidad de precisar las informaciones del ángel incluidas en la primera escena (*Anuncio del nacimiento de Jesús*). El texto escrito recuerda al lector lo mencionado sólo dos páginas atrás, como estrategia para orientarlo hacia la relación con la aquí descrita, en la que se informa el nombre (Isabel), su rol (futura madre de Juan) y el de su futuro hijo (bautizar); también la acompaña una ilustración (*Visitación*, [cfr. Anexo 2, fig.40]), que acentúa la relación entre los dos personajes femeninos: por estilizaciones y vectorizaciones, las figuras femeninas se muestran unidas por las dos aureolas superpuestas y la inclinación de los cuerpos y vestimentas, al punto que no es posible identificar cual es María y cual Isabel.

<sup>114</sup> «Estos fueron los primeros días y las primeras aventuras del Niño Dios».

<sup>115</sup> Es de inferir que la gestión de la autorización religiosa quedó a cargo de Ballester Peña. En el *AHJABP Notas y documentos varios* 1939, se conserva la nota membretada (Arzobispado de Buenos Aires) mecanografiada, de fecha 17 de noviembre de 1939, dirigida a Juan Antonio Ballester Peña, con sello de la Secretaría del Arzobispado, firmada, por la que se le comunica la providencia: «Buenos Aires, 17 de noviembre de 1939. Puede imprimirse. Fdo. Antonio Rocca. Ob. De Augusta y Vic. Gral».



Figura 41. Juan Antonio Ballester Peña, *El espíritu de Juan*, ilustración para *El niño Dios* (Marechal 1939)



Figura 42. Juan Antonio Ballester Peña, *La torre de David* ilustración para *El niño Dios* (Marechal 1939)

presentar la transliteración del hebreo de *laokanann*, conformando la tercera ilustración con este modo de trabajo sígnico); ahora bien la estilización de una espada en este contexto, configura un estímulo programado que da cuenta de dos aspectos: a) la intención de negociar tipos cognitivos y contenidos nucleares de los contenidos molares (enciclopedia) con el lector y b) el lector modelo delineado en este texto.

En cuanto a a) el *objeto inmediato* de *El nacimiento de Juan el Bautista*, apoyado —lógicamente— por el contexto de enunciación, convoca a la enciclopedia bíblica, específicamente al *Evangelio de Lucas* y la *profecía de Zacarías* (1:67-80). La misma presenta dos partes que anuncian que: 1) la obra de la redención ha comenzado y 2) su hijo (Juan) será el precursor del Mesías (su misión será «preparar» la venida del Mesías, logrando un pueblo «dispuesto» a recibirle).<sup>116</sup> En esta instancia el *topic* o esquema abductivo que podría enunciarse es: «del mensaje/profecía de Juan el Bautista», cuya

<sup>116</sup> Esto es lo que dirá en su predicación en el desierto: «convertios (μετανοείτε)»; su misión es enseñar la «ciencia de la salud» a su pueblo, para «la remisión de sus pecados». Es la preparación *espiritual* del pueblo para recibir al Mesías en su mesianismo espiritual.

precisión encuentra respuesta en la relación triádica entre *representamen*, *objeto inmediato e interpretante*: *El espíritu de Juan el Bautista* (tal el título) que es el «espíritu» sobre el que discute la ilustración: esto es (conforme la enciclopedia convocada) la preparación y la conversión del pueblo, para disponerlo a recibir al Mesías (la palabra de Dios) y su «instrumento»: la espada, que si bien en la enciclopedia remite a la palabra de Dios o revelación divina contenida en el *Evangelio* (*crf.* 1 Tes 2:13; Heb 4:12), activa los contenidos molares relacionados con el Ejército en el modo de producción de su estilización, el que introduce un rasgo de contemporaneidad.

En cuanto a *b*), el lector delineado en esta incorporación y recreación visual de la escena de *Lucas*, ya no es el de las restantes: es uno con capacidad de activar los sentidos del texto y que puede actualizar la contemporaneidad del relato bíblico.

En cuanto a la figura 42, está ubicada en el contexto de la escena 7 (*La visita de los magos*), conforme antes mencioné, es el episodio en el que el autor textual se explaya en detalles, utilizando la reiteración como recurso para convocar a su lector modelo; es además la escena que incluye la ilustración de mayor tamaño del texto. Como la de la figura 41, el lector modelo de la figura 42 no es un niño: activa contenidos relacionados con la Torre de David como fortaleza bajo la protección del ángel y de la virgen (adoptando la simbología del las flores con ella relacionada). Esta imagen se encuentra en el orden de menor negociación con su lector de ampliación de contenidos nucleares; como la anterior, apela a un lector modelo adulto, que pueda actualizar la iconografía católica. Funciona más a modo de apelación a este segundo lector (modelo) delineado en el texto por la imagen.

*El niño Dios* debió configurar un desafío para sus autores empíricos; un nuevo lector modelo al que interpelar configuraba una ocasión para reflexionar sobre su construcción y la decisión tiene que ver con la aceptación de las reglas del género y el trato cuidadoso al menor, cuya lectura —en definitiva— nunca se piensa de modo individual o aislada sino en el entorno del grupo familiar (de clase media ilustrada) católica, o bien laica con interés por las búsquedas religiosas, o bien laica con interés por lo estético. El texto admite todas las

posibilidades. Retomaré la lectura de *El niño Dios*, en oportunidad del análisis integrado en el capítulo 9.

### e) *Sol y Luna* (1938-1942)

Conforme adelanté anteriormente (*cf.* cap. 5) en los abordajes de *Sol y Luna* (en adelante *SyL*) a cargo de la bibliografía metatextual, se ha aludido de un modo general y no sistemático a la «profusión de imágenes» que la publicación ostentó, atribuyéndosele una estética medieval. Sin perjuicio de la detección detallada del programa visual de la publicación, aspecto que aquí me propongo indagar, sus textos escritos reflexionaron sobre la dimensión artística y su vínculo con lo político y lo religioso.

Así, «El poeta y la República de Platón» (*SyL* N°1:1938:119-123) — la transcripción de las palabras pronunciadas por Leopoldo Marechal en ocasión de la entrega anual de los premios de la Comisión Nacional de Cultura—<sup>117</sup> se propone como objetivo: «censurar a Platón y defenderlo», respecto de su juicio acerca de la expulsión de los poetas de la República. Las características de éste («ser extraño, descontentadizo, nunca inmóvil, siempre como sobre ascuas» (...)) «indiferente y como perdido» unas veces, exaltado y «fuera de tono», (*SyL*, n°1 1938:120-121), «sentimental», «tornadizo» entre otras (*ibíd.* 123) remiten de un modo velado a la concepción romántico-moderna de este — actor social, lo que parece entrar en contradicción con la adjudicación al mismo de un rol *pasivo* —«ha nacido con la vocación [llamado] de la hermosura» [de la belleza o lo que es lo mismo en el texto, de uno de los nombres de Dios]— y uno *activo*, tal el de inventar «criaturas espirituales», pues es «continuador de la creación divina».

Hablando por todos y con todos los que no hablan, el poeta se hace al fin la voz de su pueblo: los pueblos se reconocen y hablan en la voz de sus poetas (*Sol y Luna* 1938, n°1:121).

<sup>117</sup> Organismo creado por la Ley 11.273 (Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, 1933) y cuya implementación efectiva y actuación regular, tuvo inicio en el año 1935 con la aprobación de su reglamentación interna. Explicaré más detalles en ocasión del abordaje de la publicación que tuvo a su cargo: *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* (1947-1950).

La concepción de la producción artística como instancia *dadora de voz* en términos bachtinianos, es *en algún punto* sorprendente, el texto implícitamente recepta la problemática del trabajo artístico que debe vérselas con la utilización de un material que no le pertenece pero no avanza en la particularidad de la enunciación. De allí que el arte configure un medio y no un fin en sí mismo, noción que se privilegiará en más de uno de los textos analizados.

El dominio del poeta (y del arte) es el de la belleza, más no el de la *Verdad* (entendida como «única, eterna e inmutable desde el principio»); no obstante la posibilidad del «uso ilegítimo de su arte», (es decir, la invención de la verdad o el tratamiento de lo verdadero tal como trata lo bello, por parte del poeta) torna al artista en un personaje con posibilidades de hacer «substituciones peligrosas», imponer una «opinión poética» personal; más todavía, aun cuando nadie lo siguiera

(...) habrá introducido, al menos, un germen de duda en lo indudable; si los siguen unos pocos, dejará tras de sí un fermento de disolución activa; si lo acompañan todos, la destrucción de la Ciudad es un hecho (SyL 1938, nº1:121).

En el marco de una concepción de la política como «aplicación del orden celeste al terrestre» en el que la constitución del Estado debe estar basada en la «justa ponderación de cada individuo y el lugar jerárquico que le corresponde», es destacable la *valorización* que el texto otorga al arte y al artista en función de lo que el texto *no menciona* pero está presente, tal el carácter radicalmente performativo de los programas estético-artísticos. También es posible inferir la *orientación* del mismo a partir de la referencia final al canto 22 de la *Odisea* (Femius salvado por Telémaco, de la matanza de Odiseo),<sup>118</sup> esto es: hacia el político y también hacia el artista: la «salvación»

---

<sup>118</sup> Maturo ha concluido que tal cita configura la proposición de una síntesis en el modo de parábola: «el artista es el profeta, y en consecuencia, la esperanza de la comunidad. Quien lo ataque, atenta contra la cultura y su supervivencia en la tierra» (1999:56). No obstante no es un tema menor en la cosmovisión homérica la comprensión del poeta que, debiendo ser vate, narrar el *épos* y conectar con los dioses, se vende a los príncipes quienes festejan en ausencia del señor. Si bien merecía morir, es salvado por Telemaco por una *ambigüedad hamletiana* (lástima o bien por su posible utilidad: el poeta y el bardo, el creador y el cantor sirven políticamente, para acompañar el trabajo y para festejar). En el *Canto*, Femio («hablador», «locuaz», poeta degradado, ya no un *aedo*) merecía la muerte y su salvación (por lástima y/o utilidad), da cuenta de que el arte no es neutro: sí es curioso el perdón que obtiene, no es menor la justificación: cantará para que no se escuchen los gritos de muerte de los pretendientes. El «desprecio» es ciertamente significativo...

de este último está supeditada al trabajo artístico *legítimo* y tal legitimidad determinada por el político (filósofo).

Con «San Juan de la Cruz» (Leopoldo Marechal SyL, n°2, 1939:83-99) la problemática del arte vuelve a ocupar las páginas de la revista, pues la poesía mística es el objetivo del texto. El texto presenta al santo y poeta como un «personaje» en armonía con el siglo de oro español (período que estima ideal, por su fidelidad a la mentalidad medieval); asimismo, afirma la incompreensión (incapacidad) de la filosofía moderna para captar «el modo sobrenatural de conocimiento» propuesto por San Juan de la Cruz «que no a todos era dado actualizar en este mundo, sino a los pocos elegidos a quienes Dios llevaba, como de la mano, por las ásperas laderas del Monte Carmelo» (*ibíd.*:89). La noción del *viaje* es retomada prácticamente en los mismos términos que en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1933, 1939) — recordemos que San Juan de la Cruz fue una de sus fuentes— si bien aquí respeta el planteo medieval de direccionalidad en «ascenso» y a oscuras.

Cabe recordar que el texto marechaliano se refiere a «tres» movimientos del alma resueltos en uno solo a modo de espiral, a oscuras pero también esclarecido, es decir, la vectorización y la luz son diferentes; no obstante es posible relacionar tales movimientos con los tres momentos que el texto encuentra en la obra de San Juan de la Cruz: el anochecer (descenso), la medianoche (oblicuo) y la hora nocturna que precede el alba (ascenso). El lector modelo denunciado por el texto es el «filósofo moderno», al que se le quiere dar cuenta de un tipo de conocimiento intuitivo, directo y por ello incomunicable (como el lenguaje intransferible del dolor), tal la unión del alma con Dios (al final del viaje). Pero también el lector modelo convocado es el esteta moderno al que recuerda que «la “Subida del monte Carmelo” no es en definitiva, sino un viaje de amor, un sendero que conduce al amante hasta el amado, y lo hace uno con él, por la virtud unitiva del amor» (SyL, n°2, 1939:96).<sup>119</sup> La reflexión presente en el texto, es en definitiva —nueva e insistentemente— una reflexión sobre el artista (artífice) y el arte: su «función»

<sup>119</sup> Este texto, ampliado, se publicó como prólogo a San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, Buenos Aires: Estrada, 1944: 13-33. En él se omite la mención de Ortega y Gasset (más no la referencia, esto es, lo incomprendible para el filósofo de la poesía de San Juan de la Cruz), que sí aparece en el texto de *Sol y Luna*; también se suprime la referencia al esteta e incluye una breve historia del *Cántico espiritual*.

«imitar» no las cosas creadas sino el acto creador (si bien en el humano e insuficiente lenguaje); es *mostrar* en su obra (como lo hace San Juan de la Cruz), un camino (ascenso) hacia la meta final, la experiencia inefable de: «la contemplación de toda la verdad en Dios como en su fuente y principio. Es el conocimiento total y no alcanzado según el modo indirecto de la razón, sino directamente y de una sola mirada» (SyL, nº2, 1939:91).

«El problema fundamental de la cultura» (Sepich, SyL nº5 1940:60-101) puede leerse como un texto programático que a su vez resume las disquisiciones previas respecto a la cultura, la política y el arte. A modo de ensayo o lección se precisan en primer lugar los presupuestos de los que se partirá para concluir en un programa que será de acción para el grupo y que se reiterará, perfeccionado, también en más de un texto.

La determinación del ámbito disciplinar de la cultura y sus problemas como perteneciente «simultáneamente a la antropología [discriminada en empírica o física y filosófica] y a la historia» (SyL nº5 1940:69) es justificada porque:

(...) de allí brotarán las dos condiciones fundamentales de toda cultura *en cuanto programa humano*: el elemento capital de la antropología, determina el carácter primacial de *lo intelectual* en la cultura; el elemento capital de la historia, determina el carácter imprescindible de *lo tradicional* de la misma (SyL nº5 1940:69, el destacado es propio).

La tricotomía platónica (entendimiento, voluntad, instinto) es convocada para explicitar la importancia de la inteligencia que en el texto, es «el fin del universo». «Hay entonces dos círculos o convergencias: una (...) universal de todo hacia la inteligencia que en el todo se manifiesta; y una convergencia de esa inteligencia manifestada hacia el hombre» (SyL nº5 1940:81-82). Es a la *inteligencia creadora* a la que el texto se refiere y a la que se supeditan «las tres facultades del hombre, entendimiento, voluntad, instinto (...) razón, apetito, corazón», los que originan tres tipos humanos: aquel en el que prima la inteligencia, el tipo en el que prima la tendencia o poder y aquel en el que la primacía la tiene la eficacia.

De lo anterior el texto propone tres concepciones de la cultura: «la dirigida o gobernada por la inteligencia, por la fuerza o poder y por la técnica» (SyL nº5 1940:83-84) y considera probado por ello que el problema fundamental de la

cultura (recién ahora enunciado, menos como problema y más como solución) es «la primacía del logos [la inteligencia que ordena] sobre el *ethos* [voluntad de poder]» (SyL nº5 1940:84). No obstante el texto explica que la disquisición debe dirimir o establecer qué es lo principal en función de su objeto: esto es, como la inteligencia y la voluntad son siempre *de algo*, cabe establecer cuál de los dos objetos (si el de la inteligencia o bien el de la voluntad) es el más elevado (*Ibíd.* 87).

Hasta aquí el texto ha planteado oposiciones: Logos / *ethos*; Inteligencia / voluntad de poder; Filosofía tradicional / filosofía existencialista, para concluir, de un modo previsible, en la defensa de los primeros términos:

De la primacía del logos se desprenderá la orientación fundamental de la cultura. Se verá como toda orientación de la vida, de la sociedad, de la convivencia, de la ilustración, dirigida contra, en menoscabo o detrimento de la inteligencia en sus exigencias vitales o esenciales, es una orientación anticultural, es decir, que obstaculiza la llegada a la meta, causando, entre tanto, un estado de desequilibrio que se manifiesta en casi todas las etapas de la vida del hombre y en casi todas sus actividades. Cuando la inversión es total, tenemos el estado más anticultural, el estado caótico. (SyL nº5 1940:86).

Pero lejos de desestimar los segundos términos de las oposiciones, estos permanecen más bien subordinados:

(...) por el camino (...) de lo inmaterial, busca la inteligencia su objeto, que aún lo inteligible existencialmente realizado en la materia, sólo pasa a la inteligencia por un despegue de la materia, que en nosotros es el proceso de conocimiento abstractivo. El objeto de la voluntad es el bien existente en la materia. El objeto de la inteligencia es lo simple inteligible, la estructura inteligible misma del bien, que es objeto de la voluntad (SyL nº5 1940:88).

La segunda parte del texto presenta una categorización de *elementos* de la cultura: el *ideal*, los *ideados* (héroes), el *mito*, las *normas* y los *maestros*; en tal oportunidad, contempla el rol del arte y de la política en la cultura, para luego concluir con un diagnóstico acerca del problema de *nuestra* cultura.

Así, la prefijación del *ideal*, tipo por crear, tomado de la antropología y la historia, sin salirse de la especie humana —imagen típica en la que se respete la ley principal humana— configura una condición *sine qua non* de la existencia de cultura. Tales tipos reales (formados según el ideal cultural) da lugar a los



*ideados* (héroes): «Un pueblo se reconoce a sí mismo en sus héroes» (SyL nº5 1940:93). El autor textual justifica la existencia del mito, evocado en la «leyenda» y se niega a combatirla e invita a comprenderla: «La leyenda es el ideal acercado a nosotros y tiene una eficacia de acción por su valor existencial. Es una creación de la inteligencia para valorar ante los hombres los elementos metafísicos y antropológicos del ideal arquetipo»( SyL nº5 1940:94); elemento «moralmente indispensable», «estimulante» creado *no para engañar* sobre el pasado sino como imagen especular de una «conciencia presente del ideal, hacia un mañana de realización» (*ibíd.*).

La dimensión pragmática, la organización jerárquica, el fin, el programa de acción política emerge en el abordaje de las normas: a una cultura que se describe como «multiforme» cuyo ritmo se asocia a la polifonía y a la sinfonía, las diferencias deben *aunarse sin suprimirse* a condición de que cada uno ocupe su lugar: «la cultura, como fenómeno social, no es una igualación o nivelación de todo ciudadano» (SyL nº5 1940:95) y al poder político le cabe reconocer las diferencias de cada grupo, pues la «función cultural *no debe ser ejercida por él*, sino promovida por él, custodiada bajo su garantía» (*ibíd.* 95).

Pues bien, entonces ¿a quién corresponde ejercer la función cultural? El texto lo explicita en el apartado dedicado a los *maestros* y aquí sí afirma una concepción corporativa de la sociedad que se propone como modelo a seguir:

La mera homogeneidad numérica aplicada a la función cultural, solo para *allanar las* diferencias es un temible elemento retardatario de la cultura; y más que un crecimiento de lo bajo, es una decapitación de lo alto (SyL nº5 1940:96)

En efecto, en el abordaje del siguiente «elemento» de la cultura, los *maestros*, es el arte la cuestión tratada: «Un pueblo es antes conducido culturalmente por sus poetas que por sus gobernantes» (SyL nº5 1940:96), pero a su vez el poeta (el arte) debe someterse al filósofo: «El filósofo [heraldo del *logos*] es la inteligencia que orienta el movimiento cultural; el poeta [heraldo del *ethos*] es la voluntad iluminada que lo ejecuta» (SyL nº5 1940:98). Se reitera aquí una concepción subordinada del arte como medio (mensajero, enviado) cuya función es menos *imitar* la naturaleza y más *imitar al Creador de la misma*,

cuyo producto (obra artística) es siempre ejecución consciente de un modelo. (SyL nº5 1940:90).

El artista (como actor social, cultural) es menos tributario de un don y más poseedor de un «carisma», *i.e.* su talento en todo caso es de raíz religiosa (aquel dado por el Espíritu Santo) y como tal, siempre para los otros (*i.e.* para edificar espiritualmente a una comunidad cristiana) (*Ibíd.*: 98). Si la función del filósofo/filosofía es transmitir, la del arte/artista es enseñar. Si la primera se caracteriza por su frialdad (la frialdad de la inteligencia, del *logos*) al arte le compete preparar, caldear (el calor del *ethos* «que es el del Eros») el ámbito para tal transmisión, pues es «casi imposible *culturalizar* en frío» (*Ibíd.*:96)

Finalmente el texto da un *diagnóstico* de la cultura contemporánea que estima *enferma*: la descripción se propone en términos de *síntomas* (aislamiento y soledad en el arte por un lado y la expansión de una «sedicente» filosofía que «entumece los oídos con un lenguaje que no puede ser el de la vida social» (SyL nº5 1940:99). Para el texto, la muerte de los pueblos equivale a su muerte cultural, aún cuando se trate de pueblos que han perdido su preeminencia política, militar, geográfica, etc. subsiste, si pervive su raíz cultural. Pero el peor diagnóstico de la cultura es su hibridación o mezcla:

Las civilizaciones pasadas cayeron, porque fueron hibridadas; es decir, injertadas a otras raíces que no fueron las suyas. Y donde un pueblo ha resistido a esa destrucción disimulada, existe allí una raíz cultural intacta. La India es un ejemplo (SyL nº5 1940:100).

Implícitamente la hibridación (no es casual la elección del término) es algo más que mero sinónimo de «injerto»; se infiere de él la imposibilidad de generación de producto cultural alguno y la muerte o desaparición; de hecho la remota posibilidad de un producto de tal injerto, es espurio y como tal sería una suerte de degeneración cultural; en términos de Peirce, una terceridad degenerada. También es destacable la referencia a la India: cultura que se estima *no creolizada* y que da cuenta de una textualidad que circula alrededor del interés por culturas milenarias.

En definitiva: el problema de *nuestra* cultura «gira alrededor de nuestro ideal, nuestros mitos y leyendas, nuestras normas de vida, nuestros maestros» (SyL nº5 1940:100). El texto no explicita tales ideales, ni tales mitos, más que a

través de una formulación amplia que da cuenta más de su función: «El ideal debe situar al hombre en la línea ascendente de su perfección, pero sin salirse de su especie humana. No hay que rebajarlo al animalismo ni exaltarlo al angelismo, sino llevarlo al humanismo perfecto e integral» (*Ibíd.*:92) y sobreentendiendo tal perfección en términos religiosos y específicamente, católicos en coincidencia con los de su lector modelo, pero *sí alerta* sobre la gravedad de la situación:

El destino trágico de una generación puede decidir el ritmo del movimiento cultural y precipitar un pueblo por el despeñadero de la desaparición, o al menos de su decadencia. Es de una torturante gravedad, resolver heroicamente este problema que condiciona la vida de nuestro pueblo como tal. Mientras se vive despreocupado de él [*i.e.* de este problema] las fuerzas que trabajan en contra no cesan en su labor y eficacia. La lucha por la cultura es el verdadero problema existencial, de cuya solución depende la existencia del pueblo que lo resuelve para resistir toda hibridación deletérea (SyL nº5 1940:100-101).

Es una *acción heroica* la que se postula necesaria, en términos de heroicidad griega: ante el *destino trágico*, la *tarea* es aceptar y cumplir *el destino*: la lucha por la cultura es el campo decisivo de acción, campo que, además, el texto reconoce ocupado por un enemigo eficaz y que no cesa en su labor.

El interés de «Lo eterno y lo temporal en el arte» de Octavio N. Derisi (SyL nº6 1941:96-130) reside en su carácter de discurso «institucional», programático, destinado a fijar y definir los límites del arte «cristiano» y por ello sus condiciones de admisión en la doctrina católica. De allí que es inferible una lectura atenta de aquellos involucrados en tal «actividad práctico-técnica o del hacer, encaminada a un determinado fin» (tal como es definido) (*Ibíd.*: 101).

A modo de lección, el texto asevera que la «la obra artística no es sino sector tan sólo, el más espiritual sin duda, de la actividad práctica del hacer, directamente dirigida hacia un fin extrínseco al propio hombre: la realización de lo bello en la materia (*ibíd.*: 102); asimismo, señala las líneas fundamentales del ser y de la actividad humana y destaca la analogía entre «obra natural» y obra artística, para luego proceder a abordar la constitución de esta última la luz de la doctrina tomista:

La concepción artística (...) encierra estos dos elementos irreductibles (...): la forma inmaterial y eterno, la forma bella en sí, y lo temporal, la materia o expresión sensible adecuada en que se encarna en el interior del artista, primero, en un movimiento trascendente que lo capacita para poder dirigir después, como idea ejemplar encarnada, la actividad estrictamente práctica de su ejecución material. (...) La concepción del arte se mueve, pues, entre dos elementos extremos que la constituyen: la belleza como su alma, como elemento eterno, que con la perfección de la forma trasciende su encarnación temporal de la materia, y las formas sensibles como su expresión o cuerpo, como elemento temporal que la sustenta. 11.- La idea ejemplar, comprendiendo en ella también los elementos imaginativos y *emotivos* de que se reviste ya en la mente creadora para la dirección de la ejecución de la obra artística externa (...) busca en las formas sensibles su cuasiverbo material que le de expresión y existencia en sí de un modo permanente (SyL nº6 1941:106-7, el destacado es propio).

La recepción de una teoría del símbolo, necesaria ante la aceptación de la inevitable parcialidad del conocimiento humano y la radical incompletud del lenguaje («A las realidades espirituales no las alcanzamos directa e inmediatamente en sí mismas; no tenemos el contacto de su esencia; las llegamos a conocer solamente por sus efectos» SyL nº6 1941:106), implícitamente objetiva (como en la estética tomista) una teoría de la alegoría.

Por otra parte, el texto acude a toda una terminología relacionada con el cuerpo y sus pasiones para explicitar su propuesta, particularmente en la instancia de referirse a la creación artística: «el arte es siempre (...) tormento del artista (...) nunca es *su* obra» (*Ibíd.*:109), *i.e.* la que concibió en su imaginación y sensibilidad, ideal artístico «inenarrable», pues entre ello y su «encarnación» en la materia [su objetivación] habrá una

(...) distancia infinita o, mejor aún, un descenso infinito. Tal el origen de la *angustia*, la *tortura* de la gestación artística interna (...). No existe artista auténtico que ante su obra terminada no haya sentido la *desilusión* o *penoso desencanto* y la *nostalgia* y —cuando la experiencia se repite— hasta una suerte de *desesperación* de *impotencia* de un ideal irrealizado o destrozado en los pesados rasgos materiales» (SyL nº6 1941:109).

Pasiones disfóricas y graduadas (*angustia*, *tortura*, *desilusión*, *penoso desencanto/desesperación/impotencia*) e intermedias (*nostalgia*) son convocadas para dar cuenta de la actividad artística, alejándola así de la euforia e identificándola con el trabajo (obra, acción) nunca neutro, nunca cómodo, de dar forma a una materia (además accidental, «arte-factum»), proceso en el que el «ideal» nunca será expresado:

(...) esta es la condición del arte, sobre todo el arte cristiano: tener que encerrar una grandeza infinita en un cuerpo artístico pobre y débil, el necesario para su encarnación humana y el indispensable para no perturbar la transparencia de la realidad bella sobrehumana (SyL nº6 1941:120)

No obstante, el texto aclara que tal «mortificación» o «lucha de una forma pura de belleza sobrenatural y divina inenarrable en el lenguaje sensible, con una materia reacia a expresarlo» no es lo «esencial» del arte, acentuando el carácter del mismo como medio para alcanzar otro fin, tal la *realización sensible de la belleza*; realización —siempre simbólica, indicial— de «realidades divinas» (extra-textuales) y por ello eterno en *su esencia*, si bien mudable (dependiente del tiempo y lugar) en *su existencia*: «Como el lenguaje, también el arte es algo que vive con la vida de una época y de un hombre en el fondo de su alma, en lo más auténticamente vital y suyo» (SyL nº6 1941:125).

Este aspecto «lo temporal» tratado por el texto, implica en otros términos la aceptación y necesaria inclusión de lo social-cultural y el cambio («es una sinrazón condenar toda innovación de una época nueva» (*ibíd.*:126) si bien bajo ciertas condiciones: que la factura sea realmente una creación material de la belleza, «que esta encuentre realmente su encarnación en las formas materiales», (*ibíd.*:125), entendida como ley fundamental.

En otros términos, el texto no niega el arte moderno ni el cambio, pues «como el lenguaje, también el arte es algo que vive de una época» (*ibíd.*:125):

Pretender para el arte un estancamiento, negar a cada época *el derecho a su revolución* artística —dentro de las normas eternas del arte sintetizadas en el ya enunciado principio, de que la obra ha de expresar con verdad, dignidad y hermosas formas sensibles la belleza para los hombres de entonces— es negarle la posibilidad de sentir la belleza con su propia sensibilidad y cegar las fuentes mismas de la creación sensible (SyL nº6 1941:126).

Más bien objeta en él su tendencia a la «desfiguración *snobista*» (SyL nº6 1941:120) lo que en el contexto y cotexto de este discurso, implica olvidar o relegar lo «eterno» y acentuar lo temporal y material. De igual modo, lo *revolucionario* artístico es admisible bajo la condición de cumplimiento de esa ley fundamental que el texto reitera insistentemente: la «mortificación» de la materia es un medio para el fin último, tal la realización sensible de la belleza,

que sólo podrá *simbolizar, señalar*, «realidades divinas» (Dios). La remisión a la cita agustiniana traída en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal 1939), da cuenta de la impronta de esta propuesta en el grupo e implícitamente su legitimación, en cuanto coherente, fiel y ajustada a la doctrina católica sobre el arte. De igual modo, en la instancia de ejemplificar, el texto menciona los grabados de Juan Antonio (Spotorno).

Finalmente, de la actualización interpretativa del texto es posible advertir una concepción cercana —en términos contemporáneos— a una teoría semiótica del arte y de las pasiones; la problematización de lo simbólico, lo indicial, lo indecible, los regímenes de sensibilidad o la utilización de términos como lenguaje o artefacto, entre otros, habilita tal proposición a partir del cotexto tomista y su lectura contemporánea (Mancuso 2007), aspecto que retomaré en el capítulo siguiente de una manera integrada.

«Crisis de la obra de arte»<sup>120</sup> (Máximo Etchecopar SyL nº10 1943:51-63), vuelve al ataque del romanticismo del siglo XIX que había problematizado *Número*; es en este período histórico en el que el texto establece el inicio de la gradual y progresiva pérdida de unidad espiritual (es decir, en este momento se manifiesta) y su «víctima» (primera en acusar tal «golpe») será la «obra de arte» (*ibíd.*:52). La concepción de la misma se ajusta al planteo del texto anterior: «tiene una haz que trasciende lo mudable y contingente, que mira a la quieta eternidad. Tiene otro que refleja el tiempo, el devenir, la historia» (*ibíd.*). Así, es concebida en el texto como la unión de dos componentes: uno esencial, intemporal, eterno, inteligible, artístico; y otro temporal, histórico, material, existente; este último aspecto se lo considera en su modo de operar y en el sujeto en que radica, lo que le permite afirmar que el arte se halla «condicionado» a factores sociales e históricos. La fuente declarada que fundamenta esto último es *Art et Scholastique* de Jacques Maritain (1920),<sup>121</sup> no obstante insiste en la remisión a la doctrina escolástica sobre la obra de arte que presupone conocida en su lector modelo.

<sup>120</sup> Transcripción de un trabajo leído al cierre de los *Cursos de Cultura de Católica* de año 1942.

<sup>121</sup> La traducción al español, a cargo de Juan Arquímedes González se publicó en 1945 (*Arte y Escolástica*, Buenos Aires: La Espiga de Oro).

Ahora bien ¿en qué consiste la crisis de la obra de arte postulada por el texto? En el texto, tal crisis es la de la cultura y por ende del estilo: «(...) si definimos a la cultura como el comportamiento humano (...) del hombre en la historia, el estilo, o mejor dicho, los diversos estilos, sólo serán, por lo tanto, especies distintas, manifestaciones, epifanías de una misma y única riqueza cultural» (SyL nº10 1943:56); es decir, no hay modo de comunicar con la cultura sino mediante el estilo, pues «el estilo arraiga en la cultura (...) y la obra de arte en el estilo» (*ibíd.*:56). Luego:

La crisis del mundo occidental sería, por lo tanto una crisis de estilo, esto es, crisis de creación de la nueva estructura cultural que los nuevos tiempos históricos indefectiblemente exigen, y no, a secas, una crisis de cultura (SyL nº10 1943:56)

Como otros textos aquí analizados también reiterarán, tal crisis se inscribe en el contexto histórico de la Revolución Francesa; el romanticismo es directamente la «muerte del estilo» (SyL nº10 1943:57) y sus consecuencias abarcan todos los dominios de la creación estética. El decreto de tal muerte, es apoyado con una cita de Wladimir Weidlé: «(...) el estilo (...) no es sino la manifestación exterior de una comunidad profunda, de una fraternidad constante de las almas (...) Cuando la comunidad se desliga se extingue el estilo y nada podrá reanimarlo» (*ibíd.*:55) y con otra de Ortega y Gasset: [el romanticismo] significa la moderna confusión de lenguas. Es un “¡sálvese quien pueda!”. Cada individuo tiene que buscarse sus principios de vida. No puede apoyarse en nada preestablecido» (*ibíd.*:57).

El texto propone una sutil (y no menor) complejización respecto a lo planteado en «Lo eterno y lo temporal en el arte», en el ámbito de lo temporal: diferencia las costumbres, imágenes, sentimientos e ideas de una época (mundo visible) del mundo invisible del estilo de la cultura (organizador, estructurador del primero); y si bien la carencia de estilo configura un obstáculo, no por ello el arte carece de una función: en tal circunstancia le queda traducir «la desesperada conciencia de su limitación, de su heroico aislamiento» (SyL nº10 1943:62).

En un número anterior de *Sol y Luna*, una producción artística contemporánea había sido abordada con motivo de su edición en formato libro por parte de

Convivio: se trató de la producción artística de Juan Antonio (Spotorno) en «Xilografías de Juan Antonio» (Máximo Etchecopar *SyL* n° 4 1940:121-28), texto en el que se destaca el rol de *Número* y *Criterio* «de la primera época» como una suerte de *formadores de la sensibilidad* estética, transcurridos más de diez años de tales experiencias. En tal sentido, conformarán dos hitos señeros al que posteriormente se agregará justamente *Sol y Luna*.

Las xilografías son abordadas en correspondencia con la teorización sobre el arte que el grupo impulsaba:

A través de los temas más diversos, una común virtud los liga en unidad; una virtud (...) de llegar, en la obra de arte, y por su vía concreta, al fondo de las cosas sin abandonar la superficie.

Recorra el lector, en efecto, la obra que nos ocupa. Ascenderá desde temas que casi lindan con la anécdota hasta otros que comunican un símbolo y desde estos, y el salto es infinito, hasta los que se levantan sobre una idea teológica.

No habrá sido sino a través del tema ese viaje. Porque en esa variedad temática, idéntico es, sin embargo, el modo de hacer brillar, en su ciega materia, la escondida razón poética que alberga (...) No hay un estilo, una manera de Juan Antonio, sino una cosa creada por Juan Antonio

Es ese rasgo el que vincula, simultáneamente, su obra con la más pura tradición clásica y con las mejores tendencias del arte de esta época (*SyL* n° 4 1940:125-127).

Lo temporal y lo eterno en una producción (artefacto) artístico, la dimensión de movimiento de descenso y ascenso/viaje (Marechal), la comunicativa, la simbólica, el esplendor (luz) de la forma, la particularidad de la materia artística, son todos aspectos explícitos e implícitos en el breve texto, el que configura así una especie de ensayo y/o puesta en práctica de las reflexiones teóricas sobre el arte que atraviesan la publicación.

De entre los textos que integraron *Alto Quien Vive y Santo y Señá para 1940. Almanaque de Sol y Luna*, «Proclama» sostenía:

Acción Monárquica se propone instalar en la Argentina la monarquía absoluta hereditaria. La monarquía no es el gobierno de un hombre imbécil que tiene un hijo imbécil; es el gobierno de un hombre digno que tiene un hijo digno. Acción Monárquica no pretende levantar un trono y llamar para ocuparlo al representante de una familia más o menos degenerada: pretende preparar el advenimiento de un dictador capaz de engendrar a un hijo dictador. Pretende ofrecer a Dios —dueño de la soberanía— la



comodidad de delegar en una familia la soberanía para que no tenga que verse mezclado en la repetida inmundicia de las elecciones democráticas.

La grandeza de nuestro país —nacido en uno de los momentos más canallescos del mundo— no se hizo con la democracia sino con la violación de la democracia. La grandeza de nuestros gobernantes no provino del sufragio, sino de la prepotencia que emplearon para apoderarse del gobierno. Para ello envenenaron al pueblo con las doctrinas liberales y el pueblo creyó en su propia soberanía y reclamó el derecho de elegir a sus gobernantes mediante el recuento de los pies divididos por dos.

Frente al peligro suicida que importa para el pueblo el libre ejercicio de los derechos democráticos, Acción Monárquica opone el principio de la monarquía. La descomposición del orden liberal reclama una era de dictaduras para salvar el orden indispensable. La dictadura no es toda la solución política de un pueblo, porque no posee en sí misma la condición de continuidad que caracteriza al pueblo. Es la solución política de un momento, que deberá repetirse hasta el día que un dictador ofrezca la continuidad de su sangre a la necesaria continuidad de su patria. Y el orden inestable que salvará la dictadura se convertirá ese día en el orden estable que la monarquía asegura.

El gobierno no es un beneficio sino un sacrificio: no es el beneficio que se mendiga del pueblo, sino el sacrificio que se acepta de Dios. Es el camino de la santidad por el ejercicio del mando, al que solo puede aspirar el hombre que está dispuesto a ser santo. La aspiración del mando en el régimen republicano supone la entrega del hombre a las miserias de los hombres. La aspiración del mando en el régimen monárquico supone en el hombre una voluntad de heroísmo que le levanta las miserias de los hombres. Una voluntad de heroísmo que le obliga al servicio de la virtud en el servicio de sus súbitos y una voluntad de heroísmo que liga su suerte a la dignidad de su cargo, porque el incumplimiento de los deberes fundamentales inherentes al cargo real se halla previsto y solucionado por una de las más antiguas y respetables instituciones de la historia: el regicidio.

Los componentes de Acción Monárquica declaran:

Que creen en la necesidad del estado católico, monárquico y corporativo.

Que creen en la necesidad actual de la Santa Inquisición.

Que se alegran de no tener un pretendiente al trono, porque los pretendientes suelen perjudicar a la causa de los pretendientes.

Acción Monárquica se reunirá en comidas mensuales, iniciando sus reuniones con el grito de: ¡Viva Duarte!, para que rabie Moreno, y terminándolas con el grito de: ¡Abajo Moreno!, para que se alegre Duarte. Buenos Aires, 4 de octubre de 1936 (*Almanaque SyL*, 1940:143).

El texto en cuestión juega con el género vecino al del manifiesto político y oscila entre la seriedad y el humor, desorientando así al lector, que debe realizar inferencias varias para interpretar el llamamiento; un indicador de la clave paródica es la significativa resolución del mismo, pues el último párrafo suele ser un espacio estratégico para la acción programática; en el caso, la

propuesta consiste reunirse «en comidas mensuales» y comenzarlas al grito de «¡Viva Duarte» y «Abajo Moreno».<sup>122</sup> No obstante fue leído contemporáneamente como una declaración de principios, lejos del humor en clave chestertoniana tal como es posible postular que se planteaba y que atravesaba además parte importante del ejemplar (el *Almanaque...* incluye también la transcripción e ilustraciones de «Los cinco tipos primitivos de Demonios» de Chesterton —*Almanaque SyL*, 1940 66-72—).

La intensidad del programa visual de *Sol y Luna* decrece progresiva y complementariamente a la menor problematización o reflexión sobre cuestiones políticas; los últimos números prácticamente no incluirán imágenes y será mayor la cantidad de trabajos destinados a reflexionar más estrictamente sobre aspectos religiosos. Tal como consigné antes, resulta de interés detectar la estética de las mismas, pues de ello es posible inferir el arco temático y temporal que a la publicación le interesaba afirmar.

Los diez números publicados se abrirán y cerrarán con dos imágenes<sup>123</sup> bajo cada una de las cuales se incluirán los epígrafes «Sol» y «Luna», reproducciones de textos visuales elegidos para dar cuenta del valor simbólico del título de la publicación, al que se alude en la presentación del primer número:<sup>124</sup> Así, en el n°1 se reprodujeron dos de los grabados incluidos en el *Libro del hogar medieval* (Castillo de Wolfegg) (1475-1485)<sup>125</sup> atribuidos a

<sup>122</sup> La referencia es al episodio protagonizado por el capitán de Húsares Atanasio Duarte, durante una celebración por la victoria de Suipacha realizada en el Regimiento de Patricios el 5 de diciembre de 1810. Duarte propuso un brindis por Saavedra (rival de Moreno por entonces), como *primer rey y emperador de América*, otorgándole a la esposa de Saavedra una corona de azúcar.

<sup>123</sup> Excepcionalmente las imágenes incluidas en los sucesivos números dan cuenta de su procedencia o datos básicos.

<sup>124</sup> «En los días que corren y en los cuales un obscurecimiento semejante a la noche gravita sobre los principios eternos, hurta su verdadera significación a los hechos y hasta olvida el antiguo y exacto valor de las palabras, “SOL y LUNA”, con el doble simbolismo del sol, que es la luz directa, y de la Luna que es luz reflejada, quiere contribuir a dar testimonio de la luz y afirmar los principios substanciales del orden verdadero, los cuales tienen su fanal en la Causa Primera y su reflejo en todo lo creado, así como la luz brota del Sol y se refleja en el espejo exacto de la Luna. Cuando el Sol y la Luna se miran frente a frente, se produce el claro prodigio de la armonía, y el orden humano, como reflejo del querer divino, tiene la dichosa facilidad de una mirada. Nuestra revista, con el simbolismo de su título, quiere significar una ferviente aspiración a tal orden y a tal armonía por el amor del sol y la fidelidad de la luna» («Sol y luna», *SyL*, n°1 1938:7).

<sup>125</sup> La datación es aproximada. También se ha consignado como fecha probable del manuscrito 1466-1470. Se trata de una especie de «memoria» de la casa o castillo en este caso de Wolfegg (Alemania); este tipo de manuscritos constituían recopilaciones encargadas por miembros de burguesía próspera, que además incluían grabados (en este caso, con temática



Figura 43. Meister des Hausbuches *Planetenbild des Sol*, um 1466/1470, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett, Wolfegg (reproducida en *Sol y Luna*, nº 1, 1938)



Figura 44. Meister des Hausbuches, *Planetenbild der Luna*, um 1466/1470, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett, Wolfegg (en *Sol y Luna*, nº 1, 1939:185)

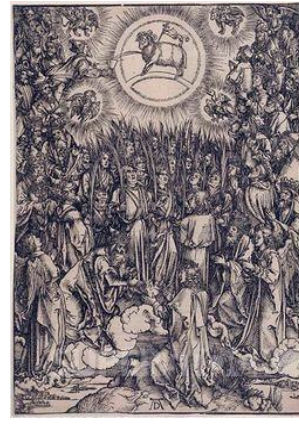


Figura 45. Durero, *La adoración del cordero*, 1511 («Sol» en *Sol y Luna*, nº 5, 1940)



Figura 46. Durero, *Virgen de la media luna*, año («Sol» en *Sol y Luna*, nº 5, 1940.:255)



Figura 47. Ilustración del libro de Ramon Llull *Liber de ascensu et descensu intellectus*, 1512 («Sol» en *Sol y Luna*, nº 8, 1942)

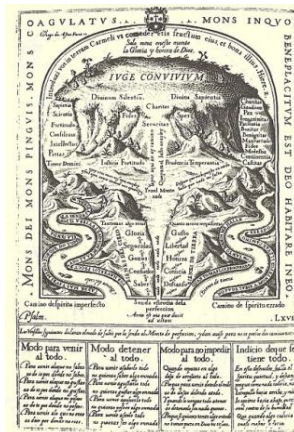


Figura 48. Diego de Astor, *Monte de perfección o Monte Carmelo* (reproducida en *Sol y Luna*, nº 2, 1939:82)

religiosa y también profana). En particular, los folios dedicados a «los planetas y sus hijos» receptaban la creencia medieval de que los planetas tenían una influencia formativa sobre el carácter o los rasgos físicos de quienes nacían bajo su signo, además de asociarlos con alguna actividad. Norbert Elías, quien se refiere a este manuscrito para abordar la vida del caballero, afirma que estas imágenes proceden de la última época (decadencia) de la caballería, «de la época de Carlos “el Calvo” y de Maximiliano (...) En todo caso los hombres que vemos aquí, son ya hombres de una época de transición en la que, poco a poco, va apareciendo una aristocracia cortesana en lugar de la caballeresca. Y mucho de lo que se muestra en estas imágenes, recuerda la esencia del cortesano. En conjunto, sin embargo, nos permiten hacernos una buena idea del ámbito vital, específicamente caballeresco, de las costumbres y del ambiente diario de los caballeros» (Elías 1939 (1988):244).





Figura 49. Ilustración de *Crónica de Don Pero Niño* en *Sol y Luna*, nº3 1939:159



Figura 50. Ilustración de *Crónica de Don Pero Niño*, en *Sol y Luna*, nº3, 1939:159



Figura 51. Ilustración en *De insulis inuentis: Epistola* (Cristoferi Colom), 1493, reproducida en *Sol y Luna* nº9, 1949:151



Figura 52. Ilustración en *De insulis inuentis: Epistola* (Cristoferi Colom), 1493, reproducida en *Sol y Luna*, nº9, 1949:154



Figura 53. Ilustración de *Theorica Musicae...*, de F. Gaffurio, reproducida en *Almanaque Sol y Luna*, 1940:27



Figura 54. Ilustración de *Libro de guisados manjares*. de Ruperto de Nola reproducida en *Almanaque Sol y Luna*, 1940:44

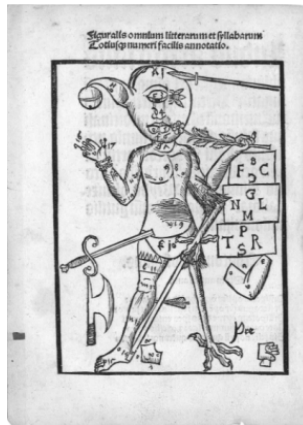


Figura 55. Ilustración de Simonis Nicolaus (*Ludus artificialis...* 1510.) reproducida en *Almanaque Sol y Luna*, 1940:164

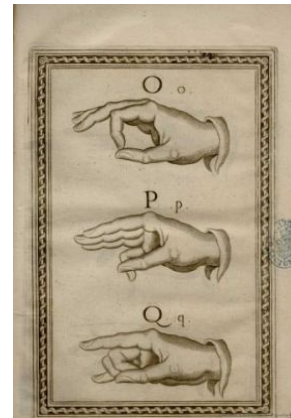


Figura 56. Diego de Astor, incluida en *Abecedario demostrativo...* 1620) reproducida en *Almanaque Sol y Luna*, 1940:65

Meister des Hausbuches<sup>126</sup> (figuras 43 y 44);<sup>127</sup> el número 5 presentó bajo el epígrafe de «Sol», el grabado de Durero, *La adoración del cordero* (1511) y bajo el de «Luna» *Virgen de la media luna*, también de Durero (figuras 45 y 46).<sup>128</sup> El número 8, bajo el epígrafe de «Sol» presentó un grabado incluido en *Liber de ascensu et descensu intellectus* de R. Llull, escrito alrededor de 1305, pero publicado (con esta ilustración) en 1512, cuyos peldaños estaban etiquetados de abajo a arriba con las palabras: «lapis» (piedra), «flamma» (fuego), «planta», «brutum» (bestia), «homo» (hombre), «caelum» (cielo), «angelus» (angel), y «Deus» (Dios) (figura 47).<sup>129</sup> El número 10 no presentó imágenes bajo el epígrafe de «Sol» y al final, reiteró la publicada en el n°6, también bajo el epígrafe de «Luna».

Otras imágenes incluidas fueron: *Paraíso VII (Mercurio)*, de Sandro Botticelli, ilustración para la *Divina Comedia* (c1313-21),<sup>130</sup> Los grabados de H. Holbein para la *Danza de la Muerte* (1538) (uno de los pocos casos en que se consignó la autoría o procedencia de las ilustraciones);<sup>131</sup> la reproducción de la portada de *Zeichen des Kreuzes* (1936)<sup>132</sup> editado por Alfred Miller, con el que se iniciaba «La Iglesia en la “leyenda negra” hispanoamericana», de Rómulo Carbia;<sup>133</sup> el *Monte de la perfección o Monte Carmelo* de la edición de la *Obras* de San Juan de la Cruz (figura 48), que antecedió al texto de Leopoldo Marechal, «San Juan de la Cruz»<sup>134</sup> También fueron habituales la reproducciones de ilustraciones de *El Victorial* o *Crónica de don Pero Niño* (h.

<sup>126</sup> También conocido como Maestro del Gabinete de Amsterdam (activo entre 1465-1500).

<sup>127</sup> Para las ilustraciones en el mismo espacio en los números 2 a 4, *cfr. Anexo 5, Varia, fig 16-21.*

<sup>128</sup> Para las ilustraciones en el mismo espacio en los números 6 y 7, *cfr. Anexo 5 Varia, fig 22-25.*

<sup>129</sup> Ver Anexo 5 Varia, fig 26 para la ilustración, en este número, bajo el epígrafe de «Luna»; en el número 9 bajo «Sol y luna», la figura en *Anexo 5 Varia, fig.27.*

<sup>130</sup> *Cfr. Sol y Luna, n°1, 1938:149.*

<sup>131</sup> *Cfr. Sol y Luna, n°1, 1938:164-70.*

<sup>132</sup> El título completo era: *Zeichen des Kreuzes. Die "Verwüstung Westindiens", d. h. die Massenausrottung der süd- und mittelamerikanischen Indianer nach der Denkschrift des Bartholomäus de Las Casas, Bischofs von Chiapa, von 1542. [En la señal de la cruz. La "Destrucción de las Indias", es decir, el exterminio en masa de los indios del sur y de Centroamérica después del memorando de Bartolomé de Las Casas, obispo de Chiapa, de 1542a],* Lepizig: 1936.

<sup>133</sup> *Cfr. Sol y Luna, n°2, 1939:52-60.*

<sup>134</sup> *Cfr. Sol y Luna, n°2, 1939:82-99;* la ilustración se publicó por primera vez en la edición de las *Obras* (1618), su autor, Diego de Astor (ca. 1585-90 – ca. 1650) —grabador nacido en Flandes y discípulo de El Greco en Toledo— se basó en los dibujo de San Juan sobre el Montecillo de la perfección o Monte Carmelo.

1436) (cfr. figuras 49 y 50), o de las que integraron la Carta de Cristobal Colón en la que anunciaba su descubrimiento del año anterior<sup>135</sup> (figuras 51 y 52).<sup>136</sup>

El *Almanaque de Sol y Luna*, presentó la misma estética: ilustraciones de *Theorica Musicae*, de Franchino Gaffurio (publicado por primera vez en 1480, cfr. figura 53), del *Libro de guisados manjares y potajes intitulado libro de cozina* de Ruperto de Nola (figura 54), de *Ludus artificialis...*<sup>137</sup> de Nicolao Simonis ex Weyda (1510) (figura 55) o las del grabador Diego de Astor, incluidas en el «*Abecedario demostrativo*» de *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*, Juan Pablo Bonet (1620) (figura 56).

Conforme consigné en la presentación de esta publicación (Capítulo 6), *Sol y Luna* incluyó muy pocas ilustraciones contemporáneas, una de ellas fue un dibujo de Juan Antonio Ballester Peña (nº 5 1940:40; ver figura 58) que antecedió el poema de Leopoldo Marechal «El ciervo herido».<sup>138</sup> En el *AHJABP* se conserva un boceto previo en lápiz (ver figura 57).

Observamos en él como modos de producción signica el recurso a las estilizaciones y vectorizaciones menos para ampliar contenidos nucleares y más para afirmarlos, pues la enciclopedia convocada es la simbología del ciervo como Cristo (forma en que se aparece a San Plácido y San Huberto para convertirlos) y herido (martirizado por el amor, simbología que se agrega

<sup>135</sup> El título completo del texto en el que aparecieron por primera vez estas imágenes fue: *De insulis inuentis: Epistola Cristoferi Colom (cui [a]letas nostra multu[m] debet: de insulis in mari Indico nup[er] inue[n]tis, [En lo referente a las islas descubiertas: carta de Cristóbal Colón, con quien nuestra época está en gran deuda, con respecto a las islas recientemente descubiertas en el Océano Índico]*, probablemente producido en Basilea Suiza por Jakob Wolf (1493). En la parte superior de algunas de ellas, están grabadas las palabras «Insula Hyspana» (isla española). La reproducción debió tomarse de alguna de las múltiples ediciones posteriores.

<sup>136</sup> Ambas incluidas en «Descubrimiento de las Indias», publicado en la sección «Flor de leer» y que constituía un fragmento de *Dos tratados históricos tocantes al cardenal Ximénez de Cisneros*, de Baltasar Porreño (cfr. SyL nº9, 1949:150-158).

<sup>137</sup> Título completo: *Ludus artificialis oblivionis gratia Dei omniumque vitiorum fugativus, virtutum ac scientiarum lucrativus memoriam tum meditalibus salvans, cum speculo et annulo utilissimo philosophorum*

<sup>138</sup> «1. Por irme tras la huella/ del ciervo herido/ me sorprendió la noche,/ perdí el camino.//Solo corría el ciervo /por los eriales:/De su costado abierto / manaba sangre.//El ciervo fatigado /buscó las aguas: / Espinas de su frente / le coronaban.// Se fue por lo escondido /y holló la selva: / ¡Quedaban a su paso / rojas las breñas! // Por ir de cacería/ perdí el camino:/ Mi pecho estaba sano / y el ciervo herido. 2 Como las azucenas / se abría el alba, / cuando seguí sus rastros / en la montaña. // Lo perseguí en las dunas / y en la marisma, / sin advertir el paso / del mediodía. // Detrás del ciervo herido /me halló la tarde:/ ¡Sol poniente, mi vida, / luna levante! // Cerrado luego el día, / perdido el norte, /al cazador y al ciervo,/ cazó la noche.//3. El ciervo queda en salvo, /mi pecho herido:/ ¡Por ir de cacería / gané el camino!» (Leopoldo Marechal, *Sol y Luna*, nº 5, 1940:41-43).



Figura 57 Juan Antonio Ballester Peña. Boceto de «Dibujo» para «El ciervo herido»



Figura 58, Juan Antonio Ballester Peña. Ilustración para «El ciervo herido» (Marechal , SyL, nº 5 1940:40)

durante el renacimiento a otras anteriores).<sup>139</sup> En este caso (al contar con el boceto previo) es posible observar la precisión en la herida que se agrega a la corona de espina (Cristo). Pero también es posible advertir la presencia de pseudounidades combinatorias a partir de la estilización del árbol, que conforme explicitaré en el abordaje de la siguiente publicación (*Nuestro Tiempo*) configuran una metáfora de la Iglesia, con lo que la imagen también remite a la simbología de los perfectos esposos (Cristo y la Iglesia); es en este espacio que se despliega la cabalgata (movimiento, viaje) del caballero en su búsqueda en la noche (en tal punto, es posible cotextualizar este texto visual con San Juan de la Cruz: viaje, noche, búsqueda); tal interés es afirmado en el texto nuevamente a partir de su comparación con el boceto (en el que la noche no se explicita).

<sup>139</sup> El ciervo sediento, símbolo del alma con sed de Dios, que se sacía en el bautismo y en la eucaristía; huyendo de perros, simbolizó el alma perseguida por las tentaciones o su victoria sobre el mal; acostado o entre flores: símbolo de la tranquilidad de Dios; enemigo y devorador de serpientes como Cristo aplastando el mal; bebiendo en una fuente con la cierva, emblema de los esposos cristianos al lado de la fuente de la vida (cfr. Alonso Rey 2007:13 y ss)



El texto visual acompaña al texto escrito: movimiento/viaje/ búsqueda del alma (caballero) de Cristo martirizado por el amor (ciervo herido) en la noche, pero la estilización del árbol bien posibilita actualizar interpretativamente el texto infiriendo en tal sentido la presencia de la Iglesia en tal búsqueda.

El arco temporal de la producción de imágenes reproducidas (1400-1600) conduce a interrogarse por qué *Sol y Luna* no recurrió más asiduamente a las ilustraciones de artistas contemporáneos afines, como por ejemplo, de quienes integraban el *Convivio*.

Quizá haya que detenerse en una segunda lectura posible de esta estética, tal que la misma era accesible en libros de reducida circulación; esto habla del acceso a bibliografía destinada a un público restringido como pudieron ser las ediciones de la Sociedad de Bibliófilos Españoles (activa entre 1866 y 1919) cuyas libros fueron de tirada reducida y por lo general dedicada a sus socios.<sup>140</sup> Asimismo, la biblioteca de los *Cursos de Cultura Católica* (y esta publicación se autodenominó informalmente la «revista de los Cursos») constituyó un patrimonio diferencial para sus miembros, ya desde sus inicios con la donación de los más de 14.000 volúmenes de la biblioteca de Emilio Lamarca perteneciente a la Liga Social Argentina; en 1934 se le agregó la biblioteca de Ángel Gallardo, donada por sus herederos al Ateneo de la Juventud y en 1936 la extinguida Universidad Católica Argentina, a cargo del Arzobispado quien la dejó en custodia de los *Cursos*.

Rivero de Olazabal, en su reseña de la actividad bibliográfica de los cursos, comenta que hacia julio de 1945 contaba con 45.000 volúmenes sin contar las revistas y folletería que alcanzaban las 5.000 unidades (1986:155-57). Otras fuentes corroboran este interés por los libros y por evidenciar una marcada actualización (a partir, además, de las revistas recibidas) junto a obras de valor bibliófilo: tanto la *Circular Informativa Bibliográfica* como *Ortodoxia*, dedicaron sus páginas a listar las publicaciones recibidas con detalle; su lectura da un panorama de la cantidad y calidad del material que se incorporaba año a año a la Institución.

---

<sup>140</sup> Esta sociedad publicó en sus cincuenta años de vida, 41 libros en 48 tomos, cuya tirada no superaba los 300 ejemplares; posiblemente el fragmento de *Dos tratados históricos tocantes al cardenal Ximénez de Cisneros*, de Baltasar Porreño, haya sido de la edición de esta Sociedad, quien lo publicó en el vol 41.



La selección del material visual publicado en *Sol y Luna* tiene en cuenta un lector modelo que *puede reconocer el contexto de publicación de las imágenes reproducidas*, al que además —y por ello— no considera necesario proveerle de la información acerca de la fuente de la que ha sido extraída.

#### **f) *Nuestro Tiempo* (1944-1945)**

He organizado el abordaje de esta publicación en dos secciones.

a) Una primera centrada en la lectura de la sección *Editoriales y Notas*, pues el análisis de las argumentaciones en términos de diálogo (*i.e.* discusión) con oponentes reales o imaginarios, el tipo de movimientos argumentativos (acentuación de las posiciones propias u orientación a desestimar las de los demás) y su integración en un marco sociocultural político, tornan este género en uno de especial interés en cuanto discurso de opinión y espacio de explicitación ideológica de la publicación.<sup>141</sup> A tal fin, las mismas se presentan agrupadas en torno a los siguientes temas: 1) propósitos; 2) cultura; 3) teología política 4) realidad política y 5) segundo año. Asimismo, incorporo el análisis de una selección de ilustraciones que figuraron en las portadas de cada ejemplar.

b) una segunda sección (*Reflexiones sobre arte*) en la que incluyo una selección de textos escritos y particularmente la sección «Notas de arte», en las que analizo las proposiciones sobre el tema desde la publicación.

#### *a) Editoriales*

##### *a.1) Propósitos*

A lo largo de tres números (I, III y IV) y en la página central de cada uno (p. 4), las primeras tres editoriales (tituladas «Propósitos») están destinadas a delimitar los objetivos de *Nuestro Tiempo* (en adelante *NT*). En la del número I,

---

<sup>141</sup> Tal como procedí con el análisis de *Número* al inicio del presente capítulo.

se justifica —a partir de la explicitación de los objetivos— el título y se delimitan los fines de la publicación. La dimensión temporal adquiere relieve a partir de la reiteración de la *palabra temática* (palabra clave) «tiempo» en el párrafo inicial y final y además se lo especifica: se trata del *tiempo presente* necesariamente articulado con un pasado y un futuro. El pasado seleccionado es el de una «*Europa histórica (...) que recogiendo los valores universales yacentes en el mundo grecorromano y germánico fue vivificado por el poderoso aliento sobrenatural de la Iglesia*» (1944, nº1:4) y «*auténtica*», que se impulsa a recrear en Argentina como condición de posibilidad de un futuro soberano, rector y dirigente.

Ahora bien, ese tiempo en el que la dimensión del hacer (además del ser) es acentuada, justamente debe ser «*vivido*» (realizado) por el *lector modelo* delineado en el texto, esto es, la «*generación*» (de la que el *autor textual* es parte, al utilizar el nosotros inclusivo) convocada a acentuar tal vínculo (que se manifiesta orgánico, *cfr.* utilización de términos como «raíz», «vital»), apelando a su responsabilidad. Asimismo, al lector modelo postulado en el texto le interesa la nación, el país, la soberanía (cuya concepción teológica será explicitada más adelante) tiene capacidad de actuar y es portador de cierta desorientación que el texto viene a reparar.

La formulación de preguntas retóricas (recurso argumentativo que se reiterará en varias editoriales) y respuestas inmediatas (evitando el *suspense* e induciendo a la generación de consenso) imprime cierto tono pedagógico al discurso en la segunda editorial que aparece en el nº III (1944:4), en la que se especifican las tendencias con las que este lector debe lidiar y se establecen las tareas a las que es convocado. Aquí quedan más claramente delimitadas dos orientaciones contendientes: la *tradicionalista* (que revaloriza el pasado y no «mira» el futuro, por consiguiente inmoviliza el presente) y la *liberal* (que desestima el pasado y ensalza el presente tornando incierto un futuro desarraigado del pasado). El tradicionalismo es asociado positivamente a términos como «defensa», «valores» «tradición», «noble altivez»; y negativamente a «conservación», «estatismo», «colonialismo» y ausencia de vitalidad. Asimismo, se presenta una referencia al colonialismo (ya indigenista, ya español) vigente en *otros* países, que si bien es caracterizado como

«*excelentes formas de vida*», no tienen «*vigencia histórica*». El liberalismo, por su parte, relacionado con la Europa del siglo XIX, es asociado a decadencia, mercantilismo y caracterizado como lleno de «*lacras con diversos nombres, democrática, liberal, ideológica, racionalista, romántica*» (1944, nºIII:4).<sup>142</sup>

A pesar de todo es también —asevera el texto— «*la Europa, encarnación de la cultura*» (*ibíd.*) en la que subyace una «auténtica»: la *Europa de la fe* de H. Belloc. Si bien ambas presentan aspectos negativos, tienen un perfil positivo, tal el de encarnar diferentes modos de la cultura europea con la que Argentina mantuvo (pasado) conexiones «vitales» culturales. Esta raíz europea es así, condición de posibilidad de la emergencia y subsistencia de la «soberanía». El llamamiento no es a la oposición a una u otra corriente, sino a su síntesis (entre «tradición y progreso», *NT* nº3, 1944:4) en el sentido de «superación» (*NT* nº4 1944:4) y *crecimiento cultural*

La tercera editorial (*NT* nº IV, 1944:4) rodea y precisa la noción de estos dos últimos términos, apelando (y asociándolos) a términos como «vitalidad social», «fuente», «continuidad», «substancia», «saber», «hacer» «enriquecimiento». Esta última palabra (temática) es objeto de especificación y jerarquización: sin desestimar el acrecentamiento material, se privilegia el cultural. A su vez, no se trata de cualquier crecimiento material, pues el autor textual se ve obligado a jerarquizar también en el interior de esta materialidad. En tal sentido el crecimiento territorial es el aumento de su utilización; el poblacional es el aumento de la natalidad y «*aún, un aporte seleccionado de caudal inmigratorio*» y el económico debe ser un crecimiento «armónico» de la totalidad de la capacidad productiva. Pero el crecimiento por excelencia es el cultural, un «saber» y un «hacer» que es una respuesta «*a las apetencias profundas del hombre histórico*» (*ibíd.*) que sólo podrá satisfacerse en la *única* fuente de la cultura, *i.e.* Europa (Europa cuya existencia se asegura a partir de la cita del segundo criterio de autoridad: Berdiaeff). Otro término temático en esta *Editorial*, es «patria», el que —a diferencia de la palabra «cultura»— no se considera necesario definir (el texto presupone con su lector, una común

---

<sup>142</sup> La ambigua construcción de la oración posibilita ya identificar «los diversos nombres de esas lacras» con los términos que le siguen o bien postular la convivencia de «lacras» —cuyo contenido no se especifica— con otras características: democracia, liberalismo, ideología, racionalidad o romanticismo

noción de la misma) sino caracterizarla en su estado actual: (la patria) revista una carencia (cultural) por lo que «reclama» un «enriquecimiento» (también cultural).

El tiempo presente, en cuanto «crucial» y la «acción» heroica son nuevamente acentuadas en la *Nota* de portada del nº III, que se articula mejor con la editorial del mismo número (en la que se desarrolla la segunda parte de los «propósitos» de la publicación). Si en la editorial se aludía a las corrientes políticas que han operado *en* (y forman parte *de*) nuestro pasado, en la *Nota* de portada, titulada «Frente a la encrucijada» (*NT* nºIII, 1944:1) se refiere al presente. El autor textual necesita reiterar (convencer) acerca del rol clave de Argentina en el concierto de naciones latinoamericanas y con ella su dimensión protagónica en un momento crucial de elección entre dos «caminos»: «la ruta grande» o el de los «*vericuetos torcidos que la llevan al abismo*». El «presente» se afirma asimismo con una referencia de actualidad: ante el discurso del «Gobernante»,<sup>143</sup> «*tenemos fe y esperanza en el destino de la patria*». La *Nota* a diferencia de la *Editorial*, tiene un destinatario más restringido: el *catolicismo nacional*, alarmado por entonces ante la incertidumbre derivada de la sucesión de hechos desde la ruptura de relaciones con el Eje durante el mandato de Ramírez: su renuncia, la asunción de E. Farrel, la posibilidad de desviación de los objetivos de la «Revolución» del 4 de junio de 1943 —cuyo indicio parecía detectarse en la sustitución de los cuadros católicos por otros marginales del mismo credo o civiles en la administración—, eran todas cuestiones que inquietaban al mundo católico. La necesidad de esa «hora» (conforme se sostiene en el texto) requiere de la formación de cuadros políticos y con ello manifiesta su propósito de resultar una opción a la posición «a-política» tanto del gobierno de las fuerzas armadas como de la Iglesia, en ese momento.

Las tres editoriales en la que se desarrollan los *propósitos* de la publicación, presentan un tipo de argumentación secuencial. La recurrencia a la dimensión temporal, permite delimitar el tema principal, tal la importancia del *tiempo presente*. La tesis a sostener por el autor textual (que será explicada) es la de un tiempo (presente) atravesado por la dimensión política y cultural,

---

<sup>143</sup> Se trata del discurso pronunciado por Farrel (6 de julio de 1944) en la comida de camaradería del Ejército y la Armada.

acentuando así la historicidad de un momento único e irrepetible. La escasa y medida referencia a aspectos confesionales e hispánicos, tópicos reiterados por el discurso católico y nacionalista militante (si bien, cabe aclarar, esta restricción aparece sólo en estos tres textos destinados a delimitar los propósitos de la publicación) dan cuenta de una intención de ampliación de los lectores (al menos hacia el inicio de la publicación) a los cuales se convoca apelando a su dimensión responsable y patriótica (ya no nacional).

Si bien se especifican las corrientes políticas que han lesionado la «unidad nacional», existe cierto desequilibrio en la descripción de una y otra, reservándose mayores connotaciones peyorativas para una de ellas, la corriente liberal. El colonialismo (ya indigenista, ya español), es excluido del análisis político del país por inexistente (no obstante vigente en otros países). Es en este rasgo diferencial en el que residen las posibilidades de Argentina como rectora en la región. No obstante, en su caracterización como subproducto del tradicionalismo y en la advertencia acerca de la posibilidad de su operatividad (y por ello afectar o malograr tal rol rector), se evidencia en el texto el carácter de peligro latente. El llamamiento es, si se quiere, a una empresa heroica: es lo que «nuestra generación» *debe hacer*, pues está «llamada a excelsa vocación histórica» (NT nº IV, 1944:4): debe ejercer una «misión rectora» (que le compete y para la cual debe capacitarse, NT nº I, 1944:4). Finalmente, se advierte que es una tarea ingente, urgente, que debe *superar* las disputas del pasado («lo pasado es pasado»): porque puede comprenderlo puede convivir con él, discutirlo y aspirar a superarlo.

Asimismo, entre los recursos argumentativos utilizados, además de las citas de autoridad (referencia a dos pensadores europeos y católicos, Belloc y Berdiaeff), es posible advertir el de oposición (vida/muerte; dinamismo/estatismo; tradicionalismo/liberalismo; ruta grande/vericuetos torcidos que dirigen al abismo) pero también organizaciones ya no en términos de oposición sino relacionales, tales como: *tradicionalismo (colonialismo)/ liberalismo/creatividad cultural; tiempo pasado/ tiempo presente/nuestro tiempo*. Según el modo de razonamiento, el texto presenta argumentos emotivos-afectivos (destinados a persuadir) tanto como lógicos-rationales (destinados a convencer). Entre los primeros, la apelación a la dimensión heroica resulta el

más pregnante y entre los segundos, prima el razonamiento por signos o sintomático, *i.e.*, la utilización de indicios o señales para establecer la existencia de un fenómeno, tal un peligro que se cierne sobre la patria que se encuentra en una «encrucijada» (*NT* n<sup>o</sup>III 1944:1).

En tal sentido, podríamos detectar en el texto la respuesta al *topic* postulado («De lo que se propone *Nuestro Tiempo*»), que es posible enunciar como: *un llamado a actuar en/por la redefinición de la cultura*; el tipo de acción que reclama *nuestra patria* en *nuestro tiempo* (presente) a *nuestra generación* (héroes) es una acción *político-cultural* en vínculo orgánico con la Europa «auténtica», *ie.* la «Europa de la fe», *i.e.* la Europa católica.

De este *topic* se infieren, como *problemas* que atraviesan los textos: la inacción o un tipo de acción estéril (en cuanto no tiene en cuenta la dimensión político-cultural); la no estimación de la potencialidad de los factores culturales como condición de posibilidad de tal acción; la necesidad de re-definición de la noción de cultura.

Si bien se utilizan términos como «síntesis» (entre tradición y progreso, entre lo permanente y lo cambiante), la mención no parece remitir a una operación dialéctica sino más bien de «recreación» de los aspectos positivos de cada orientación, una suerte de acción creativa que restaure lo permanente (la Europa histórica, auténtica) y lo combine con lo cambiante.

El nivel crítico del momento y los peligros a enfrentar terminan de delinearse en la *Editorial* del n<sup>o</sup> V: «Palabras de cordura», en la que se alude al pronunciamiento de F. Franco respecto a los efectos de la guerra en Europa: *la anarquía y el avance del comunismo*. Su mensaje es rescatado en función de su concordancia con lo expresado previamente por el papado (la condena al comunismo en la encíclica *Divinis Redemptoris*).

De este modo tenemos delineadas en estos cinco primeros textos, además de los objetivos, los temas, problemas, los peligros y las acciones posibles, las que se abordan de un modo más detallado en las editoriales de los números 6 y 7 y configuran toda una declaración de opción por una vía «culturalista» y el abandono de la vía «militante» del nacionalismo católico (*cf.* Zanatta 1999:33).

Dos de las portadas de estos primeros cinco números incluyeron las



Ad te, Domine, Clamabo,

Figura 59. Juan Antonio Ballester Peña, *Ad te, Domine Clamabo*, (*Nuestro Tiempo*, 1, II, 1944:portada)..



Figura 60. Juan Antonio Ballester Peña, *Quoniam Dominus excelsus, terribilis*, (*Nuestro Tiempo*, 1, III, 1944:portada).



Figura.61. Juan Antonio Ballester Peña. Sin título (*Nuestro Tiempo*, 1, nº III, 1944: 4)4

ilustraciones de las figuras 59 y 60; la del primer número fue una primera versión en dibujo del óleo *Canticum*<sup>144</sup> Acompañando la editorial (página 4) del número III, la ilustración fue la de la figura 61.<sup>145</sup>

En las figuras 60 y 61 es posible detectar, en cuanto al trabajo físico requerido para producir la expresión, la *reproducción* de estilizaciones (árboles) y vectorizaciones (verticalidad en ascenso); en cuanto a las primeras, la relación tipo-espécimen está a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, pues si bien el tipo expresivo está formado previamente, habilita a hipotetizar que es necesario actualizar su contenido abstracto, pues ¿por qué, éstas estilizaciones en particular aparecen secundando a estos textos escritos?

<sup>144</sup>Expuesto en Tucumán en 1943 y presentado en el *XXIII Salón Anual de Bellas Artes* en Santa Fe, 1946. (Cfr. *Anexo 2, figura 54*. Para la portada de los nº IV y V ver *Anexo 2, figura 55 y 56*).

<sup>145</sup>Fundamento la incorporación de esta ilustración en este grupo, si bien no figura en portada, en que la publicada en ese primer número no fue una *ad hoc* como el resto de las imágenes. Asimismo, los árboles serán una constante en la *Nuestro Tiempo*, se reiterarán numerosas veces con alteraciones configurándose como pseudounidades combinatorias, por lo que el análisis de esta ilustración junto a la de la figura 60, deviene a modo de síntesis de la totalidad de las mismas.

Recordemos que el *tópico* detectado en ellos había quedado delineado como *un llamado a actuar en/por la redefinición de la cultura*; el tipo de *acción* que reclama *nuestra patria en nuestro tiempo* (presente) a *nuestra generación* (héroes) es una acción *político-cultural* en vínculo orgánico con la Europa «auténtica» (la de la fe, la Europa católica).

En la figura 61, la estilización es de *dos árboles*, cuyas copas frondosas se ven integradas al punto de formar una sola; en la figura 60, el árbol es *uno* solo y presenta además la estilización de frutos; asimismo, ambas imágenes se ven acompañadas por árboles sin ramas y sin frutos. Por otra parte, en la figura 61, la estilización de un banco, habilita a inferir que se trata de un árbol de una plaza contemporánea (luego, de una ciudad), introduciendo así una dimensión histórica. En esta instancia, como ya he propuesto en análisis previos, deviene necesaria una hipótesis abductiva, una asociación creativa a postular acerca de la relación que la estilización intenta proponer al lector; en otros términos, una hipótesis acerca de la intención de la imagen de negociar con su lector cierta precisión —no estrictamente corrección— de los TTCC, CCNN y en su caso CCMM.

En tal sentido en el orden de la intertextualidad, es posible relacionar tales estilizaciones con *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo), tal «árbol de la cultura». Más específicamente, el texto visual activa el carácter de condensación de significaciones múltiples (dos ilustraciones con ese motivo en el mismo número pareciera dar cuenta de ello), tal su verticalidad como vía de conducción de lo subterráneo hacia el cielo (como lo son las escaleras o las montañas que relacionan lo inferior, ctónico o infernal, lo central, terrestre o de manifestación y lo superior celeste); este «eje» entre dos mundos, también admitió entre sus sentidos el de simbolizar la naturaleza humana (Rabano Maurus), la cruz de la redención (árbol de la vida) y lugar central. Además lo habilita el texto escrito que acompaña a esta imagen, el que apela a expresiones como «conexiones vitales», «raíz» europea (la editorial anterior, íntimamente vinculada, insiste en esta terminología en términos de relación orgánica); pero en particular la editorial del n°3 se refiere a los dos diferentes modos de la cultura europea con la que Argentina mantuvo conexiones culturales y —recordemos— realiza un



llamamiento a una síntesis (entre «tradición y progreso», *NT* n<sup>o</sup>3, 1944:4), que luego, en la editorial n<sup>o</sup>4 (1944:4) precisará en términos de superación y *crecimiento cultural*.

La leyenda al pie —que funciona a modo de título/nombre— de la figura 59, *Ad te, Domine Clamabo*, corresponde al Salmo 29 versículo 9a<sup>146</sup> cuya traducción es: *A ti clamé, ¡oh Yahvé! y a Yahvé pedí piedad*.<sup>147</sup> El texto en latín prevé un lector modelo católico, conocedor de la liturgia que pueda identificar en la estilización de la figura masculina arrodillada, con corona y túnica, bajo seis peces con sus panes y un instrumento musical, la corona y el instrumento a David y la dimensión simbólica de los peces y panes (eucaristía, Jesús).

Una actualización en conjunto, posibilita afirmar que las imágenes amplían el *topic* del texto escrito: confirman la proposición (discusión) sobre la cultura pero al convocar en las portadas la enciclopedia bíblica, acentúan la calificación de esa cultura europea, esto es, la católica. La inclusión de David, personaje al que está vinculada la promesa de un reino mesiánico y la simbología de la eucaristía complementa, por otra parte, los textos escritos de las primeras páginas que prevén un lector modelo más restringido que las editoriales. En alguna medida, su actualización interpretativa, anticipa o prepara las proposiciones de las editoriales siguientes.

## a.2) *Cultura*

«*En esta hora de confusión —confusión que es lucha de apetitos porque hay tinieblas en la mente— Nuestro Tiempo se impone como tarea propia y específica la valoración de nuestra riqueza cultural*». Tal el inicio de la *Editorial* del n<sup>o</sup> VI (1944: 4) cuyo título «La cultura», funciona además como indicador de una definición del término que *no aparece* explícitamente en este texto y sí en la *Editorial* del número siguiente, en la que se propondrá una redefinición de la misma. En tal sentido el autor textual *presupone* una común definición de cultura a partir de la cual es posible identificar sus tipos: cultura «auténtica» y

<sup>146</sup> *Poder y gloria de Jehova*. El versículo completo es: *Ad te Domine clamabo et ad Deum meum deprecabor*.

<sup>147</sup> *Cfr. Biblia Nácar-Colunga* (1944). Esta y todas la traducciones aquí incluidas corresponden a esta edición.

(*a contrario sensu*) una que no lo es. La cultura auténtica se asocia a términos como «fortaleza» «vitalidad social» «continuidad ascensional», «acción vital» no espontánea sino producto de su comunicación con el Ser (Verdad, Bien y Belleza), «creación», «unidad», «continuidad en el tiempo». La no auténtica (pero igual, cultura) es asociada a «vivir debilitado», «muerte», «pueblos degradados y decrépitos», «fragmentación», «descenso», «valores inferiores», «utilización».

Nuevamente, si bien es posible una lectura en términos de pares oposicionales, también lo es en términos de relaciones a modo de árbol de Porfirio: es necesario un «medio cultural», pasible de crecimiento, éste puede ser débil (crecimiento material, técnico) o bien constituirse como espiritual (vital, auténtico). La condición de posibilidad necesaria de *movimiento* de la cultura es un medio teológico «conectado con Dios»: «*Porque entramos en una edad teológica, las grandes batallas se van a realizar hoy, por el dominio de los valores culturales*» (NT n°VI, 1944:4). Ahora bien, en la instancia de definir tal marco teológico, nuevamente se privilegian las oposiciones: «teología de Dios / teología de los sin-Dios», «reino de Cristo/ reino del anticristo», «dominación del hombre-Dios/dominación del hombre máquina».

La *Nota* de portada en el mismo número («Personalidad de la Argentina») además de justificar la política exterior neutral del país y condenar la presión norteamericana —temática que se reitera en otra de las *Notas* del n° VI, «Los grandes diarios», (*ibíd.*:3) en la que se denuncia la falta de defensa de la soberanía y de patriotismo de *La Nación*, exhibe el conflicto nuevamente en términos de oposición pero de culturas: «*un mundo materialista y prepotente salido del calvinismo anglosajón frente a la humildad de la cultura hispánica y latina, informada por la iglesia*». Como en la *Nota* del n° III, antes comentada, es posible advertir aquí la previsión de un destinatario (lector modelo) más restringido.

La definición de cultura finalmente se explicita en el *Artículo* del n° VII («Cultura y educación»): «*La cultura es un estado de perfección en la línea humana del saber, del obrar y del hacer; comporta madurez*» (del espíritu) (Meinvielle NT n°VII 1944:4), que «*exige una comunión de espíritus, una coincidencia y un encuentro de vidas*» (*ibíd.*: 5). En posible detectar a Santo Tomás de Aquino

como fuente de la exigencia de la cultura, específicamente la discusión en la *Suma Teológica* sobre la paz y la concordia. En efecto, para Santo Tomás, la concordia propiamente dicha «implica (...) una relación a otro en el sentido de que las voluntades de varias personas se unen en un mismo consenso», es «la unión de tendencias afectivas de diferentes personas» (*Summa Theologiae*, Secunda secundae, cuestión 29).

La política educacional de la coyuntura se desliza en el texto a partir de lo que el autor textual objeta: una educación interesada en *restaurar* «valores permanentes» pero *fijados en el pasado y aislados del presente*. En relación con lo anterior, la noción de concordia postulada como exigencia *sine qua non* de la cultura, comienza aquí a ser precisada. Indicador de la responsabilidad más restringida de la posición sustentada (posiblemente debido a la referencia a la coyuntura) es que el texto está firmado (Julio Meinvielle), no obstante figurar en la página 4 (espacio habitual de las *Editoriales*) y en letras cursivas (formato común en esta sección de *Nuestro Tiempo*).

Las portadas de los ejemplares que correspondieron a estas editoriales presentaron las ilustraciones de las figuras 62 y 63. Ambas continúan una modalidad que se inicia con la portada del n°IV, consistente en destacar la experiencia litúrgica a partir de referencias explícitas en un breve texto bajo las ilustraciones. En el caso de la figura 62, su título es *Deus, propitius esto mihi peccatori [¡Oh Dios!, sé propicio a mí, pecador]*; se trata de la expresión final del versículo 13 de *Lucas*, 18 (Parábola del fariseo y del publicano). Bajo la leyenda anterior, el texto explicita la referencia (en español) y refiere a los tiempos litúrgicos.<sup>148</sup> En cuanto a la figura 63, la expresión *Deus meus, ne sileas: ne discedas a me [¡No calles! ¡Señor mío, no te alejes de mí!]* corresponde al Salmo 34:22 y el texto en el sector inferior hace referencia a la curación del sordomudo.<sup>149</sup>

<sup>148</sup> «La liturgia de la dominica décima después de pentecostés (6 de agosto) ensalza la humildad y condena la soberbia. El evangelio nos refiere la parábola del fariseo y del publicano que subieron al templo para orar y la sentencia del señor “Os digo que este, es el que volvió justificado a su casa, mas no el otro, porque todo el que se ensalza será humillado y todo el que se humilla, será ensalzado (*Lucas XVIII*, 9.14)».

<sup>149</sup> «El Evangelio de la Dominica undécima después de Pentecostés (13 de agosto) refiere la curación del sordomudo».



*Deus, propitius esto mihi peccatori*

**Figura 62.** Juan Antonio Ballester Peña, *Deus, propitius esto mihi peccatori*, (*Nuestro Tiempo*, I, VI, 1944:portada)



*Deus meus, ne sileas: ne discedas a me.*

*El Evangelio de la Dominica undécima después de Pentecostés (13 de agosto) refiere la curación del sordomudo.*

**Figura 63.** Juan Antonio Ballester Peña, *Deus meus, ne sileas: ne discedas a me*, (*Nuestro Tiempo*, I, VII, 1944:portada)

La inclusión de textos en latín y la liturgia «explicada» prevé un lector en condiciones de localizar la enciclopedia católica (aún cuando su conocimiento fuera básico); tal apelación es menos a un esfuerzo exegético y más a reflexionar sobre la experiencia litúrgica, en solidaridad con las editoriales. El tono didáctico se complementa con proposición de las escenas mediante el recurso de las estilizaciones y vectorizaciones para presentar los personajes conforme la enciclopedia convocada, reconocibles en función de experiencias culturales previas: las alas para la estilización del ángel; la aureola para la estilización de Jesús, como modo de producción signíca. Asimismo, los personajes del fariseo y del sordomudo son presentados de rodillas (con su implicancia de humildad y oración) y cercanos a los personajes principales; finalmente el publicano es el personaje proporcionalmente más pequeño y en su escena, lejano al ángel; en él además se introduce un rasgo de contemporaneidad en el planteo de líneas sueltas en el que apenas es perceptible su vestimenta (traje masculino, contemporáneo). Por último ambas escenas se desarrollan en un templo (iglesia).

Una lectura de ambas imágenes en conjunto posibilita afirmar que, antes que postular la corrección de tipos cognitivos o contenidos nucleares, estos textos más bien apuntan a reafirmar, a partir de un saber común presupuesto por la imagen en su lector, la vida litúrgica *i.e.* la «*comunión de espíritus, una coincidencia y un encuentro de vidas*» lo que se reafirmará en las portadas siguientes.<sup>150</sup>

### a.3) Teología política

La cuestión de la soberanía configura un espacio en el que «*el país entero se une*», afirma la editorial del octavo número (*NT*, 1944:4: «Jerarquía de problemas») y bajo el cual deben suspenderse todos los conflictos interiores; no obstante en el texto hay un reconocimiento del tipo de disputas: política, gremial, educativa y económica. Estas ideas son acentuadas en otra de las editoriales centrales: «Inteligencia y revolución» (*NT*, I, nº IX, 1944:9). La conjunción en el título pone en relación dos términos cuya precisión se realiza en el texto. La inteligencia aparece como condición necesaria para la revolución; pero esta puede devenir espuria, «*mero pathos, (...) exteriorización de un complejo apetitivo-emocional*», es decir, revolución-pasión por un lado; o bien ser «obra de la inteligencia» y «marchar» con ella, *i.e.* intelectual. Este último proceso es definido como «*contra-revolución*»; luego, la verdadera «*revolución*» es la «*contra-revolución*», es decir, «el esfuerzo de hacer entrar al hombre en la razón y en el orden» (cabe inferir, de los que se ha excluido, por la revolución-pasión). El interés de esta editorial reside en la definición y precisión del término revolución que es posible leerse en ella: *empresa que requiere tiempo, obra compleja y de la inteligencia que implica un programa para el establecimiento de un nuevo régimen jurídico de trabajo, propiedad,*

---

<sup>150</sup> No deja de ser curioso que el ejemplar que incluyó la figura 61 en su portada, referida al tiempo litúrgico destinado a ensalzar la humildad y condenar la soberbia, haya coincidido con una nota de portada —«Personalidad de la Argentina»— que lejos se encuentra de ensalzarla. En el artículo (firmado por Meinvielle) se reflexiona sobre la resistencia a la presión externa sobre «nuestra soberanía» en torno a una definición en el contexto de los últimos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial; con expresiones como: «frente a esta encrucijada, la Argentina ha sabido advertir el peligro»; «Al obrar así, la Argentina no ha hecho más que ser consecuente consigo misma», « (...) «de ahí que aparezca mucho más gallarda la actitud de Argentina» (*NT*, 1, nºVI, 1944:1).

*producción y educación y por ello, posibilita un nuevo régimen humano de convivencia social como alternativa al régimen demoplutocrático.*

Es posible relacionar la expresión temática «convivencia social» con la noción de «concordia», la que conforme veremos en la editorial del número siguiente, se identifican con «convivencia política». Interesa asimismo, por la estrategia utilizada para concluir en tal definición; en primer lugar la referencia a la revolución-tipo y moderna: la francesa, en la que si bien la inteligencia no estuvo ausente *previamente* a sus inicios (1789), sí lo estuvo hacia 1793: pues su marcha «al margen de la inteligencia» y al «*desatar al hombre de todas las trabas impuestas por las costumbres, leyes, usos sociales*», la entregó «*al pleno juego de sus instintos infrarracionales*». En segundo término, la mención de la revolución comunista permite inferir como una consecuencia de la condición moderna de la revolución los efectos probables de las «*fuerzas disolventes*» y la expulsión de la «*inteligencia ordenadora*». En tercer lugar, la referencia a las «revoluciones» en Argentina: el cambio en la índole de la «convivencia social» aparece como una *necesidad* (afirma el texto) en 1929 que se *malogró*; «*tomó cuerpo el 4 de junio [1943] y pareciera ahora querer cristalizarse*». Aquí incluye otra condición inherente al proceso revolucionario, tal la necesidad de un conductor e intérprete de la misma.

Luego de reseñar los posibles riesgos ante una conducción sin «*inteligencia práctica*» y de proponer a Oliveira Zalazar como ejemplo ideal a seguir, el autor textual concluye con una consigna: «*Esta revolución —que es ordenamiento tranquilo, sin demagogia, sin fanatismo, sin histerismo— puede y debe hacerse ahora que el país ha logrado su unidad nacional alrededor de su soberanía*» NT, 1 n° IX, 1944:5).

La *Editorial* del número X (1944:4) se dedicará a explicitar la noción de «convivencia social» aludida en la editorial previa y a especificar su carácter. «Convivencia política», tal el título, comienza con una petición de principios: «*el país necesita una transformación que implique el sometimiento al orden de sus fuerzas disgregadas*». En términos del texto anterior: *el país necesita una contrarrevolución (verdadera revolución), un programa ordenador, una inteligencia práctica, ante una situación de hecho que el autor textual procede a argumentar.*

Tal «*disgregación de fuerzas*» problema no exclusivamente político pero que requiere «solución política», es diagnosticada a partir de una enumeración de problemas: de la expansión de una «*concepción materialista de la vida*» parecieran derivar un estado de crisis económica, coacción burocrática e injusticia social cuyo efecto en los sujetos es generador de trastornos físico-psíquicos, debilidad de la voluntad, desorden de las pasiones, embotamiento de la sensibilidad y de la capacidad de reacción y «... *como su resultante y su causa a la vez, la incapacidad mental en la que queda sumida la gente, impotente de dar un sentido a la vida, descubrir los porqués, despejar la incógnita de su término*» (*ibíd.*). En tal estado de cosas, el reclamo de «las gentes» es el de la posibilidad de convivencia política (*ibíd.*)

Ahora bien, el autor textual no se incluye en el grupo de estas «gentes» ni comparte igual calificación, pero tiene la *perspicacia* de detectar sus características y necesidades: aún en su «*falta de profundidad*», están «*hartos de frivolidad*»; el estado del «*hombre medio social*» se funda en «*un estado afectivo, sentimental, de amor a lo mediocre, a lo fácil y de defensa contra lo arduo y lo desconocido*» (NT 1, n°X, 1944:5); la suya es «*una actitud pasiva de la afectividad con predominio de los sentimientos de bondad y de compasión*» (*ibíd.*). Asimismo, estas gentes confían en un Estado al que consideran «*supremo y universal remedio de todos sus males*» y al que le dirigen su principal reclamo, *i.e.*, que se *gobierne bien* (garantía y condición de posibilidad de la convivencia social).

El autor textual se ve en la necesidad de aclarar en qué consiste este buen gobierno apelando a la concepción del mismo en la «filosofía tradicional»: «*los fines del buen gobierno son la paz, la abundancia de bienes económicos y la virtud, atribuyendo a esta última la excelencia*» (NT 1 n° X, 1944:4). No obstante, conforme el diagnóstico realizado, ni la abundancia de bienes económicos y menos la virtud son aspectos privilegiados por este conglomerado social. En el plano económico le basta cierta justicia social y el plano moral está fuera de sus preocupaciones inmediatas. Sólo aspira a la paz entendida como «*rechazo de todo lo que considera extremismo, sea religioso, social o político*» (*ibíd.*).

En esta *Editorial* hay menos interés en añorar un estado de cosas ideal y más una preocupación por generar un consenso acerca de una determinada situación de hecho y definir pragmáticamente las posibilidades de acción.

*La realidad social es esta y no otra, he aquí lo que debe tener en cuenta el político si no quiere fracasar ruidosamente. Estamos ante un conglomerado social al cual no le interesa la verdad, la virtud, la gloria o el heroísmo. Tampoco tomará partido por la mentira, el vicio o la humillación. No se dejará matar por ellos ni contra ellos. Sólo le interesa verdaderamente hacer un buen papel, buena figura, buena apariencia, en el medio donde la suerte le ordene el actuar. Sensible en grado extremo al amor propio, teme por encima de todo, el ridículo o el quedar mal (NT, 1 n° X, 1944:5).*

De este modo, la realidad social así descrita presenta peligros pero también ventajas: entre los primeros, la posibilidad de disolución social a partir de la disposición a contentarse con lo mediocre que puedan satisfacer gobiernos populares; entre las ventajas, la enorme «*plasticidad para introducir reformas substanciales*» (NT 1 n° X, 1944: 5) (no cambios bruscos).

En síntesis, la realidad social es descrita como atravesada por una dimensión pasional que, en la medida que sea advertida por *el auténtico* político (el texto refiere a un hombre y no a una clase, por lo que se infiere una común concepción personalista de gobierno que el autor textual compartiría con el sujeto social que analiza) podrá «*asegurar la convivencia política que el país necesita y ansía*» (*ibíd.*).

La *Editorial* del n° XI, «Realidad política argentina», continúa precisando a modo de *diagnóstico* la situación sociopolítica nacional, en clave de teología política. El autor textual, coherente en este punto con su ideología, hace una distinción operativa entre materia y forma; la primera entendida como las condiciones históricas del conglomerado social y la segunda como las operaciones con las que el gobernante debe *modelar* tal materia. Su intento (veremos si logrado) es reflexionar sobre una forma novedosa (aunque nunca totalmente) para una materia que también lo es. En tal sentido, remitiendo a las ideas de Santo Tomás, afirma que la forma es «*de virtud y ordenación de la razón*» (NT 1 n° XI, 1944:4) para lo cual previamente es condición el logro de la «*paz o unidad del conglomerado social*».



*Pero el asunto no se plantea tan sencillamente. El pueblo es como un niño que ignora lo que le conviene: tiene reacciones afectivas de complacencia o displicencia frente a estímulos exteriores pero está privado de toda facultad de juicio que le permita apreciar qué le convenga. En rigor, no quiere nada determinado fuera de un deseo inexpressado, vago y confuso de tranquilidad. Con mayor razón sería inconsulto exigirle que conozca las causas que pueden acarrearle dicha tranquilidad. Por esto mismo hoy y siempre el pueblo debe ser gobernado. Quiere decir que de otros que no sea el pueblo mismo o algo con él consustancializado, ha de venir la inducción del orden que le conviene (NT 1 n° XI, 1944:4).*

Como es posible advertir, nuevamente se acentúa la dimensión pasional (en tanto irracional) como característica del *pueblo*. Pueblo del que el autor textual se diferencia y se modeliza como lector privilegiado de una realidad social y que aconseja a un actor privilegiado para llevar a cabo la tarea: el *Político* (con mayúscula) y ambos partícipes de la *generación* a la que se aludía en las primeras presentaciones.

La *Editorial* continúa con una descripción esquemática de los grupos existentes que se disputan a ese pueblo: el comunista, el popular, el oligárquico y el nacionalista.

Del primero se destaca su capacidad de organización, abundancia de recursos, voluntad proselitista y activismo. Si bien («es muy reducido») se advierte sobre su crecimiento exponencial: «pareciera que cuanto más implacablemente se lo persigue más rabiosamente brotare» (NT 1, n° XI, 1944:4). Su caracterización principal es su oposición a toda forma de gobierno «no desperdicia ocasión para sembrar intranquilidad provocando dificultades a todo gobierno por el hecho de serlo» (NT 1 n° XI, 1944:4).

Del segundo (el grupo popular) en cambio se destaca su «anhelo de que la masa social —desasosegada, confusa, veleidosa— se gobierne a sí misma; es decir de que el gobierno sea expresión lo más fiel de la realidad social» (ibíd.). Su caracterización principal es la un grupo en el que conviven formas degeneradas de catolicismo («catolicoide, con un evidente interés de captarse las simpatías del clero y los católicos»), nacionaloide («al menos en las expansiones verbales y en un sentimiento de argentinidad»), entreguista («no ocultará su inclinación hacia Norteamérica»), además de «constitucionalista, democrático, libertario y de justicia social» (ibíd.).

El grupo oligárquico es referido como «*representativo de las típicas fuerzas del conservadurismo aun cuando no renuncia a los “slogans” de la democracia, de la libertad y aún del nacionalismo*» (NT 1 n° XI, 1944:4). Su carácter catolizante deviene de su uso de la religión como freno a los apetitos de la masa y su condición nacionalizante pretende la prosperidad del país (sin importar bajo qué condiciones) sólo en cuanto posibilita mayores oportunidades de negocios y ganancias.

Finalmente el grupo nacionalista «*pareciera obedecer a un propósito de recuperación espiritual, económica y política del país*». Caracterizado por su denuncia de la farsa electoralista, se describe como antidemocrático, revisionista en economía (pretende *en* el país y en beneficio del mismo el manejo de la riqueza) y revisionista en educación (tradicional, católica y con un sentido heroico de la vida). «*Se confiesa católico y, aunque xenófobo, no disimula sus deseos de la derrota aliada en el actual conflicto bélico*» (Ibíd.).

Seguidamente, luego de descartar la posibilidad de emergencia de los grupos comunista («*no prende*» y sólo podría imponerse por la fuerza) y oligárquico (representa «*el privilegio, la distinción y otros valores odiados por la multitud en general*»), el texto se dedica a profundizar las dos opciones restantes, las que son presentadas problemáticamente:

*La realidad social, entonces, anhelosa de paz —en cuya constitución entran el orden y la libertad— oscila entre dos movimientos que no pueden satisfacerla plenamente: buscando la libertad se entrega al régimen popular que la vuelca en la confusión; y evitando ésta y en busca del orden, se entrega al nacionalismo que amenaza con privarla de la libertad. Drama fuerte que viven hoy angustiosamente todos los países del mundo moderno (NT, 1 n° XI, 1944:4).*

El autor textual plantea así una problemática que si bien tiene su origen en la Modernidad, debe buscar una salida *en* ella. Estratégicamente, se presentan en primer lugar, las dificultades (errores) del nacionalismo en la Modernidad. La detección de la crisis de esta última (que no pone en cuestión) configura una oportunidad de replantear la dinámica en la que se encuentra este nacionalismo, el que se presenta «... *en todas partes como un movimiento antiintelectualista, mecánico, violento y reaccionario (...) por su atraso cultural no es capaz de hacer valer vitalmente la razón que posee*» (NT 1 n° XI, 1944:5)

La *razón que posee* es el convencimiento de la irremisible conducción del hombre a su desaparición como sujeto de cultura. Luego «*el nacionalismo debe ser superado*», «*conjugarse con ella* (la Modernidad) *sin renunciar a su propia substancia*», proceso de civilidad y de inteligencia (*cfr.* «Inteligencia y revolución») al que también se convoca a la *espada*.

Esta será la primera referencia explícita al rol del Ejército (la fuerza), si bien complementario al papel principal del Político (la inteligencia). El modelo a seguir de inteligencia-fuerza, es nuevamente, el régimen en Portugal: Oliveira de Salazar y el General Carmona.

Si en esta editorial, la referencia al *comunismo* es menor en relación con los otros grupos detectados en el interés en disputarse al pueblo (recordemos: «*no prende*» y sólo podría imponerse por la fuerza), la *Nota* del mismo número da cuenta de su calidad de «peligro» que adquiere para *Nuestro Tiempo*: titulada «La palabra del Papa» (*NT* 1 n° XI, 1944:4) está destinada a transcribir la pronunciación de Pío XII contra las corrientes ateas y anticristianas.

Asimismo, de la introducción de una (aun breve) tradición católica en tal condena, dirigida al comunismo (referencia a *Caritate Christi*, del 3 de mayo 1932 y *Divini Redemptoris* del 19 de marzo de 1937) puede inferirse la estrategia habitual de la publicación hacia sus posibles lectores: un destinatario católico y comprometido en las *Notas* y un lector modelo más amplio (no necesariamente comprometido en la ortodoxia católica, inclusive no necesariamente católico, no obstante con un caudal enciclopédico suficiente para tornarse en *cuadro* político —católico—), en las *Editoriales*.

De igual modo, otra de las *Notas* «Francia el gran pretexto» (*NT* 1 n°XI, 1944:5), condena las palabras de R.P. Ducatillon, pronunciadas en la Basílica de Santo Domingo en una ceremonia de acción de gracias por la liberación de París. Las «demencias jacobinas» proferidas por el eclesiástico no son tan alarmantes como el hecho de que hayan sido enunciadas en una iglesia; pero interesa aquí (al margen del discurso sobre la libertad que de él se desprende y seguramente criticable por el autor textual) la homologación y nueva referencia al comunismo aun en este personaje: el RP Ducatillon es calificado como «famoso en la Francia del frente popular por sus veleidades comunistas».

Finalmente la cita de autoridad es nuevamente utilizada como recurso en la última de las *Notas* que acompañan la editorial de este número: «Política gremial. El discurso en la bolsa de comercio» (*NT 1* n° XI, 1944:5-6) en la que se transcribe parte del discurso del entonces Secretario de Trabajo y Previsión el 25 de agosto de 1944 (Juan Domingo Perón, no mencionado en el texto sino a través de su cargo).

La carta de Benedicto XV al Cardenal Marelli del 11 de marzo de 1920 y el llamamiento del mes de septiembre de Pío XII aludido en la *Nota* antes mencionada, son nuevamente citas de autoridad convocadas ante lo que se entiende son las dos «fallas fundamentales en la labor real que viene ejerciendo el gobierno» por medio de la citada Secretaría: la primera, consistente en la promoción de una política gremial sin la consideración de su interdependencia de la vida económica; la segunda, la exacerbación del «distanciamiento de clases» y el abandono del rol del Estado como árbitro y promotor del bien común. Ambas, asimismo, pueden leerse como señalamientos de acciones tendientes a lesionar la convivencia política y por ello repudiables por *Nuestro Tiempo*.

Estas ideas son revisitadas en la *Editorial* del n° XII («Conducción política argentina», 1944:4) en la que luego de reseñarse las dos editoriales anteriores, se precisa el tenor de la *superación* del nacionalismo (o en otros términos, la *forma nueva* para modelar la *nueva materia*):

(...) el gobierno argentino (...) debe traducir en una síntesis política superior, en una idea ejemplar lúcida, aquella conducción política que responda a los anhelos profundos y reales de la comunidad argentina, que quiere orden en la libertad. Porque en definitiva, a eso se reduce la forma nueva de convivencia política que nuestro pueblo ansía (n° XII, 1944:4).

«Orden en libertad» es, finalmente aquello que el autor textual define como «convivencia política». Para su implementación es condición la previa concepción de esta idea en el gobernante (el *Político*), calificado como «artista» y específicamente «arquitecto». La homologación arte/política o artista/político se acerca a las posteriores ideas pareysonianas de la formatividad, en el caso de este texto podría advertirse cierta influencia croceana. En efecto:

*Esta idea debe existir en el gobernante y no ha de concebirse como un programa rígido, estereotipado que ha de aplicarse velis novis a una realidad también tiesa, sino como una idea vital, como norma directriz ha de penetrar en la realidad, de acuerdo y en la medida, en que las condiciones de ésta lo permitan, El político, artista por excelencia, ha de imprimir su idea ejemplar no en arcilla, mármol o bronce, sino en la masa social de hombres que, movidos por mil deseos particulares esperan de él la forma común que les dé unidad* (el destacado es del texto, NT 1 n° XII, 1944:4).

Los párrafos siguientes se destinan a especificar las condiciones que aseguren ese orden, del que se aclara «*debe estar circunscripto a la custodia de los valores permanentes de la patria*» (NT 1 n° XII, 1944:5). De este modo se desgrana una suerte de programa, en el que «la soberanía de la patria» configura el primer bien y bajo el cual es posible esbozar un plan de «recuperación espiritual, económica y cívica» que posibilite una armonización de los derechos naturales y cuasi naturales (a la existencia, a la libertad personal, a la búsqueda de la perfección humana, racional y moral, a la integridad corporal, al libre ejercicio de la actividad religiosa, de propiedad, de asociación, de opinión).

Cabe aclarar que la concepción de soberanía que se infiere del texto, abrevia en fuentes tomistas y agustinianas (no explícitamente citadas); en tal sentido, en el primer capítulo *Del Reino*, Santo Tomás justifica la necesidad de los hombres de que alguien rija la multitud, que «*haya algo que mueva al bien común de todos*» por lo que el derecho a la soberanía es la facultad de toda sociedad de procurarse *a sí misma* y de modo eficaz, su propio bien, distinguiéndose así de lo que en el marco de estas ideas será considerado una «falsa soberanía», y que se identificará con el poder absoluto e ilimitado del Estado derivado del contrato social roussoniano. La impugnación mayor es al ateísmo explícito en la afirmación de que todo el poder político deviene del pueblo y que depende de él, postulado en flagrante contradicción con el comentario de San Agustín al pasaje del Eclesiástico: «no existe poder más que el que viene de Dios».

La argumentación se dirige a convencer de la necesidad de una reforma constitucional, nuevamente *superadora*, «*que tenga en cuenta la custodia de los valores permanentes dentro de las condiciones vitales de la vida moderna*» (NT 1 n° XII, 1944:5). La crítica principal se dirige a la *revolución* del 4 de junio

—identificada con el orden nacionalista, no obstante revolución dotada de inteligencia— pero cuyo hacer negativo en la línea propuesta ha imposibilitado la emergencia de un (y nuevamente es mencionado) Oliveira Zalazar.

Dos *Notas* acompañan a la editorial en este número: «Política económica» (*NT 1* n° XII, 1944:5-6) y «La auténtica normalidad» (*NT 1* n° XII, 1944:5). En la primera se postula un diagnóstico del tipo de política preconizada desde el gobierno que apunta a desmontar, explicitar, el discurso del entonces vicepresidente de la nación, Juan Domingo Perón (nuevamente se citan sus palabras, en ocasión de la constitución del Consejo Nacional de Posguerra, y se alude al cargo que detenta pero no se lo nombra):

¿Qué tipo de organización preconiza? Pareciera ser esta la misma organización capitalista actual —donde predominan la concentración industrial y financiera— con una mayor intervención del Estado, en apoyo de los sindicatos de obreros asalariados. ¿Qué se ha de pensar de esta organización? ¿Podrá asegurar ella la salud económica que los pueblos ansían? ¿Constituirá al menos un paso hacia ello? (n° XII, 1944:5).

La respuesta es, tal como el texto lo prevé, negativa. La observación es la misma que para el discurso ante la Bolsa de Comercio (n° XI): la exacerbación del distanciamiento de clases a partir del deslizamiento del Estado de su rol de árbitro asegurador del «orden en libertad» y garante de la «convivencia social». Nuevamente la no consideración de la interdependencia de la vida económica se observa en el apoyo de las clases asalariadas sin «tocar el gran capital, sobre todo financiero». En este orden de ideas, es la pequeña y mediana unidad productiva la privilegiada y considerada la base de una sana economía y la más afectada por la orientación criticada, en cuanto implica para ésta nuevas exigencias destinándolas a sucumbir frente al mayor margen de maniobrabilidad del gran capital o la concentración del mismo.

En cuanto a la segunda *Nota* que acompaña a la *Editorial* de este número, alude a los términos del Presidente de la Nación el 6 de septiembre: «la revolución debe encauzar al país en lo que constituya su auténtica normalidad» (*NT 1* n° XII, 1944:5); para concluir que tal normalidad es justamente la revolución, entendida como inteligencia ordenadora conforme la editorial del n° IX («Inteligencia y revolución»).

Es en la *Editorial* del número siguiente (XIII) donde el autor textual explicita lo que considera una situación ideal: la «Normalidad política» (tal su título), a la luz de lo expuesto en los números anteriores resulta de una síntesis entre dos polos dispares: «*la vida tradicional, con los valores permanentes de iglesia, familia, educación, propiedad, trabajo, ciudad y nación*» por un lado, y por el otro la Modernidad.

*Pero tomemos el asunto en sí y veamos si no habría alguna posibilidad de que, entre un nacionalismo, como lo hemos descrito, antiintelectualista, mecánico, violento y reaccionario, y un régimen popular, plebeyo, democrático y libertario no se pudiera intentar un tercer movimiento, una composición de fuerzas que nos diera un «nacionalismo popular» o un «democratismo nacionalista», dejando la denominación más apropiada al matiz que pudiera caracterizar este tercer grupo (NT 1 n° XIII, 1944:4).*

Seguidamente se despliegan dos cuestiones: a) las reales posibilidades de formar un «movimiento» de esta índole b) las posibilidades de tal *movimiento* en la conducción de la política argentina.

En cuanto a lo primero «*no puede ser lograda sino por un grupo reducido de personas, con preparación y sentido de la vida pública: una escuela política, en realidad*» (NT 1 n° XIII, 1944:4) pues:

*Un equilibrio de orden en la libertad no es posible en un movimiento de masas. Si, es posible, un nacionalismo popular, en que los grandes temas del nacionalismo, como la integridad de la soberanía, la recuperación sobre todo económica del país, la xenofobia, puedan prender en la masa popular. Una masa, movida por los tópicos nacionalistas no es entre nosotros una posibilidad sino un hecho (n° XIII, 1944:4-5).*

En cuanto al punto b) «la masa nacionalista, ni nadie en su nombre puede pretender conducir la política argentina» (NT 1 n° XIII, 1944:5).

En este grupo de *Editoriales*, es más evidente el propósito de explicitar una concepción teológica de la política, compartida —podríamos inferir atento la sección en la que aparecen— por el grupo impulsor y sostenedor de la publicación. La reiterada objeción al sistema electoral o electoralista —v.gr. «*Las gentes, sin saber expresar los porqués han perdido la fe en todo recurso electoral como medio que asegure el logro de un buen gobierno*» (...) «*perciben, instintivamente, que el gobierno político que de su naturaleza comporta un ordenamiento virtuoso de la ciudad, no es ya compatible con el*

*electoralismo*» (NT 1 nºX, 1944:4); o bien, «(...) *la salida por el lado electoral no ofrece, sino una salida inexorable conocida; o se procede de buena ley, en elecciones limpias y triunfa la moralla (sic) que hundirá al país definitivamente, o se procede de mala ley, perpetuando la ruta bochornosa del fraude (...)*» (NT 1 nº XII, 1944:5)— no implica una impugnación absoluta de la democracia como forma de gobierno, pero sí una redefinición o concepción del «mito democrático» y en última instancia la semiotización (discusión) sobre el término *democracia* y sobre su reificación como *solución universal de todos los problemas y situaciones*.

De este modo, si bien en las primeras editoriales de este grupo, *régimen electoral* y *democracia* son aludidos como un todo impugnable en las últimas aparecerán algunas especificaciones en orden a la reflexión actualizada de estas ideas y aplicadas a la situación concreta o realidad inmediata del país; la democracia<sup>151</sup> en todo caso —y en línea con la dimensión confesional— es admitida a condición de su *legitimidad*, la cual posee cuando respeta el orden (moral), admite que la soberanía viene de Dios (concepción tomista) y no del pueblo y se dirige al bien común procurando una mayor participación de los hombres en la cosa pública.

Abrevando en las fuentes tomistas, el ordenamiento jurídico, la reforma constitucional *superadora* aludida en la *Editorial* del nº XII, es competencia de los hombres, específicamente del cuerpo social pero ya no por un «ficticio» concurso en su dictado sino por adhesión tácita.

Las sucesivas referencias negativas a «masa» y positivas a «pueblo», posibilita afirmar que en los textos se opera una diferenciación entre estos conceptos. En la *masa* predominan los aspectos pasionales (se explica mediante la alusión a una psicología de las multitudes); en el *pueblo* en cambio los aspectos racionales, intelectuales operan con mayor vigor. De allí que ninguna masa (aún la nacionalista) pueda hacerse cargo de la dirección política, la que le compete al pueblo (o la *masa* devenida *pueblo*) a partir del accionar de «*un grupo reducido de personas*» a quienes ese *pueblo* podrá dar reconocimiento

---

<sup>151</sup> La ortodoxia católica «no desapueba ninguna entre las formas de gobierno, siempre que éstas sean conducentes al bien común de los ciudadanos» (León XIII, encíclica *Libertas*, 20 de junio de 1888).



tácito en tanto asegure un *orden en libertad* y con ello una *convivencia político-social*.

Las imágenes que acompañaron estos ejemplares continúan con el programa de afirmación litúrgica; así el n° VIII — *Vade, et tu fac similiter, [Vete y haz tú lo mismo], Lucas 10:37 in fine*—<sup>152</sup> la referencia es la virtud teologal de la caridad en la parábola del buen samaritano.<sup>153</sup> En el n° IX — *In te speravi, Domine [Pero yo a ti me confío, oh Yahvé!], Salmo 31:15*— refiere a la curación de los leprosos (de los sólo uno volvió para agradecer)<sup>154</sup>

La ilustración en la figura 64, fue la de la portada del n° X, incluyó la leyenda al pie *Bonum est sperare in Domino*. Se trata del Salmo 118:9, y su traducción está consignada —esta vez en— el breve texto bajo la imagen: «La liturgia de la dominica décima cuarta después de Pentecostés (3 de setiembre) nos exhorta a poner nuestra confianza en el Señor, de acuerdo a la palabra de David que se lee al pie del grabado: "Mejor cosa es confiar en el Señor que confiar en los que mandan"». Nuevamente, mediante la reproducción de estilizaciones y vectorizaciones, los dos grupos de personajes (los que «confían» y «los que mandan») están claramente delimitados: arriba los primeros; el personaje que «confía» lleva vestimenta contemporánea como el grupo de los segundos, —atrás y en la parte inferior— cuya esquemáticas características permite asociar riqueza económica a poder y mando (activa así las enciclopedias relacionadas con la vestimenta) y esto último, al demonio.

La figura 65 ilustró la portada del ejemplar n° XV; su leyenda —*Renovamini spiritu mentis vestrae et induite novum hominem..[ renovándoos en el espíritu de vuestra mente y revistiéndoos del hombre nuevo]*— comprende los versículos 23 y 24 de *Efesios 4*.<sup>155</sup> El texto que la acompaña se refiere a «La liturgia de la dominica décima nona después de Pentecostés (8 de octubre), [la que] nos exhorta a la renovación espiritual de nuestra alma y a vestirnos del hombre

<sup>152</sup> El versículo completo reza: «EL contestó: el que hizo con él misericordia. Contestole Jesús: vete y haz tú lo mismo»

<sup>153</sup> Cfr. Anexo b fig. 55

<sup>154</sup> Cfr. Anexo b fig. 56

<sup>155</sup> Se trata de la Carta de Pablo a los Efesios, cuyo contenido la exégesis ha resumido en dos palabras: *Cristo e Iglesia*, las dos expresiones en torno a las cuales giran las explicaciones del Apóstol. A diferencia de otras cartas (*v. gr.* a los Colosenses) en las que hay una remisión a adversarios concretos, aquí se prescinde de ello, abordándose las cuestiones en tono especulativo (explicación del «misterio» cristiano) en la primera parte y otra más práctica, sobre las consecuencias de orden moral, que es de donde se ha extraído la expresión.



Bonum est sperare in Domino,  
Quam sperare in principibus

Figura 64. Juan Antonio Ballester Peña JA, *Bonum est sperare in Domino Quam sperare in principibus*, (*Nuestro Tiempo*, 1, X, 1944:1)



Figura 65. Juan Antonio Ballester Peña JA, *Renovamini spiritu mentis vestræ et induite novum hominen*, (*Nuestro Tiempo*, I, XV, 1944:1)

nuevo que es Cristo». Como en los casos anteriores, la inclusión de los textos al pie de la imagen, permiten al lector convocar a la enciclopedia bíblica, que precisa la de la imagen; en efecto, la estilización del ángel (ya una primera inferencia) se perfecciona en el texto y permite al lector actualizar las estilizaciones de los otros personajes como el «hombre viejo» y el «hombre nuevo»; la reproducción de estilizaciones verticales para el primero y el ángel se oponen a las horizontales para el segundo, acentuada por la escalinata. La relación entre el *representamen* y su *objeto dinámico* nos permite el acceso a su *objeto inmediato* y la configuración del *topic* como «del hombre nuevo y el hombre viejo»; la ilustración precisa a ambos: semivestido, atado y esclavizado, la estilización de ese personaje está planteada con profusión de líneas quebradas (inclusive en el borramiento del rostro); se opone así a la configuración del «hombre nuevo»; entero, de pie, vestido y acompañado del ángel.

Así, entre las portadas XI y ésta, las imágenes han realizado un recorrido (que continuará hasta la portada del nº XVIII) en las que se *relata* la experiencia

litúrgica de la relación con Cristo,<sup>156</sup> de los sentimientos de bondad y misericordia,<sup>157</sup> amor al prójimo,<sup>158</sup> perdón de los pecados,<sup>159</sup> para continuar en la portada del ejemplar n° XVI con la afirmación de Cristo *Ego sum panis vivus* [*Yo soy el pan vivo que descendí del cielo*],<sup>160</sup> la única que incorpora unidades combinatorias al interior de la imagen y la portada del n° XVII, que retorna a la Carta a los *Efesios 6:10: Confortamini in Domino, et in potentia virtutis ejus*, [*Por lo demás, confortaos en el Señor y en la fuerza de su poder*].<sup>161</sup>

#### a.4) Práctica política

Los números XIV a XVII no presentaron editoriales, es decir, textos firmados por *Nuestro Tiempo*, las que se reanudaron en el número XVIII con «Obediencia» (*NT*, 1, n° XVIII, 1944:1). La oposición obediencia/desobediencia se presenta a partir de la referencia a la escena de la Anunciación a María («hágase en mí según tu palabra») y «*non serviam*» (no serviré) como expresión de rechazo a Dios, polos opuestos «entre los cuales puede oscilar la conducta del hombre determinada por su libre albedrío» (*NT* 1 n° XVIII, 1944:1). El tipo de argumentos emotivo-afectivos (argumentos por lo concreto mediante la utilización de ejemplos familiares), tal la metáfora del árbol, funciona en el texto como crítica al «alzamiento contra la autoridad», específicamente contra la Iglesia católica.

Llámense liberales, comunistas o nazis, saben muy bien que para destruir al cristianismo basta cortar la vinculación de los ideales cristianos con el tronco católico, único capaz de vivificarlos. Desgajan del gran árbol de la catolicidad los ideales aislados, la libertad, la igualdad, la fraternidad, la justicia social, el ordenamiento de los estados, la función social de la

<sup>156</sup> Cfr. Imagen de portada n° XI: «Lætifica animam servi tui; quia ad te Domine, animam meam levavi» [Alegra el alma de tu siervo, porque a ti, ¡Señor! alzo mi alma.] (Sal 86,4); el texto refiere al milagro de la resurrección del hijo de la viuda de Naín (cfr. anexo 2, fig. 57).

<sup>157</sup> Cfr. Imagen de portada n° XII: « Quoniam inops et pauper sum ego» [Salmo 85.1: Inclina, Yahvé, tus oídos y óyeme, porque estoy afligido y soy un menesteroso.]; (cfr. anexo 2, fig. 58).

<sup>158</sup> Cfr. Imagen de portada n° XIII: « Diliges proximum tuum, sicut teipsum» [*Amarás al prójimo como a ti mismo*]; (cfr. anexo 2, fig. 59).

<sup>159</sup> Cfr. Imagen de portada n° XIV: « Confide fili , remittuntur tibi peccata tua» [*Ten confianza, hijo mío, que perdonados te son tus pecados*]; (cfr. anexo 2, fig. 60).

<sup>160</sup> *San Juan* 6:41, (cfr. anexo 2, fig. 61).

<sup>161</sup> Antes del epílogo y en la parte de las consecuencias prácticas Pablo, concluye con una vibrante llamada a las armas contra los enemigos exteriores, haciendo referencia a la «armadura de Dios» si queremos salir victoriosos en la lucha, acompañados de la oración; (cfr. anexo 2, fig. 62).

propiedad, la dignidad de la persona humana, la sujeción a la autoridad y pretenden plantear los gajos para que lleven vida autónoma (*NT*, 1, n° XVIII, 1944:1).

La mención del «tronco católico» y la afirmación de la muerte o degeneración inevitable de sus *frutos* fuera de él (si sus flores siguen oliendo bien durante algún tiempo es «por lo que en el gajo queda de su savia anterior») amen de condenar a la muerte a tales ideales, afirma el origen de los mismos en la tradición católica. La crítica es al desprendimiento de tales frutos o gajos y la afirmación se dirige a la imposibilidad de existencia de ideales fuera de los impulsados por tal tradición (o en todo caso desinterés por otros fuera de los mencionados); posiblemente fuera de la enumeración de la última cita, el autor textual y su lector modelo no entiendan posible la existencia de otros ideales.

La idea se afirma mediante la utilización de preguntas retóricas como recurso argumentativo dirigido a impugnar el *liberalismo*; en cambio la estrategia para impugnar el comunismo o el nazismo es la cita de autoridad (palabras de Pío XI, Pío XII y la paráfrasis de una carta colectiva del episcopado español, acerca de la guerra de España). Así, los lectores modelos previstos en el texto, no son sólo los integrantes del *mundo* católico (incluidos los eclesiásticos que se desvían de la ortodoxia al *olvidar el necesario respeto a la autoridad*), sino también un lector más amplio al que se desea politizar (lector no obstante jerarquizado y al que se diferencia de la «muchedumbre»), llamado a reflexionar y actuar en política.

Nuevamente, entre los números XIX y XX, no aparecen editoriales sección que se reanuda en el número XXI con «El estatuto de peón» (1944:4-5), tema seleccionado de la actualidad para problematizar la lectura gubernamental de la cuestión rural. Una nueva cita de Juan Domingo Perón (discurso 1 de mayo de 1944) y primera vez que se lo nombra (por el apellido) constituyen la ocasión para alertar sobre los alcances del nuevo ordenamiento jurídico-laboral. El recurso argumentativo de la estadística es utilizado también por primera vez; apelando al Censo Nacional Agropecuario de 1937.<sup>162</sup> Las

---

<sup>162</sup> Se recuerda que el 95% de las explotaciones rurales tienen menos de 625 hectáreas, por lo que sólo el 5% restante se encontraría en condiciones de afrontar los salarios fijados por la Secretaría de Trabajo y previsión, que, además son salarios «insuficientes» no obstante exceder la capacidad económica del pequeño productor rural.

consecuencias de la situación diagnosticada son abordadas en la editorial del siguiente número (XXII) en la que la «La majestad del poder» (1944:4) se reivindica desde las encíclicas papales: *Diuturnum illud* (28 de junio de 1881), *Rerum Novarum* de León XIII, y *Quadragesimo Anno* de Pio XI, las que «ven en el poder un factor indispensable y primordial para la solución de la agitada y urgente cuestión social» (NT 1 n° XXII, 1944:4); no obstante también puede ser utilizada en el sentido contrario para «desorganizar la armónica trabazón social». Nuevamente, la consabida exacerbación de las diferencias de clase a las que se hizo referencia en los números anteriores se estima como efecto inmediato y necesario de lo que se entiende como una intromisión sesgada del Estado en el mundo rural.

Tres notas acompañan a esta editorial, también destinadas al comentario crítico de hechos de actualidad: a) «Post gerra» (NT, n° XXII, 1944:4) rescata un artículo de Summer Welles sobre la conferencia de Dumbarton Oaks, publicado en *La Nación*, ocasión para deslizar la crítica a los grandes diarios por lo anómalo de un análisis que en su aproximación *realista* al derecho internacional, *devela la vocación imperial de Estados Unidos y Rusia*. b) La segunda nota, «Un episodio» (n° XXII, 1944:5) se refiere a la amonestación del entonces fiscal Santiago de Estrada por el uso de terminología lesiva «del honor clarísimo del delincuente». El uso de la ironía no desconoce la existencia de la «falta al respeto abstracto que merecen los anónimos delincuentes», pero se lo considera un mal menor frente a la lesión pública a un hombre que representa el rol acusador del Estado. c) Finalmente la tercera «La cruz en el río» (NT 1 n° XXII, 1944:8) da cuenta del proyecto de erigir una gran cruz «como señal, recuerdo, testimonio y resumen» del *Congreso Eucarístico* de 1934, anhelo de «dos millones de argentinos». A la hiperbólica cuantificación de los congregados en los bosques de Palermo de entonces, se agrega la mención de más de un proyecto destinado a reflotar tal cuestión, de entre los cuales «hay uno lleno de sentido»: «una simple cruz en el medio del río».

El número XXIV retoma las editoriales otra vez con «El estatuto del peón» (NT 1 n°XXIII, 1944:4), normativa referida a un aspecto sólo aparentemente limitado («disputa doméstica de intereses gremiales», no obstante episodio ejemplificador y divisorio de aguas en cuanto «marca etapa y conviene analizar

cuidosamente», para el autor textual). Argumentos emotivos afectivos como el uso del criterio de autoridad (la carta encíclica «Mit Brennender Roge» de Pío XI, 14 de marzo de 1937, la *Quadragesimo Anno, Rerum Novarum* de León XIII) y la apelación a la confianza que inspira el mismo emisor (*Nuestro Tiempo*) y a la credibilidad que se le debe (referencia a las editoriales previas) son puestos aquí en juego. A ello se le agregan recursos argumentativos como la estadística (asiduamente utilizada en este tema), generalización («Estos y otros acontecimientos indican que nos encontramos ante hechos trascendentales y de los cuales el “Estatuto del Peón” sólo es un episodio»), o argumentos slogan («el patrón rural está, económicamente, en el límite de su resistencia»). Es de interés la explicitación del problema en términos de «familia rural», considerada la «espina dorsal del país».

Finalmente la última editorial de ese año, «Paréntesis» (*NT 1 n°XXV, 1944:6*) recapitula las previas y a modo de síntesis plantea las dos problemáticas que estima centrales, en un período que califica «sombrio» y cada vez más crítico: «Europa y la Argentina». La intención declarada del autor textual (*Nuestro Tiempo*), es sintetizar su posición frente a ambos; en cuanto a la política internacional, detecta en la «la barbarie de la incompreensión yanqui» unida a la (también «barbarie») «lúcidamente antioccidental del comunismo rojo», la oposición a «la posibilidad de que los particularismos nacionales —anacrónicos ya— fueran asumidos en una nueva unidad supranacional» (real eje del debate) y con ello coarta una posible forma de «convivencia social» y «concordia». En otros términos, ni el porvenir de la democracia, ni la libre determinación de los pueblos, ni la suerte del imperio británico como tampoco la extirpación de los comunismos o fascismos configuran la «razón de ser profunda de la actual contienda». En cuanto a la Argentina, reitera las críticas al manejo del gobierno de entonces de la cuestión social: «no es posible una política social si antes y por encima no existe una política a secas» y rescata como «casi lo único que —*ab intus*— ostenta signo positivo», la política exterior a partir el discurso del 26 de julio,<sup>163</sup> lo que «alimenta las esperanzas de todos los que sentimos con hondura y seriedad los problemas nacionales».

---

<sup>163</sup> Se refiere al discurso de ese año en que el ministro de Relaciones Exteriores de entonces, (nombre) Peluffo, ante la reacción del secretario de Estado norteamericano, Cordell Hull a la

Como es posible advertir, por entonces la política social (a cargo de Perón) era objetable pero la política exterior (expresada también por Perón en el discurso de referencia, sin ser su autor intelectual de un modo exclusivo, *i.e.* como vocero de la misma) configuraba el único aspecto destacable; la diferenciación de todos modos es clara: a modo recapitulación el autor textual no presenta una jerarquización de problemáticas ni privilegia la política internacional del gobierno de entonces; más bien clasifica los temas y los evalúa, impidiendo así que la cuestión de la soberanía (fuerte elemento de cohesión), impida la consiguiente evaluación de otras cuestiones ya *no menos importantes*, tal la social.

Las imágenes que acompañaron este grupo de editoriales, se inician con una ilustración que configura un cambio en relación a las anteriores y parcialmente con las posteriores. La ilustración en portada del ejemplar n° XVIII, (figura 66), incorpora a los habituales modos de producción signica, el de reproducción de estímulos programados. El epígrafe que la acompaña, reza: *Ecce quam bonum, et quam iucundum habitare fratres in unum [Ved cuan bueno y deleitoso es convivir juntos los hermanos]*. Se trata del Salmo 133.1, composición de tipo «sapiencial» en la que promueve la convivencia fraterna en el «hogar» y la de los piadosos unidos por el sentido de solidaridad y conciencia religiosa, constituyendo una invitación del salmista a suspender las diferencias, para ensalzar lo que une.

La reproducción de estilizaciones posibilita identificar dos personajes masculinos, vestidos, portando lanzas y uno de ellos una cruz, sobre una Argentina invertida. La reproducción de vectorizaciones (orientación de una de las lanzas) se encuentra a medio camino entre *ratio facili y difficili*; su apertura es intermedia, pues los personajes parecen marchar pero no es clara la direccionalidad. La redundancia en la introducción de los rasgos de contemporaneidad se advierte en la vestimenta de los personajes y el mapa geográfico; dos tipos cognitivos y contenidos nucleares cuya reproducción también se encuentran a medio camino entre *ratio facili y difficili*; esto es,

---

política exterior argentina a partir del discurso de Juan Domingo Perón en el marco de la inauguración de la Cátedra de Defensa Nacional de la Universidad de la Plata, a fines de junio. El texto supone un lector informado y no considera relevante contextualizar el mismo (el que por otra parte fue objeto de artículos y notas en los principales diarios del momento).



*Ecce quam bonum et quam iucundum,  
habitare fratres in unum*

**Figura 66. Juan Antonio Ballester Peña,  
*Ecce quam bonum, et quam iucundum  
habitare fratres in unum*, (*Nuestro  
Tiempo*, I, XVIII 1944:1)**

si bien el texto apela a TC y CN de sus lectores partir de la producción de estilizaciones con *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo —en función de percepciones culturales previas—) y permite la identificación y localización de «*dos gauchos en la Argentina*», la presentación de esta última de modo invertido y prácticamente «habitada» en su totalidad por los dos personajes, genera inquietud en el lector, que percibe que está ante un texto pero no su código. Con esto último es posible afirmar que la reproducción de estímulos programados configura una estrategia del texto: éste prevé la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención de su lector. Se trata de una expresión a medio camino entre la ejecución de un código y la institución de uno y un tipo de operación semiótica mixta, a medio camino entre reproducción e invención.

En esta instancia estamos en condiciones de precisar el objeto inmediato de este *representamen* y avanzar en un *topic* que podría enunciarse con la expresión «de cómo debe/puede ser la Argentina». Las enciclopedias convocadas refieren a la nación y a la religión católica; y si bien el texto asume



un riesgo con la introducción del estímulo programado, la incorporación del título/nombre anestesia la posibilidad (siempre presente) de la lectura equivocada: *i.e.* la Argentina «invertida», «dada vuelta», «mal ubicada» que inclusive convoca la expresión «patas para arriba». Pero la relación con el *representamen* estrictamente permitiría actualizar interpretativamente tal signo como Argentina «mirando al sur» (Argentina orientada hacia Argentina (posición en el continente del país); esta última actualización se confirma en el texto, con la incorporación de los personajes (míticos —indiscutibles— argentinos, *i.e.* los gauchos) que entre sus armas (lanzas) llevan la Cruz.

Las siguientes portadas, también innovan en relación a las anteriores y a esta última abordada. La ilustración de la figura (67) no lleva leyenda (la que en las anteriores ha cumplido la función de «título»); el texto incorpora unidades combinatorias: *De profundis clamavi ad te domine, domine exaudi orationem meam [De lo profundo te invoco, ¡oh Yahvé!. Oye, Señor, mi voz]* (Salmo 190, Vg.129), tal uno de los siete salmos penitenciales de la liturgia que refieren a la inquietud y pesar del salmista («desde lo profundo»). La exégesis de este texto es compleja, no obstante puede sintetizarse en el contraste entre humildad y confianza en la misericordia de Dios, la debilidad y la esperanza, las iniquidades realizadas y la esperanza de perdón. Asimismo, se ha destacado que en esta espera ansiosa, el salmista representa a Israel como colectividad nacional; luego refiere a la confianza y fuerza en la debilidad del pueblo elegido en su rehabilitación a pesar de sus pecados.

La producción de estilizaciones en el planteo del personaje, remiten a las imágenes publicadas en *Arx*, (*cfr.* fig. 12 y 13) aquí con mayor acentuación en las líneas (rectas y oblicuas y los ángulos rectos) y, no obstante la posición de oración del personaje, la direccionalidad en ascenso está acentuada por la posición de las manos, la orientación de la cabeza y la configuración de líneas en el planteo en general. En tal sentido se advierte aquí una mayor proposición y trabajo sobre el significado de la línea (ver escritos éditos e inéditos al final de este capítulo).

Las portadas de los números XX y XXI continuarán la misma línea<sup>164</sup> y la del

---

<sup>164</sup> *Cfr. Anexo 2, figuras 63 y 64.*



Figura 67 Juan Antonio Ballester Peña JA, Sin título (*Nuestro Tiempo*, I, XIX, 1944:1)



Figura 68. Juan Antonio Ballester Peña JA, *Surgent enim pseudo christi...* (*Nuestro Tiempo*, I, XXII, 1944:1)

número XXII (figura 68) avanza en las proposiciones sobre la línea (esta vez la sinuosa) en un personaje cuya estilización reconocible para el lector (demonio, diablo, pseudo-cristo) más que a la corrección de los TTCC o CCNN convoca a una ampliación del mismo: la estilización del trono (es interesante su configuración, mediante líneas sinuosas que se acentúan en las palmas igualmente oscuras dirigidas a él) refiere a su reinado efectivo. En el epígrafe se lee: *Surgent enim pseudo christi*.<sup>165</sup>

#### a.5) Segundo año

*Nuestro Tiempo* reaparece en uno de los meses clave de 1945; la editorial de marzo «Lo de ayer, hoy» (*NT* 2 n° XXVI, 1945:1) reitera una vez más su propósito:

<sup>165</sup> Refiere a *Mateo* 24: 24: «Porque se levantarán falsos mesías y falsos profetas, y obrarán grandes señales y prodigios para inducir a error, si posible fuera, aun a los mismos elegidos». Para las ilustraciones de las portadas siguientes, ver *Anexo 2, figuras 65, 66 y 67*.

*(...) un afán vehemente de robustecer y esclarecer —o, si se quiere, de robustecer esclareciéndola— la conciencia de lo nacional para en ella, y a través de ella, promover a la reconciliación del pasado con el presente. Pasado que se nutre históricamente en la fuente perenne de la cultura europea [y con ello] la reconciliación de los argentinos en la nacionalidad argentina.*

De esta editorial interesa la concepción de «los nacionalismos» como necesaria etapa histórica de «*las comunidades humanas con vocación nacional*», período juvenil en el que se decide (se malogra o no) el «*destino histórico de los pueblos jóvenes*»; también es de interés una suerte de periodización y autopercepción de «grupo» que ha venido «*luchando a lo largo de quince años por la reanimación en nuestras instituciones políticas y sociales de los valores permanentes del espíritu*», decidido a no ahorrar energías «*hasta no conseguir que en nuestra prédica —que trataremos de hacerla abarcadora, comprensiva, generosa— se sienta expresado todo argentino en cuya alma está aún vivo el sentimiento del honor nacional*». Relacionada con esta editorial, «Convivencia en lo nacional» (NT 2 n° XXVIII, 1945:17) define lo nacional como «el modo colectivo de ser humano el hombre», condición *sine qua non* para acceder a formas más amplias de convivencias públicas. El autor textual insiste en la derrota del liberalismo originario; la reiteración (tres veces) de tal capitulación en el contextuo mundial, regional y local configura una estrategia argumentativa destinada a convencer al lector modelo de tal diagnóstico y reorientar sus esfuerzos hacia tareas más complejas y abarcadoras que «la abstracta restauración de la enseñanza religiosa», tal la de estructurar «los elementos dispersos y aún no del todo elaborados de la nacionalidad», único «remedio» (respuesta) que el autor textual considera pertinente frente a la «crisis» (enfermedad).

Al expedirse sobre la declaración de la guerra («Ante el hecho», NT 2 n° XXIX 1945:25), la posición que declara tener NT es menos la de atacar los argumentos sobre su conveniencia y más la de aceptarlo como dato irreversible; no obstante el «estupor» (ante una medida «impopular» tomada por quienes son definidos como «buscadores infatigables de popularidad») y la anomalía de tal medida («nadie pudo sospechar (...) que la Revolución de Junio viniese a epilogar en el abandono de la política de neutralidad»), NT alerta sobre sus consecuencias: lo que se pierde, es «*nada menos que la*

*ocasión sin par de que la Argentina se afirmase en su ser nacional, para desde allí —desde la unidad— salir al encuentro y a la consideración de los grandes temas de la hora y del mundo». Como esa tarea «luminosa» que estaba [pasado] a la vista de las nuevas generaciones, se ha «malogrado», deviene necesaria la formación y afirmación de una «nueva clase dirigente civil» («Valores civiles», NT 2 n° XXXI, 1945:41). En esta última editorial hay un giro discursivo de interés respecto al rol del Ejército y a la debilidad congénita de las instituciones civiles; en efecto, la intromisión del ejército en el gobierno, responde para NT —citando aquí y coincidiendo con *Radiografía de la Pampa*— menos a un acto de fuerza de aquel y más a «las pocas energías sociales en que (...) se asentaban los valores civiles».*

Retomando la apelación de la editorial del n° XXIX, se afirma que:

*(...) cuando una sociedad carece de unos grupos rectores que sirvan de viviente norma y armoniosa regulación del cuerpo social, nada hay que, sobrevenido un período de crisis, pueda impedir el desconyuntamiento y la disolución sociales. Con lo cual se hace patente el burdo error de los hombres prácticos que todo lo explican por móviles económicos (...). O la sociedad se asienta sobre valores del espíritu, o no hay sociedad (NT 2 n° XXXI, 1945:41).*

El tiro por elevación al gobierno de entonces y a sus exponentes más notorios se complementa con una apelación a la unidad: «*Urge, pues, que los argentinos [la apelación es a todos] sobrepasando diferencias ideológicas [que en el texto se conciben como «máscaras»; luego sólo habría que sacarlas para que se] abran los poros de su alma a la visión y estimación [interesa aquí el tipo de estrategia recomendada: pasional y racional] de valores objetivos concretos [cuya existencia no se pone en duda] donde quiera ellos se den».*

La valoración y evaluación del gobierno militar de entonces se precisa en otro de los textos, firmados por NT: «Cómo es la realidad»( NT 2 n° XXXI, 1945:44) al que se le niega carácter de «dictadura militar»;<sup>166</sup> es más bien «(...) una

<sup>166</sup> Para NT resultan de un «proceso de desintegración política cuando el régimen al que suplantán agota su iniciativa y pierde su respaldo social», su función «es llenar los claros civiles que dejan abiertos», por eso se integran con hombres «representativos, definidos en lo que se refiere a ideas políticas, hombres no de partido sino de tendencias». Como ejemplo, el texto se había referido hacia el inicio a la «revolución» del 6 de septiembre de 1930 la que se caracterizó por ser el «instrumento último de una campaña civil» sin participar en el desarrollo político; en cambio la «Revolución» (el texto precisa tal carácter en función de los cambios irremediables, no necesariamente positivos emprendidos por el gobierno de facto) del 4 de

instalación en el gobierno conforme un plan que verificó el momento exacto en que se podía dominar los resortes materiales de la administración». Adjudicándole una dimensión puramente práctica y oportunista, la objeción mayor al gobierno de entonces es que ostenta «un empirismo que se complace en ignorar que hay valores de tradición y de inteligencia, que hay ideas, que hay usos». El desprecio se acentúa vertiginosamente hacia el final del texto, en donde se detecta una estrategia que en los años siguientes será retomada y perfeccionada:

El ejército, será mejor decir, la *jefatura militar*, operó como si el resto del país careciera de expresión, como si no hubiera habido planteos preexistentes, como si el país cupiera entero en sus camaraderías, como si el 4 de junio fuese el primer día de la Creación. En verdad los *técnicos de junio* no conocen el país; *lo ignoran hasta en el quien es quien de sus hombres*. Por otra parte, olvidan estas recetas clásicas: para gobernar el país, hay que tener de hecho o de derecho, *condiciones de clase dirigente* y para lograr una revolución hay que haberla *entendido* y, por supuesto, entendido primero el país (n° XXXI, 1945:44; el destacado es propio).

Admitiendo la dificultad para «medir el tono», el autor textual no ahorra en calificativos negativos para «el militar» (constituye una «incipiente mesocracia sin comunicación social») y el Ejército («metido en la política es un gigante inerme. Lo arrastra la dialéctica de los hechos y parece uno de esos osos perdidos sobre un peñón de hielo que se interna en el mar») —no se puede negar que la imagen es francamente efectiva e ilustrativa del sentir del autor textual— para concluir en un diagnóstico terminante «jamás en la vida argentina se ha producido una disociación mayor, más perfecta, entre el gobierno y la comunidad» (NT 2 n° XXXI, 1945:45).

Con «El desenlace de la guerra» (NT 2 n° XXXIII, 1945:57), NT se expide sobre la situación internacional: si bien «*no es de lamentar que el denominado, con fanático odio, "nazifascismo" haya sido derrotado*», lo es sólo porque «*encerraba una fuerza excesivamente pagana*» (la objeción mayor a los totalitarismos italiano y alemán). El futuro que se advierte es sombrío; en el panorama trazado, las fuerzas del «*resentimiento y el dinero*» [comunismo y capitalismo] a cargo de las «*potencias antieuropeas*» [EEUU, Rusia e

---

junio de 1943, fue emprendida por el Ejército («en acción de logia») y desligada de todo compromiso civil.

Inglaterra], causantes de la destrucción de «*la unidad vital de la Europa ecuménica y católica*», son ahora también «*totalitarismos*» que enarbolan los «*mitos de la paz y de la seguridad*» [servidumbre y orden policial] al amparo mentiroso de «*libertad y democracia*», que llevará la humanidad a «*la esclavitud universal bajo un mismo amo*» («*Marcha hacia la esclavitud*», *NT 2* n°XXXIV, 1945:65).

En esta instancia, no hay dudas de que el lector modelo comparte la concepción de los términos (consignados aquí entre corchetes y que el texto no considera necesario explicitar) y al que intenta convencer de que la problemática debe ser comprendida en términos de espiritualidad / materialidad:

(...) en realidad, esa mentalidad de ingeniero, con que pretenden solucionar los problemas humanos lleva al crimen de reducir los pueblos a esclavos y a la mentira de narcotizarlos con la propaganda sistemática para que se crean libres. Los pueblos tendrán seguridad pero no tendrán paz. Porque la seguridad es producida por la máquina y la paz engendrada por la vida (n° XXXIV, 1945:65).

Este párrafo final es menos sensible a la tecnología programada para aniquilar vidas humanas de los totalitarismos y más a la «mecanización» y «programa de producción de pertrechos bélicos» norteamericano; no obstante *NT* hará una diferenciación entre nazismo y fascismo,<sup>167</sup> defendiendo a este último e impugnando la tesis de *Criterio* que por entonces sostenía que «el fascismo ha muerto, no de las iras populares sino de su propia consustancial insuficiencia» (*Criterio* n° 895 citado en «Euforia de pusilámines», *NT 2* n° XXXIV, 1945:66).

Sin atreverse a dar un fallo definitivo, la tesis que sostendrá *NT* será:

(...) el fascismo fue una gran obra de arte político y fracasó por la insuficiencia de un pueblo capaz de encarnarlo, por culpa de la mediocridad y también por sabotaje, consciente o inconsciente, de los que debieron «ver», o viendo hicieron como que no veían (*NT 2* n° XXXIV, 1945:66).

<sup>167</sup> *NT* hace referencia varias veces en esos meses al final de Mussolini (*cfr.*: «Muertes paralelas», n° XXXIII, 1945:58 o «La corrección inglesa» n° XXXIV, 1945:72). En este último crítica la apología de la Embajada Británica en Buenos Aires de la muerte de Mussolini, el «dictador» acaso «más benigno que ha conocido la historia; de un jefe de Estado cuya virtud más discutible, si así puede decirse, radica, precisamente, en no haber tenido más dura la mano».

NT se despidió de sus lectores el 25 de mayo de 1945 con un mensaje («A los jóvenes», n° XXXV, 1945:73) en el que señala el esfuerzo de publicación semanal por parte de un grupo que se autopercibe consolidado y homogéneo (aunque pequeño), del que autodestaca su heroicidad («ya se reconocerá alguna vez, cuánto más fáciles, cuánto más cómodas, eran otras actitudes»), la incompreensión de la que estuvo rodeado («alguna vez se verá claramente que fue el grupo tan combatido de nuestra generación») y compromiso («el único que en los últimos quince años hizo acto de presencia —de pública y colectiva presencia— en la vida nacional»). Se trata de un grupo que no sólo supo «comprender» sino también «sentir» los grandes problemas nacionales, tanto en su «predica ideológica» como en la «acción callejera». En fin, la fuerte autoestima concluye con una lectura que evidencia la alta convicción de ser poseedor de una verdad: «el único [grupo], si se descuenta —por lejana y por ostentar signo espiritual distinto— a la generación posterior a Rosas, que supo encararse con la verdad cruda del país».

Esta presentación rápida, vertiginosa y dicha como para introducir a la problemática del texto, no deja lugar a impugnación (nadie puede evaluar su veracidad: ni el grupo mismo, ni menos sus enemigos); le cabe a las generaciones futuras (a quienes se dirige el «mensaje») expedirse al respecto, i.e. reconocer al «único» (y por cuarta vez el término se reitera) intento para «comprender y acercarse a la realidad nacional»:

*No hay, en efecto, y por más vueltas que se le dé al asunto, otro ensayo público y colectivo, repetimos, de interpretación y rescate de lo nacional que el iniciado por el nacionalismo (el destacado es del texto: n° XXXV, 1945:73).*

La homologación catolicismo-nacionalismo se afirma a continuación con la referencia a la conversión de L. Lugones, para finalmente explicitar el anunciado «mensaje» ante una ignorancia que se confiesa; pues «nada sabemos, de seguro acerca de qué piensa y siente la nueva generación», esto es:

Si, como sabíamos y seguimos sabiendo nosotros, saben los jóvenes de hoy, que solo a través de la continuidad compartida y «en acto» de lo nacional le es posible al ciudadano de las «patrias jóvenes», comunicar con los valores universales de la cultura. Si, como nosotros, desean,



Figura 69. Juan Antonio Ballester Peña, Portadas de *Nuestro Tiempo*: números XXVI-XXXV, 1945.

exigen, que a cualquier precio sea salvado lo que es constitutivo de la Argentina (*NT 2 n° XXXV, 1945:73*).

Ahora bien ¿qué es lo «constitutivo» de la Argentina? Hay una respuesta lo suficientemente general como para generar adhesiones, pues es «ese modo *intransferible de ser hombres —tan claro, tan limpio, tan generoso— que (...) sigue siendo nuestro común y más alto patrimonio*». Si bien el autor textual denuncia no querer hablar de «su caso», lo hace hasta el final, cuando finalmente confiesa su «fe» en el «*pasado argentino, español y europeo*» como más fuerte que sus dudas; a sus lectores sólo les queda agregar *in mente* la precisión de «católico» al último párrafo.

En cuanto a las portadas cambiarán en el segundo año, e incluirán una misma imagen bajo el título de la publicación (*cfr. figura 69*).

El planteo lineal ha ganado espacio en la configuración de la imagen, que aparece sectorizada en tres planos, el central presenta estilizaciones de ángeles y del templo católico y vectorizaciones horizontales; en el sector izquierdo tres de los personajes conservan rasgos de humanidad, si bien en un espacio de desorden, enmarcados por dos ángeles, uno de ellos caído (demonio); el sector derecho presenta mayor profusión de líneas quebradas y estilizaciones de formas humanas y animales dislocadas, que ya podemos



reconocer como pseudounidades combinatorias; de la «humanidad» sólo hay estilizaciones de sus sombras, en el sector inferior. La expresión sobre impresa *Nuestro Tiempo*, opera a modo de *topic*, cuya respuesta provee el texto: la ausencia de vectorización temporal entre los tres sectores (no se trata de secuencias) y la vectorización interna del sector central acentúan el orden y la espiritualidad. Una actualización interpretativa de la imagen posibilita advertir que su proposición / discusión es acerca de la irremediable unión de o convivencia entre estos tres «mundos»; en todo caso la relación posible es entre los extremos.

### *b) Reflexión sobre el arte*

Si bien las ilustraciones están íntimamente relacionadas con los textos y conforme el análisis, expanden o precisan algunas nociones, la reflexión sobre el arte, no fue ajena a la publicación, la que presentó secciones de teatro, música, cine y artes plásticas.

Un artículo en portada, «El artista y su obra», de Carlos Mendióroz (*NT 1 n°XXV 1944:1*)<sup>168</sup> retoma gran parte de las reflexiones —sin citarlo— propuestas en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal). Así, el artículo parte del abordaje de la naturaleza (símbolo inteligible de su creador: «nos habla en su lenguaje que es el del propio Dios») y de la cultura («su misma creación [la del artista] está condicionada [no predeterminada] por la naturaleza que lo rodea, por el ambiente humano contemporáneo y por la tradición que lo sostiene» (*NT 1 n°XXV 1944:2*) para definir la obra de arte en términos de esencia:

En recíproca comunicación de recibir y de dar, implica una respuesta al Creador y una comunicación con las criaturas. El artista capta con antenas prodigiosas, algo así como esos rayos que la física moderna ha advertido en la naturaleza pero que resultan invisibles para los ojos humanos. Capta ese mensaje y no sólo lo entiende, sino que produce ese otro milagro que es su propia creación artística, verdadera recreación con la que imita la obra del creador y le responde en el acorde del tono filial, como el hijo que aprende a deletrear de labios de su padre, para hablar su mismo lenguaje.

---

<sup>168</sup> Consiste en la transcripción de parte de una conferencia pronunciada en ocasión de la clausura de la exposición de xilografías de Victor Delhéz que integraron los *Cuatro Evangelios* (Buenos Aires: Kraft).

De esta manera el artista oye [el llamado] y sirve a Dios (NT 1 n°XXV 1944:2).

La concepción de arte como lenguaje y como tal, comunicación, atraviesa el texto y no se discute; no obstante el autor textual es consciente de la práctica artística fuera de estas consideraciones:

La esencia y la gloria del arte es esta, pues el hombre, árbol único que puede dar frutos distintos según sus propias fuerzas y su propia responsabilidad, *elige conscientemente, libremente, su expresión, su modo, su estilo y produce*, o bien la obra de arte en justo sentido de obediencia, o bien la obra desordenada de la soberbia que cree que el fin del hombre está en el hombre, pecado muy propio de esta época (...) (NT 1 n°XXV 1944:2).

Pues «el fruto más refinado y valioso [de la cultura] es el artista, y por su intermedio, la obra de arte»( NT 1 n°XXV 1944:3). El autor textual considera necesario ilustrar sobre el trabajo implícito con la forma adhiriendo así a una teoría de la performatividad: «[el artista] debe enfrentarse con todas las realidades y dificultades de la expresión ulterior»( NT 1 n°XXV 1944:2); «al fin y al cabo, el artista es eso: un condenado al trabajo forzoso de traducir lo que vio a un lenguaje comprensible para la inteligencia y los sentidos de los demás hombres» (ibid); «pensar con las manos, decía alguien como consejo para lograr la síntesis de arte y artesanía que exige la obra perdurable» (*Ibid*).

Si bien es posible advertir una impugnación al sistema de arte moderno, la reflexión está planteada en los términos del mismo: particularmente en lo relativo al artista como actor social, cuya definición y relación con la libertad, ocupa gran parte del texto: «El artista es el hombre elegido para una misión que le significa, a la vez, su gloria y su sacrificio» (NT 1 n° XXV 1944:1) «Debe contar con espíritu de obediencia para entenderla y de humildad para realizarla» (ibid), pero «el verdadero artista es *libre*»,<sup>169</sup> y si bien el momento de «inspiración» es el «instante de la concepción artística (...), el embrión de la futura obra [que] contiene en potencia todo su desarrollo», esta debe darse con condiciones precisas para resultar de ella el «verdadero arte» ligado indisolublemente a lo religioso:

---

<sup>169</sup> Ver destacado en la última cita textual.

En la inspiración deben cumplirse *analógicamente* las circunstancias de la contemplación mística, para cuya autenticidad es necesaria la presencia de Dios y la purificación de la criatura, pues de lo contrario el acto no deja de ser un proceso de orden psicológico, generalmente impuro cuando no diabólico (NT 1 n°XXV 1944:2).

Las notas sobre arte que se publicaron (sección «Exposiciones») en *NT* tienen el interés de evidenciar el tipo de diálogo con el campo artístico del período: aquello que *NT* considera válido discutir.

Así, la sección se abre con el comentario a una muestra en la Asociación Impulso de la Boca, de «Raúl Soldi» (NT 1 n°X 1944:7); el breve texto distingue el artista (artífice) de su obra (producción). Del primero: si bien «logra con facilidad lo que otros muchos pretenden sin jamás lograrlo», esto es, «maestría en el manejo de los recursos», por otro afirma que para Soldi «la materia no ofrece resistencia». Teniendo en cuenta el valor que desde esta concepción se le da al trabajo con la forma, no deja de ser una crítica encubierta, pues «este es un mérito que le asigna destacado puesto en un país en que los buenos pintores no escasean» (*i.e.* la evaluación del artista, es en definitiva, la de «buen pintor» que, además, es *uno más* entre tantos que *no escasean*). En el mismo sentido, al referirse la producción en concreto de Soldi, advierte su «propósito» de expresarse en «símbolos», propósito si bien legítimo, el autor textual estima no logrado, pues carece de algo que se estima «esencial» en la obra de arte y que el autor textual no somete a discusión, al plantearlo aseverativamente y principio sin conexión con la obra que comenta: «En los cuadros con figuras humanas como elemento central no puede estar ausente el alma porque entonces la falta de ese componente esencial del hombre, deja una obra lamentablemente incompleta». A tenor del final, es el caso de esta producción: «Soldi, en sus cuadro quiere hablarnos en parábola. Usaré su lenguaje: la boda está preparada, los invitados presentes, pero no tienen vino. Lástima que también a Soldi, como a tantos otros, les falte el vino de la verdadera alegría para ofrecer a sus invitados» (*ibíd.*).

Una primera lectura de la nota (y esto es de interés para advertir el modo en que se reitera tal estrategia) podría llegar a dar una impresión de crítica elogiosa, laudatoria, con la excepción del último párrafo citado. No obstante en la breve nota, de la obra de Soldi y de Soldi, implícitamente se ha condenado

su falta de esfuerzo y trabajo con la forma, la ausencia de espiritualidad, su — por eso— fácil inclusión entre los artistas modernos, puede «representar bellos animales con apariencia humana» pero no lo humano y cuando incurre en el símbolo y propone un enigma, resulta propuesto de un modo incompleto.

La estrategia anterior se acentúa en «Demetrio Urruchúa» (*NT 1* n°XI, 1944:6) en el que el tono crítico es menos sutil: «No traslademos la ilustración, de las páginas del libro al lienzo, y mucho menos si estamos ilustrando una arenga callejera, porque el cuadro no es propicio al arte declamatorio» (*ibid*). La impugnación, asimismo, se extiende al campo artístico y al «renombre» otorgado a la obra del artista, que para el autor textual «proviene más bien de la simpatía hacia su ideología extraña, que de sus méritos de pintor que aún están por lograrse» (*ibid*:7).

Igual consideración le cabe a Larco quien «tiene todo el derecho del mundo a estar a la moda de la porción erudita del público porteño: su pintura elegante y sabia está a tono con el movimiento actual del arte» («José Larco», *NT 1* n°XII, 1944:7). No obstante, sorteando esta circunstancia «momentánea», el autor textual insiste en analizar su obra: como de Soldi, se rescata su oficio, el «empleo sin miedo» de la materia (óleo o acuarela), pero de igual modo, la falta de trabajo/sufrimiento con la misma genera efectos negativos para el autor textual: pues hace una «buena pintura descriptiva»; sus acuarelas, en tanto bocetos, incompletas; a sus composiciones de figura «les falta profundidad (...) cuando parece que va a tocar un tema elevado, no lo alcanza, se le escapa la expresión de la parte dolorosa de las realidades que pretende describir» (*NT 1* n°XII, 1944:8).

Las contemplaciones son menores con «Ana Weiss de Rossi» (n°XIII, 1944:7) cuya obra configura el pretexto para arremeter nuevamente contra la crítica de arte y la configuración del campo artístico que, «al discernirle honores de gran artista —cuando su obra carece de méritos suficientes— le hacen más daño que bien». La evaluación es lapidaria:

(...) para equilibrar la falta de maestría, los planos sin relieve, los colores sin fuerza y el dibujo sin carácter, es menester algo más que cierta sutileza y habilidad para evocar la pintura de grandes maestros de otras épocas (*NT 1* n°XII, 1944:7).

Y es esto último lo que irrita al autor textual: la pretensión de evocar la pintura de grandes maestros, pues la verdadera admiración «debe traducirse en la apropiación del espíritu y no de la letra de su producción artística» (*Ibíd.*).

En esta instancia y ya asentado el tenor de la sección, la próxima nota será dedicada a Ballester Peña, definido desde el título como «Un pintor» (*NT 1 n°XX, 1944:7*) y su obra considerada paradigmática por el autor textual: «toda ella es ejemplar: busca la línea de la tradición auténtica y alcanza el nivel de los valores legítimos del arte». La ausencia de «amaneramiento» (pecado detectado en otros artistas), la unidad, el concepto («que dirige toda su producción»), la «inspiración sobreabundante» que se advierte, la «especulación intelectual siempre presente pero oculta detrás del brillo de la materia sabiamente empleada»; en fin: pericia, oficio, «entroncamiento en la tradición cuyos escuelas y maestros le son familiares», sumado al compromiso («el amor por lo tradicional y lo universal no lo ha desarraigado de su medio ni de su época») son todos aspectos que confluyen en «un pintor» y «el arte» tal como es concebido por *NT*. El resto de la nota es destinada a abordar *Tierra despierta*, óleo premiado por la Comisión Nacional de Cultura, el que para el autor textual, concentra algunas de las cualidades inherentes al «verdadero arte»: diferencia el «tema» (fábula) de la especulación intelectual (*topic*),<sup>170</sup> y admite la posibilidad de más de un nivel de lectura posible:

(...) la inteligencia ha de descubrir los símbolos puestos en el cuadro y ha de relacionarlos con las ideas representadas (...) esta presencia de símbolos (...) no es algo que agobie ni atormente exigiendo la resolución del enigma: puede pasar inadvertida sin perjudicar el deleite de la visión (*NT 1 n°XX, 1944:7*).

La crítica implacable retorna con «B. Cesáreo de Quirós» (*NT 1 n°XXV, 1944:9*) al que se le perdona ciertas debilidades del oficio por estar encuadradas en el contexto histórico de su producción; aún así «su estudio de psicología popular

---

<sup>170</sup> Entiendo que la cita transcrita habilita para precisar el uso del término «tema» como fábula y el de «especulación intelectual» como *topic* (Eco 1979), pues el *topic* requiere un reconocimiento, es un fenómeno pragmático, instrumento metatextual y esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del texto.

es fragmentario y aún diríamos que superficial». La falencia que el autor textual desea poner en primer plano reside en la preferencia por la descripción y el desinterés (o incapacidad) de dar cuenta de la «modalidad del alma de los personajes» (en realidad del gaucho): «no llega a darnos noción de la serenidad y la nobleza que constituyen también una parte —la más hermosa— de esa realidad humana que es el gaucho» (*Ibíd*).

Durante 1944, en un extenso artículo (considerando lo habitual para esta temática en la publicación) se aborda «El XXIV Salón de Bellas Artes» (Basilio Uribe *NT* 1 n°XVII, 1944:6-7). Tenemos aquí el repertorio de problemas que *NT* advierte sobre el campo de las artes plásticas y las estéticas que la publicación estima merecedora de su atención. Considerado, de entre los salones, «uno de los menos malos», las ventajas reseñadas residen en que «hay menos cuadros y por lo tanto no existe en gran cantidad ese lastre capaz de hundir cualquier bondad»; «están mejor dispuestos» y no existe esa «horrible sección histórica que venía convirtiendo los últimos salones en un álbum de figuritas Águila. (La única patriada de este año ha sido la de permitir el ingreso de una india desnuda y con un aire insufrible de alegoría, pintada por Besares Soraire)» (*ibíd.*: 6). En una nota al texto, se destaca la selección — para su adquisición— del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública «muchísimo más acertada que la distribución de premios por parte del jurado del concurso anual» (*NT* 1 n° XVII 1944:7). Por entonces, tal Ministerio estaba a cargo de Rómulo Etcheverry Boneo. Cabe agregar que durante ese año se había creado la Subsecretaría de Cultura,<sup>171</sup> dependiente del Ministerio mencionado<sup>172</sup> y designado al frente a Ignacio B. Anzoátegui.

Las obras comentadas son las de algunos de los pintores que concurrieron y fueron premiados en el Salón de ese año:<sup>173</sup> Juan C. Castagnino, es definido

---

<sup>171</sup> El decreto del 30 de junio de 1944, figura en las primeras páginas del Catálogo del XXIV Salón Nacional de Artes Plásticas 1944. Dictado durante la presidencia de Farrell y la vicepresidencia de Juan Domingo Perón. Durante el mes de julio, la mayoría de los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes, renunció a sus cargos; al encontrarse acéfala, un decreto de fecha 20 del mismo mes confió su misión a la Subsecretaría de Cultura, hasta tanto se dictaran las resoluciones definitivas.

<sup>172</sup> El Decreto establecía que tal subsecretaría funcionaría con las siguientes Direcciones Generales: de Cultura Intelectual; de Cultura Ética y de Cultura Estética (en esta última fue designado Leopoldo Marechal).

<sup>173</sup> El primer premio (*Las riojanas* de Francisco Vecchioli Felipp), el tercero (*El repollo violeta* de Juan Carlos Faggioli); los premios estímulo (*Pastora* de Medardo Pantoja, *Figura* de Miguel

como pintor no localista y «que es posiblemente uno de los que sienten y que tratan de adquirir con mayor honradez la profundidad racial y espacial de nuestro norte» (*NT* 1 n° XXVII 1944:6); no obstante, para el autor textual «no ha producido la obra total que es de esperar de él». A partir de la detección de su «ambicioso propósito» (que sólo por momentos alcanza) es posible advertir lo valorable en la obra de arte para el autor textual, esto es: «una realidad argentina surgiendo de representaciones universales —un rostro, un cardo, una llanura— sin ningún atributo folclórico o pintoresco» (*Ibíd.*). La crítica a la obra premiada («La mujer de páramo, distinguida con el segundo premio en pintura), presenta otro «exceso de ambición»: el enlace con la tradición más clásica (evidente en la composición y el ademán de la figura) «exigiría precisamente otra figura y no una figura nuestra, como la del cuadro (...)» (*Ibíd.*)

El envío de Soldi («dos obras lindísimas») no ha bastado todavía para «concluir de hacerle justicia». Con esta introducción cabría esperar que esa función se cumpliría en el texto, pero lejos de ello, resume la consideración de su obra en el campo artístico («hay una especie de tendencia a considerarlo un pintor menor, como un lírico preciosista, un poco poético, un poco ajeno a la pintura») y lejos de objetarla, la considera un elogio: «pueden verse como sus cualidades»; «si se dice que es preciosista, convendría reparar en que cualquier autor cuando llega a coincidir con las cualidades que en sí mismo lleva, lo es». Ergo: su obra es preciosista, pero al menos *auténticamente* preciosista. Otros términos a los que acude el texto para dar cuenta de esta obra, no son menos peyorativos en el contexto de lo que el autor textual y *NT* en general considera «arte», si bien presentados bajo una pátina de elogio: su obra es «encantadora», «tienen un algo como de vegetal acuático», se trata de un «autor de realidades pictóricas» y el pintor es una «figura que se irá aquilantando de más en más»... (*NT* 1 n° XVII, 1944:6)

El texto reserva una consideración especial para el premio Adquisición, obtenido por Guido, quien «ha cometido el retrato del gran premio» (*i.e.* ha cometido el *crimen* del gran premio), a la que agrega: «en el retrato de Guido

---

Diomede, *Día sin sol en Purmamarca* de Rodrigo Bonome), los premios adquisición en grabado (*Ellos y nosotros* de Manuel Rueda Mediavilla y *Estampa de Catamarca* de Fernando López Anaya) ni el premio Cecilia Grierson (*Niñas con violetas* de Guido Amicarelli) son mencionados u objeto de atención. La excepción es el premio estímulo a *Cañada en pueblo Guemes* de Ernesto Farina, obra que es destacada por su oficio y «articulación del lenguaje».

existen todos los conocimientos que uno pueda imaginar, menos el conocimiento de lo que es la pintura» y de entre las obras premiadas, otra a la que presta atención es a *Valle encantado* (de Domingo Proncato), que es «casi lo más opuesto a Pettoruti que pueda imaginarse».

Previamente el autor textual lamentaba la no premiación de la obra de Pettoruti,<sup>174</sup> calificado como «legislador de la pintura» para el que desea que algún día se le recuerde como «uno de los que no defraudó nunca»; «un hombre que hizo un mundo que se sostiene en medio de una calma perenne, ordenada, como si hubiera extraído las leyes de las cosas para mostrarlas a través de las leyes de la pintura» (NT 1 n° XVII 1944:7).

Como es dable esperar, el envío de Ballester Peña concentra todas las cualidades posibles; el espacio de silencio que lo rodea<sup>175</sup> no es explicado en el texto, más es señalado:

(...) es una de las figuras más dignas de nuestra pintura, uno de los pintores más consecuentes de ella, aunque sus cuadros continúen obstinadamente rodeados por el silencio de los corrillos. Se podrá estar o no de acuerdo con él, pero no se puede menos que aceptarlo como una parte de la realidad valedera de nuestra pintura (NT 1 n° XVII 1944:7).

Y a continuación detecta un alejamiento de la pintura de caballete: «las telas de Ballester Peña están pintadas en tela accidentalmente, en realidad están pintadas en la pared» (*ibid.*).

En el extremo opuesto, Berni concentra el mayor desprecio; su envío de dos retratos<sup>176</sup> «asisten a las exequias de lo que fue Berni»; el texto concluye vertiginosamente con un párrafo dedicado a artistas y calificativos negativos sobre sus obras: Victorica («el gran pintor del gusto horrible»), Butler (en quien «el peligro parece de más en más radicar en lo decorativo), Forner («retórico y vano»).

Hacia el inicio del texto, los envíos de escultura también reúnen la mayor cantidad de apelativos negativos: «viendo esta manada de esculturas sueltas

<sup>174</sup> Quien concurrió a ese Salón con *Sol frío* (óleo, 92 x 73 cm), obra seleccionada para su exposición; *cfr.* XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas, 1944, obra n°172.

<sup>175</sup> No obstante, cabe destacar que justamente ese año Ballester Peña integraba la selección de 22 pintores de Payró.

<sup>176</sup> *La rubia* y *Pensativa* (óleos y ambos de 58 x 81 cm). *Cfr.* XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas, 1944, obra n°17 y 18.



no se alcanza a saber qué es lo más torpe» (*NT* 1 n° XVII 1944:6). El autor textual asigna a los envíos una falta de oficio y trabajo con la materia y con la forma: «casi ninguno de los escultores que exponen en nuestro Salón, sienten lo que es su oficio y lo sobrellevan con la paciencia y la vigilancia que le son necesarias», consideración de la que sólo excluye las obras de Fontana.

*Nuestro Tiempo* es de interés por muchos aspectos: es posible advertir en sus textos escritos y visuales, el deslizamiento de la noción de cultura como *Convivio* hacia la de *concordia*: el *régimen electoral* y la *democracia*, objetable *in totum* en los primeros textos escritos comenzará a matizarse y admitirse, aún con condiciones y previa la redefinición de conceptos como pueblo, soberanía, legitimidad, revolución, acción o reacción; si bien explicitan una opción por la vía culturalista, esta tendrá una concepción específica que los textos se encargarán de precisar en orden a la reivindicación de la práctica (político-cultural) y su relación expresa con un catolicismo, de orden «nacional».

Los textos visuales acompañaron los escritos y ampliaron la discusión; tuvieron el rol de acompañar la construcción de un lector modelo complementario al más inmediato: las proposiciones relacionadas con el «árbol de la cultura», se precisaron a lo largo de los ejemplares, especificando tal cultura: *i.e.* la católica a partir de la dimensión que adquirió la relectura de la liturgia. Ésta última, de espacio privilegiado de convivio e invitación a la reparación del alma y del espíritu, se propuso como «alimento» para la Argentina toda; inclusive la Argentina que reivindicó el gaucho como elemento mítico y no el hidalgo o el caballero que promovió *Sol y Luna* (retomaré estos aspectos en el próximo capítulo de forma integrada).

### **g) *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina (1947-1950)***

Los textos introductorios que aparecen en los primeros números de la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* (en adelante *GQ*) bien pueden ser leídos como inscriptos en el género editorial; si bien en

algunos de estos primeros números se refieren de un modo más concreto a actividades concretas de la Comisión, la existencia de una sección específica («Noticiero» o «Acción de la Comisión Nacional de Cultura»), la ubicación privilegiada de los mismos (en este caso, la primera y segunda página de cada número y a modo de apertura) y sus esquemas de argumentación, artificios retóricos, estilo léxico y organización o estructuración general, acercan estos textos al género editorial entendido como discurso de opinión y espacio de explicitación ideológica de los responsables de la publicación.<sup>177</sup>

La presentación, en el primer número y bajo el título «Esta Guía» (GQ I n°1, abril 1947:1-2) exponía el carácter, responsabilidad y objetivos de la publicación, además de incluir explícitamente la concepción de cultura a la que adscribían los padres del proyecto. Su lectura más detallada resulta de interés, en la medida que compendia un alto índice de las representaciones sociales que aparecen reiteradamente en los números siguientes.

Desde el inicio es clara la intención de delimitar la progenitura de la propuesta y su impulso a cargo del entonces diputado Ernesto Palacio; en tal sentido es presentada como «natural consecuencia de propósitos y de planes enunciados y anunciados oportunamente por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura». Los objetivos de la publicación aparecen claramente delineados y calificados como «deberes impostergables»: dar cuenta de la «Cultura plena» la que se condensará «en concretas expresiones argentinas» en sus páginas; «registrar periódicamente» sus «múltiples manifestaciones»; «dar cuenta de ellas, en metódica y objetiva reseña»; referirse «a las manifestaciones auténticas de la cultura nacional», esto es, «toda labor intelectual o artística meritoria, todo loable designio estético, todo esfuerzo creador de la inteligencia, toda tentativa para ahondar, preservar y expandir la cultura argentina», que abarque (esto aparece descripto como interés fundamental) «el perímetro entero de la República, y no se circunscriba a la Capital Federal y dos o tres ciudades importantes» para «solaz, beneficio y galardón» de sus destinatarios.

Este último es más adelante precisado como «la masa ya considerable de los que las suscitan con sus vivas aspiraciones de perfeccionamiento integral y las

---

<sup>177</sup> Parte de lo expuesto en este apartado fue publicado como capítulo de libro (Niño Amieva 2007:179-212).

vigorizan con las definidas inclinaciones de su intelecto y de sus sentimientos» y luego caracterizado como «los que trabajan decididamente por la grande y eterna Argentina de nuestro anhelado apogeo histórico», estadio cuasi mítico cuyo acaecimiento, implicará el cumplimiento de «nuestro destino nacional». Pero hasta entonces, la Comisión Nacional de Cultura se propone dar comienzo a una nueva etapa en su trayectoria, convocando con Ortega y Gasset «¡A bracear; que de “movimiento natatorio” ha sido calificada (...) la cultura: “un bracear del hombre en el mar sin fondo de su existencia con el fin de no hundirse; una tabla de salvación por la cual la inseguridad radical y constitutiva de la existencia puede convertirse provisionalmente en firmeza y seguridad”». No obstante, los riesgos existen y sobre ellos se alerta:

Cuidémonos, sin embargo, del inesperado naufragio que puede producir la misma Cultura, cuando vegetando tropical y enmarañadamente en torno del hombre, acaba por ahogarle, después de haberse mareado y perdido él mismo en su propia riqueza fabulosa, coronación mórbida de esa edad declinante que los filósofos denominan específicamente, «civilización» (1947 n<sup>o</sup>1:1).

La presentación incluye un diagnóstico de la cultura optimista e indiscutible «Signos innumerables a la par que inconfundibles, revelan a las claras que nuestra cultura ha alcanzado en la actualidad un desarrollo admirable, lindero de la ansiada madurez y de lograda plenitud». Diagnóstico por otra parte que ya enunciaba en 1944 Carlos Ibarguren, entonces Presidente de la Comisión, prácticamente en los mismos términos (CNC 1943:8). Los indicios de tal situación son detectados en primer lugar en el protagonismo del «libro argentino» el que «se instala dignamente en creciente cantidad de centros intelectuales del mundo, principalmente en los del hemisferio americano» sumada a la «merecida nombradía» que adquieren «nuestros estudiosos y artistas más eminentes. Dentro del país y fuera de él, en suma, la cultura argentina se expande magnífica y respetadamente». El momento que vivía la República era definido como «era esplendorosamente renovadora». El mérito del gobierno había sido «vivificar» tal situación (ya existente) y el modo de hacerlo era a través de «una política gubernativa que asegura el bienestar en las capas más desamparadas de la sociedad, y enaltecida por el acceso cada

vez más fácil de todos los habitantes de nuestro suelo a los nobles y supremos goces de la vida espiritual».

Asimismo, se caracteriza la cultura como «prodigiosa esencia» en la que «se encierran, como en un cofre inviolable, el sentido y la finalidad de la vida» y por ello, «deja huellas imperecederas (...) tanto de la vida del individuo como de la vida de un pueblo (...) Es por sí misma una misión de eternas resonancias». En ella se afirma, por un lado, una «cultura de la personalidad» y por otro, una «cultura nacional» conceptuada como «neta e incoercible». Su carácter de «misión», calificada como «angustiosa», es afirmado mediante el uso del término reiteradamente y «consiste en encaminar la vida hacia lo eterno»; asimismo su carácter histórico la somete incesantemente a «nuevas misiones».

Más adelante, la «cultura plena» es definida como la «armónica» unión de «cuatro grandes irradiaciones» correspondientes a las «cuatro actividades principales del hombre»:

Religión y moral, arte, ciencia y cultura material (economía técnica y todo el restante trabajo profesional, especialmente el social), correspondientes a las cuatro actividades principales del hombre: querer, sentir, pensar y obrar [las que] se condensarán en concretas expresiones argentinas en las páginas de esta *Guía* (...) (año I, n°1, abril 1947:1).

La *Guía*... se proponía como reflejo exacto de «la imagen fiel de una Argentina esclarecida». La intención de objetividad era reiterada varias veces en el texto: además de brindar una «metódica y objetiva reseña» se proponía anticipar al «público el programa de cada quincena y suministrarle una crónica sucinta, veraz y objetiva de la actividad registrada en las semanas anteriores». La presentación concluía con una convocatoria a colaborar en la confección del programa de actividades, no sólo a instituciones tradicionales del campo, tales «universidades, museos, bibliotecas públicas, ateneos de arte y literatura, altos institutos de estudios religiosos y teológicos», sino también a «centros pedagógicos, sociedades populares de educación y fomento cultural», no obstante estos últimos no eran comprendidos en la instancia de la distribución, prevista expresamente para «institutos de alta enseñanza, salones de arte, asociaciones de escritores y artistas, librerías, etc.», quienes «tendrán a su disposición cantidad suficiente para distribuir», además de «nuestras emba-

jadas, consulados y centros culturales del exterior con los cuales la Comisión Nacional de Cultura está formalizando sus servicios de canje bibliográfico».

*Definiciones, explicaciones, recomendaciones*

Tal como antes señalé, tanto en la presentación referida en el nº 1 como en los textos introductorios que aparecieron en los números 2 a 13, puede advertirse una estructuración común, afín al género editorial. Esta última, como forma de acción verbal compleja cuyo objetivo es persuadir al lector, contiene argumentaciones dirigidas no sólo al público lector sino también a la elite social y política; su análisis posibilita una lectura indirecta del marco ideológico que sustenta las definiciones y explicaciones con respecto una determinada cuestión; en nuestro caso, la concepción de cultura emergente y construida en sus sucesivos números y, complementariamente, lo que queda fuera de la noción representada. Tal organización incluye: una *definición o redefinición* breve de una determinada situación, por lo general en tiempo presente y no sujeta a criterios de «objetividad»; *una explicación* de la situación definida o reseña de sus causas, centradas ya en circunstancias anteriores o en un contexto actual pero general; y, finalmente, *predicciones o recomendaciones*: que pueden ser incluidas en la categoría de «conclusiones morales», cuyo tiempo verbal por lo general es el futuro (van Dijk 1985 (1997):175 y ss).

En tal sentido y en cuanto a las *definiciones* de cultura, el carácter de «misión» nuevamente es afirmado en el nº 2 («Acción de la Comisión Nacional de Cultura», año GQ I, nº2, mayo 1947:1-2) y sus connotaciones religiosas más acentuadas; si en la presentación inicial de la *Guía...*, la religión y moral (querer) y el arte (sentir), eran entendidas como dos de *las cuatro actividades principales del hombre cuya «armónica unión» conforman la «cultura plena»*, aquí adquieren preeminencia sobre las demás:

Verdad y belleza se emparentan en la cima de los más puros valores del mundo de las esencias. La atracción irresistible que impele hacia ambas a los espíritus cultivados no es, sépanlo o no, sino sed de absoluto que los conturba, nostalgia invencible por la patria metafísica que se resume en Dios. Por lo verdadero y lo bello, en efecto, el hombre se busca a sí mismo y, de vuelta de tal peregrinaje por regiones intemporales, tropieza con ese remanso de sabiduría y bienandanza que se vierte en la religión,

insuperable afán del alma dichosamente arrobada (GQ año I, nº2, mayo 1947:1-2).

El intertexto *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal) se advertía en la última parte de la cita, y en una suerte de repetición se aseveraba que «La cultura es al mismo tiempo pues, camino y meta, misión y cruzada, problema y solución, objetivo y empresa, procedimiento y finalidad» que «exige recursos múltiples y coordinados. No permite descanso a quien bien la sirve. *Vita in motu*» (*Ibid.*: 2). Idea en la que se insiste en el nº 4 («Cultura para todos», GQ I, nº4, junio 1947:1-2) «Es innegable que el sentimiento de lo bello completa el amor de lo verdadero y prepara el amor del bien»,

En este sentido, es indispensable que la economía ceda la delantera al arte, a la moral y a la religión. La justa y adecuada ordenación de dichas categorías de valores compete a la política racionalmente concebida, tal como se observa en los grandes lineamientos del plan quinquenal en materia de cultura. La luz de cielo no sólo es preciosa porque lo que nos sirve, sino porque merece verse. Y en todas las edades históricas del hombre, el problema de la cultura ha consistido substancialmente, sino en tender, en levantarse hacia esa luz (GQ I, nº2, junio 1947:2).

Tales políticas, «conjugan los imperativos más puros de la tradición universal y católica con las exigencias ineludibles de la modernidad» («Estímulo de la aplicación científica», GQ I, nº9, agosto 1947: 2).

El significativo párrafo expuesto en el nº 1 adquiere precisión: la armonía en la unión de las cuatro actividades principales del hombre consiste en el respeto de su distinción jerárquica: religión-moral y arte (querer-sentir), prevalecen sobre ciencia y cultura material (pensar-obrar).

En «Trascendencia de las becas americanas» (GQ I, nº5, junio 1947:1.2), la Cultura es definida también como «incentivo» al «culto de la confraternidad continental»; en la concepción que viene siendo delineada su calidad de *movimiento* adquiere características peculiares: en cuanto «vita in motu», «movimiento natatorio» (con Ortega y Gasset, nº1) e «impulso emprendedor» (nº 5), presenta una finalidad estratégica y exclusiva: «encaminar la vida hacia lo eterno» (nº 1).

Conforme lo antes expuesto, en la situación definida como «era esplendorosamente renovadora», se asevera que «nuestra cultura» ha alcanzado «(...) un desarrollo admirable, lindero de la ansiada madurez y de lograda plenitud» (nº1), en un país que vive un «magno proceso de renovación» (nº 9) en el que «se facilita cada vez más el acceso de la población a los beneficios del arte y de la ciencia» y en el que «nada falta a los espíritus aptos para saborear las alabables creaciones de la inteligencia y del sentimiento» (nº 4). Asimismo, «son halagüeños los resultados ya obtenidos en materia de una amplia y recíproca compenetración en el terreno cultural y social» (nº5) y el «sentimiento de confraternidad americana», ya «es un hecho de profundo arraigo y del cual podemos enorgullecernos por significar un índice ejemplar de la armonía de los pueblos» (nº5). Por otro lado, entre las disciplinas estéticas y las manifestaciones del arte, las artes plásticas «dan a la Argentina una jerarquía descollante» («Fomento de las Artes Plásticas, año 1, nº 11, 1947:1-2); «(...) En suma: la incontrastable fuerza del espíritu impone su poder de expansión en todos los órdenes y reafirma su inextinguible soberanía en la vida universal» (5); la cultura es «Tabla de Salvación» (nº1) en el mar de la existencia.

Respecto a las *explicaciones* de la situación definida, éstas comprenden un arco temporal importante que patentiza la intención de remitir a circunstancias anteriores sus causas y menos a un contexto general actual. Esto es visible en los primeros números, en los que se marca de distintos modos cierta continuidad y responsabilidad en los cambios: «Al cabo de una década, pues, se ha obtenido un aumento de casi un millón y medio de unidades en el fondo bibliográfico» de las 1.508 bibliotecas que dependen de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares («5.000.000 de libros al servicio de la cultura popular, GQ 1, nº3, 1947:1-2); «Desde el año 1942, la Comisión Nacional de Cultura contribuye, empeñosamente, a mantener y cultivar el referido movimiento espiritual» por medio de las Becas Americanas (nº5); «la práctica de los concursos destinados a la producción regional ha dado, hasta ahora, resultados altamente satisfactorios, pues ha favorecido la aparición de nuevos cultores de las ciencias y las letras, sobre todo de elementos jóvenes llenos de cualidades que permanecían en el anonimato» («Los premios a la producción

científica y literaria regional», GQ 1, nº 6, 1947:1-2); las recomendaciones respecto a la producción cinematográfica (ver más adelante), ya estaban dadas en 1944 («Premios a la producción cinematográfica», GQ 1, nº7, 1947:1-2) como también las herramientas básicas (becas de orientación técnica anual) para el estímulo a la aplicación científica (nº 9).

La menor acentuación de la continuidad en una política cultural orientada en un sentido coherente con una determinada concepción de cultura, empieza a evidenciarse a partir del nº 9; de ahí en más se tenderá a privilegiar como explicación el contexto general actual y será recurrente el uso del presente: «En circunstancias en que el gobierno está elaborando la nueva estructuración del país, felizmente ya encaminado, en todos sus aspectos, hacia más amplios destinos, cobra manifiesta actualidad la obra de estímulo que realiza la Comisión Nacional de Cultura (...)» (nº 9), quien «colabora celosamente en la acción oficial destinada a preservar y alentar las disciplinas estéticas y las manifestaciones del arte» (nº 11); «uno de los problemas que ha encarado con mayor empeño el actual gobierno es el de la expansión cultural en el interior del país, atento el propósito de elevar el nivel espiritual del pueblo, como lo está logrando felizmente, y de modo tan positivo, en los aspectos económico y social» («Expansión cultural en el interior del país», GQ 1, nº 14, 1947:1-2) y adquiere relevancia con el discurso del entonces presidente de la Comisión Nacional de Cultura Antonio P. Castro, quien remite las causas de la situación definida al «cambio fundamental» que se «opera en nuestro país y que ya se está plasmando en una nueva conciencia» («Distribuyó premios y becas la Comisión Nacional de Cultura, GQ 1, nº16, 1947:1-7).

En relación a las *recomendaciones*, puede distinguirse, por un lado, aquellas consideradas «deberes impostergables» en la acción oficial; y por el otro una serie de sugerencias, cercanas a conclusiones morales respecto a las posibilidades reales de diseminación de tal concepción entre los actores, acentuando la noción de cultura en línea con la concepción ya definida y explicada.

Entre las primeras, muy sencillas y de carácter práctico, se encuentran: «registrar periódicamente las múltiples manifestaciones», «dar cuenta de ellas, en metódica y objetiva reseña» (nº1), «contribuir a afianzar, en forma práctica,



los vínculos de solidaridad continental y a exaltar la admiración y el cariño que se sienten por nuestra tierra en el resto del continente» (nº 5). Es necesario, asimismo que:

[La] acción del Estado cobre mayor impulso en el terreno del intercambio cultural internacional y se logre así, para la República Argentina, el honroso privilegio de contar en su seno a numerosas y calificadas representaciones de escritores, periodistas, publicistas, artistas y hombres de ciencia de los países americanos de todas las latitudes (GQ I, nº5, junio 1947:1).

También se alerta sobre aquellas prácticas que se alejan de la concepción propuesta; en tal sentido, «la adopción de una fisonomía propia que destaque el carácter y contenido nacional de la producción cinematográfica» es uno de los problemas a resolver, atento el «predominio de asuntos de inspiración foránea», por lo cual es preciso «alentar el carácter y contenido nacional de la producción» [cinematográfica] (nº 7). También es necesario «orientar» otros ámbitos, tales como la radiotelefonía, atento su alta exposición «a las deformaciones y licencias de concepto y lenguaje», y :

(...) pugnar, naturalmente, porque la radiotelefonía sea un auténtico factor espiritual, capaz de llevar a todos los ámbitos el mensaje del maestro, del artista, del escritor, del hombre de ciencia y del técnico, en función didáctica al propio tiempo que de información y esparcimiento (GQ I, nº8, agosto 1947:1).

Otras recomendaciones estaban destinadas al ámbito de la tecnología: «fomentar por todos los medios las investigaciones tecnológicas en el país, y en el adiestramiento de los expertos necesarios para tal objeto, a fin de lograr la organización de una industria propia y la aplicación más eficaz de las riquezas de nuestro suelo» (nº 9); «sistematizar y ahondar la investigación, aplicarla a desarrollar e independizar su economía y colocar la organización científico técnica en el primer plano de los problemas nacionales», para contribuir a «la formación de la conciencia técnica nacional necesaria para asegurar la recuperación económica y la autonomía industrial de la Nación, bases indiscutibles de su plena soberanía» (nº 9).

Tal como consigné anteriormente, otro grupo de sugerencias cercanas al tipo de conclusiones morales, acentúan la noción de cultura —antes definida y

explicada— al abordar las posibilidades reales de diseminación de tal concepción entre los actores. En tal sentido:

Es, precisamente, el aspecto espiritual el que requiere mayor apoyo del Estado, pues los escritores y artistas, frente a la vida práctica, sometida a exigencias materiales ineludibles, tienen limitadas perspectivas para sus aspiraciones, que importan, sin embargo, un problema superior digno de la mayor atención al tratar de la cultura del país (GQ I, n° 10, septiembre 1947:1).

Y es recomendable «crear una conciencia artística y encaminar al pueblo hacia las más nobles aspiraciones» (n° 11), pues «el pueblo devuelve con creces lo que el Estado invierte para fomentar y perfeccionar su cultura. Claro está que la tarea es ardua» (n°2). En cuanto a las predicciones para ámbitos como el radiotelefónico —«susceptible de alcanzar elevada categoría artística y profundo valor educativo»— se recomienda su estímulo por parte del Estado, lo que permite el resguardo de «la salud moral y formación artística de los vastos auditorios populares concentrados sobre todo en el seno de la familia, donde los niños suelen ser los oyentes más asiduos» (n° 8).

Un significativo párrafo, daba cuenta de la necesidad de aclarar cuestiones que, al menos en las representaciones del grupo enunciador del discurso, no se entienden como socialmente compartidas:

¿Por qué, pues, no brindar todas las clases sociales, incluso a la que trabaja en las faenas más duras, la posibilidad de gustar el deleite de lo bello y evadirse, aunque sólo sea fugazmente de la esfera de sus pensamientos cotidianos? Puesto que todo ser humano, por humilde que sea, posee el sentimiento de lo bello y de lo feo, el arte debe penetrar en todas las capas del pueblo para llenar enteramente su excelso cometido. No se requiere ser artista de profesión para experimentar los encantos del arte comunicado por la educación estética, como no es necesario ser sabio para aspirar a las ventajas de la educación intelectual. Los goces estéticos son demasiados preciosos para que la comunidad consciente de su calidad y de su destino los reserve, como esotérico privilegio, a un número limitado de sus componentes (GQ1, n° 4, 1947:1).

Y nuevamente, se aludía a las nociones de orden y armonía: «En verdad, reordenar el mundo según las leyes de lo bello y del ideal puede ser, a su vez, una obra de arte planeada por los espíritus más dignos para solaz de una humanidad incuestionablemente más pura y dichosa», luego de citar a Carlyle, se concluye y recomienda:

Análogamente, si el obrero y el labrador de nuestro tiempo fueran capaces de presentir con aproximada exactitud las bellas emociones de que los ha privado la opresora absorción del rudo trabajo diario, se preguntarían también con inquieta pesadumbre ¿por qué los maestros de nuestra infancia no cultivaron nuestro espíritu como para poder percibir la grandeza verdadera, épica a veces, de la gigantesca industria moderna y la infinita poesía de la tierra y de las estaciones? (GQ 1, nº4, 1947: 2).

De igual modo, los actores de la cultura deben ser estimulados pues es recomendable mantener «viva la actividad de los escritores, poetas y estudiosos del interior, cuyos afanes tienen así un motivo para probar sus aptitudes y en qué fundar sus esperanzas» (nº 6).

### *Actores*

En esta instancia, se torna necesario precisar los actores presentes en este cuerpo de textos; esto último nos posibilita leer el esquema de creencias sobre los grupos sociales incluidos en los textos, mediante las asociaciones positivas y negativas que presentan.

En primer lugar, se encuentra claramente la Comisión Nacional de Cultura. En los primeros números, coincidente con el interés de acentuar cierta continuidad desde un lapso de tiempo considerable hacia atrás, su mención es recurrente y su valoración tiende a destacar su protagonismo en los hechos culturales y en el destino de las «políticas gubernativas», antes que un posible carácter auxiliar de otro de los actores, tal el «Estado», «el gobierno» o los «poderes públicos». A pesar de la identificación entre Estado y gobierno, éste último aparece como *nuevo* agente que ha comenzado a intervenir en la cuestión de un modo decidido; en tal sentido, su valoración positiva se asocia a firmeza y decisión.

Otro actor es el público, actor genérico entendido como *todos* los habitantes de nuestro suelo, y asociado con los valores de vida, aspiración, perfeccionamiento, vigor, trabajo, simpatía e interés. También llamado «pueblo», su asociación es con los valores de vitalidad, aliento, agradecimiento, aptitud de espíritu, intuición, optimismo, heroísmo (aun algunas características negativas que se mencionan —destino trágico, angustia, tribulación— son valoradas positivamente), «comunidad» que incluye «los pueblos americanos» y conformada por «*todas* las clases sociales, incluso la que trabaja en las faenas

más duras». Este actor a la vez, lo constituyen ya organismos, ya personas. Entre los primeros, las instituciones y entidades culturales (universidades, museos, bibliotecas públicas, ateneos de arte y literatura, altos institutos de estudios religiosos y teológicos, centros pedagógicos, sociedades populares de educación y fomento cultural); entre los segundos: los escritores, artistas, estudiosos y estudiantes de *todo* el país (entre ellos los del interior, asociados a los valores de esperanza y aliento) y de los países americanos de todas las latitudes (asociados a los valores de solidaridad continental, admiración y afecto); la juventud es asociada a modernidad, tecnología y vanguardia como valores positivos. Tal como podemos advertir, para los actores mencionados, prevalecen las asociaciones de tipo positivo.

Pero también el corpus presenta asociaciones negativas que podrían identificarse con actores menos explícitos que contradicen las valoraciones de los anteriores, tales, el «comunismo marxista» y el «pseudoliberalismo» que concentra el poder en unos pocos:

El viejo *primun vivere* suena, en la actualidad, a una prefiguración secularmente anticipada del materialismo histórico, insuflado al presente con terrible virulencia en el comunismo marxista enseñoreado de todo el orbe oriental (...) Los goces estéticos son demasiados preciosos para que la comunidad consciente de su calidad y de su destino los reserve, como esotérico privilegio, a un número limitado de sus componentes (GQ 1, n°4, 1947).

Finalmente, la «iniciativa privada» es formulada como actor con valoración intermedia o más estrictamente beneficiada por la duda: «Salvar, pues, esa falla que la iniciativa privada descuida, quizás sin proponérselo, responde al estímulo creado por la Comisión Nacional de Cultura al instituir los premios anuales a la producción cinematográfica» (n° 7).

Tal como adelante, en algunos número este sector de la guía será destinado a transcribir discursos o dar cuenta de los actos, del gobierno de entonces, relacionados con lo cultural; es el caso de «La conferencia del Presidente de la Nación en la Academia Argentina de Letras» (GQ I, n°13, 1947:1-10), en el acto realizado con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes y el día de la Raza, la que se transcribe íntegramente. Resulta de interés reseñar algunos conceptos vertidos por el Presidente en ese ámbito, los que dan cuenta de una línea común de reflexión con el nacionalismo y en particular el

catolicismo: Así, con la justificación del homenaje, el discurso acentúa previsiblemente las relaciones entre España y Argentina:

Al impulso ciego de la fuerza, al impulso frío del dinero, la Argentina, coheredera de la espiritualidad hispánica, opone la supremacía vivificante del espíritu. (...) recordar a Cervantes es reverenciar a la madre España (...) es afirmar la existencia de una comunidad cultural hispanoamericana de la que somos parte y de una continuidad histórica (...) (GQ I, n°13, 1947:2).

La historia argentina es leída en clave de fidelidad y debido a características inherentes a la raza, que «para nosotros (...) no es un concepto biológico» sino «algo puramente espiritual» (*Ibíd.*), cuyos hombres y mujeres:

(...) rechazan en 1806 al extranjero invasor y el hidalgo jefe que ha obtenido la victoria amenaza «con pena de la vida al que los insulte». Es *gajo de ese tronco* el pueblo que en mayo de 1810 asume la revolución recién nacida, es *sangre de su sangre* la que vence gloriosamente en Tucumán y Salta y cae con honor en Vilcapugio y Ayohuma; es la que anima el corazón de los montoneros; es la que bulle en el espíritu levantisco e indómito de los caudillos; es la que enciende a los hombres que en 1816 proclaman a la faz del mundo nuestra independencia política (...) (GQ I, n°13, 1947:4, el destacado es propio).

En fin, es la España rediviva en el *criollo* Quijote: la historia, la religión y el idioma «nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina a través de la vertiente hispánica en la que el heroísmo y la nobleza, el ascetismo y la espiritualidad alcanzan las más sublimes proporciones» (GQ I, n°13, 1947:4). Citando a Menéndez Pelayo y a Renan, («el porvenir debe estar enraizado en el pasado»), el discurso adopta la primera persona para explicitar cierta continuidad en el compromiso presidencial con la España espiritual (católica): «me he esforzado en resguardar las formas típicas de la cultura a que pertenecemos, trazándome un plan de acción del que pude decir —el 24 de noviembre de 1944— que “tiende ante todo a cambiar la concepción materialista de la vida por una exaltación de los valores espirituales”» (GQ I, n°13, 1947:5).

Precisamente esa oposición, «esa contraposición entre materialismo y espiritualidad constituye la ciencia del Quijote» (*ibíd.*), «prototipo de caballero católico, de raíz hispánica que se sumerge en el diálogo metafísico con la propia Divinidad (...)», (GQ I, n°13, 1947:6).

En el número 16, luego de la primera nota, dedicada a dar cuenta de la distribución de premios y becas por la Comisión Nacional de Cultura, la *Guía...* incluye un artículo titulado: «Habló ante intelectuales y artistas argentinos el Presidente de la Nación» (GQ,I n°16, 1947: 8-15). Se trataba del acto realizado en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno el 13 de noviembre de 1947, en el que Juan Domingo Perón, recibió a un numeroso grupo de intelectuales y artistas.<sup>178</sup> La edición del diario *La Prensa* del día siguiente, dio cuenta de esta reunión,<sup>179</sup> consignando parte de la exposición presidencial y la nómina de los asistentes (108 personalidades de la cultura) a la reunión, aclarando que tal información había sido emitida por la Subsecretaría de Informaciones.<sup>180</sup>

La crónica informa que Perón fue recibido de pie y con aplausos cuando hizo su entrada al recinto y que el Presidente «estrechó la mano de cada uno de los circunstantes». También se transcriben parte de las palabras de Gustavo Martínez Zuviría (quien habló en representación de los asistentes), centradas en el reconocimiento al presidente y a su esposa, por la sanción de la reciente ley de enseñanza religiosa. Zuviría también avanza en la particularidad del

---

<sup>178</sup> El listado completo: José María Castro, Alfredo Guido, Carlos Ibarguren, José León Pagano, Ricardo Rodríguez, Raúl Silva Montaner, Jesús H. Paz, Gustavo Martínez Zuviría, Felipe Barreda Laos, José María Rosa (hijo), Alfredo Díaz de Molinas, Antonio P. Castro, E. M. S Danero, Hipólito J. Paz, Claudio Martínez Paiva y señora, Juan Zocchi, Miguel A. Martínez Gálvez, Enrique W. Philippeaux, Mario César Gras, Arturo Cancela, Atilio García Mellid, Pilar de Lusarreta, Carlos Cossio, Julio V. Otaola, César Pugliese, Fortunato E. Mendilaharsu, Eduardo Colombres Mármol, Juan Zuretti, Raúl de Labougle, Christoval de Camargo, Pablos Ducrós Hicken, Emilio D. Cipolletti, Serviliano Goller, Arturo Lagorio, Homero G. Guglielmi, Félix Molina Tellez, Lisardo Zía, Julio B. Jaimes Répide, Bartolomé Galíndez, Raúl Scalabrini Ortiz, capitán de Fragata Jacinto R. Yaben, Carlos María Gelly y Obes, Roberto Vagni, Rodolfo Franco, Luis Perloti, Hector Rocha, Francisco Prado, Josué Quesada, Héctor Villanueva, José Luis Cordero, Héctor Sáenz Quesada, Rómulo Amadeo, León Rebollo Paz, Jose M. Espigares Moreno, Pedro Miguel Obligado, Juan Carlos Oliva Navarro, Juan Alfonso Carrizo, Magdalena Ivanesevich de D'Angelo Rodríguez, Aurelio García Elorrio, Ernesto Mario Barreda, Juan Carlos Goyeneche, Mario Molina Pico, Manuel Villada Achával, Carlos Abregú Virreira, Carlos Astrada, Arturo Cambours Ocampo, Armando Cascella, Raúl Quintana, Padre Virgilio Filippo, Padre Luis Gorosito Heredia, Manuel Gálvez y señora, José María Castiñeira de Dios, Ramon Doll, teniente coronel Agustín G. Casá, Carlos Ibarguren (hijo), Federico Ibarguren, Vicente Fidel López, Rafael Jijena Sánchez, Manuel Gómez Carillo, Alberto Vacarrezza, Jorge Luna Valdéz, Enrique González Trillo, Benito Quinquela Martín, Olegario V. Andrade, Luis Ortiz Behetty, Carlos Alberto Silva, Horacio Schiavo, Jorge Luna Valdéz, Enrique Stieben, Rosaura Perez Aubone, Leopoldo Marechal, Hector C. Quesada, A. Armanini, Carlos de Jovellanos, Joaquín Linares, Arturo Mom, Romualdo Ardisone, Martín Gil, Arturo Carranza Casares, padre Julio Menvielle, José Yepes, Juan José de Soiza Reilly, Paulino Mussacchio, José Imbelloni, Raúl Salinas y Juan Carlos Moreno.

<sup>179</sup> «El Presidente de la Nación habló ayer sobre temas generales de Cultura. Requirió de los escritores y artistas que lo visitaron su colaboración con la futura Secretaría de Educación», *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1947, p.14, col 4.

<sup>180</sup> El listado de asistentes que publicó *La Prensa*, incluye a Cesáreo Bernaldo de Quirós y Raúl Soldi y omite a Federico Ibarguren, quien sí aparece en *La Guía*.

«intelectual», planteando una polaridad que poca gracia debió causarle a más de un asistente:

Los más de nosotros no actuamos en la política pero estamos mordidos, marcados y clasificados por ella. «La verdad no nos avergüenza», vuelvo a decir con San Pablo.

Recordamos aquella frase de Pericles en su oración por los muertos de Potidea: «nosotros consideramos al ciudadano que se mantiene completamente alejado de los asuntos públicos, no como un hombre apacible, sino como un ser inútil».

Y recordamos también lo que dice Plutarco, que una de las más singulares leyes de Solón era la que disponía que fuese notado de infamia el ciudadano que en una revolución no hubiera sido de alguno de los dos partidos.

De igual modo, la evaluación realizada del gobierno peronista, cuya valoración no era unánime, a tenor de las publicaciones que circulaban por entonces:

Habíais recuperado las finanzas de la Nación, habíais recuperado su riqueza, paso a paso, habíais creado o recuperado sus industrias, pues bien, con una sola ley, de un golpe, hicisteis más que todo eso, porque le disteis a la revolución esa cuarta dimensión que es el espíritu cristiano y recuperasteis el alma desterrada de millones y millones de estudiantes.

Porque el ateísmo que durante sesenta años expulsó a Dios de las escuelas argentinas, sobre ser inconstitucional, era lo contradictorio con la historia y la tradición, era lo exótico y lo artificial, lo antiargentino.

Por vos, señor, se cumplieron aquí las proféticas palabras de Isaías: «El pueblo que marchaba en tinieblas ha visto una gran luz».

Nosotros nunca lo olvidaremos señor, y lo que vale más, Dios nunca lo olvidará.

El resto de la alocución transcrita, se refiere al campo de acción del intelectual en nuestro país y la generación de condiciones aptas para su despliegue.

El discurso (transcripto en su totalidad),<sup>181</sup> da cuenta de un Presidente interesado en reseñar su acción de gobierno retomando el tono de Martínez Zuviría y explicitar la jerarquización de problemas que debió plantearse en su gestión. Reivindicando una común visión del país con Hipólito Yrigoyen, a diferencia de éste, que no aseguró la *base social* y puesto que «quien no cuente hoy con las masas populares, no gobierna», el primer objetivo a

---

<sup>181</sup> La transcripción de la *Guía...*, coincide con la versión taquigráfica original en BNC/Reservada Discursos del General Juan Domingo Perón, Noviembre-diciembre 1947, Carpeta 12 [Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Dirección General de Prensa, noviembre 13 de 1947, "Exposición del General Perón sobre la política cultural del estado, ante la delegación de intelectuales que lo visitara" /BP d12(2)].

alcanzar fue «la captación y el dominio de la masa popular»; el segundo la base económica, el tercero la base política, el cuarto la base de la justicia y finalmente: «Iniciamos también la conquista de la quinta base u objetivo del movimiento que se refiere a lo que ha tratado el doctor Martínez Zuviría, es decir lo que se refiere a la cultura nacional».

De la exposición de tales tareas, enunciadas a modo de informe de acción de gobierno, en ningún momento surge que las mismas hayan contado con la colaboración activa de «los intelectuales» presentes. Es claro el «nosotros» (el gobierno) y el «ustedes» (los asistentes), pero como de todos modos «la revolución cultural que todavía está por establecerse y realizarse», el concurso del sector se estima ineludible, por lo que se le invita a integrarse en las tareas pendientes:

(...) el aspecto general de nuestra cultura solamente puede ser orientado y realizado por el gobierno si él cuenta con la colaboración de los hombres entendidos en estos aspectos. El gobierno sólo pueda dar un objetivo y una organización. Lo demás lo deben dar los hombres, lo deben dar ustedes. El gobierno no puede realizar. *Esa es una colaboración de los intelectuales que sienten y piensan como nosotros.* Por eso, cuando me dijeron que ustedes llegaban hasta acá para conversar sobre estos puntos, francamente les he de confesar que me produjo una enorme satisfacción, porque el Estado aspira a que los señores intelectuales formen una agrupación o una asociación que los unifique en sus propias tendencias (...).

De manera que, señores, la tarea previa a realizar es que ustedes se organicen, se unan, lleguen a tener en el problema general una unidad de concepción y en los hechos obren después con una unidad de acción, sin lo cual no vamos a poder pensar en el éxito tan halagüeño y tan grande, como todos ambicionamos (...)

El aspecto cultural también está explicado en el plan de gobierno; lo único que tenemos que hacer es tomar esas ideas básicas y ponerlas en ejecución. Y para eso, es que necesito la acción individual de cada uno de ustedes. Entre ustedes y el gobierno ¿Cómo no se va a poder realizar una acción que nos lleve a la consecución de esos aspectos?

Pues se trata de «organizar las fuerzas para tratar de obtener el mayor provecho con el menor sacrificio y organizar la cultura para que no sigamos implantando en nuestro país cosas contrarias a nuestra idiosincrasia, a nuestra raza, a nuestra religión y a nuestra lengua, sino que implantemos e impongamos nuestra propia cultura».

Hacia el final, la apelación al auditorio es con un nosotros inclusivo a «disciplinarnos», «unirnos», «formar organizaciones de todo tipo y ponerlas al



servicio de la Nación», acciones necesarias para enfrentar las ya organizadas «fuerzas del mal que trabajan en el campo de la cultura» ante «nosotros, que nos consideramos las del bien, [y que] estamos desorganizados». Luego, el tono paternalista se traduce en la adjudicación de las tareas a realizar, descartando el consenso respecto a las mismas: «yo me encargo de organizar en lo referente a la cultura la parte que corresponde al Estado<sup>182</sup> y ustedes se encargan de organizar lo que corresponda a los hombres». La percepción presidencial de la disgregación del campo intelectual (específicamente el nacionalista, convocado) se filtra en las sucesivas invitaciones a la unión y organización:

*Una vez ustedes se organicen, me podrían ofrecer los hombres que yo necesito para cumplir las funciones que se les ha de encomendar en forma viva, entusiasta (...) Espero que ustedes se organicen en forma de sociedad, espero que se unan, que piensen como piensen, sientan como sientan y quieran como quieran, pero que cumplan dentro de la orientación que sin duda alguna fijará el Estado (...)*  
 Si ustedes realizan esa unión, yo les aseguro que en poco tiempo más les podré ofrecer la organización que ha de regir en el futuro la cultura argentina.

Hacia el final, el ofrecimiento no era nada desdeñable: «en materia de hombres deseo que ustedes sean quienes los elijan, dentro de esa organización que se va a encargar de todo lo que representa la cultura».

A partir del número 18, las primeras páginas incluirán una semblanza de personalidades de la cultura argentina, cuya fotografía ilustrará las portadas.

En lo que respecta a las imágenes, las reproducciones de obras y fotografías de eventos artísticos (musicales, teatrales, etc.) fue abundante, lo que otorgó cierto dinamismo a la publicación. Es posible inferir las estéticas privilegiadas a partir de las 72 contraportadas que incluyeron reproducciones de obras (grabados, dibujos, oleos, cerámicas etc.) de artistas argentinos: ya a partir de trabajos inéditos provistos *ad hoc* para la publicación, ya mediante la

---

<sup>182</sup> La propuesta consistía en desdoblarse el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública; este último como Ministerio separado, podría incluir una subsecretaría de Educación, una subsecretaría de Cultura« que tomaría todos los demás aspectos en lo que se refiere a las letras y a las artes en forma de que sean también actividades que pertenezcan al Estado, porque hoy parece que las letras y las artes, no pertenecen a actividades del Estado y se delegan en cualquiera que se le ocurra pensar que se podría hacer esto o aquello»

reproducción de obras premiadas en convocatorias impulsadas por la Comisión o bien de obras que formaban parte de colecciones estatales.

En los primeros números colaboran firmas legitimadas en el campo artístico, aspecto que a medida que avanza la colección comienza a modificarse e incluir personalidades menos conocidas.

De los miembros del *Convivio*, sólo participará Ballester Peña (en el segundo número y con un dibujo inédito) y en cuanto a la temática, las escenas costumbristas tendrán preeminencia. No obstante, la sección destinada a las artes plásticas incluirá información variada, pretendidamente «objetiva», más allá de las estéticas afines a la publicación, lo que puede inferirse de las contratapas.

El interés de la *Guía...* reside en que de su lectura, si bien es posible advertir la formulación de movimientos argumentativos centrados en la acentuación de las posiciones propias, presentó una focalización menor en estrategias destinadas a desestimar opiniones contrarias. En tal sentido, presenta cierta actitud publicitaria en la manifestación de un marco ideológico que se sabe no dominante ni socialmente compartido, pero tiene la intención de serlo; esto último puede explicar otra particularidad, tal la identificación poco explícita de los oponentes y cierta abstracción en las argumentaciones en términos de diálogo o discusión con los mismos.

Es posible afirmar que configuró una recepción «parcial» de la proposición de concordia, planteada en *Nuestro Tiempo*, pues en ella hay una considerable elisión del conflicto (aun sin negarlo totalmente) y una concepción de «cultura» formulada como espacio de conciliación y concordia de *todos* los sectores sociales y lugar de encuentro pacífico y necesario para la construcción de la nación. Como en los casos anteriores retomaré su lectura integrada en el capítulo próximo.

### **g) *Presencia* (1948-1950)**

*Presencia* (en adelante *P*), se exhibió como necesaria ante acontecimientos que se describían como «densos» y en un momento en que los pueblos

hispanoamericanos estaban tomando «conciencia de su destino» y señalando al mundo una «inédita posición».

Definiéndose como un grupo de «católicos, argentinos y hombres preocupados por los problemas de la inteligencia», que «sienten la responsabilidad» de su generación (generación espiritual cuyo nacimiento se data en 1918), consideraban que no podían «estar ausentes» («Presencia», *P*, 1, n° I, 1948:1).

El autor textual insistía en explicitar además de tal trayectoria temporal, que localizaba geográficamente —nucleada en «Córdoba, Buenos Aires, La Plata (...)»—, una dimensión de acción y permanencia que se remontaba a las publicaciones «*Signo, Arx, Criterio, Numero, Baluarte, Sol y Luna, Nueva Política, Nuestro Tiempo y Balcón*», espacios en que (afirmaba) tal generación había dado testimonio, obviando en esta instancia, diferencias de posiciones en el arco católico (*P*, I n° I, 1948:1). No obstante, números más adelante, alertará sobre el hecho de la «ausencia, desde hace un par de años, de una generación que gravite en la vida profunda de nuestra nación» («Ausencia de una generación», *P*, I, n° VIII, 1949:5-6); y en una severa autocrítica, a partir de la pregunta: «¿ha fracasado aquella generación?», el autor textual advertía que:

Sea por ausentismo oracionista, sea por lo que pudiera aparecer adaptación virtual a otros principios, aquella generación ha dejado de influir sobre las generaciones que van surgiendo (...) Es necesario que no nos engañemos, nuestra juventud está pasando por un estado de orfandad como no se ha conocido igual desde hace treinta años (*P* I, n° VIII, 1949:6).

El grave problema residía en que «esta generación» [de la que *Presencia* era parte, como uno de los pocos esfuerzos aislados pero sin mayor injerencia práctica] no aporta hoy un testimonio que pueda orientar a los jóvenes de 15 a 25 años» (por otra parte, lectores modelos delineados en el texto).<sup>183</sup>

El primer artículo —firmado por Rodolfo Martínez Espinosa («Nueva Argentina, nueva cultura», *Ibíd.*:2-3)— incluía las habituales consideraciones sobre lo cultural caras al grupo, si bien en tono de aseveración: «La Argentina debe ser una rama viva del árbol cristiano. Su cultura debe ser de ordenación cristiana»

<sup>183</sup> En la instancia de proveer una solución paliatoria a tal carencia, presencia invitará a sus lectores al ciclo de conferencias organizado por el Centro Universitario Santo Tomás de Aquino a cargo de Delfor Mandrioni y Augusto Llambías («Ciclo de conferencias», año 1, n° X, 1949:8).

y su construcción «obra de la inteligencia». Una referencia específica se dedicaba al arte contemporáneo: «el agotamiento que manifiesta por doquiera (...) no tiene otra causa que la ruptura del arte con las normas perennes, el individualismo y la anarquía», para concluir que «nuestra cultura será (...) una cultura de obediencia al fin eterno o no será nada».

La terminología utilizada era precisada en otro de los artículos (firmado por *Presencia*: «La Constitución» (*P*, I, n° I, diciembre de 1948:7), en el que, con motivo de la reforma constitucional, se reseñaban las impugnaciones del socialismo y el comunismo («los adversarios típicos de la sociedad occidental») a los cambios en la Carta Magna proyectados por el gobierno (cuyas calificaciones se transcribían: «sueño del falangismo», «Constitución reaccionaria, clerical fascista como la de Franco en España y la de Salazar en Portugal»). Nueva y aseverativamente, el autor textual afirmaba: «La nueva Constitución debe ser católica, hispánica y social»; *católica* y no «cristiana» («la palabra cristiana ha sido bastardeada para significar un sentimentalismo religioso peor quizá que la misma irreligión») ni clerical (término empleado para «señalar una actividad directa de los clérigos en lo profano donde no les compete»); *hispánica* («la hispanidad (...) implica una realidad cultural» (antes que política), capaz de «vivificar la vieja cultura europea», evitando el «conceptualismo abstracto de las constituciones masónicas y burguesas»; y finalmente *social*:

(...) después de la era burguesa entramos en el mundo nuevo de la masa *trabajadora*. Por esto la Argentina busca la integración de la masa obrera y campesina, en un modo humano de convivencia, creando nuevas formas políticas y particularmente económicas orientadas por la justicia social (*P* I, n° I, diciembre de 1948:7).

Este último párrafo —la cuestión social y la mención de «la masa trabajadora», de la que el autor textual *no se consideraba parte*— constituía una novedad en el discurso habitual de este catolicismo. No obstante, a lo largo de la publicación nunca alcanzará (la «masa trabajadora») la categoría de lector modelo construido en ella; en todo caso se participaba a este último (la generación de jóvenes que se mencionaba en la presentación del primer número) de la problemática y consideración de tal «masa obrera», como factor ineludible a tener en cuenta en estos tiempos. Asimismo, la precisión del

término «cristianismo» iba dirigida tanto a los sectores opuestos al gobierno como al gobierno mismo, quien progresivamente advertirá la diferenciación y se apropiará del término dándole connotaciones precisas para diferenciarse y disputar con los sectores católicos.

En «La cultura y los valores culturales» (*P*, I, n° I, IX, 1949:2-3), las definiciones y precisiones se tornaban necesarias; lejos de presuponer una concepción unívoca, *Presencia* se expedía al respecto bajo la firma de Osvaldo Berdina. Resistiendo la oposición naturaleza-cultura propia del «pensamiento culturalista moderno», el autor textual postulaba una definición en la que tal relación era de complementación o colaboración: *Cultura es la «ayuda», que a la realización o actualización de las virtualidades o potencias de la naturaleza o esencia humana [verdadera causa eficiente] a través del desarrollo de la historia, presta —en el medio social político—, la propia inteligencia del hombre; que a su vez se vale instrumentalmente del tesoro histórico, recibido de sus antepasados* (*P*, I, n° I, IX, 1949:2-3). Luego, tal tesoro histórico [*i.e.* «lo que permanece, ya que los individuos perecen»] lo constituían los llamados «valores o bienes culturales» (las realizaciones humanas) —clasificados y jerarquizados conforme la doctrina aristotélica en especulativos, éticos y estéticos, donde estos últimos se subordinan a los éticos y éste a su vez a los especulativos. En fin: la cultura, para el autor textual, tenía «*entidad histórica*» (cultura e historia se homologaban, alejando el término de una concepción puramente teórica o solamente estática) y su «*concreción actual* es la Occidental Cristiana», la que ha sobrevivido por ser «la única plenamente humana» (*Ibíd.*).

La cuestión será retomada en el número XVIII con «Historia y cultura»: (1949:3-4) donde se especificaba la noción de historicidad y se la distinguía de «culturalidad»:

La cultura se va realizando en la Historia, los valores creados por los hombres de una edad, se objetivan en las obras de arte y de ingenio y en los signos expresivos escritos, y fecundan el existir de los hijos de otra época, heredera de aquella (...)

[La historicidad] requiere un enfoque de la existencia sucesiva de las generaciones, desde el punto de vista del puro acontecer en el cual juega primordialmente la *libertad humana* en su encuentro con las diversas circunstancias existenciales que cada época depara; mientras que el enfoque que requiere la segunda [la culturalidad], lo que interesa ver en el

existir histórico es la obra de la *inteligencia humana*, capaz de asumir los valores del pasado y hacerlos revivir —a veces más lozanos— al fecundar su propia actuación mediante su ejercicio (*P* 1, n° XVIII, 1949:3).

Claro, el problema era de tipo valorativo y el interrogante que se abría era acerca de cuáles valores del pasado debía propiciar la inteligencia política y cuales desestimar. El autor textual desechaba las salidas vía el logos trascendental de tipo hegeliano o las del materialismo marxista pero también las respuestas historicistas modernas que llevarían a una autojustificación. Luego:

Un método que pretenda verificar crítica histórica, no podría juzgar rectamente el acontecer humano sino se basa en criterios metahistóricos, en nociones permanentes e inmutables, extraídas de la misma esencia del hombre y del orden de la naturaleza. Por ello creemos, que la filosofía plenamente capacitada para suministrar estos criterios de valoración es la aristotélica tomista (*P*, I, n° XVIII, 1949:4).

La respuesta no dejaba de ser coherente: si bien aquí el criterio metatextual de verificación es considerado «verdadero», no deja de tener interés el esfuerzo por la dilucidación de un método en el orden de estas problemáticas.

Con «Los católicos y el arte moderno» (*P*, 1, n° 14, 1949:2-3) *Presencia* ingresaba de lleno en la cuestión del arte católico explicitando el destinatario de su reflexión («acaso algunos católicos vean un riesgo permanentemente en acecho tras de las formas con que se presenta el arte moderno; a ellos precisamente van dirigidas estas reflexiones») trazando un panorama severo («es innegable que dentro del *ambiente católico* (...) sólo hay reaccionarios *a priori* y lo que es peor aún, una mayoría aplastante de ignorantes»).

Por las cursivas en el texto, el autor textual se auto excluía de tal ámbito; la reflexión deviene imprescindible puesto que «el arte católico es un ingrediente imprescindible para la recuperación de la cultura y la pacificación de la conciencia del mundo (...) el arte ayuda a vivir, ayuda a salvarse». El problema detectado era la negligencia y falta de esfuerzo en la comprensión del arte moderno: ante una obra de Stravinsky, Picasso, Henry Moore o Rilke, «el gran público, no contando con lo anecdótico, termina por desorientarse, porque no ha aprendido a valorar, ni siquiera a apreciar»; y el problema en el ambiente

específicamente católico, residía en «la absoluta y total lejanía (...) del problema del arte actual».

Ante tal diagnóstico, la opción propuesta es activar «aún más el arte profano, en lugar de aplicarle frenos», valorar el arte moderno «extrayendo sus posibilidades concretas».

La convicción de la publicación acerca del diagnóstico y las estrategias posibles se tradujeron a partir del número siguiente con el *suplemento* —de cuatro páginas— «*Artes y Letras*» que integró *Presencia* durante tres números seguidos (XV, XVI y XVII, 1949). A diferencia del resto de la publicación, incluyó publicidades en sus tres salidas<sup>184</sup> y mantuvo dos secciones fijas: «Balcón» (comentarios de actualidad en tono paródico e irónico); «El gallo verde» (sección destinada a la poesía a cargo de un personaje de «filoso pico» y con una «ingrata misión»: escarbar «a fondo la tierra de los pedestales» para que «cuando llegue a los gusanos (...) su grito rompa el aire y enrostre a los infatuados su pregunta ¿De qué te enorgulleces dí, de que te enorgulleces?»).

El primer suplemento se abrió con «Cuatro párrafos echados a los urbanistas» de Miguel Reto (*PSuplemento*, 1, n°XV, 1949:1-2) artículo en el que se abordaban los problemas de la ciudad moderna y el urbanismo desde una lectura de Le Corbusier y sus seguidores, quienes (para el autor textual) «predican nada menos que una cruzada laica para corregir los defectos de la Ciudad»; el concepto de cruzada era rescatado como «empresa de orden espiritual» y, como tal, empresa por la que los hombres son «capaces de grandes hazañas». Entre las consideraciones, se recomendaba a los urbanistas «tratar de salvar la ciudad sin amputarle los adelantos modernos»; evitar soluciones «integristas» y remedios radicales «sin reparar en el riesgo de que sus improvisadas propuestas resulten superficiales» como también conocer «el límite de sus recursos».

Éste artículo y el «Soneto del equilibrio» de Jorge Vocos Lescano, mantuvieron cierto tono diferencial en el contexto del *Suplemento*. Por ejemplo, «La primera internacional del antejo» de Rubén Calderón Bouchet (*Ibíd.*:2-3) era un

---

<sup>184</sup> De Librería del Temple, de Linotipia Germano, de EDLA (Editora Distribuidora Literaria Argentina), de Ediciones Nuestro Tiempo y de Plantín, editorial y librería que además de publicitar textos religiosos ofrecía estampas litúrgicas cuya reproducciones integraban los anuncios.

desopilante relato sobre las discusiones mantenidas en un «monstruoso» congreso de lentes en Mendoza después de la «sexta guerra mundial», convocado para intercambiar ideas sobre la conducta a seguir en un mundo «en que todavía el hombre resultaba prácticamente necesario», no obstante haberse publicado rigurosos tratados teóricos como *De la desesperación egológica a la plenitud ortopédica* o *Instrumentalismo postulativo de la responsabilidad y seriedad instrumental...* En tanto en una de las secciones fijas («Balcón» firmada por Balconero) se hacía referencia al monto de las recompensas otorgadas por la Comisión Nacional de Cultura y se criticaba el contenido de la sección «Valores de hoy en la cultura argentina» de la *Guía...* «hasta hoy, los únicos que están apareciendo son los propios miembros de la Comisión (...)\», (*Ibíd.*:3).<sup>185</sup> Finalmente «El gallo verde» (*Ibíd.*:4) «compensaba» las «numerosas distinciones oficiales» otorgadas a Francisco Luis Bernárdez, «el ardor con que las editoriales se disputan sus manuscritos» o las «cifras increíbles que alcanza la venta de sus volúmenes» (apreciaciones, desde ya, irónicas que apuntaban al entorno de silencio de la recepción de la obra de Bernárdez) con la transcripción de un soneto de *El ángel de la guarda* (1949).

El *Suplemento* del n° XVI, incluyó «Tríptico de amor», poemas de Fermín Chávez, la letra de «Cielo de la reconquista» de Julio Montes y una crítica teatral a *Del brazo y por la calle* (comedia de Armando Moock estrenada en el teatro Presidente Alvear); pero el tono burlón reaparece en «Aviso a las revistas», firmado por *el Vice-espectador a cargo de la butaca*. El breve —y lapidario texto— informaba de la obligación de las revistas porteñas a optar por uno de dos destinos posibles: revistas de «quioscos» o bien revistas «especializadas».

(...) existe una emocionante expectativa frente a la opción de la revista *Criterio*. Si opta por la vía del «Quiosco», se terminó entre otras cosas la carrera del autor que firma un artículo de trece páginas (...) escrito en difícil, intolerable, inaguantable, plúmbeo e ininteligible (...). Si opta por ser revista especializada ¿en qué está especializado el actual equipo de *Criterio*? (*P. Suplemento*, 1, n°XVI, 1949: 3).

<sup>185</sup> Tal sección de *La Guía* se inició con una reseña de Antonio P. Castro en el n°42 (año III, primera quincena de mayo 1949:22-25).



La sección «Balcón» reanudaba sus apostillas sobre la Comisión Nacional de Cultura por la que parecía tener especial predilección,<sup>186</sup> pero también incluía acotaciones en tono diferente (elogios al poeta Angel Bonomí o a Julio Gancedo) no obstante la mayor parte de sus breves textos fueron en tono burlón y la Comisión Nacional de Cultura, el objetivo más persistente.

La menor cantidad de textos y los avisos de mayor tamaño preanuncian la finalización del *Suplemento*; el último (incluido en el n° XVII de *Presencia*) presentará: «Poema ciudadano» de Alberto F. Arbonés, «Dos comentarios» (poemas firmados por Rodolfo Juan Charchaflí) y un extenso artículo titulado «Los trabajos de Persiles y Segismunda». La sección «El gallo verde» rescataba esta vez a Baldomero Fernández Moreno (la anterior lo había hecho con Arturo Capdevila); y, finalmente, la susodicha sección «Balcón» no vacilaba en criticar *Nombre* (hoja de poesía bajo la dirección de Fermín Chávez, colaborador del *Suplemento*).

Cinco imágenes acompañaron las portadas de ese año (ver fig. 70 a 74) reiterando el ciclo de las estaciones como un eco, a casi 18 años, del presentado por Juan Antonio en *Número*.<sup>187</sup> En línea con las últimas ilustraciones de *Nuestro Tiempo* y particularmente con la portada del segundo año de esta publicación, éstas inauguran toda una serie en la que la línea y el grafismo adquirirán importancia. La reproducción de estilizaciones de figuras humanas para las cuatro estaciones, se aleja de la iconografía más convencional que las presentó como mujeres con atributos,<sup>188</sup> como también había sucedido parcialmente en la propuesta de Spotorno. Excepto *Primavera* y *El fruto*, estilizaciones claras de figuras femeninas, el resto presenta cierta ambigüedad y desinterés en explicitar el género. De hecho, la incorporación de

<sup>186</sup> Nuevamente la sección de *La Guía*, «Valores de hoy en la cultura argentina» es objeto de comentarios: «en pocas ocasiones la palabra *hoy* ha sido empleada con mayor propiedad (...) hasta ayer mismo nadie conocía a los tan mentados valores» y «mañana mismo nadie habrá de recordarlos»; «Yo elogio, tu me elogias, nosotros nos... ¿es un nuevo verbo? No., es la Comisión Nacional de Cultura»; o bien: «Valores de siempre en la Cultura Argentina: si, ya sabemos que la sección hubiera ganado mucho en carácter pero (...) tal título ofrecía esta desventaja: la no inclusión de ninguno de los miembros de la Comisión Nacional de Cultura (*Ibíd*).

<sup>187</sup> *Otoño*, *Número* 1931:17 [Cfr. *Anexo 3 fig 20*]; *Invierno*, *Número* 1931:45 [Cfr. *Anexo 3 fig 21*]. *Primavera*, *Número* 1931:65 [Cfr. *Anexo 3 fig 22*].

<sup>188</sup> El verano con corona de espigas con un haz y una hoz; el otoño un cesto de frutas y un racimo de uvas; el invierno con la cabeza sin cubrir y al lado de árboles sin hojas, la primavera con corona de flores y al lado de un arbusto en crecimiento.



**Figura 70** Juan Antonio Ballester Peña, *Verano*, *Presencia*, n°1, 1949:portada

**Figura 71.** Juan Antonio Ballester Peña, *El fruto*, *Presencia*, n°5, 1949:portada

**Figura 72.** Juan Antonio Ballester Peña, *Otoño*, *Presencia*, n°7, 1949:portada

**Figura 73.** Juan Antonio Ballester Peña, *Invierno*, *Presencia*, n°13, 1949:portada

**Figura 74..** Juan Antonio Ballester Peña, *Primavera*, *Presencia*, n°19, 1949:portada

unidades combinatorias resulta un recurso destinado a orientar al lector acerca de su tema y su *topic*. Otro modo de producción signíca detectable y común en estos textos es la reproducción e invención de estímulos programados en el *horror vacui* detectable en ellas. Su objeto inmediato parece ser la comprensión y falta de espacio por lo que habilitaría a formular un *topic* del tipo «la comprensión del tiempo/cambio»; la inclusión de las estaciones además de recuperar la idea de totalidad del mundo lo es también del inevitable movimiento y cambio de un período a otro; en una publicación que fue de las más comprometidas con la actualidad y que consideró necesario expedirse sobre el repertorio de temas de la agenda política, no deja de ser significativo no sólo la afirmación (*Presencia*) de las imágenes sino también su discusión sobre cómo es vivida/sentida esa presencia.

Durante el segundo año, «Ideólogos» (año 2, n°35, 1950:1) retomará la habitual estrategia (en general en todas las publicaciones abordadas) de

expedirse sobre la realidad a partir de las taxonomías; así en el espacio de la política conviven (afirmará *Presencia*): los «realistas» (caracterizados por un espíritu «abarcador y plástico»); los empiristas («oportunistas» «a merced de los acontecimientos») y los ideólogos (personas «tenaces» que «alimentan ideas a las que pretenden ajustar las situaciones reales» (*Ibíd.*).

Una breve pero contundente apología de la posición «realista», antecedió al objeto del texto indicado en el título, cuya consideración es proporcional — en cuanto a espacio ocupado— a su opuesto; del empirista sólo se aludía a su combinación con el ideólogo, fatal encuentro por el que «el patrimonio de un país es entonces devorado por partida doble».

Desde luego, de la sola caracterización se infiere la apología del «realismo político», al que se caracterizará por a) su apertura condicionada: «adecuadamente abarcador (...) por la aceptación de *todos* los principios reales que gobiernan el hombre y que (...) reposan en el Sumo Bien» (*Ibíd.*) y b) por su plasticidad: «porque estos principios han de verificarse en realidades con espesor propio de suelo y sangre».

Para el «ideólogo» la caracterización será más pedestre y no se ahorrarán estrategias para reducir la ambigüedad: «no posee el saber fecundo que brota de principios reales», «alimenta ideas, ficciones, mitos» (...) que se imagina épicos. «Vive en tensión bajo un *pathos* revolucionario». En su idea «simple y ardorosa» intentará hacer entrar «por la persuasión o la violencia» la trama de los hechos sociales. Si fracasa, su impotencia «determina en el ideólogo un despecho revolucionario que puede llevarle al placer sádico de incendiar el mundo» (*ibíd.*). Es curioso este último párrafo, prácticamente una pre-visión de lo que sucederá años después (más aún si tenemos en cuenta la concepción de «iglesia» como «mundo»); particularmente porque (conforme explicitaré en el capítulo 10), este texto era un tiro por elevación al gobierno de entonces.

Pero también interesa aquí la *autodescripción* de *Presencia* en su opción por el «realismo político» *abarcador y plástico*; asimismo es de interés la concepción de ideología como espacio de ideas no semiotizadas (no discutidas) y por ello inhabilitada para dar «buenos frutos» (*Ibíd.*).

Esta concepción de ideología será retomada en «La nueva mitología» (Boanerges,<sup>189</sup> año 2, n°37 1050:6) la que se identificará con el Estado y lo que se describe como una situación generalizada (ya no sólo del país, sino del mundo, al menos occidental) de ocupación creciente por parte de éste, de los ámbitos ante religiosos:

El camino es siempre el mismo: al principio so pretexto de ampliar el ámbito de la libertad individual, se cercena el poder que en orden al bien común compete a la Iglesia y luego, poco a poco, va el Estado arrogándose atribuciones de orden espiritual (...) Al final, directamente, el Estado en cuanto tal, como función específicamente política, termina ejerciendo en toda su plenitud aquellas facultades que se amputaron a la Iglesia, y nadie, sino él (pues si da injerencia a la Iglesia, lo hace como para servirse de ella), regula la vida espiritual de la Nación, con sus dogmas, su santoral y sus festividades sin Dios (*P* 2, n°37 1950:6).

El texto señalaba los «materiales» con que se conforma tal «nueva mitología»: los propios elementos cristianos pero «desvitalizados» o los mitos (cuya pertinencia mediante una cita de autoridad —Guardini— se acepta a condición de su necesidad sólo en los albores de la historia); en el caso se trata del mito devenido pseudo-mito. También indicaba el ámbito que le era proclive: «de escaso desarrollo cultural», «tardío o mediocre». Y por último sus adeptos o impulsores: «los normalistas de la escuela laica»; «los estadistas de cortos alcances, que creyeron necesario recurrir a ellos [los pseudo-mitos] como único medio de formar una conciencia nacional uniforme»; los «patrioterros, declamadores frívolos y demás exponentes de la literatura de la aldea» y, por fin «los políticos del monstruoso Estado moderno». En síntesis, la nueva mitología es el Estado «ideológico», usurpador de los espacios de la Iglesia, un Estado edificado sobre pseudo-mitos y elementos pseudo-cristianos por desvitalizados; único «fruto» posible, por otra parte de la «ideología» tal como era concebida en el número anterior.

El autor textual elude parcialmente la cuestión de la responsabilidad que le cabe a la Iglesia en tal despojamiento por parte del Estado; si bien describe su situación de debilidad (sin Rey ni Señor, sin tradiciones ancestrales y «alhajada» «¿quién podrá negar la dulcificación de las costumbres, los

---

<sup>189</sup> Seudónimo con el que aparecieron publicados varios artículos. Toma el nombre dado por Jesús (*Mc* 3:17) a dos de sus apóstoles, Juan y Santiago; su traducción es «hijo del trueno». Posiblemente haya sido unseudónimo adoptado por Julio Meinvielle.

adelantos técnicos, el progreso de las ciencias y hasta los buenos modales de la civilización cristiana?), no es explícito en cuanto a las causas de tal situación. De todos modos, es significativo el señalamiento autocrítica...

La nueva mitología *i.e.* el *Estado como ideología* se precisará mejor en oportunidad de confrontar la polémica entre la Argentina abominada por *La Nación* (la de Perón),<sup>190</sup> y la ensalzada por el padre Hernán Benítez.<sup>191</sup> («Las dos argentinas», *P.II*, n°41, 1950:1-3). Luego de encontrar coincidencias entre ambos textos aparentemente lejanos («la Argentina de *La Nación* coincide con la del P. Benítez (...) en abominar de los patriarcas: aquella de Perón y ésta de los patriarcas de la oligarquía» (*P*, II, n°41, 1950:2), el autor textual impugnaba la discusión por maniquea y sectaria. Así, a *La Nación* le preguntaba : «Si aquella Argentina de ayer era tan maravillosa ¿por qué ha producido hijos tan tarados que resolvieron poner fin a tanta maravilla?» (*ibíd.*) y del mismo modo al P. Benítez: «Si la Argentina de ayer era la del argentino engrupido, guarango y pucherista ¿por qué arte de magia se ha transformado en la otra, antítesis de aquella?» (*Ibíd.*)

«El debate es sumamente interesante» afirmaba el autor textual (y aún hoy lo sigue siendo, pues se trata nada menos de la pregunta por los factores que hicieron posible la emergencia del peronismo).

El texto planteaba la respuesta en términos de *a)* si era necesario un cambio y *b)* si ese cambio ha sido efectivamente realizado (por el peronismo). En cuanto a lo primero, en la pregunta se infería la respuesta; pero el autor textual destacaba que tal cambio era una necesidad previa al peronismo y a Perón, por lo que le eximía de todo crédito al respecto, *i.e.* de ese cambio o revolución, [el peronismo] sólo había sido un instrumento. En todo caso se trataba de imprimirle al país una dirección «social, nacional y cristiana (...) con cuyos caracteres corrigiera suave pero eficazmente las taras del capitalismo,

<sup>190</sup> El texto hacía referencia a un artículo publicado en el mencionado diario (10-XI-1950) en el que se contraponía la Argentina «encarnada en la más ilustre tradición (...) expresión de los progresos realizados por la patria (...) [la de] Rivadavia, Mitre, Sarmiento, Alberdi, Urquiza...» y la Argentina telúrica.

<sup>191</sup> A propósito de «La Argentina de ayer y hoy» publicado en un artículo publicado en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n° 13, 1950, en la que oponía la «Argentina de la vieja patriarcalidad o carcamalidad» y la nueva: «la de la revolución más profunda de cuantas se han realizado desde la independencia hasta ahora en nuestro país, y acaso no sea exagerado decir, en América» (...) la que ha brotado de las doctrinas del Evangelio (p.52-53) (cit. en *Presencia* año 2, n°41, 1950:1).

liberalismo y laicismo que devoraban la sustancia de la nacionalidad». En cuanto a lo segundo; la respuesta era negativa en función de la preeminencia dada a las organizaciones sindicales (una misma persona con el Estado). Luego, la «Nueva mitología» anunciada, se precisaba como el *Estado como ideología colectivista (sindicalista)*.

El texto continuaba con la estrategia de preguntas y respuestas:

¿Qué ha de acaecer en la vida de un país, en el cual la preocupación primera y dominante la constituye el bienestar vegetativo de los obreros y donde, en cambio todo lo demás no es tenido virtualmente en cuenta? Pues que ese país se disgrega. Se disgrega en sus cuadros económicos y en los cívicos, culturales, morales y religiosos. En ese país se ha de registrar un bajón en todos los órdenes. Aquí está todo el problema, todo el error y todo el peligro. Porque una política que erige en primer valor de la nación el bien estomacal de la masa asalariada no tiene en cuenta los valores religiosos, y si los invoca, será por razones de pura conveniencia (P II, n°41, 1950:2-3).

La convicción de *Presencia* (como lo fue en *Nuestro Tiempo*) era la imposibilidad de la «masa» de adherir a alguna ideología y a la que le movilizaba sólo que «se le asegure una parte conveniente en el consumo nacional. Lo demás no le interesa».

Así, *Presencia* realizaba un diagnóstico en el que una argentina enferma de «lacras» (capitalismo, el liberalismo y el laicismo) contaba ahora con tres más: «el totalitarismo, el fariseísmo y el colectivismo», consecuencias de la primeras. Ahora bien ¿por qué había sucedido esto? El autor textual, continuando con la metáfora de la enfermedad, sólo acotaba «porque no fue sometida al tratamiento adecuado»; inclusive se eximía de autocrítica alguna (algo que no había eludido en *Nuestro Tiempo*), destacando la excedencia del problema: *i.e.* se trataba de un problema mundial (señalado por Pio XII)

Finalmente el texto hacía un llamamiento:

«(...) no de división, sino de integración (...) abriendo el pecho a todo el aire de la verdad, la cual repudia por igual el error del liberalismo y el del colectivismo (...) a un orden social, nacional y cristiano [pues así será posible] la salud de la Argentina substancial y profunda» (P II, n°41, 1950:3).

La crítica a la reforma constitucional había ocupado varios artículos de *Presencia* durante el primer período; básicamente se impugnaba lo que se estimaba la ausencia de un «retorno a los principios morales auténticos» por lo que «no se (había) podido sentar las bases de una “tercera posición”, que (implicara) una salida de esta pugna sórdida y sin esperanza entre capitalismo y comunismo» («Estado servil y Constitución», año 1, n° IV, 1949:5). El punto es retomado en «La tercera posición (*P*, II, n°42, 1950:1-2). Ahora bien ¿en qué consistía esa «tercera posición» a la que se refería *Presencia*? Amén de reiterar la conocida historización y periodización de modernidad-revolución francesa-iluminismo-liberalismo-socialismo como un continuo, el autor textual explicitaba el carácter tercero en la no deificación del hombre individual (liberalismo) o social (colectivismo, socialismo), alejándose de la concepción de la misma expresión por parte del peronismo, que, en su análisis, sostenía una posición intermedia (de un liberalismo a un comunismo) y nunca síntesis y menos superior. Hay una dimensión diagramática implícita en el texto, por el que es posible reconstruir el esquema de una tríada en que la «tercera posición» del catolicismo es superior sin configurar una síntesis y la misma posición del gobierno, es tránsito o momento intermedio hacia uno de los extremos (a modo de línea de vida, en dirección a la muerte). La conclusión implicaba una desestimación total del peronismo: en esta instancia, la «Nueva mitología» anunciada, terminaba de precisarse: se trataba de la «nueva ideología» del *Estado [de raíz liberal ] como ideología colectivista (sindicalista) en tránsito al comunismo.*

Las imágenes que figuraron en las portadas (cuya responsabilidad junto al diseño fue de Ballester Peña, *cfr.* figuras 75, 76 y 77), continuaron la misma temática del año previo: esta vez tres de los cuatro elementos (tierra, agua, aire) reproducidos mediante estilizaciones de figuras humanas masculinas y una femenina y la de unidades combinatorias. Éstas últimas ya no se presentan al interior de la estilización de cartelas como en el año anterior, si no que su inclusión obliga a un recorrido secuencial por las imágenes, implican una suerte de camino preestablecido y solicitud de esfuerzo al lector a modo de estímulo programado. En efecto una posible respuesta comportamental activaría sentidos relacionados que exceden los de los cuatro (en realidad tres, pero que

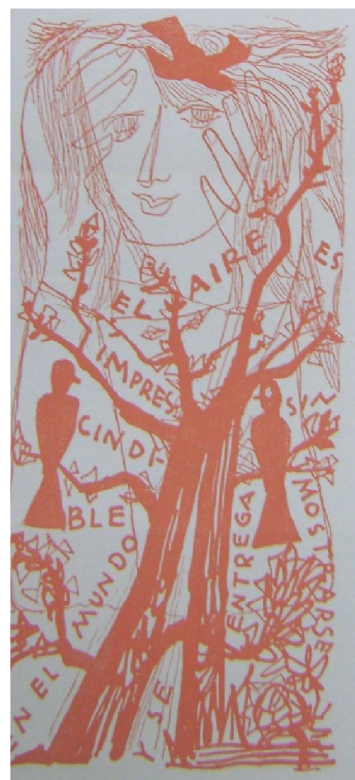




**Figura75.** Juan Antonio Ballester Peña *La tierra es árida con ornato*, (*Presencia*, II, n°XXIX, 1950:portada)



**Figura76.** Juan Antonio Ballester Peña *El agua es prudente y generoso sin decirlo*, (*Presencia*, II, n°XXXIV, 1950:portada)



**Figura77.** Juan Antonio Ballester Peña. *El aire es imprescindible en el mundo y se entrega sin mostrarse*, (*Presencia*, II, n°XXXVII, 1950:portada)

el lector infiere como posiblemente cuatro) elementos: «ornato», «generosidad», «prudencia», «entrega» o «mundo», en lugares claves, además, de las estilizaciones, las que presentan además un instrumento musical, un pescado, una paloma, dos pájaros contrapuestos y sin alas, un árbol... Nuevamente el planteo en términos de *horror vacui* y con una estética que privilegia la línea y el grafismo, posibilita la configuración de un *topic* que podría formularse en torno a «la comprensión y sin embargo circulación de los elementos fundamentales». Ahora bien ¿qué discuten estas imágenes? ¿Con quién? ¿Cómo? Su apertura es considerable, no obstante la relación *representamen*, *objeto inmediato* e *interpretante* confluyen en un arco de problemas en torno a los cuatro elementos (mundo) y su posibilidad de circulación en un ámbito limitado pero en el que siempre se hace presente lo espiritual; *i,e*, lo religioso. Desde luego, lo expuesto no agota la lectura.



Durante el año 1951 *Presencia* continuó con la impronta adquirida de definirse sobre temas de actualidad; las reflexiones sobre arte habían cesado en el año anterior, no obstante algunos artículos retomaron la impronta más teórico-reflexiva, tal «La hispanidad» (Boanerges, *P* III, n°44, 1951:4-5). En él, se la definía como: «Modo de ser, empresa histórica, calidad real, cultura auténtica, orden abierto de Justicia y Caridad» (*Ibíd.*:4) Pero la hispanidad es específicamente «fe en Cristo y en su Iglesia». Esta comunidad de ideales encarnados en España y las naciones a las que irradió «el imperio de la fe» era planteada como misión: «extender las fronteras de la Verdad» (*ibíd.*,5) y en la actualidad «devolver al hombre su libertad», que el autor textual entendía perdida.<sup>192</sup>

*Presencia* propuso un programa estético destinado a un lector más amplio; en sus páginas se advierte y se alerta sobre la «cristianización» (*sui generis*) de la cultura y la descatoización de la misma; postula diagramáticamente su posición y la compara con la del peronismo sobre el que ha perdido toda esperanza de compatibilidad; traduce en imágenes la *compresión* del espacio de expresión, las que invierten —a modo de respuesta— la operación de descatoización.

No obstante, de la ya lejana postulación de *Balcón* sobre su «derecho a la esperanza», sus páginas sostendrán aún la posibilidad de una *concordia* en los términos que retomaré en el próximo capítulo junto con la actualización interpretativa de las imágenes.

## **b) Selección de escritos editos**

### ***Balcón***

«El derecho a la esperanza» (*Balcón* I, n°4, 1946:1) se inscribe en el período calificado como «primavera filo-peronista» (Caimari 1994/2010:345) en el que *Balcón* manifestaba su derecho a ejercer una «cauta» y «vigilante esperanza».

---

<sup>192</sup> Para las imágenes que acompañaron las portadas de estos últimos números de la primera época de *Presencia* ver Anexo 2, fig.68 y 69.

Lejos estaba este texto de la despedida desesperanzada del último número de *Nuestro Tiempo*. Esta vez, el discurso del Presidente de la Nación (recién en *Presencia* Perón será llamado por su nombre y apellido de un modo más asiduo) despertaba cierto optimismo, particularmente porque el segundo párrafo del discurso de asunción del mando (4 de junio de 1946) estuvo destinado a destacar la «fidelidad» del «pueblo» a su «tradición hidalga» (tres términos caros al grupo de *Balcón* ante los que no hubiera podido permanecer indemne pronunciados de un militar —en definitiva un aliado— y desde la más alta magistratura). El análisis del discurso en cuestión deviene de interés en cuanto a su recepción de la terminología e ideas del catolicismo y su concepción de lo nacional (retomaré este aspecto en el próximo capítulo).

El autor textual destacaba del discurso en cuestión la parte en que «el nuevo mandatario» había tratado de «dirigirse al sentir actual de los argentinos», lo que lee en términos de una proposición de «concordia» (término no utilizado en el discurso de referencia):

Nada que tenga carácter efectivo y duradero será posible hacer ni ensayar hoy en la Argentina, si antes no se lograra la reconciliación, la concordia de los distintos sectores sociales (...) La concordia civil que es el presupuesto de toda efectiva acción pública, habíase quebrado (...) Pero hoy, lo repetimos, el momento es llegado de proceder a la concordia de la sociedad Argentina. A una concordia que alcance a todas las personas y grupos nacionales (*Balcón* I, n°4, 1946:1)

La reiteración del término «concordia», su condición de requisito necesario y condición de posibilidad de cualquier cambio, configuraba la traducción del discurso en términos del pensamiento y posición de la publicación; el primer mandatario se había dirigido al «sentir actual» que *Balcón* interpretaba era de *todos los argentinos* y la respuesta a esa interpelación pasional era también una pasión: la esperanza.

A todos los efectos, y por si acaso, el mismo ejemplar transcribía el discurso dado a fines de febrero de ese año por Oliveira de Salazar, cuya actualidad —consideraba el autor textual— aún se conservaba pues «no en balde el jefe del gobierno portugués es un POLÍTICO, es decir, un observador lúcido (...) con los dos pies en la tierra (...)» (*Balcón* I, n°4, 1946:6).

Dos meses después, otra pasión era aludida en una editorial: «Odio ideológico» (*Balcón I*, n° 11, 1946:1) en la que se manifestaba la imposibilidad de ser indiferente al mismo, atribuido por el autor textual a parte de la prensa socialista, como consecuencia de cesantías producidas en la administración nacional por entonces. Se impugnan (y transcribían) los dichos de la prensa «democrática» (tal es la calificación que utiliza el autor textual, que en esta instancia es decididamente la calificación del enemigo, elidiendo la legitimidad democrática del gobierno de entonces): «(...) La vesícula de los resentimientos ideológicos —dice— se ha derramado sobre el país»; «el odio irreductible que divide, encona y lleva hasta la guerra fratricida»; «el odio frío y estratégico»; «el odio de gente que no vive ni siente la democracia».

El autor textual le imputaba a sus opositores (que en esta «primavera» son los mismos que los del gobierno) igual desborde sectario que denunciaba, recordándole la acusación de «nazismo» o el accionar de la Comisión investigadora de actividades antiargentinas.

La alusión al hecho, tiene menos que ver con la convicción de que el «lugar común» de que «todas las ideas son respetables» es absurdo y más con la intención de recordarle al gobierno esa dimensión de concordia que había interpretado al iniciar su gestión:

En una sola cosa coincidimos con el periódico socialista: la sociedad argentina no entra por los aros de la crueldad y el fanatismo. Sépalo de una vez por todas, la oposición que no ha asimilado la enseñanza de los hechos y todavía hoy se estremece de voluptuosidad [otra pasión] ante la fotografía de un gobernante asesinado [por Mussolini]. Y sépalo también el gobierno, sépalo para apartar de sí toda tentación de seguir, siquiera a la distancia, el mismo camino. Si algo de esa mentalidad fanática se ha infiltrado por azar en las filas de un movimiento que tendrá muchos defectos pero no el de ser sectario, luche enérgicamente por desarraigarla (...).(*Balcón I*, n° 11, 1946:1)

Como es posible advertir, la «esperanza» seguía intacta como tal (como esperanza); el tono de la recomendación dada al gobierno, la mención del «azar» como única posibilidad de infiltración de «mentalidad fanática», dan cuenta de un enunciador que siente y demuestra cierta superioridad y todavía cautamente confiado.

**Textos de Juan Antonio Ballester Peña**

- «Algo sobre la dignificación de los jurados», publicado en *Nuevo Orden* (año II, n°56, Buenos Aires, 30 de julio de 1941:11), presenta el interés, tal como lo manifesté en la justificación de la selección de este artículo, de brindar la oportunidad de evaluar la declarada oposición a la crítica de arte tempranamente expuesta por Ballester Peña en particular, pero también la relación del *Convivio* con el campo artístico, en cuanto el carácter de exponente de este grupo del autor empírico aquí abordado.

En tono polémico, el autor textual prevé un lector modelo (el de *Nuevo Orden*) que coincide en la valorización de la época, por lo que no destina argumentos a su persuasión: «el individualismo liberal», los «intereses materiales», la «carencia de contenido espiritual y de comunidad», las «prácticas desconsoladoras», las «costumbres burguesas» como índice de «vanidad» son todos elementos que configuran un «época de desvalorización, de descivilización, [a la que] no podían escapar las artes plásticas», no indemne a «la influencia de la burguesía, que todo lo ha corrompido» e implícitamente, enfermo.

El texto plantea en términos oposicionales dos campos: el del *artista* y el del *jurado de asociaciones profesionales*; el primero, es propuesto como víctima y parcialmente justificado, configurándose a lo largo del texto cierta solidaridad con él, por lo que lo convierte en destinatario indirecto a persuadir («El artista se ve compelido a desperdiciar sus horas en busca de dinero necesario para vivir y defenderse de la hostilidad del medio ambiente»; «es natural, entonces, que los artistas —malos administradores de sus bienes materiales (...) cobijen sus intereses en sociedades que vigilan la distribución de los premios, última aspiración a que los lleva la necesidad de trabajo») si bien se le objeta su desatención de lo espiritual (pues son también «dilapidadores de sus bienes espirituales»). En cuanto al *jurado de asociaciones*, las contemplaciones son mínimas perfilándose a las asociaciones profesionales (que albergan al jurado) como victimaria, responsable y en tanto institución del sistema (liberal) sin posibilidad de modificarse a sí misma; así, las asociaciones constituidas bajo el «pretexto de defensa de los intereses de los artistas», tienen como único afán «ocupar por procedimientos vulgares o maliciosos el sitio de los jurados», «se

combinan para prestigiar o favorecer a tal o cual pintor o escultor», «sin importársele la dignidad de otra obra con mayores merecimientos»; «divididas entre sí por divergencias estéticas o por intereses materiales —mas por lo segundo que por lo primero—».

Ahora bien, presentadas tales asociaciones como imposibilidades estructuralmente (por sus orígenes) de cambio alguno en sus prácticas, el autor textual alude a quienes podrían socorrer a los artistas («quienes están en la obligación de aportar una ayuda efectiva») pero que tampoco lo hacen (pues «carecen de amor por las expresiones del espíritu»). No es el Estado el señalado como «obligado» sino el coleccionista, delineado como advenedizo, oportunista, materialista y calculador: «por su burguesas posiciones de mecenas honorarios y sin otro bagaje que el de simples compradores de obras de artistas extranjeros que estuvieron de moda, se han repartido la misión de ser gustadores a bajo precio de la obra argentina». En esta instancia, es posible precisar el *topic*, del que —como es frecuente en el género periodístico— el título es un claro indicador: «Algo sobre la dignificación de los jurados» es un texto sobre «el problema actual de la indignidad y falta de jerarquía de los jurados de asociaciones de arte».

El texto responde acerca de tal falta de dignidad, la que reside en la indiferencia y no consideración de «la misión trascendental del arte y de la patria». Luego la función atribuida al arte, lo expulsa —en esta concepción— del reino de la absoluta libertad e individualidad y lo relaciona a la noción de «patria», en cuanto su capacidad de dar identidad a la misma. La estrategia narrativa implícita apunta a persuadir al artista a asumir un rol más activo como jurado en asociaciones ya convertidas en campo de disputas materiales; asimismo, se advierte una jerarquización de su rol evaluador de las producciones artísticas, esto es, con capacidad de estimar «la calidad de la obra y el contenido de la belleza».

La concepción organicista del arte, cierra el texto y explicita lo anterior: «(...) el profundo mal está en el individualismo —vanidad de toda vanidad— que corroe, enceguece y divide, y que el remedio puede encontrarse en la vinculación de todas las artes plásticas para la realización de obras comunes que identifiquen a la Patria».

- «Las paredes blancas de la arquitectura» (*Revista de Arquitectura*, año XXIX, n° 287, Noviembre, 1944: 511-513) comienza con un diagnóstico del estado de la arquitectura contemporánea estableciendo una alianza con su lector modelo, al plantear un «ellos» y construir un «nosotros» que con el que se presupone un acuerdo:

Para una burguesía en decadencia, frívola, despreocupada, enemistada con el arte y con apetitos estéticos que no representan sino vanidad, la solución de la vivencia del muro la descubrió en los cuadros de caballete. Con ellos pudieron cubrir su paredes y dar gusto a la envidia que despertaba (...) queremos decir con esto y no se escandalicen los suspicaces, que no se ha realizado la tarea común que imprima carácter uniforme y perenne a la obra arquitectónica (512).

A continuación el autor textual postula una valorización de la arquitectura «ocupa el primer puesto (que me perdone Leonardo) entre las manifestaciones de la plástica» (*ibíd.*) que acentúa más aún la solidaridad con el lector modelo (arquitecto) que construirá, delineará y precisará a medida que desarrolle los argumentos. En tal sentido el «arquitecto» a secas, si bien no parece formar parte de la «burguesía en decadencia», padece sus efectos: se «despreocupa» de convocar la colaboración de pintores o escultores y se ve «arrastrado por la competencia desleal y la agresividad del ambiente que lo desvitaliza» o «temeroso de perder, se ve obligado al abandono de la lucha desigual». No obstante, en esta descripción en términos de víctimas y victimarios, a los primeros les cabe una cuota de responsabilidad: «el arquitecto siguiendo la trayectoria de la época se encastilló en un capricho individual que lo arrojó en el espejismo que se llama originalidad».

Desarrollada la diagnosis, el autor textual comienza a desplegar sus argumentos, cuyos términos convocan a una concepción del arte que considera parcialmente común con su lector, al que intentará cooptar o al menos convencer. Ese parcial mundo común del texto con su lector reside en la dimensión funcional de la arquitectura a partir de la cual (y en forma aseverativa) y tornando el discurso en didáctico, el autor textual afirma:

Se ha olvidado el concepto de que la recreación debe conducir a la unidad de la obra y que para que esta tenga impresa la belleza, todas sus partes

han de adecuarse a un todo siempre que el conjunto de sus partes se relacione armónicamente en beneficio de la integridad (512:5)

La «lección» en torno a la concepción organicista del arte tal como es actualizable en la concepción católica del mismo (arte como llamado, vocación, camino, en el que se «recrea» la «belleza creada») continúa aquí como estrategia narrativa implícita en el uso de términos como: «unidad espiritual» «hábito de elevación» «contemplación» «materia (opuesta a) inteligencia», «arte individualista», «sujetos nobles» «movimientos hacia actos sublimes» y se retoma al final en la instancia de ejemplificar los problemas de la arquitectura en dos espacios (seleccionados) de su acción: los templos y los hogares.

A renglón seguido el texto adopta la forma del manifiesto: «Basta de muros blancos» (*Ibíd*), para proponer un programa de acción consistente en: redireccionar la arquitectura hacia la decoración, tener en cuenta las funciones de los movimientos planos y los semicorpóreos sin latitud, evitar las formas desproporcionadas o buscar la *colaboración* de las otras ramas de las bellas artes (el autor textual es cuidadoso ante la posibilidad de plantear la cuestión en términos de competencia: tal colaboración se postula «no para agregar nuevas formas arquitectónicas, sino para complementar el delineamiento planteado, animándolo (...)» (*Ibíd*).

La lectura del texto, permite precisar el *topic*, cuyo indicador fuerte lo da el título: se trata de «*los problemas* de la arquitectura local contemporánea» (y no sólo el de las paredes blancas). Implícitamente del texto se desprende la imposibilidad de la arquitectura como tal de «integrar la contemplación de la belleza» en tanto como construcciones, no sean complementadas por la decoración mural. No habría para el autor textual posibilidad de «percepción del orden que es placer de la inteligencia» (513) en la sola edificación del muro, pues la decoración mural es «fuerza y virtud» (que despierta) «nobleza».

Ahora bien ¿cómo era posible que un texto que planteaba la radical incompletud de la arquitectura fuera publicado en una revista de arquitectura?<sup>193</sup> Una clave posible puede localizarse en las ejemplificaciones de

---

<sup>193</sup> Parte de las ideas de este texto reiteran las de «Exposición de obras de artistas grabadores» de Cristóbal Latino (seud. de Ballester Peña, en *Nuevo Orden*, Buenos Aires, año

sus argumentos: no son las escuelas, las cárceles, o cualquier otro tipo de edificio público civil, el objeto de esta tipología simple, mucho menos la arquitectura asistencial, sino los dos ámbitos de «uso físico y contemplación» de la familia (la civil y la cristiana): la vivienda privada y los templos religiosos. El texto dedica una evaluación y valoración específica para estos últimos en la Buenos Aires de entonces:

Están cargados de elementos corpóreos y basta una visita para comprobar la tendencia al mal gusto y a la falta de sentido que se le imprime al muro. Se ha [la Iglesia] convertido al retablo, elemento plano que hace vivir la pared, en una especie de escaparate con imágenes sentimentales y abigarradas que imposibilitan toda contemplación continua; y los hogares, plagados con cuadros de caballete representando paisajes luminosos que invitan a liberarse de las cuatro paredes de la casa, porque no trascienden al espíritu la emulación para la conquista de la virtud, del bien y de lo bello (513).

Luego, entre «los problemas de la arquitectura local contemporánea», además de las paredes blancas, se encuentra el de las paredes abigarradas, sin sentido, efectistas (con imágenes sentimentales, una de los descalificativos preferidos para denostar la estética laica de los paisajes «luminosos») y expulsivas de esos ámbitos, privilegiados para albergar la familia católica.

Con las definiciones finales el autor textual explicita la relectura de la teoría tomista del arte de *Descenso y ascenso del arte por la belleza*: «(...) el arte, el bien y lo bello se fundamentan en una misma realidad: la idea»; «la forma manifiesta de cada ser encarna, significación de que la belleza del ser, radica en que en sí mismo realiza una idea» (513), terminando así de configurar su lector modelo: el arquitecto católico y el laico interesado en la reflexión sobre la dimensión espiritual e intelectual del arte, al que se lo convoca a discutir la estética contemporánea de la institución eclesiástica cuyo monopolio la torna única responsable de la capacidad de expulsión que, para el autor textual, han adquirido sus espacios. Las imágenes apoyan tal lectura: no hay referencias en el texto a los bocetos, uno de los cuales ocupó una página completa y el segundo tres cuartos de ella y ambos son de arte religioso.

---

II, n°53, 16 de julio de 1941:9); el ámbito (menos conflictivo y afín a las ideas expresadas en el texto) le permitía explicitar allí que: «El hombre (...) fue creado por el gran Arquitecto: Dios. Y la arquitectura, creación del hombre, no puede escapar —a pesar de todos los individualismos y generalidades— a las proporciones impresas en el hombre».



- «Los denarios que se me dieron» (*Ortodoxia* nº15, abril 1947:65-69) concentra, a modo de síntesis reflexiva, todo un cuerpo de ideas en torno al arte desde la concepción de *Convivio*. Es uno de los pocos textos que utiliza la primera persona y se presenta como una disquisición íntima, personal o biográfica.

Ya desde el título, el término «denarios» en el contexto de una publicación católica y con la firma de un autor empírico que en esta instancia era claramente identificado con el campo de las artes plásticas, permite al lector hacer una rápida inferencia acerca de su proposición, en el orden del arte católico. Una primera indagación en la enciclopedia convocada vincula el término con retribución por el trabajo realizado y remite a la parábola de los talentos/denarios. El autor textual se dispone a rendir cuenta de lo que ha hecho con los denarios/talentos que le han sido otorgados por Dios. Asimismo, en «denarios» y ya desde el título están condensados los términos trabajo, retribución y —para el lector modelo— arte (resuena la cita de Hrabanus Maurus en el lema de *Arx*).

El autor textual realizará una breve indagación desde la articulación de textos filosóficos y religiosos —dando cuenta así de una enciclopedia que estima pertinente para su explicación— y otra, de orden práctico y vinculada a su hacer, desde su experiencia como «hombre antes/primerero y después artista».

Para lo primero recurre a la —ya tantas veces discutida, convocada y repetida en el *Convivio*— concepción escolástica del arte:

(...) el artista obra mediante una forma; una idea que le sirve siempre de modelo para la recreación, una forma tranquila que, al ser representada, contagia la obra por el resplandor de la forma, por la luminosidad del ambiente y, sobre todo, por la animación de la imagen (*Ortodoxia* nº15, 1947:67).

Para la segunda se explora con mayor seguridad y amplitud, por lo que es posible reconstruir a lo largo del texto una serie de condiciones, necesarias (para el autor textual) para configurar lo que presenta como una «experiencia», tal el arte:

- El hombre/artista se compromete con el presente; se ubica en su mundo (el mundo actual)
- Necesita de sus armas (pues se homologa a un soldado): «el conocimiento de la materia, la artesanía, para el uso de las herramientas y sobre todo, el misterio de la cruz que confiere la fuerza y es principio de la serenidad» (*Ibíd.*:65).
- Se comporta como héroe
- Requiere de una idea viviente para recrearla con inteligencia
- Finalmente requiere de «volver la fe del Dios viviente, o cuando menos hacia alguna irradiación de la divinidad, es el elemento nutritivo del arte, su fuego interior. Y sin fe, tarde o temprano languidece y muere» (*Ibíd.*:68).

Finalmente, el texto afirma: «para volver a crear alrededor del arte la atmósfera espiritual que le da existencia [tal pérdida se da por supuesta, puesto que no se declama], nada mejor que la unión de la imaginación creadora con el dogma cristiano; del arte con la iglesia» (*Ibíd.*)

Creación artística y transustanciación del pan y el vino son homologados: la idea rectora de *Convivio* explicitada a más de 15 años de su formulación.

### ***Textos oficiales sobre cultura (1950)***

*Cultura*, un semema caro al catolicismo que quizá no creía necesario explicitarla como «católica», determinó una réplica por parte del peronismo que se vio embarcado en diferenciar su concepción y precisarla.

Es posible, llegados aquí comprender cabalmente la concepción del grupo abordado de una expresión como *Cultura para el pueblo* (en adelante *CpP*) tal el título de un opúsculo, sin fecha, editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.<sup>194</sup>

Dividido en cuatro partes («Organización de la Cultura»; «La Cultura es un bien común», «La acción Cultural» y «La municipalidad de Buenos Aires») y con un

---

<sup>194</sup> Figuraban como responsables de la edición de forma completa: la Subsecretaría de Relaciones Exteriores y la Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión

texto introductorio, el cuadernillo se presentaba con una tipografía clara, profusión de fotografías y lenguaje sencillo.

La introducción planteaba la cuestión del acceso a la cultura y su definición, organizándola en polos irreconciliables, tal como el P. Benítez lo planteaba en «Las dos argentinas»:<sup>195</sup> una cultura/Argentina interior, popular, profunda, tradicional, auténtica, sin «voz», frente a otra extranjerizante, mayormente europea y privilegiada, que tuvo a su cargo el proceso de «disgregación y despersonalización» de la primera.

En la República Argentina, la educación y la cultura, además de estar normativamente constituidas por modelos foráneos, eran sólo practicadas por aquellos sectores de la sociedad que podían pagarla. El resto del país, los humildes, el pueblo en suma, no tenía más recurso que la elementalidad: la enseñanza primaria en la educación y nada, absolutamente nada, en otros aspectos de la cultura (*CpP* s/f:6-7)

Luego de tal diagnóstico relativo a la distribución desigual de la riqueza cultural, el texto planteaba el accionar del «Presidente Perón», que a modo de árbitro, venía a reparar la situación, pues se había impuesto:

La tarea de recuperar para la Argentina no sólo su patrimonio material sino sus fuentes y ámbitos espirituales. A esta finalidad apunta el planteamiento cultural propuesto por el justicialismo en el que no se rechazan las expresiones superiores del pensamiento extranjero —pues ellas contribuyen al desarrollo intelectual del hombre— sino que se estimula la revitalización de lo autóctono y nacional, en cierto modo asfixiado por imposiciones extrañas que llegaron a crear un estado de repulsa hacia lo auténticamente nacional (*CpP* s/f:7).

A continuación el texto despliega la tarea realizada y a realizar; así, en el primer apartado «La organización de la cultura» no incluye ninguna relación en tal sentido; el autor textual refiere a la necesidad de garantizar el acceso a la cultura a partir de la creación previa de las «condiciones de bienestar» por medio del Plan Quinquenal (que se presupone conocido por el lector modelo) y concluye el apartado recordando que «(...) el general Perón concretó la justicia social, la independencia económica y la soberanía política de la Argentina». Cuatro fotografías a página entera acompañan este breve apartado, tres de

---

<sup>195</sup> *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n° 13, 1950; retomado en *Presencia* II, n°41, 1950:1-3).

ellas se refieren a los libros y al acceso a las bibliotecas de niños, estudiantes y obreros.

En el segundo apartado «La cultura es un bien común», el texto recurre a una cita que entiende de autoridad, tal las palabras del Presidente: «(...) la cultura es lo que satura integralmente todas las esferas y todos los sectores del pueblo. La cultura es popular o no es cultura» (*ibíd.*:16). Para el autor textual: «el acceso progresivo del pueblo a las fuentes culturales y su participación en los frutos intelectuales y artísticos, es un hecho (...)» (*ibíd.*:19). Pero excepto una consideración cuantitativa de la cultura (cultura para *todos*/cultura para el *pueblo*, luego el *pueblo* es *todos*), tampoco explicita qué cultura será para *todos*, lo que finalmente se presenta en el subapartado siguiente («objetivos fundamentales») aludiendo al segundo plan quinquenal:

Conformar una cultura nacional de contenido popular, humanista y cristiana, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional (*CpP* s/f:19).

Y con una estrategia similar a la utilizada en la presentación, nuevamente el Presidente de la Nación era mostrado como árbitro y garante de las condiciones necesarias para tal conformación, y como proveedor de «asistencia técnica y económica», para el sujeto «artista» «intérprete del alma del pueblo» al que —nuevamente se recurre a los dichos de Perón— se le venía a garantizar la «libertad» pues:

(...) el arte es patrimonio del artista, vale decir que dejamos máximo de absoluta libertad individual a todo sector que cultiva el arte, porque sabemos que el artista necesita de esa independencia, que destruida presupone su propia destrucción (*CpP* s/f:21).

En la instancia de referirse a las prácticas artísticas, el texto comienza la enumeración de lo realizado y lo pendiente, en primer lugar, para estimular la actividad literaria (difusión del libro argentino, protección frente a mercados internacionales, creación futura de la Academia Nacional de la Lengua y el Diccionario Nacional), la música (espacio en el que se inscribe la «tradición» vernácula a revitalizar, pero también las «grandes emociones estéticas»), la cinematografía, la radiofonía, el teatro y la televisión (encargados de cumplir

funciones para «elevar» el nivel cultural de las «masas») y la universidad (gratuita, que posibilita el ejercicio sin restricciones de la «aptitud y vocación científica»). Las artes plásticas son aludidas («exposiciones») sólo en ocasión de los planes relacionados con la difusión en el extranjero y en segundo lugar, luego del intercambio académico programado.

El texto sí, explícitamente considera dar una definición de «cultura popular» y la inscribe bajo un subapartado *ad hoc*:

La concepción justicialista de cultura no reconoce clases ni minorías «elegidas» [el destinatario es, principalmente, el catolicismo] entiende que hay un solo destinatario, el pueblo (...) No se trata de volver la espalda a los grandes valores universales, pero menos aun mostrar indiferencia con los propios. Unos y otros deben ir al diálogo directo con el pueblo de cuyo seno saldrán las creaciones que, con autenticidad, podrán sumarse al lenguaje universal. Durante varias centurias lo auténticamente argentino no pudo, revelarse en el arte, simplemente por ese alejamiento de la realidad (...) Y esto significa cultura popular: darle al pueblo todo lo que antaño estaba reservado para los círculos pudientes y estimular la personalidad nacional con el conocimiento vivo y sin trampas de las antiguas veneraciones del pueblo, de su realidad circundante y de su inconfundible sentimiento telúrico (*CpP s/f:30-33*).

El término por el que opta el autor textual es «minorías “elegidas”» (ni minorías privilegiadas, ni oligárquicas, círculos pudientes, ni ninguno de los otros que conformaban el repertorio de los aún no cooptados al mundo del justicialismo) y con tal opción hay allí un destinatario y una alusión bastante unívoca al sector para el que «elegido» tenía una connotación muy precisa, *i.e.* el catolicismo. El uso de expresiones como «sumarse», «diálogo» dan cuenta de una intención textual de afirmar la adición más que la síntesis. El espíritu de conciliación se advierte asimismo en la no adjudicación de responsabilidad a un sector concreto por el hecho de que «lo auténticamente argentino no pudo, revelarse en el arte» y además la mención de la causa es menos una disputa de verosimilitud y más un hecho calificado como «simple», tal el «alejamiento de la realidad».

Lo anterior está dicho en compañía 13 fotografías (la mayor parte ocupan toda la página) en las que se privilegia escenas que ilustran el «real» acceso de los niños a la cultura (festivales, danzas folklóricas, teatro popular y a

representaciones en el Teatro Colón); este último también protagoniza varias fotografías y finalmente, una es la vista del anfiteatro popular Eva Perón.

El sub-apartado siguiente se destina a la función social de la ciencia, pero las fotografías de las danzas folclóricas no pueden abandonar las páginas, por lo que bajo el apartado dedicado a la promoción científica, imágenes de bailes y acceso del público a representaciones de tal tipo, conviven con vistas de clases de danzas en el Colón. Finalmente las imágenes comienzan a dar cuenta de las artes plásticas: a la primera, cuya leyenda reza «las muestras pictóricas se suceden continuamente» (36), alejada de las multitudinarias concurrencias a las otras artes, le siguen otras de exposiciones de manchas en los parques protagonizados por jóvenes y niños con sus caballetes.

El siguiente apartado del texto «La acción cultural» describe el acceso del pueblo a los teatros (Colón y Argentino) y el final también está dedicado a exponer la ampliación de ámbitos de circulación del susodicho pueblo. El texto concluye diciendo:

Reconforta al espíritu comprobar —confrontando épocas pasadas— que hoy el pueblo argentino halla un campo propicio para sus expresiones y para su superación (*CpP* s/f: 56).

No obstante el texto sólo se refirió en sus escritos e imágenes a un tipo de expresión que identificó como propia del pueblo: las danzas folclóricas; el resto, explicita más los lugares o ámbitos de circulación de ese pueblo que (aún para el autor textual) necesita «superarse».

- Posiblemente el célebre «Alpargatas sí, libros no» adjudicado a Perón operó como factor de presión para el privilegio del libro en la propaganda oficial. El ámbito del libro era, además, es espacio por excelencia para expedirse sobre la cultura, tal como puede advertirse en «El justicialismo y la cultura», publicado en el primer número de *Biblioteca* (La Plata, 1950: 10-12).

En efecto las prácticas y situación de las bibliotecas bonerenses, configura la ocasión para definirla (esta vez, sin calificarla como popular, la «*CULTURA*» con mayúsculas, cursivas y a secas).

Luego de abordar brevemente un programa para el libro y su ámbito, la biblioteca, la cultura en cuestión es definida como:

(...) meta de alta jerarquía (...) Es, en consecuencia, una empresa espiritual, desinteresada y noble, tendiente a satisfacer sin retaceos ni desviaciones, las crecientes apetencias de saber del pueblo argentino e interpretar, sin tergiversaciones ni subterfugios, los postulados del Justicialismo que la Nueva Constitución Nacional, de 1949, ha hecho suyos, en los Derechos de la Educación y la Cultura (*Cultura*, I, n°1, 1950:10-11).

Como es posible advertir, el propósito del título, no queda indemne en el texto, el que no puede resistir la tendencia a la calificación pues se trata, en definitiva, de la cultura «Justicialista».

El quehacer cultural es descrito en el texto como «empresa del espíritu nuevo» que da «orientación clara y sentido trascendente» (...) «para que cada organismo sea una célula viva de la comunidad y se transforme en contribuyente sano y responsable al enriquecimiento progresivo del acervo cultural de la Nación» (*Ibíd.*:11).

Claridad, trascendencia, espíritu, meta, entre otros términos propios de la retórica del catolicismo, reaparecen aquí laicizados (operación recurrente) que se acentuará en el discurso oficial de los años siguientes.

### *Coda*

Del análisis de los textos escritos e imágenes seleccionados en este capítulo, y a modo de recapitulación breve de su recorrido, surge la importancia de *Número* como espacio condensador (como sostuvo en el apartado correspondiente) de la casi totalidad de los temas y problemas que atravesarán la década del 30. *Número* dará el puntapié inicial destinado a seleccionar esos «sememas» que caracterizarán al grupo de *Convivio*, entre otros: el derecho de los laicos a reflexionar sobre la cultura, la performatividad de los programas estético-artísticos o el señalamiento de la dimensión de restauración (en tanto reparación y alimentación) del espíritu como condición de posibilidad para discutir un proyecto de país que se estimaba en crisis. Este último aspecto será retomado por *Arx* publicación que si bien privilegió la reflexión filosófica y un

lector modelo restringido (el mundo católico) introducirá en sus primeros números la dimensión política, la que no será abandonada de ahí en más. Con una orientación similar, *Sol y Luna* contará con la presencia activa de la casi totalidad del arco nacionalista, precisará el tiempo ideal (Medioevo), el lugar original (la España católica) el actor ejemplar (el heroico caballero o hidalgo) y el modo (la recuperación de la teoría escolástica del arte) para avanzar en la definición de un *catolicismo nacional* pero aún pendiente del pasado; de hecho, el programa visual de *Convivio* (para el que el «tiempo presente» configuraba una categoría irrenunciable) no tendrá actuación relevante en sus páginas.

Asimismo *Convivio* se proveyó de una teorización (*Descenso y ascenso del alma por la belleza*) que venía a satisfacer muy bien sus necesidades en cuanto contaba con las dosis adecuadas de erudición y abstracción para no tornarse un discurso hermético pero tampoco de divulgación. Lo ensayó en *El niño Dios* —espacio en el que ascenso y el descenso no estuvo ausente— experiencia estética con la que terminó de configurar su lector modelo ideal (la familia de clase media ilustrada).

De la actualización de las publicaciones siguientes, es posible afirmar que con la conclusión de la década, el grave contexto internacional y el nivel de movilización nacional, el *Convivio*, identificado ya con un *catolicismo* [su cuestionamiento de los oponentes, su sentido de pertenencia y la incorporación de carga emocional a lo católico para tornarlo apto para la acción y movilización, habilitan la incorporación del sufijo «ismo» al término] *nacional* [pues lo nacional será subsidiario de lo católico], protagonizará un deslizamiento de su concepción de cultura hacia una de *concordia* y lo acompañará con una operación de ampliación de sus lectores modelos, futuros cuadros de un programa nacional que estimará necesario.

Sin abandonar la concepción de cultura como reparación del alma y del espíritu, en *Nuestro Tiempo* se propondrá como «alimento» para la *Argentina toda* y llegará a su clímax en *Balcón*, para luego advertir antes que nadie el modo en que sus ideas eran sometidas a una exitosa manipulación sónica.

De ello dan cuenta la *Guía* y las publicaciones oficiales (sólo dos ejemplos de esta operación). *Convivio* responderá desde *Presencia*, advirtiendo las operaciones de sustitución y sus consecuencias, ampliando desesperadamente



su arco de lectores, actuando una noción de *concordia* como disputa de «ámbitos de verosimilitud». Pero, tal como explicitaré en el capítulo siguiente, este *catolicismo nacionalista* del *convivio* primero y de la *concordia* después, presenciara la reapropiación y resignificación de sus ideas (ahora en clave de popular) para quedar relegado a un espacio de silencio entre dos fuegos: el gobierno peronista y la institución eclesiástica.

## Capítulo 10. Semiótica de las pasiones y replicancias del *catolicismo nacional del Convivio*

*La memoria cultural como mecanismo creador no sólo es pancrónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está. Desde el punto de vista de la memoria como mecanismo que trabaja con todo su grueso, el pretérito no ha pasado (Lotman 1985 (1996):159).*

La elección del título de la obra de Dante Alighieri, para nominar las prácticas estéticas que se iniciaron al interior de la Comisión de Artes y Letras de los *Cursos de Cultura Católica*, no fue algo menor. Del *Convivio* se ha destacado su propósito de ruptura del monopolio clerical de la cultura (Bertelloni 2008:XXI y ss.) y las primeras experiencias del grupo que adopta el mismo nombre —con las lógicas diferencias de contexto—<sup>1</sup> dan cuenta de una propuesta que justamente reivindicó la pretensión de los laicos de reflexionar sobre lo cultural y de definir el rol del intelectual católico en la coyuntura de fines de los años 20 e inicios de los 30.

La dimensión de *restauración* y reunión a modo de banquete, simposio, fiesta (del cuerpo y del alma) estuvo presente en un programa (estético), que —como en la obra del Dante—<sup>2</sup> incluyó además de una reflexión filosófica (o por ello mismo), una discusión política. Los protagonistas del período admitieron la insuficiencia del método y la enseñanza desde la Cátedra (a cargo de los *Cursos de Cultura Católica*) y fueron conscientes de la necesidad de su «refuerzo» mediante la generación de regímenes de sensibilidad, condición

---

<sup>1</sup> Lejos estaba la Iglesia por entonces del «monopolio cultural», no obstante al interior de la institución, la imagen cristiana a cargo de alguien como Fray G. Butler, garantizaba la ortodoxia y la lectura «fiel» de los temas doctrinarios.

<sup>2</sup> Cuya prosa argumentativa clásica, pretendía tocar *todos los grandes temas filosóficos*.

*sine qua non* para la modelización de la cultura conforme al programa que concibieron.

Este proceso de construcción, en los primeros años privilegió la discusión amplia y la apertura; esto se evidenció en las diferentes áreas artísticas que el *Convivio*, como grupo, abordó y pretendió discutir: la música antigua y el canto llano frente al repertorio clásico-romántico más habitual; las corrientes literarias opuestas al sentimentalismo (calificativo preferido para objetar la estética del siglo XIX aún presente en el XX), el moderno cine de Josef von Sternberg o las nuevas tendencias en teatro. Entre ellas, la problemática relativa al arte «sacro» no estuvo ausente. A las tempranas exposiciones (1928) en el *Convivio* de la Escuela de Arte Cristiano Beato Agélico, dirigida por Monseñor Giuseppe Polvara, se le agregarán las conferencias del delegado de esa institución en Argentina, en las que se diagnosticaba tal expresión como «en decadencia»<sup>3</sup> las disertaciones de Gino Moresco sobre la relación del arte sacro con el moderno y sus posibilidades de expresión,<sup>4</sup> o la de Guillermo Butler sobre arte cristiano.<sup>5</sup>

Esta «apertura», acción u operación sígnica se llevó a cabo en el marco de la detección de la secularización de la cultura y del Estado, leída como pantalla encubridora de otra «religión» —la del «materialismo» y el «cálculo»—, identificada con el liberalismo y su concepción económico-social, y del sujeto; gran parte de los esfuerzos de este grupo y mediante diversas estrategias, estarán destinados a generar consenso acerca de la responsabilidad del *liberalismo* (objetivo final a impugnar y centro de la discusión en este período) en los graves «problemas» del país.

Si bien tempranamente se afirmaba que «para luchar contra ese liberalismo [había que] batirlo en sus propias posiciones [y entre ellas, la artística]»,<sup>6</sup> también pronto se advirtió la contradicción subyacente en admitir la circulación de propuestas relacionadas con lo espiritual y lo religioso, en ámbitos arraigados en la tradición liberal, por lo que se postuló que había que hacerlo

---

<sup>3</sup> Cfr. *CIB* 1928 n° 20:54-59.

<sup>4</sup> Cfr. *CIB* 1929 n°22:31-32.

<sup>5</sup> Cfr. *CIB* n°26, 1931:36.

<sup>6</sup> *Vide Número* 1931:55.

«desde afuera», pues «para combatir a Satanás no se puede transigir con Satanás».<sup>7</sup>

Este tipo de marchas y contramarchas en la organización de las prioridades y los métodos a seguir, caracterizó al *Convivio* de la primera época. No obstante la posición extrema («combatir desde afuera») no tuvo un eco persistente. Los miembros del *Convivio* accedieron a las convocatorias artísticas (literarias, plásticas, musicales) y muchos de ellos fueron premiados por instituciones que, si bien cooptadas algunas de ellas por sectores afines a sus ideas, no dejaban de ser instituciones liberales propias de un sistema «democrático-parlamentario» (como por ejemplo la Comisión Nacional de Cultura). Inclusive participaron de la gestión municipal de M. de Vedia y Mitre un paradigmático miembro de la tradición liberal. Asimismo, la resistencia de un exponente del grupo, como J.A. Ballester Peña, a enviar sus obras a los Salones Nacionales de Artes Plásticas (no compartida por ejemplo, por H. Basaldúa o G. Buitrago quienes lo hicieron con frecuencia), cedió hacia 1937 y no se interrumpirá al menos hasta 1948.<sup>8</sup> De igual modo puede leerse la inclusión —no espontánea y como parte de la percepción en el período de la presencia de la estética del *Convivio* en el espacio artístico— en esa especie de «podios» legitimadores de 22 nombres y 65 obras<sup>9</sup> en los que tanto Ballester Peña, Basaldúa, V. Delhez y Juan Antonio (Spotorno) tuvieron un espacio en el repertorio de lo que al momento se consideraba que conformaba la cultura plástica argentina.

Pero este uso «selectivo» si se quiere, de las instituciones y espacios artísticos explica que *no es sólo allí* donde es posible relevar las prácticas estético-artísticas del *Convivio*; parcialmente también explica el corpus principal de esta investigación. El diálogo-discusión del *Convivio* se manifiesta de un modo más explícito en ámbitos *ad hoc*, generados por el grupo (particularmente en la prensa escrita); si además se tiene en cuenta la concepción organicista de la cultura a la que adherían, las definiciones artísticas no se verán desligadas de las religiosas, políticas, sociales, configurando un bloque de cuestiones

<sup>7</sup> Cfr. *Baluart* n°12, mayo 1933:4.

<sup>8</sup> Excepto su ausencia en el XXXVI Salón, debido a su estadía durante seis meses en España en oportunidad del *Congreso de Pax Romana* (1946) y su exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

<sup>9</sup> *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, (Payró 1944), *Sesenta y cinco grabados en madera. La Xilografía en el Río de la Plata* (1943).

indivisibles y afines en el que se consideraba posible la amistad civil comprensiva de los intereses comunes y todas las necesidades de la vida social o consonancia entre elementos desemejantes.

Es claro que la estética del *Convivio* excedió lo plástico-visual y abarcó lo literario, lo musical, lo teatral entre otras prácticas estético-artísticas; aquí me concentraré en lo primero sin perjuicio de mencionar marginalmente los restantes sólo a modo de contextualización o cotextualización de sus circunstancias de enunciación.

### **a) Emergencia y primeras prácticas del Convivio (1928-1933)**

Hacia fines de la década del 20 y principios de la del 30, en la Iglesia y en los ámbitos católicos en general se evidenciaba una mayor actividad en un contexto de crisis política y social que estos sectores habían advertido y ante el que se venían «preparado», ya mediante la constitución de espacios de formación y discusión (vg.r. los *Cursos de Cultura Católica, Convivio*, o la Acción Católica Argentina),<sup>10</sup> ya mediante su progresiva penetración en los sectores del ejército,<sup>11</sup> o bien con la generación de canales alternativos de reflexión en la prensa político-cultural católica y nacionalista (*La Nueva República, Criterio, Número, Baluarte, El Pueblo*, entre otros). Si bien el sector católico no configuraba un bloque monolítico, el consenso a favor de la llamada *Revolución de septiembre* que tuvo lugar el 6 de septiembre de 1930, fue bastante unánime y comprendió desde los sectores del catolicismo «democrático» —tal el que podía advertirse en Monseñor de Andrea— hasta los más «nacionalistas», encarnados en (entre otros) *Criterio*.

Del relevamiento de las prácticas e iniciativas de *Convivio* por entonces, es posible advertir su interés en discutir la *evaluación* de la modernidad y específi-

---

<sup>10</sup> Esta última, formalmente constituida el 5 de abril de 1931, avanzará tempranamente en una línea más implicada en la problemática social en los años siguientes, específicamente con el Secretariado Económico-Social, creado en junio de 1933. Para una lectura de su conformación, ver Ghio 2007:97-118.

<sup>11</sup> Por ejemplo el nombramiento como vicario general del ejército (asimilado al grado de Coronel) del presbítero S. Copello, posteriormente vicario general del arzobispado de Buenos Aires (1928) y luego arzobispo (1932).

camente del «modernismo», reproduciendo —en muchos casos— la valoración de Pío X en su encíclica *Pascendi* (1907). Para los integrantes de *Convivio* la adhesión a la palabra del papado no implicaba necesariamente una alineación uniforme con la jerarquía eclesiástica, particularmente por el rol más moderado y su reorientación a la afirmación del magisterio que la Iglesia asumió después de 1930. Si previamente, la incursión al interior del ejército (al menos desde 1927, con la acción del presbítero S. Copello), la recepción de grupos nacionalistas (muchos de ellos de tendencias maurrasianas durante los primeros dos años de *Criterio*) o la inicial definición por la línea «uriburista» frente a la «justista», caracterizaron a la Iglesia de los años 30, en los siguientes —sin abandonar el discurso antidemocrático— los tonos se atemperarán, tal como bien lo ha señalado Zanatta.<sup>12</sup>

Justamente, de la lectura de los textos seleccionados de *Número* (particularmente los dedicados a problematizar la noción de democracia) es posible detectar mayores sutilezas en las discusiones durante este primer período. *Número* optó por una definición más decididamente explícita respecto a la necesidad de una «reacción», que progresivamente adquirirá visos de «acción» en cuanto *formuladora* de un programa político-cultural, antes que «restauradora», pues será en éste período que los sectores católicos, luego del «ostracismo»<sup>13</sup> de las últimas décadas, optarán por ingresar en tal discusión (emprendida por el nacionalismo); estrictamente no se podía «restaurar» una cultura clerical que, al menos después de la Colonia, no había tenido lugar.

Pero previamente a tal «discontinuidad», cierto espíritu común y aplazamiento de diferencias caracterizó el período de producción de los primeros *santos* y *ángeles* como «personajes» del *Convivio*. Así, la inclusión de una *versión* del escudo de la Ciudad en *Patrono de Buenos Aires*<sup>14</sup> en la que tal blasón presentaba un áncora completa (no sumergida) y cercana iconográficamente a

<sup>12</sup> En efecto, este autor ha advertido el descuido de lo que ha sido leído como una «discontinuidad» de la línea de *Criterio* y lo ha atribuido al futuro filonazismo de Osés (director de *Criterio*, luego de la crisis) (Zanatta 1996:48-49).

<sup>13</sup> «Ostracismo» relativo, destaco el término pues institucionalmente la Iglesia católica en Argentina, mantuvo una constante y continua práctica de catolización de la cultura. En este período en todo caso, su mayor visibilidad puede relacionarse con la interpelación de otros sectores y la disposición de la Iglesia a explicitar su lectura de la realidad. En otros términos, es menos una decisión espontánea y más el epílogo (si se lo quiere leer en estos términos) de un proceso.

<sup>14</sup> Juan Antonio Spotorno, 1929. Cfr. figura 1, p.218, Capítulo 7.

la crucífera, daba cuenta de lo que la imagen deseaba reafirmar en orden al rol de la religión católica en el momento fundacional. La inclusión de rasgos de contemporaneidad en la misma, que también puede advertirse en *Ángeles*,<sup>15</sup> permite a este texto afirmar —como estrategia narrativa implícita— la dimensión de historicidad y la presencia pregnante de estos personajes mediadores (ángeles, santos) cumpliendo sus funciones.

En *Ángeles*, el *topic* detectado, tal la discusión en torno a lo *espiritual*, lo *histórico* y lo *material* presentaba como estrategia la mostración de la inestabilidad de lo que podría identificarse con el último termino (lo *material*: *i.e.* la estilización de la cabeza de títere) frente a la relativa estabilidad de lo *histórico* (naves) y la expresión acorde con la enciclopedia de lo *espiritual* (columna, paloma, ángeles y ángeles caídos/figuras híbridas).

La circulación de estos textos visuales (aún cuando no fueran así leídos por sus autores empíricos) venían a colaborar en la estrategia de expansión de los grupos católicos; la jerarquía eclesiástica, los colaboradores de *Criterio*, las cátedras de los *Cursos o el Convivio*, se presentaban como un cuerpo dinámico, activo y permeable, no obstante las diferencias que comenzaban a explicitarse entre ellos, particularmente entre la jerarquía eclesiástica y el resto.

Así, los *Cursos de Cultura Católica* no podían (ni deseaban) darse el lujo de dejar pasar el hecho de que a las salas de su patrocinado *Convivio* llegara un artista<sup>16</sup> que en el último año y medio había expuesto dos veces en la Wagneriana<sup>17</sup> (una en forma individual), formado parte de los salones de pintores modernos de A. Guttero en Buenos Aires y en Uruguay y actuado como escenógrafo en el recientemente municipalizado Teatro Colón, con repercusión en la crítica especializada.<sup>18</sup> Pero interesaba más el discurso crítico de un representante del «anarquismo» que ahora objetaba el sistema burgués, la democracia, el mercantilismo, la crítica oficial de arte y postulaba que éste último no existía en tanto no fuese religioso; y que además tal discurso se difundiese *también* en la prensa «liberal».

<sup>15</sup> Juan Antonio Ballester Peña, 1929. *Cfr.* figura 2, p. 222, Capítulo 7.

<sup>16</sup> Primera exposición de Ballester Peña en 1931. *Cfr.* CIB n°27:33.

<sup>17</sup> Para una aproximación al rol que había adquirido la Wagneriana con la dirección artística de Alfredo Guttero, ver Artundo 1997: 48 y ss.

<sup>18</sup> *Cfr.* Capítulo 4.

Por ejemplo la distancia entre las concepciones de «pueblo», «democracia» y «religiosidad» que puede leerse en un exponente del *Convivio* como Ballester Peña y en un actor del campo artístico como Atalaya,<sup>19</sup> es notable y ejemplifica muy bien la ampliación de las diferencias y el modo en que al interior del espacio artístico *intentaba abrirse camino* una opción católica-nacional (veremos con qué fortuna). Ante la división de tal campo (simplificadora y relativizada por sus miembros) entre Florida y Boedo, *Convivio* pretenderá conformarse como opción alternativa; las colaboraciones de Ballester Peña en *Criterio* y particularmente en *Número* —que comenzará a publicarse en enero de 1930— permitían ya su identificación con tales ámbitos y no de un modo marginal, como también el cambio operado en sus posiciones políticas y religiosas. En los términos de Ballester Peña residían las voces de todo un amplio espectro (no sólo del catolicismo, pero mayoritariamente de él) fuertemente crítico al liberalismo *in totum* (abarcando en una misma valoración negativa tanto la concepción político-social del mismo como la del individuo).<sup>20</sup>

Es en este contexto que la «democracia» es entendida como herramienta del liberalismo e imagen del «vulgo mayoritario» (que en el marco de estas ideas será asimilado a «masa» y diferenciado de «pueblo»),<sup>21</sup> el que antepone lo material a lo espiritual y desentiende esto último de la idea de nación. Estas serán ideas que a medida que avance la década adquirirán relevancia y que hacia 1930 es posible advertir en la antes mencionada *Número*, donde tendrán privilegiados espacios las ilustraciones de Juan Antonio (Spotorno) y de Ballester Peña (algunas firmadas como Ret Sellawaj), cuyas producciones —como también las de H. Basaldúa— serán objeto de crítica y análisis en la misma publicación.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Ver la «autobiografía» incluida en el catálogo de la Exposición en la Asociación Wagneriana (sala 1), reproducido en *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1930 y la reacción del crítico Atalaya (Alfredo Chiabra) en «La histeria en el arte (retrato moral de un "artista")», (reproducido en Artundo 2004: 162-164). Si bien este último no fue publicado, expone las divergencias detectables en otras fuentes del período en las que las nociones de democracia, pueblo y religión aparecen discutidas en términos de oposición (a favor o en contra).

<sup>20</sup> Si bien con diferentes niveles: desde la exclusión lisa y llana del liberalismo hasta su «saneamiento».

<sup>21</sup> *Cfr.* en igual sentido, las declaraciones de Raquel Adler (Capítulo 8, nota 13).

<sup>22</sup> Por ejemplo «Grabado de pintor y de xilógrafo» (Delhéz V. *Número*, 1930 n<sup>o</sup>3:25), texto en el que se planteaban las diferentes concepciones del pintor y del xilógrafo en la instancia de la producción del grabado. Delhéz ya había comentado anteriormente la obra de Juan Antonio (Spotorno) en «Las xilografías de Juan Antonio» (*Criterio*, 62, 9 de mayo de 1929:58), nota en



Luego, se soportaba —y posiblemente se leyera como un momento de indecisión del autor empírico— que sus imágenes aún aparecieran en *La Protesta. Suplemento Quincenal* —si bien ya no firmadas con su anagrama—<sup>23</sup> y en todo caso se compensaba tal actitud con la inclusión de sus ángeles en publicaciones más identificadas con el discurso católico (no obstante las diferencias) de *Número* o *Baluartes*.<sup>24</sup> De allí la recepción elogiosa en la *Circular* de su muestra y particularmente de *Ángeles* (1929) y con ello el entusiasmo por una estética cuya monumentalidad era imaginada como ideal para ocupar los muros de las iglesias.<sup>25</sup>

La *Circular* no dejaba de ser (como su título lo afirmaba) de los *Cursos de Cultura Católica*; en su rol de institución «decana» e «impulsora» de *Convivio*, «asignaba» a cada cual su lugar: la obra de Fray G. Butler detentaba la facultad de ser un tipo de imagen más oficial y se consideraba que su autor tenía la suficiente «autoridad» para disertar sobre el arte cristiano (su conferencia se publicaba en su totalidad); en tanto la imagen más intimista de las xilografías de Ruth Schaumann, era percibida como más adecuada para la estampa cristiana.<sup>26</sup> No obstante, y desafiando en parte tal división de trabajo y áreas de expresión, la fundación del *Taller de Arte Sacro San Cristóbal* y su intención de renovar la imaginería religiosa,<sup>27</sup> puede ser leída en el marco del creciente protagonismo de los sectores laicos en el ámbito cultural, complementario al ingreso de la Iglesia en la reflexión política.<sup>28</sup> Luego de varios años de debates, declaraciones y definiciones en torno a lo que esta institución estimaba como la incapacidad del régimen liberal, la democracia y los partidos políticos para dar salida a la crisis social y «espiritual», discusión

---

la que repasaba las portadas de la publicación que incluyeron sus grabados. En cuanto a Basaldúa, *Número* incluirá dos artículos de Prebisch (cfr. Cap. 8).

<sup>23</sup> Cfr. Ballester Peña J.A. «Cosas del orden» *La Protesta Suplemento Quincenal*, año IX, n° 319, Buenos Aires, enero de 1930 (ilustración en portada). [Ver anexo 1, fig. 17].

<sup>24</sup> Que esto último pueda leerse como una contradicción del autor empírico, da cuenta del carácter germinal y «en proceso» de estas discusiones pero además es complementario —y secundario— en el marco teórico del abordaje que sostengo: en definitiva las declaraciones del autor empírico tienen el interés de encarnar un cuerpo de ideas que puede ser confirmada en la lectura de los hechos posteriores.

<sup>25</sup> Cfr. *CIB* n°27, 1931:33.

<sup>26</sup> Cfr. *Ibid.* 1931:33 y 36.

<sup>27</sup> Juan Antonio (Spotorno) y Ballester Peña, *vide*, nota 60, Cap. 4, *Parte II*.

<sup>28</sup> En el mismo sentido, la conferencia «Integración y desintegración social —Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica *Caritate Christi Compulsi*» dictadas ese año en los CCC por el padre Meinvielle, la que circulará posteriormente transcrita en *Arx* (1934:283-311).

no ajena al *Convivio* y a sus miembros, no es menor esta (relativamente autónoma) decisión de acompañar con una renovación estética la «intocable» imagen religiosa, cuyos criterios de selección eran de incumbencia eclesiástica. Si bien la apropiación selectiva de estas imágenes por parte de la institución religiosa recién se operará en años posteriores,<sup>29</sup> circularon sin inconvenientes mayores, no fueron objeto de la sensible censura eclesiástica (aunque tampoco contaron con su aprobación) y, en definitiva, posiblemente se estimara que colaboraban en el proyecto de catolización amplia de la cultura, objetivo común de todo el espectro del catolicismo.

La actualización interpretativa de *El profeta Habacuc*<sup>30</sup> permite tener una aproximación más acabada de la configuración de la estética y las ideas del grupo en este período. Surgida del «riñón» del *Convivio* —Spotorno fue el más antiguo de sus miembros— en esa obra resuenan más de tres años de prácticas, ideas, discusiones, enseñanzas y aprendizajes. Configura un texto que provee algunas claves que permiten advertir la acentuada sintonía de la agrupación con las ideas de la obra del Dante y en parte explica la autodenominación como *Convivio*.

En efecto, en la elección —en su título— de un profeta que *no se dirige a los hombres sino que habla de su pueblo y de los enemigos del mismo*, y en el que su *topic* (la provisión de alimentos) encuentra en el texto su *destinario* (quien anuncia la renovación de los tiempos —Daniel, cercado por las fieras—), es posible localizar el intertexto dantesco. *Convivio* deriva del latín *convivium* (usado en italiano puro o en latín declinado *in convivio*) y puede ser traducido como «banquete» en el sentido platónico de simposio. La obra, decía Dante, es *una mensa* (convivio), un restaurante (restauración, para el cuerpo y el alma), *alimento* que se ofrece a los participantes los cuales están definidos como aquellos que desean «conocer y comprender». Esta noción de *alimento comunitario* se acentuará progresivamente en el período y al interior del grupo aquí investigado y en su arco semántico adquirirá relieve (al punto de tornarse cuasi hegemónico) su identificación con la eucaristía; es este, uno de los sentidos en que el término «restauración» será resignificado: menos orientado

<sup>29</sup> Ver al respecto, la edición de estampas de Mikael de la década del 70 [cfr. anexo 4].

<sup>30</sup> Juan Antonio (Spotorno), 1931. Cfr. fig. 3, p. 226, Cap.7.

a reinstaurar un pasado (si bien añorado y admirado) y más encaminado a la noción de fortalecimiento o reparación de lo debilitado.

Mientras el *Convivio* adquiriría cierto renombre con la circulación de obras que comenzaban a ser identificadas con el grupo; tales las de Juan Antonio (Spotorno), Ballester Peña, Basaldúa o Delhéz, sus producciones también circulaban en otros ámbitos, particularmente al interior del mencionado *grupo de pintores modernos* impulsado por Guttero. Entre estos artistas, la imagen religiosa no era extraña: tanto Guttero como Norah Borges incursionaron en estas temáticas que, por otra parte, con diferente fortuna crítica, nunca dejaron de integrar el listado de obras aceptadas para su exposición en los Salones Nacionales.<sup>31</sup>

Pero ¿en qué consistían las primeras discusiones de *Convivio*? ¿Qué concluían? ¿Con quién discutían? ¿Con qué estética?

*Número* deviene de sumo interés para acercar algunas respuestas. En esa publicación, un grupo liberado de la censura eclesiástica y económicamente independiente, elegía desafiar el género moderno de la editorial, creolizándolo con el género medieval sentencial (operación no menor que convoca el cotexto San Isidoro de Sevilla, para quien la sentencia es un *saber sentido, vivido*; es menos la conclusión de un razonamiento y más específicamente la participación en una verdad que se acepta como dada y se convierte en vivencia personal —creencia—).<sup>32</sup>

En tal sentido, es posible actualizar una dimensión pasional, entendida como afección signica, desplegada en los textos de *Número*; su análisis nos provee de un sistema de pasiones —construidas unas, reconfiguradas otras— como estrategia textual.

---

<sup>31</sup> Un trabajo pendiente es justamente indagar la «curva» de esta temática en los Salones Nacionales, lo que nos daría un panorama del modo de recepción y discusión de lo religioso en esta institución. Los catálogos que reproducen todas las obras expuestas (pues los títulos a veces no son indicativos de los temas) resultan de suma utilidad y de su lectura es posible afirmar la persistencia del tema, si bien no su hegemonía. De todas formas configura toda una investigación menos destinada a cuantificar estadísticamente tal persistencia y más centrada en las discusiones y las estéticas con que las mismas se emprendieron respecto a la religión (no sólo católica).

<sup>32</sup> La definición más completa de San Isidoro es: «Habla juiciosamente por sentencias, nos dice quien siente la verdadera sabiduría, gustando su interno sabor. Porque sentencia se deriva de sentir» (Isidoro de Sevilla: *Sentencias*, 11, 29, 10; ML.: LXXXII, 630).

En la selección de textos escritos analizada en el capítulo 9, por ejemplo, se convocan pasiones que podríamos denominar eufóricas o que activan la potencia de actuar (Spinoza) englobadas bajo la dimensión de lo *espiritual* (verdad, libertad, inteligencia, alegría) pero también disfóricas que implican una dimensión *material* (dinero, escándalo o desorden, dominación). Es en el plano de las disfóricas donde se advierte que las editoriales intentan innovar: mediante un régimen de oposiciones y nominaciones (*v.gr.* trabajo *penitencial* /trabajo *idolátrico*) y en donde las pasiones materiales admiten a su vez derivaciones (trabajo – rebelión / trabajo – insomnio) u oposiciones (trabajo/capital).

En lo relativo a la creación intelectual (lo artístico), también se proponen pasiones duraderas —en oposición— (esperanza /desesperación) o bien se nominan otras como escalonadas en el plano de lo espiritual (el pensar que incluye violencia, ruptura, misterio y riesgo).

El diagrama del sistema de pasiones delineado en esas editoriales da cuenta además de regímenes mixtos, oposiciones y diferenciaciones aspectuales (*i.e.* el modo en que surgen o se mantienen: *v.gr.*, puntuales, duraderas), sus grados de intensidad, como así también sus posibles conexiones o desarrollos más o menos previsibles (distinciones sintagmáticas).

Lo anterior es actualizable en las imágenes. Estas presentan mediante la producción de estímulos programados, artificios expresivos asociados a una respuesta comportamental del lector modelo, el que se encontraría habilitado a presuponer la problematización, en estos textos visuales, de las nociones de inmaterialidad-espiritualidad/materialidad. Ambas dimensiones pueden actualizarse en ellos y en su configuración como espacio de circulación de un mensaje/mensajero/mediador (espiritual) en lo terrenal.<sup>33</sup>

Asimismo en los textos que abordan la problemática específica del arte, si bien es posible detectar resabios del ya agotado por entonces, debate sobre la nueva sensibilidad, es a partir de esta discusión que los artículos parecen proponer una vía mediadora y a la vez superadora de la pura forma o el puro contenido (la vanguardia extrema y el «sentimentalismo»), postulando la

---

<sup>33</sup> Cfr. figuras 1 a 4 y análisis, p. 311 en Capítulo 8.

posibilidad de una «*vanguardia*» *selectiva* que pueda resolver la oposición materia/espíritu.

La experiencia del *Convivio* en *Número* puede postularse como un primer ensayo de un programa estético que se estimaba como *necesario* en la instancia de expandir un proyecto político-cultural que se afirmará como un *catolicismo nacional* y que en *este período puntual* se automodelizó como abierto, con una tendencia a la incorporación de elementos desemejantes y una estrategia antes que de síntesis, de integración; por ejemplo, la recuperación en clave religiosa (acentuando la dimensión del tiempo y del universo) del zodíaco, que podía convivir con una austera *Santa Rosa de Lima*<sup>34</sup> o los novedosos y cambiantes ángeles siempre mediadores que circularon por sus páginas.

Asimismo, en las fuentes consultadas con el fin de reconstruir la primera conformación del *Convivio*, es posible advertir la afirmación sostenida por parte de sus miembros de su apertura hacia ámbitos del arte y la cultura y su percepción como un *logro efectivo*. Esto da cuenta más del interés en acentuar un programa de acción en estos ámbitos y la convicción de que éstos son espacios fundamentales cuya activación deviene necesaria, que la efectiva injerencia o cooptación de los mismos. La circunstancia no menor de *construcción* de un espacio, si bien denota cierta apertura a la recepción de estéticas diferentes, connota el interés en una configuración y discusión sobre las mismas en *su seno*. De hecho, cuando tal programa comienza a delinearse y explicitarse, una fuente institucional como la *Circular Informativa Bibliográfica*, deja de detallar sus actividades, tal como regularmente lo hizo desde sus inicios. Así como *Convivio* «desborda los Cursos», *Número* desborda a *Criterio*, y parece desplegar una disputa en un frente doble: los *Cursos de Cultura Católica* y *Criterio*, ámbitos en los que la ortodoxia eclesiástica nunca declinó su aspiración de regulación.

Es decir, las actividades de *Convivio* dan cuenta, en efecto, de cierta apertura considerando el lugar que la tradición y la doctrina ocupan en Iglesia: los discursos martinfierristas, las estéticas nucleadas alrededor de los Salones de Arte Moderno de Guttero, las disertaciones sobre música a cargo de Emiliano

---

<sup>34</sup> Juan Antonio (Spotorno), 1930, cfr. figura 11, p.318, Cap. 8.

Aguirre o el tipo de films exhibidos conviven con aquellas más identificadas con el catolicismo. No obstante en este momento es una apertura selectiva orientada hacia el nacionalismo y la clase media ilustrada por parte de un autor textual que, habiendo atravesado el período formativo de los Cursos, consideraba que detentaba la suficiente autoridad intelectual para emprender un proceso de *espiritualización*.

La dimensión de mediación sónica afirmada en los textos escritos y visuales de *Número* parece oportuna además en un momento histórico en el que el nacionalismo se disputaba la paternidad del primer golpe de Estado y por ello pretendía gravitar en su futuro. En su interior las declaraciones de Carlos Ibarguren en Córdoba,<sup>35</sup> convivían con la más realista y práctica del ministro del interior de entonces, Marcelo Sánchez Sorondo. Pero también en este período y en parte del gobierno de Justo, la emergencia de grupos (muchos de ellos paramilitares) nacionalistas fue notable y virulenta;<sup>36</sup> conformaban organizaciones activas que disputaban entre sí las estrategias a seguir y los objetivos a alcanzar; entre ellos la cooptación de las Fuerzas Armadas, las universidades, la burocracia estatal o la Iglesia.

Por entonces *Baluartes* alberga al *Convivio* o *Convivio* confluye con el *grupo Baluarte* en una misma reflexión sobre la crisis del momento en esos «mensajes escritos de los arcángeles/ángeles superiores a los hombres /católicos inter-convivas» (*cfr. Los tres arcángeles/Arcángeles*),<sup>37</sup> en los que se actualizaba el tiempo de peligro, la necesidad de alimento (espiritual) para los comensales (convidados, para repararse, restaurarse) que presenciarán la caída del enemigo. *Convivio* postulaba una opción que se proponía de carácter «espiritual» —lejana de las rencillas domésticas del nacionalismo secular— portada además por el elenco oficial de seres superiores.

---

<sup>35</sup> Proclives a una traslación del «individualismo democrático inspirado en el sufragio universal, a la estructuración colectiva que responde a intereses generales más complejos y organizados en forma coherente dentro de los cuadros sociales» (Ibarguren 1955 [1999]:428).

<sup>36</sup> Por ejemplo, la Legión Cívica Argentina y en su interior la Agrupación Liga Republicana, la reorganización de la Liga Republicana, la Legión de Mayo, la Acción Nacionalista Argentina, posteriormente la Confederación de Agrupaciones Nacionalistas (Guardia Argentina) (sin contar los «núcleos secretos» en las Universidades y agrupaciones varias menores). Para un panorama de las mismas ver Buchrucker 1987.

<sup>37</sup> J.A. Ballester Peña, 1933 (*cfr.* figura 4, p.231, Capítulo 7).

El cuerpo de ideas detectado en *Número* alrededor del arte, el trabajo, el gobierno y la conciliación, se manifestaba en la cita de Hrabanus Maurus — *En Arx Alma Crucis: En Fabrica Sancta Salutis*— con la que se abría la segunda época de *Arx* en 1933. Si bien en un ámbito diferente y en el que aceptación de un censor eclesiástico, tenía —paradójicamente— un significado complementario a su ausencia en *Número*, pues la «conservadora» Córdoba, contar con la confianza del clero implicaba una suerte de legitimación para reflexionar filosóficamente sobre cultura y política.

En igual sentido (esto es, si se advierte la operación implícita de legitimación) es posible explicar la publicación de reflexiones menos adversas al sistema democrático en orden de proponer una «purificación de los medios». En efecto, la traducción del artículo de J. Maritain,<sup>38</sup> se relacionaba más con esas instancias legitimadoras buscadas por el grupo de Córdoba y menos como una contradicción en función del tenor de algunos de sus otros textos, tal aquel que consideraba la *Encíclica Caritate Christi Compulsi* oportuna en los críticos «tiempos actuales» y en el que se avanzaba en una justificación teológica de la violencia.<sup>39</sup> Asimismo, no se trataba de diagnosticar sin dar opciones: a la enumeración del «rosario» de los «otros» enemigos, se postulaba una *concepción católica de la política* y de la *economía*, *i.e.* una concepción corporativa de un Estado en el que la Iglesia y la familia conformaban instituciones imprescindibles de la nación.

Tal como propuse en el análisis de sus textos, con *Arx* se incluye una mayor dimensión de la noción de «alimento» y «cura o reparación espiritual» (tópicos del *Convivio*) a partir de la importancia otorgada a la liturgia y a la eucaristía, reflexión que se evidencia «El evangelio acerca de la sociedad»<sup>40</sup> o «Lecturas sobre la misa».<sup>41</sup> Ésta última (la misa) importa como espacio comunitario por excelencia en el que se acentúa la dimensión *afectiva* y la activación de la *inteligencia sintiente* de los «comensales» o «inter-convivas» invitados a la celebración.

---

<sup>38</sup> *Arx* 1934:178-224.

<sup>39</sup> «Si la violencia [nuestra, espiritual, no obstante violencia] no impone el orden, la violencia [de «ellos», material] impondrá el desorden», *cfr.* Menvielle J. «Integración y desintegración social. Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica Caritate Christi Compulsi», *Arx* 1934:283-311.

<sup>40</sup> Río M. *Arx* 1933 83-113. *Cfr.* Cap. 8.

<sup>41</sup> Antuña D., *Arx* 1933. 47-82. *Cfr.* Cap. 8.

Las imágenes que aparecieron en *Arx*<sup>42</sup> incluyeron unidades combinatorias localizables en el alfabeto hebreo, su incorporación remite a la importancia que tienen las letras en el Talmud —donde se explica su estructura y misterios ocultos— como base para elaborar el plano de la creación. Con tales inscripciones las imágenes aceptan de un modo «libre» el sistema de intercambio de letras (At-Bash).<sup>43</sup> Pero además de la operación de sustitución, el modo de producción signíca consistente en la producción de unidades combinatorias (la escritura) en este texto conlleva la recepción del factor emocional atribuido como propiedad a las letras en la enciclopedia convocada. Una vez más, al margen de las intenciones del autor empírico, que aquí no resultan relevantes, la detección del *topic* es de inestimable valor para avanzar en la actualización interpretativa de estos textos, los que (tal como propuse en el análisis) podrían enunciarse como «conversión del hebreo» sin caer en riesgo de clausura.

El lector modelo de estos textos (y de esta convocatoria) lejos está del «pueblo» o la «masa» en general; se apela más a una clase media ilustrada y si no lo estaba, *a ilustrar*, a las que se les da acceso a los códigos, con la que se presupone cierta enciclopedia en común y se estima con potencialidad para incidir en la realidad. En términos seculares se trata de la construcción, formación y organización de «cuadros políticos» no necesariamente (y a medida que avance el período, no justamente) «partidarios».

Finalmente, en este período inicial, la reflexión teórico-estética cultural conforma un aspecto fundamental en los intereses de este grupo; una *primera configuración* de la misma, en las fuentes detectadas, comprende aspectos que podrían enmarcarse en los siguientes ítems:

1. Disputas estéticas de *Convivio*. Objeta el romanticismo, por un lado y el arte de la «pura forma» (nueva sensibilidad/ «vanguardismo»/ modernidad), por el otro. Del primero impugnará: su «naturalismo», su tendencia a la «alegoría», el predominio de la anécdota por sobre el tema, el lujoso cromatismo, la narratividad, el abigarramiento, la concepción sensualista del arte (mera

<sup>42</sup> Cfr. figuras 12 y 13, p 327, capítulo 8.

<sup>43</sup> Ver figuras 12 y 13 Capítulo 8: en la palabra *טשט*, la letra final *He*, aparece sustituida por una *Tau* o *Tav* y no por la *Tzadi*, que le correspondería conforme tal sistema.



«afectación» de sentidos). Del segundo: las abstracciones, el «frío ejercicio intelectual», la insistencia en la pureza de la forma separada de la materia.

2. Teorización estética. Los textos del *Convivio* dan cuenta de la identidad entre lingüística y estética (la discusión artística se libra en el terreno del lenguaje del arte), la potencialidad performativa de los programas estéticos en las prácticas (esto es, como sistemas modelizantes secundarios o terciarios) y alertan (de modo incipiente) sobre la responsabilidad artística. Postulan una estética del organismo: forma y substancia se encuentran indisolublemente unidas, y en la obra humana la belleza formal es limitada e inseparable de la materia destinada a manifestarle (elemento de impureza inextirpable y límite y espacio de renovación).

3. Teorización artística. Adopta la definición de «arte» y de «belleza» tomista: *arte como realización de una idea y belleza como atributo del ser* (como la verdad, la bondad y la unidad) *esplendor de la forma estética, de la idea factiva en la materia, percibida intuitivamente* (intuición intelectual traslógica a través de lo sensible). Postula el predominio del tema artístico —el que concibe como *recreación* «poética»/espiritual de la anécdota— y de los símbolos; propone la pureza y austeridad de las formas, entendida como conceptualización que combina lo espiritual con lo intelectual y en la que los sentidos no quedan fuera, si bien sometidos a control, y cuya finalidad no *debe ser* extracultural (*i.e.* lucrativa).

4. Teorización cultural: presenta una visión adversa de la cultura (definida como manifestación humana) atento el alejamiento progresivo de la misma de la religión (católica), devastada por las sucesivas revoluciones de la modernidad, definidas, en este instancia, como «rebeliones de lo inferior contra lo superior para hacer primar lo inferior» (*Arx* 1934:299).

5. Teorización sobre la percepción artística: concibe (al ser correlativamente una teorización sobre la producción artística) un elemento intelectual «cifrado» y un elemento emocional que debe ser «templado». El elemento intelectual cifrado es la doctrina, *i.e.* los símbolos «que declaran la vida y los misterios (...)» de cada «personaje» (en otros términos los atributos que posibilitan su reconocimiento). La actitud de tal «hacedor» (y del lector) es de obediencia y cuidadoso equilibrio, en todo caso, debe buscarlo (y encontrarlo) en la

«sujeción» de los elementos emocionales. En otros términos, no se niega la apelación a lo sensible en la producción y su correlativa consideración en la percepción o lectura, pero se la admite con una función muy precisa: «despertar/ser despertado a lo espiritual».

6. Discusiones con el sistema moderno de arte. Este punto presenta matices (lógicamente) contradictorios; pues al abreviar de las fuentes del arte medieval, la cuestión se torna compleja al intentar conciliarla con el arte moderno. En cuanto a las discriminaciones producidas con la invención del sistema de arte moderno, las reflexiones (en este momento tentativas) se abocan discutir la distinción artista/artesano; la de arte/artesanía (o bien arte culto/popular) y la emergencia de instituciones y sus actores. En cuanto a la primera (artista/artesano), la condena es al «intelectual puro»; el «artista» (admitiendo el término con fines de claridad expositiva) es concebido como un sujeto despojado de sí mismo y de toda ambición personal; su fin es la «transfiguración» de la humanidad por «el amor» (concebido como «ascenso» sacrificial hacia el *amor*, pero también hacia la *verdad* y la *belleza increada*); en cuanto a lo segundo, la «gratuidad» de lo artístico/arte culto opuesta a la funcionalidad de la artesanía/arte popular no tendrá cabida en una concepción del arte con funciones precisas, tales como «despertar a lo espiritual»; implica asimismo, una objeción *in totum* a la autonomía del arte. Finalmente, en cuanto a la emergencia de las instituciones, sin negar la crítica de arte (actividad profesional), propone un correcto ejercicio del rol de este actor como «puente» (pontífice) entre la obra y el espectador, con una función (explicativa y educativa), actividad en la que debería primar la «objetividad»; en cambio la academia, es considerada un factor «nivelador» y «estéril».

En síntesis: una fuerte impugnación al romanticismo (proporcionalmente más acentuada que a la «nueva sensibilidad o los vanguardismos»), una desestimación de la alegoría (distinción moderna, precisada por Goethe)<sup>44</sup> y por ende privilegio de lo simbólico o una lectura —no exenta de contradicciones— del sistema de arte moderno, convive con una concepción

---

<sup>44</sup> Alegoría y símbolo comienzan a diferenciarse con Goethe, para quien la primera transforma el fenómeno en un concepto, mientras que «la simbólica» transforma el fenómeno en idea. La alegoría nace de la búsqueda en lo general, de lo particular; esto último se acusa como ejemplo o muestra de lo general; en cambio contemplar lo particular en lo general es —para Goethe— la naturaleza de la poesía (Goethe [1945-63]:279).

escolástica y como tal, organicista del arte y de la recepción (múltiples lecturas posibles), lo que da cuenta de una incipiente teorización. Compleja construcción que combina ideas premodernas y modernas y que en este momento, principalmente dan cuenta de la intención de introducir tales disquisiciones en el ámbito artístico (considerado una expresión del liberalismo en su configuración contemporánea). Un principio de organización de algunos de estos ítems se evidencia en la primera versión de *Descenso y Ascenso del alma por la belleza*, publicado como artículo periodístico,<sup>45</sup> cuyos postulados es posible advertir en esta primera teorización, pero que adquirirán relevancia hacia el final de la década con su publicación (y es inferible, discusión previa, continuada).

En esa etapa parece haber una fuerte impronta de aquello enunciado —y que parece haberse impuesto— tal que: «para luchar contra el liberalismo hay que batirlo en sus propias posiciones», *i.e.* la necesidad declarada de un programa *ad hoc* inmediato pero particularmente mediato, a mediano o largo plazo ante otra percepción indiscutida en este grupo: el renacimiento, la reforma, el liberalismo filosófico y la Revolución Francesa, configuran hitos (irreversibles) vistos como la interrupción de una época idealizada (la previa) que se vio alterada cuando «los derechos de la verdad fueron substituidos por los derechos del parecer individual» (*Núm* n°20 1931:64) .

### ***b) Del compromiso en los márgenes a la consolidación en el centro del universo católico***

Es posible advertir una «delgada línea» en las relaciones entre el *Convivio*, los *Cursos* y la jerarquía eclesiástica; una «curva» de la misma nos daría un esquema de sus marchas y contramarchas. En este período en particular, que he denominado de *compromiso y afirmación* (1934-1943),<sup>46</sup> lo que puede ser leído como rispideces iniciales, comenzarán a limarse para confluir en una

---

<sup>45</sup> Cfr. «Descenso y ascenso del alma por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 8 de octubre de 1933, 2º sección, pp. 1-3 y «Descripción de un ascenso por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 15 de octubre de 1933, 2º sección, p.2.

<sup>46</sup> Cfr. Capítulo 5, *Parte II*.

misma orientación. Posible y seguramente como uno de los efectos del *XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, manifestación visible de una «respuesta o reacción orgánica» cultural (Mancuso 2011:65), pergeñada —y ejecutada— por el universo católico, frente la influencia del pensamiento y prácticas de la «izquierda» desde principios del siglo.

El temprano y eufórico señalamiento del *Convivio* como «un desbordamiento de la vida misma de los Cursos»,<sup>47</sup> comenzó a adquirir visos de realidad efectiva y una lectura de la reacción de estos últimos o de la jerarquía eclesiástica da cuenta de la percepción problemática de esta expansión (posiblemente como residuo de la inicial disputa en torno a *Criterio*).

El espacio antes visualizado (los muros de las iglesias) para la imagen de Ballester Peña, no tuvo realización efectiva en los hechos; la *Salus Infirmorum*<sup>48</sup> fue una monumental expresión en una piedra en Alta Gracia que si bien generó cierta devoción popular (circularon postales y se tejieron leyendas respecto a su realización) no se tradujo en la apertura de los templos a la imagen del *Convivio*. De igual modo, la renovación de la estampa cristiana emprendida en el Taller San Cristóbal no tuvo recepción al menos en una instancia que devenía una oportunidad inédita para su expansión, tal el *XXXII Congreso Eucarístico Internacional* (1934).

En cuanto a este último, su tratamiento con mayor o menor detalle, ha sido ineludible para la bibliografía metatextual —tanto académica<sup>49</sup> como confesional—<sup>50</sup> que ha abordado el período. A los debates acerca de su efecto político, el «uso» instrumental de la Iglesia católica por el gobierno de Justo o bien a la inversa, su significación ideológica amén de religiosa, la inédita y activa participación del ejército (mas no imprevisible, *i.e.* consecuencia de un estratégico accionar de la Iglesia en su filas) o la adhesión multitudinaria de la población —entre otras cuestiones—, cabe recordar como aspecto indudable que su éxito, lejos de la espontaneidad, fue —tal como afirma Lida (2009a)—

<sup>47</sup> Cfr. *CIB* 1928 nº 20:43.

<sup>48</sup> Cfr. [Anexo 2, fig. 9a y 9b].

<sup>49</sup> Al respecto ver Navarro Gerasi 1968:128, Rouquié 1978 (1982):258; Ciria 1986:228; Puigross y Bernetti 1993:293 y ss. Zanatta 1996:155 y ss.; Alperín & Acha 2000:139 y ss. Ghio 2007:73; Di Stefano y Zanatta 2000, Lida 2009a, 2009b, 2009c, 2012:105 y ss., entre otros.

<sup>50</sup> Cfr. Gálvez 1961:207 y ss.; Farrel 1976:99, Zuretti 1972:412, Auza 1997, 2001:318 y ss. entre otros.

«producto de una combinación única de infinitos factores históricos (políticos, económicos, sociales y culturales) propios del contexto local, nacional e internacional». En lo atinente a los factores culturales, la misma autora ha señalado el efecto de las transmisiones radiofónicas o la circulación de las filmaciones de los Congresos Eucarísticos preparatorios, además de la «modernización» de la prensa confesional (*El Pueblo* —objeto central de su análisis—) a tono con un lector masivo y en un contexto de movilización de masas (Lida 2009b, 2012: 105 y ss).

Es posible afirmar que en la adhesión, movilización y éxito de este *Congreso Eucarístico Internacional* y los nacionales preparatorios, confluye (o bien, se evidencia, tal como adelanté) lo que se ha calificado como respuesta o «reacción orgánica, *cultural*, —en sentido gramsciano—» de los grupos conservadores o tradicionalistas en el orden de «construir una *hegemonía alternativa* que reconquistase el principio de verosimilitud de la sociedad y de los grupos obreros populares» (Mancuso 2011:65) ante la influencia y las prácticas del pensamiento libertario desde principios del siglo.<sup>51</sup>

En lo que incumbe de un modo específico a esta investigación, el interrogante que surge se relaciona con *a)* la estética visual privilegiada institucionalmente en esta oportunidad, y *b)* el nivel de intervención, aun en aspectos organizativos, de los miembros del *Convivio*.

*a)* En cuanto a lo primero, publicaciones oficiales como el *Álbum del XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, la *Guía oficial del Congreso Eucarístico Internacional*, el *Plano Oficial* o el ejemplar con los *Cánticos del XXXII Congreso Eucarístico Internacional* ostentaron en sus portadas imágenes lejanas a la estética propuesta desde el *Convivio*. Inclusive la folletería preparatoria lanzada el año previo al Congreso, como la publicada ese año, se

---

<sup>51</sup> Se ha destacado que tal proceso se desarrolló «en gran medida a partir de las parroquias barriales y se extenderá en todo el tejido social, dirigiéndose a una evangelización de *a)* las clases altas tradicionales y criollas, y de la gran burguesía industrial naciente (convirtiendo especialmente a los varones, marcadamente influidos por el ideario liberal, cientificista y positivista, siendo o habiendo sido muchos de ellos masones o agnósticos); *b)* las clases obreras (para brindar una alternativa al pensamiento socialista y anarquista, casi sin excepción agnóstico o totalmente ateo); *c)* las clases medias y medias altas en expansión y ascenso (...). La estrategia de acción cultural fue innovadora y de amplio espectro, incorporando los recursos culturales posibles que la época ofrecía, muchos de los cuales habían sido ya utilizados por los grupos libertarios: bibliotecas, talleres literarios, cines, cineclubes, ateneos deportivos y sociales, clubes de fútbol (...) etc.» (Mancuso 2011: 67-8). En igual sentido, Lida 2009b.

mantuvo en los carriles ordinarios visualmente, sin incluir innovaciones. En igual sentido, la decisión sobre el diseño final del escudo del Congreso, prescindió de la estética del *Convivio*; otros materiales recordatorios que circularon en esos meses, como las postales tampoco presentaron innovaciones estéticas<sup>52</sup> y en la instancia de revisar, actualizar y *mostrar* el crecimiento acelerado de la Iglesia se elegían los dibujos de Juan Cotone Isaía<sup>53</sup> para ilustrar algunas de las más de mil páginas de la *Argentina católica* (Alameda 1935).

b) En cuanto al nivel de intervención de los miembros del *Convivio* en funciones *centrales* de aspectos organizativos o de otro tipo, fue exigua.<sup>54</sup> Pero también lo fue la de los *Cursos*.<sup>55</sup> Si bien la *Circular* de 1935 reseñaba la participación de sus miembros en el *Congreso*, destacando la concurrencia al acto de la misa y comunión de la noche del 11 de octubre, con un grupo formado por 200 hombres entre alumnos, amigos y dirigentes, en función de la organización que requirió tal evento religioso, la reseña —a pesar del esfuerzo de demostrar lo contrario o justamente para no dar cuenta de ello— insiste en su participación. Esta fue ciertamente limitada,<sup>56</sup> no obstante el reconocimiento de que fue objeto, como espacio de difusión de ideas, muchas veces extremas.<sup>57</sup>

A pesar de lo anterior, que podría leerse como «cierto relegamiento», el *Convivio* continuó con su *compromiso*, en un contexto de euforia de la Iglesia y

<sup>52</sup> Cfr. Capítulo 4, *Parte II*.

<sup>53</sup> Pintor y escultor autodidacta [Buenos Aires 12 de agosto de 1895 – 10 de agosto de 1944], para una biografía mínima, cfr. Abad de Santillán 1956:487. La pinacoteca del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología alberga cinco de sus obras (cfr.: Babino 2005:169).

<sup>54</sup> Cfr. Capítulo 4, *Parte II*.

<sup>55</sup> La participación de los miembros más importantes de los *Cursos* en las comisiones formadas por gran cantidad de personas, religiosos en su mayoría pero también laicos, es restringida. Si bien algunos de ellos intervinieron (cfr. Cap. 4), al tratarse de un acto eclesiástico, se privilegiaron sectores más cercanos a la Iglesia o de ella.

<sup>56</sup> La *Circular* se refiere a los ciclos especiales dedicados al estudio de la Eucaristía (a cargo de los presbíteros E. Speroni y J. Sepich); la invitación a todos sus miembros a participar de los actos del Congreso (además de la presencia corporativa en la noche del 11 de octubre); la recepción a profesores y estudiantes extranjeros como Mons. Casanueva (rector de la Universidad Católica de Chile), Monseñor Baudrillart (rector del Instituto Católico de París) o monseñor Ernesto Ruffini (secretario de la Sagrada Congregación de Estudios y Seminarios); la visita del patriarca de Lisboa Mons. Cerejeira; el envío al cardenal Pacelli de la colección completa de las publicaciones de los *Cursos* desde su fundación (el agradecimiento del futuro papa se transcribe); la visita y misa de monseñor Wladimiro Ghika y la iniciativa de adhesión de profesores universitarios al *Congreso Eucarístico*, suscripta por 74 profesores de universidades argentinas (cfr. *CIB* n°28, 1935:21-23).

<sup>57</sup> Los mencionados monseñores Baudrillart y Ruffini, por ejemplo, eran exponentes de la corriente católica más extrema que demonizaba al comunismo y condenaba a la modernidad (cfr. Zanatta 1996:162).

su ingreso efectivo en la movilización de «masas». El relevamiento del material visual publicado alrededor del mencionado *Congreso*, muestra la opción por una imagen que el grupo calificaría como «sentimental», de impacto, con nulas búsquedas de espiritualidad y más acorde con la estética de quienes fueron asignados a las funciones de prensa y difusión. En efecto, la designación de G. Martínez Zuviría era un indicio claro de que aún estaba vigente lo que este grupo tempranamente había observado en *Número*.<sup>58</sup> La iglesia, por su parte, evidenciaba así su capacidad de tomar decisiones prácticas, convocando a un «especialista en públicos de masas». A lo anterior se agregaba el nombramiento de T. Cullen en el activo Comité Ejecutivo, personaje que como presidente de Surgo, había tenido un protagonismo especial en la ruptura entre *Convivio* y *Criterio* al finalizar la década del 20, centrada justamente —entre otros aspectos— en la objeción a la estética del primero.

De ese período, sólo se admitirá la «marca» de *Convivio* en el escudo de la Acción Católica Argentina,<sup>59</sup> en cuya cruz latina (en su campo) y en su simbología de colores (plata y azul)<sup>60</sup> resonaba el lema de *Arx*.<sup>61</sup>

No obstante, la *afirmación* del Convivio comenzará a producirse en los años siguientes: la *Circular* dará cuenta de un modo más diligente de sus actividades (que abarcaban las artes plásticas, teatrales y musicales); en la formación de los alumnos de los *Cursos* las propuestas arquitectónicas y los programas «decorativos» de los edificios religiosos fueron delegados en los miembros del *Convivio* (Alberto Prebisch, Dimas Antuña).<sup>62</sup> A su vez los *Cursos* receptaron iniciativas que habían sido más habituales en el ámbito del grupo estudiado;<sup>63</sup>

<sup>58</sup> «En la República Argentina no se puede discutir el valor literario [estético] de Martínez Zuviría sin provocar a todo el clero» (*Número* 1931: n° 23-24:87). Ver también «De la mala vida sentimental» (Anzoátegui, *Número*, n°3 1930:22), Cap. 8.

<sup>59</sup> Cfr. [Anexo 5, fig. 15].

<sup>60</sup> En la heráldica, el esmalte plata conlleva sentidos de verdad, firmeza, integridad, pureza y vigilancia; el azul de justicia, lealtad, caridad e inteligencia.

<sup>61</sup> *En Arx Alma Crucis: En Fabrica Sancta Salutis*, cfr. Cap. 8.

<sup>62</sup> Cfr. Cap. 4, *Parte II* (CIB 1935 n°28:36).

<sup>63</sup> Vgr. Ezcurra Medrano A. «El móvil de Francia en el Bloqueo de 1838», *Baluartes*, n°13, 1933:19-21, artículo en el que se leían las intenciones de reconstruir el imperio colonial francés en el Río de la Plata y se destacaba la acción de Rosas en su obstaculización; una expresión previa y más experimental en «Dos palabras» (*Núm* n°2 1930:11) (Cfr. Cap. 8.)

tal la reflexión sobre la historia colonial y argentina y su reescritura como alternativa a la historia oficial en manos del liberalismo.<sup>64</sup>

La percepción de la dimensión política del *Congreso Eucarístico*, se manifestaba también en un renovado intento de expansión de los *Cursos* a partir de emprendimientos de sus miembros, y particularmente de los partícipes del *Convivio*, como la apertura de Institutos similares en La Plata o Salta.<sup>65</sup> Asimismo, en la instancia de despedir a un personaje fundamental en el proceso de construcción hegemónica de una cultura clerical, tal Monseñor Cortesi, cuyos esfuerzos para mantener su permanencia en el país no habían dado resultado,<sup>66</sup> el obsequio elegido era *una Nuestra Señora del Buen Ayre* de un miembro del *Convivio*,<sup>67</sup> obra que además la publicación oficial de los cursos —por primera vez— reproducía en sus páginas.<sup>68</sup>

En efecto Cortesi partía con destino a Polonia al finalizar un año que el campo católico percibía como severamente crítico, tanto en el ámbito internacional, como el nacional. A los «sucesos» de España, *i.e.* la Guerra Civil Española, la cuestión social en el ámbito nacional adquiría aspectos inéditos entre fines de 1935 y principios de 1936, cuando se producía la primera huelga general con

---

<sup>64</sup> En este marco es pasible de leerse la decisión de los *Cursos* de inaugurar la Sección de Historia Argentina, dirigida por el padre Furlong. Sus objetivos eran sugeridos por el Director: «(...) ¿no podría la Sección de Historia proponerse como obra de conjunto la ratificación de la historia colonial y argentina hecha por el liberalismo y la valorización de los personajes, hechos y tendencias que por no estar en la línea del liberalismo han sido falseados o erróneamente interpretados o relegados a planos secundarios? (...) nada semejante se ha intentado de una manera sistemática. Además es urgente desde todo punto de vista para la formación de la conciencia nacional, y los Cursos faltarían a sus deberes si en un momento de tan fecunda revisión histórica como el actual, no dijese su palabra en un punto que, siendo el más esencial, es sin embargo el menos considerado» (*CIB* 1935 n°28:42-43).

<sup>65</sup> *V.gr.* la apertura de los *Cursos* de Cultura Católica en La Plata, promovida por E. Mc Donagh (quien será su Director) T. Cáceres, A. Del Oro Maini y Faustino Legón. En la solicitud de autorización a monseñor Francisco Alberti se lee: «Por cultura entendemos una educación y que ella sea completa, no sólo en el orden intelectual y en los escalones menores del saber, sino en la purificación de la sensibilidad con lecciones prácticas de arte, exposiciones artísticas, con críticas, con sugerencias de arte». La misiva se complementaba con un temario de primeras conferencias preparatorias de una futura actividad más intensiva, la primera de las cuales dedicada a la «Primacía de la inteligencia en las obras de la cultura» (*CIB* 1935 n°28:45-46). De igual modo, la iniciativa en Salta (presidida por Mariano Coll) si bien no partió de los *Cursos*, éstos pusieron de inmediato su experiencia y material humana a disposición para su implementación (*ibíd.*) y, como contrapartida, el arzobispo de esa ciudad Roberto Tavella, proponía denominarlos *Cursos de Cultura Católica*, con lo que, amén de considerarse conveniente, se proponía como una unificación y reconocimiento de objetivos comunes (*ibíd.*).

<sup>66</sup> Para la trayectoria de M. Cortesi y su relación con los sectores políticos, ver Zanatta 1996:178.

<sup>67</sup> J.A. Ballester Peña *cf.* [Anexo 2, figura 11].

<sup>68</sup> *Cfr.* *CIB* n°29 1936: 51.



*repercusión* nacional en solidaridad con los obreros de la construcción, los días 7 y 8 de enero.<sup>69</sup> La iglesia acusaba recibo de estos hechos con su Carta Pastoral del Episcopado Argentino<sup>70</sup> —en la que la cuestión social adquiría inédita relevancia— y con la creación del Secretariado Económico-social de la Acción Católica; en general se consideraba la educación laica la causa de la expansión de las ideas de izquierda y su efecto, tal la movilización y protesta social. En tal sentido, los «logros» conseguidos en función de su compleja relación con el gobierno (la educación religiosa en varias provincias o la coronación de la persistente acción del clero castrense al interior del Ejército con la oficialización de la bendición de las espadas de los nuevos oficiales),<sup>71</sup> si bien no fueron menores, no alcanzaban a conformar a la Institución eclesiástica que para este punto contaba con el apoyo doctrinal de la encíclica *Divini Illius Magistri*,<sup>72</sup> cuyas recomendaciones no olvidará hasta lograr como epílogo de los precedentes provinciales, el decreto n° 18.411/1943 y la posterior ley de enseñanza religiosa durante el gobierno de J.D. Perón.

En otros términos el universo católico y los *Cursos* —y *Convivio* como parte de él— lejos de sucumbir ante los ecos (triumfales) del *Congreso Eucarístico*, no cejaron en su tarea de expansión en un contexto político-social convulsionado.<sup>73</sup> En ese marco es posible leer la iniciativa de los *Cursos* tendiente a abordar la doctrina social de la iglesia y de ese modo, proveer de cuadros formados para la difusión de la misma. En sus prácticas se advierte una lectura de los hechos particular: si bien detectaban abatido a parte del «enemigo», éste era en definitiva un efecto de otro mayor y aún en pie: el

<sup>69</sup> Para un estudio fundamentado y detallado de las alternativas de la misma, ver Iñigo Carrera quien ha sostenido que «lo que fue convocado como huelga-demostración, presenta elementos de huelga-insurrección» (2003:292) advirtiendo en ella la coexistencia de diferentes estrategias de la clase obrera por entonces. Si bien la opción será por la integración al sistema, la detección de alternativas tendientes a superarlo y su percepción por los cuadros más lúcidos del régimen de entonces, llevó al gobierno a «plantear la necesidad de ceder algo para no perder todo». En el mundo de la Iglesia, tal percepción era bastante acentuada como también lo era el convencimiento de la necesidad de «redireccionar» a los sectores obreros hacia el pensamiento católico.

<sup>70</sup> «Carta Pastoral del Episcopado Argentino, 30 de mayo de 1936», REABA, Julio 1946:433-49.

<sup>71</sup> Ceremonia oficializada en 1936 (Cfr. crónica en *Revista Militar*, diciembre de 1937:1429-30, citado en Zanatta 1996:232).

<sup>72</sup> Pío XI, 31 de agosto de 1929.

<sup>73</sup> Es pertinente recordar que durante ese año se produce el asesinato del senador electo E. Bordabehere hecho que, sumado a la abstención del partido radical en las elecciones de 1935, configuraba un panorama que proveía de argumentos a la prédica antiliberal y antidemocrática (y con ello a los partidos y a las instituciones, como el parlamento).

liberalismo. Esta percepción común y la convicción de una empresa de mayor envergadura que implicaba una acción mancomunada en la mayor cantidad de ámbitos, explica en parte el menor «relegamiento» del *Convivio* por parte de los *Cursos* y de la jerarquía eclesiástica.

El universo católico asimismo, acusó durante 1936 un fuerte impacto con motivo de las actividades y declaraciones de un referente esperado con gran expectativa, tal J. Maritain, cuya visita se concretaba finalmente ese año. Atento el contexto internacional de su viaje, sus declaraciones incluyeron gestos leídos como de apertura por la prensa no católica (vgr. su solidaridad con S. Zweig en el marco del Congreso del PEN Club, su asistencia a la Sociedad Hebraica, la publicación de sus textos en *Sur*, o el elogio al líder socialista León Blum), los que unidos a su negación del *carácter santo a la Guerra Civil Española*, generará una polémica de magnitud que se prolongará en los años subsiguientes, particularmente con el presbítero Julio Meinvielle.<sup>74</sup>

Complementariamente el grupo formó parte de los convocados —y convocantes— a los festejos por el *Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires* en 1936,<sup>75</sup> y en el año siguiente la obra de uno de los miembros del *Convivio* ingresaba en la exposición del *Salón Nacional de Artes Plásticas*.<sup>76</sup>

En definitiva, la recepción del exponente más notorio del *Convivio* (uno de los últimos en vencer la resistencia al ingresar en ese ámbito), al menos no se había caracterizado por la indiferencia; el envío inaugura un período de casi diez años de presentaciones anuales al el Salón, en el que si bien sus obras no accedieron al *Primer Premio* ni al *Gran Premio Adquisición* (vigente a partir de 1935), fueron distinguidas con otros galardones.

Recapitulando lo anterior, esta *afirmación* (en el sentido de expansión) del *Convivio* se daba en un contexto complejo al interior del campo católico y socio

<sup>74</sup> Para un seguimiento detallado y documentado de las alternativas de la visita de Maritain a la Argentina y su impacto en el mundo católico ver Zanca 2013.

<sup>75</sup> Cfr. Disertaciones radiofónicas a las que fueron convocados Ignacio B. Anzoátegui, Francisco Luis Bernárdez, Samuel W. Medrano y Leopoldo Marechal, entre otros (reunidas en una publicación *ad hoc*); la construcción del obelisco de la Ciudad, encargada a A. Prebisch, por entonces cercano al *Convivio* o la convocatoria, el año siguiente, para la edición de *Historia de la calle Corrientes* a Leopoldo Marechal y Juan Antonio (Spotorno).

<sup>76</sup> Juan Antonio Ballester Peña, *Retrato*, 1937 fig. 29, p.276, Cap. 7.

político y cultural conflictivo: la guerra civil española, las discusiones con Maritain —hasta entonces considerado padre intelectual de los teóricos del grupo—, la primera huelga general (iniciada por los trabajadores de la construcción), y posteriormente el inicio de la Segunda Guerra Mundial, configuraban datos de hecho que exigían definiciones.

De este período data *Nona* (1937) —posteriormente renombrada *Ángeles de la Tarde*—,<sup>77</sup> una de las reflexiones pictóricas de mayor interés para indagar la discusión estética de *Convivio* y la estrategia seleccionada para emprenderla, en la figura del autor empírico Ballester Peña. Del análisis del texto y la detección de los sememas metaforizadores propuse su relación con el *Convivio* en cuanto espacio modelizado como abierto, de convivencia, camaradería y «foco de expansión espiritual de la cultura católica» cuyos propósitos eran actuar, convivir, y «promover el renacimiento espiritual bajo el signo del catolicismo». Asimismo, postulé que en tal texto, se delineaba un lector modelo ilustrado convocado mediante una estrategia de persuasión ideológica, destinada a reestructurar el campo semántico compartido en torno al personaje del ángel. Propuse que la actualización interpretativa de *Nona*, daba cuenta de una ampliación de la dimensión/función mediadora hacia una dimensión de acción (lucha, batalla), como restauración/reconstitución mediante el alimento litúrgico (oración) y mancomunado (hora nona).

Esta definición, acompañada de una seguidilla de textos visuales que emergieron en un lapso de tiempo relativamente breve, conllevaron una reflexión sobre el tipo de operación emprendida en el campo de la cultura y el modo en que se pensaba la relación arte, política y nación.

*Convivio* fue *primordialmente católico*, privilegió lo religioso incorporándole al término y a su arco semántico una carga emocional, con el fin de tornarlo eficaz para la movilización y la acción social; promovió un sentido de pertenencia y cuestionó insistentemente la laicización de la cultura identificando todo un arco de enemigos, en definitiva *derivados* (terceridades degeneradas, en términos peirceanos) de la Modernidad. Lo anterior habilita a incorporar el (moderno) sufijo *ismo* al término católico y nominar como *catolicismo* su propuesta estética y ética y por ello ideológica.

---

<sup>77</sup> J.A. Ballester Peña, *Cfr.* fig. 9, p241, Capítulo 7.

No operó de igual modo con lo «nacional», por lo que Convivio no fue primordialmente un *nacionalismo*; este último —en palabras de Meinvielle— era concebido más una expresión del catolicismo;<sup>78</sup> luego, subsidiario o dependiente de este catolicismo que concebía lo «nacional» como un núcleo de sentidos en el que la hispanidad conformaba un aspecto estructural y que, además, se proponía como *universal*.<sup>79</sup> En efecto, lo nacional en este contexto era concebido como sinónimo de «patriótico»; su regulación fundamentada en la *Suma Teológica* de Santo Tomás<sup>80</sup> y en la condena del «nacionalismo exagerado» de la encíclica *Caritate Christi Compulsi* de Pio XI. Luego, el «justo nacionalismo» era concebido en términos de «patriotismo» tomista y como tal supeditado al amor, piedad y caridad a Dios (en primer lugar). Esta dimensión «no nacionalista» (entendida como cuerpo de ideas, prácticas, creencias *con preeminencia* sobre lo católico) se observa también en la cuestión de la *soberanía* en la que se advierte, en el grupo estudiado, las concepciones de un apostolado católico (universal) y romano, como tal en concordancia con el magisterio pontificio.<sup>81</sup> La iglesia admite *dos* soberanías, cada una en su orden

<sup>78</sup> Cfr. «Catolicismo y nacionalismo» *El Pueblo*, 18 de octubre de 1936, citado en Zanata 1996:195.

<sup>79</sup> Para *Baluart* por ejemplo, el nacionalismo era «uno de los tantos frutos del individualismo renacentista. Despedazando la humanidad cristiana, ha creído en un Dios nacional o lo ha reemplazado lisa y llanamente por el Dios Estado (...) para el nacionalismo de nuestros días la nación es un ídolo (...)» Cfr. Ezcurra Medrano A. «La guerra» *Baluart*, n°11, 1933:12; también ver del mismo autor *Nacionalismo y catolicismo* (1936). Cfr. también Pico C. «Vivencia de la historia», *Baluart*, n°13, 1933:19, donde, entre otras cuestiones, distinguía «nacionalismo naturalista de patriotismo cristiano».

<sup>80</sup> «De dos maneras se hace un hombre deudor de los demás: según la diversa excelencia de los mismos y según los diversos beneficios que de ellos ha recibido. En uno y otro supuesto, Dios ocupa el primer lugar, no tan sólo por ser excelentísimo, sino también por ser el primer principio de nuestra existencia y gobierno. Aunque de modo secundario, nuestros padres, de quienes nacimos, y la patria, en que nos criamos, son principio de nuestro ser y gobierno. Y, por tanto, después de Dios, a los padres y a la patria es a quienes más debemos. De ahí que como pertenece a la religión dar culto a Dios, así, en un grado inferior, pertenece a la piedad darlo a los padres y a la patria. Mas en el culto de los padres se incluye el de todos los consanguíneos, pues se los llama así precisamente porque proceden de los mismos padres, como consta por las palabras del Filósofo en el VIII Ethic. Y en el culto de la patria va implícito el de los conciudadanos y el de todos los amigos de la patria. Por lo tanto, a éstos principalmente se extiende la virtud de la piedad» (*Suma teológica* - Parte II-IIae - Cuestión 101).

<sup>81</sup> Basta recordar la carta de Pio XI al cardenal Gasparini del 30 de mayo de 1929 en este caso respecto a la naturaleza de los Concordatos pero suficientemente ilustrativa de la cuestión: «Anche nel Concordato sono in presenza, se non due Stati, certissimamente due sovranità pienamente tali, cioè pienamente perfette, ciascuna nel suo ordine, ordine necessariamente determinato dal rispettivo fine, dove è appena d'uopo soggiungere che la oggettiva dignità dei fini, determina non meno oggettivamente e necessariamente l'assoluta superiorità della Chiesa» (Cfr. *Chirografo al Cardinale Pietro Gasparri, Segretario di Stato, sulla firma dei Trattati Lateranensi*, 30 maggio 1929), AAS 21 (1929) p.297-306, (en línea), citado marzo de 2012.;

y sin confusiones y retiene para sí la competencia en lo «espiritual», ámbito en el que toda injerencia del Estado estima como «usurpación». Es a esta soberanía (espiritual) la privilegiada por el «catolicismo».

Es en el marco de tal expansión que es posible leer la acentuación de la dimensión advocativa (religiosa) como acción sígnica destinada a contrarrestar la secularización operada en la lectura e imagen del blasón de la ciudad de los Buenos Aires<sup>82</sup> o la apelación a un *topic* como es el de la «conversión» (en los dibujos en *Arx*<sup>83</sup> o en *Vida de Roberto el Diablo*) y la justificación de la «guerra» y la muerte del «enemigo».<sup>84</sup> La edición de *Xilografías de Juan Antonio*<sup>85</sup> en este contexto rescataba para sí un trabajo sostenido desde fines de los años veinte, en cuyas series («Varia», «Porteña», «Provinciana» y «Temas Religiosos») se advertían los temas/problemas que *Convivio* seleccionaba como pertinentes. Implicaba asimismo una operación de resignificación de las artes gráficas a partir de la valorización del objeto libro y con ello un espacio alternativo de consumo estético.

Complementariamente los *Cursos*, a través de la actividad editorial de Sol y Luna emprendía la publicación de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de Leopoldo Marechal (1939), cuyo lector modelo delineado en el texto era el artista que atendía su vocación (llamado) y estaba dispuesto a realizar una acción, movimiento circular centrífugo y centrípeto en torno a Dios, concepciones éstas que se habían hecho carne en *Convivio* desde su primera publicación en 1933. La relectura del pensamiento medieval macheraliano se correspondía con la relectura de la imagen que acompañó al texto<sup>86</sup> y en un todo coherente con la estética actuada en *Sol y Luna*.

Tal interés y urgencia en teorizar sobre lo estético-artístico, se inscribió en un período en el que el proceso ha sido caracterizado por la bibliografía como aquel en el que se dio un fallido renacimiento liberal, impulsado por M. Ortiz, quien había llegado a la Presidencia sucediendo a Justo en febrero de 1938.

---

[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xi/letters/documents/hf\\_p-xi\\_lett\\_19290530\\_domandato\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/letters/documents/hf_p-xi_lett_19290530_domandato_it.html) [ésta y todas las citas de las encíclicas y documentos papales han sido extraídos de la web del Vaticano].

<sup>82</sup> Cfr. figura 26, p. 272 y su análisis en Cap. 7.

<sup>83</sup> Cfr. figuras 12 y 13, p. 317, Cap. 8.

<sup>84</sup> Cfr. figura 7 y su análisis en Capítulo 8.

<sup>85</sup> Buenos Aires: Convivio, 1939.

<sup>86</sup> Cfr. figuras 19-28 y su análisis en Capítulo 8.

Por entonces Iglesia y Ejército conformaban un bloque unido, en el que no obstante convivían elementos menos reaccionarios al sistema, si bien minoritarios, a los que los sectores políticos creían poder conquistar. Las primeras actitudes del nuevo Presidente, confirmaban su sintonía con los temas/problemas del mundo católico pero pronto se evidenciaron sus intenciones en orden de un «saneamiento» institucional.<sup>87</sup> El desprestigio de la clase política y de las instituciones configuró el objetivo de los sectores católicos que en cambio por entonces promovieron un «nuevo orden» incluyendo la expresión en el arco semántico del término «Revolución». Asimismo, la trágica situación internacional (Segunda Guerra Mundial) conformó un hecho que obligó a definiciones explícitas en torno a las alianzas posibles, por lo que las divisiones entre laicismo y catolicismo, saneamiento institucional y nuevo orden, se extremaron.

Son éstas las circunstancias de enunciación de una publicación como *Sol y Luna*, en la que confluyen casi todos los protagonistas de las discusiones previas y posteriores. Su centralidad ha sido puesta de manifiesto por la bibliografía metatextual y particularmente por la textual; en efecto, las fuentes evidencian con orgullo esta «acción» que, con el tiempo, comenzó a leerse como mancomunada y paradigmática en cuanto a su coherencia en el orden de plantear el nivel, alcance y contenido del pensamiento católico en el período. Una lectura más atenta posibilita complementar los estudios realizados, matizar sus conclusiones y explicar la defensa orgánica de esta expresión por parte de las fuentes.

La problematización del carácter radicalmente performativo de los programas estético-artísticos con la que el texto de Marechal abría en el primer número la reflexión sobre el arte,<sup>88</sup> será progresivamente olvidada a medida que avancen los volúmenes. Del análisis (expuesto en el Capítulo 8) de los textos que abordaron la problemática del arte y la cultura —menos visitados por la bibliografía metatextual— me fue posible explicitar la concepción de tal carácter performativo de los programas artísticos, la valorización del arte como excluido

---

<sup>87</sup> Las corrientes demócratas cristianas tuvieron más llegada al gobierno de Ortiz, por ejemplo M.V. Ordoñez y el sensible Ministerio de Educación fue asignado a un laicista, acusado de masón por la Iglesia.

<sup>88</sup> Cfr. «El poeta y la República de Platón» (*Sol y Luna*, n°1:1938:119-123).

del reino de una supuesta absoluta libertad (entendida en términos del sistema de arte moderno) con una función precisa (*mostrar el camino* mediante la «recreación» de lo «creado») y por ello supeditado a los programas filosóficos políticos; luego, nunca «neutro». Más que nunca el lector modelo de estos textos fue uno ilustrado pero además, artista con el que se emprendía una reflexión de tipo metatextual.

El interés de *Sol y Luna* en esta investigación es que sus páginas (particularmente las de los primeros volúmenes) vinieron a perfeccionar, explicitar o terminar de configurar una reflexión teórica sobre el arte, la estética, que pudiese traducirse en una acción sígnica, performativa y modelizante en el campo de la cultura. No obstante lo que allí *no se evidencia* es una *enunciación visual de tal teoría*, ni siquiera una experimentación al modo de lo que había sucedido en *Número*. La no detección de lo anterior conlleva la simplificación de su lectura y la reconducción de la estética del grupo a una tardo-medieval, cuando en realidad la de sus páginas se presentó a modo de «ilustración» de las ideas en torno a la difusión del ideal hispánico católico (caballero hidalgo) y su cultura de emergencia como prototipo de la argentinidad y la promoción de una sociedad organizada, jerárquica y corporativa.

Claro que estas ideas no eran ajenas al *Convivio* y serán propuestas en sus enunciaciones visuales contemporáneas y posteriores, e inclusive también en las escasas oportunidades en que fueron convocados a la publicación; tal el caso del dibujo de Ballester Peña que antecedió el poema de Leopoldo Marechal «El ciervo herido».<sup>89</sup> En su análisis propuse una actualización interpretativa en la que afirmé que el texto postula el movimiento de búsqueda (cabalgata en la noche previa al amanecer) espiritual (condensación de la Iglesia en el árbol, de Cristo en el ciervo) del poeta (caballero de Cristo) e ideal hispánico; configurando una respuesta más acorde con las propuestas contemporáneas en negociación con el simbolismo y en la que se evidencia la teorización sobre la dimensión sígnica de la línea.

Pero, reitero, en este período (de *compromiso y afirmación*) no será en *Sol y Luna* donde los principales tópicos del programa visual del *Convivio* serán puestos a discusión, sino en ámbitos menos previsibles como el Salón Nacional

---

<sup>89</sup> *Sol y Luna*, nº 5, 1940: 40 (cfr. figuras 57 y 58, p 379, Cap. 8).

o en emprendimientos editoriales como el de Sudamericana (en su primera época), sin perjuicio de la actividad desplegada en los salones de *Convivio*, todavía vigente.

En tal sentido, la iniciativa de Oliverio Gironde y los miembros de la primera constitución de Sudamericana, permitió la acción conjunta de dos integrantes del *Convivio* (Marechal y Ballester Peña), en una producción estético-artística (*El niño Dios*, 1939) que, conforme señalé en sus análisis,<sup>90</sup> implicaba un desafío, atento el destinatario directo elegido por la editorial. En el abordaje observé la especificación del lector modelo construido a partir de la inclusión de ilustraciones sin aparente relación directa con el relato escrito, las que — postulé— iban dirigidas a un lector modelo adulto en condiciones de actualizar interpretativamente el sentido de *La torre de David*<sup>91</sup> o *El espíritu de Juan*.<sup>92</sup> Aún en un texto para niños, *Convivio* no perdía la oportunidad para introducir el tópico de la concepción unificada de la vida espiritual y la conducta temporal o laica de sus congregados, en la que la política no era entendida como sólo organización del gobierno y los gobernantes sino como la «perfecta regulación de la vida total de la comunidad ciudadana».<sup>93</sup>

Por su parte *Tierra e infierno*,<sup>94</sup> otra de las ilustraciones, no sólo recordaba a sus pequeños lectores la existencia del segundo, sino que mostraba el inframundo a sus lectores adultos, laicos, en una estética cercana a *Sueño y mentira de Franco* de P. Picasso (1937) activando su dimensión de «lugar» y anestesiando las de «estado de sufrimiento». Esta detección constituye francamente una «anomalía» en este contexto. Para *Convivio* Francisco Franco era uno de los suyos, pero Picasso —hijo de España— no era visto como un enemigo.<sup>95</sup> Por lo expuesto, la lectura de esta recepción como no anómala

<sup>90</sup> Cfr. Capítulo 8.

<sup>91</sup> Cfr. fig.42, 358, Cap. 8.

<sup>92</sup> Vide fig. 41 *Ibíd.*

<sup>93</sup> Cfr. Villagra JC, «Inteligencia», *Baluartes*, n°12 1933:1-4 (la cita en página 2).

<sup>94</sup> Cfr. figs. 39 y 40, p.355, Cap. 8.

<sup>95</sup> En un reportaje publicado poco después de su regreso del viaje a Madrid, en 1946, Ballester Peña expresaba que: «Yo defendí a Picasso en una conferencia que pronuncié por radiotelefonía. Actualmente Picasso pertenece al Partido Comunista —sección Francia— y ha originado un fuerte sentimiento de repulsa en España. A mi entender la pintura de Picasso es trascendente y prescindo —para así hablar— de toda su actuación política, que no me interesa» (*AHABP, Carpeta de recortes sin datar*, «Impresiones que recogió un artista argentino en España»). Particularmente en la obra de este autor empírico, en el período



sólo puede sostenerse de considerarse inscrita en la intención de ampliar el arco de lectores modelos: no sólo con la aceptación por parte de ambos «Convivas» de aceptar integrar una colección —a la que también había sido convocado A. Berni<sup>96</sup> para su *Historia del General San Martín*—originada en el «corazón estético» del liberalismo (tal Victoria Ocampo, compañera de Gironde en la empresa), sino también previendo la futura exposición de las ilustraciones de la colección mencionada. Era también un llamado de atención al reticente — para con el catolicismo— campo artístico.

En cuanto a la imagen del *Convivio*, comenzaba a frecuentar la ya legitimada institución (laica) artística con las presentaciones de su exponente más notorio. Al envío de *Aire* (1938)<sup>97</sup> monumental personaje mediador (ángel) terrenal (con sus alas plegadas) con trompeta (anunciador) y en acción, en el que es posible activar *topics* cercanos a los que presentaba *Nona*, le continuarán *San Francisco* y *Santa Clara de Asís* (1939)<sup>98</sup> —galardonada en el *XXXIX Salón Nacional* con el Premio «Eduardo Sívori»— dos santos paradigmáticos de ese período privilegiado y tan idealizado en *Sol y Luna*. Desafortunadamente *Epopeya* (1940)<sup>99</sup> fue destruido por su autor, pero posiblemente ella — recordada por Payró en *22 pintores* como «uno de sus cuadros más importantes»— concentrara el estado de las reflexiones en ese período de *Convivio*, de igual modo *Vísperas* (expuesta en el Salón Nacional de 1941)<sup>100</sup> o *Rapto*,<sup>101</sup> presentado el año siguiente.

Pero la primera incursión en este ámbito fue cautelosa: *Retrato*,<sup>102</sup> contemporáneo al considerable esfuerzo de condensación signíca de *Nona*, configuraba una imagen correcta, sin riesgos temáticos ni estéticos, en una proposición plástica que se estimaba legitimada (de hecho ingresa para su

---

posterior a esta investigación, la reapropiación de la estética de Picasso será más evidente (Niño Amieva A. «La estética de un *catolicismo nacional* en *Presencia*» 2014 (en prensa).

<sup>96</sup> Para las relaciones más específicas con el campo artístico y sus estéticas, ver Parte IV.

<sup>97</sup> Ballester Peña, 1938, ver fig.14. Cap.7.

<sup>98</sup> Ballester Peña, 1939. Cfr. fig. 10 y 11, p.252, Cap.7.

<sup>99</sup> Ballester Peña, 1940. Cfr. fig. 31, p. 279, Cap.7.

<sup>100</sup> Ballester Peña, 1941 Cfr. [Anexo 2 fig.20a y 20b].

<sup>101</sup> Ballester Peña, 1941 Cfr [Anexo 2 fig. 21].

<sup>102</sup> Ballester Peña, 1937, cfr. fig. 29, p. 276, Cap. 7.

exposición en el *Salón* de ese año, como una de las 240 pinturas de entre las 269 obras expuestas seleccionadas para la muestra).<sup>103</sup>

Es con *Un ángel en la ventana*,<sup>104</sup> obra *bisagra* conforme destacó en el Capítulo 7, que el *Convivio* en la producción de Ballester Peña, explicita su intencionalidad de introducir un componente/discusión religioso en la «pintura profana». Un sub-corpus de las obras seleccionadas me permitió avanzar en las discusiones propuestas en esos textos visuales, tales las posibilidades de convivencia de lo de lo cultural y lo espiritual (*Soneto de las flores y las manos*),<sup>105</sup> de lo espiritual y lo material (*Un ángel en la ventana*), y las de acceso a un orden y armonía (*La luna en el cristal*).<sup>106</sup> En este período que he denominado de *afirmación* de la estética de *Convivio* son todos tópicos que el grupo piensa en torno a la cultura,<sup>107</sup> a la que estima en crisis<sup>108</sup> y en la que el arte tiene como función traducir «la desesperada conciencia de su limitación, de su heroico aislamiento». <sup>109</sup> En fin, son todos aspectos discutidos en obras donde la mujer es el personaje, quien en la enciclopedia católica tiene una función muy precisa, entre otras la de quitar (algo negativo), añadir (algo positivo).<sup>110</sup> Sin postular una reconducción simple cultura/mujer en estos textos artísticos, estimo que es clara la estrategia de introducción de un personaje aceptado, en un género ya tradicional y no resistido para, desde allí, dialogar sobre las cuestiones mencionadas.

Como es posible advertir, la actualización interpretativa de los términos de la discusión, permite precisar la estrategia con la que se emprende. De aceptar esta lógica interpretativa, la lectura de *Convivio* respecto a la cultura, en este período, es poco optimista: la «desesperanza» de *Un ángel en la ventana* (en la que el personaje mediador, si bien presente, está «separado» —por un cristal— del personaje femenino) y la «desesperación» contenida en *La luna en*

<sup>103</sup> El total de envíos en pintura ese año, fue de 607 obras (Cfr. XXVII Salón Anual de Artes Plásticas (catálogo) Buenos Aires: DNB, 1937).

<sup>104</sup> J.A. Ballester Peña, 1942. Cfr. fig. 13, p.258, Cap.7.

<sup>105</sup> JA. Ballester Peña, 1938. Cfr. fig. 30, p. 277, Cap.7.

<sup>106</sup> J.A. Ballester Peña, 1942. Cfr. fig. 33, p. 282, Cap.7.

<sup>107</sup> Cfr. «El problema fundamental de la cultura» (*Sol y Luna* nº5 1940:60-101); «Lo eterno y lo temporal en el arte» (*Sol y Luna* nº6 1941:96-130).

<sup>108</sup> Cfr. entre otros «Crisis de la obra de arte» (*Sol y Luna* nº10 1943:51-63).

<sup>109</sup> Vide *Sol y Luna* nº10 1943:62.

<sup>110</sup> Cfr. «Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)» (*Arx* 1934:271-80).

*el cristal* (ante el doble reflejo que impide el acceso directo a la misma y con ello al orden y la armonía), «escenifican» el difícil ingreso de la espiritualidad en la cultura o de su organización armónica tal como se postulaba posible sólo unos años antes, con *Soneto de las manos y las flores*.

Luego, hacia principio de los años 40 y no obstante el corto tiempo transcurrido, lejos había quedado la esperanzadora enunciación de *San Benito*<sup>111</sup> o la triunfalista de *Roberto el Diablo*.<sup>112</sup> En *San Benito*, del acceso a su objeto *inmediato* a partir del análisis de su *objeto dinámico*, postulé un *topic*, tal «de la “*presencia*” del santo y su mensaje» para concluir en la detección de una proposición de diálogo o discusión en torno a la vida comunitaria, la oración (*alimento* en la enciclopedia detectada) y el trabajo manual e intelectual (la realización de las obras y la incentivación de la inteligencia). La efectiva realización de estas prácticas era un hecho al interior del grupo y detectables también en el mundo católico como efecto del *XXXII Congreso Eucarístico Internacional*,<sup>113</sup> pero *Convivio* (conforme destacué antes) sin encandilarse ni paralizarse por el triunfalismo ante tal convocatoria —ante la cual la expresión *Argentina católica* no parecía descabellada—, no olvidaba que la misma había sido un fenómeno de «masas»; en su concepción, un fenómeno maleable y como tal, espacio operable ya para su transformación en «pueblo», ya para la acentuación de sus particularidades (que para este grupo siempre serán negativas).

Pero no era tanto éste el destinatario directo de sus prácticas, sino más bien un lector modelo ilustrado o (como también destacué antes) *a ilustrar* y pasible de conformarse en «cuadro dirigente» con capacidad de discutir y contrarrestar la

<sup>111</sup> Juan Antonio (Spotorno), 1935. Cfr. figura 6, p. 236, Cap. 7.

<sup>112</sup> Juan Antonio (Spotorno), 1937. Cfr. figura 7, p. 238, Cap. 7.

<sup>113</sup> Por ejemplo en una fuente como *Entre la novela y la historia*, M. Gálvez reseñaba una conferencia por radio cuyo tema fue «La Eucaristía en la salvación del hombre»; al respecto agregaba: «lo traté desde el doble punto de vida individual y social. Dije que sólo quien recibe la Eucaristía puede saber hasta qué grado ella influye en su mejoramiento moral, corrigiendo y aun suprimiendo las malas inclinaciones, y cómo, en las épocas en que la recibe todos los días, siente “junto con la única una felicidad verdadera que es posible alcanzar en este mundo, la felicidad de la conciencia purificada, nacer y formarse en su interior el hombre nuevo y desaparecer sus miserias morales”, mientras adivina, aunque lejos, “lo que puede ser la alegría y la grandeza de su santidad”. (...) afirmé luego que la Comunión es la más eficaz defensa que tiene el hombre para luchar contra sí mismo, “la poderosa arma que Cristo nos ha dado para defendernos contra el mal”. Luego consideré el valor de la Eucaristía desde el punto de vista de la sociedad y terminé sosteniendo que “los Congresos Eucarísticos constituyen una verdadera internacional: una internacional de la caridad y del amor, una internacional del alma y de Dios”» (1961:210).

laicización de la cultura. La *presencia* de la oración (alimento espiritual) y el trabajo manual e intelectual en la vida *en comunidad* devenían necesarios ante una realidad que se percibía en constante riesgo de ingreso en el materialismo (liberal y burgués). La dimensión comunitaria subrayada en el texto a partir de su actualización interpretativa, lo es con una estrategia que lejos de afirmar la comunidad por su *presencia*, lo hace por su *ausencia*. Lo comunitario aquí, es menos lo que una comunidad tiene en común y más lo que en común le falta (lo ausente) (Espósito 1998).

La proposición sobre la dimensión *comunitaria* (concebida como *communitas* espiritual, *i.e.* religiosa, *i.e.* católica) inferible a partir de, como antes dije, la actualización interpretativa de los textos visuales del *Convivio*, se advertía también en la versión<sup>114</sup> del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*.<sup>115</sup> Las posibilidades de recreación, en este caso, eran mínimas bajo el riesgo de disminuir las probabilidades de su reproducción y con ello efectividad. Luego, en los límites de la *edición* (Pareyson 1966) el desafío consistía en revitalizar sentidos presentes en el texto original. Propuse en su análisis que este grabado activaba la lectura en clave religiosa acentuando el componente espiritual y religioso propio del contexto fundacional, como operación sígnica destinada a contrarrestar el carácter que el escudo había adquirido por entonces, más arqueológico —histórico-topográfico— (sin dejar de ser advocativo). En este caso, la estrategia es opuesta a la anterior (*presencia*) y no podía ser de otro modo, atento el carácter de versión con el que debía proponerse.

Con la edición de la «olvidada e inolvidable» *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* y con la xilografía *Roberto el Diablo*<sup>116</sup> en su cubierta, *Convivio* afirmaba su prédica seleccionando una obra cuya dimensión pasional

---

<sup>114</sup>Utilizo aquí el término tal como lo postula Pareyson en «Traducción, adaptación, versión» (1966 (1987)). Lejos del *calco* (copia) y de la *recreación* (obra nueva), estas operaciones consisten en la *traslación de una obra de un medio a otro, manteniendo la identidad de aquella* (*ibíd.*: 61) y que se caracterizan por dos elementos: la interpretación y la materia nueva; «Traducción, adaptación, versión significan prestar a una obra, mediante la interpretación, una materia nueva» (*ibíd.*: 61-62). En esta propuesta, la interpretación es decisiva en cuanto garantiza la identidad al mismo tiempo que explica la novedad: «como realización tiene a la vez un carácter de fidelidad y creatividad, porque por un lado se propone presentar la obra misma y por otro sacar de ella una nueva imagen» (*ibíd.*: 62).

<sup>115</sup> Juan Antonio (Spotorno), *cfr.* fig. 26, p.272, Cap. 7.

<sup>116</sup> Juan Antonio (Spotorno). *Cfr.* fig. 7, p. 238, Cap. 7.

implícita en su título —bien podría leerse *La «apasionante» vida de Roberto el Diablo*— había generado sólo en España, innumerables ediciones de su traducción del francés. El tópico de la conversión, ya visitado por Gálvez en *La noche toca a su fin* (1935), podía detectarse en la xilografía de la tapa, conforme propuse en el análisis, como también el de la justificación de la guerra y la muerte del enemigo, habilitada por la intervención celestial (proveedor de armas) y como «violencia penitencial».<sup>117</sup>

Por entonces, la Guerra Civil Española había generado una divisoria de aguas en el campo político-cultural; el apoyo irrestricto al bando franquista y sus resultados más inmediatos provocaron una euforia triunfalista en *Convivio*, quien bien podía suscribir *Qué saldrá de la España que sangra* de Julio Meinvielle (1937)<sup>118</sup> o los términos de su polémica con Jacques Maritain, a propósito de la «nueva cristiandad» impulsada por el filósofo francés, cuyos gestos y declaraciones —además— en repudio al antisemitismo habían generado una relectura reivindicatoria en la prensa no confesional y en la de izquierda. Cabe agregar, asimismo que el contexto socio-cultural de la producción de esta xilografía fue el de un alto nivel de antisemitismo<sup>119</sup> que adquirió estado de polémica pública con las novelas de Hugo Wast: *El Kahal y Oro* (1935). Las primeras tibias objeciones de *Criterio* —en los comentarios de Franceschi— a lo que se consideraban algunas propuestas extremas de Martínez Zuviría, pronto mutaron a defensas incondicionales ante las reacciones que estas publicaciones generaron en la comunidad judía.

Así, *El Judío* de Meinvielle (1936) —réplica y precisión teológica a la discusión activada por Wast— se ajustaba a las pretensiones intelectuales de *Convivio* y a su lector modelo privilegiado; no obstante, con la selección y edición de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* venía a coincidir

<sup>117</sup> Ya en 1934, en *Arx* (Meinvielle, 1934: 309-10) se justificaba la violencia material si iba acompañada de la «penitencial».

<sup>118</sup> No estaban solos en esa evaluación. Si bien con un entusiasmo disimulado o bajo una pátina de neutralidad. En tal sentido, se ha señalado la «proximidad» de los grandes diarios como *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón* «con los sublevados. A los insurrectos se los llama revolucionarios, el levantamiento se describe como “revolución”» (Wechsler 2005:285).

<sup>119</sup> La difusión de la literatura antisemita alcanzó un alto nivel en el período (gran parte del nacionalismo se expidió al respecto. La bibliografía ha abordado exhaustivamente este tema, entre otros Buchrucker quien lo hace como parte de la tesis de la conspiración universal al interior de la imagen del enemigo construida por el nacionalismo restaurador (1987:145 y ss.); ver también Ben-Dror 2003.

parcialmente con Martínez Zuviría en el topos de la conversión<sup>120</sup> y, al menos *no expedirse* sobre la *guetización* propuesta por Meinvielle.

Aquí devienen necesarias algunas aclaraciones: los textos de Meinvielle ya habían comenzado a adquirir el carácter de justificación teórico-teológica que venían a agregarse a la fundamentación teórico-filosófica —más habitual— de César Pico. Meinvielle resultaba para el *Convivio* más afín que Franceschi y le garantizaba a este grupo de laicos (como también lo hacía Sepich) cierta protección y seguridad ante las posibilidades de imputación de desviación de la ortodoxia. Luego de la ruptura con *Criterio*, el recién ordenado sacerdote si bien no publicó en *Número*, siguió atentamente su trayectoria,<sup>121</sup> y la de los «convivas»; hacia 1937, con su *Concepción católica de la política* (1932) y *Concepción católica de la economía* (1936) ya publicados, su acercamiento a *Convivio* era un hecho que se acentuará en los próximos años.

Retornando a la xilografía *Roberto el diablo*, la estilización del perro, si bien admisible como parte de las escenas de guerra en la conquista —pues funcionó como complemento del caballo y su presencia como «arma de guerra» fue frecuente en las fuentes (Piqueras 2006)—, resulta anómala en una texto visual fuertemente fiel al escrito. Señalé antes que la posibilidad de que se tratase de un estímulo programado para generar una respuesta comportamental en su lector: en el caso la activación de cierta incertidumbre o irresolución (pasión) en torno a la postulación de la imagen para con el judío. En este caso, cabe recordar que *el texto está ahí y surte sus efectos* (Eco 1992). Dejando fuera las intencionalidades del autor empírico, en la xilografía es actualizable tanto la operación de sustitución del contenido antisemita del

<sup>120</sup> Una lectura menos desapasionada de Wast permitiría su deconstrucción y explicar su inédita recepción al menos en términos cuantitativos (hacia 1955, *El Kahal* había llegado a los 107.000 ejemplares en 22 ediciones y *Oro* 21 ediciones y 104.000 ejemplares). Si bien la posibilidad de la conversión está presente en el libro (así fundamentaba el padre L. Castellani su defensa, coincidiendo *in totum* con el texto de Wast), también se afirma en él «¡Muerte a los judíos!, fue siempre sinónimo de ¡Viva la patria!». Lo que parece más relevante explicar, en todos caso, es qué factores operaron en la acentuación de una de las dos soluciones propuestas por el texto; *i.e.* porque una de ellas, se tornó hegemónica y se anestesió la otra posibilidad, replicándose así en una serie de prácticas y de publicaciones inéditas, quizá, en Argentina entre las cuales *Clarín* constituyó uno de los episodios más vergonzosos.

<sup>121</sup> Osvaldo Dondo (hijo), conserva la correspondencia de su padre con Spotorno. En una de las misivas, fechada en «Día de Reyes 1931, Alta Gracia», Spotorno le escribe a Dondo: «recibí carta y una estampa del P. Meinvielle. Me dice que encuentra muy bueno el último número y extraordinario el poema de Fijman. Pero me parece difícil que el comentario a este último se lo publiquen en *Criterio* (...)».

texto escrito en una escena de guerra y en tal caso, el topos de la conversión y alianza en la «cruzada» del católico, o bien la acentuación de la dimensión de «conquista» y la activación de la cruzada hispánica en América a partir de la inclusión de un personaje que fue fundamental como «arma» de guerra. De todos modos, lo que sí es posible afirmar es que el texto explícitamente no recepta la propuesta de *guetización* del judío ni la de su exterminio sino más bien la de su conversión, algo que ya podía observarse en los dibujos de *Arx* de 1933.

En los primeros años de la década del 40, con (y también *de*) la «desesperanza» de *Un ángel en la ventana* y la «desesperación» de *La luna en el cristal*, convivía (y *emergía*) la «confianza/acción».

*San Rafael y Tobías*,<sup>122</sup> texto que —como señalé en el Capítulo 7— apelaba al recurso de hipercodificaciones establecidas con valor emocional fijo para activar el *topic* de «la acción de un [personaje] mediador y peregrino», presentaba una discusión en tal sentido. Pues ¿qué y cómo podía dialogar *Convivio*, desde lo visual, en un contexto socio-político y cultural que se advertía sumamente crítico? El derrumbe del liberalismo anunciado en la década del 30, no había sido tal; el sistema se había recuperado, si bien cercado por la Iglesia y el Ejército. Pasado el *Congreso Eucarístico Internacional* la crisis del 30 se percibía lejana y mucho menos compleja que la de entonces: la Guerra Civil Española había acentuado las divisiones de los espacios de la cultura (los que interesaban a *Convivio*) y obligado a definiciones de uno y otro campo; la Segunda Guerra Mundial pronto exigiría posiciones claras y determinantes; junto a la cuestión social y la revitalización de las ideas de izquierda por la inmigración del bando republicano y su también programa performativo en la cultura argentina, configuraba un plexo de factores que demandaba una acción. En este período, el catolicismo, supeditaba la anhelada catolización de la cultura al destierro absoluto de la democracia y sus instituciones. En tal sentido postulaba un *nuevo orden* (camino a recorrer) sobre la base de las ruinas del sistema liberal, desestimando —por considerarlo imposible— ya su recuperación o bien su reforma o renovación. Postulaba un cambio absoluto, basado en los ya reiterados principios de

---

<sup>122</sup> Juan A. Ballester Peña, 1942. *Cfr.* fig 12, p. 254, Cap. 7.

corporativismo, jerarquización y armonía en la ciudad de Dios. *San Rafael y Tobías* en ese sentido, interpelaba a sus lectores modelos (siempre «cuadros» dirigentes, católicos) con un «ángel peregrino», semema cuya representación componencial (conforme sostuve en del análisis) ampliaba sus sentidos con los términos llaves «poder/ grandeza / confianza/ sacralidad», «camino», «alimento», «medicina», «guía», «protección», «salvación», activando así la dimensión de acción/confianza, nuevo orden/camino ya emprendido y a continuar.

*San Rafael y Tobías* fue expuesta y reproducida en el catálogo de la exposición organizada en el Museo Provincial de Bellas Artes en San Miguel de Tucumán (1943); dos miembros del *Convivio* —Ballester Peña con sus obras y Guillermo Buitrago con su gestión en la Comisión Provincial de Bellas Artes— coincidían en el esfuerzo de presentar en Tucumán 26 obras del primero en un entorno de viejos conocidos<sup>123</sup> y un clima de contenido optimismo. Ya antes destacué que esta exposición resultó de interés no sólo por la energía empleada en la elección y traslado a la provincia de Tucumán de un corpus de obras cuya exhibición operó a modo de selección retrospectiva, sino porque en ella se incluyeron las cinco reproducidas en el volumen *Veintidós pintores. Facetas del arte actual* (Payró 1944); y además una de ellas (*La luna en el cristal*) quedó como parte de la colección del actual Museo Timoteo Navarro (San M. de Tucumán, R.A).

En cuanto a la reflexión sobre la estética, el arte y la cultura en el *Convivio*, se presenta en este período de un modo más acabado en comparación con el anterior, particularmente por las proposiciones planteadas en *Descenso y ascenso de alma por la belleza* (Marechal 1939), como meditación destinada a construir, transformar y modelizar su objeto. Así, continuando el mismo orden en los ítems antes planteados, en esta etapa se advierte:

1. Disputas estéticas de *Convivio*: se observa una disminución de enfrentamientos en este punto; no obstante se denuncia la «Crisis de la obra de arte» (*SyL* nº10 1943:51-63) y se sigue concibiendo el romanticismo del siglo XIX como el momento en que se manifiesta una gradual y progresiva

---

<sup>123</sup> La gestión de A. Baldrich, interventor en la provincia de Tucumán, incluyó el nombramiento de Nimio de Anquín o Santiago de Estrada, entre otros.



pérdida de unidad espiritual. Asimismo, en el ámbito de la cultura, la disputa es con la primacía del *ethos*, la voluntad de poder (la primacía de la fuerza) y la filosofía existencialista (los que se postulan «subordinados» —no eliminados— al logos, la inteligencia y la filosofía «tradicional»). No hay una disputa concreta con la técnica, si bien se la menciona como cultura posible.

2. Teorización estética: delineada en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal 1939), texto en el que se postula un héroe (el alma) equiparado al lector modelo del mismo (el artista) pensado como personaje en viaje o movimiento circular (propio de la inteligencia) y creativo a través de la tríada «belleza, amor y felicidad». Una primera diferenciación postulada es entre la belleza increada (hermosura infinita del Creador) y la «belleza creada» (participada de la criatura).

El despliegue en el texto, principalmente, es en torno al primer término de la tríada (belleza), específicamente: *belleza creada, verdad y bien*. El movimiento del héroe consiste en responder al llamado (vocación) de la belleza creada (conocimiento sensible), advertir que la verdad (conocimiento inteligible) y el bien que las mismas —luego de interrogarlas— pueden brindar, es «relativo, disperso y mortal» (propuestos como «enigmas», «imágenes, sombras, vestigios» *i.e.* huellas de su Creador) y que al ser interrogadas por el héroe (artista, alma), manifiestan que no son el destino de éste y que «sólo» pueden ofrecerle una meditación amorosa (segundo término de la primera tríada). La relación propuesta en el texto entre belleza (entendida como «primero» peirceano) y el amor (entendido como «segundo»), permite el acceso a la felicidad (tercero), *i.e.* el viaje (navegación), el destino o rumbo («retorno a la dulce patria»), en la nave (Iglesia), acompañados de Cristo (el mástil). También en términos peirceanos, este texto, a partir de su objeto dinámico (belleza creada, verdad, bien), propone un objeto inmediato (enfoque del anterior) en el amor, para resolverse en un interpretante: felicidad; este último como retorno a Dios.

3. Teorización artística: la obra artística es inscripta en la actividad práctica, el dominio del *hacer* (no obstante, no por ello deja de ser espiritual) y concebida con una finalidad: la *realización* (simbólica, indicial) *sensible de la belleza* («realidad divina», *i.e.* «extra-textual» humana, *i.e.* legible simbólicamente). De

allí el carácter eterno en *su esencia*, si bien mudable (dependiente del tiempo y lugar) en *su existencia*. Tal realización, que es de una idea ejemplar, comprende elementos imaginativos y *emotivos*. De lo anterior, se derivan o implican dos aspectos: *a)* la recepción de una teoría del símbolo, necesaria ante la aceptación de la inevitable parcialidad del conocimiento humano y la radical incompletud del lenguaje e implícitamente (nuevamente) una objeción a la dimensión alegórica y *b)* la dimensión pasional implicada en la actividad artística; de hecho, en la instancia de dar cuenta de la actividad artística en sí, se convocan pasiones disfóricas y graduadas (*angustia, tortura, desilusión, penoso desencanto/desesperación/impotencia*) e intermedias (*nostalgia*), alejándola así de la euforia e identificándola con el trabajo (obra, acción) nunca neutro, nunca cómodo, de dar forma a una materia (además accidental, «*artefactum*»), proceso en el que el «ideal» nunca será expresado. Se trata de una conocida idea en este ámbito: «(...) esta es la condición del arte, sobre todo el arte cristiano: tener que encerrar una grandeza infinita en un cuerpo artístico pobre y débil, el necesario para su encarnación humana y el indispensable para no perturbar la transparencia de la realidad bella sobrehumana (SyL nº6 1941:120). No obstante, no es lo «esencial» del arte.

Este aspecto «lo temporal» implica la admisión del cambio social-cultural, no se niega el arte moderno ni el cambio, pues «como el lenguaje, también el arte es algo que vive de una época» si bien bajo ciertas condiciones: que la factura sea realmente una creación material de la *belleza*, tal como aquí se ha presentado (SyL nº6 1941:126); esto es, «mortifique» la materia para *simbolizar, señalar*, «realidades divinas», impidiendo así la acentuación de lo temporal y material por sobre lo «eterno».

Como es posible advertir, el dominio del arte (y del artista) es el de la belleza y no el de la *Verdad* (entendida como «única, eterna e inmutable desde el principio»), a la que solo puede «rodear». Asimismo, al plantear la posibilidad de que el arte/artista trate lo verdadero tal como trata lo bello, presente «substituciones peligrosas» o imponga una «opinión poética» personal, se introduce (nuevamente) una reflexión sobre la dimensión de «responsabilidad» en el arte.

4. Teorización cultural: se recepta el topos de la cultura como *enfermedad*: su descripción se propone en términos de *síntomas* que puede llevar a la muerte o (más objetable aún para este grupo) su hibridación (que puede pensarse como paso previo a la muerte). No es tanto la creolización lo que se impugna sino más bien la sustitución de las «raíces originarias» por otras. Estrictamente la cultura es leída en términos de crisis lo que puede advertirse en su manifestación, tal la crisis de los estilos, que arraiga en la (crisis) del arte. Pues para esta concepción, el estilo es la «manifestación exterior de una comunidad profunda, de una fraternidad constante de las almas (...); desligada la comunidad, el estilo se extingue (crisis estructural que, como repetidamente se sostendrá en este ámbito se inicia con la Revolución Francesa y se manifiesta en el romanticismo).

Ahora bien, no por ello el arte no tiene una función en la cultura, este será justamente el de traducir «la desesperada conciencia de su limitación, de su heroico aislamiento» (SyL nº10 1943:62). De allí que la lucha por la cultura (cuyo instrumento, el arte, deviene fundamental) es el campo decisivo de acción, pues ocupado por un enemigo eficaz —tal la concepción de cultura gobernada por la fuerza o bien por la técnica— impide el gobierno de la misma por la inteligencia (SyL nº5 1940:83-84); *i.e.* impide la primacía del *logos* sobre el *ethos* (*ibíd.*) Luego, es una *acción heroica* la que se postula necesaria: ante el *destino trágico*, la *tarea* es aceptar y cumplir *el destino*.

Ante una cultura que se describe como «multiforme», la propuesta es *aunar las diferencias sin suprimirse* a condición de que cada uno ocupe su lugar; pues algo que objetará fuertemente esta concepción es la igualación o nivelación de todo ciudadano (SyL nº5 1940:95); de allí el interés en el poder político, al que le cabe reconocer las diferencias de cada grupo: su función es de garante.

5. Teorización sobre la percepción artística: es en la práctica más que en la teoría, en esta instancia, que puede advertirse una teorización sobre la percepción artística, a partir de la atención en el lector modelo: el artista (en *Descenso y ascenso del arte por la belleza*); el sujeto en el entorno del grupo familiar (de sectores medios ilustrados) católicos, o bien laicos con interés por las búsquedas religiosas, o bien laico con interés por lo estético (*El niño Dios*) además de lo anterior, el filósofo y el político, en la teorización en *Sol y Luna*.

6. Discusiones con el sistema moderno de arte: en esta instancia, las instituciones (crítica de arte, academia) han dejado de tener relevancia, pues la disquisición apunta a la autonomía del arte y del artista. El artista (como actor social, cultural) es menos tributario de un don y más poseedor de un «carisma», cuyo empleo debe contribuir a edificar espiritualmente a una comunidad (cristiana). Hay aquí también una distinción de interés entre filósofo, artista, ambos con funciones determinadas: la del primero, es transmitir y es caracterizado por la frialdad de la inteligencia; la del arte/artista es enseñar, preparar, caldear el ámbito para tal transmisión, pues es «casi imposible *culturalizar* en frío». Luego, la función del artista (artífice) y el arte es «imitar» no las cosas creadas sino el acto creador (si bien en el humano e insuficiente lenguaje); es *mostrar* en su obra un camino (ascenso) hacia la meta final, la experiencia inefable de: «la contemplación de toda la verdad en Dios como en su fuente y principio. Es el conocimiento total y no alcanzado según el modo indirecto de la razón, sino directamente y de una sola mirada» (SyL, nº2, 1939:91).

Hay aquí una concepción subordinada del arte y del artista como medio (mensajero, enviado) cuya función es menos *imitar* la naturaleza y más *imitar al Creador de la misma*, cuyo producto (obra artística) es siempre ejecución consciente de un modelo (SyL nº5 1940:90).

Una metalectura de lo anterior, permite advertir en esta teorización una concepción cercana —en términos contemporáneos— a una teoría semiótica del arte y de las pasiones: la problematización de lo simbólico, lo indicial, lo indecible, los regímenes de sensibilidad o la utilización de términos como lenguaje o artefacto, entre otros, habilita tal proposición a partir del cotexto tomista y su lectura contemporánea (Mancuso 2007b), aspecto que retomaré en el capítulo final.

Conforme lo expuesto y a modo de recapitulación de este período, una serie de datos de hecho, permite postular en este período, la *afirmación* de la estética visual del *Convivio* en el campo católico y fuera de él, luego de un breve período de relegamiento en el que obstante no cesó en su *compromiso*.

Hacia los primeros años de la década del 40, contaba con:

- una *pertinente* teorización estética (*Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, Marechal, 1939);
- un *adecuado*<sup>124</sup> reconocimiento institucional nacional e internacional (Tercer Premio por *Figura*<sup>125</sup> en el *XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*, 1938; premio Eduardo Sívori a *Santa Clara*<sup>126</sup> en el *XXXIX Salón Nacional*; inclusión de *Habacuc*<sup>127</sup> en el catálogo y muestra *El grabado en la Argentina* realizada en Rosario, Santa Fe, R.A., 1942; premio a *Fragmento de panel*, en el *IV Salón Nacional de Artistas Decoradores* en 1943; participación con *Retrato*<sup>128</sup> en la *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, en New York, 1939);
- como también cierto reconocimiento institucional-confesional (premio de la Comisión Nacional de Cultura a *Virgen*<sup>129</sup> y al envío *Artes gráficas*<sup>130</sup> en el *Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores*; tercer premio de la misma Comisión por *Un ángel en la ventana*,<sup>131</sup> en el *XXXII Salón Nacional*; exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes en San Miguel de Tucumán, R.A. e ingreso de *La luna en el cristal*<sup>132</sup> a la colección).
- Asimismo su imagen circuló profusamente en el marco del auge del libro y la actividad editorial (*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*,<sup>133</sup> *El Niño Dios*,<sup>134</sup> *Xilografías de Juan Antonio*<sup>135</sup> y numerosas

---

<sup>124</sup> Posiblemente a *Convivio* satisfizo más esta distinción, antes que el Gran Premio Adquisición o el Primer Premio Nacional; en definitiva los más altos galardones hubiesen neutralizado su intención de presencia crítica en esta institución (retomaré este aspecto en Capítulo 12, Conclusiones).

<sup>125</sup> Se trató de la obra presentada y expuesta en el Salón Nacional de 1937 con el nombre de *Retrato* (cfr. figura 29, Cap. 7, *Parte III*).

<sup>126</sup> Juan A. Ballester Peña 1939 (fig. 11 Cap. 7).

<sup>127</sup> Juan Antonio (Spotorno), 1930 (cfr. fig. 3 Cap. 7); el completo catálogo reprodujo *San José de Cupertino* (1931, copia 6), la segunda obra de Spotorno en esta muestra que se realizó en el Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» (Rosario, Santa Fe, RA) en octubre de 1942, con el patrocinio de la Dirección Municipal de Cultura de esa ciudad (cfr. Cap 4, *Parte II*).

<sup>128</sup> Juan A. Ballester Peña, 1937. Cfr. fig.29, p. 276, Cap. 7.

<sup>129</sup> Juan A. Ballester Peña, 1940. [Cfr. Anexo 2, fig.17].

<sup>130</sup> Juan Antonio (Spotorno) (Cfr. Capítulo 4 p.91 y nota 155, *Parte II*).

<sup>131</sup> Juan A. Ballester Peña, 1942 (Cfr. fig. 13, p.258, Cap. 7).

<sup>132</sup> Juan A. Ballester Peña 1942 (Cfr. fig. 33, p. 282, Cap. 7).

<sup>133</sup> Ilustración en portada de Juan Antonio (Spotorno), Buenos Aires: Convivio, 1937.

<sup>134</sup> Texto de L. Marechal, ilustraciones de Ballester Peña, Buenos Aires: Sudamericana, 1937.

<sup>135</sup> Buenos Aires: Convivio, 1939.

portadas),<sup>136</sup> en la folletería oficial de la Ciudad de Buenos Aires (como los programas del Teatro Colón),<sup>137</sup> y en *ex libris* de instituciones laicas y confesionales.<sup>138</sup>

- Finalmente, además del escudo de la Acción Católica Argentina,<sup>139</sup> el Escudo de Buenos Aires<sup>140</sup> comenzaba un largo periplo como imagen institucional de la Ciudad de Buenos Aires, que persistirá hasta el siglo XXI.

Esto sólo en dos de sus exponentes más notorios.

Un indicio de la percepción de la estética del *Convivio* en el campo artístico y de —al menos— su no elisión, lo constituye la incorporación de sus obras en dos volúmenes (grabado y pintura) que operaron a modo de «estado de la cuestión» de las artes plásticas en Argentina en 1943 y 1944.

El primero, *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, —edición con breves textos biográficos en castellano e inglés— se presentó como un «panorama entero de la xilografía del Río de la Plata» (1943:5).<sup>141</sup> Privilegiando las obras que lo integraban y considerando a la «literatura estéril para las artes figurativas. Sólo magros renglones [acompañaban] a las estampas originales» (*ibíd.*). Y así era en efecto, presentaba escuetos datos para cada artista, entre ellos dos miembros del *Convivio*: Delhez y Juan Antonio (Spotorno); de este último, en la breve biografía no se mencionaba su actividad en *Criterio* ni en *Número*, sí en cambio la exposición en Amigos del Arte durante 1930 (justamente allí se expusieron las xilografías incluidas en esta selección); no obstante se agregaba «Siente predilección por los temas religiosos, cristianos, a los cuales sabe tratar de manera sencilla e infundir profunda emoción» (*Ibíd.* :14).

<sup>136</sup> Cfr. [Anexo 2a fig. 10a-15b y Anexo 3a fig. 2-10b] para las portadas de este período.

<sup>137</sup> Juan Antonio Spotorno 1941 (cfr. fig. 32, p.281, Cap. 7).

<sup>138</sup> *Ex libris de* Biblioteca del Banco Nación [Anexo 3a, fig 13], Atilio Dell'Oro Maini, Mario Martínez Casas, Abadía del Niño Dios (Victoria, Entre Ríos, RA), [ver Anexo 3a, fig 14, 15 y 16], entre otros.

<sup>139</sup> Diseño de Juan Antonio (Spotorno), cfr. [Anexo 5 figura 15].

<sup>140</sup> Juan Antonio Spotorno (cfr. fig. 26, p. 272, Cap. 7).

<sup>141</sup> Ver p. 100, notas 199, Capítulo 4, Parte II.

Junto a *Serie de Córdoba*,<sup>142</sup> *Santa Rosa de Lima*,<sup>143</sup> un significativo texto del *Convivio* fue el incluido en este volumen. En el análisis de esta xilografía de 1930 (ver Capítulo 9) destaqué, entre otros aspectos, la elección de la escena (lectura en el huerto) como discusión con la tendencia —en la hagiografía de la Santa— a presentarla como «iletrada»; asimismo, postulé la condensación en su figura de la defensa contra el enemigo exterior, la lucha con los «demonios», la pobreza material, el aprendizaje y la dimensión pasional evidenciada en su legado escrito y visual.<sup>144</sup> Tópicos todos actualizables hacia 1943 en un contexto sociopolítico-cultural que comenzaba a definirse en torno a las salidas posibles al «descalabro» que los sectores católicos y nacionalistas percibían en el país: el sólo riesgo de un acercamiento a los aliados en la Segunda Guerra Mundial y el abandono de lo que este grupo estimaba una actitud soberana de neutralidad (que no disimulaba pocas veces una simpatía por las potencias del eje) causaba alarma.

No obstante, el programa católico en general no había sido inocuo; parte importante de sus ideas formaban una suerte de sentido común al interior de las Fuerzas Armadas, que evaluaba con igual alarma el clima político de entonces. Será el Ejército el protagonista del segundo golpe de Estado en la historia del país autodenominado (como en los 30) «revolución»; unas Fuerzas Armadas que reivindicaban la independencia y soberanía, afirmaban tener capacidad y convicción para enfrentar la presión de los aliados en orden al abandono de la posición neutral y cuya patrona era, justamente, Santa Rosa de Lima —también patrona principal del Nuevo Mundo, Filipinas e Indias Occidentales y de la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata—.

En alguna medida la recuperación y «puesta en circulación» de *Santa Rosa de Lima* venía a complementar la proposición de «nuevo orden» de *San Rafael* y *Tobías* relacionando en una línea temporal las ideas de los años 30 y recuperándolas en un período en que su complejidad había aumentado

<sup>142</sup> Bajo ese título general y en la segunda página destinada a Spotorno, se presentaban cuatro grabados, que formaron parte de las portadas de *Criterio: Luna de infancia* (*Criterio* n° 64, 1929), *El burrito blanco* (*Criterio* n° 67, 1929); *Chica y perros* (*Criterio* n°63, 1929) y *Las comadres* (*Criterio* n°57, 1929).

<sup>143</sup> Cfr. fig. 11, p. 318, Cap. 8.

<sup>144</sup> Para un análisis desde la perspectiva warburgiana, ver Báez- Rubí 2009.

exponencialmente. Tal como lo señalé (*cfr.* Cap 5) no será la primera vez que este catolicismo recurrirá a *Santa Rosa de Lima*.<sup>145</sup>

El segundo volumen, fue *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, de Julio Payró (1944), quien presentaba a «(...) estos 22 pintores, en pleno vigor de creación»; ellos resumían «con elocuencia todas las búsquedas artísticas (menos el Dadaísmo, fenómeno local alemán) del siglo XX, tal como se han venido manifestando en nuestro país a través de temperamentos vigorosamente definidos» (Payró 1944: 6).<sup>146</sup> En los breves datos que antecedían a las obras seleccionadas de Ballester Peña para integrar el mencionado volumen,<sup>147</sup> Payró lo definía como «pintor religioso» (*Ibíd.*:125), adjetivo que parecía funcionar como indicador de «escuela» o corriente.<sup>148</sup> Asimismo, en el artículo destinado a uno de los miembros de *Convivio* —la obra de Basaldúa también integró el volumen— Payró proponía la habitual —para la época— lectura desde el autor empírico, del que destacaba tres aspectos: a) su «especialización» (en asuntos religiosos), plus enciclopédico reconocido que requería un lector también especializado; b) su «modernidad» consistente en la inclusión de búsquedas contemporáneas en temas fuertemente convencionalizados y c) la «aceptación» del lector modelo de esta obra, que era presentado como un espectador exigente y selectivo tanto por la temática como por su lectura del arte moderno: «es uno de los contados artistas modernos cuya interpretación inédita del tema místico ha encontrado fervor en los círculos católicos» (Payró 1944:22).

<sup>145</sup> *Cfr.* p. 318-320 y notas, Cap. 8.

<sup>146</sup> La selección incluía a S. Eugenio Daneri, Domingo Pronsato («nacieron a la pintura en 1900, en pleno auge del impresionismo»), Miguel C. Victorica («contaba 20 años cuando se produjo el estallido de la escuela fauve»), Emilio Pettorutti, Aquiles Badi, («en los días triunfales del cubismo y el futurismo»), Gustavo Cochet, Emilio Centurión, Juan Antonio (J.A.) Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, Jorge Larco, Horacio Butler, Ramón Gómez Cornet («pertenecen a promociones orientadas por los movimientos apaciguados que siguieron inmediatamente al armisticio de 1918»), Horacio G. March, Norah Borges, Raquel Forner, Raúl Soldi, Onofrio A. Pacenza, Juan C. Castagnino, Juan Batlle Planas, («entraron sin esfuerzo en la esfera del "realismo mágico" y del superrealismo»), Alberto J. Trabucco y Juan del Prete («no se afiliaron a tendencias (...)») (Payró 1944:5).

<sup>147</sup> *Un ángel en la ventana* (1942), *Clara de Asís* (1939), *San Francisco* (1939), *Soneto de las flores y las manos* (1938) y *Santa María del Buen Aire* (1938).

<sup>148</sup> Será la única vez que el término aparecerá en los textos destinados a la breve presentación (tres a cuatro líneas) previos a las reproducciones seleccionadas. Luego de enunciar los diferentes tipos de producciones en que Ballester Peña había incursionado, le seguía la mención de su formación autodidacta y —sin mayores detalles— el reconocimiento de su obra en dos ámbitos que se presuponían suficientemente legitimadores en el país y en el exterior: Salón Nacional y Museo Moderno de Nueva York.



En la instancia de dar cuenta de la trayectoria del artista en el texto se señalaba su etapa de «experimentación» en la «estética abstracta de raigambre cubista», lo que constituía una referencia a la actividad de Ballester Peña como ilustrador de publicaciones anarquistas y a sus primeras muestras en *Bolicho de Arte* (1927) y *Amigos del Arte* (1929). En el texto son señaladas como «adquisiciones formales» no del todo abandonadas. Esa *etapa* (estética) del autor empírico Ballester Peña, era calificada como un «indeciso vagar sin rumbo moral», carente de «argumento espiritual» que connotaba indecisión o ausencia de razón, motivo o de las cualidades de consistencia o coherencia que eran detectadas como presentes en la producción posterior del artista, cuando finalmente había encontrado su «camino de Damasco».<sup>149</sup>

En la presentación de Payró había una insistencia en la dimensión religiosa (se presuponía, por lo que no se aclaraba, que la religión era la católica), y un intento de traducir los mismos en términos de espiritualidad. Asimismo, entre los modos de producción que se destacaban del artista, la pintura mural aparecía privilegiada, afirmación que parecía dirigida a postular el espacio ideal para la pintura de Ballester Peña: el templo religioso, la iglesia católica (monumento) marco apropiado y coherente con la búsqueda que se le adjudicaba. El texto presentaba una reconducción de la pintura «laica» a la religiosa y detectaba una unidad temática, estilística y estética en la que se insistía en destacar los aspectos «modernos». Así, las fuentes denunciadas —vitrales del medioevo, frescos del Quattrocento italiano, tablas de altar primitivas italianas, la tradición bizantina de los fondos de oro, el grafismo lineal de los íconos— se percibían como «resucitadas» (otro término cuyo arco semántico se relaciona con la religión católica) bajo «formas novedosas y personales» en una «pintura fina y valiente, hecha por un hombre de pensamiento que no elude el lenguaje plástico de su hora».<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Esta última expresión no deja de ser significativa; la referencia al episodio del *Nuevo Testamento* (Conversión de San Pablo o caída en el Camino de Damasco, *cfr. Hechos de los apóstoles*, 9:1-18; Primera epístola a los corintios 15:8-9, era acorde con la lectura de Ballester Peña en el espacio cultural de entonces, relacionada con el cambio ideológico operado en él y su adhesión a la religión católica y los grupos nacionalistas, ámbito que no abandonaría hasta su muerte en 1978.

<sup>150</sup> La modernidad del autor empírico era aún acentuada con la referencia a la sistemática y periódica destrucción de obras, adjudicando tal hecho a la «insatisfacción y disconformidad», proponiéndolo como un autor prolífico pero exigente y selectivo, obras que «merecían perdurar pero (que habían) sido víctimas del intransigente rigor crítico del artista».

Ambos volúmenes, vieron la luz contemporáneamente a la menor actividad de *Convivio*; la *Circular* ya no se publicaba y la última mención al grupo en *Ortodoxia* —publicación que había continuado con la reseña de la actividad de los *Cursos*— data de 1943;<sup>151</sup> las referencias a prácticas activas de la agrupación en la prensa (que en muchos casos<sup>152</sup> neutralizarán su carácter de programa político incluyendo informaciones generales de las mismas o bien inscribiéndolas en el debate de las estéticas modernas y búsquedas peculiares de espiritualidad) prácticamente desaparecerán, no obstante su espíritu subsistirá en las posteriores actividades de parte de sus integrantes, si bien ya en otros ámbitos y con otras prioridades.

**c) *Inteligencia y revolución: cultura, convivencia y reacción ante la manipulación sónica de la concordia (1944-1952)***

«Inteligencia y revolución», fue un mismo título-*topic* para dos proposiciones distantes en el tiempo pero cercanas en su concepción ideológica, estética y ética. Entre el texto de César Pico<sup>153</sup> y el de Julio Meinvielle,<sup>154</sup> pasaron 16 años, dos interrupciones de la Constitución (golpes de Estado), dos contiendas internacionales que impactaron en la política y el arte argentino, y un gran esfuerzo teórico en los sectores católicos —que persistirá en los años siguientes— en torno a la definición del primer término<sup>155</sup> acompañado del uso sistemático del segundo para nominar las insurrecciones.<sup>156</sup>

<sup>151</sup> Cabe acotar que hacia 1939, los Cursos de Cultura Católica pasan a la órbita eclesiástica (cfr. *CIB*, n° 32, 1939: 116-118) quedando —en lugar de Tomás Casares— la dirección de los mismos a cargo de Mons. Tomás J. Solari.

<sup>152</sup> De ello dan cuenta algunas de las críticas cuya transcripción he presentado en el Capítulo 4, cuya lectura debe contemplar el género discursivo (crítica de arte) desde el que están enunciadas, como también las particularidades de la conformación de la «actividad profesional» en el período. Una indagación pendiente es el análisis de la recepción del *Convivio* en la prensa diaria de mayor circulación. En todo caso, el corpus de «recortes» de tales discursos aquí presentado, da cuenta de una circulación efectiva. Detectado y actualizado bajo una hipótesis de lectura, adquiere una relevancia que lo evidencia en su carácter de reserva dinámica (en su calidad de fuentes), relegado por su carácter superfluo (Lotman 1974).

<sup>153</sup> Cfr. «Inteligencia y revolución» *La Nueva República*, I, n°3, 1928.

<sup>154</sup> Cfr. «Inteligencia y revolución» *Nuestro Tiempo*, 1, n° IX, 1944:9.

<sup>155</sup> V.gr.: «Inteligencia» (*Criterio*, I, 1, 1928:29); «Inteligencia» (Villagra, *Baluartes*, n°12, 1933:1-4); «Sobre la inteligencia argentina» (Marechal, *Nueva Política*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1941); «Primacía de la inteligencia y de la contemplación sobre la voluntad y la acción» (Derisi *Ortodoxia*, n°1, 1941:7-37); «Vida, inteligencia, gracia» (Juan M. Bargalló Cirio,

Hacia fines de los años treinta, la «inteligencia», unida al «espíritu», implicaba un retorno a la cultura, lo que se estimaba necesario como salida a la percepción de la crisis; se consideraba —la de inteligencia y cultura— una combinación «revolucionaria» cuya precisión se presentaba indeterminada y con cierto grado de abstracción.<sup>157</sup> En 1944, en términos similares, la asociación de inteligencia y cultura se precisaba en la definición de revolución como *empresa que requiere tiempo, obra compleja y de la inteligencia que implica un programa para el establecimiento de un nuevo régimen jurídico de trabajo, propiedad, producción y educación y por ello, posibilita un nuevo régimen humano de convivencia social como alternativa al régimen demoplutocrático.*

La definición anterior fue formulada en *Nuestro Tiempo*,<sup>158</sup> publicación en la que abrevaron las reflexiones de lo que he denominado un *catolicismo nacional*, ya maduro luego de tres lustros de prácticas teórico-artísticas atravesadas por la esperanza, la desilusión, la confianza, la euforia contenida y ahora la expectación. Confluía allí una concepción *teológica*<sup>159</sup> de la *política* acompañada de una *práctica* consecuente en el marco de una lectura de la *cultura* como «campo de batalla» en el que «dirimir los principios de verosimilitud» (Mancuso 2010).<sup>160</sup> Tal publicación fue uno de los espacios de explicitación de un programa de acción que se concibió informado por la cultura hispánica y católica, basado en una convivencia social y política a partir de la detección de sus condiciones de posibilidad en *el presente*. Tal planteo y tal despliegue de ideas operó a modo de interpretante final de una experiencia teórico-práctica estética, artística y ética mancomunada, no exenta de

---

*Ortodoxia*, n° 12-13, julio, 1946: 98-115); «Misión de la inteligencia» (Juan R. Sepich 1947, *Alférez*, n° 1, Madrid, 1947:1), entre muchos otros.

<sup>156</sup> Los golpes de Estado del 30 de septiembre de 1930 y 4 de junio de 1943, se autodenominaron *Revolución de Septiembre* y *Revolución de Junio*, tornándose su uso extendido para todo el arco político.

<sup>157</sup> C. Pico proponía como salida a la crisis que percibía «(...) un retorno a la cultura, a la primacía del espíritu y la inteligencia. Ante todo una revisión de los sofismas del subjetivismo filosófico, una vuelta hacia la gran tradición de la filosofía realista. Cultura greco-latina y católica; reivindicación de la Iglesia y del tomismo (...)», *vide La Nueva República*, I, n°3, 1928.

<sup>158</sup> Paráfrasis que es posible extraer de *Nuestro Tiempo*, 1, n° IX, 1944:9 y que adoptaba su concepción en los usos, dejando atrás la su significación como «rebelión de lo inferior contra lo superior para hacer primar lo inferior» (*Arx* 1934: 299).

<sup>159</sup> En el sentido que la disputa se daba en términos de discusión entre el Dios del catolicismo, o la consideración de otros valores en tanto «dioses».

<sup>160</sup> «Porque entramos en una edad teológica, las grandes batallas se van a realizar hoy, por el dominio de los valores culturales» (*Nuestro Tiempo* n°VI, 1944:4).

mesianismo. Su análisis desde un marco interpretativo y explicativo, posibilita una lectura de un período de nuestra historia y particularmente de una discusión estético-artística cuya dispersión ha imposibilitado su detección y que excede la producción plástico-visual.

Asimismo, en el autor empírico Meinvielle (*alma mater* de la publicación) confluía un autor textual que daba forma y organización a la voces que enunciaron, entre otros espacios: *Número*,<sup>161</sup> *Baluartes*, *Arx*<sup>162</sup> o *Sol y Luna*;<sup>163</sup> publicaciones además habitadas por las enunciaciones visuales de Ballester Peña y Juan Antonio (Spotorno), entre otros<sup>164</sup> y donde el *Convivio* alcanzó quizá su conformación más acabada.

Del análisis de las editoriales (*cfr.* Cap. 8) es posible explicitar un programa que:

- En primer lugar, definió su lector modelo como una clase dirigente («generación») que reconociendo su vinculación raigal con la Europa católica (de la fe) podía activar sus vínculos con el presente en una síntesis recreadora. Interpelando la dimensión heroica de tal lector, en la que estaba implicada una dimensión pasional, se lo convocaba a una *acción* (tal, el crecimiento cultural en torno a una idea teológica de patria que se estimaba necesaria ante la inacción político-cultural que se advertía en la Iglesia y en el Ejército) y *con o por ello, a una revolución* (la definición antes consignada: obra compleja y de la inteligencia que requiere tiempo e implica un programa —en el trabajo, la propiedad, la producción y la educación— y por ello, posibilita un nuevo régimen humano de convivencia social).

- En segundo lugar, definió el ámbito de tal accionar: la cultura, entendiendo por ella además, la católica; y su *metodología*: unión de diferentes tendencias afectivas en pos del logro de un orden (es decir, custodia de valores — estimados permanentes— de la patria: soberanía, recuperación espiritual,

---

<sup>161</sup> N. de Anquín, F. L. Bernárdez, M. Á. I Etcheverrigaray, T. de Lara, R. Martínez Espinosa, C. Mendioroz, M. Pinto, C. E. Pico, J. O. Ponferrada, P. A. Sáenz.

<sup>162</sup> Alguno de los anteriores y M. Amadeo, S. de Estrada, A. Ezcurra Medrano.

<sup>163</sup> Algunos de los anteriores y C. A. Bertachini, O. Derisi, J. M. de Estrada, M. Etchecopar, F. Ibaruren, R. E. Molinari, J. P. Ramos, A. E. Sampay, M. Sánchez Sorondo, J. R. Sepich o B. Uribe.

<sup>164</sup> Para la permanencia y trayectoria en las publicaciones, ver tabla 1, pp. 170 y ss., Cap. 5, *Parte II*.

económica y cívica). Particularmente (y esto implicaba un esfuerzo considerable de lectura del tiempo presente), tal custodia *se pensaba admisible ahora al interior de la democracia*<sup>165</sup> si bien bajo la condición de su *legitimidad*, i.e. en tanto respetara el orden (moral), admitiera que la soberanía venía de Dios (concepción tomista) y no del pueblo y se dirigiera al bien común procurando una mayor participación de los hombres en la cosa pública.

-En tercer lugar, explicitó los efectos posibles, probables y deseables de tal accionar: *un nuevo régimen humano de convivencia socio-política, i.e. una nueva cultura, i.e. una Revolución*. Tal nuevo régimen o cultura implicaba un nuevo régimen jurídico de:

a) *trabajo* en el que el Estado como árbitro y promotor del bien común, evitara la exacerbación de la «lucha de clases» a partir del apoyo a determinados sectores (gremiales);

b) *propiedad*: mediante la adhesión a la función social de la misma;

c) *producción*: en el que se estimulara la pequeña y mediana unidad productiva, base de una sana economía y un orden armónico y

d) *educación*: a partir de la restauración de «valores permanentes» no aislados del presente.

-Por último explicitó su ejecutor (quien coincidirá con el lector modelo): *un grupo reducido de personas, con preparación y sentido de la vida pública*.

Ahora bien ¿en qué sectores se consideraba posible construir este grupo dirigente?

Se desestimaba el liberalismo (grupos «oligárquicos») por su afición al presente, «desraizada» del pasado; también el tradicionalismo (nacionalismo conservador) por su afición al pasado y su indiferencia por el presente; el comunismo (izquierdas en general) por su carácter virulento alterador de la paz social; el populismo (radicalismo, grupos católicos liberales) por su concepción de nación y de catolicismo alejadas de las aquí propuestas y hasta el nacionalismo, por su antiintelectualismo y atraso cultural que le impedía

---

<sup>165</sup> En definitiva, la ortodoxia católica no desaprobaba «ninguna, entre las formas de gobierno, siempre que éstas sean conducentes al bien común de los ciudadanos» (León XIII, Encíclica *Libertas*, 20 de junio de 1888).

generar consenso acerca de una convicción que, sin embargo, poseía: «la irremisible conducción del hombre a su desaparición como sujeto de cultura».

Así, el pensamiento político de *Convivio* en este período de «resistencia» postulaba la modelización de una nueva generación que concibiera un orden en libertad (convivencia política) como salida «*en la modernidad*» a la crisis. Ésta profundizaba la desaparición del sujeto en la cultura y promovía, ya el hombre masa, ya el solipsismo individualista, los que —en ambos casos— encontraban su dios en el materialismo (y con ello el olvido de Dios en primer lugar y luego la patria y la comunidad). Si para ello había que convocar a la espada (este catolicismo aceptó desde sus inicios la «violencia penitencial»), esto no implicaba ceder un lugar que estaba reservado al político: artífice (artesano), conductor, con capacidad para moldear las «masas» y devenirlas «pueblo».

Concebida como una *acción cultural* que posibilitaría la revolución, este «nuevo orden» propuesto se presentaba mejor informado y acabado en relación a solo dos o tres años antes, aún vinculado al contexto internacional, cuestión decisiva pero no menos coyuntural.

En el análisis de la selección de imágenes que acompañaron esta discusión, señalé que las portadas de los primeros números operaron a modo de presentación —y anticipación en parte— de los siguientes: calificaban, acentuaban la cultura europea aludida (*i.e.* como católica) y definían un lector modelo adulto, católico, practicante al que se le interpelaba desde la liturgia (que presuponía conocida por el mismo).

También destacué que los textos visuales de una serie de portadas (nº IV a XVII) ¡podía leerse en conjunto como postulación de una reflexión sobre la experiencia litúrgica. La actualización interpretativa de tales textos —que acompañaron las editoriales destinadas a plantear la discusión de una noción teológica de la cultura y la política— permite afirmar que en la acentuación de la liturgia expresada en ellas, se propone la activación de una experiencia de «transformación» (nueva cultura) a partir de la transustanciación eucarística

implicada en la imagen;<sup>166</sup>; es también una referencia explícita al *sagrado convite /Convivio* y una activación de la dimensión de *comunidad*,<sup>167</sup> (en la que resuenan las «Lecturas sobre la misa» de *Arx*) y a la teocracia davídica («reino de Dios en la tierra»).

En la instancia de discutir las prácticas políticas, la arriesgada enunciación de la ilustración en portada del n° XVIII de *Nuestro Tiempo*,<sup>168</sup> de la que postulé como *topic* «de cómo debe/puede ser la Argentina», implicaba la introducción del patriotismo y de lo hispánico (y por ello católico) de modo indirecto a través de los «descendientes del conquistador», tal las estilizaciones de *dos gauchos* (*mostración* además, de convivencia, pues los elementos «telúricos», no fueron habituales en el *catolicismo nacional* de *Nuestro Tiempo*). El texto en cuestión, subraya la dimensión histórica a partir de la referencia espacio-temporal y convoca a sus lectores a una operación de transtexualidad actualizable en el *Martín Fierro*.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> Años después, en «Los denarios que se me dieron» (*Ortodoxia* n°15, abril 1947:65-69), la creación artística y transustanciación del pan y el vino serán homologados

<sup>167</sup> Una fuente de la época, recurrentemente citada además por el *Convivio*, da cuenta de tal dimensión comunitaria: «El espíritu de colectividad, en que la Liturgia se fundamental, ofrece otra objeción sería para aquellas naturalezas menos inclinadas a ver (...) al individuo en acción. Para estas naturalezas lo problemático de la idea de colectividad no consiste cabalmente en percatarse de cómo se han de penetrar del contenido espiritual de la vida colectiva, y de cómo se habrán de acomodar sus designios: mucho más costos y áspero que eso se les hará el cumplimiento de la vida en común con otros individuos semejantes; el tener que renunciar a su intimidad, al sentimiento de su propia vida para dilatarla y difundirla por el campo extenso de la vida colectiva, y, por consiguiente, tener que coincidir con otros individuos, sentir con ellos y al unísono de ellos, constituyendo de esa manera una entidad orgánica de orden superior. Y hay que tener en cuenta que esos individuos no han de ser sólo los pertenecientes a tal o cual agrupación, con la que pudiera existir algún punto de contacto o afinidad, sino que han de serlo todos los hombres o individuos de la gran colectividad humana, incluso los que le son indiferentes, los adversarios o de ideas contrapuestas. Lo que se exige imperativamente es (...) salir de nosotros mismos e ir al encuentro de los demás para, unidos con ellos, vivir la verdadera fraternidad y convivencia espiritual humana. Es como un engranaje completo y difícil del yo en el nosotros, pero que hay que aceptar con resignada sumisión» (Papini 1918:100-101).

<sup>168</sup> Cfr. figura 66, p. 412, Cap.8.

<sup>169</sup> Es interesante señalar que sólo unos meses después *Sur* publicará «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» de Jorge Luis Borges, en el que el narrador al inicio incorporaba un cita bíblica: «La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 *Corintios* 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (*Sur*, n°122, dic. 1944). De igual modo, es posible (y sería un procedimiento habilitado por la posibilidad de lectura infinita de ciertos textos a la que Borges hacía referencia, 1952), relacionar su «Historia de los ángeles» (*La Prensa*, 7 de marzo de 1926) con la también propuesta poco reverencial pero atenta a la enciclopedia angélica de los ángeles de *Número*, vía los ángeles de la obra de Norah Borges, que frecuentaron el *Convivio*... o la reseña borgeana de *Un ángel en la ventana de occidente* de Meyrink publicado en *El Hogar* (año 34, N° 1489, 29 abril de 1938) y el sugestivo título de la obra de Ballester

En este punto *Nuestro Tiempo* coincidió pero también disintió con *Sol y Luna*. No fue que esta última publicación —que encarnaba principalmente el espíritu de los *Cursos*— no coincidiera con la lectura de Lugones o Rojas del gaucho como héroe nacional,<sup>170</sup> pero su auto-denunciada «hispanofiliación»,<sup>171</sup> su estética medievalizante o su culto a la hidalguía, se inscribía más en un propósito de «restauración» en un sentido diferente del *catolicismo nacional* del *Convivio* a mediados de los años cuarenta.<sup>172</sup>

En efecto, en este período recobraban sentido los tópicos de «alimento/reparación», «proposición de diálogo en torno a la vida comunitaria y trabajo manual e intelectual (realización de las obras e incentivación de la inteligencia» implicados en *San Benito* (1935) y su estrategia narrativa implícita de postular lo comunitario como falta/ausencia. De hecho, *San Benito* fue reproducido en *Nuestro Tiempo*<sup>173</sup> (y bien podría haber sido acompañado por *San Rafael y Tobías*).

Del análisis del segundo año (1945) de *Nuestro Tiempo* se puede concluir la vertiginosa entrada en la decepción y el quebranto de la esperanza antes depositado en la «revolución de junio»: la percepción de la disociación entre el gobierno de entonces y la «comunidad» se traducía en las portadas.<sup>174</sup> Asimismo, para este *catolicismo nacional* —como para el universo católico en general— el abandono de la neutralidad implicaba la pérdida de la oportunidad de que Argentina «se afirmase en su ser nacional, para desde allí —desde la unidad— salir al encuentro y a la consideración de los grandes temas de la hora y del mundo».<sup>175</sup> El fin de la guerra terminó de enterrar tales expectativas.

---

Peña de 1942... En fin, el procedimiento sería ilimitado (no infinito) y, intentar establecer un mapa intertextual, sería necesario establecer criterios de pertinencia (y práctica)...

<sup>170</sup> *Sol y Luna* incluyó un artículo a cargo de Roberto Laferrere «A propósito de Martín Fierro» (n°6, 1941: 67-91), en el que el «gaucho» (en el personaje de Martín Fierro) «designaba al descendiente de los conquistadores, al guerrero de la independencia, al soldado de las fronteras que, con sus luchas contra el salvaje, prologaba la conquista (...)» (*Ibid.*: 74).

<sup>171</sup> *Sol y Luna*, n°3, 1939:8.

<sup>172</sup> Por entonces esa tendencia (presente particularmente en el *Meinvielle* de Arx), que proponía un retorno al «punto culminante» en el que se había logrado la «perfección esencial del hombre», i.e. siglo XIII, como también la desestimación absoluta de la democracia, se había revertido.

<sup>173</sup> N°2 1944:5

<sup>174</sup> Cfr. fig. 69, p. 420, Cap. 8.

<sup>175</sup> Cfr. «Valores civiles», *Nuestro Tiempo*, 2 n° XXXI, 1945:41. Esta percepción del mundo católico, particularmente de la jerarquía eclesiástica, es leída por Zanatta como la proyección internacional del mito de la «nación católica», a partir de la alineación en los deseos de Santa



*Tierra despierta* (1944)<sup>176</sup> y *Fuga* (1945)<sup>177</sup> inauguraban un breve ciclo de personajes (mujeres) que, abandonado su compostura habitual, adoptaban la horizontal; su lectura integrada con los personajes femeninos del período previo antes expuesto, permite actualizarlas como metáforas visuales bastante acabadas de la discusión emprendida por *Nuestro tiempo* en esos dos años.

Posiblemente *Convivio* (en las prácticas y producciones del autor empírico Ballester Peña) sintiera ajenos, incompresibles y reductivos los términos de la discusión emprendida en el campo artístico en 1945. A la luz de lo expuesto, su concurrencia al XXXV *Salón Nacional*, no puede atribuirse a una indiferencia ante la agitación política pero tampoco leerse como un apoyo al oficialismo tal como tendió a concluir la crítica de quienes lo prefirieron al *Salón Independiente*. De todos modos el nivel cualitativo y cuantitativo de apoyo a este último salón, daba cuenta de un campo artístico, que respecto al *catolicismo nacional* del *Convivio*, estaba inscripto en una concepción muy distante de «soberanía» (con la ovacionada recepción de Spruille Braden en los actos de homenaje a Sarmiento en septiembre de 1945), muy apartada de la valoración de la «democracia» (con su adhesión a la multitudinaria Marcha de la Constitución y de la Libertad) y particularmente muy lejana de la estética *narrativa* —y alegórica para su gusto— de los horrores de la guerra de Centurión, Forner o Policastro, entre otros.

Transcurrido el agitado año 1945, el siguiente encontraba al *Convivio* expectante y otra vez esperanzado (esta vez en *Balcón*)<sup>178</sup> ante «indicadores» auspiciosos del nuevo gobierno constitucional a cargo de Juan D. Perón. En ellos se leía una incipiente recepción de la *convivencia* social y política postulada en *Nuestro Tiempo* y que *Balcón* traducía en términos de «concordia» pero sin alterar su significación.

Cierta expectativa se renovaba también en la activación del universalismo católico a partir de los lazos con España y la recuperación moderada de la proyección internacional del catolicismo argentino (considerada perdida en

---

Sede de reservar a Argentina como espacio estratégico de asistencia a las víctimas por su posición neutral. Cfr. Zanatta 1996:296-301.

<sup>176</sup> Cfr. [Anexo 2, figura 25].

<sup>177</sup> Cfr. figura 34, p. 285 Cap. 7.

<sup>178</sup> El nombre de esta publicación no es menos significativo: es posible leer en él también el tópico de los dos balcones (el de Uriburu en 1930/1 y el de Perón en 1945).

1945) con la asistencia de algunos «convivas» al *Congreso Mundial de Pax Romana*<sup>179</sup> realizado en una España marginada en 1946.<sup>180</sup> Las visitas oficiales del gobierno argentino, posteriormente y las relaciones con Franco marcarán toda una etapa del primer peronismo,<sup>181</sup> pero en esta instancia, la participación de Ballester Peña en los recientemente creados Instituto Cultural Iberoamericano y la asociación Unión Club destinados a revitalizar la confraternidad hispanoamericana, unida a la invitación para exponer sus obras en el Museo de Arte Moderno en Madrid, implicaba una cauta y esperanzada lectura de una posible proyección internacional, aunque esta vez en el contexto de aislamiento y marginación mundial de la «madre patria».

Transcurrido un año del triunfo del peronismo, una institución se proponía «escribir» la agenda de la cultura en la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*. Su análisis da cuenta del nivel de recepción «parcial» de la proposición de convivencia social/concordia planteada en *Nuestro Tiempo* y en *Balcón*. Parcial, porque progresivamente deslizó tal proposición concebida como espacio de conciliación de *todos* los sectores sociales y lugar de encuentro necesario para la construcción de la nación (bajo le égida de la Ciudad de Dios y de la herencia greco-romana e hispánica), a una concepción de concordia como elisión del conflicto, identificación poco explícita de oponentes y cierta abstracción en las argumentaciones en términos de diálogo o discusión con los mismos.

Es posible advertirlo en la *Guía...*; su lectura y actualización interpretativa da cuenta de la adquisición progresiva y creciente de aspectos que, desde la óptica del *catolicismo nacional* (esta vez en *Presencia*), caracterizarán al peronismo, y que hoy podemos actualizar como estrategia de reapropiación y resignificación de esas nociones de «convivio/convivencia social/concordia» y de «catolicismo», para activar en ellos los núcleos de «unión» y de

---

<sup>179</sup> Inaugurado en Salamanca el 21 de junio de 1946 y clausurado en El Escorial el 4 de julio del mismo año. Entre los 34 miembros asistentes como invitados u observadores, por Argentina estuvieron presentes J. A. Ballester Peña, N. de Anquín, A. Dell'Oro Maini, M. Ferrer, P. J. Frías, J. C. Goyeneche, E. Rau y J. R. Sepich.

<sup>180</sup> *Cfr.* La condena de la Asamblea General de las Naciones Unidas al régimen fascista de España y el cierre de Francia de sus fronteras en febrero de 1946. El Congreso se iniciaba en el mismo mes en que Estados Unidos publicaba su *Libro Blanco* y el Consejo de Seguridad de la ONU se expedía sobre la situación española y sus relaciones diplomáticas.

<sup>181</sup> Para una relación de las relaciones Franco-Perón, ver Rein 2003.

«religiosidad» y anestesiar los restantes. Ahora bien, ¿cómo se resignificaron tales núcleos?

- Por ejemplo, en oportunidad de postular un repertorio visual de los «oficios, personajes y lugares» comunes a la «porteñidad», la convocatoria para la tercera edición de los *Cuadernos de Buenos Aires*,<sup>182</sup> fue para *Convivio* con las *Xilografías porteñas* (1947) de Juan Antonio Spotorno. La única imagen religiosa en la edición será *El patrón de Buenos Aires*,<sup>183</sup> que venía a reinstalarse 18 años después de haber figurado en la portada de *Criterio* y a ocho años de la edición de *Convivio* (1939). Las xilografías de Spotorno (y *El patrón de Buenos Aires*, particularmente) fuera de *Criterio* (la de los *dos primeros años*) o extraídas de sus cuatro series («Varia», «Porteña», «Provinciana» y «Temas Religiosos») en la cuidadosa edición para bibliófilos (como todas sus ediciones) de *Convivio*, adquiría rasgos inusitados de civilidad y popularidad;<sup>184</sup> además la selección y la presentación contribuía a una ampliación de sus lectores modelos.

La compilación incluyó *Cancha de Bochas*,<sup>185</sup> de la que destacué en el Capítulo 8 su estrategia consistente en la acentuación de la *ausencia* (de juego) y la falta de dinamismo en la instancia de discutir sobre una tradición. Junto a las series con las que convivía en la edición de 1939, permitía una lectura en tono crítico en un conjunto en el que la serie provinciana, con su epílogo *Tormenta*,<sup>186</sup> presentaba mayor dinamismo que la «serie porteña», en la que las dimensiones de soledad y quietud prevalecían. En esta compilación, unida a grabados como *El farolero de Flores* o *El carrero*, anesthesiaba esa lectura, orientándola a una galería de personajes de antaño y lugares emblemáticos operándose una suerte de fosilización de la ciudad. Así presentada, la «quietud» de la serie porteña que activaba los sentidos de «incomunicación» a fines de los

---

<sup>182</sup> Serie que, con algunas interrupciones, se extenderá hasta entrado los años 60 y que había comenzado con *El nombre de Buenos Aires y su Santo Patrono*, de J. Torres Revelo, bajo la intendencia de E. Siri.

<sup>183</sup> Juan Antonio Spotorno, 1929 (cfr. fig. 1, Cap. 7).

<sup>184</sup> Cfr. p. 107, nota 231 Cap. 4, *Parte II* para el listado completo de las incluidas en esta edición.

<sup>185</sup> Cfr. fig. 22, p.268, Cap. 7.

<sup>186</sup> Cfr. fig. 23, p. 270, Cap. 7.

años 30, ahora (en la edición de 1947) activaba los sentidos de permanencia y tradición, despojándola de su tono crítico.<sup>187</sup>

- De igual modo sucedía con *Nona*, una de las obras «bisagra» que ese año ingresaba a la colección del Museo Sívori de la Ciudad de Buenos Aires con el nombre *El ángel de la tarde*. Tan sólo dos años y medio después ingresaría al taller para su restauración y no volverá a exponerse.<sup>188</sup>

En 1947, un análisis atento de la reunión entre Perón y los intelectuales y el discurso del primero (13 de noviembre de 1947)<sup>189</sup> permite *precisar*<sup>190</sup> los tópicos del *catolicismo nacional* presentes en el Perón de entonces. Esto último, era menos una estrategia de asunción de la voz del «otro» para su seducción, cooptación o «dominación»<sup>191</sup> y más una reapropiación y resignificación de su textualidad.

En efecto, frente al arco intelectual que para el gobierno de entonces era el amplio espectro de «los nacionalistas», encarnado (otra vez y de modo

<sup>187</sup> No obstante, uno de los tres grabados que sólo se incluyeron en esta edición, *El borracho*, —cfr. [Anexo 3, fig. 26] que junto a *El herrero* y *El corralón*, no figuraron en la edición de *Convivio* (1939) ni en la de *Criterio* (1953)— es ciertamente anómalo; brevemente, de su *objeto inmediato* podría formularse como *topic* la expresión «de la estabilidad», y su relación triádica con su *signo e interpretante*, permite afirmar que el texto postula una visión subjetiva de permanencia o resistencia a pesar de la configuración del «moderno/contemporáneo» mundo del personaje (en el contexto de la producción de Spotorno, recepta una estética que la acerca a *Oratoria*, cfr. [Anexo 3, fig.23]). En alguna medida contrarrestaba la exigencia del programa editorial de la Ciudad que exigía sólo imágenes relacionadas con ella. Nuevamente, al margen de las intenciones del autor empírico, con la incorporación de este último grabado, también es posible leer una operación sígnica de resistencia a la neutralización de los sentidos de estos textos visuales.

<sup>188</sup> No constan exhibiciones en la ficha n° 282 / Museo Municipal de Bellas Artes y Anexo de Artes Comparadas. El personal de la institución, me aclaró que de haber integrado alguna muestra, tales datos deberían figurar en la ficha y/o carpeta de archivo.

<sup>189</sup> Cfr. «Perón encuentra a los intelectuales nacionalistas», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, n°16, primera quincena de diciembre de 1947: 8-15 (también: *La Prensa*, 14 de noviembre de 1947, p.14, col 4). El listado de asistentes que publicó *La Prensa*, incluyó a Cesáreo Bernaldo de Quirós y Raúl Soldi y omitió a Federico Ibarguren; la versión taquigráfica original: en BNC/Reservada Discursos del General Juan Domingo Perón, Noviembre-diciembre 1947, Carpeta 12 [Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Dirección General de Prensa, noviembre 13 de 1947, “Exposición del General Perón sobre la política cultural del estado, ante la delegación de intelectuales que lo visitara” /BP d12(2)].

<sup>190</sup> La reapropiación del discurso nacionalista por parte del peronismo ha sido hartamente abordado por la bibliografía de los últimos años, en todo caso aquí pretendo precisar algún aspecto complementario.

<sup>191</sup> Cfr. Sigal y Verón 1986.

pertinente, tratándose de un gobierno que se vanagloriaba de hablarle a las masas) en Gustavo Martínez Zuviría, la definición de revolución como *empresa que requiere tiempo, obra compleja que implica un programa para el establecimiento de un nuevo régimen jurídico de trabajo, propiedad, producción y educación*, se exponía casi literalmente en la voz de un Perón que se reivindicaba como su artífice e ideólogo. Y si bien eludía explicitar referencias a la «inteligencia» y a la «convivencia social», estas nociones podían advertirse implícitamente presentes en su discurso, si bien vaciadas del sentido y precisión con que el *catolicismo nacional* las había cargado desde *Nuestro Tiempo*.<sup>192</sup>

Es posible que estas ideas del *catolicismo nacional* fuesen también las del Ejército,<sup>193</sup> pero el primero tenía el mérito de haberlas articulado y sistematizado antes: orden en libertad; revolución transformadora; programa de acción; nuevo régimen jurídico, preeminencia de lo cultural; acción conjunta o comunitaria, concepción del Estado como árbitro, eran todos conceptos presentes ahora en el discurso de Perón a los «intelectuales».<sup>194</sup> Una vez más —pudieron pensar— en el Perón militar, se manifestaba la costumbre del ejército (detectada en *Nuestro Tiempo*) de presentarse «como si no hubiera habido planteos preexistentes, como si el país cupiera entero en sus camaraderías, como si el 4 de junio [y ahora el 17 de octubre] fuese el primer día de la Creación».<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Por ejemplo: «Entre ustedes y el gobierno ¿Cómo no se va a poder realizar una acción que nos lleve a la consecución de esos aspectos? Tendremos inconvenientes pero si el hombre no aprende en la vida a vencerlos, no sé qué puede aprender de más útil para seguir adelante; y cada uno de nosotros tiene más o menos dentro de sí un luchador que será necesario ponerlo en marcha y en actividad porque en cada día que pasa estamos perdiendo tiempo que después será difícil recuperar». (...) «Yo creo que, en éste como en todas las cuestiones que presuponen una acción conjunta, todo está en la organización (...) tenemos que disciplinarnos un poco, tenemos que unirnos, que formar organizaciones de todo tipo y ponerlas al servicio de la Nación, lo que quiere decir al servicio común. Si no realizamos ese milagro y seguimos como estamos, no creo que lleguemos a obtener lo que todos ambicionamos» (...) «no se puede hacer de golpe, porque si no vamos a provocar un caos y no podremos entendernos unos con otros. Yo he sido un enemigo del “dele trámite” porque mata la inteligencia y el amor a la responsabilidad» (cfr.: «Perón encuentra a los intelectuales nacionalistas», *Guía... op.cit.* No es menor que la palabra «Inteligencia» aparezca una sola vez en el texto y «Revolución» 12 veces; en cambio «Cultura/cultural 28 veces y «movimiento» 29.

<sup>193</sup> Institución en la que se formó Perón, cuya pertenencia, en los hechos, nunca resignó.

<sup>194</sup> El listado completo de asistentes: en página 442, nota 178, Capítulo 8.

<sup>195</sup> Cfr. *Nuestro Tiempo*, n° XXXI, 1945:44.

Pero quizá no era la elisión del *copyright* lo que molestaba a este *catolicismo nacional*, sino la «efectividad» de la operación de resignificación, o mejor de activación de núcleos de sentidos que residían en las nociones propuestas en su programa. En definitiva, el peronismo parecía haber leído muy bien sus sugerencias respecto a la dimensión pasional en las masas/pueblo:<sup>196</sup>

Puede actualizarse en «Los denarios que se me dieron»,<sup>197</sup> un acuse de recibo de esa reapropiación —para el *catolicismo nacional*— simplificadora de su programa. Desde el género de la autobiografía, el autor textual consideraba necesario explicitar su sentir y transmitir su percepción de la pérdida de religiosidad, convivencia social/concordia, postulando la unión del arte con la iglesia y equiparando (a riesgo de lesionar la ortodoxia de *Ortodoxia*) la creación artística a la transustanciación del pan y el vino.

*Presencia* fue uno de los espacios de «reacción» (y también parcial autocrítica) ante tal operación, tempranamente advertida por el *catolicismo nacional*:

- en sus páginas revisó el arte católico y propuso como estrategia una vinculación más efectiva con el arte moderno<sup>198</sup> (explicitada en la propuesta visual de sus portadas);
- advirtió la ausencia de una generación de recambio<sup>199</sup> y asumió su déficit de gravitación en la realidad nacional y sus escasos márgenes de acción, aunque no aplicó a sí la lógica implacable — que suponía que el pasado podía explicar el presente— usada para objetar las dos

<sup>196</sup> «El pueblo es como un niño que ignora lo que le conviene: tiene reacciones afectivas de complacencia o displicencia frente a estímulos exteriores pero está privado de toda facultad de juicio que le permita apreciar qué le convenga. En rigor, no quiere nada determinado fuera de un deseo inexpresado, vago y confuso de tranquilidad. Con mayor razón sería inconsulto exigirle que conozca las causas que pueden acarrearle dicha tranquilidad. Por esto mismo hoy y siempre el pueblo debe ser gobernado. Quiere decir que de otros que no sea el pueblo mismo o algo con él consustancializado, ha de venir la inducción del orden que le conviene» (*Nuestro Tiempo* I nº XI, 1944:4). A los intelectuales, Perón les contestaba: « Quien no cuente hoy con las masas populares, no gobierna» (...) « cuando se produjo la revolución, pensamos nosotros que lo primero que había que hacer era tomar la base social porque ella iba a ser la determinante de este movimiento» (...) « Nosotros en el plan que nos habíamos propuestos, habíamos escalonado, como el primer objetivo a alcanzar, la captación y el dominio de la masa popular y ello fue obtenido» Cfr. «Perón encuentra a los intelectuales nacionalistas», *Guía... op.cit.*

<sup>197</sup> J.A. Ballester Peña, *Ortodoxia*, nº15, abril 1947:65-69.

<sup>198</sup> Cfr. «Los católicos y el arte moderno», *Presencia*, 1, nº 14, 1949:2-3.

<sup>199</sup> Cfr. «Ausencia de una generación», *Presencia*, I, nº VIII, 1949:5-6.

Argentinas propuestas por *La Nación* y por el padre Benítez,<sup>200</sup> pues si su pasado (*i.e.* del «*catolicismo nacional*» en esta lectura) había sido el hispanismo católico ¿cómo podía explicarse este presente enunciado en *La noche de Nínive*?<sup>201</sup>

- Asimismo, tempranamente detectó la maniobra de descatalogación en la resignificación del término cristianización:<sup>202</sup> para el *catolicismo nacional* de *Presencia*, la progresiva apelación del peronismo a la «Argentina cristiana» venía a suplantar la «católica» e identificar esta última con la «clerical» y con ello decretar la prescindencia del «árbol de la Iglesia» y de las «raíces hispanas» entendida como «realidad cultural»;
- También leerá un uso «ideológico» del «realismo práctico» declamado por el gobierno, en el cual detectará un *pathos* «revolucionario» de derivaciones insospechadas.
- Lamentará la expansión de lo que interpretará como una «nueva mitología» que precisará progresivamente como la de un *Estado [de raíz liberal] como ideología colectivista (sindicalista) en tránsito al comunismo* (explicitando en tal definición además, a sus propios oponentes).

Ahora bien, una actualización interpretativa de la textualidad de *Presencia*, permite destacar que fundamentalmente fue un espacio que sostuvo su *concepción* de convivencia social/concordia en la explicación diagramática de lo que denominó «tercera posición»: la no reificación del hombre individual (liberalismo) ni del hombre social (colectivismo, comunismo), le permitía encontrar un «tercer lugar» (único Dios), bajo el cual era posible la convivencia de ambos sujetos. Y la diferenció de la lineal y progresiva «tercera posición» que leyó en el peronismo en tanto tránsito al colectivismo (comunismo). Asimismo, *actuó moderadamente* tal concepción de convivencia/concordia, *i.e.* como unión de los desemejante sin anular las diferencias resignando notablemente las referencias al catolicismo o al hispanismo, en pos de una convivencia política, que permitió, por ejemplo, que Julio Irazusta se hiciera cargo de los análisis económicos o Fermín Chávez publicara en el *Suplemento*

---

<sup>200</sup> «Las dos argentinas», *Presencia*, II, n°41, 1950:1-3.

<sup>201</sup> Cfr. análisis y fig. 36, p. 286, Cap.7.

<sup>202</sup> Cfr. *Presencia*, I, n° I, diciembre de 1948:7.

de *Artes y Letras*, entre otros; y esto último, asimismo, excederá las páginas de *Presencia*.<sup>203</sup>

En tanto muchos «convivas» y nacionalistas, compañeros de ruta a veces ocasionales, llegarán a la mitad del siglo seducidos algunos, convencidos otros, por el peronismo, bien para quedarse, bien para decepcionarse en 1955.<sup>204</sup> Tal como sostuvo una fuente del período, los últimos diez años habían «sido, para todos muy aleccionadores, y no creo que alguien pueda decir con verdad que nada ha tenido que aprender y de que nada ha debido rectificarse» (Amadeo 1956:8).

Una particular forma de resistencia ante la dispersión generalizada del nacionalismo en general, del *catolicismo nacional* en particular y la reconfiguración del campo político, es posible actualizar en *Ángel en el árbol*,<sup>205</sup> texto que en esta instancia y luego de los hallazgos hasta aquí expuestos, habilita la interpretación de la estilización del árbol en el programa artístico del grupo como cultura católica, la que aún se propone a modo de fortaleza y donde el personaje mediador se aferra desafiando una inestabilidad. O bien, el cada vez más complejo acceso y participación en la religiosidad, la espiritualidad, la catolicidad expresada en las portadas del primer y segundo año de *Presencia*.<sup>206</sup>

La relectura de las publicaciones oficiales, entre otros materiales, si bien ya revisados por la bibliografía metatextual, dan un panorama de esta operación específica de acentuación de determinados topos y su resignificación. Del análisis presentado en el capítulo 8, es posible explicitar que la dimensión de árbitro detentada por el Estado y posibilitador del acceso a la «cultura» (particularmente a sectores que entendía relegados), lo era *a los espacios* (bibliotecas, teatros, museos). No es posible advertir en una publicación como

---

<sup>203</sup> V.gr. en el *Colegio de Estudios Universitarios*, fundado por Meinvielle «convivieron» Leonardo Castellani, César Pico, José Luis Romero, Ángel Vasallo, Julio Irazusta o Eugenio Pucciarelli ya dando cursos o disertando ocasionalmente. O también las *Semanas del Calvario en Tandil*, prácticas grupales estéticas de las que participaron miembros del *Convivio*, e implicaban año tras año la, acción mancomunada de diversos saberes y experiencias en pos de una experiencia de fe.

<sup>204</sup> L. Marechal, I.B. Anzoátegui, M. Amadeo, M. Martínez Casas, M. Gálvez, E. Palacio, E. Mac Donagh, H. Schiavo, J. R. Sepich, J. Soler Darás, C. Disandro, N. de Anquín, R. Jijena Sánchez, T. de Lara, J.O. Ponferrada, L. Zía, S. de Estrada, entre otros.

<sup>205</sup> J.A. Ballester Peña 1949, *Cfr.* fig. 16, p. 262, Cap. 7.

<sup>206</sup> J.A. Ballester Peña, *Cfr.* fig 70-77, p. 454 y 460, Cap. 8.



*Cultura para el pueblo* por ejemplo la proposición de una «nueva» estética en el ámbito de las artes «eruditas» (al menos plásticas); esa fue una discusión elidida. Ello no implica afirmar que en este período desde el Estado —sus políticas culturales— no se promovió el acceso a alguna determinada; en todo caso tal apertura fue a las estéticas vigentes por entonces. Lo que reconduce a una explicitación de cuáles fueron las mismas...<sup>207</sup>

Asimismo, es posible explicitar una operación discursiva de *adición* antes que *síntesis*; en la instancia de definir la concepción justicialista de cultura, en primer lugar se afirma su destinatario: el pueblo, pues «la cultura es popular o no es cultura». Luego, en segundo lugar, se sostiene que ésta tiene en cuenta a) «expresiones superiores del pensamiento extranjero» / «los grandes valores universales»/ «lo que antaño estaba reservado para los círculos pudientes» y b) «lo autóctono y nacional» (que debe ser «revitalizado»), los valores «propios», las «antiguas veneraciones del pueblo, de su realidad circundante y de su inconfundible sentimiento telúrico».

Si bien se afirma que tanto a) como b) «deben ir al diálogo directo con el pueblo de cuyo seno saldrán las creaciones que, con autenticidad, podrán *sumarse* al lenguaje universal», una abstracta *intención de síntesis* no parece suficiente para que esta se opere, más aún si en tal propósito se utiliza expresamente el término que indica la operación de adición.

Finalmente la cultura nacional promovida se propone de «contenido popular, humanista y cristiano» [se prefiere este término a católico], inspiradas en a) expresiones universales de las culturas clásicas; b) expresiones universales de las cultura moderna y c) de la cultura tradicional argentina; a condición de que a), b) y c) concuerden con los principios de «la doctrina nacional».

Los párrafos precedentes dan cuenta más bien de una concepción por la que las «diferentes culturas» (universal, moderna y tradicional nacional) pueden convivir en concordia en tanto incorporación aditiva y pragmática.

---

<sup>207</sup> La indagación sistemática y fundada de este aspecto, implicaría una investigación aparte en la que los hallazgos aquí presentados pueden contribuir en algunos aspectos; por lo pronto, un capítulo complementario lo constituye la traslación de esta religiosidad o espiritualidad propuesta en el arte (*culto*), a la gráfica impulsada desde el peronismo, espacio más afín a su lector modelo tal como lo configuró.

En todo caso el presupuesto en la concepción de cultura del peronismo, era su consideración como «acceso» a los «templos» de la misma. La profusión de fotografías (dimensión de lo real) de espacios por los que ahora circulaban multitudes (Teatro Colón y bibliotecas, principalmente), daban cuenta de los sectores convocados (las familias a partir de la presencia de niños en actividades culturales) y sus espacios de circulación.

De mayor interés pudo ser el proyecto *Vagón de arte*: se trataba justamente de la proposición de un «templo» (peronista) móvil de la cultura: nuevamente de su lectura, no es posible explicitar una propuesta novedosa.<sup>208</sup>

*Cultura o Argentina*, también fueron los títulos de dos publicaciones impulsadas por el gobierno en que la retórica del catolicismo (claridad, trascendencia, espíritu, meta) aparecía retomada por el peronismo previa operación de laicización, para ser acentuadas en los discursos y prácticas oficiales de los años siguientes.<sup>209</sup> Discursos y prácticas no ajenas a la participación de los miembros del *Convivio*, quienes fueron parte de los proyectos de tales publicaciones,<sup>210</sup> pues aceptaron participar de iniciativas por las que sus textos visuales eran reinstalados y pasibles de una relectura en algunos casos simplificadora (tal la edición de *Xilografías porteñas* de Sptorno o la convocatoria a participar en la serie *Láminas de la Ciudad de Buenos Aires* bajo la consigna de presentar un registro documental de las «supervivencias de un pasado que va desapareciendo absorbido por las exigencias de la actualidad que nos rehace constantemente el panorama exterior de Buenos Aires» (Salinas 1947:s/p). De igual modo, la organización del Instituto Superior de Artes de Tucumán (cuyas relaciones con el gobierno peronista sería necesario indagar de un modo más exhaustivo) de la muestra retrospectiva (durante 1950) de 250 trabajos de Ballester Peña ejecutados entre 1929 y 1948.

Lo anterior, requiere de una lectura atenta y menos simplificadora del rol de su estética y la manipulación sígnica de que fue objeto por sus autores y sus

---

<sup>208</sup> Cfr. *Vagón de Arte* (Prov. Buenos Aires: Ministerio de Gobierno, Dirección General de Cultura Provincia de Buenos Aires, s/f).

<sup>209</sup> Cfr.: «El justicialismo y la cultura», *Biblioteca*, 1, 1950: 10-12.

<sup>210</sup> Cfr. Cap. 4 Parte II.

lectores textuales en un período de religiosidad secular encarnada en los personajes de Perón y Evita.<sup>211</sup>

En cuanto a la teorización en esta etapa, es menor o casi nula la relativa a la recepción (si bien se acentúa en la práctica a partir de la construcción de un lector modelo) y se activa la reflexión sobre la cultura. Continuando con los ítems antes consignados, en esta etapa se presentan con las siguientes características:

1. Disputas estéticas de *Convivio*. Si en la teorización primera las disputas estaban enfatizadas y en la segunda época (de compromiso y afirmación) se presentaban atemperadas, en esta instancia esto último se reitera. Se postula una recepción crítica del arte moderno, lo que implica todo un considerable cambio respecto a las posiciones previas y la disputa se traslada al interior del campo católico con relación a los «reaccionarios a priori» e «ignorantes» (se cuestiona la negligencia y falta de esfuerzo para comprender el «problema del arte actual»), que desechan *in totum* el arte moderno.

2. Teorización estética. *Descenso y ascenso del alma por la belleza* se presenta en su tercera formulación (1950) con algunas precisiones: la mención del carácter «laberíntico» del despliegue de la tríada *belleza creada, verdad y bien*; la consideración de la belleza como «exceso» (desbordamiento) de la forma (y su consecuencia anagógica) y, particularmente una distinción de interés entre conocimiento estético (instantáneo, directo intuitivo, intransferible, mostrable») y conocimiento racional (lento y trabajado, demostrable mediante la división y el análisis). Luego aquí la concepción de lo estético como conocimiento adquiere relevancia como también la función especulativa y reflexiva (en cuanto especular y refleja) de la razón en el conocimiento. Asimismo, se acentúa el carácter heroico del artista y se especifica su calidad de pontífice (puente); finalmente se explicita en esta etapa, algo que había permanecido de modo insistente pero implícito, tal la performatividad de los programas estéticos.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Cfr. *Parte III*, Cap 12, conclusiones en las que planteo esta problemática al interior de la concepción de arte y cultura y su relación con la dimensión política y pasional en el *Convivio*.

<sup>212</sup> «El arte católico es un ingrediente imprescindible para la recuperación de la cultura y la pacificación de la conciencia del mundo (...) el arte ayuda a vivir, ayuda a salvarse» (*Presencia*, 1, n° 14, 1949:2-3).

3. Teorización artística: reitera las consideraciones planteadas en el período anterior, *i.e.* la concepción de arte como lenguaje y como tal, comunicación y la acentuación del trabajo con la forma. Se presenta también una apertura al arte moderno y se indica una estrategia: activar «aún más el arte profano, en lugar de aplicarle frenos», valorar el arte moderno «extrayendo sus posibilidades concretas».

4. Teorización cultural. La reflexión en este punto es proporcionalmente mayor. En otros términos, estética y arte son pensados al interior de una proto-teoría de la cultura la que se asocia a revolución e inteligencia y se define. En tal sentido es concebida como campo de acción con el fin de activar su crecimiento y la promoción de un nuevo régimen humano de *convivencia social*/concordia. Pero también tal cultura se precisa en su carácter católico, acentuando la dimensión universal de la Iglesia, bajo la cual se postula la unión de diversas tendencias, sin anular sus diferencias, con el objetivo de un *orden en democracia* (si bien bajo la condición de su *legitimidad*). En el último período (de reacción ante la manipulación signica de ciertos aspectos relacionados con esta concepción de cultura) la reflexión se redirecciona hacia la potencialidad performativa del mito (*i.e.* lo no semiotizado o no discutido).

6. Discusiones con el sistema de arte moderno. Si bien literalmente la indistinción arte/artesanía se mantiene, la diferenciación propia del sistema del arte moderno se filtra en los abordajes: los términos utilizados para nominar el sujeto de este hacer es «el artista»; su autonomía (libertad) se postula, si bien condicionada: en la producción se prevé un estado análogo al de «contemplación mística» para producir el «verdadero arte» (el religioso, para esta concepción). La crítica de arte es aceptada en cuanto se ejerce (en *Nuestro Tiempo*) y la Academia es implícitamente admitida.

Finalmente, el periplo de ampliación y especificación del arco semántico de *Convivio*, en estos veinte años incluyó sentidos (todos complementarios) de la «enciclopedia» dantesca (en la pretensión de un grupo de laicos católicos de reflexionar sobre la cultura y la política y definir el rol del intelectual católico); la enciclopedia religiosa (católica): en el espíritu de *comunidad/ convivencia* y *acción*, fundamentada en la Liturgia y de la enciclopedia filosófico-teológica: en

la concepción de convivencia social/ concordia entendida como reunión *afectiva, amistad civil* o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común (defensa de la soberanía y de la patria) y como efecto de una comunidad mayor reunida en torno a la piedad y culto a la «patria de Dios».

Los hallazgos que aquí he presentado, estuvieron orientados a actualizar interpretativamente la estética del del *Convivio*: *i.e.* su explicitación como *catolicismo nacional* con los alcances que antes he destacado, sus estrategias narrativas implícitas focalizadas en la dimensión pasional, como también los términos de la discusión que emprendió.

Dicho de otro modo, este *catolicismo nacionalista* del *Convivio* primero y de la *concordia* después, que postuló la asociación de la identidad nacional y de la argentinidad a las raíces católicas e hispánicas, presenciara la reapropiación y resignificación de sus ideas y estrategias, vaciadas las primeras de su contenido doctrinal y activadas las segundas en su dimensión pasional.

Particularmente la idea de *concordia* nacional se configurará progresivamente como incorporación acrítica y pragmática del arco ideológico político social, suspensión de las discusiones en términos de encuentro/discusión genuino con el/los otros e instauración de una progresiva secularización; ampliando en el proceso también sus lectores modelos y apostando a la formación de una «masa de sentimientos» (y como tal, «indiscutible»). En parte, los miembros del *Convivio* fueron conscientes de esta manipulación, quizá apostando a una posibilidad de activación de las lecturas posibles propuestas en sus textos y subestimando la fuerza de la modelización de la cultura en los programas estéticos impulsados desde las políticas estatales.

Hacia el final del período aquí tratado, *Convivio* (al menos los dos exponentes más potentes de su programa) ya habían advertido tal operación. Es posible actualizar la percepción de los escasos márgenes de acción en la lectura de la edición de *Xilografías de Juan Antonio* con la portada de *Roberto el diablo* (figura 1): revisión, actualización e intento (pasionalmente desesperado se podría agregar) de reacción a la «compresión» de las posibilidades de

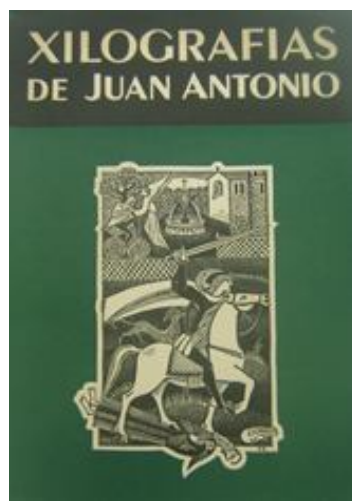


Figura 1. *Xilografías de Juan Antonio* Buenos Aires: Criterio, 1953 (portada)



Figura 2. Juan Antonio Ballester Peña, *San Rafael y Tobías*, 1942 (óleo sobre tela)



Figura 3. Juan Antonio Ballester Peña *Arcángel San Rafael y Tobías*, 1953, óleo sobre tela

expresión del *Convivio*.<sup>213</sup> O bien en la lectura comparada de las representaciones componenciales entre los diez años transcurridos desde el

<sup>213</sup> Aún en su propia «casa».... Pues una circunstancia marginal pero no menos significativa en torno a la experiencia de esta edición, impulsada por Criterio, fue la oposición de esta última a que Máximo Etchecopar incluyera una introducción crítica de la obra de Spotorno, por lo que las xilografías en la edición que el artista en persona cuidó, aparecieron sin un marco de lectura solidario. Spotorno se opuso a que otra escritura acompañara su obra, pero no obstante aceptó

*San Rafael y Tobías* de 1942 (figura 2) y el de 1953 (figura 3): de un *nuevo orden/camino* impulsado por (un *esperanzado*) *catolicismo nacional (del Convivio)*, a un *interpretante* (lectura) en la que ha adquirido relevancia la dimensión de alimento, perdida ya la de acción.

---

su publicación (Cfr. entrevista personal, 11/12/2012 con María de los Ángeles, Martina, Juan Antonio y Federico Spotorno).

## **PARTE IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES**



## Capítulo 10. Discusión

*Ningún individuo de esa sociedad espera hacer, él mismo, algún avance grande hacia la verdad completa y perfecta, sino que continúa los trabajos de sus predecesores y espera que sus sucesores continúen los suyos.*  
(Peirce 1905-6).

Los hallazgos de la presente investigación viene a complementar aspectos relacionados con la configuración del universo de los nacionalismos y catolicismos en la bibliografía metatextual, en la cual la Iglesia católica aparece como un campo y sector ineludible y que ha permitido reflexiones señeras alrededor de su protagonismo a partir de la década del 30 en la R. Argentina, inauguradas<sup>1</sup> con las investigaciones de Caimari (1994 [2010]) Zanatta (1996, 1999), y continuadas con las de Bianchi (2001, 2002), Di Stefano y Zanatta (2000), Malimachi, Cuchetti y Donatello (2006), Zanca (2006, 2012) Ghio (2007) entre muchos otros estudios.

En tal sentido se ha destacado la reubicación del discurso y las prácticas religiosas en el ámbito público en el período en estudio, como la creciente cooptación de los sectores nacionalistas. La preocupación por sus nominaciones ha atravesado la bibliografía y ha estado presente en todas las reflexiones que han abordado ya los nacionalismos, ya los catolicismos.

Aceptando el presupuesto de que son siempre distinciones modélicas (de carácter heurístico), en lo que respecta a los nacionalismos, la bibliografía ha receptado una distinción que a grosso modo pueden reducirse a un nacionalismo de derecha (aristocrático, nostálgico o tradicionalista) y uno de

---

<sup>1</sup>Si bien hay trabajos previos (v.gr. Mallimaci 1988 o los estudios de Auza, 1984, 1987), las aproximaciones de Caimari y Zanatta se presentan de un modo más abarcador y con marcos teórico-metodológicos rigurosos.

izquierda (dinámico, populista). Los estudios de Zuleta Álvarez (1975) se orientan al primero y los de Buchrucker (1987) por ejemplo, consideran ambos diferenciando el nacionalismo «restaurador» (que incluiría el nacionalismo republicano y el doctrinario propuesto por Zuleta Álvarez) y el nacionalismo «populista». El horizonte de lo aquí trabajado se inscribiría (sólo de tener en cuenta tales diferenciaciones) en las discusiones sobre el llamado nacionalismo de derecha o en término de Buchrucker «restaurador».

Otra diferenciación usual (también en el ámbito de los nacionalismos) ha sido la de «nacionalismo liberal» / «nacionalismo integral», incluyéndose en el segundo los nacionalismos con mayor prevalencia de aspectos religiosos. La distinción propuesta por Mailimaci (2011) al interior del nacionalismo «integral»: comprende un nacionalismo católico por un lado, asociado frecuentemente al maurrasismo de la Action Francaise, aunque no de modo exclusivo, y al que caracteriza por la primacía de lo político y de la identidad nacionalista por sobre la católica; y por otro lado un catolicismo nacionalista, «cuyos miembros se nutren en el dispositivo católico integralista» bajo la premisa «primero el catolicismo» (desde sacerdotes, hasta militantes católicos típicos o aquellos que identifica con un catolicismo privado y libertario), luego la primacía de la identidad y pertenencia católica, en este caso, no necesariamente es institucional o subordinada a la autoridad eclesial (*Ibíd.* 140-141). Como es posible observar, se recepta desde esta distinción la categoría (habitual en los historiadores de la religión) de integralismo, muchas veces asimilada a clericalismo, identificación que Mailimaci, sin resignar el término, parece evitar.

Esta última categoría ha sido impugnada por Buchrucker (1987:113), fundamentando tal objeción para el caso argentino en la exigencia metodológica (para un historiador) de no crear terminologías alejadas de los usos vivientes, excepto que sea estrictamente necesario.<sup>2</sup> Desde una perspectiva semiótica, esto se podría aceptar siempre que tales términos configuren un metalenguaje investigativo alejado de la autodescripción del sistema (Lotman 1974). En otros términos, se trata de evitar utilizar el aparato

---

<sup>2</sup> Buchrucker destaca que en Argentina, la expresión «nacionalismo liberal» si bien puede detectarse, la tendencia ha sido a su uso como «liberal» a secas; en cuanto al «nacionalismo integral» ninguno de los actores del período con el que podría ser identificada tal corriente (Uriburu o Perón) se autocalificaron como integralistas (Buchrucker 1987:113).

de autodescriptivo elaborado en un determinado período como metalenguaje investigativo (pues entonces se estaría excluyendo de la investigación lo que en el período por las consideraciones que fuere, excluía o sólo leyendo lo que éste leía).

José Zanca en su estudios sobre los «cristianos anti fascistas», también se refiere a la distinción nacionalismo católico / catolicismo nacionalista. Caracteriza el primero por la proposición de restauración de un orden en el cual la religión católica y la iglesia ejerce un papel rector; y el segundo por su interés orientado a la política y por la construcción «con materiales sagrados de una metáfora en la que leer el restablecimiento del reinado de Cristo como una forma de contener el “desorden” y la “anarquía social contemporánea”» (Zanca 2013:33).

En esta investigación he optado por la nominación *catolicismo nacional*, como hipótesis integradora de las prácticas del *Convivio* y la he sostenido a modo de *interpretante final*. En ella el (moderno) sufijo «ismo» funciona como marca diferenciadora de un opuesto, explicita un sentido de pertenencia y otorga al término al que se le adhiere una carga emocional que lo torna un instrumento eficaz para la acción y la movilización social (Kroeber & Schmidt 1965). Entiendo dificultosa la expresión «catolicismo nacionalista», atento la especificidad del sufijo en cuestión y su difícil convivencia en dos términos;<sup>3</sup> su carácter aglutinador y vocación centralizadora lo es de uno o bien de otro. En cuanto al segundo término de la expresión, «nacional», lo entiendo (adhiriendo a la definición de «nación» de P. Anderson —1983(1991):23)— como perteneciente a una «comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana».

Esto es, una concepción «nacional» implica la idea de:

- participación en una comunidad política «imaginada» en cuanto creada, pensada, vivida (y sentida) como una comunión en la mente de cada miembro;

---

<sup>3</sup> La expresión «nacionalista» en quienes lo sostienen, es entendida en términos de «nacionalismo».

- aceptación de límites (si bien elásticos) suficientemente definidos; en las *prácticas* del *Convivio* el espíritu mesiánico está reservado a la gran patria católica (universal);
- admisión de la concepción moderna de la soberanía política (terrenal), no así la espiritual.

En otros términos, el acento —en las prácticas de *Convivio*— no está puesto en la dimensión nacionalista, no es éste un componente afectivo apto para traducirse en acción y movilización; en los casos en los que esta última se explicitó (por ejemplo, en la reivindicación de soberanía ante la presión norteamericana hacia el final de la Segunda Guerra Mundial) lo fue en función de los componentes católicos y no los nacionales o a partir de elementos nacionales evaluados bajo la óptica del catolicismo.

La lectura de las fuentes relevadas dan cuenta de las complejas y sutiles relaciones entre los actores de este campo; de proceder a un corte «sincrónico» en los años treinta, los *Cursos*, *Criterio* (y la Iglesia) y *Convivio* no tuvieron, conforme lo he destacado en el Capítulo 9 una relación única ni uniforme. En este punto los hallazgos aquí planteados, amplían las reflexiones de Zanatta respecto a la discontinuidad que observa en la posición de la institución eclesiástica en el período pre y pos Uriburu: este autor destaca cierta reorientación de la Iglesia a la afirmación del magisterio y cierta moderación en su interpretación político-coyuntural de los hechos a partir de los años 30, si bien sin abandonar su discurso antidemocrático (Zanatta 1996:48-49), como paso progresivo a la configuración de la *nación católica* desde el *estado liberal*. El título de su obra (1996) condensa, tal como bien lo señala Lida (2010), la tesis rupturista por la que un actor (Iglesia católica) levantándose de su letargo decide introducirse en la vida política del país para de ahí en más tornarse sector social de ineludible consulta, consenso o cooptación como condición de posibilidad de estabilidad o permanencia en el poder.

La centralidad del catolicismo en torno a los 30 ha sido explicada en relación con la existencia de un destinatario proclive a escuchar sus interpretaciones del contexto social y sus soluciones para la coyuntura y el futuro mediato; un plexo

de factores confluye en este período para que tal lectura sea posible y haya lectores dispuestos a receptorlas (Lida *ibíd.*).

Los hallazgos de la presente investigación, en la parte que le compete leer esta discusión, tienden a plantear el proceso en términos que eliden la secundidad (la explicación de la causa única, tiende a reducir y simplificar cualquier problema). En términos de terceridad, sí es posible afirmar —y fueron presupuestos del presente, acentuados a lo largo del proceso investigativo— la dificultad de leer un «vigoroso» estado liberal previo a una «vigorosa» nación católica; de igual modo los nacionalismos (liberales o católicos) como efectos de ambos (si bien con concepciones sideralmente diferentes, el primero secular e inscripto en la tradición de la modernidad, el segundo teológico) carecieron de una coherencia y sistematización teórico-práctica que los tornara una opción de poder. Su confluencia en «el mito de la nación católica», formula reveladora y de fuerte alcance interpretativo (al punto que muchas investigaciones lo han adoptado) reconduce las explicaciones —nuevamente— en términos de secundidad; en todo caso, sería pertinente hablar de «mitos» de la nación católica (*cfr.* Cucchetti 2003b), uno de los cuales (de sostener el complejo término «mito») bien puede leerse en relación con el *catolicismo nacional* del *Convivio*.

Asimismo, desde el abordaje de problemáticas complementarias, los hallazgos de esta investigación coinciden parcialmente con Spektorowsy (2003), para quien el principal opositor de la derecha antiliberal no fue la izquierda populista a la que conforme su tesis, inclusive respaldó. Este autor concluye que ni los nacionalistas de derecha argentinos fueron simplemente reaccionarios, ni los nacionalistas de izquierda antiimperialistas y modernizadores; ambos tuvieron más coincidencias que diferencias y la combinación de ambas líneas (que en su tesis confluyen en una tesis integralista-populista) explica el amplio frente ideológico contra la democracia liberal cuyo impacto cultural, sostiene, tuvo efectos hasta los años 80. La parcial coincidencia en cuestión reside en que esta investigación da cuenta de una acentuación y jerarquización de «enemigos», opositores y objetivos como también su persistencia; la parcial disidencia es que aquí he sostenido menos una síntesis y más una resignificación o lectura en términos de «terceridad degenerada» de las

concepciones político-sociales de un sector de específico (un *catolicismo nacional* o bien, el *Convivio*) que para Spektorowsy podría incluirse en la amplia denominación de «derecha antiliberal». Asimismo, en este punto, el corpus visual aquí trabajado, complementaría las fuentes documentales (y su lectura) que han posibilitado sostener tal conclusión.

El planteo de lo aquí investigado se orienta menos a dar explicaciones definitivas, y más a marcar particularidades de un proceso caracterizado por la debilidad teórico-ideológica tanto del liberalismo como del catolicismo (entendiendo por ellos un amplio y complejo campo de ideas y prácticas y acentuando el carácter heurístico de la distinción) del que bien puede dar cuenta la experiencia de *Convivio*. En este punto su interés deviene pertinente en tanto se propuso delinear un programa de acción y una teoría consecuente en el ámbito artístico y además, en lo que a esta tesis compete, en lo visual (aunque no sólo en este ámbito).

A ello se agrega la posibilidad de revisar el nivel de «romanización» que aceptó el laicado en sus prácticas; el hecho de tratarse de un grupo no inscripto en la esfera de las instituciones eclesiásticas, ni absolutamente dependiente de los *Cursos* (de carácter más institucional en su campo de acción, si bien a partir de 1939 ya bajo la égida de la iglesia católica de un modo formal) acerca esta investigación a una indagación en ámbitos menos relevados (los no estrictamente institucionales ni oficiales)<sup>4</sup> y la aproxima a una reflexión sobre los modos de configuración de los regímenes de sensibilidad y su consecuente carácter performativo. En tal sentido, en la línea propuesta por Lida (2005) quien postula la persistencia de debates, problemas y preguntas en este campo de estudio, lo aquí tratado contribuye a indagar la dinámica del laicado no

---

<sup>4</sup> Podría objetarse esta aproximación, a partir de la relación de los exponentes del *Convivio* con el padre Julio Meinvielle en el último tramo del período investigado, pero una objeción de ese tipo presupone una relación sin matices y de identificación lisa y llana con la jerarquía eclesiástica. Estas no estuvieron exentas de rispideces, lo que es inferible de las fuentes trabajadas que permiten afirmar que la lectura de Meinvielle (en su expresión en la prensa, no necesariamente en sus libros, en que la dimensión de autor está más afirmada) no era la de la Iglesia (aun cuando Meinvielle permaneciera a la misma). Sus estrategias (por ejemplo, es de interés revisar la manipulación y lectura de las encíclicas de las que hacía gala Meinvielle para pensarlas aplicables a la coyuntura política; de hecho cuando debe admitir la posibilidad de la democracia, acude a León XIII y la encíclica *Libertas*, 20 de junio de 1888), le permiten mantenerse en la ortodoxia eclesiástica y evitar impugnaciones, no obstante para la Iglesia la actividad de Meinvielle configuraba una intromisión demasiado explícita en las cuestiones políticas, algo que siempre cuidó (aun en las formas) expresar.

institucional través de asociaciones formales e informales o grupos que se involucraron en dar respuesta a la cuestión social.

La detección de la conformación progresiva del *Convivio* en cuanto configuración grupal y programa estético-artístico, me permitió deslindar diversas etapas las que identifiqué como:

- a) Los inicios o emergencia y primeras prácticas del *Convivio* (1928-1933);
- b) un período de compromiso en los márgenes para consolidarse luego en el centro del universo católico (1934-1943); y
- c) uno de *resistencia* en la postulación de una noción de convivencia/concordia (ampliación además del arco semántico del *Convivio*) y posterior *reacción* ante la manipulación signica (resignificación) de la noción de concordia por parte de las políticas culturales a partir de mediados de la década del cuarenta.

a) De la primera etapa me fue posible postular el rol decisivo de *Número* en la inicial conformación de una estética que pretendió configurarse como instancia alternativa a aquellas en las que tendía a describirse el campo artístico (*i.e.* Boedo y Florida).<sup>5</sup> En tal sentido, *Número* dio cuenta de la ya convicción (a partir de su detección previa en el primer período de la experiencia del *Convivio*) de la performatividad de los programas estético-artísticos. Su análisis me permitió afirmar que fue allí donde más se explicitó la relación entre tales programas y la dimensión política la que, fundamentada en la concepción tomista de este grupo, formó parte de una misma reflexión junto al arte y la cultura, atento la concepción organicista de la «realidad». Si bien de modo incipiente, hay allí un germen de lo que se propondrá como teoría estética (en lo que es pertinente a esta investigación) y un núcleo de ideas que progresivamente adquirirá forma para confluir en la segunda etapa con la teoría estética delineada en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal,

---

<sup>5</sup> Tendencia ésta extendida. Más de un grupo entre fines de los veinte y principios de los treinta tenderá a configurarse por fuera de Florida o de Boedo.

1939). Los hallazgos avanzan sobre los escasas investigaciones que se han detenido en *Número* y particularmente en los aspectos previos a la escisión de *Criterio* (Devoto 2006, 2010, Jesús 2009). En tal sentido antes que discutir, *complementan* tales abordajes: precisan la inicial configuración de *Convivio* como espacio de mediación y resistencia moderada a la «romanización» y avanzan en la consideración de su programa visual como espacio de experimentación y primera configuración.

La historiografía del arte argentino relacionada con esta etapa, ha tendido a leerla como parte de la conformación del campo artístico de la década del 20 atravesado por la recepción de las estéticas modernas y a partir de figuras señeras. De entre los que formaron parte del inicial *Convivio*, circularon por él o integraron *Número*, se encuentran estudios sobre Alberto Prebisch, Norah Borges y en menor medida Héctor Basaldúa,

Así los hallazgos aquí presentados, también vienen a complementar y discutir parcialmente algunas lecturas más centradas en los autores empíricos y menos atentas a la dimensión política de sus prácticas artísticas. La consideración de la propuesta de Prebisch como una «vanguardia con tradición» (Cedodal 1999, Viñuales 1999) y sus actividades en el período, podrían inscribirse en un campo más amplio caracterizado por la injerencia más activa de los sectores católicos, entre los cuales *Convivio* fue menos un espacio de «camaradería y refugio de provincianos» (Viñuales 1999:111.) y más, conforme las fuentes aquí relevadas, un programa deliberado (no necesariamente coherente y concluido en esta etapa) de «catolización» de la cultura; si bien algunos de los trabajos compilados con motivo de la celebración de los 100 años del nacimiento de Prebisch mencionan a *Convivio* y a *Número*, no aparecen relevados con exhaustividad ni tampoco su lectura inscripta en la decisión de la Iglesia argentina de incidir en lo político-cultural y tampoco en la de un grupo de laicos de reflexionar sobre la cultura, el arte y la política. Asimismo, algunas particularidades destacadas como de índole personal de Prebisch (su multifacética actuación o bien su circulación por espacios martinfierristas) lo fueron también de muchos otros integrantes de *Convivio*, destacando así una característica que fue también la del grupo en estudio, particularmente de la primera época.



De igual modo con lo abordajes de Norah Borges (Artundo 1994, Baur 2001, Lorenzo Alcalá 2009) o de Héctor Basaldúa. La serie de litografías de ángeles de 1925 (que no vieron la luz ) de la primera, da cuenta de la circulación de una textualidad religiosa y fiel al texto bíblico que posibilita una lectura conjunta con el personaje del ángel propuesto en *Número* y la particularidades de su configuración posterior; este último, leído en diálogo con las obras de N. Borges —por ejemplo, *Tobías el ángel* (1925) o *El arcángel* (1925) entre muchas otras— en parte responden y complementariamente explican las colaboraciones de esta artista en *Número*. En cuanto a la obra de Basaldúa, ha sido frecuentemente abordada como parte de la estética del «grupo de París»; si bien en esta investigación no me centré en su producción artística, la reconstrucción de las prácticas del *Convivio* dan cuenta de una activa participación en el mismo, con lo que la lectura de su producción artística merecería mayor atención en el orden de matizar cierta neutralización de la que ha sido objeto, en este aspecto.

La posibilidad, asimismo, de incorporar una publicación como *Número* en el repertorio de las revistas culturales deviene viable en función de los hallazgos: la misma, si bien reivindicó su orientación católica, no dejó de ser una revista cultural en la que no sólo se ejerció la crítica de arte sino comenzó a delinearse, tal como antes señalé, una teoría artística.

*Número* da cuenta también del núcleo de ideas que circulaba en el Instituto Santo Tomás de Aquino en Córdoba, alguna de las cuales se expresan en ella y que se manifiestan en *Arx*. Las investigaciones sobre este grupo (impulsor de *Arx*), lo inscriben en un «nacional catolicismo» (Sillau Pérez 2011) en línea con la lectura de Zanatta y con la bibliografía que se ha detenido en las nominaciones de los nacionalismos y donde se ha detectado la postulación de un «nuevo orden»; sin perjuicio de ello, un aspecto menos indagado es el de la proposición de una teoría estética pasible de relevarse en esta publicación y que debido justamente a la concepción tomista no se advierte de un modo autónomo a la reflexión sobre los nacionalismos.

b) La segunda etapa aquí planteada lo fue en función de una mayor definición del grupo en su estética; la marginalidad de la misma por parte de su supuesto

grupo de pertenencia en una oportunidad inédita (tal como lo sostuve en el capítulo 9) *i.e.* la del *Congreso Eucarístico Internacional*, no parece haber «resentido» al *Convivio* o alterado sus niveles de «compromiso» con el pensamiento católico; tal reacción puede ser leída menos en relación con una supuesta resignación y obediencia y más con el lector modelo que se proponía cooptar. A diferencia de otras estéticas en danza, no es concebible en *Convivio* la consigna de un «arte para todos» o bien una proyecto de concientización de las masas, su destinatario aparece suficientemente delineado y construable en sus textos visuales y se erige como un actor social de los sectores socio-culturales que hoy denominamos como «clase media», actual o posible y futuro dirigente o bien sujeto intelectual con posibilidad de influir en la clase dirigente.

Lo anterior involucra dos problemáticas tratadas por la bibliografía —que vienen a complementar la mayoritaria consideración en ella, de las relaciones entre Estado e Iglesia (sus usos mutuos y consecuencias) en oportunidad de la celebración del evento (*cf.* Ghio 2007:73 y ss, Zanatta 1996:155-63 entre otros)—, tales la relacionada con las estética del *Congreso* y la que atañe al lector modelo del *Convivio*. En cuanto a la primera, excepto los trabajos sobre el rol del canto gregoriano en la iglesia, su adopción y consecuencias (Lida 2012b, Corrado 2010), no hay trabajos sistemáticos que hayan abordado la dimensión estética. El recorte presentado en esta tesis tampoco lo es, pues se trata de un corte sincrónico en el que indago la estética visual privilegiada en la instancia del *Congreso Eucarístico*, atento mi interés centrado en las relaciones del *Convivio* con la institución eclesiástica; en todo caso, la opción —detectada en esta investigación— por una imagen más tradicional, en algunos casos cercana a la publicitaria coincide con la lectura de Lida sobre la aceptación selectiva del canto gregoriano, si bien no la inscribe (como lo hace esta autora) en un proceso de modernidad y democratización (2005) de un modo exclusivo.

Las movilizaciones masivas, que confluyeron en el *Congreso Eucarístico Internacional* han sido tenidas en cuenta en la instancia de abordar la obra de Antonio Berni, a partir de la lectura de *Manifestación* (1934) y *Desocupados* (1934) y su puesta en relación con la *Les aveugles* (xilografía de Delhéz, 1933)

(*cfr.* Amigo 2010).<sup>6</sup> Las dos obras de Berni, han sido ubicadas como una acción entre dos frentes: como autocrítica del Partido Comunista Argentino ante la crisis del 30 y como respuesta «irónica» a la catolización de la sociedad manifestada en el *Congreso Eucarístico*. Si bien este ensayo recepta escuetamente —con la cita de Di Stéfano y Zanatta (2000)— la extensa y profusa bibliografía sobre el rol de la iglesia y los nacionalismos en la década del 30, mencionando los *Cursos de Cultura Católica* y la «peña» el *Convivio*, por lo que resulta un esfuerzo de lectura contextualizada, desde lo aquí investigado, Víctor Delhéz no podría ser tal como aparece descripto «el principal artista moderno católico de comienzos del treinta» (Amigo 2010:27), en todo caso, sí uno de los principales y además en un contexto en que la jerarquía eclesiástica manifestó cierta resistencia a entregar tal sitio a algunos de los artistas «modernos»; y en la instancia de hacerlo (si bien de un modo moderado), la obra elegida es la de Ballester Peña.

Conforme señalé en el capítulo 9, las relaciones entre la Iglesia, los Cursos y el *Convivio* fueron más complejas de lo que en una primera instancia puede advertirse y se desplegaron en el marco de marchas y contramarchas respecto a las estrategias de cooptación de la cultura en general. Por otro lado la estética del *Convivio* como la de Berni, compartieron más de una vez espacios artísticos (los tempranos salones de Guttero o el emprendimiento editorial de Sudamericana en 1939, por mencionar algunos).

El rol del artista, a partir de la relación entre la xilografía de Delhéz y *Desocupados*, también es destacado en el ensayo (Amigo 2010) como parte de las problemáticas planteadas por esta obra y también, desde la perspectiva de la presente investigación, encuentra una fundamentación en una teoría sistemática —tal la que se propuso delinear *Convivio*— en la que el artista tiene un rol determinado.

---

<sup>6</sup> Una relación con la iconografía cristiana había sido planteada en López Anaya 1997; ver también Lauría (2005), entendida como reenvíos iconográficos, abordados como procesos de asimilación y préstamos de los «temas de encuadre» planteados por Bialostocki. De la extensa bibliografía sobre Berni y su tratamiento respecto a la discusión política implícita en su estética, abordada en su mayoría desde sus prácticas anti-fascistas y su enrolamiento en el Partido comunista, interesan aquí (en cuanto discusión) los estudios que proponen una lectura de su obra en términos de «diálogo» con el contexto político de un modo más abarcador.

Finalmente, el óleo de Juan Fusilier (*Alegoría del Congreso Eucarístico Buenos Aires, 1936*) si bien puede admitirse como expresión apologética de la jerarquía y el romanismo, difícilmente pueda concederse que haya configurado una respuesta orgánica del catolicismo; sí puede aceptarse como respuesta de la jerarquía eclesiástica pero aún así, su circulación restringida y el distanciamiento estético de su supuesto interlocutor (*Manifestación de Berni*), impiden una lectura en términos de réplica. El interés de este estudio reside, reitero, en una puesta en diálogo de las obras de un artista «faro» (la lectura desde el autor empírico no se resigna) que considera e incorpora, aun escuetamente, la profusa reflexión desde la Historia sobre nacionalismos, la iglesia católica y la política emprendida en los últimos años.<sup>7</sup>

En el ámbito de los estudios visuales, la dimensión política ha sido indagada de un modo más exhaustivo en la instancia de plantear las posiciones en el campo artístico respecto a la Guerra Civil Española y el debate fascismo-antifascismo, con acento en las prácticas antifascistas y la recepción en el ámbito artístico de los exiliados de la España franquista (vgr. Aznar y Wechsler 2005, Wechsler 2007). Aquellos que abordan la década del 30 a partir del análisis de revistas, si bien destacan las características del período, lo hacen focalizándose en tales prácticas y discursos en su gran mayoría (*cf.* Artundo 2008).

En los últimos años y desde el estudio de la prensa y la gráfica, se ha trabajado la disputa antisemitismo-antifascismo a partir de la caricatura del judío entre 1930 y 1940, permitiendo así una aproximación a los programas visuales de los «fascismos» —al interior del cual el antisemitismo es una particularidad constante, aun con la elaboración de diversos niveles de justificaciones— introduciendo así un capítulo desde lo visual. En tal sentido, la ampliación del espacio artístico abordado —a modo de primera aproximación y susceptible de indagaciones más exhaustivas— configura una profundización en el análisis de las prácticas artísticas incluidas en la denominación genérica de «fascismos», posibilitando una comprensión más acabada de la complejidad del período y una mejor lectura del espacio de discusión, ámbito de batalla en el que se disputó nada menos que los principios de verosimilitud: *i.e.* aquello que se

---

<sup>7</sup> Esta lectura contextualizada también se retoma, si bien de un modo más acotado en el análisis de *Medianoche en el mundo* (Amigo 2012).

estaba dispuesto a creer, a quien amar, a quien odiar, por qué vivir e inclusive por qué morir.

*Sol y Luna*, por ejemplo, una publicación en la que confluye la mayor parte de los protagonistas de esos sectores, ha sido objeto de interés desde el ámbito de la Historia, menos preocupado por el análisis de lo visual, lo que ha posibilitado una lectura simplificadora en este punto, que reduce la estética del grupo a la de la publicación. La profusión de grabados medievales no ha sido leída como anómala, y esto como una consecuencia del menor estudio sistemático de las estéticas de la «derecha», «nacionalistas», «fascistas», «catolicistas» o como se las quiera llamar, pero que indudablemente tuvieron su programa estético-artístico visual, tal como lo propongo en esta investigación.

La actualización interpretativa de textos que incluyeron una reflexión sobre el arte y la cultura (menos visitados por la bibliografía metatextual) me permite afirmar que en ella (particularmente en los primeros números) se sostuvo una reflexión teórico-artística. De la misma, pude postular la valorización del arte como excluido del reino de una supuesta absoluta libertad (entendida en términos del sistema de arte moderno), con una función precisa y supeditada a los programas filosóficos políticos, configurándose como reflexión metatextual y con un lector modelo más particularizado (el artista). Leída en el concierto de las publicaciones que forman parte del corpus escrito de esta investigación, contribuye a configurar la reflexión teórica sobre el arte, que he identificado como la del *Convivio* y en la que adquiere relevancia la intención de traducirse en una acción sígnica, performativa y modelizante en el campo de la cultura. Al respecto, estos hallazgos complementan la indagación de la que ha sido objeto de un modo general o bien particularizado (*cfr.* Zuleta Álvarez 1975, Quiroga de Soto 2001, Croce 2002) y sin alterar las conclusiones relativas a la proposición en ella del culto de las esencias (*irracionalismo, hidalguía y jerarquía*), el apoyo al falangismo, el rescate de las virtudes de los caudillos en el revisionismo histórico en torno a la figura de Rosas, la acción política y la Acción Católica, entre otros aspectos (Croce 2002), precisan las consideraciones generales respecto a los aspectos visuales, tal «el uso» de las ilustraciones con el fin de identificar su lector modelo como aquel con competencias selectivas y con

acceso a productos culturales de circulación restringida, como también la detección de la ausencia de una experimentación visual de la teoría allí delineada.

De hecho las lujosas ediciones de *Convivio*, particularmente de las xilografías de Juan Antonio (Spotorno), posiblemente hayan tenido un lector común y más específicamente, al propuesto en *Saber Vivir*. El análisis de esta última (García 2008) al no considerar la compleja configuración del campo, inscribe a Juan Antonio Ballester Peña y Basaldúa entre los artistas más «ceranos a la publicación» (2008:176), en la que identifica un compromiso con el bando republicano. La participación de Ballester Peña no es leída como una anomalía, la que posiblemente tuvo más que ver con la primera gestión de Álvaro Casas. En la instancia de la tregua de la navidad de 1940 en la que ni alemanes ni ingleses combatieron ese día, *Saber Vivir* daba cuenta de la cultura católica expandida en determinados sectores y convocaba a los artistas más reconocidos del campo. De interés resulta en este punto, la lectura desde el análisis de la reescritura del poema de Borges publicado en esta revista, sobre el ataque alemán a Inglaterra (Ledesma 2006). El artículo alerta —sin configurarla como hipótesis explicativa— sobre «cierta sintonía entre la voz apostólica del Papa, la medida gastronómica de *Saber Vivir* y el poema pacifista de Borges» (*Ibíd.*:187); asimismo, cita a García pero destaca de su trabajo la relación entre *Saber Vivir* y *Sur* y una vez más, no hay un análisis del programa visual que venga a contribuir en la explicitación de este complejo campo. Una de las características del *Convivio*, conforme explicité en el Capítulo 9, luego de los análisis presentados en los Capítulos 7 y 8, fue la de una circulación selectiva, ciertamente programada en algún punto, que da cuenta de la voluntad mediadora, mensajera (si bien con condicionantes) y como tal no dispuesta a resignar espacios posibles en los que expandirse con su propuesta de evangelización de la cultura, lo que redundaba en cierto reconocimiento por parte del espacio artístico.

En el caso de Ballester Peña y en menor medida Basaldúa, esto es algo parcialmente elidido en la historiografía del Arte. En línea con la tendencia a la lectura en términos de autores empíricos el primero ha sido relevado en su época anarquista y luego obviada alguna explicación acerca de su inclusión en

instancias que pretendían dar cuenta del «estado del arte» del arte moderno argentino, como por ejemplo el texto de Payró en 1944. La detección de la omisión de Guttero en lo que Wechsler ha nominado como «panteón de “héroes” de la “pintura viviente”» (2005) podría ser un claro indicador de que parte de los artistas allí incluidos y aún vivos, circulan en el espacio artístico de un modo que hace dificultosa su desestimación. En el caso de Basaldúa, su adscripción al «grupo de Paris» ha generado prácticamente un borramiento de sus prácticas al interior del *Convivio* y como consecuencia, una lectura de su obra en tal clave.

c) El tercer período que discriminé en esta investigación lo describí como uno de resistencia y reacción ante la manipulación signica, por parte de las políticas culturales, centrada en la noción de concordia, extraída de la concepción de *convivio/convivencia/concordia* propuesta por este grupo (1944-1952). En efecto, cierta continuidad de ideas detectadas entre los años 30 y 40 y particularmente el fuerte indicador de la continuidad en el programa visual, me permitió postular la ampliación del arco semántico del término *Convivio* a partir de las prácticas de sus miembros.

Tal como lo especificué en el capítulo 9, si en tal arco semántico estuvo presente desde los inicios la «enciclopedia» dantesca (pretensión del laicado católico a reflexionar sobre la cultura y la política y definir el rol del intelectual católico) y posteriormente la «enciclopedia» religiosa (católica): en el espíritu de comunidad/convivencia y acción, fundamentada en la Liturgia, en este tercer período, propuse la prevalencia de la «enciclopedia» filosófico-teológica, traducida en la postulación de una concepción de convivencia social/ concordia entendida como reunión afectiva, amistad civil o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común (defensa de la soberanía y de la patria) y como efecto de una comunidad mayor reunida en torno a la piedad y culto a la «patria de Dios». Es en tal sentido que he postulado una traslación o deslizamiento del término *Convivio* a *convivencia* y *concordia* escenificado en un corpus de publicaciones periódicas bajo la tutela del prebistero Julio Meinvielle.

En este punto la bibliografía sobre Meinvielle es profusa y la mayoría de ella es conteste en destacar sus opiniones extremas; no hay prácticamente discusión sobre el nacionalismo o el catolicismo que no se refiera a su contribución a la expansión y justificación del antisemitismo y a su teología política emprendida en sus publicaciones: desde las más afines y tempranas de Zuleta Álvarez que lo inscribe en el nacionalismo doctrinario (1975) hasta las que incluyen sus ideas en el núcleo del clerofascismo argentino (Finkelstein 2010), pasando por su consideración como nacionalismo hispanista antisemita (Navarro Gerassi 1968), al interior del denominado nacionalismo restaurador (Buchruker 1987) y factor central en la configuración de un sustrato ideológico que lo combinó con los conceptos de derecha antidemocrática, antiparlamentaria, antiliberal y anticomunista (Ben Dohr 2003, Ghio 2007). También ha sido abordado en la instancia de indagar la percepción por parte del nacionalismo del peronismo (Piñeiro 1997), en su rol de pertenencia al clero —en la oportunidad de abordar las relaciones entre Perón y la iglesia católica (Caimari 1994)— o como referencia ineludible en la expansión del antisemitismo teológico y su influencia sobre vastos continentes de la derecha argentina desde 1930 (Lvovich 2003); asimismo, desde una perspectiva más sociológica, ha sido considerando un exponente relevante del catolicismo integral (Mallimaci y Distéfano 2001).

Menor (en realidad nulo) es un acercamiento a los programas visuales que acompañaron, dialogaron o expandieron parte de las reflexiones de este prebítero, cuya impronta (en función de la bibliografía) no ha dejado de reconocerse hasta la actualidad.

Si bien a modo de apéndice, Caimari (1994 [2010]) ha procedido a una lectura de las tres publicaciones dirigidas por Meinvielle en la década del 40 y parte de lo aquí detectado coincide con la misma. Las tres publicaciones de Meinvielle de la década del 40 (*Nuestro Tiempo*, *Balcón* y *Presencia*) presentan cierta permeabilidad a la dinámica del catolicismo europeo, particularmente partir del pronunciamiento de Pio XII sobre la democracia (1944) y su lectura desde los acontecimientos locales.

Del análisis presentado en el Capítulo 8 de la presente y su lectura en el Capítulo 9 es posible advertir el cambio del eje de las discusiones, una mayor politización y una detección de una progresiva resignificación de tópicos del



*catolicismo nacional* lo que derivará en una reacción sostenida, particularmente en *Presencia*. Su pensamiento, no parece haber quedado «cristalizado en la década de 1930» —tal como lo sostiene Lvovich 2003:406—, excepto en lo que se refiere las ideas antisemitas del autor empírico Meinvielle y la generación de un sentido común acerca del «problema judío». En todo caso, y atento que se trató de publicaciones en la que la firma autoral estaba atenuada (revistas periódicas y no libros), en este corpus textual es posible explicitar una ampliación de las discusiones y de sus sostenedores. En tal sentido, los hallazgos aquí presentados avanzan sobre el programa visual de este grupo ya configurado hacia los cuarenta como un *Convivio* diferente, luego de más de una década de reflexión y práctica sostenida y matiza la lectura de algunos de sus protagonistas empíricos.

Inscriptas en las investigaciones sobre el período del peronismo, otros trabajos han abordado los rituales que fundaron el imaginario simbólico peronista. Las conclusiones de Mariano Plotkin en *Mañana es san Peron* (1993), postulan una política de incorporación e intercambio simbólico complementada con otra de exclusión de quienes se negaban a participar del consenso oficial (*Ibíd.* 301). Y si bien afirma que en muchos aspectos el peronismo era mucho menos innovador de lo que proclamaba, identifica la particular combinación de ideas (y prácticas) provenientes de diversas ideologías estableciendo los polos de tensión entre uno moderno y uno tradicional. Su consideración del peronismo como una «religión política» habilita una mayor indagación del polo tradicional (en sus términos) o bien resistiendo tal oposición, la configuración cultural del período en lo que respecta al programa artístico y político del catolicismo.

En tal sentido el proyecto delineado por el *catolicismo nacional* y el *Convivio* en su capítulo de las artes plásticas, explicitado en la presente como hallazgo, permitiría ampliar las consideraciones allí expuestas.

Este período final ha sido objeto de mayores indagaciones en el ámbito de las artes visuales, si bien en algunos casos receptando en parte la automodelización del peronismo como hecho político socio-cultural de carácter fundacional.

A las tempranas y ya lejanas consideraciones de Giunta (1999a) acerca de la no injerencia del peronismo en el ámbito de las artes plásticas, se agregaron

los estudios centrados en la gráfica y que sostienen que este ámbito —más afín— devino un «vehículo privilegiado para visualizar la acción y los objetivos del gobierno» (Gené 2005:19); asimismo, la existencia *en este espacio*, de normativas como su vinculación con la gráfica de la Unión Soviética o de Estados Unidos de las décadas del 30 y 40, desplazando su relación con los repertorios nazis o fascistas (Capelato 1998, *op. cit.* en Gené 2005) devinieron esclarecedores y aportaron una significativa mirada y reconstrucción de un programa visual que aún no había sido indagado con rigor.

Un programa posible y al que aspira esta investigación en tanto primera indagación de un espacio a precisar en su complejidad, consiste en relevar la relación de tal gráfica con el programa visual del *Convivio*.<sup>8</sup> Esto es, en qué medida los personajes del ángel o del santo o bien las ideas que circularon alrededor del *Convivio* y el *catolicismo nacional*, fueron retomados y en su caso resignificados en este ámbito.

De igual modo las investigaciones sobre los vínculos entre Argentina y España. Los espacios de sociabilidad más relacionados con el catolicismo (por ejemplo el *Congreso de la Pax Romana*) o la recepción de un artista argentino en el Museo de Arte Moderno invitado por España y en el marco de cuya exposición se generó todo un debate acerca de los vínculos y relaciones estético-artísticas entre ambos países, vienen a complementar el panorama trazado en la instancia de abordar la memoria compartida y la construcción de un imaginario cultural entre España y Argentina (Aznar y Wechsler 2005).

Los trabajos que abordan este período tienden a elidir en cierto punto la persistente reflexión sobre los vínculos hispánicos como también las diferentes fundamentaciones que se le dieron y las consecuencias que de ella se derivaron desde el catolicismo y el nacionalismo desde la década del treinta.

Por ejemplo los estudios que abordan la exposición internacional de arte español en Argentina durante 1947 (Bermejo en Aznar y Wechsler 2005) destacan la escenificación de los vínculos con el país europeo y su uso

---

<sup>8</sup> Para otras aproximaciones a la propaganda peronista, ver D'Arino Aringoli 2006. Entre los primeros trabajos (profusamente citados por la bibliografía) que han examinado los mitos y símbolos del peronismo, como la creación de imaginarios en tal período, si bien no centrados en el análisis de las producciones: Ciria 1983; ver también Plotkin 1993, Bernetti y Puiggrós 1993, Puiggrós y Carli 1995.

instrumental por parte de Franco y de Perón en orden de posicionarse internacionalmente y, en el ámbito nacional, la posibilidad que implicó de apertura de espacios tradicionalmente expulsivos de sectores «populares», los que en esta oportunidad concurrieron masivamente a los «templos» de la cultura. La lectura de tales operaciones en línea con la reapropiación del peronismo de concepciones nacionalistas y catolicistas, permite explicar entre otros aspectos, la opción por esta vía de relación con una España aislada, desprestigiada y en soledad, que fuera de contexto no se vería oportuna. Explica en parte también la gráfica que recurrió al hidalgo con la espada ahora sin la cruz, tras la figura del gaucho con una pala como parte de las reapropiaciones y resignificaciones de ideas nacionalistas y catolicistas expandidas en la cultura.

Particularmente algo obviado en esta discusión es su poder modelizador y dialógico en la cultura argentina: no hubo cambios significativos en las relaciones con España, más aún, se acentuaron con la llegada del peronismo al poder que activó sus relaciones con Franco y las fundamentó en la filiación hispánico-católica entre Argentina y ese país europeo de la que *Sol y Luna* fue uno de los principales impulsores. Luego, quizá haya una elisión o subestimación de las prédicas que contribuyeron a tal modelización como pudo ser la del nacionalismo hispanista de esta publicación. Sin atribuirle desde luego un rol que no tuvo, *Sol y Luna* deviene de interés por su carácter aglutinador de parte importante del nacionalismo y el catolicismo y atento su «hispanofiliación» confesada, de importancia para explicar las relaciones entre España y Argentina en el período de esta investigación.

Las investigaciones que se han propuesto indagar reflexiones sistemáticas sobre el arte y la estética en el campo artístico argentino, tal el caso de las centradas en Romero Brest (Giunta, Malosetti, Muñoz, et al. 2044), devienen de interés en la instancia de establecer al interior del espacio artístico un corpus textual que de cuenta de cómo se pensó (y se piensa) la posibilidad de una formulación de una teoría del arte, cuáles fueron sus fuentes, cómo, qué y quienes discutieron, cómo incidieron en su formación las coyunturas históricas ampliando así la más habitual distinción tradición/modernidad o bien

expandiendo ambos términos: particularmente el primero, aspecto al que esta investigación pretende contribuir.

Como es posible advertir, una mayor exploración de las fuentes artísticas (y entre ellas las artes plásticas) en el período, permitiría conformar no sólo un plexo de materiales en el período en estudio para indagarlo de un modo más sistemático, sino también contribuir desde la Historia del Arte a los abordajes ya realizados en otras disciplinas —particularmente Historia— de las relaciones entre religión y sociedad.

## Capítulo 11. Aportes teórico-metodológicos

*Los problemas (...) de intercomunicación entre dos mentes  
se han estudiado desgraciadamente poco.  
Pero, ciertamente, lo que el punto de vista aquí adoptado  
hace más comprensible  
es la extraordinaria penetración  
que algunas personas pueden obtener de otras,  
a partir de indicaciones tan ligeras  
que resulta difícil determinar cuáles son*  
(Peirce 1892 (1988):&60)

Tal como consigné en el Capítulo 6 de la presente tesis, las nociones de «texto», «cooperación interpretativa» y particularmente la de «actualización de la dimensión pasional» devenían conceptos pertinentes en la instancia de delinear un método de análisis semiótico. Fue a partir *de* y *con* estas nociones denunciadas y adoptadas como presupuestos teórico-epistemológicos, que ensayé las potencialidades de una metodología de análisis, particularmente en el ámbito visual, menos visitado en la historiografía del arte argentino.

La lectura de los escritos peirceanos actualizados por la bibliografía, particularmente la semiótica textual de Umberto Eco, me permitió ensayar una propuesta que adopta, a modo de *petición de principios*, la dimensión relacional (triádica) del signo y la *valoración* de la terceridad en la expansión de la semiosis.

De allí que partiendo de la concepción triádica de signo (CP 2.274)<sup>1</sup> como relación entre *representamen*, *objeto (dinámico e inmediato)* e *interpretante*, es

---

<sup>1</sup> «Un Signo o Representamen es un *Primero* que representa a un *Segundo*, llamado su *Objeto*, en una relación triádica genuina, y que es capaz de determinar a un *Tercero* llamado su *Interpretante*, a asumir la misma relación triádica con su *Objeto* en la cual represente al mismo *Objeto*». También «Un Signo o Representamen, es algo que está para alguien en algún aspecto o capacidad (CP.2.228).

posible advertir que parte importante del trabajo de actualización interpretativa se concentra en la detección del *objeto inmediato* de un *representamen* mediante la indagación previa en su *objeto dinámico*.<sup>2</sup> La compleja concepción peirceana de signo, amén de su proposición como relación entre tres «términos», presenta una problematización de su *objeto* que escapa a su consideración como referente no textual objetivo o intersubjetivo y que además se considera en un doble aspecto: exterior e interior al signo (*dinámico* e *inmediato* respectivamente).<sup>3</sup>

Luego, es de fundamental importancia en esta propuesta, así entendida, partir de una indagación de la relación entre el *signo* o *representamen* y su objeto «exterior» o *dinámico*. Entiendo que si hay un espacio en el que deviene pertinente la incorporación de los modos de producción o trabajo sígnico propuesto por Eco (1975) es este. Pues el *representamen* indica en el *objeto exterior (dinámico)* el modo de focalizar o detectar su *objeto inmediato*.

En efecto, la detección de los modos de producción sígnica en el corpus analizado, se presenta como una herramienta fundamental en la instancia de precisar los indicadores («señales») en el *objeto dinámico*, que conformarán el *objeto inmediato*; como ya antes he destacado implica un relevamiento sistemático, metódico, integral del texto que además cuestiona o pone a prueba nuestros hábitos perceptivos, explicita nuestros tipos cognitivos (TTCC) y contenidos molares (CCMM) y permite detectar los contenidos nucleares (CCNN) de la semiosis o conjunto de enciclopedias. Con esto último, fundamentalmente otorga relevancia al sentido de historicidad, en cuanto se trata de una noción que nos recuerda que un texto lo es siempre *en la historia* (en la semiosis).

---

<sup>2</sup> A todos los efectos, reseño aquí las definiciones de Peirce de ambos *objetos* del signo: en 1908 afirmaba: «es habitual y correcto distinguir entre dos objetos de un signo: el mediato exterior al signo y el inmediato, interior a dicho signo (...) El objeto mediato lo llamo objeto Dinamoide. El signo debe indicarlo mediante algún indicio; y este indicio, o su substancia, es el objeto inmediato» (Peirce 1908 (1986):105». También en «Existential graphs», afirma: «(...) debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el objeto tal como es representado por el Signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el signo; y por otra parte el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación» (1904(1986):65).

<sup>3</sup>

El modelo contempla, como antes he destacado, la producción de variados tipos de funciones semióticas (que no agotan las posibles),<sup>4</sup> y excede las particularidades del material textual aquí abordado, siendo posible su funcionamiento en la producción estético-artística visual contemporánea.

Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

En esta instancia, puede objetarse la pretensión de novedad de esta tipología atento su parentesco con la iconología. Eco reconoce su deuda con ella (1975, 1980) en cuanto comparte el interés de la semiótica de superar el análisis microsemiótico (a partir de unidades mínimas) de lo visual. Y en efecto, no obstante el derrotero de la iconología y las propuestas teóricas y variantes con las que se ha presentado,<sup>5</sup> es innegable que la *iconología de base histórica* comparte con la semiótica el mismo interés en la estructuración de los significados; pero también que su resistencia a examinar la articulación entre expresión y contenido, su simbolismo intencional y cierta lectura autorcentrista la alejan del modelo propuesto por Eco.

Luego, la pregunta que se plantea es ¿en qué medida el método iconológico (admitiendo su carácter presemiótico o semiótico) es «superado» por la propuesta de los modos de producción sígnica? Si bien en la práctica suele restringirse el método iconológico a su dimensión iconográfica,<sup>6</sup> en cuanto modelo, la tipología de los modos de trabajo sígnico presenta como cualidad diferencial el reenvío a —y *constante consideración de*— la «enciclopedia», la contemplación del modo de articulación entre expresión y contenido y la

---

<sup>4</sup> Esto es conteste con la perspectiva teórico-metodológica desde la que se enuncia, la que afirma el carácter ilimitado (no infinito) de la semiosis. Desde esta misma perspectiva es posible también destacar cierta dificultad en ampliar un modelo tan completo (si bien esta es una percepción personal) y que genera interrogantes acerca de la performatividad de los hábitos, en el sentido que quizá sea necesario desafiar una posible reconducción de nuevas funciones semióticas al modelo ya establecido.

<sup>5</sup> Desde la temprana formulación de C Ripa, a la más conocida formulación de Panofsky y Saxl o la propuesta integradora de Gombrich; para un debate sobre la iconología y entre otros aspectos, sus relaciones con la semiótica, ver Bonnet 1983).

<sup>6</sup> Particularidad que no es responsabilidad del método (o sí de hacer una lectura semiótica y deconstructiva de esta práctica). De hecho, pocos estudios iconológicos, del que *La perspectiva como forma simbólica* (1927) configura el ejemplo más acabado, se han reiterado, La tendencia es presentar un estudio iconográfico como iconológico y no avanzar en el análisis hasta agotarlo en el más alto nivel de descripción previsto, tal la descripción del significado de lo analizado como «documento»

atención otorgada a la relación tipo-espécimen, cuestiones que una iconología no necesariamente se propone.

De entre estas diferencias, la noción de enciclopedia deviene central. Entendida como postulado semiótico e hipótesis regulativa, no por eso menos realidad semiótica, Eco la concibe como «el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas, donde una biblioteca es también el archivo de toda la información no verbal registrada» (1984 (1995):133). Su carácter de postulado deviene de la imposibilidad de describirla en su totalidad pues, la serie de las interpretaciones es indefinida e inclasificable materialmente; considerada en su totalidad, incluye interpretaciones contradictorias, se encuentra en constante configuración y es poseída de diferentes maneras por sus usuarios (*Ibíd.*).

Claro que lo anterior no implica postular una especie de deslizamiento vertiginoso y permanente que impida la estabilidad de las enciclopedias (bibliotecas) parciales; de hecho algunas de ellas son sorprendentemente estables. La imposibilidad de su descripción es de *su totalidad*, pues siempre habrá sectores en situación de cambio. Tampoco implica afirmar la misma valoración y evaluación para todas las enciclopedias, pues la asimetría sígnica propia de la semiosis se impone: habrá enciclopedias privilegiadas y centrales y otras marginales y silenciadas que se mantienen en carácter de reserva dinámica; puesto que difícilmente los significados se pierdan en la semiosis de un modo irreversible,<sup>7</sup> siempre es posible su recuperación y traslado de lo periférico a lo central (Gramsci [1975], Lotman 1984, Mancuso 2010).

En este punto, las consideraciones planteadas por Lotman en su *modelo dinámico del sistema semiótico* (sistémico/extrasistémico; unívoco/ambivalente; núcleo/ periferia; descrito/no descrito; necesario/superfluo) (1974) son plenamente aplicables al caso.<sup>8</sup>

En este modelo, la prevalencia de la enciclopedia no desestima el uso del diccionario (si bien lo admite como «artificio útil»); el destacar que sus

---

<sup>7</sup> De hecho, si irremediadamente perdido un campo sígnico, no es posible saberlo, justamente por perdido.

<sup>8</sup> Planteadas como antinomias sujetas a correctivos metódicos, en la instancia de la descripción semiótica de los sistemas, devienen de interés aquí en cuanto es posible tenerlas en cuenta en la descripción de las enciclopedias, de considerarlas como sistemas.



estructuras son diferentes (marcas no ordenadas y potencialmente contradictorias en la primera; conjuntos de ellas lo más jerarquizadas posibles el segundo o bien áreas de consenso que necesaria y pragmáticamente deben presentar cierta economía), da cuenta del ámbito en el que se despliega la actualización interpretativa. Así, el detectar el modo de trabajo sónico implicado en un texto (*i.e.* atender a las señales del *objeto dinámico* de un signo o *representamen*), esto es, identificar el trabajo físico requerido para producir la expresión como del orden del *reconocimiento*, de la *ostensión*, de la *reproducción* o de la *invención* (Eco 1975, 1984), implica una remisión constante a marcas que bien pueden identificarse con los significados de un diccionario: de hecho así parecen ser planteados por Eco, quien define cada función semiótica y la entiende como área de consenso pragmáticamente útil.

Las indagaciones de Eco, posteriores a la formulación de esta tipología y más dependientes de la lectura peirceana del proceso perceptivo, pueden ser incorporadas de un modo productivo en este temprano modelo: su planteo de 1975 (*Tratado de semiótica general*) y su relectura en 1984 (*Semiótica y filosofía del lenguaje*) parecen quedar en una mera detección de los modos de trabajo sónico sin avanzar significativamente en su potencialidad, de no proceder a su integración con textos posteriores. Es decir, la articulación que aquí propongo, es implícitamente propuesta por Eco en su edificio teórico y particularmente en el período en que su lectura de Peirce deviene más activa.

Específicamente, tal tipología se evidencia en su calidad de «artificio útil» para convocar a la enciclopedia, a partir de las nociones de TTCC, CCMM y CCNN. En esta instancia, *el texto* y *el lector* explicitan sus tipos cognitivos (privados), el acuerdo comunicativo en torno a ellos (contenidos nucleares, públicos) e intersubjetivamente (o entre conciencias) las competencias ampliadas de ambos (contenidos molares) en la semiosis (conjunto de enciclopedias).

En este punto, la consideración de rasgos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) que toman en consideraciones tales TTCC, CCNN y CCMM, introduce un aspecto de significativa importancia para esta investigación, interesada en delinear una *semiótica de las pasiones* al interior de los desarrollos de la propuesta peirceana. Considero que el relegamiento de la misma a un ámbito de escasa pertinencia semiótica en lo visual o bien su

consideración pre-semiótica excluye del análisis componentes «estructurales del texto» y de la semiosis, que por otra parte (conforme detallé en el Capítulo 6) el corpus teórico peirceano contempló con la consideración de la *afección* entre conciencias.

Tal como consigné en el Capítulo mencionado, la explicitación de cómo reconocemos, expresamos e interpretamos las pasiones (Eco 1997 (1999):158) es de clara pertinencia semiótica. En el análisis del corpus visual y escrito aquí emprendido, su consideración es en tanto dimensión del sentir, afectación o bien afección; en términos peirceanos «emoción» (1868 *CP*: 5.292), esto es, un tipo de cognición (y como tal, afección de uno mismo), que presenta como característica ser «más dependiente de la situación accidental del momento del sujeto». Se activan por ejemplo en la instancia de detección de anomalías (situación en la que, de admitir un régimen de nominaciones de las mismas, podría describirse como circunstancia atravesada por las emociones de irresolución, inquietud, curiosidad, ansiedad, asombro, etc.), afectan el flujo del pensamiento (por el principio de continuidad y a modo de impulso directo, y no de la deliberación», 1868 *CP*: 5.264-317) e implican en definitiva una afectación mutua de conciencias.

Un temprano pasaje revelador de Peirce en tal sentido es el siguiente:

But are we shut up in a box of flesh and blood? When I communicate my thought and my sentiments to a friend with whom I am in full sympathy, so that my feelings pass into him and I am conscious of what he feels, do I not live in his brain as well as in my own most literally? (c1867 *CP*:7. 591).<sup>9</sup>

La concepción de la emoción como experiencia en que nuestra atención se dirige a circunstancias «complejas e inconcebibles» y la posibilidad de pensarla en la interacción sígnica entre una enunciación artística y un lector, remite a la actualización de la dimensión del sentir, en cuanto estrategia puesta en juego en la comunicación.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> «Pero, ¿estamos encerrados en una caja de carne y hueso? Cuando comunico mi pensamiento y mis sentimientos a un amigo con el que estoy en perfecta sintonía, de modo que mis sentimientos entran en él y yo soy consciente de lo que él siente, ¿no vivo en su cabeza tanto como él en la mía, casi literalmente?»

<sup>10</sup>Y por ello, en la significación. En este punto, creo necesario destacar como supuesto de las presentes reflexiones, que la semiótica estudia los procesos culturales como procesos de comunicación, los que subsisten debido al establecimiento de un sistema de significación. Al

Claro que hay enunciaciones menos «apasionadas» que otras, pero con Peirce deberíamos admitir que la dimensión del sentir no sólo es cognoscible (en el sentido que no es mera interioridad) sino también inevitable; aún proponiéndose como «desapasionadas», siempre habría posibilidad de actualizar las pasiones en aquellos textos complejos, que desatan innumerables asociaciones de ideas en un lector, o mejor en una cultura lectora.

Ahora bien ¿qué lugar ocupan las emociones en el encuentro de ese yo (que es *junto a* y siempre mediado) con el otro?

Una primera aproximación que surge del análisis de los artículos expuestos, nos permite precisar que en su carácter de cualidad,<sup>11</sup> y como tal simple en sí misma y pasible de ser representada, es en la comunicación artística donde se da su primacía:

(...) me parece que mientras que en el disfrute estético atendemos a la totalidad del sentimiento —y especialmente a la totalidad de la cualidad de sentimiento resultante que se presenta en la obra de arte que contemplamos— es, sin embargo, una especie de simpatía intelectual, un sentido de que hay ahí un sentimiento que uno puede comprender, un sentimiento razonable. No consigo decir exactamente *qué* es, pero es una consciencia que pertenece a la categoría de representación, aunque representando algo en la categoría de cualidad de sentimiento (Peirce 1903a, *CP*: 5.113).

Y en otro pasaje aclara:

(...) Me parece que la cualidad estética es la impresión total inanalizable de una razonabilidad que se ha expresado a sí misma en una creación. Es un puro sentimiento, pero un sentimiento que es la impresión de una razonabilidad que crea. Es *la primeridad* que pertenece verdaderamente a una *terceridad* en su realización de *segundidad* (1903 *MS*:310 cit. en Barrena 2007:18).

---

respecto Eco ha destacado que: «es posible (aunque no del todo deseable) establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación; pero es imposible establecer una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación» (Eco 1975 (2000):25).

<sup>11</sup> «Lo que distingue tanto a las sensaciones propiamente tales como a las emociones del sentir de un pensamiento es que en el caso de las dos primeras la cualidad material es algo prominente» (Peirce 1868 *CP*: 5.294).

Peirce afirma que la *primeridad* solo puede ser una posibilidad (1903b CP: 1:25) la que deviene *terceridad* (el arte como tal es un interpretante, una lectura) al realizarse como *segundidad*. Es decir, si «una emoción es siempre un simple predicado sustituido mediante *una operación de la mente* por un predicado altamente complicado»; y consideramos que:

(...) un predicado muy complejo requiere de explicación por medio de una hipótesis, que esta hipótesis tiene que ser un predicado más simple que sustituya al complejo, y que una hipótesis, estrictamente hablando, es algo difícilmente posible cuando tenemos una emoción, resulta muy patente la analogía de los papeles realizados por la emoción y la hipótesis. Hay, es verdad, esta diferencia entre una emoción y una hipótesis intelectual, que en el caso de esta última tenemos razón para afirmar que con independencia de a qué pueda aplicarse el predicado hipotético simple el predicado complejo es verdad de ello; mientras que, en el caso de una emoción, esta es una proposición de la que no puede darse razón alguna, sino que está determinada meramente por nuestra constitución emocional (1868 CP: 5.292).

Cabe preguntarse por las posibilidades de acceso a «nuestra constitución emocional», interrogante que nos reenvía a la discusión sobre los obstáculos filosóficos para una ciencia de la conciencia (que pudiese reflexionar, podríamos agregar, sobre el proceso y modos de constitución emocional).

Daniel Dennet ha afirmado que «a menudo se ve la conciencia como un misterio que está más allá de la ciencia, impenetrable desde afuera por más íntima que sea la relación que tenemos con ella desde adentro» (2005:39). En su opinión, esa idea, además de un error, es un «obstáculo para el desarrollo de la investigación científica, que *puede* explicar la conciencia con la misma profundidad y exhaustividad con la que da cuenta de otros fenómenos naturales (...)» (*ibíd.*).

Y uno de los obstáculos que considera Dennet son los *qualia* (plural de *quale*: cualidad), «constelación de supuestos sin analizar y desarrollos teóricos que se apoyan en definiciones circulares», de una entidad tal que dificulta negar su existencia (2005:97). El término, utilizado en la literatura filosófica (si bien no de un modo unánime) para referirse a los *aspectos fenoménicos de nuestra vida*

*mental accesibles por medio de la introspección*,<sup>12</sup> lleva a Dennet a preguntarse:

¿Cuán «accesible por medio de la introspección» tiene que ser un aspecto para que lo considere un *quale*? ¿Cuáles aspectos de la experiencia son «fenoménicos» y cuáles no? Por ejemplo *disfrutar* de una buena comida ¿es en *si mismo* un aspecto fenoménico de la experiencia, o es un efecto o una reacción a un aspecto fenoménico (el sabor, digamos)? Si se morigera el placer ¿el sabor seguiría estando presente aunque, tristemente, sin ser apreciado? (...) ¿Qué significa «fenoménico»? Los aspectos o propiedades «fenoménicos» suelen oponerse a las propiedades «funcionales» o «relacionales» de la experiencia, pero esa definición negativa es poco satisfactoria porque, al igual que cuando se dice que las «propiedades espirituales» de una persona son las que *no* son físicas, no es lo suficientemente informativa. (...) Mientras no contemos con una definición afirmativa del término «fenoménico», no nos será posible evaluar afirmaciones sobre los aspectos fenoménicos y, mientras las definiciones de «fenoménico» y «qualia» remitan una a la otra, seguiremos sin saber con exactitud de qué estamos hablando cuando nos referimos a los *qualia* (Dennet 2005 (2007): 97-98).<sup>13</sup>

Es decir, es posible pensar estas últimas reflexiones resistiendo el hábito de diferenciación entre cuerpo-mente, actualizando la dimensión del sentir en el momento en que nuestra atención se dirige a «circunstancias complejas e inconcebibles», como puede serlo frente un texto artístico; si por otra parte se acepta que estas emociones como cualidades tuvieron la posibilidad de ser captadas en un texto artístico y están en él de modo inevitable, (como estrategia explícita o implícita) las posibilidades de actualizarlas y con ello *hacer crecer el texto, la idea que es el texto, de modo novedoso y creativo*, son menos lejanas.

<sup>12</sup> Entrada en la *Stanford Encyclopedia of philosophy*, cit. en Dennet (2005:96).

<sup>13</sup> El volumen 79 de *Cognition* —número especial dedicado a la neurociencia cognitiva de la conciencia— presenta interesantes artículos sobre la cuestión de «si queda siempre (o no) algo sin explicar»; Dehaene y Naccache (2001) afirman que «los contenidos de la conciencia perceptiva son estados neuronales complejos, dinámicos y polifacéticos que no pueden memorizarse ni transmitirse a otros en su totalidad» (cit. en Dennet 2005 (2007):175). Es interesante la respuesta de Dennet al respecto: tales *residuos* (lo que queda sin explicar) no son más que «otras mismas propiedades disposicionales que no se han catalogado (quizá porque son las más sutiles y, por ende, las más difíciles de encuadrar en una definición aproximada)» (Dennet 2005 (2007):175-176). Aquí sólo quiero dar cuenta del interés de este debate para una teoría semiótica del arte, inscrita en una semiótica general de la cultura que la entiende también como conciencia. La lectura en el corpus peirceano de estas cuestiones no deja de tener importancia, particularmente por su impugnación a todo dualismo, metatexto implícito en toda esta discusión.

No se trata de una simple identificación de emociones, la actualización interpretativa como tal puede tener niveles; esto es, una *posibilidad* de la lectura es, precisamente ser también artística (lectura de tercer grado). Y además, no se trata de una actualización inocua: en cuanto *intentio lectoris* interesada en las diferentes voces del texto, su lectura será menos una identificación de voces y más de los conflictos entre ellas que el mismo texto presenta.

Si advertimos la misma operación en la *intentio operis*, el proceso se nos *muestra* en toda su complejidad, pues la dimensión del sentir puesta en juego es la de un yo que es siempre *con* otro, un yo histórico, mediado por el lenguaje, por los géneros, por los hábitos y dispuesto a reconocer su enunciación como parcial.

Si recordamos con Peirce, la aptitud performativa del signo (estético-artístico) su posibilidad de engendrar prácticas y operar en la semiosis, la enunciación y la lectura estética devienen éticas; en cuanto tales, existirá siempre la posibilidad de que sus sentidos sean recuperados, resucitados o actualizados. En tal aspecto es una apuesta al diálogo, nunca contemporizador, siempre conflictivo; esto es, alejado de un intercambio neutro de preguntas y respuestas, y más cercano a la postulación de la inevitabilidad del choque de sentidos como explicitación de diferendos (Bachtin [1997], Mancuso 2005).

Todo este proceso está inevitablemente relacionado con la cuestión de los límites de la interpretación. El postmodernismo defensor de la deriva libre, postula implícitamente la simetría sígnica (Eagleton 1996). En Peirce, la fuerza de los hábitos (de todos modos nunca rígidos) nos permite admitir que no actualizamos (interpretativamente) lo que queremos, sino lo que *podemos* y eso es algo que habitualmente no reconocemos. Aún así, el compromiso ético en la lectura es expandir los sentidos de un texto artístico y no *usarlo* para expandir sentidos que no están en él (Eco 1990).

Un texto artístico es una enunciación de parte —se reconoce como parcial— conviven en él uno o más núcleos conflictivos, pero no *todos* los posibles. Un texto tiene límites y nos pide que los respetemos. Son esas voces, ese conflicto los que requieren ser actualizados, y esto es posible por el principio de continuidad de las ideas sintientes o del sentimiento razonable.

La comunicación estética está atravesada por lo que podríamos llamar, apelando a la propuesta de Peirce, *sentimiento razonable* o en otros términos, la dimensión del sentir, la emoción o pasión en cuanto interviniente en la afección entre conciencias. Peirce en pleno auge del positivismo, parece advertir el olvido de los *estésico* o la dimensión del sentir, espacio pasional por excelencia.

Esto explicaría la ausencia de abordajes metodológicos dispuestos a considerar lo patémico en los proyectos artísticos o su reducción (simplificadora). Podríamos preguntarnos acerca de la pretensión científicista implícita en la no consideración del sentir (su carácter particular, específico, histórico pudo haber sido esgrimido para desechar su análisis y sistematización; operación similar a la que consideró el *habla* no analizable por su igual carácter, por lo que focalizó sus intereses en la *lengua*). Sabemos (con Bachtin) que es posible una *lingüística del habla*, en la que lo particular, único, irrepetible, convive con lo dado (géneros, lenguaje) (Bachtin 1952-3, Drucaroff 1996) de igual manera podríamos pensar un sentir único, particular irrepetible que convive con un sentir dado, previo. Asimismo, considerando esta perspectiva dialógica bachtiniana, sería posible pensar una dimensión pasional operando en todo texto, más allá de su intención desapasionada (anestésica) o su lectura en el mismo sentido.

Su abordaje en la comunicación artística implica indagar la relación dialéctica y agonística (Merrell 1994) entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris* (Eco 1979b), *i.e.* la posibilidad de actualizar la dimensión pasional puesta en juego en la primera, a partir de su consideración en la segunda, en un proceso de *razonabilidad*, eludiendo la primacía de la razón en el conocimiento.

Retornando a la relación triádica del signo, considerado entonces el objeto *dinámico* o exterior a partir de las marcas o señales, es posible ingresar al objeto interior o *inmediato* del signo. Esto es, habiendo detectado el lector el modo de trabajo sígnico, establecida la relación tipo-espécimen, el tipo de *continuum* por formar, deviene de interés su modo de articulación, pues el lector se encuentra ya con suficientes datos para determinar si se encuentra ante unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización o bien ante *textos* propuestos e

hipocodificados. Complementariamente está en condiciones de «traducir» tales datos en un *topic*, esto es, un esquema abductivo, idea o representación mental del tema/problema del texto (Eco 1979 (1999):125-131).

La utilidad del *topic* es la de disciplinar la semiosis y orientar la dirección de las posibles actualizaciones; se trata de una inferencia abductiva,<sup>14</sup> estrictamente es una hipótesis acerca del texto que además fija así sus límites, pues es el texto el que orienta a la detección/reconstrucción del *topic* (o bien, «la constatación» de la hipótesis debe realizarse en el texto).

Tal orientación puede ser dada por el título de un texto (aunque no siempre, *v.gr.* el caso de títulos engañosos que proponen un juego metalingüístico con las convenciones narrativas); otras veces es posible detectarlo en palabras claves (reiteración de sememas),<sup>15</sup> o bien mediante marcas que estratégicamente privilegian alguno. En fin se trata de «indicadores» (relevados en la detección de los modos de trabajo sígnico) que posibilitan la formulación de un *topic*, el que, en cuanto hipótesis se configura no siempre de modo lineal ni simple.

Una de las «ventajas» que presenta la detección del *topic*, es que posibilita establecer las enciclopedias convocadas; aquí los mayores o menores TTCC, CCNN y CCMM *del texto* (en esta instancia la ficción de una conciencia deviene necesaria) como los *del lector*, cobran relevancia pues en tal actualización incide el modo en que tales enciclopedias son poseídas por sus usuarios, configuran procesos de negociación y de activación de porciones

---

<sup>14</sup> Es decir no se trata de un razonamiento o hipótesis deductiva ni inductiva. La particularidad de la misma reside en su capacidad de realizar asociaciones creativas que ante la anomalía o problema concurren en una respuesta provisoria, que tiene en cuenta aspectos habitualmente no puestos en relación Si la deducción es la aplicación de una regla a un caso para establecer un resultado, y la inducción la inferencia de una regla general a partir de un caso y un resultado, la abducción es la inferencia de un caso a partir de una regla general y un resultado. Su carácter «probable» y conjetural no la torna menos plausible. Este tipo de razonamiento, de radical interés para la investigación científica formulado además en las entrañas del positivismo —la Harvard del siglo XIX— (*cfr.* Mancuso 2010) es pasible de ser aplicada en los textos artísticos. Sin entrar en una disquisición acerca de las particularidades de ambos textos, el razonamiento abductivo, de tornarse un hábito (en el sentido peirceano) infunde una fuerte dimensión de creatividad en la semiosis y desde luego en las culturas. Desde luego, Peirce no desestima los otros tipos posibles y más conocidos de razonamiento: si a la abducción le cabe la tarea de introducir nuevas ideas, a la deducción le cabe extraer las consecuencias «necesarias y verificables» de la hipótesis y a la inducción de confirmarla experimentalmente. (*cfr.* Peirce 1878, Sebeok *et al* 1979, Eco 1990).

<sup>15</sup> Es decir en textos virtuales (potenciales textos) pues «el texto es la expansión de un semema» (Eco 1979(1997):41).



enciclopédicas posibles, las que son pasibles de ser transitadas ya desde códigos existentes a subcódigos más analíticos como también desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.

Reside aquí una actividad considerable de cooperación interpretativa y actualización del texto. Se trata de la generación de inferencias (abductivas) dispuestas a ser «contrastadas» en el texto, en cuanto *modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa* (Eco 1975 (2000):384).

De allí que una de las operaciones decisivas de este proceso sea la detección de la/s enciclopedia/s convocadas por el *topic* del texto; pues se elide así una posibilidad de base de interpretación aberrante, sobreinterpretación o clausura del texto (sin perjuicio que la misma pueda existir por otros motivos).

Focalizado el *objeto inmediato* (traducido en *topic*), nuevamente debe ponerse en relación con el signo o *representamen* para concluir en un *interpretante*.

En otros términos, el proceso de actualización no puede concluir en una mera detección de la enciclopedia y el *topic* requiere una mejor precisión: su «enunciación» tiene el valor de permitir preguntas relacionadas con él; de hecho, la formulación del mismo permite anclar las preguntas posibles en las enciclopedias pertinentes y no ingresar en una deriva ilimitada con el consiguiente riesgo, reitero, de lectura aberrante.

Dicho de otro modo, el anclaje del *topic* en el texto debería ser firme, pero el *topic* flexible, instancia en que las figuras retóricas —en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden una historia textual y por ello de sentido— resultan convocadas y convocantes. Tales «artificios» (figuras retóricas) destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien pueden recurrir al uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo),<sup>16</sup> o bien a *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora.

---

<sup>16</sup> V.gr. la imagen de la crucifixión (reproducen una estilización como modo de producción sígnica) o de banderas (reproducen unidades combinatorias).

En el segundo caso, es decir en aquellos textos que presentan esquemas creativos,<sup>17</sup> la consideración de las cinco reglas para la interpretación co-textual propuestas por Eco, resultan de interés en cuanto posibilitan la mejor comprensión del código o la enciclopedia (1984(1995):228).

Se trata de un proceso cuya complejidad se organiza y simplifica en su descripción (y aún así su comprensión se torna algo dificultosa), que implica asimismo reenvíos de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, pero que en las prácticas concretas de recepción funciona de un modo naturalizado. La indagación de sus particularidades es algo que atañe a la semiótica (interesada en la dinámica de significación).

Aun así, esta primera aproximación a una metodología de análisis de lo visual, se encuentra simplificada en su potencialidad. Peirce no solo complejiza el objeto (tal como aquí ha sido parcialmente expuesto) sino también el *interpretante*. En efecto, para Peirce el *interpretante* de un signo «es todo lo que el Signo produce en la Cuasimente que es el Intérprete, determinando en él una sensación, un esfuerzo o un Signo.; y es precisamente esa interpretación lo que se denomina Interpretante» (Peirce (1986): 65); es decir, el *interpretante* es *la lectura* (expandida, implícitamente consensuada, aceptada) de un signo.

Pero además diferencia un *interpretante inmediato* («el interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del signo mismo»), es decir, el «significado» del Signo; uno *dinámico* («el efecto real que el Signo en tanto Signo determina realmente) y uno *final* («la manera en que el Signo tiende a representarse a sí mismo en tanto relacionado con su objeto») (Peirce (1986):65). En la metodología de análisis visual aquí presentada, me he remitido al *interpretante* final por considerar que incluye los previos y además en atención al carácter de primera presentación, no obstante estimo que residen allí posibilidades de expansión y especificación.

La totalidad de estas consideraciones han sido puestas en juego en el análisis del corpus aquí seleccionado.

---

<sup>17</sup> No es una instancia detectable ni presente en todos los tipos de textos, lo que implicaría presuponer el carácter metafórico de todo lenguaje. Un ejemplo, es el análisis presentado en el Cap. 7, figura 9.

De particular interés por sus consecuencias, resultó la función de reproducción de estímulos programados. La detección de este tipo de trabajos sígnico (*i.e.* de de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que el emisor asocia con la necesidad de una respuesta comportamental o casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997) implica, tal como se puede advertir en el Capítulo 7 la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. Su característica de encontrarse a medio camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo, la conforma como un tipo de operación semiótica mixta (entre la *reproducción* y la *invención*). Su lectura en los trabajos que han ensayado sólo esta tipología, tiende a «simplificarla» y presentarla como una suerte de puro efecto; del hecho de que el estímulo (reitero: solicitud de una respuesta comportamental) sea programado no se sigue necesariamente que deba ser notable; bien puede ser sutil, débil, imperceptible pero no por eso lo torna menos estímulo.

Considero esta función semiótica clave y de interés en la instancia de postular una semiótica de las pasiones: el desafío implícito a los hábitos perceptivos, lo es también a los hábitos en el sentir.

Otro aspecto de no menor importancia es la reproducción de pseudounidades combinatorias; en algún punto se torna una meta función en los límites de los modos de producción signica; pues el repertorio de unidades no está limitado de antemano, requiere una operación de selección de unidades que permita configurarse como repertorio *ad hoc* y que aspira a encontrar su límite y conformarse como unidad combinatoria.

Asimismo, algo que creo importante destacar es el funcionamiento más apto del método en el conjunto de textos o en la consideración de varios textos como un solo texto lo que permite actualizaciones interpretativas de diferentes niveles.

Finalmente esta metodología, como deudora de los desarrollos del primer programa semiótico (Mancuso 2011), además de los desarrollos peirceanos recepta (entre otros aspectos) la consideración no ingenua del referente problematizada por Wittgenstein (1953) la dimensión dialógica y responsable

bachtiniana (1979, 1997) y la inevitable asimetría del derecho de enunciación sígnica gramsciana (1975).

Su ensayo en esta investigación aspira a conformarse como opción (perfectible) a la dificultad de conexión —en esta perspectiva— entre el plano de la indagación teórica, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística y, complementariamente, posibilitar una mayor y mejor fundamentación de los modos de significar de nuestra cultura visual.

## 12. Conclusiones: Itinerario de una estética: del *Convivio* a la *concordia*

(...) decir que los fenómenos mentales  
están gobernados por ley  
no significa, meramente,  
que son descriptibles por medio de una fórmula general;  
sino que hay una idea viva,  
un continuo consciente del sentir que los impregna,  
y al que son dóciles  
(Peirce 1892 (1988):&51)

Las dos anomalías o problemas de los que partí en esta investigación, esto es, la dificultad de conexión entre teoría, método descriptivo y fuerza heurística en el ámbito de la semiótica visual y la escasa explicitación de programas estético-artísticos (en el ámbito de las artes plásticas) de proyectos políticos de fuerte impronta en la cultura argentina en el período 1930-1952, posibilitaron la conformación de una hipótesis general que, luego del proceso investigativo, me permite afirmar las conclusiones que aquí sostengo.

Las mismas comprenden los dos aspectos antes expuestos:

- el referente a la potencialidad del análisis semiótico visual;
- y la descripción (semiótica) de las prácticas del *Convivio* —grupo activo en el período— y la explicitación de su programa estético-artístico de carácter modelizante y performativo.

En efecto, de particular importancia es la proposición de esto último a modo de *sistema dinámico secundario* (Lotman 1974) —y como tal «modelizante»—, tesis teórica pero también idea operativa o propuesta heurística productiva para

la «comprensión de las relaciones y el desarrollo de las distintas áreas simbólicas al interior de la cultura» (Mancuso 2013).

Desde esta perspectiva, también aquí asumida y considerando las antinomias posibles que caracterizan el estado dinámico de un sistema *i.e.* lo sistémico y lo extrasistémico, lo unívoco y lo ambivalente, lo que se encuentra en el núcleo y lo que permanece en la periferia, lo descrito y lo no-descrito, lo necesario y lo superfluo (Lotman 1974 (1998):65-79), la presente investigación incluye una reflexión teórico-metodológica enmarcada en la semiótica textual de la cultura (Lotman *ibíd.*, 1984 (1996):21-42), pertinente atento las características del objeto en estudio en la instancia de su descripción semiótica.

Uno de los *objetivos específicos* de la presente investigación (*cf.* *Objetivos específicos: a) Cap. 3, Parte I*) fue la reconstrucción de las prácticas del *Convivio*, configuración grupal «mencionada» profusamente por la bibliografía textual y metatextual pero no abordada sistemáticamente por lo que es posible leer su persistencia en el «sistema» (de considerar la configuración del período como tal) en términos de elemento «necesario» en su consideración diacrónica, pero a la vez «superfluo» en su consideración sincrónica.

Se trataba de detectar entonces, en tanto «reserva estructural», aquellas fuentes primarias y proceder a su actualización elidiendo su consideración como mera redundancia. Tal reconstrucción me fue posible en función de su localización primera en publicaciones de acceso más circunscripto al campo católico; a partir de las informaciones allí consignadas pude (en parte) detectar en la prensa de circulación más amplia la recepción de las mismas y articular una red de fuentes que conformaron un cúmulo de materiales sobre el cual seleccioné el corpus. En el caso de la prensa, la recepción del *Convivio* por parte de la misma, requirió ser actualizada interpretativamente en función de la fuerte objeción de este grupo al liberalismo (que incluía en ella a los grandes diarios y a la «crítica de arte»), por lo que me fue posible percibir que su acogida estuvo ciertamente atravesada por tal consideración; no pocas veces se neutralizaron aspectos relacionados con la reflexión política ínsita en el programa visual del *Convivio* privilegiándose una lectura más formal en relación con el planteo de estéticas «modernas» o destacándose en sus producciones plásticas cierta búsqueda espiritual enrolada en la configuración de la

subjetividad en la modernidad y menos en aspectos relacionados con su discusión en el ámbito del catolicismo, de los nacionalismos y la cultura. De igual modo fue detectable en la recepción en la prensa masiva más explícitamente confesional atento sus compromisos con la jerarquía católica.

Se trataba de explicitar, destacar, valorar un cúmulo de datos no considerados antes sistemáticamente y bajo una hipótesis de lectura, lo que me permitió la detección del *corpus visual* —cuya selección fundamenté en su oportunidad— y su posterior actualización interpretativa (cfr. Capítulos 4 y 7). La misma, además de contribuir a precisar una periodización interna en el derrotero del *Convivio*, me permitió la actualización de sus *intentio operis* mediante la conjetura acerca de las pasiones implicadas y su configuración en tales textos. En la detección de sus *topics* y con ello, la especificación del arco de problemáticas puestas a discusión, identifiqué la apelación a estrategias destinadas a *reconocer* o en su caso *identificar* la enunciación pasional en su doble juego: en cuanto *afirmación de parte en lo social y enunciación social en lo particular*.

En tal corpus visual —que en términos semióticos puede ser considerado un subgrupo de textos generados al interior del sistema— es posible afirmar el privilegio de lo simbólico por sobre lo alegórico en la proposición de una estructura narrativa implícita en la configuración de personajes, aptos para anclar un cuerpo de ideas en torno a las cuales generar consenso.

En efecto, el «ángel» y el «santo», devinieron tópicos de resistencia ante la pérdida de la dimensión espiritual detectada en la cultura por *Convivio*, como la expansión del «Deísmo» y del laicismo —fuerza opositora condenada por el magisterio pontificio<sup>1</sup>; y sus enunciaciones dirigidas a un lector modelo restringido, ilustrado o a ilustrar con posibilidades reales de accionar en la sociedad.

Así, el «ángel» del inicio del período, se precisa progresivamente para, en la etapa intermedia, presentarse como personaje monumental y en algún aspecto

---

<sup>1</sup> Cfr. Pío XI. «Contra el moderno laicismo» in *Quas Primas* (11 de diciembre de 1925), ap. 23 y 24.

temible.<sup>2</sup> Mediante la reestructuración del campo semántico compartido en torno al mismo, a la dimensión mediadora venía a agregarse la de acción (lucha, batalla); portadores de mensajes, no exentos de mesianismo, a medida que avanza el período escenificarán la pérdida de tal capacidad de acción, resistiendo ante la *compresión* de los espacios de acción y proponiéndose como reserva de la cultura.

De igual modo el personaje del «santo»<sup>3</sup>: humano, histórico pero también con la suficiente cuota de espiritualidad, se configuró como trama simbólica en la instancia de activar las dimensiones de comunidad, soberanía o alimento (espiritual) y también como réplica al deísmo o bien «una religión sin misterios para una vida sin enigmas» detectado por este grupo en la cultura. En tal sentido, entiendo que tal réplica se inscribió en este ámbito, y menos en un deísmo en versión anticlerical.

El análisis de las obras, da cuenta de textos que se pueden «pensar bien» de diferentes maneras, su carácter *ambivalente* denuncian ante su lector que antes que a una realidad, remiten a un cuerpo de ideas —en proceso, además— y bajo el hipersigno de la *modernización* e *identidad*, tópicos presentes e insistentemente convocados.

La conformación grupal de *Convivio*, me permitió asimismo establecer un corpus complementario —mas no secundario— conformado mayormente por publicaciones periódicas de perfil político-cultural, dispositivo apto para dar cuenta del texto escrito y del texto visual. Bajo la hipótesis general del espíritu

---

<sup>2</sup> No es que no hubiera personajes de estas características en la obra del autor empírico Ballester Peña en el período inicial [cfr. *Ángel rojo* (1932), *Anexo 2 fig 70*], pero su circulación fue más restringida y no constituye en este período una regularidad como en los posteriores.

<sup>3</sup> El corpus de esta investigación incluyó un repertorio mínimo y a modo de ejemplificación significativa, pero el repertorio de los mismos, es mucho más amplio. Cfr. por ejemplo la sección en *Nuestro Tiempo* con personajes ilustrados por Ballester Peña que incluyó los dibujos de *San Enrique* (III:5), *Santiago* (IV:5), *Santo Domingo de Guzmán* (VI:6), *San Bernardo* (VIII:4), *San Juan Bautista* (IX:5), *Santa Rosa* (X:4), *San Cosme y San Damián* (XIII: 2 y 3); *San Plácido* (XIV:3), *San Bruno* (XV:4), *Santa Teresa* (XVI: 6 y 7) *San Rafael Arcángel* (XVII:2); *Santa Cecilia* (XXI:2), *San Silvestre* (XXII 2 y 3), los que circularon en estampas religiosas y también posteriormente fueron compilados en *Santos y Misterios* (Estrada 1945). También de Juan Antonio (Spotorno): *San Benito*, *San Lucas Evangelista* (cfr.: 1953: xil n° 85 y 86), *San José de Cupertino* (1939:169; 1953 xil. 90), *Degollación de San Juan Bautista* (1939:179; 1953:xil.95), *Santa Teresa de Jesús* (1939:anteportada), *Santa Rosa de Lima* (1939: frontispicio xilografía en colores) o *San Martín de Tours* (1953: xil 99), [las dos últimas, versiones diferentes de las analizadas en el corpus], entre otros.



dialógico que animó al *Convivio*, las mismas devinieron pertinentes atento su carácter de espacios principalmente de *debate*. Su temporalidad, circulación, institución de códigos, generación de lectores modelos y —particularmente— su carácter de *inscripción material en la cultura*, las tornan documentos inestimables en cuanto producto concreto de una práctica colaborativa la que, como tal, apuntó a la generación de regímenes de sensibilidad, también bajo el hipersigno de *modernización* e identidad y además *recuperación del ser nacional*. Así, el segundo objetivo —*cfr. Objetivos específicos: b) Cap. 3, Parte I.*— propuesto en esta investigación (abordado en los Capítulos 5 y 8 respectivamente), me permitió determinar los núcleos conflictivos en lo relacionado a la *indagación teórica sobre el arte y su íntima vinculación con la reflexión política*, atento la concepción organicista de la cultura, metatexto que explica la dimensión *ética* (entendida como vinculación con un cuerpo de valores) y *responsable* (Bachtin [1979]) centrada en la noción tomista de patria terrenal y su supeditación a la celestial.<sup>4</sup> También en este corpus identifiqué el sistema de pasiones implicado y sus relaciones, como estrategia destinada a convocar a un lector modelo con el que generar consenso en torno a la conformación de una opción posible a la lectura del contexto político-social

La integración de ambos corpus, su cotextualización y contextualización fue presentada en el Capítulo 9, apartado que concentra los objetivos centrales de esta tesis —*cfr. Objetivos específicos: c) a f), Cap. 3, Parte I.*—.

Allí precisé una periodización interna en la que destacué:

- Una etapa *inicial* (1928-1933) (*emergencia y primeras prácticas del Convivio*), cuyo momento central detecté en *Número*, y en la que explicité una incipiente teorización del arte.
- Una segunda, cuyo inicio determiné en cierto relegamiento por parte de los ámbitos en los que se expresaron las prácticas del grupo en estudio (sectores involucrados en la reflexión y práctica política y artística) y un momento posterior, en el que su conformación más acabada se tradujo en cierto reconocimiento en tales ámbitos (y también por fuera de los

---

<sup>4</sup> *Cfr. Suma teológica* - Parte II-IIae - Cuestión 101.

mismos) y que definí como un proceso que involucró *un compromiso en los márgenes* y su deslizamiento hacia *la consolidación en el centro del universo católico* (1934-1943). Asimismo, postulé en este período una teorización del arte y de la cultura más acabada, fundamentada en un corpus textual, que se manifiesta con mayor definición y articulado cotextualmente en la relectura de las fuentes declaradas, como discusión emprendida acerca del rol del arte en la modernidad.

- Y finalmente un tercer período en el que la definición y teorización estético-artística acompañó de un modo más sostenido la reflexión política y en el que caractericé una dinámica de *resistencia* ante el contexto socio-político a partir de la proposición de un programa de acción, y la posterior *reacción* ante la manipulación signica del mismo por parte de las políticas culturales oficiales (*Inteligencia y revolución: cultura, convivencia y reacción ante la manipulación signica de la concordia* (1944-1952).

Asimismo, identifiqué las nociones de *acción, revolución y resistencia* —*Ibíd. objetivo c)*— y propuse una lectura de su resignificación a modo de diálogo o discusión con sus sentidos más expandidos.

En todos los casos, tal redefinición signica operó a modo de *continuación* de una «reacción orgánica» generada en la cultura argentina (Mancuso 2011) — que trasciende el período aquí trabajado— y que se propuso a modo de réplica del sistema liberal y sus instituciones políticas. Las izquierdas, en todo caso consideradas emergentes de tal sistema, si bien configuraron un objetivo a impugnar, merecieron una asimétrica atención atento su estimación como «efecto» y como tal, su carácter subordinado. Si bien no fueron ignoradas, hubo una actitud *estratégica*, en el sentido de ponderación y jerarquización de problemas (y enemigos) que se advierte traducida en una concentración cualitativa de esfuerzos en torno a las particularidades de la configuración del liberalismo (entendido como concepción del mundo más que como corriente política específica) en la modernidad.

Las nociones mencionadas requieren una precisión de carácter metódico acerca de los sentidos hegemónicos de los términos aludidos. Así, en el período abordado, «acción y revolución» aparecen *asociados* y, entre los

sentidos en pugna, parece haber primado el que lo homologaba a «insurrección» la que, acompañada de la emergencia de virulentos grupos (paramilitares) nacionalistas (particularmente al inicio del período), terminaron de configurarla en su concepción al interior de «las derechas», expandiéndose en los usos y afirmando su sentido. De hecho, los dos golpes de Estado en el período —1930 y 1943— utilizaron el término «revolución» para autodenominarse y lograron cierto consenso en torno a tal connotación; en tanto el término «resistencia» pareció permanecer anestesiado.

La resemantización del término «Revolución» por parte de *Convivio* funcionó a modo de *topic* que, con variantes en cuanto a su precisión, logró una articulación acabada hacia mediados de la década del 40.

De una teórica concepción del mismo como asociación de inteligencia y cultura al inicio del período (*cfr.* Pico 1928), hacia 1944 —desde *Nuestro Tiempo*— se la propuso como *empresa que requiere tiempo, obra compleja y de la inteligencia que implica un programa para el establecimiento de un nuevo régimen jurídico de trabajo, propiedad, producción y educación y por ello, posibilita un nuevo régimen humano de convivencia social como alternativa al régimen demoplutocrático* («Inteligencia y revolución» *Nuestro Tiempo*, 1, nº IX, 1944:9).

Este «nuevo régimen humano de convivencia social» se pensó en términos de catolicismo (universalismo), de apostolado y de «romanización» (esta última centrada en la condena al modernismo,<sup>5</sup> acompañada de una relectura del pensamiento de Santo Tomás de Aquino). Es pertinente asimismo, considerar lo anterior en el marco de la renovación de la teología católica operada en la primera mitad del siglo XX y emprendida entre otros por R. Garrigou-Lagrange, J. Maritain o R. Guardini, irradiada desde Italia siguiendo la línea planteada en la encíclica *Aeterni Patris* de León XIII (1879).

En tanto la noción de «resistencia» se advierte activada hacia el final del período: ante un singular proceso que atravesó, desde 1943 en adelante, un

---

<sup>5</sup> Un corpus básico y «orgánico» (Gramsci [2010] de encíclicas en este punto, estaría conformado por *Mirari Vos* (Gregorio XVI, 15 de agosto de 1832), *Quanta Cura*, junto al junto con el *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores [Listado recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo]* (Pío IX, 8 de diciembre 1864) y la carta encíclica papal *Pascendi Dominici gregis* (San Pío X, 8 de septiembre de 1907).

Estado que impulsó en la cultura (en lo que a las problemáticas aquí tratadas se refiere), progresivamente: una catolización, una «cristianización», una pluralidad de cultos, para concluir en una particular secularización en la que lo religioso no quedó excluido.

La lectura integrada del corpus, su contextualización y cotextualización me permite afirmar —en cuanto interpretante final— la presencia de una *configuración cultural* que se automodelizó como sistema dinámico secundario, en el que *Convivio* fue entendido como reunión, simposio restaurador del cuerpo y alma y de la nobleza espiritual, pero que también amplió su arco semántico a las nociones de *convivencia socio-política* (transformación, revolución) y *concordia* (reunión afectiva, amistad civil o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común) en el marco de un *catolicismo nacional* —cfr. *Objetivos específicos: d) Cap. 3, Parte I.*—

Así, en *Convivio*, se explicitó la convocatoria a:

- la «enciclopedia» dantesca: en la pretensión de un grupo de laicos católicos de reflexionar sobre la cultura y la política y definir el rol del intelectual católico. También en la concepción de «obra»: *mensa*, restaurante (restauración, para el cuerpo y el alma), *alimento* ofrecido a los participantes *i.e.* quienes desean «conocer y comprender».
- la enciclopedia religiosa (católica): en el espíritu de *comunidad/convivencia* y *acción*, fundamentada en la Liturgia («engranaje completo y difícil del yo en el nosotros»),<sup>6</sup> y de *transformación* en el banquete de la transustanciación eucarística.
- la enciclopedia filosófico-teológica: en la concepción de *convivencia social/ concordia* entendida como reunión *afectiva, amistad civil* o consonancia de elementos desemejantes —sin suprimir las diferencias— en pos de un objetivo común (defensa de la soberanía y de

---

<sup>6</sup> Guardini 1918 (2000):31

la patria) y como efecto de una comunidad mayor reunida en torno a la piedad y culto a la «patria de Dios».

Tales sentidos atravesaron la reflexión sobre arte, identidad y política en un contexto de crisis cultural, *i.e.* en un período en el que la sensación de límite y de situación liminar se manifestó de modo consecuente en las prácticas políticas y en las artísticas y que superó el ámbito local con la emergencia de los totalitarismos europeos, la confrontación mundial y la proposición de un «hombre nuevo», en un contexto que se advertía como carente de regímenes de significación que acordaran certidumbres mínimas de acción.

En una perspectiva amplia, partiendo de la aceptación de la lectura del carácter orgánico de acción y reacción «elitista» en nuestro país operada desde principios de siglo en orden de reconquistar el principio de verosimilitud disputado al peligro «rojo» (Mancuso 2006), la Iglesia católica venía a configurarse como opción posible mediante una estrategia consistente en la «declamación» de la inclusión de todos los sectores. Explica en parte la opción de los sectores nacionalistas, con quienes compartió intereses y objetivos comunes (especialmente en orden de generar consenso acerca de la crisis de las instituciones liberales) tornándose para este sector una vía menos arriesgada, atento las garantías que podía proveerle su carácter ecuménico.

Pero *Convivio*, conforme lo he consignado en varias oportunidades a lo largo de los capítulos, antes que un sector laico institucionalizado bajo el marco eclesiástico, emergió con un carácter más autónomo, heterogéneo, dinámico cuya indagación deviene de interés en la instancia de escapar a las autodescripciones institucionales, muchas veces consideradas como fuentes privilegiadas para dar cuenta de la centralidad de la iglesia católica en el período y la tesis rupturista que ha leído su emergencia en términos de cambio drástico.

En efecto, la convocatoria a la enciclopedia dantesca, permite actualizar la «discusión» del *Convivio* como inscrita en la pretensión del laicado a reflexionar sobre aspectos de la cultura por fuera, en términos de Lotman, de lo sistémico. El carácter inestable o irregular de lo extrasistémico deviene

fundamental en la instancia de planteos de modelos dinámicos los que se caracterizan justamente por el constante arrastre de elementos extrasistémicos a la órbita de la sistematicidad y viceversa (Lotman 1974). De allí que en la descripción semiótica del *Convivio*, elementos que parecieron inestables en un principio devinieron «estructurales» en etapas posteriores; no obstante esta «vocación» de discusión se mantuvo al menos a lo largo del período aquí tratado.

Por su parte la convocatoria a la enciclopedia católica activó de la misma los sentidos de *comunidad* y de *convivencia*, pero también de *acción* para su logro, la que en clave religiosa se centró en la instancia litúrgica como espacio de transformación literal y simbólico.

La reflexión y resignificación de los términos *acción* y *revolución* (cambio), presentaba así una doble orientación: a) hacia el interior del catolicismo y b) hacia el exterior del mismo o la cultura en general.

- a) De *las reflexiones sobre la misa* o las referencias a la liturgia en los textos visuales es posible inferir un cuestionamiento a una Iglesia cuyo cuerpo eclesial parecía poco proclive a recordar a sus fieles el momento excepcional y estético (en cuanto afección), que en cuanto tal, compete a la *comunidad*. Era esta una reflexión inscripta en el movimiento de renovación impulsado por R. Guardini —que por otra parte prologó la idea de necesidad de reformas que confluyeron (si bien también resignificadas) en el Concilio Vaticano II— quien consideraba factible el restablecimiento de la armonía atávica entre el culto y el pueblo, la solidaridad entre hermanos de fe, convidados a una misma mesa como respuesta y opción ante el individualismo, subjetivismo, y pérdida de certezas que leía en el sujeto social moderno.
- b) Pero también fue una discusión orientada hacia la cultura en general y el arte en particular, mediante una teoría y una práctica que se propuso como performativa en cuanto privilegió los sistemas dinámicos secundarios como condición de generación de consenso. La posibilidad de convivencia de lo espiritual y lo material sólo admisible (en la actualización de estas ideas) en el ámbito de la cultura católica, fue actuada por sus textos visuales, fue propuesta en sus textos escritos

como *convivencia social* pero también como *convivencia política (concordia)* entendida como unión de diferentes tendencias afectivas mancomunadas en la custodia de los valores (que se estimaron permanentes) de la patria, esto es: soberanía, recuperación espiritual, económica y cívica.

Hacia el final del período, lo anterior se concibe al interior de la *democracia*,<sup>7</sup> si bien bajo la condición de su *legitimidad*, i.e. en tanto respetara el orden (moral), admitiera que la soberanía venía de Dios (concepción tomista) y no del pueblo y se dirigiera al bien común procurando una mayor participación de los hombres en la cosa pública.

Luego, este programa estético-artístico y por ello ético, bien puede presentarse en términos claves, tales: *convivio/convivencia/concordia* (discusión laica sobre la restauración/reparación del espíritu comunitario; comunidad, encuentro social y convivencia política) bajo el signo de un *catolicismo nacional*.

He justificado a lo largo de esta investigación mi convicción, también a modo de interpretante final, de que en la instancia de nominar la reubicación de estas prácticas, estimo pertinente postularlas en términos de *catolicismo nacional*: *Convivio* puede ser leído como un medio y modo de autoorganización, que generó una gramática de sí mismo en un subgrupo de textos y que se modelizó como metalenguaje; pero también y principalmente definió sus opositores mediante la acentuación de sus propuestas, se configuró como ámbito de pertenencia y particularmente activó una dimensión pasional como estrategia de identificación y movilización. Todos aspectos que, como antes he señalado, habilitan la incorporación del sufijo «ismo» al término católico y su prevalencia sobre los debates nacionalistas en el período.

En términos gramscianos (1932 (2010):100), entre el nacionalismo patriótico («religión de la patria») y el cosmopolitismo romano («religión romana»), *Convivio* optó por el segundo.

---

<sup>7</sup> En definitiva, la ortodoxia católica no desaprobaba «ninguna, entre las formas de gobierno, siempre que éstas sean conducentes al bien común de los ciudadanos» (León XIII, Encíclica *Libertas*, 20 de junio de 1888); esto último es recordado por Pio XIII el 24 diciembre de 1944 (cfr. *Radiomensaje Benignitas et humanitas en la víspera de Navidad* (en línea), cit. marzo 2012, disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/speeches/1944/documents/hf\\_p-xii\\_spe\\_19441224\\_natale\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/speeches/1944/documents/hf_p-xii_spe_19441224_natale_sp.html)).

Se ha señalado suficientemente la complejidad del término nacionalismo y la configuración de los mismos en nuestra cultura, se ha discutido profusamente en la bibliografía metatextual su carácter, sus categorizaciones, divisiones, objetivos, enemigos, lectores, etc. Tal debate da cuenta de una recurrente necesidad de avanzar en una nueva nominación o especificación para caracterizar ese amplio campo de estudios, que en las últimas dos décadas se ha visto articulado con la incorporación de la historización de las prácticas o discursos católicos. De hecho esta investigación—y esto a modo de deconstrucción de lo expuesto— no es ajena a tal tendencia. La mención —que es también lectura— de esta particularidad deviene necesaria, ya a modo de *señalamiento* que da cuenta del carácter dinámico y de alta heterogeneidad de estos procesos, ya como mostración de la dificultad de su historización y su insuficiente elaboración histórica, aún «no penetrados por el pensamiento y todavía presos del sentimiento y la imaginación» (Croce).

Otro de los objetivos propuestos, el referente a la argumentación y explicación del deslizamiento de la noción de *Convivio/convivencia/concordia* hacia una concepción de cultura como *espacio de encuentro no conflictivo* pensado desde una resignación y acentuación de la noción de *concordia*, a partir de 1943 y acentuado con el primer gobierno justicialista —*cfr. Objetivos específicos: e) Cap. 3, Parte I.*—, fue cumplido mediante su problematización en un corpus acotado de textos. La inclusión de tal consideración explica simultáneamente, *a)* el declive de *Convivio* y *b)* su paradójica subsistencia en la resignificación de sus propuestas o manipulación sígnica de la noción de *Concordia*. Lejos de presentarla con una pretensión totalizadora de la problemática, postulo aquí el interés de tal reconfiguración como explicitación (parcial) de ciertas estrategias detectadas en la bibliografía que vinculan iglesia católica y peronismo.

En el programa del *Convivio*, la «concordia» (convivencia política) asumió rasgos de terceridad peirceana: se presentó como una opción sígnica tendiente a hacer eficientes relaciones que se estimaban ineficientes, menos para ponerlas en acción de modo inmediato y más para establecer un hábito o regla general por medio de la cual actuar (Peirce 1904).



En tales términos, es posible leer allí una relación entre primeridad (*convivio* en cuanto cualidad de sentimiento), segundidad (convivencia social, como reacción sin consideración de ley) y terceridad (concordia, como ley o representación de la relación de lo primero y segundo). Desde la misma perspectiva, su versión como terceridad degenerada<sup>8</sup> implicaría una mutilación de la segundidad y su representación como terceridad, o bien una degeneración de tercer grado (o «más degenerada terceridad») consistente en la representación como terceridad de una mera cualidad de sentimiento o primeridad.

El análisis de los textos —si bien acotados, significativos—<sup>9</sup> da cuenta de ambas operaciones: la noción de *Concordia* se tradujo en conformidad de opiniones, unión homogeneizadora e incorporación acrítica y pragmática del arco ideológico político social. El corpus analizado y la descripción de las prácticas, dan cuenta de la suspensión de las discusiones en términos de encuentro/discusión genuino con el/los otros, la instauración de una progresiva identificación de lo católico con lo clerical y el desplazamiento discursivo del término «catolización» por el de «cristianización». La dimensión pasional como estrategia de convocatoria también fue resignificada, de hecho basada en el discurso y las prácticas religiosas como también la contemplación del lector modelo, que se estimó necesario ampliar, aspecto que ha sido señalado repetidamente por la bibliografía. El aporte de esta investigación reside en la especificación de la dimensión pasional y en particular el modo de significación y activación de las pasiones convocadas.

,

---

<sup>8</sup> Peirce da un claro ejemplo, luego de reflexionar sobre esta compleja formulación en 1904, que estimo pertinente a los fines de no explayarme en la consideración teórica sino a los fines de la lectura del problema aquí tratado: «Analice, por ejemplo, la relación implicada en "A da B a C". ¿Qué es dar? No consiste en que A se deshaga de B y después C lo recoja. No es necesario que tenga lugar ninguna transferencia material. Consiste en que A convierta a C en poseedor de acuerdo a una Ley. Debe haber algún tipo de ley antes de que pueda haber algún tipo de donación —no siendo sino la ley del más fuerte. Pero suponga ahora que aquel regalo consistiera meramente en que A deje a un lado el B que seguidamente C recoja. Eso sería una forma degenerada de Terceridad, en la cual la terceridad es añadida externamente. No hay terceridad en que A se deshaga de B. No hay terceridad en que C se apropie de B. Pero si usted dice que estos dos actos constituyen una única operación en virtud de la identidad de B, trasciende el mero hecho bruto e introduce un elemento mental» (1904 (1974):91).

<sup>9</sup> El abordaje del discurso político posterior a 1943 y las definiciones sobre la cultura a partir de 1946, conformarían una investigación independiente; en la presente, su tratamiento se relaciona con el derrotero del Convivio ante el advenimiento del *peronismo* y los factores que habrían operado en la dificultad para su lectura, conforme consigno en la *Parte I* de la presente.

En la totalidad del período, entonces, las características del diálogo/discusión detectado incluyeron un cuerpo de pasiones políticas o sociales en sentido amplio (asociadas a los términos «patria», «soberanía», «religión» «espiritualidad», «materialismo», «identidad») las que fueron puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la sociedad y procesos de reacción bajo el hipersigno de la *modernización, recuperación del ser nacional e identidad* —cfr. *Objetivos específicos: e) Cap. 3, Parte I.*— La lectura que aquí sostengo elide la oposición tradición vs. modernidad, por considerar que obstruye la posibilidad de indagar la particularidad de las respuestas de los actores sociales a las crisis; el enmarcar las mismas en lógicas situacionales, indagar su pervivencia en las prácticas o arraigo como narrativas, deconstruirlas a partir de la comprensión de los regímenes de sentidos en los que tales respuestas se inscriben, implica una reflexión sobre la cultura que la entiende como *configuración* o espacio de despliegue de tramas simbólicas compartidas, de explicitación de asimetrías signílicas, de mundos posibles pensados, «sentidos» y por ello actuados.

Particularmente implica atender a la cultura en su historicidad, *i.e.* su semiotización, discusión y elaboración histórica.

Los siguientes objetivos —cfr. *Objetivos específicos: g) y h), Cap. 3, Parte I.*— desarrollados en los Capítulos 10 y 11 apuntan a destacar las posibles expansiones de esta investigación y líneas de apertura propuestas como también sus limitaciones. Las discusiones de los hallazgos aquí presentados lo fueron más con las investigaciones realizadas en el ámbito de la Historia y en lo pertinente a la discusión política implicada en el tema/problema; la mayor parte de ellas no ha tenido en cuenta de un modo sistemático el análisis de lo visual como fuente primaria y conforme lo consigné en el Capítulo 1, posiblemente como efecto de la dificultad de contar con herramientas de análisis específicas para este tipo de materiales.

En cuanto a la historiografía del arte, el no relevamiento de las producciones aquí trabajadas impide una discusión sistemática atento no haberse configurado aún un plexo de materiales, temas y problemas relacionados con

las propuestas plásticas-visuales del período, enmarcadas de modo general en las «derechas», y que en todo caso, esta investigación pretende postular como campo sígnico y performativo (no visitado, elidido y por ello, no deconstruido).

Sí es posible observar una importante sistematización en el período de las propuestas estético-artísticas de las «izquierdas» y su identificación con las vanguardias, las que podrían potenciarse en la detección de la calidad de sus diferencias *pero también* en la de sus coincidencias y repeticiones, circunstancia que ha sido descrita como «confluencia “táctica” (y no ciertamente una alianza) entre el accionar de los grupos más reaccionarios de la sociedad argentina con los grupos “jacobinos” más radicalizados» (Mancuso 2006:207).

De todos modos el «capítulo» de *Convivio* aquí abordado es sólo el visual y centrado en las prácticas emprendidas en un arco geográfico limitado (Ciudad de Buenos Aires, y en menor medida Córdoba y Tucumán) que es preciso indagar en mayor profundidad e inclusive ampliar; las prácticas del *Convivio* excedieron tales límites no sólo geográficos sino también genéricos. Asimismo, en esta investigación y en lo que atañe a los textos visuales, me circunscribí sólo a dos de sus exponentes cuya producción circuló y circula en la actualidad (en colecciones públicas y privadas) y sin embargo escasamente abordados por la bibliografía, a modo de primera aproximación a un campo poco explorado o no trabajado de un modo sistemático

En cuanto a lo que estimo configura el aporte a la problemática de la metodología de análisis de lo visual y que formó parte de otro de los objetivos específicos (*cf. Objetivos específicos: h) Cap. 3, Parte I*), fue presentado en el Capítulo 11, al que me remito.

Los diferentes capítulos de esta tesis han buscado fundamentar y dar cuenta de las replicancias de un diálogo que involucró el *arte* con la *política* y entendió su confluencia como orgánica, al punto tal de proponer una teorización sobre el primero compatible con la reflexión sobre lo segundo en el marco de un programa que se configuró como *evangelizador de la cultura* y cuya aspiración fue expandirse y propagar una determinada concepción de identidad nacional

en el marco de una reinterpretación del sentido de la *argentinidad*, asociándola a las raíces católicas e hispánicas —*cfr. Objetivos específicos: i) Cap. 3, Parte I.*—. En otros términos tal argentinidad fue concebible (para este grupo) en términos de catolicidad; el ser nacional —en esta concepción— presentaba un componente estructural y estructurante de carácter espiritual infundido por la España católica; la llegada de los españoles a América había implicado la expansión de una «Verdad», pero también permitía (y ya no sólo como cotexto implícito a este grupo sino que comprendía también a sectores más amplios del nacionalismo) encontrar un ascendencia por la cual enorgullecerse.

Implícitamente in-localizable en el relato «liberal» de la historia argentina, estos sectores (y entre ellos *Convivio* no fue la excepción) procedieron a construirlo anclándolo en la herencia hispánica y en la idealización del período rosista, obviando (para no ajustar cuentas o por configurar una *fatal vulnerabilidad*) el período de la Independencia y enalteciendo todo momento pasado, sentido como de efectiva presencia de la Iglesia católica en la vida espiritual irradiada en una *homogénea* comunidad civil.

En el objetivo de *evangelización de la cultura*, resuena el eco del término «restauración», usado de un modo insistente en los textos escritos. En el ámbito del *Convivio*, conforme he consignado repetidas veces, su sentido se encuentra aliado a *reparación* en el marco del «sagrado convite» eucarístico: sacrificio, comunión y viático. Pero también es posible advertir otros sentidos del término en cuestión. Insistentemente se ha postulado la intención de un *retorno a la Edad Media* (particularmente la propuesta de *Sol y Luna*) y sin negar tal interés en esta publicación en particular, considero que la acepción del término «restauración» en las ideas de *Convivio*, fueron menos en el orden de tal simpatía, severamente condenada por una de las fuentes privilegiadas de este grupo, tal R. Guardini,<sup>10</sup> y más en el de *restauración* de una homogeneidad (espiritual) perdida. Si hay un espacio por el que se filtra la

---

<sup>10</sup> Al respecto, Guardini aclaraba: «(...) cuando ensalzo a la Edad Media y la propongo como tema de meditación a nuestra época, no doy en romanticismo alguno. Yo no creo que nuestro tiempo sea tan malo que no tenga en su haber una suma de valores propios, ni mucho menos, pido que se convierta en una pura imitación o calco de la Edad Media, como si ella fuese el único período católico de universal validez. No: ambas pretensiones son insostenibles. Y lo último, por contera, perfectamente herético. Cada época tiene su misión y su valor propio, y puede y debe ser católica manteniendo una actitud de fidelidad a los grandes problemas que la agiten, siempre en relación perenne con lo eterno (Guardini 1923:52).

recepción por parte de *Convivio* de la «cuestión judía», es éste. Si bien no hay equivalentes en la producción textual visual de *Convivio* a *El Judío* de Meinvielle (1936), en la lectura integral del corpus es posible advertir su discusión en la insistencia en la afirmación del repertorio de profetas y particularmente de los ángeles.<sup>11</sup>

En esta instancia se advierte la importancia de la enciclopedia y la competencia enciclopédica (*cfr.* lo planteado en Capítulo 11) y las posibilidades de actualización de un texto o un corpus de ellos. En el capítulo 9, la actualización interpretativa de las ilustraciones en *Arx* (*cfr.* fig. 12 y 13 capítulo 8) y de *Roberto el diablo* (fig. 7 Capítulo 6), me permitieron indagar en la recepción de la llamada «cuestión judía» en el período, recurriendo a la enciclopedia católica y sin ponerla en discusión con las categorías ni el papel del profeta en la cultura judía. Ésta configura una línea de indagación de interés en la producción plástica del período como también su posible relación con textos ajenos al *Convivio*. Se trataría, en tal caso de una actualización interpretativa en la dinámica de la creación de sentido producida por la coordinación de los textos (Eco 1990) y esto, desde luego, al margen de las intenciones de los autores empíricos (semióticamente no relevantes en este horizonte teórico). Desde una perspectiva complementaria se trataría de indagar situaciones de ventriloquia (Bachtin 1979, 1997, Mancuso 2005).

En cuanto a la teorización sobre el arte, devino fundamental y se planteó como pro-toteoría, que excedió la plástica y se propuso abarcadora de todas sus expresiones. Ésta, al sostener una reflexión sobre el lenguaje, dio cuenta de la convicción de que tal batalla, de librarse, debía emprenderse en tal terreno (es

---

<sup>11</sup> En esta instancia se advierte la importancia de la enciclopedia y la competencia enciclopédica (*cfr.* lo planteado en Cap. 11) y las posibilidades de actualización de un texto o un corpus de ellos. En el capítulo 9, la actualización interpretativa de las ilustraciones en *Arx* (*cfr.* fig. 12 y 13 cap. 8) y de *Roberto el diablo* (fig. 7 Cap. 6), me permitieron indagar en la recepción de la llamada «cuestión judía» en el período, recurriendo a la enciclopedia católica y sin ponerla en discusión con las categorías ni el papel del profeta en la cultura judía. Configura esta una línea de indagación de interés en la producción plástica del período como también su posible relación con textos ajenos al *Convivio*. Se trataría, en tal caso de una actualización interpretativa en la dinámica de la creación de sentido producida por la coordinación de los textos (Eco 1990) y esto, desde luego, al margen de las intenciones de los autores empíricos (semióticamente no relevantes en este horizonte teórico). Desde una perspectiva complementaria se trataría de indagar situaciones de ventriloquia (Bachtin 1979, 1997, Mancuso 2005).

decir, del arte). La sistemática discusión, reflexión e indagación que se advierte en sus textos, asimismo denuncian su convencimiento de la capacidad performativa de los programas estético-artísticos. Detentó asimismo un «tratado de estética»: *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, el que en sus tres ediciones durante el período receptó las indagaciones, profundizaciones y complejizaciones de los planteos propuestos, esto es:

a) El rol (subordinado) del artista como «héroe» destinado a una tarea trascendente, y poseedor de un carisma cuyo empleo debía contribuir a edificar espiritualmente una comunidad (cristiana).

b) La concepción de arte como *realización* (simbólica, indicial) *sensible de la belleza*. Y la de esta última, conforme a la concepción tomista de «esplendor de la forma» (idea hecha en la materia, percibida intelectual y sensiblemente). De allí que postuló el carácter eterno en *su esencia*, si bien mudable (dependiente del tiempo y lugar) en *su existencia*. De la comprensión de elementos imaginativos y *emotivos* en tal realización, se derivaron 1) la recepción de una teoría del símbolo, necesaria ante la aceptación de la inevitable parcialidad del conocimiento humano y la radical incompletud del lenguaje e implícitamente una objeción a la dimensión alegórica y 2) la dimensión pasional implicada en la actividad artística.

c) El dominio del arte (y del artista) pensado como alejado de la *Verdad* (que entendió como «única, eterna e inmutable desde el principio»), a la que solo puede «rodear» y al plantear la posibilidad de que el arte/artista trate lo verdadero tal como trata lo bello, introdujo una reflexión sobre la dimensión de «responsabilidad» en el arte.

d) La postulación de lo anterior, al interior de una configuración cultural cuya evaluación no dejó de presentar como adversa y en crisis, producto del progresivo alejamiento del sujeto social de la religión (católica) y de sus raíces hispánicas, como efecto de las sucesivas revoluciones de la modernidad. «Diagnosticó» la crisis de la obra de arte, como consecuencia de la crisis de los «estilos» y relacionó esta última con la

disgregación de la comunidad: luego, postuló el arte con la función de traducir la conciencia de su límite y su aislamiento en los términos planteados. Pero también propuso una opción: la lucha por la transformación de la cultura o nueva configuración cultural (cuyo instrumento, el arte, deviene fundamental) fue sostenida como campo decisivo de acción el que, gobernado por la «inteligencia» tenía posibilidades de devenir en «revolución» (primacía del *logos* sobre el *ethos* y el *pathos*, pero sin desterrar estos dos últimos). Ante una cultura que se describía como «multiforme», propuso *unir las diferencias sin suprimirlas* bajo la condición de que *cada uno ocupara su lugar*, de allí el interés en el poder político, como garante de tal cambio (que estimó como necesario y nominó como «revolución»).

La teorización así presentada que he concluido en nominar como «estética del *Convivio*» menos centrada en la persistencia de sus autores empíricos y más en la continuidad de un cuerpo de ideas, no fue inmune al hipersigno de la modernización: presenta componentes de un *modernismo reaccionario* (Jeffrey Herf 1984) en cuanto es posible identificar en ella patrones históricos de respuesta en períodos de crisis y cambio, caracterizados por una combinación de reacción política y cultural frente a lo que se considera *impactos externos*. Tales respuestas incluyen posturas *optimistas* en cuanto a la capacidad de reconfiguración de estas situaciones, mediante la conservación de un determinado orden como también una búsqueda conciliatoria de concepciones alternativas, derivando en una aceptación selectiva de la modernidad.

Con lo expuesto, entiendo que los interrogantes principales que dieron origen a la presente investigación —relativos a la existencia y características de un programa estético-artístico a modo de sistema modelizante secundario de esa (originalmente detectada) confluencia entre elementos conservadores, nacionalistas y los provenientes de los sectores católicos, los tópicos que discutí, la estética con la que emprendió tal diálogo, su derrotero en la década del 40 y con el advenimiento del peronismo— han sido abordados e indagados mediante el ensayo de una metodología de análisis textual y fundamentados a

modo de primera exploración e indicación de líneas posibles de investigación de un espacio cuya complejidad y dinamismo explica parcialmente la ausencia de su lectura sistemática.

Lo aquí presentado lo es con la convicción de su *pertinencia* y potencial discusión en nuestra cultura, entendida ésta como *inteligencia* y *memoria colectiva* (Lotman 1985) en la que la cualidad diferencial no es tanto lo que se recuerda sino *cómo* lo recordado, es *recordado*; pues es esa *valoración* y *evaluación* la que incide en la perduración o la eventual expansión de los significados (Bachtin 1952, Lotman 1985, Mancuso 2012) y de las consecuencias pragmáticas de los mismos, aún en contextos lejanos.



## **BIBLIOGRAFÍA**

## Fuentes primarias

### 1. Libros, artículos, catálogos y otras fuentes primarias

#### a) Semiótica (Charles S. Peirce)

- 1865 "On A New List Of Categories", *Proceedings of American Academy of Arts and Sciences*, 7, pp. 287-298; n. in PEIRCE [1931-58], CP: 1. 545-567; (tr. esp.: «De una nueva lista de categorías», *Escritos lógicos*, tr. Pilar Castrillo, Madrid: Alianza, 1988.
- c1867 "Consciousness and language", in *Collected Papers*, Burks, A.W. Ed. Cambridge: Harvard University Press, CP: 7.579-596.
- 1868 "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE Charles S., [1931-1958]: CP 5.264-317.
- 1868b "Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man", in PEIRCE Charles S., [1931-1958]: CP 5.213-263.
- 1878 "Deduction, Induction and Hypothesis", *Popular Science Monthly*, XII, 705-18, in [1931-58] CP: 2.619-644; (tr. esp.: in PEIRCE Charles S. (1970):65-60).
- 1887 "A Guess at the Riddle", in PEIRCE Charles S. [1931-1958], CP 1.354-416 (parcial).
- 1889 "Passion", *Century Dictionary and Cyclopedia*, (W. D. Whitney, ed.), New York: The Century Company, p. 4318.
- 1891 "The Architecture of Theories", *The Monist*, I, January 1891: 161-76 (reproducido en: PEIRCE Charles S. [1931-1958] 6. 7-34)
- 1892a "The Doctrine of Necessity Examined", *The Monist*, 2, 1892: 321-337 (reproducido en PEIRCE, Charles S., [1931-1958], 6.35-65)
- 1892b "The Law of Mind", *The Monist*, 2, 1892: 533-559 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP 6.102-163; también en PEIRCE (1988): 251-278).
- 1892c "Man's Glassy Essence", *The Monist*, 3, 1892: 1-22 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 6.238-271).
- 1893 "Evolutionary Love", *The Monist*, 3, 1893: 176-200 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958] CP: 6.287-317).
- c1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 2.274-308.

- 1897 "Fallibilism, Continuity, and Evolution", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 1.141-175 (reproducido en PEIRCE Charles S. (1997): 85-99).
- c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant)", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 2.227-229
- c.1902 "Why Study Logic?", in [1931-1958] CP: 2.119-202; (tr.esp.: «¿Por qué estudiar lógica?», in PEIRCE (1988): 332-91).
- 1903a, "The Reality of Thirdness (Lecture IV)", (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 5.93-119), tr.esp.: «La realidad de la terceridad (Lección IV)», en *Lecciones sobre el pragmatismo*. Dalmacio Negro (tr). Buenos Aires: Aguilar, 1978: 143-163).
- 1903b "Principles of Philosophy" in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 1.24-26.
- 1904 «Cartas a Lady Welby. Correo de Milford, Pensilvania, 12 de octubre de 1904», in PEIRCE Charles S. (1986):85-96.
- 1905-06 "Forms of Life" in *The Charles S. Peirce Papers*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Cambridge: Harvard University Library, Photographic Service, 1966: 604
- 1908 "A Neglected Argument for the Reality of God" en *The Hibbert Journal*, Oct., 7: 90-112 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 6.452-91).
- [1929] "Gessing", *Hound and Horn*, v.2, nº 3, pp.267-82, (parcialmente in CP 7.36-48 y en SEBEOK Thomas & UMIKER-SEBEOK Jean 1979 (1994):24-26, 28-30).
- [1931-58] *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press [Vols. 1-6 ed. by HASTSHORNE, Ch. & P.WEISS; Vols. 7 y 8 ed. by BURKS, A.W.]
- [1958] "Letters to Lady Welby" en *Charles Peirce: Selected Writings (values in a Universe of Chance)*, Wiener Philip (recop.) Nueva York: Dover Publications.
- [1982-99] *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. vols. 1-6, M. H. FISCH et al (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- [1992-1998] *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 1-2, N. Houser y C. Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- (1970) *Deducción, inducción e hipótesis*. Juan Martín Ruiz-Werner (ed). Buenos Aires: Aguilar.
- (1971) *Mi alegato en favor del pragmatismo*. Juan Martín Ruiz-Werner (tr). Buenos Aires: Aguilar.
- (1978) *Lecciones sobre el pragmatismo*. Dalmacio Negro (ed). Buenos Aires: Aguilar.
- (1986) *La ciencia de la semiótica*. Armando Sercovich (ed). Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1987) *Obra lógico-semiótica*. Armando Sercovich (ed). Madrid: Taurus.
- (1988a) *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, José Vericat (ed). Barcelona: Crítica.
- (1988b) *Escritos lógicos*, Pilar Castrillo (ed). Madrid: Alianza.

- (1996) «Un Argumento Olvidado en favor de la realidad de Dios» en DELEDALLE, Gerard, *Lire Peirce aujourd'hui*. París: Editions Universitaires, 1990;(tr. esp.: *Leer a Peirce hoy*, Barcelona: Gedisa, 1996:189-211).
- (1997) *Escritos filosóficos. Volumen I*. Fernando Carlos Vevia (ed). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

### **b) Religión, política y nacionalismo argentino**

#### ANÓNIMO

- 1496 *La terrible et m[erveil]leuse vie de Robe[rt le] diable* (anónimo) en francés, 1496; versión castellana de DE LA PUENTE Juan 1863 *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, Buenos Aires: Convivio (con grabado en portada de Juan Antonio Spotorno)

#### ABAD DE SANTILLAN Diego

- 1956 *Gran enciclopedia argentina*, Buenos Aires: Ediar, vol 2.

#### ALAMEDA Julian

- 1935 *Argentina Católica*, Buenos Aires: Padres Benedictinos.

#### AMADEO Mario

- 1956 *Ayer, hoy y mañana*, Buenos Aires: Gure.
- 1975 «El grupo "Baluarte" y los Cursos de Cultura Católica», *Universitas*, n°38, Julio-septiembre, pp. 23-26.

#### ANTUÑA Dimas

- 1921 *Israel contra el ángel*, Buenos Aires:Ediciones Tribuna Universitaria.
- 1929, *El que crece*, París: Imprinta L'Hoir.
- 1941 *La vida de San José*, Buenos Aires: San Rafael.

#### BALDRICH Alberto

- 1950 «Libertad y determinismo en el advenimiento de la sociedad política argentina», *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo III, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

#### BARRANTES MOLINA Luis

- 1928 «Reflexiones sobre "El Convivio"», *Criterio*, I, 23, 9 de agosto, p.:173.

#### BENÍTEZ Hernán

- 1950 "La existencia auténtica", *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- 1950 *La Argentina de ayer y de hoy*, Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación.

#### BRUNO Cayetano

- 1966-76 *Historia de la Iglesia en la Argentina*, Buenos Aires: Ed. Don Bosco, 12 vol.

#### BURGOS Otto

- 1948 "Instituciones de la hispanidad", en SEPICH Juan *et.al.*, *La hispanidad como problema y destino*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

#### CARRANZA Arturo B.

- 1926 *La cuestión capital de la República*, Buenos Aires: Rosso 1926.
- CELANO Tomas de  
1254-57 *Tractatus de miraculis S. Francisci*, in *Fontes Franciscani* (MENESTÓ Enrico et al. ed), Assisi: Edizioni Porzincuola, 1995.
- CHÁVEZ Fermín  
2003 *Alpargatas y libros. Diccionario de Peronistas de la Cultura*, Buenos Aires: Theoría, 2 t.
- DE ANQUÍN Nimio  
1950 "Filosofía y Religión", *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1950.
- DERISI Octavio Nicolas  
1983 *La Universidad Católica Argentina en el recuerdo: a los 25 años de su fundación [en línea]*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, (citado septiembre 2012), disponible en:<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/universidad-catolica-argentina-fundacion-derisi.pdf>
- EROLE, Carlos  
1982 *Juventud Argentina e Iglesia*, Buenos Aires: Ed. Paulinas.
- ESTRADA Santiago de  
1945 *Santos y misterios*, Buenos Aires: Grupo de Editoriales Católicas.
- ETCHECOPAR Máximo  
1947 *Una revolución en frío*, Buenos Aires: Cuadernos del Balcón.
- EZCURRA MEDRANO Alberto  
1939 *Catolicismo y nacionalismo*, Buenos Aires: Adsum, 1939.
- FARRELL Gerardo  
1976 *Iglesia y pueblo en la Argentina. 1860 - 1974*, Buenos Aires: Patria Grande.
- FEUILLET, Jean-Baptiste  
1671 *Abrégé de la vie de sainte Rose de Ste. Marie...* París: A. Cramoisy.
- FRANCESCHI Gustavo (Monseñor)  
1943 «Mi visión de Rusia», *Criterio*, 816, 21 de octubre.
- GÁLVEZ Manuel  
1934 *Este pueblo necesita*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos.  
1935 *La noche toca a su fin*, Buenos Aires: Cabaut y Cía.  
1961 *Recuerdos de la vida literaria. III. Entre la novela y la historia*, Buenos Aires: Hachette.
- GUARDINI Romano  
1918 *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg:Herder (tr. esp.: *El espíritu de la liturgia*, Barcelona:Centre de Pastoral Liturgica, 2000).  
1922 *Von heiligen Zeichen*, Maguncia: Grünewald; 1933, 1966<sub>16</sub>; (tr. esp.: *Signos sagrados*, Buenos Aires: Surco, 1946).  
1923 *Liturgische Bildung. Versuche*, Rothenfels am Main: Verlag Deutsches Quickbornhaus.  
1951 *Der Engel in Dantes göttlicher Komodie*, Munich: Kosel; (tr. esp.: *El ángel en la Divina Comedia*, Buenos Aires: Emece, 1961).
- H.B.

- 1931 «Abel o el ciudadano privilegiado», *Claridad*, año 10, n°234, Buenos Aires, 11 de julio.
- HANSEN, Leonard  
[1664] *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima*, patrona del Nuevo Mundo. 2da. ed. Traducción del latín de Jacinto Parra. Vergara: El Santísimo Rosario, 1929.
- HERNÁNDEZ ARREGUI Juan José  
1960 *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires. Plus Ultra, 1973 3º ed.
- 1973 *Florida y Boedo. Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- IBARGUREN Carlos  
1955 *La historia que he vivido*, Buenos Aires: Dictio, 1977; Buenos Aires: Sudamericana 1999.
- 1969 *Orígenes del nacionalismo argentino, 1927-1937*, Buenos Aires: Celsius.
- INSTITUTO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES  
1981 *Manual informativo de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- IRAZUSTA Julio  
1975 *El pensamiento político nacionalista*, Buenos Aires: Obligado, 3 v.
- 1983 *Balance de siglo y medio*, Buenos Aires: Editorial Independencia,  
1983
- IRAZUSTA Rodolfo  
[1933] *Escritos políticos completos*, Buenos Aires: Editorial Independencia, 3 v.
- IVANISSEVICH Oscar  
1950 "Discurso del Señor Ministro de Educación", *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- JAURETCHE Arturo  
1973 *FORJA y la década infame*, Buenos Aires: Peña Lillo.
- LASA Carlos Daniel  
1994 *Tomás Darío Casares*, Buenos Aires: Ediciones Gladius.
- LEZICA Manuel de  
1968 *Recuerdos de un nacionalista*, Buenos Aires: Astral, 1968.
- MARECHAL Leopoldo  
1933 «Descenso y ascenso del alma por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 8 de octubre, 2º sec. pp.1-3
- 1933 «Descripción de un ascenso por la belleza», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 15 de octubre, 2º sec. p.2.
- 1937 *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.
- 1939 *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires: Sol y Luna (granados de Juan Antonio Spotorno),
- 1939b *El niño Dios*, Buenos Aires: Sudamericana (ilustraciones de J.A. Ballester Peña)
- 1943 *Vida de Santa Rosa de Lima*, Buenos Aires: Emece.

- 1950 «Descenso y ascenso del alma por la belleza» *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4a. época, a. 4, t. 6, v. 2, nº 14, abr.-jun., pp. 521-546.
- MARITAIN Jacques  
1920 *Art et Scholastique*, Paris: Librairie de l'art catholique; (tr. esp.: *Arte y Escolástica*, Buenos Aires: La Espiga de Oro).
- MEINVIELLE Julio  
1932 *Concepción católica de la política*, Buenos Aires: Cursos de Cultura Católica (2ª ed. corregida y aumentada: Buenos Aires: CCC 1941; 3ª ed.: Buenos Aires: Theoría, 1961; reeditada en el volumen: *Concepción católica de la política. Los tres pueblos bíblicos en su lucha por la dominación del mundo. El comunismo en Argentina*, Buenos Aires: Dictio, 1974.
- 1936a *Concepción católica de la economía*, Buenos Aires: CCC.  
1936 b *El judío*, Buenos Aires: Antídoto.  
1937 *Qué saldrá de la España que sangra*, Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo.
- 1949 "El problema de la persona y la ciudad" en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo III, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- 1956 *Política argentina*, Buenos Aires: Trafic.
- MELÉNDEZ, Juan  
1681 *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran prouincia de San Ivan Bautista del Perú*. Tomos 1 y 2. Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio.
- MERLINO S.  
1931 «Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), novelista», *La Literatura Argentina*, III, 30, febrero p.194.
- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTURA  
S/F *Cultura para el pueblo*, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultura, Subsecretaría de Relaciones Exteriores y Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión.
- MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES  
1936 *Cuarto Centenario Fundación Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.  
1936-38 *Antecedentes de la creación del Obelisco: resumen* (37 hojas mecanografiadas, 1936-1938, Biblioteca Esteban Echeverría, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).
- PALACIO, Ernesto  
1949 *Teoría del Estado*, Buenos Aires: Política
- PEÑA Enrique  
1910 «El escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires» en *Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires 1909*, Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco; Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1944).

- PERÓN Juan Domingo
- 1944 *El pueblo quiere saber de qué se trata. Discursos sobre política social pronunciados por el secretario de Trabajo y Previsión, durante el año 1944*, Bs.As: s.e.
- 1944 “¿Por qué el Gobierno no es fascista?”, Buenos Aires, 26 de :diciembre
- 1946 *El pueblo ya sabe de qué se trata, discursos*, Buenos Aires: s.e.
- 1947 «Habló ante intelectuales y artistas argentinos el Presidente de la Nación», » Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina, n°16, pp. 8-15 (también: versión taquigráfica original en *BNC/Reservada Discursos del General Juan Domingo Perón, Noviembre-diciembre 1947*, Carpeta 12 [Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Dirección General de Prensa, noviembre 13 de 1947, “Exposición del General Perón sobre la política cultural del estado, ante la delegación de intelectuales que lo visitara” /BP d12(2 «El Presidente de la Nación habló ayer sobre temas generales de Cultura. Requirió de los escritores y artistas que lo visitaron su colaboración con la futura Secretaría de Educación», *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de noviembre p.14, col 4.]
- 1949 “Palabras introductorias del Presidente Perón”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1949.
- 1954 *La cultura a través del pensamiento de Perón*, Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, 1954.
- [1985] *Obras completas*, Buenos Aires: Proyecto Hemandarias
- PESSANO Carlos
- 1955 *Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Kraft.
- PICO César
- 1928 « Inteligencia y revolución», *La Nueva República*, I, n°3.
- 1950 «Los usos, causa formal de la sociedad. Sumaria exposición y justificación de la tesis de Ortega», *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo III, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- QUADRA Antonio
- 1940 *Breviario Imperial*, Madrid: Cultura Española.
- RAMOS Jorge Abelardo
- 1957 *Revolución y contrarrevolución en Argentina*, Buenos Aires: Amerindia.
- RIVERO DE OLAZÁBAL, Raúl
- 1986 *Por una cultura católica*, Buenos Aires: Claretiana.
- S/A
- 1929a «Criterio y el “cisma”. Con Tomás de Lara», *La Literatura Argentina*, II, 16, diciembre, p.123.
- 1929b «Con Enrique P. Osés actual director de “Criterio”», *La Literatura Argentina* II, 16, diciembre, p. 125
- SAMPAY Arturo
- 1951 *Introducción a la teoría del Estado*, Buenos Aires: Ediciones Politeia.



- SÁNCHEZ SOROND, Marcelo  
2001 *Memorias. Conversaciones con Carlos Payá*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SEPICH Juan  
1948 «La hispanidad como problema y destino», en SEPICH Juan *et.al. La hispanidad como problema y destino*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- SILVEYRA Carlos M.  
1936 *El comunismo en la Argentina*, Buenos Aires: Patria, 1936.
- SPILIMBERGO Jorge Enea  
1958 *Nacionalismo oligárquico y nacionalismo revolucionario*, Buenos Aires: Amerindia, 1958.
- TORRES José Luis  
1973a *La década infame, 1930-1940*, Buenos Aires: Freeland.  
1973b *Los perduellis*, Buenos Aires: Freeland, 1973.
- ZURETTI Juan Carlos  
1972 *Nueva historia eclesiástica argentina*, Buenos Aires: Itinerarium.

### **c) Arte argentino**

- BRUGHETTI Romualdo  
1958 *Geografía plástica argentina. Planteo nacional por un arte universal*, Buenos Aires: Nova.  
1991 *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires: Gaglianone.
- CANALE Mario Augusto  
1942 «Algunos aspectos técnicos y de organización en el Primer Salón de Arte de Mar del Plata», *Anuario Plástica*, 4: 84-85.
- COCHET Gustavo  
1943 *El grabado historia y tecnica*, Buenos Aires: Poseidón
- CÓRDOBA ITURBURU Cayetano  
1958 *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Atlántida  
1978 *80 años de pintura en Argentina*, Buenos Aires: La Ciudad
- CHAVES Fermin  
1980 «El grabado roto», *TiempoCultura*, Buenos Aires, 17 de febrero, p.2; (reproduce *La tormenta* de Juan Antonio Spotorno);
- DE ALLENDE Oliverio  
1948 «El premio Palanza», *Anuario de la Plástica*, p.59.
- HILTON Ronald  
1950 *Who's Who in Latin America Part V Argentina, Paraguay and Uruguay*, California: Stanford University Press, p. 29.
- JUAN DE ADENTRO  
1944 *La pintura en el salón. Crítica ilustrada*, de Juan de Adentro, Buenos Aires: edición de autor.
- LEONARDO

- 1930 «Los salones», *Ondas Cine y Radio*, año III, nº 5-6, agosto-septiembre, p.:3 [reproduce *La virgen y el niño* ]
- LÓPEZ PEÑA Arturo  
1980 «Juan Antonio, arte y humildad» *TiempoCultura*, Buenos Aires, 17 de febrero, p2; (reproduce: *El carpintero, Luna de la infancia, El burrito blanco* de Juan Antonio Spotorno).
- LUSARRETA Pilar de  
1933 «Ballester Peña y su "gracia" estética. Nacionalismo pictórico», *El Hogar*, Buenos Aires, f/f, ( Carpeta de Recortes AHJABP).  
1934 «falta titulo, buscarlo», *El Hogar*, Buenos Aires, 8 de junio
- MUJICA LÁINEZ Manuel  
1940 «Tercer Salón de Artistas Decoradores», *Anuario Plástica 1940*, p.68
- PAYRÓ Julio  
1940 «El XXX Salón Nacional de Bellas Artes», *Anuario de la Plástica*, 1940, p. 28 y 34.  
1944 *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires: Poseidón.
- PAGANO José León  
1937-40 *El arte de los argentinos* Buenos Aires: Edición de autor, 3 v.
- PALMA LAURO  
1937 «Un pintor místico», *Para Ti*, Buenos Aires, 9 de noviembre, pp.:16 y 65
- PARPAGNOLI  
1952 COMPLETAR *Heroica*, Bs. As. Agosto 1952:362-365
- PÉCORA Oscar y BARRANCO Ulises O.  
1943 *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Ediciones Plástica.
- PELLEGRINI Aldo  
1967 *Panorama de la Pintura Argentina*. Bs.As: Paidós.
- PESSANO  
1955 *Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Kraft.
- SPOTORNO Juan Antonio  
1939 *Xilografías de Juan Antonio*, Buenos Aires: Convivio.  
1947 *Xilografías porteñas*, Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires  
1949 *El Barrio de Belgrano, [serie Láminas de la Ciudad de Buenos Aires]*, Buenos Aires: la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires  
1953 *Xilografías Juan Antonio*, Buenos Aires: Criterio.  
s/a  
1941 «Los artistas plásticos en la decoración mural», *Anuario de la Plástica*, p:33.

### **Catálogos y folletos de Arte**

- 1929 *Amigos del Arte. Nuevo Salón. Año Primero*, (catálogo de exposición), Buenos Aires, Amigos del Arte, octubre.

- 1930 *Amigos del Arte. Exposición Juan Antonio. Xilografías*, Buenos Aires, agosto (díptico).  
*Salón de Pintores Modernos*, Amigos del Arte, Buenos Aires, octubre (díptico)  
*Primer Salón Anual de Pintores Modernos, Primer Grupo*, (Catálogo de Exposición), Asociación Wagneriana, Buenos Aires, 23 de diciembre de al 13 de enero de 1931
- 1931 *Salón de Pintores Modernos*, Amigos del Arte, Buenos Aires, septiembre (díptico)
- 1937 *Amigos del Arte, Exposición Ballester Peña, Sala I* (Catálogo), Buenos Aires, octubre
- 1938 *Sexto Salón de Arte de La Plata* [Catálogo General Ilustrado. Pintura - escultura - dibujo - grabado], La Plata: Comisión Provincial de Bellas Artes
- 1939 *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, June 2 to September 17, New York: Riverside Museum [Catálogo de la exposición].
- 1939-1940 *Exposición de ilustraciones de Ballester Peña, Antonio Berni, Horacio Butler, Toño Salazar*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 19 de diciembre de 1939 al 5 de enero de 1940 (Catálogo de exposición con texto de Oliverio Gironde).
- 1940 *Exposición de Pintura* (catálogo simple, lista de obras, díptico), Buenos Aires: Amigos del Arte, 26 de agosto
- 1940 *Tercer Salón de Artistas Decoradores* [Catálogo de exposición, Salas de Exposición del 10 al 25 de julio de 1940], Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública
- 1941 *Cincuentenario de la coronación de la virgen del Valle, Catálogo del Salón Pictórico*, Museo Provincial de Bellas Artes, Catamarca, 27 de abril al 12 de mayo
- 1942 *El grabado en la Argentina*, Rosario, Santa Fe: Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» (22 de octubre -25 de noviembre).
- 1943 *Exposición de Juan Antonio Ballester Peña*, Comisión Provincial de Bellas Artes Museo Provincial de Bellas Artes, Tucumán, 18 de octubre  
*Convivio Exposición de Ballester Peña*, Buenos Aires, 19 de octubre al 5 de noviembre (catálogo de exposición con listado de obras expuestas).
- 1948 *Semana Santa en Tandil. Cuatro estampas sacramentales sobre Nuestro Señor Jesucristo*, Tandil: Municipalidad de Tandil, 1948.
- 1950 *Exposición Juan Antonio Ballester Peña (Catálogo de exposición)*, Tucumán: Instituto Superior de Artes, universidad Nacional de Tucumán.
- 1951 *Exposición de Juan Antonio* (díptico), Buenos Aires: Guión, julio
- 1952 *Ballester Peña, 25 paisajes* (díptico), Buenos Aires, Galería Viau, 1 de julio
- ANBA

- 1951 *El Premio Palanza 1947-50 (catálogo general ilustrado de las obras presentadas en las cuatro primeras exposiciones del concurso)*, Buenos Aires: ANBA.
- COMISIÓN PROVINCIAL DE BELLAS ARTES (CPBA)
- 1938 *Sexto Salón de Arte de La Plata (Catálogo)*, La Plata: Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, CPBA.
- 1939 *Séptimo Salón de Arte de La Plata (Catálogo)*, La Plata: Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, CPBA.
- 1942 *Primer Salón de Arte de Mar del Plata. Catálogo general ilustrado*, La Plata: Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, CPBA.
- CHICHARRO CHAMORRO José Luis, VIRIBAY Miguel
- 1991 *La mujer en la pintura (s. XVIII-XX)*, (Catálogo), Jaén: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio ambiente.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO
- 1992 *Arte religioso en Buenos Aires: siglos XVII, XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- 1997 *Juan Antonio Ballester Peña. Figuras y paisajes*, Buenos Aires: MNAD, 19 de mayo
- MCBA
- 1950 *V Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas (Catálogo de exposición)*, Buenos Aires: MCBA.
- MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ENRIQUE LARRETA
- 1996 *Convivio. De los Cursos de Cultura Católica (artes y letras) 1927-1947, (Catálogo)*, Buenos Aires: Museo de arte español Enrique Larreta, abril- mayo.
- 2007 *Juan Antonio Spotorno (folleto)* Buenos Aires: Museo de arte español Enrique Larreta, noviembre.

### **Otras fuentes consultadas**

#### CÁMARA DE DIPUTADOS

*Diario de Sesiones* (años: 1932, 1935, 1938, 1947-1950)

#### COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA

1939 *Su labor en 1938*, Bs. As.:CNC

1941 *Su labor en 1940*, Bs. As.: CNC

1944 *Su labor en 1943*, Bs. As.:CNC

1946 *Su labor en 1945*, Bs. As.:CNC

#### MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

1939 *Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: MCBA

## **2. Publicaciones diarias y periódicas consultadas y citadas**

### **Diarios consultados**

*ABC* (Sevilla)

*ABC* (Madrid)

*Arriba* (Madrid)

*Ciudad de los Muchachos (Madrid)*  
*Crítica (Buenos Aires)*  
*El Alcázar (Madrid)*  
*El Argentino (La Plata)*  
*El Día (La Plata)*  
*El Diario (Buenos Aires)*  
*El Español (Madrid)*  
*El Mundo (Buenos Aires)*  
*El Pampero*  
*El Plata (La Plata)*  
*El Pueblo (Buenos Aires)*  
*Fotos (Madrid)*  
*Hoja del Lunes ( Madrid)*  
*Informaciones (Madrid)*  
*La Época (Buenos Aires)*  
*La Gaceta (Tucumán)*  
*La Nación (Buenos Aires)*  
*La Prensa (Buenos Aires)*  
*La Razón (Buenos Aires)*  
*La Unión (Tucumán)*  
*Los Principios (Córdoba)*  
*Noticias (Buenos Aires)*  
*Nuevo Orden*  
*Pueblo (Madrid)*  
*Ya (Madrid)*

***Diarios: artículos citados (sin autor, excepto se especificación en contrario)***

***ABC (Sevilla)***

1946 «Inauguración de la exposición de Ballester Peña en el Museo de Arte Moderno», *ABC*, Sevilla, 11 de octubre.

***ABC (Madrid)***

1946 «La exposición del pintor argentino Ballester Peña en el Museo de Arte Moderno», *ABC*, Madrid, 13 de octubre, p36.

1946 «Entrega de un banderín argentino a la Asociación Cultural Iberoamericana», *ABC*, Madrid, 13 de octubre, p. 36

1946 «Acto de confraternidad iberoamericana. Se celebró ayer en el Círculo de la Unión Mercantil», *ABC*, Madrid, 16 de diciembre p.18.

***CAMÓN AZNAR José***

1946 «Dos pintores», *ABC*, Madrid, 20 de octubre (reproduce *Clara de Asís y Retrato*).

***Arriba (Madrid)***

1946 «El gran pintor argentino Ballester Peña en Madrid», *Arriba*, Madrid, 9 de octubre.

- 1946 «Exposición del pintor argentino Ballester Peña», *Arriba*, Madrid, 12 de octubre
- ÁLVARIZ DE MIRANDA Ángel
- 1946 «De América ha venido un pintor», *Arriba*, Madrid, 30 de diciembre.
- MR
- 1946 «El gran pintor Ballester Peña celebrará en Madrid una exposición el día de la Raza», *Arriba*, Madrid, 12 de septiembre.

### **Ciudad de los Muchachos (Madrid)**

GIL FILLLOL

- 1946 «Tres exposiciones. ¿Pintura de mañana... o de ayer?», *Ciudad de los Muchachos*, Madrid, 1 de noviembre

### **Crítica (Buenos Aires)**

- 1931 «Habla un pintor: Juan Antonio Ballester Peña», *Crítica*, 2º sección, Buenos Aires, 10 de abril
- 941 «Sustentan las ideas del Obispo Lué», *Crítica*, Buenos Aires, 1 de junio.

### **El Alcázar (Madrid)**

- 1946 «Inauguración de la exposición de Ballester Peña en el Museo de Arte Moderno», *El Alcázar*, Madrid, 12 de octubre.

SÁNCHEZ CAMARGO

- 1946 «Arte. Tres exposiciones; el argentino Ballester, el filipino García Llamas y el español Iturrino», *El Alcazar*, Madrid, 2 de noviembre.

### **El Argentino (La Plata)**

- 1948 «En Tandil será representada la tragedia del Gólgota en el cerro llamado El Calvario», *El Argentino*, La Plata, 24 de marzo.

### **El Día (La Plata)**

- 1948 .«El monte Calvario de Tandil se ofrecerá la escenificación de los episodios de Semana Santa», *El Día*, La Plata, 20 de marzo.
- 1948 «Hondo fervor religioso trasuntó en Tandil la escenificación de las estampas sacramentales», *El Día* La Plata: 27 de marzo.

### **El Diario (Buenos Aires)**

- 1930 «Juan Antonio se revela como un tallista de nota en la exposición de sus xilografías en Amigos del Arte», *El Diario*, Buenos Aires, 1 de septiembre, p. 15. [reproduce *Viento* (corresponde a *La tormenta* de la serie provinciana en la edición de xilografías de Criterio, 1953), *San José de Cupertino* y *Composición* (corresponde a El arroyo de la serie provinciana de la edición mencionada).

CHICHARRO HIJO E.

- 1947 «Mensaje del pintor Ballester Peña», *El Español*, Madrid, 4 de enero. *El Mundo (Buenos Aires)*

1929 «En "Amigos del Arte" sus trabajos concentran la atención del Buenos Aires intelectual», *El Mundo*, Buenos Aires, 20.08.1929 [reproduce *Vida quieta: anexo 2, figura 1*].

RINALIDI Julio

1934 «Exposición de Alumnos de los Cursos de Cultura Católica», *El Mundo*, 3 de diciembre, p. 19.

1936 «Pintura religiosa y profana de Ballester Peña», *El Mundo*, Buenos Aires, noviembre

1937 «Artes plásticas. El XXVII Salón Nacional de Bellas Artes», *El Mundo*, Buenos Aires, 28 de septiembre. P. 6.

1937 «Artes Plásticas. El Salón nacional de Bellas Artes», *El mundo*, Buenos Aires, 29 de septiembre, p.:13.

1937 «Exposición Ballester Peña», *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de octubre, p. 6.

1938 «El XXVIII Salón Nacional. La pintura», *El Mundo*, Buenos Aires, 16 de octubre, pp. 6 y 8.

1939 «Exposición de Guillermo Buitrago» *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de septiembre.

#### ***El Pampero***

TEZANO PINTOS Fausto de

1941 «El Arte Cristiano de Ballester Peña», *El Pampero*, 2 de noviembre.

#### ***El Plata (La Plata)***

1948 «Una magnífica demostración de fe fue el acto evocativo de Tandil», *El Plata*, La Plata, 27 de marzo.

#### ***El Pueblo (Buenos Aires)***

1945 «Por las galerías. Se exponen en el XXXV salón nacional de Bellas Artes 311 obras», *El Pueblo*, Buenos Aires, 24 de septiembre.

GAL Lydia

1953 «Un artista en un colegio», *El Pueblo*, Buenos Aires, 21 de abril.

#### ***Fotos (Madrid)***

AZCOAGA Enrique

1946 «La pintura del argentino Ballester Peña», *Fotos*, Madrid, 2 de noviembre.

#### ***Hoja del Lunes (Madrid)***

1946 «Nueva asociación iberoamericana», *Hoja del Lunes*, Madrid, 14 de octubre.

#### ***Informaciones (Madrid)***

1946 «Confraternidad hispanoamericana», *Informaciones*, Madrid, 16 de octubre

1946 «Museo Nacional de Arte Moderno. Exposición Ballester Peña», *Informaciones*, Madrid, 11 de diciembre

JEEVES

1946 «De arte. Ballester Peña. Museo Nacional de Arte Moderno»,  
*Informaciones*, Madrid, 23 de octubre.

### **La Época (Buenos Aires)**

1930 «Juan Antonio», *La época*, Buenos Aires, 28 de agosto.

### **La Gaceta (Tucumán)**

1943 «Se realizará en el Museo de B. Artes la exposición del pintor  
Ballester Peña», *La Gaceta*, Tucumán, 18 de octubre (reproduce *Un  
ángel en la ventana*).

1950 «Exposición en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de  
Tucumán», *La Gaceta*, Tucumán, 30 de octubre.

### **La Nación (Buenos Aires)**

1931 «Pelleas et Melisande señaló la nota teatral de anoche», *La Nación*,  
Buenos Aires, 11 de julio, p. 7

1933 «Bellas Artes», *La Nación*, Buenos Aires 30 de agosto [reproduce  
*Tobías y el ángel*].

1935 «Exposición de Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 10 de  
noviembre.

1936 «Exposición Juan A. Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de  
noviembre.

1936 «Títeres de Cachiporra», *La Nación*, Buenos Aires, f/f, (fotografía de  
una escena del Entremés de los romances de Cervantes, con  
decoración de Ballester Peña).(Carpeta de recortes AHJABP)

1936 «Fue agasajado el nuncio apostólico en los Cursos de Cultura  
Católica», *La Nación*, Buenos Aires, 24 de diciembre

1937 «Bellas Artes. Exposición de Juan A. Ballester Peña», *La Nación*,  
Buenos Aires, 21 de octubre.

1938 «Bellas Artes. XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y  
grabadores», *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto.

1939 s/a

1940 1940 «El tercer salón de artistas decoradores fue inaugurado  
ayer», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio, p. 6.

1941 s/a

1942 1944 «Hoy se inaugurará el Salón Nacional de Bellas Artes»,  
*La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre.

1943 s/a

1944 1946 «En Santa Fe será inaugurado mañana el XXIII Salón»,  
*La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo.

1945

REP

1938 «El ángel de Ballester Peña», *La Nación*, Buenos Aires, 20 de  
noviembre

### **La Prensa (Buenos Aires)**



- 1930a «Exposición de Juan Antonio», Buenos Aires, *La Prensa*, 12 de septiembre, p. 4
- 1930b «En la Wagneriana inaugura hoy su exposición Juan Antonio Ballester Peña», *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de agosto [reproduce *Una estrella y retrato con laureles* (1929)].
- 1933 «Ballester Peña presenta un conjunto selecto de pinturas», *La Prensa*, 31 de agosto.
- 1938 «XXIV Salón de la Sociedad de Acuarelistas y grabadores que se realiza en Amigos del Arte», *La Prensa*, 28 de agosto [reproduce *Figura*].
- 1946 «Inaugurose una placa en memoria de Federico Lacroze y su esposa», *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de septiembre
- 1944 «Será oficialmente inaugurado hoy el 34º Salón Nacional de Bellas Artes», *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre.
- 1945 «Pintura y escultura. Hoy será inaugurado el 35º salón nacional de Artes Plásticas», *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre.

### **La Razón (Buenos Aires)**

GUTIÉRREZ Ricardo

- 1943 «Notas de Arte», *La Razón*, Buenos Aires, 14 de octubre.
- 1944 «XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes», *La razón*, Buenos Aires , f/f (carpeta de recortes AHJABP)

### **La Unión (Tucumán)**

- 1943 «Expondrá en esta ciudad Juan A. Ballester Peña», *La Unión*, Tucumán, 12 de octubre (reproduce *Rapto*).
- 1943 «Inaugurará mañana su exposición el Pintor Juan Antonio Ballester Peña», *La Unión*, Tucumán, 17 de octubre (reproduce *San Rafael y Tobías*).

### **Los Principios (Córdoba)**

- 1942 «Cuadros del artista Juan Antonio se exponen en librería Argentina», *Los Principios*, Córdoba, 21 de abril

### **Noticias (Buenos Aires)**

- 1931 «Han conquistado el teatro», *Noticias*, Buenos Aires, 29 de junio, p. 12 [ reproduce bocetos de la escenografía para *Lakmé* (Leo Delibes 1883), representada en Teatro Colón].

### **Nuevo Orden (Buenos Aires)**

- 1941 «Salón de artistas plásticos en la decoración mural (organizado por la Sociedad Central de Arquitectos)» *Nuevo Orden*, Buenos Aires, 16 de julio p. 9 (incluye reproducción de *Roberto el diablo* y de *Tormenta* en p. 1, xilografías de Juan Antonio Spotorno).
- BALLESTER PEÑA, Juan Antonio
- 1941 «Exposición de obras de artistas grabadores», Buenos Aires, *Nuevo Orden*, 30 de julio, pp.:11-12.

### ***Pueblo (Madrid)***

- 1946 «En el Círculo de la Unión Mercantil», *Pueblo*, Madrid, 16 de octubre.  
POMPEY Francisco  
1946 «Las exposiciones. El lirismo humano y novísimo del pintor argentino Ballester Peña», *Pueblo*, Madrid, 1 de noviembre.

### ***Ya (Madrid)***

- 1946 «Arte. Museo Nacional de Arte Moderno», *Ya*, Madrid, 11 de octubre.  
1946 «Vida Cultural. El director de la Academia de Pintura de Buenos Aires, don Juan Antonio Ballester, disertó sobre “La pintura y otras artes”». *Ya*, Madrid, 2 de noviembre  
GIMENEZ PLACER, Fernando  
1946 «La pintura religiosa de Ballester Peña», *Ya*, Madrid, 23 de octubre

### ***Publicaciones periódicas (períodos consultados)***

- Antología* (1944-1945)  
*Anuario de la Plástica* (1940-48)  
*Argentina* (1949-1950)  
*Arx (Córdoba)* (1933-1939)  
*Baluartes* (1933-1934)  
*Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* (1927- 1939)  
*Criterio* (1928-1931)  
*El hogar* (1933-1938)  
*Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* (1947-1951)  
*La Literatura Argentina* (1929)  
*Nuestro Tiempo* (1944-1945)  
*Número* (1930-1931)  
*Ondas Cine y Radio (Buenos Aires)* (1930)  
*Ortodoxia* (1942-1947)  
*Para Ti* (1937)  
*Pax, Revista Mensual Litúrgico-Benedictina* (1933)  
*Revista de Arquitectura (Buenos Aires)* (1941-1944)  
*Sol y Luna* (1938-1943)

### ***Publicaciones periódicas: artículos citados***

- ANQUIN Nimio de  
1931 «Idea del intelectual católico», *Número*, 20: 58.  
ANTUÑA Dimas  
1931 «Cartas a un escultor», *Número*, 20: 62.

- 1933 «Lecturas sobre la misa», *Arx*, 47-82.
- 1934 «Quitó Dios, añádame el Señor (Misterios del nombre del Señor San José)», *Arx*, pp.271-80.
- ANZOÁTEGUI Ignacio B
- 1930 «De la mala vida sentimental», *Número*, 3:22.
- BALCÓN (Editoriales)
- 1946 «El derecho a la esperanza», *Balcón*, I, 4: 1.  
«Odio ideológico», *Balcón*, 1, 11: 1.
- BALLESTER PEÑA Juan Antonio
- 1941 «Algo sobre la dignificación de los jurados», *Nuevo Orden*, año II, nº56, Buenos Aires, 20 de julio pp.11-12.
- 1944 «Las paredes blancas de la arquitectura», *Revista de Arquitectura*, año XXIX, nº 287, noviembre, pp. 511-513.
- 1947 «Los denarios que se me dieron», *Ortodoxia*, nº15, abril, pp. 65-69.
- BERDINA Osvaldo
- 1949 «Cultura y los valores culturales», *Presencia*, IX:2-3.  
«Historia y cultura», *Presencia*, Suplemento de Artes, XVII, 3-4.
- BIBLIOTECA (Editorial)
- 1950 «El justicialismo y la cultura», *Biblioteca*, I, 1: 10-12
- DELHÉZ Víctor
- 1931 «Crítica a la crítica», *Número*, 15: 23-24.
- DERISI Octavio
- 1941 «Lo eterno y lo temporal en el arte», *Sol y Luna*, 6: 96-130
- ETCHECOPAR Máximo
- 1940 «Xilografía de Juan Antonio», *Sol y Luna*, 5: 121-128.
- 1944 «Política», *Nuestro Tiempo*, IV: 4.
- 1942 «Crisis de la obra de arte», *Sol y Luna*, 10: 51-63.

#### GUÍA QUINCENAL DE LA ACTIVIDAD INTELECTUAL Y ARTÍSTICA ARGENTINA

- 1947 «Esta Guía», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 1: 1-2  
«Acción de la Comisión Nacional de Cultura», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, I, 2:1-2.  
«5.000.000 de libros al servicio de la cultura popular», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 3:1-2.  
«Cultura para todos», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, I, 4:1-2.  
«Trascendencia de las becas americanas», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, I, 5: 1.2.  
«Los premios a la producción científica y literaria regional», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 6,:1-2.  
«Premios a la producción cinematográfica», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 7,:1-2.  
«Radioteatro», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 8: 1-2

- «Estímulo de la aplicación científica», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 9: 1-2.
- «Estímulo cultural de la juventud», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 10,:1-2.
- «Fomento de las Artes Plásticas», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 11: 1-2.
- «Expansión cultural en el interior del país», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 14:1-2.
- «Distribuyó premios y becas la Comisión Nacional de Cultura», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, 1, 16,:1-7.
- MARECHAL, Leopoldo
- 1938 «El poeta y la República de Platón», *Sol y Luna*, 1:119-123
- 1938 «Carta a Eduardo Mallea», *Sol y Luna*, 1:180-82.
- 1939 «San Juan de la Cruz», *Sol y Luna*, 2: 83-99.
- 1944 «Cultura y educación», *Nuestro Tiempo*, VII: 4.
- MARITAIN Jacques
- 1934 «De la purificación de los medios», *Arx*, pp.178-224.
- MENDIOROZ Carlos
- 1931 «La Academia y lo popular», *Número*, 18:54.
- 1944 «El artista y su obra», *Nuestro Tiempo*, XXV: 1.
- MENVIELLE Julio
- 1934 «Integración y desintegración social. Reflexiones acerca del momento actual y la Encíclica Caritate Christi Compulsi», *Arx*: 283-311.
- NUESTRO TIEMPO (Editoriales y artículos)
- 1944 «Propósito», *Nuestro Tiempo*, I: 4
- «Frente a la encrucijada», *Nuestro Tiempo*, III: 1
- «Palabras de cordura», *Nuestro Tiempo*, V: 4
- «Los grandes diarios», *Nuestro Tiempo*, VI: 3.
- «La cultura», *Nuestro Tiempo*, VI: 4.
- «Personalidad de la Argentina», *Nuestro Tiempo*, °VI: 1
- «Jerarquía de problemas», *Nuestro Tiempo*, VIII: 4.
- «Inteligencia y revolución», *Nuestro Tiempo*, IX,:4.
- «Convivencia política», *Nuestro Tiempo*, X,:4
- «Realidad política argentina» *Nuestro Tiempo*, XI: 4
- La palabra del Papa» *Nuestro Tiempo*, XI: 4
- «Francia el gran pretexto», *Nuestro Tiempo*, XI: 5,
- «Política gremial. El discurso en la bolsa de comercio», *Nuestro Tiempo*, XI:5-6.
- «Conducción política argentina», *Nuestro Tiempo*, XII: 4
- «Política económica», *Nuestro Tiempo*, XII: 5-6.
- «La auténtica normalidad», *Nuestro Tiempo*, XII: 5.
- «Normalidad política», *Nuestro Tiempo*, XIII:1944:4-5.
- «Obediencia», *Nuestro Tiempo*, XVIII: 1
- «Calles de Buenos Aires» *Nuestro Tiempo*, XVIII:4.
- «El estatuto de peón», *Nuestro Tiempo*, XXI: 4-5; XXIII, 1944:4.
- «La majestad del poder», *Nuestro Tiempo*, XXII: 4.

- «Post guerra», *Nuestro Tiempo*, XXII:4.  
 «Un episodio» *Nuestro Tiempo*, XXII: 5  
 «La cruz en el río», *Nuestro Tiempo*, XXII: 8.  
 «Espantajos», *Nuestro Tiempo*, XXII:4.  
 «Paréntesis», *Nuestro Tiempo*, XXV: 6.
- 1945 «Lo de ayer, hoy», *Nuestro Tiempo*, XXVI: 1.  
 «Convivencia en lo nacional», *Nuestro Tiempo*, XXVIII: 17.  
 «Ante el hecho», *Nuestro Tiempo*, XXIX: 25.  
 «Valores civiles», *Nuestro Tiempo*, XXXI: 41.  
 «Cómo es la realidad», *Nuestro Tiempo*, XXXI: 44.  
 «El desenlace de la guerra», *Nuestro Tiempo*, XXXIII: 57.  
 «Marcha hacia la esclavitud», *Nuestro Tiempo*, XXXIV: 65-  
 «Euforia de pusilámines», *Nuestro Tiempo*, XXXIV, 66.  
 «A los jóvenes», *Nuestro Tiempo*, XXXV, 7.  
 «La Argentina y América», *Nuestro Tiempo*, XXVII: 12  
 «Drieu La Rochelle», *Nuestro Tiempo*, XXVII:14.  
 «Esta semana santa», *Nuestro Tiempo*, XXIX: 28.  
 «La beatificación de Roosvelt», *Nuestro Tiempo*, XXX: 30.  
 «La conferencia de San Francisco», *Nuestro Tiempo*, XXXII: 49.  
 «El muerto no falta a la cita», *Nuestro Tiempo*, XXX:36  
 «La palabra del Papa», *Nuestro Tiempo*, XXXI:44.  
 «Muertes paralelas», *Nuestro Tiempo*, XXXIII:58).  
 «La corrección inglesa», *Nuestro Tiempo*, XXXIV: 72.
- NÚMERO (Editoriales y artículos)
- 1930 «La actitud filial», *Número*, 1: 3.  
 «Dos palabras». *Número*, 2, 11.  
 «Dinero», *Número*, 3, 23.  
 «Aventura», *Número*, 4: 31. «  
 «Trabajo», *Número*, 5,:39.  
 «Esquema», *Número*, 10:95.  
 «Tiempo», *Número*, 11: 103.
- 1931 «Desesperación» *Número*, 20:59.  
 «El hermano político», *Número*, 21-22,:67.  
 «Almanaque» (De la Guía Int. De Turismo – Documentación de  
 NÚMERO» *Número*, 23-24: 87.
- GÁLVEZ Manuel  
 1930 «De Vanguardia», *Número*, 2,:9.
- PALACIO Ernesto  
 1930 «Romanticismo», *Número*, 5: 37.
- PICO César  
 1930 «Antipoesía», *Número*, 1: 3-4.  
 «Reflexiones sobre el arte humano» *Número*, 3: 23
- PREBISCH Alberto  
 1930 «Héctor Basaldúa», *Número*, 2:13.  
 «Pintura. Pedro Figari, Héctor Basaldúa», *Número*, 8:69
- PRESENCIA (EDITORIALES Y ARTÍCULOS)  
 1948 «Presencia», *Presencia*, I: 1.

- «Nueva Argentina, nueva cultura», *Presencia*, I,:2-3.  
 «La Constitución», *Presencia*, I:7.  
 «Ausencia de una generación», *Presencia*, VIII:5-6.  
 1949 Suplemento de Artes y Letras, *Presencia*, XV, XVI, XVII  
 1950 «Las dos argentinas», *Presencia*, 41: 1-2.  
 «La tercera posición», *Presencia*, 42: 1-2.
- RANDLE Patricio  
 1949 «Los católicos y el arte moderno», *Presencia*, XIV: 2-3.
- RETO Miguel  
 1944 «Raúl Soldi», *Nuestro Tiempo*, X: 7.  
 «Demetrio Urruchúa» *Nuestro Tiempo*, XI: 6  
 «José Larco», *Nuestro Tiempo*, XII: 7.  
 «Ana Weiss de Rossi», *Nuestro Tiempo*, XIII: 7.  
 «Un pintor», *Nuestro Tiempo*, XX: 7.  
 «B. Cesáreo de Quirós», *Nuestro Tiempo*, XXV: 9.
- RÍO Manuel  
 1933 «El evangelio acerca de la sociedad», *Arx*: 83-113.
- SÁENZ Carlos A.  
 1930 «Romanticismo», *Número*, 2:17-18
- SEPICH Juan  
 1940 «El problema fundamental de la cultura», *Sol y Luna*, 5: 60-101.
- SOL Y LUNA  
 1940 «Proclama», *Alto Quien Vive y Santo y Señala para 1940. Almanaque de Sol y Luna*, pp.143
- URIBE Basillio  
 1944 «El XXIV Salón de Bellas Artes», *Nuestro Tiempo*, XVII: 6.

### **3. Archivos privados y públicos consultados. Bibliotecas (Se incluyen los documentos citados)**

#### ***Privados***

##### **- P. Horacio Bojorge**

##### **- Osvaldo Dondo**

###### *Correspondencia*

1930, Spotorno J.A.-Dondo O.H., carta fechada en Alta Gracia (Córdoba R.A.), (2 de agosto), manuscrita, firmada (Juan Antonio) 1 f. anverso y reverso

1930. Spotorno J.A.-Dondo O.H., carta fechada en Alta Gracia (Córdoba R.A.), (5 de agosto de 1930), manuscrita, firmada (Juan Antonio) 1 f. anverso

##### **- Archivo Herederos Juan Antonio Ballester Peña (AHJABP)**

*Notas y documentos varios*

1939, nota con membrete (Arzobispado de Buenos Aires), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (17 de noviembre), firmada y sellada (ilegible, Secretaría del Arzobispado), 1f.

1939, nota con membrete (Comisión Nacional de Bellas Artes), numerada (n°1258), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (20 de septiembre), firmada y sellada (León Pagano, Director de artes plásticas y Antonio Santamarina Presidente), 1 f.

1939, nota con membrete (Comité de Socorro Pro-Víctimas de la Guerra en Polonia/Komitet Niesienia Pomocy Ofiarom Wojny W. Polsce, Tucumán 462, Buenos Aires), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (18 de octubre), firmada y sellada (Irena Dostalowa —firma Irena Dostal—, Presidente; ilegible, Secretario), 1f.

1939, recibo con membrete (Comité de Socorro Pro-Víctimas de la Guerra en Polonia Tucumán 462), numerado (n°0853), fechado en Buenos Aires (18 de octubre), firmado y sellado (ilegible, tesorero), 1f. [recepción de un cuadro, Figura de J.A. Ballester Peña]

1940, nota con membrete (Comisión Nacional de Cultura), numerada (n° 456), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (24 de julio) firmada y sellada (Matías G. Sánchez Sorondo, Presidente y Homero M. Guglielmini, secretario), 1f.

1940, nota con membrete (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes), numerada (n° 310), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (25 de julio), firmada y sellada (Antonio Santamarina, Presidente), 1f.

1942, nota con membrete (Comisión Nacional de Cultura), numerada (n° 352), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (21 de octubre) firmada y sellada (Carlos Saavedra Lamas y Juan José Urquiza, secretario interino), 1f.

1943, nota con membrete (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes), numerada (n° 248), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (10 de diciembre ) firmada y sellada por Antonio Santamarina, 1 f.

1944, nota con membrete (Comisión Nacional de Cultura), numerada (n° 1354), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (11 de octubre), firmada y sellada por Carlos Ibarguren (Presidente) y Homero M. Guglielmini (secretario), 1 f.

1946, nota con membrete (Pax Romana. Secretaría de la Presidencia), mecanografiada, fechada en Madrid (3 de mayo de 1946), firmada y sellada (Secretario de la Presidencia Internacional de Pax Romana), 1.f.

1946, nota titulada («El pintor Ballester Peña y la iconografía moderna» por Cirilo Popovici), mecanografiada, fechada s/lugar, octubre (agregado manuscrito), 2 f.

1948, nota con membrete (Sociedad de Acuarelistas y Grabadores), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (5 de noviembre ) firmada (Alfredo González Garaño), s/ sello, 1 f.

#### *Correspondencia*

1931, Cid E.-Ballester Peña J.A. carta fechada en París, 17 de noviembre, manuscrita, firmada, 1f. dorso y verso.

1933, Cid E.-Ballester Peña J.A. carta fechada en París, 26 de abril, manuscrita, firmada, 1f. dorso y verso

(c. 1950), S/fechar Ballester Peña JA-Parpagnoli H., s/firma, manuscrito, 2pp.

#### *Manuscritos de autor*

c1930 Ballester Peña J.A. *Líneas*, Buenos Aires: *AHJABP*, 8pp. (inédito).

c1943 Ballester Peña J.A. *La belleza en el Arte (Conferencia Caja Popular de Ahorro)*, mecanografiada, s/fechar, San Miguel de Tucumán, 25 pp

1951 Ballester Peña J.A. *Sección pintura*, Buenos Aires: *AHJABP*, 1951: 5p (inédito).

#### **- Archivo Herederos Juan Antonio Spotorno (AHJAS)**

##### *Notas y documentos varios*

1937, nota con membrete (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Secretaría de Hacienda y Administración n° 302, Expte 492-S-1937), mecanografiada, fechada en Buenos Aires (12 de enero), firmada y sellada (Román García. Encargado de Despacho de Hacienda) 1 folio.

1940. Diploma con membrete (República Argentina, Comisión Nacional de Cultura), fechado en Buenos Aires (24 de julio), firmado (Matías G. Sánchez Sorondo (Presidente) y Homero M. Guglielmini (Secretario).

1943, nota con membrete (Dirección Municipal de Cultura, Rosario), numerada (n° 21/43), mecanografiada, fechada en Rosario (28 de enero), firmada y sellada (Manuel A. Castagnino, Presidente y Horacio Correas, Secretario General), 1 f.

#### *Correspondencia*

1939, Martínez Villada L.G-Spotorno J.A., carta fechada en Córdoba (27 de noviembre), mecanografiada, firmada (Luis Guillermo Martínez Villada), 1 f.

S/fecha (c.1942), Vocos Lescano J-Spotorno J.A., carta con membrete (Librería Argentina, 9 de julio 114, Córdoba), sin indicación de lugar (¿Córdoba?), sin fechar, mecanografiada, firmada, 1,f.

1942, Terán Juan B- Spotorno J.A., esquila con membrete (Juan B. Terán) fechada en Tucumán, (6 de noviembre), manuscrita, firmada (JBTerán), 1 f., dorso y verso.



1943, Jijena Sánchez R-Spotorno J.A., carta con membrete (Universidad Nacional de Tucumán. Instituto de Historia, Lingüística y Folklore) fechada en Tucumán (2 de julio), manuscrita, firmada (Rafael), 1 f. dorso y verso.

1945, Medina del Río M.-Spotorno J.A., fechada en Bella Vista (14 de enero), carta manuscrita, firmada (Medina), 4 f.

***Bibliotecas, repositorios documentales citados:***

Academia Argentina de Letras (CABA)

Academia Nacional de Bellas Artes (CABA)

La Biblioteca Central «Prof. Augusto Raúl Cortazar» Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (CABA)

Biblioteca del Congreso de la Nación (Reservada) (CABA)

Biblioteca Museo Eduardo Sívori (CABA)

Biblioteca Museo Timoteo Navarro, San Miguel de Tucumán

Biblioteca Nacional (CABA)

Biblioteca Nacional de Maestros (CABA)

Biblioteca *Palais de Glace*, Palacio Nacional de las Artes (CABA)

Fundación Bartolomé Hidalgo (CABA)

Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró» (CABA)

## Bibliografía secundaria

### 1. Referencias bibliográficas

#### a) Semiótica y filosofía

- ANSERMET François, MAGISTRETTI Pierre  
2004 *À chacun son cerveau. Plasticité neuronale et inconscient*, París: Odile Jacob; (tr. esp.: *A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente*, Buenos Aires: Katz, 2006).
- APEL Karl-Otto  
(1975) *El camino del pensamiento de Charles Peirce*, Madrid: Visor, 1997.  
(1991) *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Barcelona: Paidós.
- HAUSMAN Carl R.  
1974 "Eros and Agape in Creative Evolution: A Peircean Insight", *Process Studies*, 4: 11-25.
- BACHTIN Michail M.  
1952-53 "Problema rechevyj zhánrov" in *Literatúrnaia Uchioba*, I,: Moscow, 1978: 200-219; (tr.esp.: «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93).  
[1979] *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo, (tr.esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).  
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
- BARRENA Sara  
2006 «Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmatista» *Anthropos*, nº 212, pp. 80-92.  
2007 *La razón creativa*, Madrid: Rialp.
- BARNOUW Jeffrey.  
1988 "'Aesthetic' for Schiller and Peirce: A Neglected Origin of Pragmatism." *Journal of the History of Ideas*, vol. 49, nº4: 607-32.
- BARTHES Roland  
1977 *Fragments d'un discours amoureux*, París: Seuil; (tr.esp.: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1997).
- BODEI Remo  
1991 *Geometria delle passioni*, Milano: Feltrinelli.
- BONNET J  
1983 *Après Panofsky*, París: Pandora Editions.
- BORDELOIS Ivonne

- 2006 *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires: Del Zorzal.
- BRUNING Jacqueline FORSTER Paul (eds.)  
1997 *The Rule of Reason: The Philosophy of Charles Sanders Peirce*.  
Buffalo, NY: University of Toronto Press.
- CALABRESE Omar  
1985 *Il linguaggio dell'arte*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: El lenguaje del arte,  
Barcelona: Paidós, 1987).
- CASTAÑARES Wenceslao  
2000 «La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica» en *Seminario del  
GEP Universidad de Navarra* (citado marzo 2012), disponible en:  
URL: <http://www.unav.es/gep/Castanares.html>
- COLAPRIETO Vincent M.  
1989 *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human  
subjectivity*, Albany: State University of New York Press.
- CORRAIN Lucia (a cura di)  
2004 *Semiotiche della pittura*, Roma: Meltemi.
- CROCE Benedetto  
1901 *Estetica como Scienza della Espressione e Lingüística Generale*.  
Bari: Laterza; (tr.esp. *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).
- CULLER Jonathan  
1982 *On Deconstruction*, Ithaca: Cornell Univ.Press; (tr.esp.: *Sobre la  
deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
- CHANGEUX Jean-Pierre  
2008 *Du vrai, du besu, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, París:  
Odile Jacob; (tr. esp.: *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un  
nuevo enfoque neuronal*, Buenos Aires: Katz, 2010).
- DAMASIO Antonio R.  
1984 *L'erreur de Descartes*, Paris: Odile Jacob; (tr. esp.: *El error de  
Descartes*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996).
- DELEDALLE Gérard  
1990 *Lire Peirce aujourd'hui*. París: Editions Universitaires,(tr. esp. *Leer a  
Peirce hoy*, Barcelona: Gedisa, 1996).
- DELEUZE Gilles  
1978 *En medio de Spinoza*, Buenos Aires: Cactus, 2005.
- DELEUZE Gilles; GUATTARI Felix  
1980 *Mil Plateaux*, París: Minuit (tr. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y  
esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2002, 5º ed.)
- DENNET Daniel C.  
2005 *Sweet Dreams. Philosophical Obstacles to a Science of  
Consciousness*, Cambridge: MIT Press; (tr. esp.: *Dulces sueños.  
Obstáculos filosóficos para una ciencia de la conciencia*, Buenos  
Aires: Katz, 2006).
- DOCUMENTS DE TRAVAIL ET PRÉ-PUBLICATIONS/ WORKING PAPERS AND  
PREPRINTS**  
2007 *Peirce y la imagen 1* (textos de M. Lefebvre, D. Barbieri, F. Galofaro,  
S. Morris, P. Salabert , 363-364-365 / F, aprile, maggio, giugno).

- 2007b *Peirce y la imagen 2*, (textos de G.Proni, A. De Tienne, V. Colapietro, W. Nöth), 366-367-368 / F, settembre, ottobre, novembre.
- DORRA Raúl, LANDOWSKI Eric, OLIVERA Ana Claudia (ed.);  
1999 *Semiótica, Estesis, Estética*. Puebla: UAP.
- EAGLETON Terry  
1996 *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell; (tr. esp.: *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1997).
- ECO Umberto  
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica General*, Barcelona: Lumen, 2000).
- 1979a «Prospettive di una semiótica delle arti visive», in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Revista de Estética*, nº2, 1984: 5-14).
- 1979b *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999 4º ed.).
- 1984 *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).
- 1992 *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona:Lumen 1994).
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco*, Barcelona: Lumen, 1999).
- ECO Umberto & SEBEOK Thomas A.  
(1989) *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.
- ECO Umberto et. al.  
(1970) *Socialismo y consolación*, Barcelona: Tusquets.
- FABBRI Paolo  
1995 *Tácticas de los signos*, Barcelona: Gedisa.
- 1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli Spa; (tr. esp.: *El Giro Semiótico*, Barcelona:Gedisa, 2000)
- FABBRICHES Rossella  
2002 *Cosa significa dirsi pragmatisti: Peirce e Wittgenstein a confronto*, Milán: CUEM.
- FISCH Max  
1980 "The Range of Peirce's Relevance", *The Monist*, nº63, pp. 269-76 y nº64 (1981), pp. 123-41.
- FONTANILLE Jacques  
1998 *Sémiotique du Discours*, Limoges: PULIM; (tr. esp.: *Semiótica del Discurso*, Lima: Universidad de Lima, FCE, 2001).
- 2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose; (tr. esp.: *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2008).
- GARRONI Emilio  
1968 *Semiótica ed estética*, Bari: Laterza.

- 1972 *Progetto di semiotica*, Bari: Laterza; (tr. esp.: *Proyecto de semiótica*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1973).
- GORLÉE Dinda L  
1989 «Wittgenstein et Peirce: le jeu de langage», *Semiótica*, v. 73, pp. 219-31.
- GRACIA Diego  
1996 *Voluntad de verdad. Para leer a Zubiri*, Barcelona: Labor.
- GRAMSCI Antonio  
[1975] *Quaderni del carcere*, (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.; (tr. esp.: *Cuadernos de Cárcel*, México: ERA-Universidad Autónoma de Puebla, 2001).  
(2010) *Las maniobras del Vaticano*, Buenos Aires: Godot.
- GREIMAS Algirdas Julius  
1987 *Del'imperfection*, Périgueux: Pierre Fanlac; (tr. esp.: R. Dorra, pres.tr.y notas, *De la imperfección*, México: FCE, 1997).
- GREIMAS Algirdas Julius FONTANILLE Jacques  
1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París: Seuil; (tr. esp.: *Semiótica de las Pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México: Siglo XXI, 1994).
- GRIMSON Alejandro  
2011 *Los límites de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRUPO μ  
1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París: Seuil.
- HELM Bertrand P.  
1993 "Axiologic Rather than Logic: Priority of Aesthetic and Ethical over Semiotic Logic of Scientific Discovery," *Ultimate Reality and Meaning*, vol. 16, n°. 1-2: 128-30.
- HJELMSLEV Louis  
1943 *Omkring sprogteoriens grundlasggelse*. Copenhagen: Munskgaard; nueva edición *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press, 1961; (trad. esp.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1971).
- HOFSTADTER Douglas  
1979 *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York; Basic Books; (tr. esp.: *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*, Buenos Aires: Tusquet, 2011).
- HOOKEYWAY Christopher  
1997 "Sentiment and Self-Control", in FORSTER Ed. P & BRUNING J. *The Rule of Reason: The Philosophy of Charles Sanders Peirce*, Toronto: University of Toronto Press.
- IACOBINI Marco  
2008 *Mirroring people. The new science of how we connect whit others*, New York: Farrar, Straus, and Giroux; (tr. esp.: *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de como entendemos a los otros*, Buenos Aires: Katz, 2009).
- KETNER Kenneth Laine

- 1992 "Peirce's *Sentimental Conservatism*", in BARTH E. M. & KRABBE E. C. (Eds), *Logic and Political Culture*, New York: North Holland.
- 2012 *The Published Works of Charles Sanders Peirce. A Comprehensive Bibliography of the Published Works of Charles Sanders Peirce with a Bibliography of Secondary Studies* (third edition, digital/revised) Lubbock, Texas: Institute for Studies in Pragmatism College of Arts and Sciences, Texas Tech University, 2012 (citado junio de 2013), disponible en: <http://www.pragmatism.net/works/bibliography.pdf>
- KLINKENBERG Jean Marie
- 2005 «La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura», *Tópicos del Seminario. Semiótica de lo visual*, n°13, pp 19-47.
- LANDOWSKI Eric (comp.)
- 1997 *Lire Greimas*. Limoges: Pulim.
- LAURENT Eric
- 2004 *Los objetos de la pasión*, Buenos Aires: Tres Haches.
- LOTMAN Iuri M.
- 1970 *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskva: Iskusstvo; (tr. esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978).
- 1974 «Un modelo dinámico del sistema semiótico», in Lotman (1998) pp. 63-80.
- 1981 "Semiotika kul'tury i poniatie teksta" , in Semeiotiké, 12:3-7; (tr. Esp.: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», in Lotman (1996): 77-82).
- 1984 «Acerca de la semiosfera» en LOTMAN (1996):21-42.
- (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, vol.I.
- (1998) *La semiosfera. Semiósfera de la cultura del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid:Cátedra, vol. II.
- (2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III*, Madrid: Cátedra.
- LOTMAN Iuri & USPENSKI Boris A.
- 1971 "O semioticheskoi mehanizme kul' tury", *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu, pp. 144-166; (tr. esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Iuri M., 2000:168-193).
- MANCUSO Hugo R.
- 1987 «La semiótica e la teoría letteraria italiana contemporánea», *Annali d'Italianistica*, Roma: "La Sapienza".
- 1990 «La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura», *Ad-VersuS*, n° 1, diciembre, pp.: 11-32 (republicado en *AdVersuS* (en línea), año I, n° 1, Junio 2004, (citado marzo de 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm#top>)
- 1995 «Significado, comunicación y habla 'común'. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgenstein y Antonio Gramsci» en AMBROSINI, Cristina, Hugo MANCUSO y Silvia RIVERA (compiladores), *Ludwig Wittgenstein. Nuevas lecturas*, Buenos Aires: UBA, FFyL-CBC, pp. 127-39.

- 2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2007 "Veritas in dictum El significado de lo absoluto y su expresión simbólica", *AdVersuS* (en línea), año IV, nº 8-9, abril-agosto (citado marzo 2012), disponible en: [http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo\\_mancuso.htm](http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm)
- 2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- 2013 *Estéticas de la recepción*, Buenos Aires: inédito.
- MARGARIÑOS DE MORENTIN Juan
- 2008 *La semiótica de los bordes*, Córdoba: Comunicarte.
- MARIN Louis
- 1971 *Etudes sémiologiques*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Estudios semiológicos*, Madrid: Alberto Corazón, 1978).
- MERRELL Floyd
- (1994) «Agonística paradigmática», *Ad-VersuS*, diciembre, 4-6: 13-34.
- MIGLIORE Tiziana (ed.)
- 2011 *Retórica del visible. Estrategia dell'immagine e significazione tra comunicazione. 1 Conferenze*, Roma: Editrice Aracne.
- NIÑO AMIEVA Alejandra
- 2007-8 «La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo», *AdVersuS (en línea)*, año V, nº 10-11, diciembre-abril, pp. 89-104 (citado marzo de 2012), <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.html>
- 2011 «Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina de mediados del siglo XX», *AdVersuS (en línea)*, año VIII, nº 21, diciembre, pp: 63-84 (citado marzo de 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/03-VIII-21.pdf>
- PAPE Helmut
- 1997 «Love's Power and the Causality of Mind: C. S. Peirce on the Place of Mind and Culture in Evolution», *Transactions*, nº 33 (Winter):59-90.
- PARRET Herman
- 1986a *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles: Mardaga; (tr. esp.: *Las Pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires: Edicial, 1995).
- 1986b «L'homme dans son discours», en *La Philosophie Ouverte*, Université d'Etat de Liège, 23.p; (tr. esp.: «Pasiones su puesta en discurso», en *Relaciones*, 1987, nº47; también en PARRET 1995:35-54).
- (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- PARRET Herman (ed.)
- 1994 *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*, Amsterdam: John Benjamins.
- PAREYSON Luigi
- 1954 *Estetica. Teoria della formatività*, Turín: Edizioni di «Filosofia».
- 1966 *Conversazioni di estetica*, Milán: Mursia; (tr. esp.: *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor: 1987).

- PEZZINI Isabella  
1991 *Semiotica delle passioni*, Milano: Eculapio.
- PRIETO Luis J.  
1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, París: Minuit; (tr. esp.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- PUTMAN Hilary  
1992 *Il pragmatismo: una questione aperta*, Roma-Bari: Laterza.  
(1994) *Las mil caras del realismo*, Barcelona: Paidós, 1994.
- ROSSI-LANDI Ferruccio  
1961 *Significato, Comunicazione e parlare comune*, Padova: Marsilio; Venezia: Marsilio, 1980<sub>2</sub>; nuova ed. aggiornata, introduzione di Augusto Ponzio, 1998<sub>3</sub>
- SAVAN David  
1976 «La teoria semiotica dell'emozione secondo Peirce»; (tr.lt.: PEZZINI I. (a cura di) *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna: Esculapio, 1991).
- SEBEOK Thomas  
1991 «¿En qué sentido es el lenguaje un "sistema modelizante primario"?», *Ad-VersuS*, año II, nº 2-3, julio-diciembre, pp.: 23-31 (republicado en *AdVersuS* (en línea), año II, nº 2, abril 2005 (citado marzo 2012); disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>
- SEGRE Cesare  
1979 *Semiotica filologica*, Turín: Einaudi.
- SHERIFF John K.  
1994 *Charles Peirce's Guess at the Riddle*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHINNER Larry  
2001 *The invention of Art*, Chicago: University of Chicago Press; (tr. esp.: *La invención del arte*, Barcelona: Paidós, 2004).
- SINI Carlo  
1993 *Variazioni sul Foglio-Mondo: Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, Hestia: Cernusco.
- STEPHENS G. Lynn  
1981 "Cognition and Emotion in Peirce's Theory of Mental Activity," *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, nº22 , pp135 yss.
- TEJERA Victorino  
1997 "Generality and Reflective Quality in Works of Art: A Peircean Account." *Journal of Speculative Philosophy*. vol. 11, nº. 4 :280-96.
- VEGETTI FINZI, Silvia  
(1998) *Historia de las pasiones*, Buenos Aires: Losada
- VERÓN  
2013 *La semiosis social 2*, Buenos Aires: Paidós.
- VOLOSHINOV Valentin N./ [BACHTIN Michail M.]  
1929 *Marksizm i Filosofija Jazyka*, Leningrad:Priboi; (tr. esp.: *El signo*



- ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1975; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992).
- WERNECKE Jörg  
2007 *Handeln und Bedeutung: L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce und M. Heidegger zu einer Propädeutiker einer hermeneutischen Pragmatik*, Berlín: Duncker Humbolt.
- WIERZBICKA A.  
1986 "Human emotions: Universal or Culture-specific, *American Anthropologist*, n°88..  
1988 «L'amour, la colère, la loie, l'ennui. La sèmantique des émotions dans une perspective transculturelle», *Langages*, vol. 23, n° 89..
- WILLIAMS Raymond  
1977 *Marxism and Literature*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN Ludwig, J. J.  
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge & Kegan Paul.  
1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Oxford University Press; (tr.esp.: *Investigaciones filosóficas*, Mexico: UNAM, 1986; Barcelona:Crítica, 1998)  
1969 *On Certainty/Über Gewißheit*, Edited by Anscombe Gertrude E. M. and von Wright Georg H. Translated by Paul Denis and Anscombe Gertrude E. M., Oxford: Blackwell (German text with English translation).
- ZILBERBERG Claude  
(1999) *Semiótica tensiva y formas de vida*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.  
2002 *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima: FCE /Universidad de Lima.
- ZUBIRI Xavier  
1980 *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad*, Madrid: Alianza.

### **b) Historia general y argentina. Historia del arte argentina. Religión**

- ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES  
1997 *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Historia; Buenos Aires: Planeta, Tº VIII, 2001.
- ACHA Omar  
2000a «Organicemos la contrarrevolución: discursos católicos sobre los géneros, la familia y la reproducción a través de *Criterio* (1928-1943)», en ALPERIN Paula, ACHA Omar 2000: 135-94.  
2000b «Catolicismo social y feminidad en la década de 1930: de "damas" a "mujeres"», en ALPERIN Paula, ACHA Omar, 2000: 195-228.
- ADAMOVSKY Ezequiel  
2009 *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires: Planeta.
- ADUR NOBILE Lucas Martin

- 2010 «Entre la iglesia y la vanguardia. Un análisis del manifiesto de la revista *Criterio*, órgano del “renacimiento católico” argentino», *Discurso, Teoría y Análisis*, nº 30, pp. 59-82
- 2010 «Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940. Una cronología de los Salones de Arte», *VII Jornadas de Historia del Arte del Instituto de Investigación de Arte Argentino*, La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, octubre de 2010.
- 2012 «Simpatías y diferencias. Borges y la intelectualidad católica argentina en la segunda mitad de la década del veinte», *Sociedad y Religión, [en línea]*, vol.22, n.38 [citado 2014-01-21], pp. 0-0 .  
Disponible en:  
<[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-70812012000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-70812012000200002&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1853-7081
- ALONSO REY María Dolores  
2007 «El bestiario de Cristo en los Autos Sacramentales de Calderón», en ARELLANO AYUSO Ignacio y REYRE Dominique (coords), *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*: Navarra: Universidad de Navarra: Reichenberger, pp. 13-32.
- ALPERIN Paula, ACHA Omar  
2000 *Cuerpos, géneros e identidades/ Bodies, Genders and Identities: Estudios de Historia de Genero en Argentina/ Gender Studies History in Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- ALTAMIRANO Carlos  
2001a *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires: Planeta.  
2011b «Montoneros», en *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 147-70.
- ALTAMIRANO Carlos (Dr.)  
2010 *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz.
- AMIGO Roberto  
2010a «El hurón. Una lectura tendenciosa en algunas obras de los treinta», en ROSSI CRISTINA (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eudeba, Untref, pp. 17-30.  
2010b *Berni: narrativas argentinas* (Catálogo de Arte, Coordinador, ALONSO Guillermo Dr.), Buenos Aires: MNBA.
- ANDERSON Benedic  
1983 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991 (ed. rev.); (tr. esp.: *Comunidades imaginadas*, México: FCE, 1993).  
1996 «Introducción», en BALAKRISHNAN Gopa I. (comp.), *Mapping the Nation*, Londres y Nueva York: Verso-New Left Review, pp. 1-16.
- ARTUNDO Patricia  
1994 *Norah Borges. Obra Gráfica. 1920-1930*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- 1997 «Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932», en *Premio de Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, pp. 9-68.
- 2004a *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, Buenos Aires: Fundación Espigas.
- 2004b *El arte francés en la Argentina: 1890-1950*, Buenos Aires: Espigas.
- 2004c «La Campana de palo (1926-1927): una acción en tres tiempos», *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, julio-diciembre, pp. 773-793.
- ARTUNDO Patricia M. (Ed)  
2000 *Guttero-Falcini. Epistolario 1916-1930. Cartas a un amigo*, Buenos Aires: UBA, FFyL, Instituto Teoría e Historia del Arte Julio E Payró.
- ARTUNDO Patricia (org.)  
2006 *El arte español en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires: Espigas.
- 2008 *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ARTUNDO Patricia y LEBRERO Cecilia  
2007 *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires: Fundación Espigas.
- ARTUNDO Patricia y PACHECO Marcelo (eds.)  
2008 *Amigos del Arte, 1924-1932*, Buenos Aires: Fundación E. Constantini.
- AUZA Néstor Tomás  
1987 *Aciertos y fracasos sociales del catolicismo argentino*, (vol. IV la acción social y la crisis del 45 1930-1945), Buenos Aires: Docencia, Ediciones Don Bosco, Guadalupe;
- 1984 *Corrientes sociales del catolicismo argentino*, Buenos Aires: Claretiana.
- 1997 «La iglesia Católica (1914-1960)», en Academia Nacional de Historia, *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Historia; Buenos Aires: Planeta, T° VIII, 2001:303-335.
- AZNAR Yayo y WESCHLER Diana  
2005 *La memoria compartida; España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural, 1898-1950*, Buenos Aires: Paidós.
- BABINO María Elena (ed.)  
2005 *Catálogo Artístico del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- BÁEZ-RUBI Linda  
2009 «Vehículos de visión en la representación de lo sagrado», *Tópicos del Seminario*, 22, julio-diciembre, pp. 131-156.
- BAHBHA Homi K. (comp).  
1990 *Nation and Narration*, London: Routledge; (tr. esp.: *Nación y narración*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).
- BAJARLÍA Juan Jacobo  
1992 *Fijman, poeta entre dos vidas*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BALDASSARE María I. y DOLINKO Silvia (coord.)

- 2011 *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires: Eduntref/Caia; Tº 1; (2012, tº 2)
- BARANDA Consolación  
2000 «La mitología como pretexto, la "Filosofía secreta" de Pérez de Moya (1585)», *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 18, [ejemplar dedicado a: Homenaje a Francisco Ynduráin], pp. 49-65
- BARBERO María Inés y DEVOTO Fernando  
1983 *Los nacionalistas (1910-1932)*, Buenos Aires: CEAL.
- BARCIA Pedro Luis  
1994 «Marechal y la aventura estético religiosa del alma (estudio preliminar), en MARECHAL Leopoldo, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires: Vórtice, pp. 5-30.
- BAILY Samuel L.  
1967 *Labor, Nationalism, and Politics in Argentina*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press; (tr.esp.: *Movimiento obrero, nacionalismo y política argentina*, Buenos Aires: Hyspamérica, 1985).
- BALLENT Anahi  
2005 *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal: Unqui-Prometeo.
- BAUER Johannes (ed.) et al  
1959 *Diccionario de teología bíblica*, Barcelona: Herder, 1967.
- BAUR Sergio  
2001 «Norah Borges, musa de las vanguardias», *Cuadernos Hispano-americanos*, nº 610, pp. 87-96.
- BELEJ Cecilia  
2011 «Entre el panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino», *Papeles de Trabajo*, año 4, nº 7, abril, pp. 93-113.  
2012 «El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930», *Intersticios*, vol 6, nº 1, pp. 257-268.
- BEN DROR Graciela  
2003 *Católicos, nazis y judíos. La Iglesia argentina en los tiempos del Tercer Reich*, Buenos Aires: Lumiere, 2003.
- BERAZA Luis Fernando  
2005 *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*, Buenos Aires: Cántaro.
- BERNETTI Jorge Luis y PUIGGROS Adriana  
2006 *Historia de la Educación en Argentina- Peronismo, cultura política y educación*. Buenos Aires: Galerna, t. V. 3º reimp.
- BERTELLONI Francisco  
2008 «La vida y el periplo intelectual de Dante», en ALIGHIERI Dante, *Convivio*, Buenos Aires: Colihue, 2008, V-LVI.
- BIANCHI Susana  
2001 *Catolicismo y peronismo. Religión y política en la Argentina 1943-1955*, Tandil: IEHS.

- 2002 «La conformación de la iglesia católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica : las organizaciones de élite (1930-1950)», *Anuario IEHS*, n°17, pp.143-62.
- BLASCO Maria Elida
- 2010 «La creación de "objetos religiosos" para la Exposición Retrospectiva de Arte en el marco del Congreso Eucarístico Internacional de 1934», *Actas III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder (CD)*, Buenos Aires: GERE (Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización del Instituto Ravignani)
- BOJORGE Horacio
- 2011 «José Luis (Dimas) Antuña Gadea 1894-1968 vida y obra de un profeta rioplatense desconocido», *Gladius*, v.28, n° 82, pp. 31-55
- BOSCA Roberto
- 1997 *La Iglesia Nacional Peronista. Factor religioso y poder político*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BROWN Peter
- 1966 *El Primer Milenio de la Cristiandad Occidental*, Barcelona: Crítica, 1997.
- BUCHRUCKER Cristian
- 1987 *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial*, Buenos Aires: Sudamericana.e
- CACHO BLECUA Juan Manuel
- 1986 «Estructura y difusión de "Roberto el Diablo"», en EGIDO MARTÍNEZ Aurora Gloria FONQUERNE Yves-René (coords.), *Formas breves del relato: coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp.35-56.
- CAIMARI Lila
- 1994 *Perón y la iglesia católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)* Buenos Aires: Ariel; Buenos Aires: Planeta, 2010 (ed. rev. y aument.)
- CARMONA MUELA Juan
- 2003 *Iconografía de los santos*, Madrid: Akal, 2003, 2° ed.
- CARRETA Gabriela y ZACCA Isabel
- 2008 *Para un itinerario de la iglesia: itinerarios y estudios de casos*, Salta: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología.
- CASAÚS ARZÚ Marta Elena
- 2010 «Introducción. El lenguaje de los "ismos": ensayo de historia conceptual en América Latina, siglos XIX y XX» en *El lenguaje de los ismos: algunos conceptos de la modernidad en América Latina*. Guatemala: F&G Editores.
- CATURELLI Alberto
- 2001 *Historia de la filosofía en la Argentina, 1600-2000*, Buenos Aires: Ciudad Argentina.
- CEDODAL
- 1999 *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, Buenos Aires: Cedodal.

- CIRIA Alberto  
1983 «De comunicación, símbolos y mitos» en *Política y cultura popular: la Argentina peronista (1946-1955)*, Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 273-318.
- CIRLOT Juan Eduardo  
1992 *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 9º ed.
- COHENEN Lothar, BEYREUTHER Erich, BIETENHARD Hans  
1971 *Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament*, Verlag R. Brockhaus Wupperta; (tr, esp.: *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, Salamanca: Ediciones Sigueme, 1990-98, 3ra ed. vol I-IV)
- CONSTANTÍN Maria Teresa  
1998 «Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cunsolo y Lacámara», en WECHSLER Diana, *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA, pp. 157-178.
- CORRADO Omar  
2010 *Música y modernidad en Buenos Aires*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CROCE Marcela  
2002 *Sol y Luna: falangismo y Sylabus entre Justo y Ramírez*, Buenos Aires; FFyL (serie Hipótesis y Discusiones 23).
- CUCCHETTI Humberto  
2003a *El simbolismo religioso y la construcción de la conciencia política en Argentina 1943-1955: religión y política en el peronismo*, Buenos Aires: FLACSO, Programa Argentina.  
2003 b «Algunas lecturas sobre la relación iglesia/ peronismo (1943–1955): entre el mito de la "nación católica" y la "iglesia nacional"», *Confluencias*, año1, n°1, 18pp.
- CHEVALIER Jean  
1969 *Dictionnaire des Symboles*, París: Robert Lafont; (tr.esp.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986).
- D'ARINO ARINGOLI Guillermo  
2006 *La propaganda peronista 1943-1955*, Buenos Aires: Maipue.
- DEVOTO Fernando  
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI (2006 primera reimpresión revisada y corregida).  
2010 «Los proyectos de un grupo de intelectuales católicos argentinos entre las dos guerras», en ALTAMIRANO, Carlos (dr.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz, pp. 349-371.
- DIEGO José Luis de  
2006 *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, Buenos Aires: FCE.
- DI STÉFANO Roberto

- 2002 «De la teología a la historia: un siglo de lecturas retrospectivas del catolicismo argentino», *Protohistoria*, n°6, pp.173-201.
- DI STEFANO Roberto y ZANATTA Loris  
2000 *Historia de la Iglesia argentina*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- DOLINKO Silvia  
2009 «Grabados originales multiplicados en libros y revistas», en MALOSETTI COSTA Laura y GENE Marcela, *Impresiones porteñas*, Buenos Aires: Edhasa, 165-96.o
- 2012 *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa.
- ECHEVERRÍA Olga  
2002 «Los intelectuales católicos hasta el golpe de Estado de 1930: la lenta constitución del catolicismo como actor autónomo en la política argentina», *Anuario del IEHS*, n°17, pp. 77-107.
- ENGLEBERT OMER  
1946 *Vie de Saint François d'Assise*, París: Éd. A. Michel; (tr.esp.: *Vida de S. Francisco de Asís*. Santiago de Chile : CEFEPAL, 1973.
- ELÍAS Norbert  
1939 *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basilea: Verlag Haus zum Falken; (tr. esp.: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: FCE, 1988).
- ELORZA Antonio  
1995 *La religión política*, San Sebastián: Haramburu. / *La religión política: el nacionalismo sabiniano y otros ensayos sobre nacionalismo e integrismo*, Guipúzcoa: R&B, 1995
- ESCOT Laura  
2007 *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual*, Buenos Aires: Patricia Rizzo.
- ESPOSITO Roberto  
1998 *Communitas: Origine e destino della comunita*, Torino: Einaudi; (tr. esp. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003)
- EJANIÁN Alejandro  
1999 *Historia de las revistas argentinas (1900-1950)*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- FINCHELSTEIN Federico  
2008 *La Argentina fascista. Los orígenes ideológicos de la dictadura*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 2010 *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, Buenos Aires: FCE.
- FLORIA Carlos  
1998 *Pasiones nacionalistas*, Buenos Aires: FCE.
- 2010 «El pensamiento nacionalista. Conciencias inspirantes, conciencias conspirantes», en DE TITTO, Ricardo (comp.) *El pensamiento de los nacionalistas*, Buenos Aires: El Ateneo, pp. 9.30.
- FOGELMAN Patricia (comp.)

- 2010 *Religiosidad, cultura y poder*, Buenos Aires: Lumiere.
- FUENTES VEGA Alicia
- 2011 «Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947», *Iberoamericana*, vol. XI, n° 44:25-46.
- FUNES Patricia
- 2006 *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires: Prometeo.
- GARCIA María Amalia
- 2011 *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA María Amalia, SERVIDDIO Luisa F. y ROSSI María Cristina
- 2004 *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires: Fundación Espigas.
- GENÉ Marcela
- 2005 *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en el 1er peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- 2006 «Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino», en WECHSLER Diana, *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945*, Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo (Catálogo de Obras de Arte), pp. 1357-175.
- GELLNER Ernest
- 1983 *Nations and Nationalism*, Ithaca: Cornell University Press.
- GHIO José María
- 2007 *La iglesia católica en la política argentina*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí M.
- 2003 *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GIRBAL-BLACHA Noemí y QUATROCCHI- WOISSON Diana (directoras)
- 1999 *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- GIUNTA, Andrea
- 1999a «Nacionales y populares: los salones del primer peronismo», en PENHOS Marta y WESCHSLER Diana (coord.) *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Del Jilguero, pp.: 153-190).
- 1999b “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en BURUCÚA, José E. (Dr.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Sudamericana, pp.57-118.
- 2001 *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Paidós.
- 2011 *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte Argentino y Latinoamericano*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUNTA Andrea y MALOSETTI COSTA Laura et al.(comp.)
- 2004 *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós.



- GODIO Julio y MANCUSO Hugo  
2006 *La anomalía argentina*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- GORELIK Adrián y SILVESTRI, Graciela  
1992 «El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires»,  
*Punto de Vista*, n° 42, abril.
- GRADOWCZYK Mario H  
2010 “Estrategias de un pintor”, en ROSSI CRISTINA (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eudeba, Untref, pp. 99-112.
- GUTIERREZ Leandro y ROMERO Luis A.  
1995 “Nueva Pompeya. Libros y catecismo” en *Sectores populares. Cultura y política*. Buenos Aires en la entreguerra, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 173-193.
- HALPERIN DONGHI Tulio  
2003 *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires: Siglo XXI
- HASTINGS Adrian  
1997 *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; (tr.esp.: *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- HERF Jeffrey  
1984 *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press  
(tr.esp.: *El modernismo reaccionario*, Buenos Aires: FCE, 1993)
- HOBBSBAWM Eric  
1990 *Nations and Nationalism since 1870*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992 second edition; (tr. esp.: *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona: Crítica, 1998).
- 2000 “Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy” en FERNÁNDEZ BRAVO Álvaro (comp) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial.
- HROCH Miroslav  
(1985) *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- IÑIGO CARRERAS, Nicolás  
2004 *La estrategia de la clase obrera*, Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- JESUS Lorena  
2007 «Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista Criterio, 1928-1930», *Historia Política.com*, [en línea], Documentos, 20 pp (citado enero 2013, disponible en <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jesus.pdf>)
- JUAN DE PASQUIER Marta Liliana  
1994 «La ontología de la belleza en la prosa de Leopoldo Marechal», *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, vol. 10-11, pp. 57-110.

- LAFLEUR Hector R. PROVENZANO Sergio R. y ALONSO Fernando P.  
1962 *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas; Buenos Aires: El 8vo.loco, 2006.
- LAUER Robert A.  
2009 «La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo y sus transmutaciones literarias hispánicas» en INSÚA CERECEDA Mariela y s RODRIGUES VIANNA PERES Lygia (coords.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid: Iberoamericana, pp. 167-180.
- LAURÍA Adriana  
2005 «Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos», en: LAURIA Adriana (Cur.), *Berni y sus Contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano-Colección Costantini, pp. 17- 29.
- LEDESMA Jerónimo  
2006 «Política de la sombra», *Variaciones Borges* (en línea), 21, pp.175-206 (citado diciembre 2012), disponible en <http://www.borges.pitt.edu/documents/2109.pdf>
- LIDA Miranda  
2005 «Catolicismo y peronismo: debates, problemas, preguntas», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Emilio Ravignani*, n° 27, 1er semestre.  
2009a «Mitos y verdades del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 75 años después», *Criterio [on line]* n°2354, noviembre, (una pantalla), citado marzo 2011, disponible en: <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/mitos-y-verdades-del-xxxii-congreso-eucaristico-internacional-75-anos-despues/>  
2009b «Los orígenes del catolicismo de masas en la Argentina, 1900-1934» *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de Historia de América Latina ( JbLA )*, n°. 46, pp. 345-370.  
2009 c «Los congresos eucarísticos en la Argentina del siglo XX», *Investigaciones y Ensayos*, n° 58, enero-diciembre, pp.285-324.  
2010 «El catolicismo de masas en la década de 1930. Un debate historiográfico», en AMENTA Sara G. y FOLQUER Cynthia, *Sociedad, cristianismo y política: tejiendo historias locales*, Tucumán: UNSTA, pp. 395-423.  
2012 *La rotativa de Dios Prensa Católica y Sociedad en Buenos Aires: EL Pueblo. 1900-1960*, Buenos Aires: Biblos.  
2012b «Iglesia Católica, sociabilidad y canto gregoriano en Buenos Aires, en el primer tercio del siglo XX», *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 21, pp. 401-22
- LIERNUR, Jorge Francisco  
2001 *Arquitectura en la Argentina del siglo XX La Construcción de la modernidad*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- LIERNUR Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (comps),  
2004 *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografía, instituciones, ciudades*, Buenos Aires: Agea

- LINDBERG David C.  
 1992 *The Beginnings of Western Science*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press; (tr. esp.: *Los inicios de la ciencia occidental*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2002).
- LÓPEZ ANAYA, Jorge  
 1997a *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emece.  
 1997b *Berni*, Buenos Aires: Banco Vélox.
- LORENZO ALCALÁ May  
 2009 *Norah Borges: La Vanguardia Enmascarada*, Buenos Aires: Eudeba
- LORENZO ALCALÁ May y BAUR Sergio Alberto  
 2006 «Norah Borges. Mito y Vanguardia», en MNBA-Neuquén, *Norah Borges. Mito y vanguardia (Catálogo de Exposición)*, Neuquén: MNBA-Neuquén y FNA, pp. 9-10.
- LUNA Félix  
 1984 *Perón y su tiempo, I, La Argentina era un fiesta 1946-1949*, Buenos Aires: Sudamericana.
- LVOVICH Daniel  
 2003 *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires: Vergara.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan  
 2008 *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*, Córdoba: Editorial Comunicarte.
- MALOSETTI COSTA Laura y BALDASARRE María Isabel  
 2011 «Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM (Dossier)», *Papeles de Trabajo*, año 4, n° 7, abril, pp.: 8-10.
- MALOSETTI COSTA Laura y GENE Marcela  
 2009 *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa.  
 2013 *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa.
- MALLIMACI Fortunato  
 1988 *El catolicismo integral en la Argentina (1930- 1946)*, Buenos Aires: Biblos.  
 1992 «El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar», en FORNI, Floreal y otros, *500 años de cristianismo en Argentina*, Buenos Aires: CEHILA- Nueva Tierra.  
 1995 «La Iglesia en los regímenes populistas (1930- 1959)», en DUSSEL, Enrique (editor), *Resistencia y esperanza*, Costa Rica: DEI.  
 1996 «Catolicismo y militarismo en Argentina (1930-1983). De la Argentina liberal a la Argentina Católica», *Revista de Ciencias sociales, Univ. Nacional de Quilmes*, n°. 4, agosto.  
 2011 «Católicos nacionalistas y nacionalistas católicos en Argentina», en MALLIMACI Fortunato; CUCCHETTI, Humberto (comp.) 2011, pp. 135-42.
- MALLIMACI Fortunato; CUCCHETTI, Humberto (comp.)  
 2011 *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla.

- MALLIMACI Fortunato, CUCCHETTI Humberto y DONATELLO Luis  
2006 «Caminos sinuosos. Nacionalismo y catolicismo en la Argentina contemporánea», en COLOM, Francisco y RIVERO Angel (Eds.), *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*, Barcelona: Anthropos.
- MANCUSO Hugo R. (comp.)  
2007a *Ars poetica, Ars politica. Arte, política y crítica cultural en Argentina (1920-1980)*, Buenos Aires: Miño & Dávila.  
2011 "Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra", en MALLIMACI, Fortunato; CUCCHETTI, Humberto (comp.), 2011: 63-86.
- MARTINO Daniel (edición al cuidado de)  
2006 «Índice nombres propios y glosario», en *Adolfo Bioy Casares, Borges*, Buenos Aires: Destino, pp. 1597-1663)
- MATURO Graciela  
1999 *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires: Biblos.  
2003 «De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario», *Revista de Literaturas Modernas*, nº33, pp. 85- 104.
- MC GEAGH Robert  
1987 *Relaciones entre el poder político y eclesiástico en la Argentina*, Buenos Aires: Itinerarium.
- MCGEE DEUTSH, Sandra  
1999 *Las Derechas: The Extreme Right in Argentina, Brazil, and Chile, 1890-1939*, Stanford: Stanford University Press; (tr. esp.: *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890-1939*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005).
- MEO LAOS Verónica  
2007 *Vanguardia y renovación estética. Asociación amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires: Ciccus.
- MONSERRAT Marcelo  
1999 «El orden y la libertad. Una historia intelectual de Criterio. 1928-1968», en GIRBAL-BLACHA Noemí y QUATROCCHI- WOISSON Diana (directoras), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999, pp: 151-92.
- MORALES MUÑIZ Dolores Carmen  
1996 «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H." Medieval*, t. 9, pp. 229-255
- MUJICA PUNTILLA Ramón  
2004 *Rosa limensi. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México: CEMyC, Institut Français d'Etudes Andines, Fondo de Cultura económica.
- NAVARRO GERASSI Marysa  
1968 *Los Nacionalistas*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- NIÑO AMIEVA Alejandra L.

- 2007 «Cultura y nacionalismo en la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*», en MANCUSO Hugo R. *Ars poetica, Ars política. Arte, política y crítica cultural en Argentina (1920-1980)*, Buenos Aires: Miño & Dávila, PP. 179-212.
- PACHECO Marcelo  
2013 *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires: El Ateneo.
- PALTI Elías  
2002 *La nación como problema. Los historiadores y la «cuestión nacional»*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PELOSI Hebe y MACKINTOSH Geraldine  
1994 «El ensayo de la Universidad Católica (1909-1920)», *Archivum*, v.XVI, pp. 185-95.
- PENHOS Marta  
1999 «Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», en PENHOS Marta y WESCHSLER Diana (coord.), 1999 pp. 11-52.
- PENHOS Marta y WESCHSLER Diana (coord.)  
1999 *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Del Jilguero.
- PERAZZO Nelly  
1983 *El arte concreto en Argentina en la década del 40*, Buenos Aires: Gaglianone.
- PEREYRA Washington  
1995 *La prensa literaria argentina 1820-1929. Tomo segundo. Los años rebeldes 1920-1929*, Buenos Aires: Librería Colonial.  
1996 *La prensa literaria argentina 1890-1974. Tomo tercero. Los años ideológicos 1930-1939*, Buenos Aires: Librería Colonial.  
2008 *La prensa literaria argentina 1890-1974. Tomo cuarto: los años de compromiso; 1940-1949*, Buenos Aires: Fundación Bartolomé Hidalgo.
- PETERSON Harold F.  
1964 *La Argentina y los Estados Unidos*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- PIÑEIRO Elena  
1997 *La tradición nacionalista ante el peronismo*, Buenos Aires: A-Zo
- PILIPONSKY Esteban  
2010 «El integrismo católico en Tucumán en los orígenes del peronismo. El caso de la revista Norte Argentino», *Actas del Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976) [en línea]*, 4 al 6 de noviembre, Red de Estudios sobre el Peronismo, 28 pp. (citado marzo de 2013) disponible en: <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Piliponsky.pdf>
- PIQUERA CÉSPEDES Ricardo  
2006 «Los perros de la guerra o el "canibalismo canino" en la conquista», *Boletín Americanista [en línea]*, n°56, pp. 186-202 [citado 12 dic. 2012], disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/99430>

- PLOTKIN Mariano Ben  
1993 *Mañana es San Perón; propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires: Ariel.
- POTASH Robert  
1984 *Perón y el GOU. Los Documentos de una Logia Secreta*, Buenos Aires:
- PRIETO Pablo  
2005 «Isidoro de Sevilla frente a los límites del conocimiento: etimología, astrología, magia» *Temas Medievales*, 13, 1 enero/diciembre (citado enero 2012) ,disponible en:  
[//www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0327-50942005000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0327-50942005000100007&script=sci_arttext)
- PUIGGROS Adriana (Dr.), CARLI Sandra (coord.)  
1995 *Historia de la Educación en Argentina-Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires: Galerna, t.VI
- QUATTROCCHI-WOISSON Diana  
1995 *Los males de la memoria*, Buenos Aires: Emece.  
2003 «Las revistas en la vida intelectual y política», en ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA, *Nueva historia de la nación argentina*, Buenos Aires: Planeta, t.X, pp. 165-99.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO Alejandro  
2001 «La revista Sol y Luna y el nacionalismo argentino», *Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid)*, n° 611, mayo, pp.67-74.
- RAMA Carlos M  
1981 *Nacionalismo e historiografía en América Latina*, Madrid: Tecnos.
- RAMACCIOTTI Karina Inés, VALOBRA Adriana María (comps.)  
2004 *Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género 1946-1955*, Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- RAPALO María E.  
1990 «La iglesia católica y el autoritarismo político: la revista *Criterio* (1928-1931), *Anuario IEHS*, n°5, 51-69.
- REIN Raanan  
2003 *Entre el abismo y la salvación. El pacto Franco-Perón*, Buenos Aires: Lumiere
- RIVERA Jorge B.  
1995 *El periodismo cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- ROCK, David y otros  
2001 *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Buenos Aires: Javier Vergara
- ROSSI Cristina  
2012 «Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960, en BALDESARRE María I., DOLINKO Silvia, *Travesías de la imagen, Vol II*, Buenos Aires:CAIA-Eduntref, pp. 123-157.
- ROUQUIÉ, Alain

- 1978 *Pouvoir militaire et société politique en République Argentine*, París: Fondation nationale des sciences politiques (tr.esp.: *Poder militar y sociedad política en la argentina*, Buenos Aires: Emece, 1982, vol. I y II).
- RUSCHI CRESPO María Isabel de  
1998 *Criterio. Un periodismo diferente. Génesis y fundación*, Buenos Aires: Banco Boston.
- SAAVEDRA María Inés y ARTUNDO Patricia M  
2002 *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires: UBA, FFyL.
- SAENZ Alfredo  
1991 «Hacia la restauración del arte sacro» en *El icono: Esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires: Gladius.
- SANJURJO DE DRIOLLET Inés Elena  
2001 «Política e historia en la obra de Ernesto Palacio; su visión del pasado argentino» en *Investigaciones y Ensayos*, n°51, ene./dic. pp. 301-332.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María Nieves  
2008 «De Proprietatibus Rerum», *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 16 | 2008, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 10 décembre 2013. URL : <http://crm.revues.org/11072> ; DOI : 10.4000/crm.11072
- SANTOS LEPERA Lucia  
2008 «La Iglesia católica y el gobierno tucumano 1943-1946», en CARRETA Gabriela y Zacca Isabel, *Para una historia de la Iglesia. Itinerarios y estudios de caso*, Salta: CEPIHA, pp. 339-351.
- SARLO Beatriz  
2003 *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHENONE Héctor  
1992 *Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Fundación Tarea.
- SEERS Dudley  
1983 *The Political Economy of Nationalism*, Oxford: Oxford University Press.
- SERNANI Giogio  
2009 *Dios de los corazones*, Buenos Aires: Ediciones María Reina.
- SERVIDDIO Fabiana  
2012 «En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los Estados Unidos (1939-1945)» en BALDESARRE María I., DOLINKO Silvia, *Travesías de la imagen, Vol II*, Buenos Aires: CAIA-Eduntref, pp. 185-215.
- SICRE José Luis  
1984 *Con los pobres de la tierra. La justicia social en los profetas de Israel*, Sevilla: Ediciones Cristiandad.
- SIRACUSANO Gabriela  
1998 «Punto y línea sobre “campo”», en WECHSLER Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno*

- en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA, pp. 179-214.
- 1999 "Las artes plásticas en las décadas del 40 y 50", en BURUCÚA Emilio, *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires: Sudamericana, vol. 2, pp. 13-56.
- SENKMAN Leonardo y SOSNOWSKI Saúl  
2009 *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*, Buenos Aires: Lumiere.
- SIGAL Silvia y VERON Eliseo  
1991 *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del peronismo*, Buenos Aires: Punto Sur.
- SILLAU PÉREZ Antonio  
2011 «Nacionalidad y Catolicismo. El desarrollo de una idea de nación en el contexto de la producción intelectual del Instituto Santo Tomas de Aquino en Córdoba-Argentina (1930-1943)», *RiMe*, 6, giugno, pp 375-412.
- SILVA Paulo Renato da  
2010 «Revista *Argentina*: peronismo, cultura e a tradição liberal-democrática argentina (1949-1950)», *História Social*, nº19, pp.194-214
- SMITH Anthony D.  
1979 *Nationalism in the Twentieth Century*, New York: New York University Press.  
(1994) «Tres conceptos de nación», *Revista de Occidente*, nº161, pp.9-22  
1995 "Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations", *Nations and Nationalism*, vol.1, nº1: pp. 3-23; (tr. esp.: «¿Gastronomía o geología? El papel del nacionalismo en la reconstrucción de naciones», *Zona Abierta*, 79, 1997: 41-68; también en FERNÁNDEZ BRAVO Álvaro (comp) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial, 2000, pp:185-209.
- SONEIRA Abelardo  
1989 *Las estrategias institucionales de la Iglesia Católica (1880- 1976)*, Tomo II, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
2002 «La Juventud Obrera Católica en la Argentina (y notas comparativas con su desarrollo en Brasil y México)», en PUENTE LUTTEROTH, Ma. Alicia, *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales. De la Acción Católica a las Comunidades Eclesiales de Base*, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- SORIA Claudia, CORTES ROCCA Paola y DIELEKE Edgardo  
2010 *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Prometeo.
- SOSNOWSKY Saúl  
1999 *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Madrid: Alianza.
- SPEKTOROWSKI Alberto  
2003 *The Origins of Argentina's Revolution of the Right*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.



- SPILIMBERGO Jorge  
1958 *Nacionalismo oligárquico y nacionalismo revolucionario*, Buenos Aires: Amerindia.
- TAQUINI Graciela y DUKELSKY Cora  
1980 *Basaldúa*, Buenos Aires. CEAL.
- TEMKIN Susanna  
2011 "A Pan-American Art Exhibit for the World of Tomorrow. The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibitions at the Riverside Museum", *Rutgers Art Review*, 27: 49-72.
- TOBAR Maria L.  
1996 «*Roberto el diablo*. Teatralización de la novela» en ARELLANO AYUSO Ignacio, PINILLOS Carmen, VITSE Marc, SERRALTA Frédéric (coords.) *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra: Griso, vol. 2: pp. 385-394
- TOURIS Claudia  
2010 «La historiografía de la religión sobre la Argentina contemporánea. Núcleos consolidados, aportes recientes y debates en curso», en FOGELMAN Patricia (comp.) *Religiosidad, cultura y poder*, Buenos Aires: Lumiere, pp. 123-46.
- TOURIS Claudia y Ceva Mariela (coord.)  
2012 *Los avatares de la nación católica*, Buenos Aires: Biblos.
- TRONCOSO, Oscar  
1957 *Los nacionalistas argentinos: antecedentes y trayectoria*, Buenos Aires: Saga.
- UREÑA Gabriel  
1982 *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española: 1940-1959*, Madrid: Istmo.
- VERA DE FLACHS María Cristina y SILLAU PÉREZ Antonio  
2008 «Nacionalistas versus reformistas. Un estudio sobre las luchas ideológicas en la Universidad de Córdoba (Argentina) entre 1930y 1943, *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, 11, 2, pp. 307-31.
- VILLASEÑOR SEBASTIAN Fernando  
2009 *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*, Madrid: CSIC.
- VIÑUALES Graciela M.  
1999 "El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch", en CEDODAL, *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, Buenos Aires: Cedodal, pp.101-12.
- VIRIBAY ABAD Miguel  
1991 «Acotaciones para los cuadros de una exposición», en CHICHARRO CHAMORRO José Luis, VIRIBAY Miguel, *La mujer en la pintura (s. XVIII-XX)*, (Catálogo), Jaén: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio ambiente, pp. 34, 86-87.
- WARLEY Jorge  
1985 *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, Buenos Aires: EAL.
- WECHSLER Diana

- 1998 «Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas», en WECHSLER Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA, pp. 119-156.
- 1999a «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945», en BURUCÚA Emilio, *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires: Sudamericana, vol. 1, pp. 269-312.
- 1999b «Spilimbergo y el arte moderno en Argentina», en WHITELOW Guillermo, FÈVRE Fermín, WECHSLER Diana B. SPILIMBERGO Lino E., *Spilimbergo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 22-217.
- 2005 «Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes" de la "pintura viviente"», *Estudios e Investigaciones*, nº 10, pp. 27-50.
- 2006 «Melancolía, presagio y perplejidad, Los años 30 entre los realismo y lo surreal» en WECHSLER Diana (coord), *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945*, Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo (Catálogo de Obras de Arte), pp. 17-33.
- WECHSLER Diana (coord.)  
2012 *Salón Nacional 100 años: Palais de Glace*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación
- WHITELOW Guillermo  
1989 *Basaldúa*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- WHITAKER Arthur  
1954 *The United States and Argentina*, Cambridge: Harvard University Press.
- 1962 *Nationalism in Latin America; Past and Present*, Gainesville: University of Florida Press.
- ZANATTA Loris  
1996 *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- 1999 *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ZANCA José A.  
2006 *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad 1955-1966*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (DISCUSIÓN)
- 2012 «Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización», *Prismas* [en línea], vol.16, nº 2 [citado 2013-05-28], pp. 199-202 . Disponible en: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992012000200011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200011&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1852-0499.
- 2013 *Cristianos antifascistas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ZAYAS DE LIMA Perla  
1990 *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- ZULETA ALVAREZ Enrique  
1975 *El Nacionalismo Argentino*, Buenos Aires: La Bastilla, Vol 1 y 2.

## 2 Bibliografía general consultada

### *Semiótica y filosofía*

- AA.VV  
(1996) *Bajtín y la literatura*; Madrid: Visor.
- AA.VV  
1986 *Postmoderno e Letteratura*; Milano: Bompiani.
- APEL Karl-Otto  
(1981) *Charles S. Peirce. From Pragmatism to Pragmaticism*. Amherst: University of Massachusetts
- BACHTIN Michail M.  
(1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*; Madrid: Alianza.  
(1998) *¿Qué es el Lenguaje?*; Buenos Aires: Almagesto.
- BACHTIN Michail M. / MEDVEDEV Pavel N  
1928 *Formal'nyi metod v literaturovedenii: Kriticheskoe vvedeniie v sotsiologicheskuiu poetiku*, New York: Olms; (tr.esp.: *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza, 1994).
- BACHTIN Michail M. / VOLOSHINOV Valentin  
1929 *Marksizm i filosofía iazyka*, Leningrad: Universitete; (tr.esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992).
- BONFANTINI Massimo A., Arturo MARTONE  
1993 *Peirce in Italia*. Napoles: Liguori.
- CALABRESE Omar  
(1993a) *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra.  
1993b *Serio Ludere. Sette serissimi scherzi semiotici*. Palermo: Flaccovio.
- CALABRESE Omar & MUCCI Egidio  
1975 *Guida alla semiótica*, Firenze: Sansoni.
- CASASCO Guillermina et al.  
1999 *La Percepción Puesta en Discurso*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- CASTAÑARES Wenceslao  
1996 «El efecto Peirce: sugerencias para una teoría de la comunicación», *Anuario Filosófico*, 29: 1313-30.
- CHATMA Seymour, ECO Umberto, KLINKENBERG Jean M. (eds.)  
1979 *A Semiotic Landscape / Panorama Sémiotique*, The Hague: Mouton.
- COURTÉS Joseph  
(1980) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires: Hachette.
- CROCE Benedetto  
1909 *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza 1966.  
1936 *La poesía* (tr.esp. *La poesía*. Buenos Aires: Emece, 1954).

- DE MAURO Tullio  
1982 *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma: Laterza.
- DELEDALLE Gerard  
1979 *Theorie et Pratique du Signe: Introduction a la Semiotique de Charles Peirce*. Paris: Payot.
- DERRIDA Jacques  
1967 *De la Grammatologie*, Paris: Minuit; (tr.esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).  
1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée; (tr.esp.: *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta, 1998).
- DRUCAROFF Elsa  
1996 *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*, Buenos Aires: Almagesto.
- EISELE Carolyn  
(1985) *Historical Perspectives on Peirce's Logic of Science: a History of Science*, vols. 1-2. Berlín: Mouton.
- ESTÉ Aquiles  
1997 *Culturas replicantes. El orden semiocentrista*, Barcelona: Gedisa.
- FABBRI Paolo, MARRONE Gianfranco (a cura di)  
2000 *Semiotica in nuce, Vol. 1, I fondamenti e l'epistemologia strutturale*. Roma: Meltemi.
- FABBRICHESI Rosella Lr.  
1993 *Introduzione a Peirce*. Roma: Laterza.
- FISCH Max H.  
1986 *Peirce, Semeiotic and Pragmatism*. Editado por K. L. Ketner y C. Kloesel. Bloomington: Indiana University Press.
- FONTANILLE Jacques  
1989 *Les Espaces Subjectifs. Introduction à La Sémiotique de l'Observateur (Discours-Peinture-Cinéma)*. Paris: Hachette, II - III  
1995 *Sémiotique du Visible: des Mondes de Lumière*. Paris: PUF.
- FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude  
1998 *Tension et signification*, Liège: Mardaga.
- FUMAGALLI Armando  
1995 *Il Reale nel Linguaggio. Indicalità e Realismo nella Semiotica di Peirce*. Milán: Vita e Pensiero.
- GARRONI Emilio  
(1975) *Proyecto de Semiótica*, Barcelona: Gustavo Gili.  
1977 *Ricognizione della semiótica*, Roma: Officina.
- GREIMAS Algirdas Julius  
1983 *Del Sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.  
1966 *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1971.  
(1980) *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid: Fragua.  
1970 *En torno al sentido*, Madrid: Fragua, 1974.
- GUATTARI Félix  
(1995) *Cartografías del deseo*, Buenos Aires: La Marca.
- HABERMAS Jürgen

- (1982) *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- HÉNAUT Anne  
 1992 *Histoire de la Sémiotique*, Paris: PUF.  
 1994 *Le Pouvoir comme Passion*. Paris: PUF.
- KRISTEVA Julia *et al.*  
 1975 *La travesía de los signos*, Buenos Aires: La Aurora, 1985.  
 1967 *Semeiotiké*; Paris: Senil.
- LANDOWSKI Eric  
 1986 “Los proyectos sociales de la semiótica”, en *Investigaciones Semióticas, I*, CSIC, Madrid, pp. 297-306.
- LOTMAN Iuri M.  
 1970 *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskva: Iskusstvo; (tr. esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978).  
 1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.  
 1992 *Kul'tura i vzryv*, Moscow: Gnosis; (tr. esp.: *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa 1999).  
 (1994) *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venecia: Marsilio.  
 (1998b) *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiótica delle arti e della rappresentazione*, Bérgamo: Morelli e Vitali.
- LOTMAN, Iuri & Boris A. USPENSKI  
 1973 “Mif-imia-kul'tura”, *Semeiotiké. Trudy po znokovym sistemam*, 6, pp. 282-303 (tr. esp.: “Mito, nombre y cultura”, en LOTMAN, Iuri M. 2000: 143-167).
- MANCUSO Hugo R.  
 1999 *Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Paidós.  
 2007-8 “La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna”, en *AdVersuS (en línea)*, V, 10-11, diciembre –abril, pp: 6-35, (citado marzo de 2010), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.html>  
 2008 *Semiótica de la percepción y de los afectos*, *AdVersuS (en línea)*, año V, nº 12-13, agosto-diciembre (citado marzo 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro12-13/articulos/02V1013.html>  
 2011 “Diferendo textual entre anarquistas y nacionalistas en torno al primer Centenario”, *AdVersuS (en línea)*, año VIII, nº 21, diciembre, pp.: 13-62 (citado marzo 2012) disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/02-VIII-21.pdf>
- MARIN Louis M  
 1978 *Détruire la peinture*, París: Galilée.
- MERRELL Floyd  
 1992 *Signs Becoming Signs*; Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.  
 (1998) *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad de Zulia.  
 1994b *Sign, Textuality, World*. Bloomington: Indiana University Press.
- MILLER J. Hillis

- 1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*. New York: Columbia UP.
- MUSCETTA Carlo  
 1953 *La letteratura militante*, Firenze: Parenti  
 1958 *Realismo e contrrealismo: Saggi e polemiche*, Milano: Garzanti  
 1976 *Realismo, neorealismo, contrealismo*, Milano: Garzanti.
- NIÑO AMIEVA Alejandra  
 2006 “Los límites del diálogo y la abducción como estrategia comunicativa”, *AdVersuS* (en línea), año III, nº 5, abril, (citado marzo 2012), disponible en: [http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo\\_nino\\_amieva.htm](http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_nino_amieva.htm)
- 2007-8 “La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo”, *AdVersuS* (en línea), año V, nº 10-11, diciembre-abril, pp. 89-104 (citado marzo de 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.html>
- PEIRCE, Charles Sanders  
 [1931-58] *Collected papers*, (Vols. I-IV ed. By Ch. Hastshorne & P.Weiss, Vols. VII-VIII ed. by A.W.Burks), Cambridge: Harvard University Press.
- PEREZ CARREÑO Francisca  
 1988 *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid: Visor.
- PERNIOLA Mario  
 1991 *Del sentire*, Torino: Einaudi.
- PETITOT COCORDA Jean  
 1985 *Morphogenèse du Sens*; Paris: PUF; (tr. it.: Milano: Bompiani, 1990).
- PIAGET Jean  
 1946 *La formation du symbole chez l'enfant*. Neuchatel, Paris: Delachaux et Niestle; (tr. esp.: *La formación del símbolo en el niño*, México: Fondo de Cultura Económica, 1961).
- PONZIO Augusto  
 1976 *La semiotica in Italia*, Bari: Dedalo.  
 1998 *La rivoluzione bachtiniana*; Milano: Feltrinelli; (tr. esp. Madrid: Frónesis- Cátedra).
- ROMERA CASTILLO José (ed.)  
 1981; *La literatura como signo*, Madrid: Playor.
- RORTY Richard  
 1991 *Objectivity, relativism and truth*, Cambridge: University Press (tr. esp.: *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona: Paidós, 1998)
- ROSSI-LANDI Ferruccio  
 1968a *Il linguaggio come Lavoro e come Mercato*, Milano: Bompiani  
 1968b “Ideologie della relatività linguistica”, *Ideologie*, 4º, pp. 3-69, (1972 (1979<sub>2</sub>): 117-88).
- 1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato*, Indagini sulla alienazione lingüística, Milano: Bompiani, 1979<sub>2</sub>
- 1985 *Metodica Filosofica e Scienza dei Segni: nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano: Bompiani.

- SALINARI Carlo  
 1960 *La questione del realismo*, Milano: Parenti.  
 1967 *Preludio e fine del realismo in Italia*; Napoli: Morano.
- SAVAN David  
 1987-88 *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*. Toronto: Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle.
- SEBEOK Thomas A  
 1994 *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press. (tr.esp.: *Signos: Una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996).  
 (1996) *Introducción a la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós.
- SEBEOK Thomas A. y UMIKER-SEBEOK J.;  
 (1994) *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*, Barcelona: Paidós.
- TRÍAS Eugenio  
 1979 *Tratado de la Pasión*, Madrid: Taurus.
- VATTIMO Gianni  
 1987 *Le avventure della differenza*, Milano: Bompiani.
- VERÓN Eliseo  
 1987 *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.  
 1986 *La mediatización*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- WILLIAMS Raymond  
 1958 *Culture and Society; 1780-1950*. London: Penguin.  
 1961 *The Long Revolution*, London: Penguin.
- WOLFREYS Julian  
 1998 *Deconstruction Derrida*; Hampshire & London: Transitions.
- ZABALA Iiris  
 1996 *La postmodernidad y Mijail Bajtin*; Madrid: Montesinos.  
 1996 *Bajtin y sus apócrifos*; Barcelona: Anthropos.  
 1996 *Escuchar a Bachtin*; Madrid: Montesinos.

### **Historia general y argentina. Historia del arte argentina**

- ARNESTOY Norman R.  
 1992 "El arte católico argentino en la crisis de 1930. Estudio de las representaciones figurativas de Nueva Cristiandad", *Cuadernos de Teología, ISEDET*, vol XII, nº 2, pp. 59-71.
- ALTAMIRANO Carlos  
 2005 "Intelectuales y pueblo", en *Para un programa de historia intelectual*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 63-76.
- ARICÓ José

- 1988 *La cola del diablo Itinerario de Gramsci por América Latina*, Buenos Aires: Punto Sur
- AUZA, Néstor
- 1984 *Corrientes sociales del catolicismo argentino*, Buenos Aires: Claretiana.
- 1987 *Aciertos y fracasos sociales del catolicismo argentino*, Buenos Aires: Docencia, 4 Vol.
- BÉJAR Dolores
- 1983 *Uriburu y Justo: el auge conservador*, Buenos Aires: CEAL.
- BIANCHI Susana
- 2002 "La conformación de la Iglesia católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica: las organizaciones de élite (1930-1950)", *Anuario IEHS*, 17.
- 2004 "Los conflictos en el campo religioso (desde la década de 1930 hasta la de 1960), en *Historia de las religiones en la Argentina. Las minorías religiosas*, Buenos Aires: Sudamericana, pp.153-232.
- BUCHRUCKER Cristián
- 2008 *El fascismo en el siglo XX. Una historia comparada*, Buenos Aires: Emecé
- BURUCÚA Emilio
- 1999 *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires: Sudamericana, vol.I y II.
- CABAÑAS BRAVO Miguel
- 1996 *La Política Artística Del Franquismo: El Hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid: CSIC-Dpto. de Publicaciones.
- CATTARUZZA Alejandro
- 2007 *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 2009 *Historia de la Argentina, 1916-1955*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Centro de Investigación y Orientación Social (CIOS)
- 1982 *Gobierno, iglesia y organizaciones sociales. Cronologías 1943-1973*, Buenos Aires: Cuadernos de Iglesia y Sociedad
- CIRIA Alberto
- 1963 *Partidos y Poder en la Argentina Moderna (1930 - 1946)*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- COSSE Isabella
- 2006 *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar, 1946-1955*, Buenos Aires: FCE.
- DELANNOI Gil, TAGUIEFF Pierre
- (1993) *Teorías del Nacionalismo*, Barcelona: Paidós, 1993.
- ECHEVERRÍA Olga
- 2009 *Las voces del miedo. Los intelectuales autoritarios argentinos en las primeras décadas del siglo XX*, Rosario: Prehistoria.
- FIORUCCI Flavia
- 2011 *Intelectuales y peronismo 1945-1955*, Buenos Aires: Biblos.
- FLORIA Carlos A.
- 1998 *Pasiones nacionalistas*, Buenos Aires: FCE.
- FRIEDMAN Germán Claus



- 2009 "La política guerrera. La investigación de las actividades antiargentinas", en en BERTONI Lila Ana y DE PRIVITELLIO Luciano, *Conflictos en democracia*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 191-212.
- GIUNTA Andrea
- 1998 "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en Wechsler Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Archivos del CAIA, Ediciones del Jilguero.
- 1999a "Nacionales y populares. Los salones del peronismo", en PENHOS, Marta y Diana WECHSLER (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: El Jilguero, pp.153-190
- 1999b *Pintura y Modernidad en América Latina*, Buenos Aires: Velox.
- GODIO Julio
- 1986-89 *Historia del movimiento obrero*; Buenos Aires: Legasa.
- GRUSCHETSKY Valeria
- 2008 "Los "mil sutiles hilos" que se entrecruzan en la calle Corrientes. Un nuevo centro para Buenos Aires en su IV Centenario", *Consecuencias* (en línea), 2, (citado septiembre 2012), disponible en: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.asp?art/s/variaciones/gruschetsky.html#notas>
- HALPERIN DONGHI Tulio
- 1972 *Revolución y guerra, Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, México: Siglo XXI.
- 2003 *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- HERDER, Johann Gottfried von
- (2000) "Genio nacional y medio ambiente", en FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial, pp: 27-52
- IÑIGO CARRERAS Nicolas (dr.)
- 2011 *Sindicatos y desocupados en Argentina (1930/1935- 1994/2004) Cinco estudios de caso*, Buenos Aires:PIMSA.
- JALIF Clara (comp.)
- 2006 *Argentina en el espejo. Nación, sujeto y existencia en el medio siglo (1900-1950)*, Mendoza: EDIUNC.
- KING John
- 1989 *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KLEIN Marcus
- 2001 "Argentine Nacionalismo before Perón: the case of the Alianza de la Juventud Nacionalista, 1937– c.1943", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 20, nº 1, 102-8.
- LASKY Marvin
- (1980) *Utopía y revolución*; Mexico: FCE.
- LIDA, Miranda

- 2002 "Iglesia, sociedad y Estado en el pensamiento de monseñor Franceschi. De la *sedición* tomista a la 'revolución cristiana' (1930-1943)", *Anuario IEHS*, 17, pp.109-24.
- LVOVICH Daniel
- 2006 *El Nacionalismo de derecha en la Argentina. Desde sus orígenes hasta Tacuara*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- MANCUSO Hugo R.
- 1999 *Entre el Fuego y la Rosa (I). El Pensamiento Social Italiano en Argentina. Anarquistas, Socialistas, Comunistas (1870-1920)*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional (en coautoría con A. Minguzzi).
- NIÑO AMIEVA, Alejandra
- 2007 "Instituciones culturales, discurso e identidad", *AdVersuS* (en línea), año IV, nº 8-9, abril-agosto, (citado marzo 2012), disponible en: [http://www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier\\_ninoamieva.htm](http://www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm)
- MNBA-Neuquen
- 2006 *Norah Borges. Mito y vanguardia*, Neuquén: MNBA-Neuquen y FNA.
- MURMIS Miguel, PORTANTIERO Juan Carlos
- 1987 *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- MUTSUKI Noriko
- 2004 *Treinta años de nacionalismo argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- NEIBURG Federico
- 1998 *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires: Alianza.
- OLLIER Matilde
- 1998 *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria argentina*, Buenos Aires: Ariel.
- PACHECO Marcelo (coord)
- 2006 *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini.
- PASO Leonardo
- 1987 *Argentina 1930: La frustración del nacionalismo*, Buenos Aires: Futuro.
- PEREZ AMUCHASTEGUI Antonio Jorge
- 1964 *Mentalidades argentinas: 1860-1930*, Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- POTASH Robert
- 1971 *El ejército y la política en la Argentina 1920-1945. De Yrigoyen a Perón*, Buenos Aires: Sudamericana.
- QUATTROCCHI-WOISSON Diana
- 1988 *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- QUIJADA Mónica
- 1985 *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*, Buenos Aires: CEAL.
- RENAN, Ernest
- (2000) "¿Qué es una nación?", en FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial, pp: 53-66

- ROMERO Luis A.  
1999 "Una nación católica 1880-1946", en ALTAMIRANO Carlos (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires: Ariel, 1999, pp. 308-313.
- SARLO Beatriz  
2001 *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires: Ariel.  
1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SENKMAN Leonardo  
1999 "El nacionalismo y el campo liberal argentinos ante el neutralismo: 1939-1943", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, (en línea), vol. 6 nº 1, enero –junio, (citado marzo de 2012), disponible en:  
[http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=view&id=747&Itemid=285](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=747&Itemid=285)
- SHAW Edward  
1998 *Seis décadas de arte argentino*, Buenos Aires: U. Torcuato Di Tella.
- SIDICARO Ricardo  
2002 *Los tres peronismos*, Buenos Aires: SXXI  
1993 *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación, 1909-1989*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SMITH Anthony  
1997 "¿Gastronomía o geología? El papel del nacionalismo en la reconstrucción de naciones", *Zona Abierta*, nº 79.
- SVAMPA MARIA STELLA  
1994 *El Dilema Argentino Civilización o Barbarie* Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- TATO María Inés  
2008 "La disputa por la argentinidad. Rupturistas y neutralistas durante la Primera Guerra Mundial", *Temas de Historia Argentina y Americana*, nº 13, 226-250.  
2009 "Nacionalistas y conservadores, entre Irigoyen y la década infame", en BERTONI Lila Ana y DE PRIVITELLI Luciano, *Conflictos en democracia*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 149-70.
- TERÁN Oscar  
1999 "Acerca de la idea nacional", en *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires: Ariel, 279-287.  
1994 "Nacionalismos argentinos (1810-1930)", *Revista de Ciencias Sociales*, nº 1, Noviembre, pp.37-40.
- TRAVERSA Oscar  
1997 *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1928-1940*, Barcelona: Gedisa.

## **ANEXOS**

**ANEXO 1**

**Juan Antonio Ballester Peña  
[1895-1978]**

**Grabados en publicaciones anarquistas**



Figura 1. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 256, Buenos Aires, 30 .01. 1927: 7

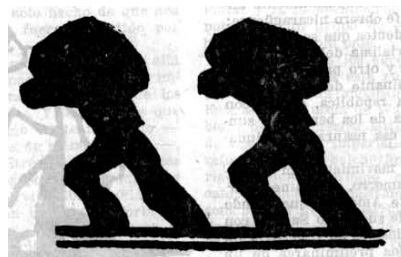


Figura 2. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 256, Buenos Aires, 30/01. 1927:8



Figura 3. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 256, Buenos Aires, 30.01.1927:10



Figura 4. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 257, Buenos Aires, 15.02. 1927: 24

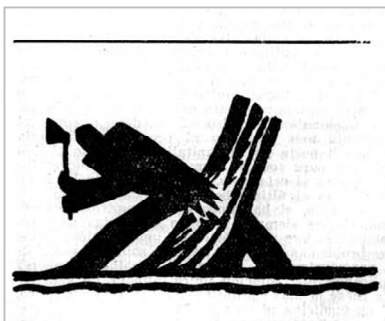


Figura 5. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 258, Buenos Aires 29.02. 1927: 46



Figura 6. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña). *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 260, Buenos Aires, 30.03.1927: 74



Figura 7. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 260, Buenos Aires, 30/03/1927:77



Figura 8. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VI, 262, Buenos Aires, 2/05/ 1927: 112 (taco original en Colección Herederos de Ballester Peña)



Figura 9. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *La Protesta Suplemento Quincenal*, VII, 292, Buenos Aires, 20/09/1928: portada



Figura 10. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Dr. Pedro Escudero* (1928, taco y xilografía sobre papel, 19.5 x 13.8 cm, Colección Malba, CABA RA

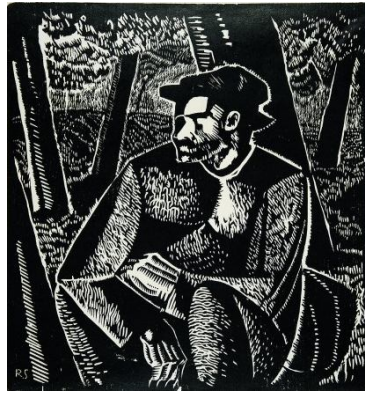


Figura 11. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Hombre de campo* (1928, taco y xilografía sobre papel, 21 x 19.5 cm) Colección Malba, CABA RA

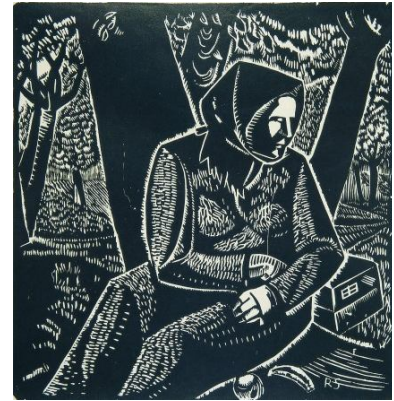


Figura 12. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Mujer de campo* (1928, taco y xilografía sobre papel, 20.4 x 19 cm); Colección Malba, CABA RA



Figura 13. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Protesta* (1928, taco y xilografía sobre papel 23 x 19.5 cm); Colección Malba, CABA RA



Figura 14. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Raquel Forner* (1928, taco y xilografía sobre papel 19.5 x 14.7 cm); Colección Malba, CABA RA



Figura 15. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *El desocupado*, *La Protesta Suplemento Quincenal*, VIII, 298, Buenos Aires, 14.01. 1929: portada



Figura 17. Ballester Peña J.A. *Cosas del orden*, *La Protesta Suplemento Quincenal*, IX, 319, Buenos Aires, Enero de 1930: (portada)

**ANEXO 2**

**Juan Antonio Ballester Peña  
[1895-1978]**

**Producción artística**





Figura 1. Ballester Peña JA.  
*Vida quieta*, 1929 (óleo sobre tela)



Figura 2. Ballester Peña JA. *Una estrella y retrato con laureles*, 1929 (óleo sobre tela) (retrato de Elena Cid)



Figura 3. Ballester Peña JA.  
*Retrato con estrella marina*, 1930 (óleo sobre tela)



Figura 4. Juan Antonio Ballester Peña, *Leo*, 1930, grabado reproducido en portada de *Número* nº7:57.



Figura 5a. Juan Antonio Ballester Peña, [Boceto, sin título]1928, lápiz sobre papel.



Figura 5b. Juan Antonio Ballester Peña, *Dibujo*, reproducido en *Número nº 9*, noviembre 1930: 90



Figura 6a. Ballester Peña JA. Boceto para escenografía de *Lakme* (Delibes), 1931)



Figura 6b Ballester Peña JA. *Malika*, boceto para escenografía de *Lakme* (Delibes), 1931



Figura 7. Ballester Peña J.A. *Arcángeles* 1933, (xilografía) reproducida en *Baluarte*, nº12, (mayo de 1933:9) .



Figura 8. Ballester Peña J.A. *Tobías y el ángel*, ca. 1933 (reproducida en *La Nación*, 30.08.1933)

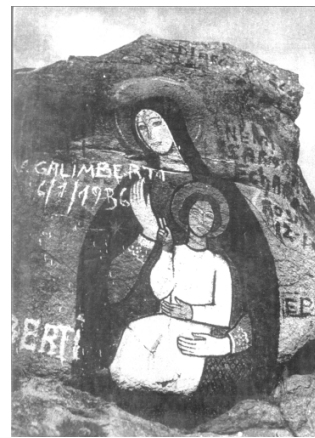


Figura 9a. Ballester Peña J.A. *Salus Infirmorum*, 1934 pintura sobre piedra, Alta Gracia, Córdoba, RA.





Figura 9b. Ballester Peña J.A. *Salus Infirmorum*, 1934 pintura sobre piedra, Alta Gracia, Córdoba, RA (fotografía 2001)



Figura 10. Ballester Peña J.A. *Calvario*, 1935 (reproducido en *La Prensa*, 17.10.1935)



Figura 11. Ballester Peña J.A. *Nuestra Señora del Buen Ayre*, 1936 (reproducida en *CIB* n°29 1936: 14).



Figura 12. Ballester Peña J.A. *Naturaleza quieta*, 1938, óleo sobre tela, (VI Salón de Arte de La Plata 1938).



Figura 13. Ballester Peña J.A. *Figura*, 1938, óleo sobre tela, 60 x 50 cm (XXVIII Salón Nacional 1938)

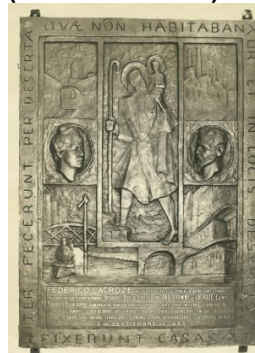


Figura 14. Ballester Peña J.A. Placa en homenaje a F. Lacroze y Sra. 1938 (E. Subterráneo Carlos Pellegrini)



Figura 15. Ballester Peña J.A. *San Rafael* 19XX, óleo sobre tela, (VII Salón de Arte de La Plata 1939)



Figura 16 . Ballester Peña J.A *Silencio y la paloma*,1940, óleo sobre tela, 174 x 112 cm (XXX Salón Nacional, 1940)

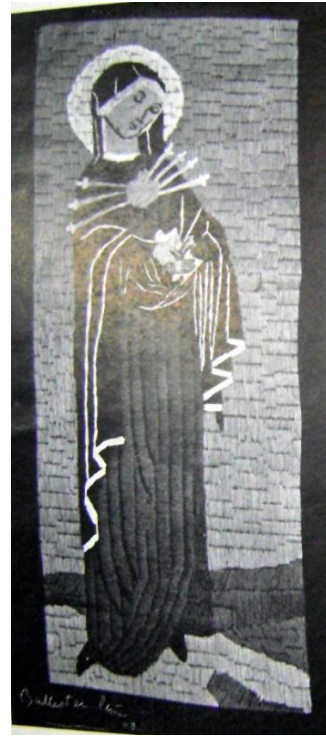


Figura 17. Ballester Peña J.A.La *Virgen* tapiz realizado por Noemí Bies, 44 x 22 cm, 1940 (Primer Premio Tercer Salón de Artistas Decoradores)



Figura 18. Ballester Peña J.A. *Prima* 1941, óleo sobre tela, 060 x 080 cm (enviada y seleccionada en el XXXI Salón Nacional 1941)



Figura 19. Ballester Peña J.A. *Anunciación*, óleo sobre tabla, 80 x 57 cm; 1940? (colección Francisco Fornieles)





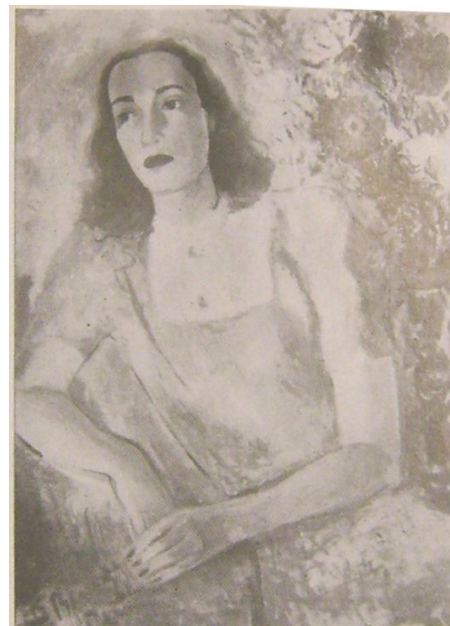
**Figura 20. Juan Antonio Ballester Peña *Vísperas* Óleo 182 x 122 enviada y seleccionada en el XXXI Salón Nacional 1941)**



**Figura 20b Juan Antonio Ballester Peña *Vísperas* (detalle), óleo 182 x 122 enviada y seleccionada en el XXXI Salón Nacional 1941)**



**Figura 21 Juan Antonio Ballester Peña. *Rapto*, óleo sobre tela, 180 x 110, XXXII Salón Nacional 1942)**



**Figura 22. Ballester Peña J.A. *Madrigal*, , óleo sobre tela, (Primer Salón de Arte de Mar del Plata, 1942)**



Figura 23. Ballester Peña J.A. *Soneto del agua*, ,  
óleo sobre tela, (enviada y seleccionada en el  
*Primer Salón de Arte de Mar del Plata*, 1942)

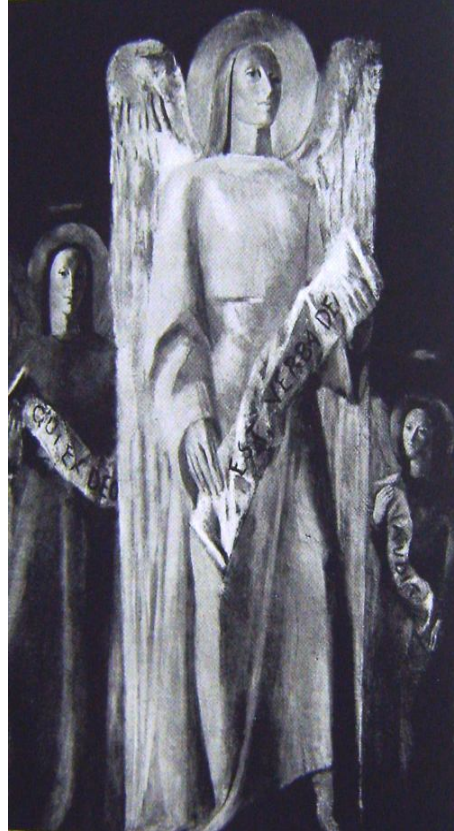
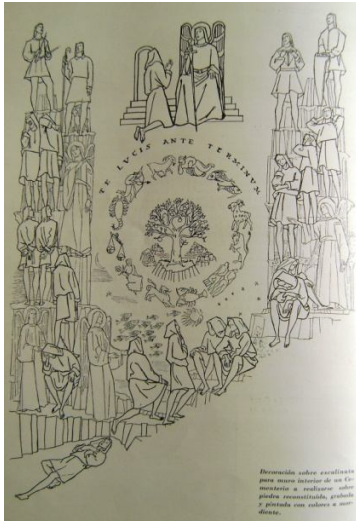


Figura 24. Ballester Peña J.A. *Debita Nostra?* 1944, óleo sobre tela, 183 x 122 cm (XXXIV *Salón Nacional* 1944)



Figura 25. Ballester Peña J.A. *Tierra despierta* 1944, óleo sobre tela, 090 x 145 cm  
(enviada y seleccionada en el XXXIV *Salón Nacional* 1944)





**Figura 26a. Ballester Peña J.A. Boceto de decoración sobre escalinata para muro interior de un cementerio (reproducido en *Revista de Arquitectura* año XXIX nº287: 511)**



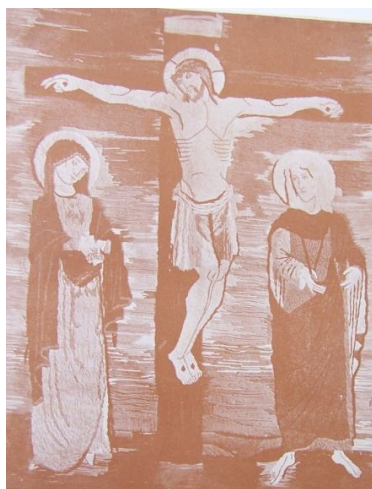
**Fig 26 b. Boceto de decoración sobre escalinata para muro interior de un cementerio a realizarse sobre piedra reconstituida, grabada y pintada con colores a mordientes (reproducido en *Revista de Arquitectura* año XXIX nº287: 511)**



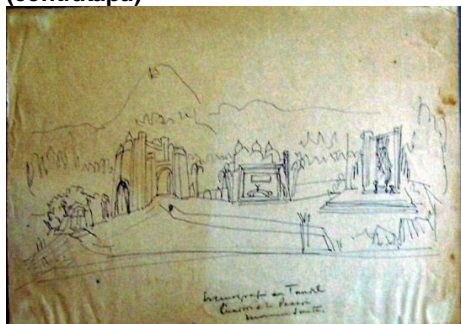
**Figura 27. Ballester Peña J.A. Bocetos para *El trigo es de Dios*, lápiz sobre papel (AHJBP)**



**Figura 28.** Ballester Peña J.A. Dibujo inédito. *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, I, 2, mayo de 1947 (contratapa)



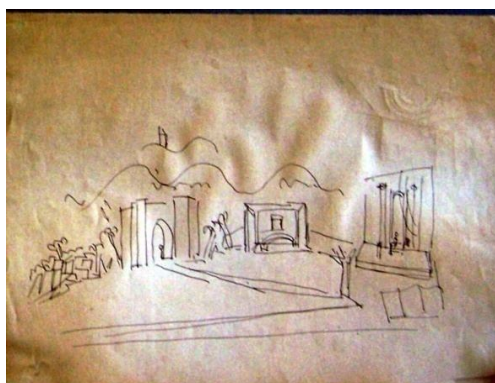
**Figura 29.** Ballester Peña J.A. *Calvario*, 1948, óleo, (reproducida en portada de *Semana Santa en Tandil*)



**Figura 30a.** Ballester Peña J.A. *Boceto escenografía Semana Santa en Tandil (cuadro de la Pasión)*, 1948, lápiz sobre papel, (AHJABP)



**Figura 30b.** Ballester Peña J.A. *Boceto escenografía Semana Santa en Tandil*, 1948, lápiz sobre papel, (AHJABP)



**Figura 30c.** Ballester Peña J.A. *Boceto escenografía Semana Santa en Tandil*, 1948, lápiz sobre papel, (AHJABP)



**Figura 31.** Ballester Peña J.A. *Peregrino*, 1947, Colección Dr. B. Jaramillo (presentada a premio Palanza 1948)





Figura 32. Ballester Peña J.A. *Diálogo entre flores*, 1947, óleo sobre tela, 146 x 100 cm



Figura 33. Ballester Peña JA. *Figura*, 1948, óleo sobre tela, 090 x 068



Figura 34. Ballester Peña JA, *Pastorcito*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 35. Ballester Peña JA, *N. Sra del Buen Aire*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 36. Ballester Peña JA, *Adán y Eva*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 37. Ballester Peña JA, *Ángel Gabriel*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 38. Ballester Peña JA, *Ave María*, ilustración para *El niño Dios* (1939)

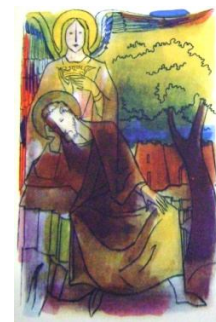
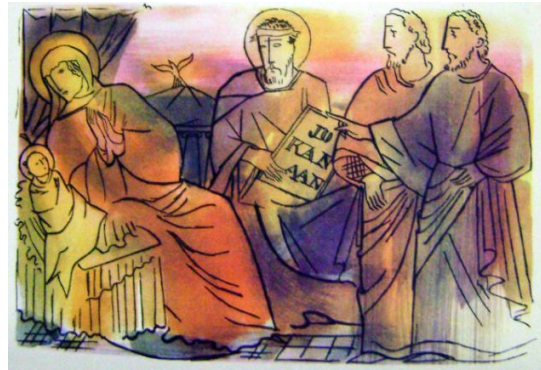


Figura 39. Ballester Peña JA, *Sueño de José*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



**Figura 40. Ballester Peña JA, Visitación, ilustración para El niño Dios (1939)**



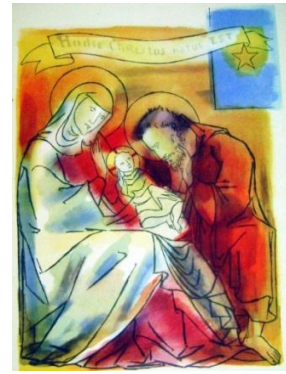
**Figura 41. Ballester Peña JA, Nacimiento de Juan el Bautista, ilustración para El niño Dios (1939)**



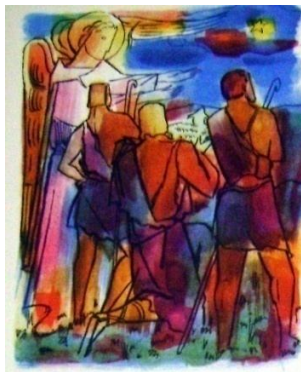
**Figura 42 Ballester Peña JA, María y José en camino a Belén, ilustración para El niño Dios (1939)**



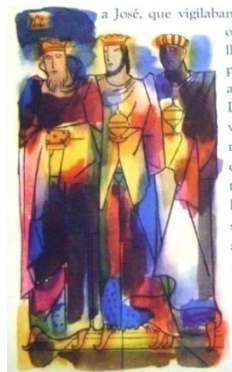
**Figura 43 Ballester Peña JA, Noche Buena, ilustración para El niño Dios (1939)**



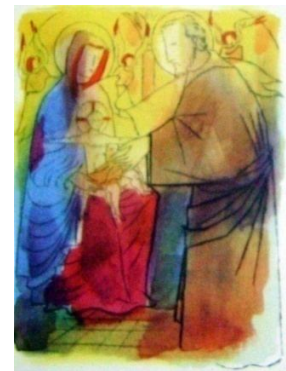
**Figura 44 Ballester Peña JA, Nacimiento del niño Dios, ilustración para El niño Dios (1939)**



**Figura 45 Ballester Peña JA, Anuncio a los pastores, ilustración para El niño Dios (1939)**



**Figura 46 Ballester Peña JA, Los reyes magos, ilustración para El niño Dios (1939)**



**Figura 47 Ballester Peña JA, Año Nuevo, ilustración para El niño Dios (1939)**





Figura 48 Ballester Peña JA, *Cielo*, ilustración para *El niño Dios* (1939)

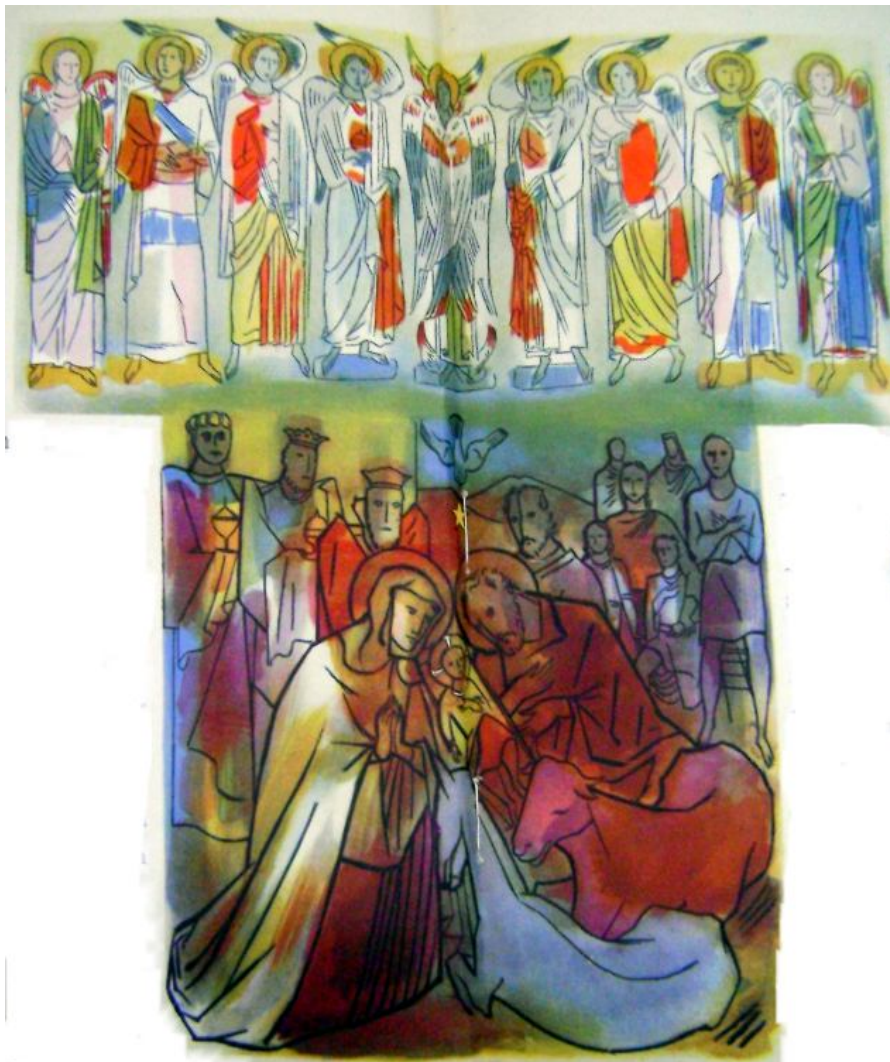


Figura .49 Ballester Peña JA, *Adoración*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura.50 Ballester Peña JA, *Presentación al Templo*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura.51 Ballester Peña JA, *Degollación de los inocentes* ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 52 Ballester Peña JA, *Huída a Egipto* ilustración para *El niño Dios* (1939)



Figura 53. Ballester Peña JA, *Sin título*, ilustración para *El niño Dios* (1939)



CANTICUM

Figura 54. Ballester Peña JA, *Canticum*, *Nuestro Tiempo*, 1, I, 1944:1



DEUS, IN TE SPERAVI

Figura 55. Ballester Peña JA, *Deus, in te speravi*, *Nuestro Tiempo*, 1, IV, 1944:1



DEUS, IN NOMINE TUO, SALVUM ME FAC

Figura 56. Ballester Peña JA, *Deus in nomine tuo, salvum me fac*, *Nuestro Tiempo*, 1, V, 1944:1





Vade, et tu fac similiter

Figura 55. Ballester Peña JA, *Vade, et tu fac similiter*, *Nuestro Tiempo*, I, VIII, 1944:1



In te speravi, Domine

Figura 56. Ballester Peña JA, *In te speravi, Domine*, *Nuestro Tiempo*, IX, 9, 1944:1.



Lætifica animam servi tui; quia ad te Domine, animam meam levavi

Figura 57. Ballester Peña JA, *Lætifica animam servi tui; quia ad te Domine, animam meam levavi*, *Nuestro Tiempo*, I, XI, 1944:portada



Quoniam inops et pauper sum ego

Figura 58. Ballester Peña JA, *Quoniam inops et pauper sum ego*, *Nuestro Tiempo*, I, XII, 1944:portada



Diliges proximum tuum, sicut teipsum

Figura 59. Ballester Peña JA, *Diliges proximum tuum, sicut teipsum*, *Nuestro Tiempo*, I, XIII, 1944:portada



Figura 60. Ballester Peña JA, *Confide fili, remittuntur tibi peccata tua*, *Nuestro Tiempo*, I, XIV, 1944:portada



Figura 61. Ballester Peña JA, *Ego sum panis vivus*, *Nuestro Tiempo*, I, XVI, 1944:portada.



Figura 62. Ballester Peña JA, *Confortamini in Domino, et in potentia virtutis ejus*, *Nuestro Tiempo*, I, XVII, 1944:portada.



Figura 63. Ballester Peña JA, *Sinite utraque crescere usque ad messem*, *Nuestro Tiempo*, I, XX, 1944:1

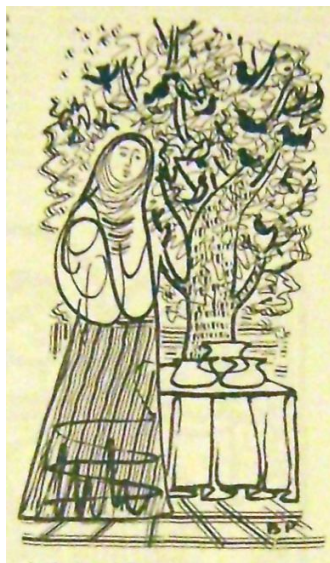


Figura 64. Ballester Peña JA, *Aperiam in parabolis os meum, eructabo abscondita a constitutione mundi*, *Nuestro Tiempo*, I, XXI, 1944:1



Figura 65. Ballester Peña JA, *Fratres: scientes, quia hora est iam nos de somno surgere*, *Nuestro Tiempo*, I, XXIII, 1944:1



Figura 66. Ballester Peña JA, *Qui praeprabit viam tuam ante te*, *Nuestro Tiempo*, I, 24, 1944:portada





Figura 67. Ballester Peña JA, Sin título/epígrafe, *Nuestro Tiempo*, I, 25, 1944:portada



Figura 68. Ballester Peña J.A. *Presencia*, III, n°XLIV, 1951:portada



Figura 69. Ballester Peña J.A. *Presencia*, III, n°XLVI, 1951:portada



Figura 70. Ballester Peña J.A. *Angel con espada*, 1932; óleo sobre madera, 60,8 x 79,6 cm

**ANEXO 2a**

**Juan Antonio Ballester Peña  
[1895-1978]**

**Ilustraciones en portadas e interiores de libros**





Figura 1. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Leyendas guaraníes* (Ernesto Morales, Buenos Aires: El Ateneo-Pedro García Editor, 1925), portada.



Figura 2. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *El sentimiento popular en la literatura argentina* (Ernesto Morales, Buenos Aires: El Ateneo-Pedro García Editor, 1926), portada



Figura 3a. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Barcos de papel. Cuentos* (Alvaro Yunque, Buenos Aires: Pedro García Editor, 1926 y Buenos Aires: Editor Librería Hispano Argentina, 1929), portada

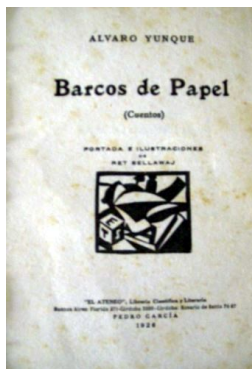


Figura 3b. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Barcos de papel. Cuentos* (Alvaro Yunque, Buenos Aires: Pedro García Editor, 1926), Portada



Figura 3b. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Barcos de papel. Cuentos* (Alvaro Yunque, Buenos Aires: Pedro García Editor, 1926), ilustración de portada

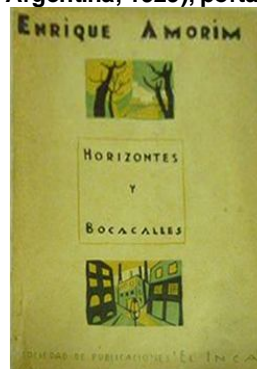


Figura 4. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Horizontes y bocacalles*, (Enrique Amorim, Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones Inca, 1926)

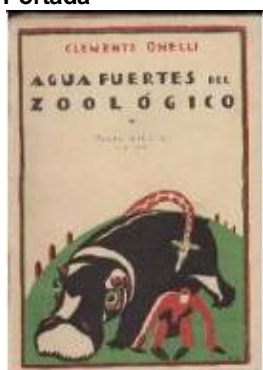


Figura 5. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Aguafuertes del zoológico* (Clemente Onelli, Buenos Aires: Pedro García Editor 1926), portada

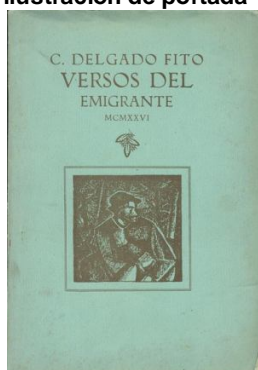


Figura 6a. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Versos del emigrante* (Cándido Delgado Fito, Buenos Aires: Talleres Ricordi, 1926), portada



Figura 6b. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Versos del emigrante* (Cándido Delgado Fito, Buenos Aires: Talleres Ricordi, 1926), grabado de portada

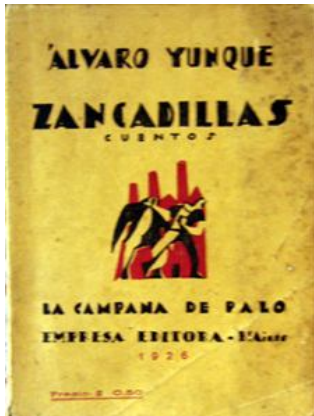


Figura 7a. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *ZanCADILLAS. Cuentos* (Álvaro Yunque [Aristides Gandolfi Herrero], Buenos Aires: Campana de Palo, 1926), portada

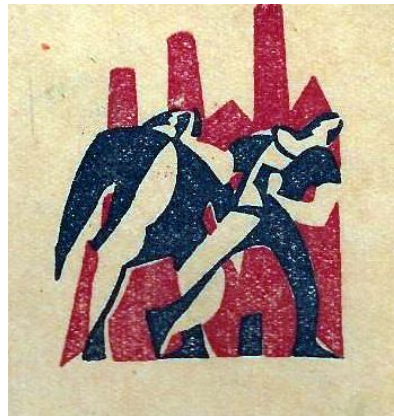


Figura 7b. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *ZanCADILLAS. Cuentos* (Álvaro Yunque [Aristides Gandolfi Herrero], Buenos Aires: Campana de Palo, 1926), detalle deportada

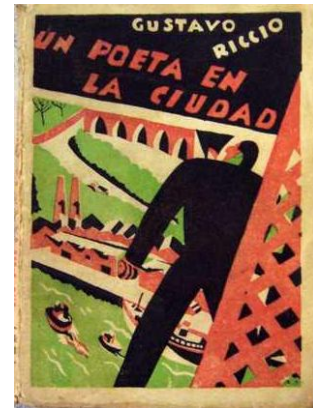


Figura 8. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Un poeta en la ciudad* (Gustavo Riccio, Buenos Aires: Campana de Palo, 1926), portada



Figura 9. Ret Sellawaj (JA Ballester Peña), *Zogoibi* (Luis Emilio Soto, Buenos Aires: Campana de Palo, 1927), portada

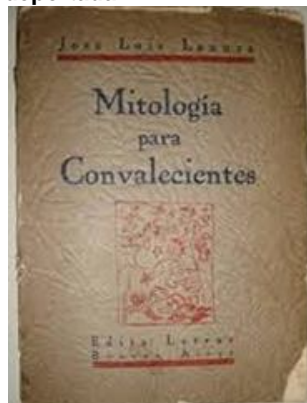


Figura 10a. JA Ballester Peña, *Mitología para convalécientes* (José Luis Lanuza, Buenos Aires: Letras, 1932), portada



Figura 10b. JA Ballester Peña, *Mitología para convalécientes* (José Luis Lanuza, Buenos Aires: Letras, 1932), interior



Figura 10c. JA Ballester Peña, *Mitología para convalécientes* (José Luis Lanuza, Buenos Aires: Letras, 1932:29)

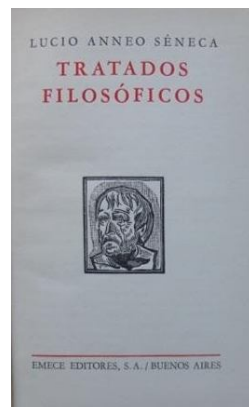


Figura 11a. y 11b. Ballester Peña JA. Seneca, *Tratados filosóficos*, (Buenos Aires: Emecé, 1943), portada y detalle

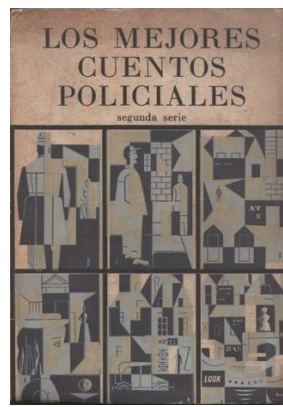


Figura 12. Ballester Peña JA. *Los mejores cuentos policiales* (Borges J.L. y Bioy Casares A, Buenos Aires; Emecé, 1943), portada



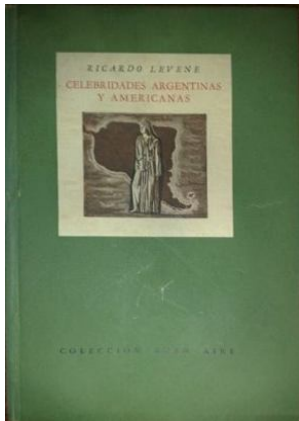


Figura 13a. Ballester Peña JA. *Celebridades argentinas y americanas*, (Levene R, Buenos Aires; Emecé, 1943), portada



Figura 13b. Ballester Peña JA. Ilustración en portada de *Celebridades argentinas y americanas*, (Levene R, Buenos Aires; Emecé, 1943)



Figura 14. Ballester Peña JA. Ilustración en *Santa María del Buen Aire*, (Larreta E. Buenos Aires; Emecé, 1944)

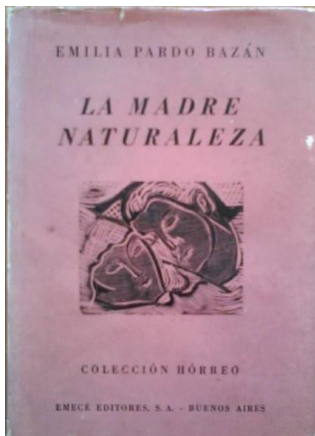


Figura 15a. Ballester Peña JA. *La madre naturaleza* (Pardo Bazán E. Buenos Aires; Emecé, 1944), portada



Figura 15b. Ballester Peña JA. Ilustración en *La madre naturaleza* (Pardo Bazán E. Buenos Aires; Emecé, 1944)

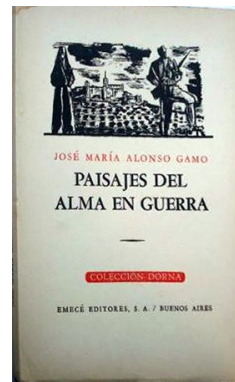


Figura 16a Ballester Peña JA. *Paisajes del alma en guerra*, (Alonso Gamo J.M., Buenos Aires; Emecé, 1945), portada



Figura 16b Ballester Peña JA. Ilustración en portada en *Paisajes del alma en guerra*, (Alonso Gamo J.M., Buenos Aires; Emecé, 1945)Aires:

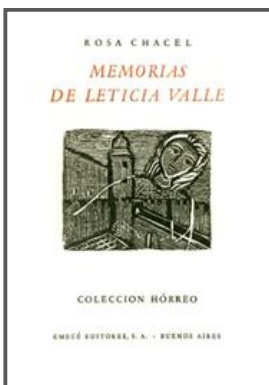


Figura 17a. Ballester Peña JA. *Memorias de Leticia Valle*, (Chacel R. Buenos Aires; Emecé, 1945), portada



Figura 17b. Ballester Peña JA. Ilustración en Portada de *Memorias de Leticia Valle*, (Chacel R. Buenos Aires; Emecé, 1945)

**ANEXO 3**

**Obra gráfica**

**Juan Antonio (Spotorno)  
[1905-1978]**



Figura 1a. Juan Antonio (Spotorno) *Cristerio*, edición 0, feb. 1928, portada



Figura 1b. Juan Antonio (Spotorno), isotipo de *Cristerio*, 1928.

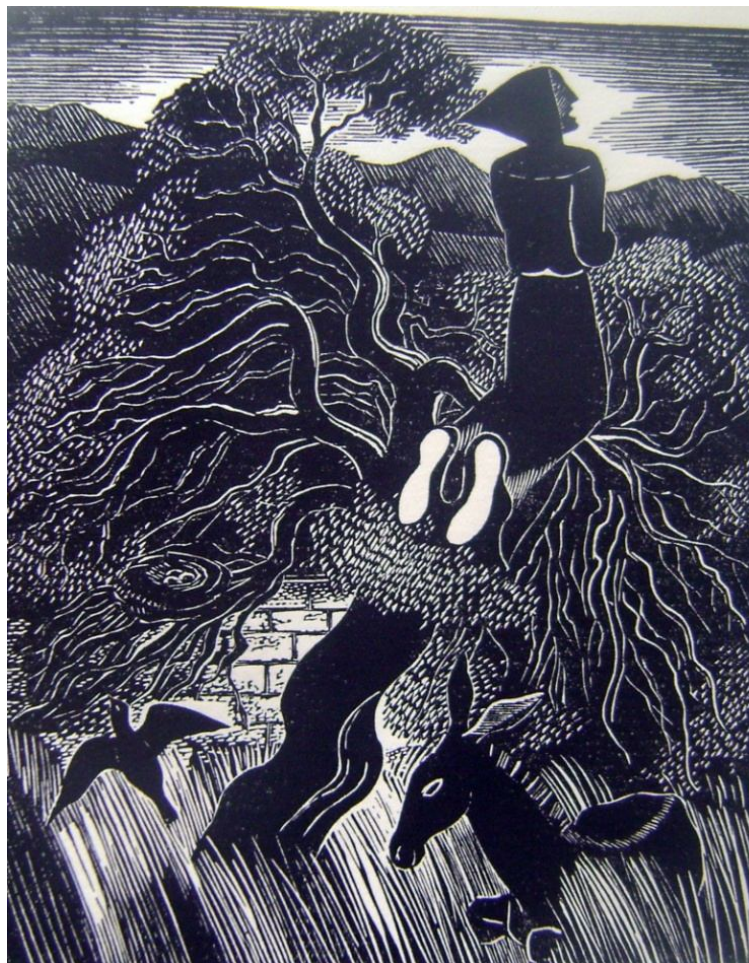


Figura 2. Juan Antonio (Spotorno), *San José de Cupertino* 1930 (23 x 18) taco y copias CHJAS



Figura 3 . Juan Antonio (Spotorno), *El gramófono*, 1930 xilografía



Figura 4 .Juan Antonio (Spotorno), *La virgen y el niño*, 1930 xilografía



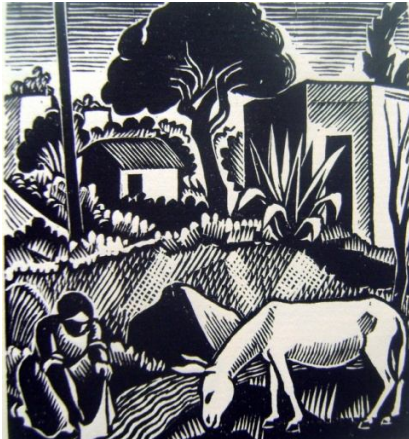


Figura 5. Juan Antonio (Spotorno), *Composición* (también *El arroyo*), Xilografía, 1930 xilografía



Figura 6. Juan Antonio (Spotorno), *El divino pelícano* Xilografía, 1929 (Reproducida en *Criterio* n°65( portada) y en *Pax*, año III, n°3, febrero 1933,



Figura 7. Juan Antonio (Spotorno), *La Jerusalén celeste* 1929 (Reproducida en *Criterio* n°87, portada y en *Pax*, año III, n°4, abril 1933, portada)

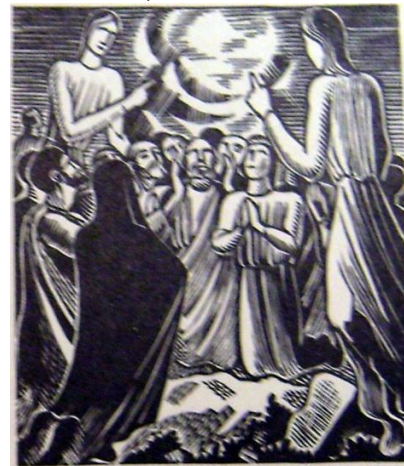


Figura 8. Juan Antonio (Spotorno), *La ascensión del Señor*, 1929 (reproducida en *Pax*, año III, n°5, mayo 1933, portada)



Figura 9. Juan Antonio (Spotorno), *Acuario*, Xilografía, 1930 (reproducido en portada de *Número*, 1, enero 1930:1)



Figura 10. Juan Antonio (Spotorno), *Aries*, Xilografía, 1930 (reproducido en portada de *Número*, 2, marzo 1930:2)



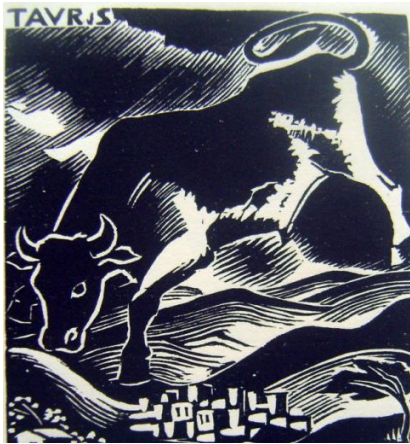


Figura 11. Juan Antonio (Spotorno), *Taurus*, Xilografía, 1930 (reproducido en portada de *Número*, 3, abril 1930:29)



Figura 12. Juan Antonio (Spotorno), *Sagittario*, Xilografía, 1930 (rep. En portada de *Número*, 11, noviembre 1930:101)

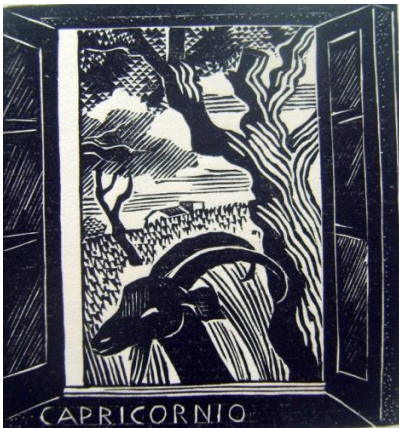


Figura 13. Juan Antonio (Spotorno), *Capricornio*, Xilografía, 1930 (reproducido en portada de *Número*, 12, diciembre 1930:115)



Figura 14. Juan Antonio (Spotorno), *Libra*, 1930 (*Número* nº9:81)



Figura 15. Juan Antonio (Spotorno), *Aire*, Xilografía

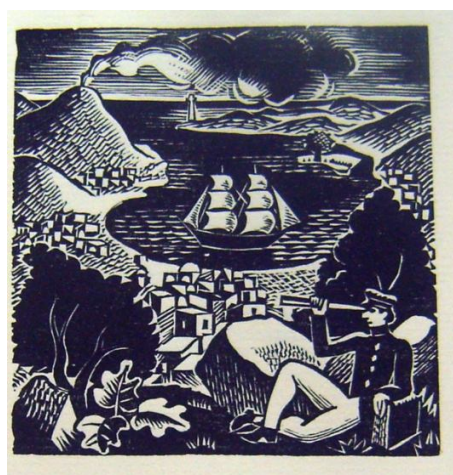


Figura 16. Juan Antonio (Spotorno), *Geografía* 1930, xilografía





Figura 17. Juan Antonio (Spotorno), *La costurera* Xilografía, 1930

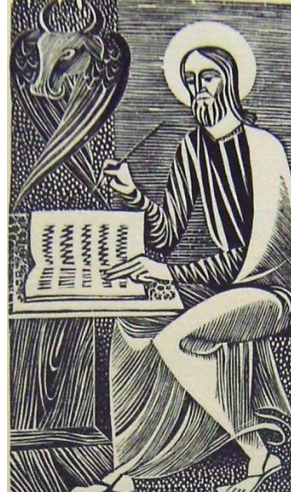


Figura 18. Juan Antonio (Spotorno) *San Lucas Evangelista*,



Figura 19. Juan Antonio (Spotorno), *Sin título*



Figura 20. Juan Antonio (Spotorno), *Otoño*, Xilografía (reproducida en *Número*, año 2, n°15, 1931: portada)



Figura 21. Juan Antonio (Spotorno), *Oo*, Xilografía (reproducida en *Número*, año 2, n°15, 1931: portada)



Figura 22 Juan Antonio (Spotorno), *Primavera* Xilografía (reproducida en *Número*, año 2, n°21-22, 1931: portada)



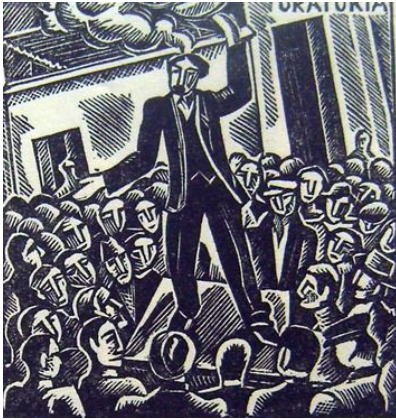


Figura 23 Juan Antonio (Spotorno), *Oratoria* Xilografía (*Xilografías Porteñas*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1947, n° 24)



Figura 24 Juan Antonio (Spotorno) *Santa Cecilia*, xilografía (rep. en *Baluart*, n°13, junio 1933:18)



Figura 25. Juan Antonio (Spotorno), portada del díptico *Lauda Sion*, Buenos Aires: CCC, 1935.



Figura 26. Juan Antonio (Spotorno), *El borracho* Xilografía (*Xilografías Porteñas*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1947, n° 19)

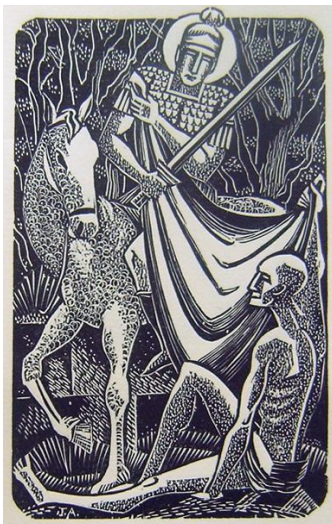


Figura 27 Juan Antonio (Spotorno), *San Martín de Tours* Xilografía (*Xilografías de Juan Antonio*, Buenos Aires: Criterio, 1953;n° 99)

**ANEXO 3a**

**Juan Antonio (Spotorno)  
[1905-1978]**

**Diagramaciones e ilustraciones en portadas e interiores de libros**

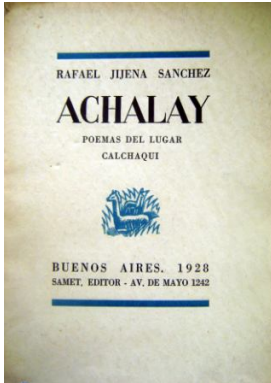


Figura 1. Juan Antonio (Spotorno) *Achalay. Poemas del lugar calchaquí* (Rafael Jijena Sánchez, Buenos Aires: Samet, 1928)- portada (viñeta en tapa e interior; diagramación)



Figura 1b. Juan Antonio (Spotorno). Ilustración en tapa de *Achalay. Poemas del lugar calchaquí* (Rafael Jijena Sánchez, Buenos Aires: Samet, 1928)

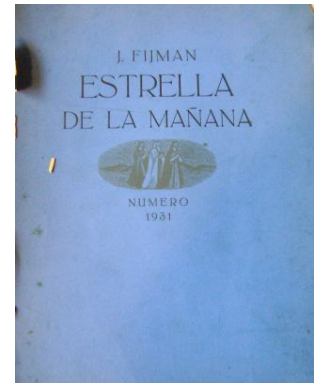


Figura 2a Juan Antonio (Spotorno) *Estrella de la mañana* (Jacobo Fijman, Buenos Aires: Convivio, 1931)



Figura 2b Juan Antonio (Spotorno) *Los magos en Estrella de la mañana* (Jacobo Fijman, Buenos Aires: Convivio, 1931))



Figura 2c Juan Antonio (Spotorno) *Viñeta, en Estrella de la mañana* (Jacobo Fijman, Buenos Aires: Convivio, 1931))

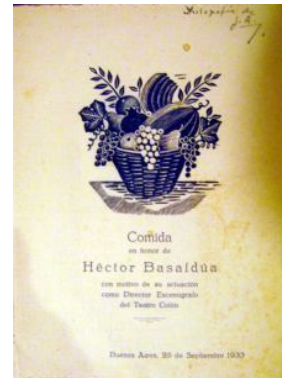


Figura 3 Juan Antonio (Spotorno) viñeta en Menú, comida en honor de Héctor Basaldúa por su actuación en el Teatro Colón (reproduce *Otoño*)

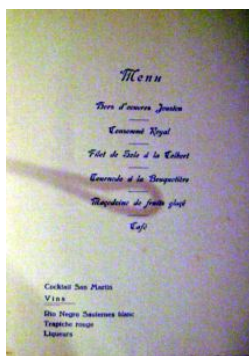


Figura 3b Juan Antonio (Spotorno) viñeta en Menú, comida en honor de Héctor Basaldúa por su actuación en el Teatro Colón



Figura 4 Juan Antonio (Spotorno) *Las sociedades porteñas y su acción revolucionaria* (Horacio Noboa Zumurruga, Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1939), portada

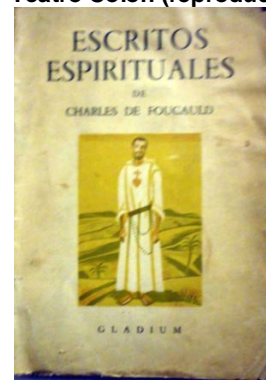


Figura 5 Juan Antonio (Spotorno) *Escritos espirituales* (Charles de Foulcauld, Buenos Aires: Gladium, 1940), portada



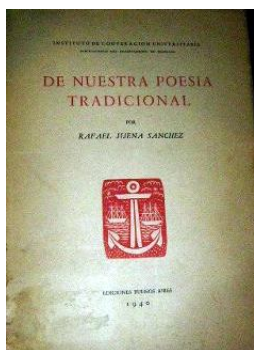


Figura 6. Juan Antonio (Spotorno) *De nuestra poesía tradicional* (Rafael Jijena Sánchez, Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1940), portada



Figura 7. Juan Antonio (Spotorno), Xilografía a dos colores para Portada de programa de Teatro Colón



Figura 8. Juan Antonio (Spotorno), Escudo de la Ciudad de Buenos Aires, grabado, en Programa de Teatro Colón, temporada al aire libre, 1941

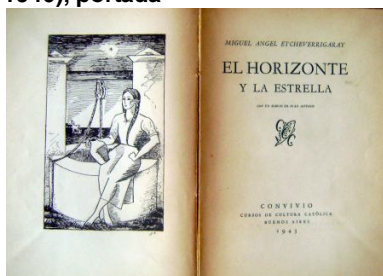


Figura 9. Juan Antonio (Spotorno), ilustración en *El horizonte y la estrella* (Miguel Ángel Etcheverrygaray, Buenos Aires: CCC, 1943).

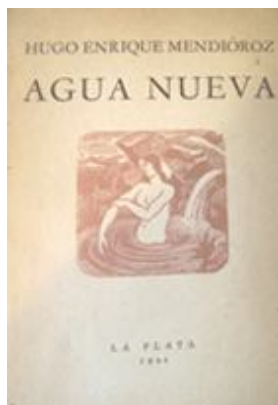


Figura 10a Juan Antonio (Spotorno) *Agua nueva* (Hugo E. Mendióroz, La Plata: s/e, 1944), portada

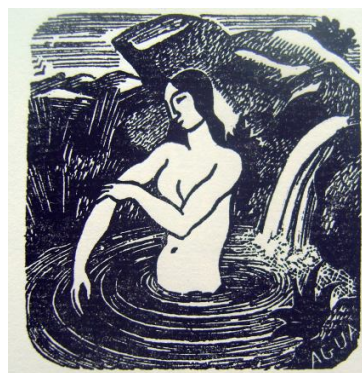


Figura 10b Juan Antonio (Spotorno) *Agua nueva* (Hugo E. Mendióroz, La Plata: s/e, 1944), portada



Figura 11a y 11b. Juan Antonio (Spotorno) *Las realidades de la Atlántida* (J. Imbelloni, Buenos Aires: Emecé, 1947), portada



Figura 12. Juan Antonio (Spotorno) *El canto* (Miguel A. Etcheverrygaray, Buenos Aires: Medina del Río, 1953), pág. interna



Figura 13. Juan Antonio (Spotorno) *Ex Libris, Banco Central de la República Argentina*

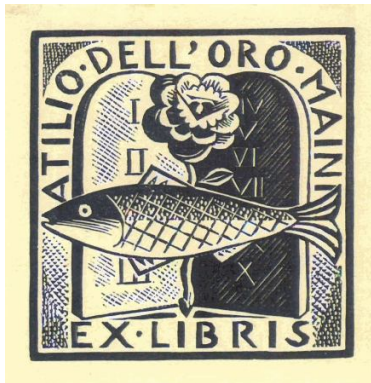


Figura 14. Juan Antonio (Spotorno) *Ex Libris Atilio Dell'Oro Maini*



Figura 15. Juan Antonio (Spotorno) *Ex Libris Mario Martínez Casas*

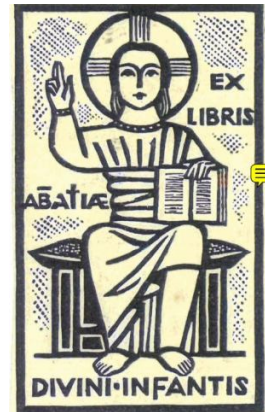


Figura 16 Juan Antonio (Spotorno) *Ex Libris Abadía del Niño Dios (Victoria, Entre Ríos, RA)*

**ANEXO 4**

**Taller de Arte Cristiano  
[1932-1937]**

**Estampas: Juan Antonio Spotorno – Juan Antonio Ballester Peña**

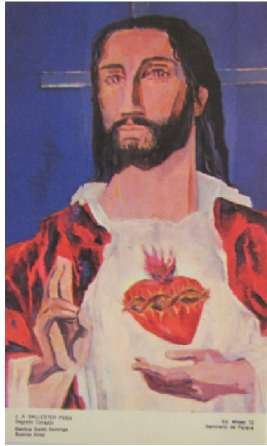


Figura 1. J.A. Ballester Peña, *Sagrado Corazón*, Basílica Santo Domingo, Bs.As. R.A. (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

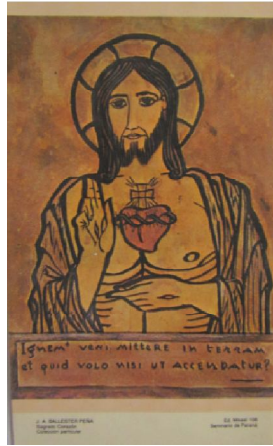


Figura 2. J.A. Ballester Peña, *Sagrado Corazón* (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael

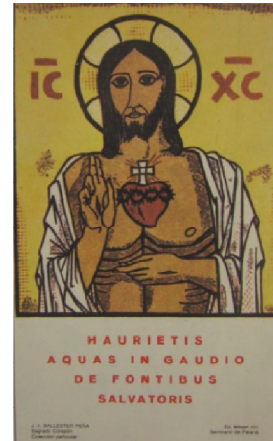


Figura 3 J. A. Ballester Peña, *Sagrado Corazón* (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael



Figura 4 J.A. Ballester Peña, *Sagrado Corazón* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

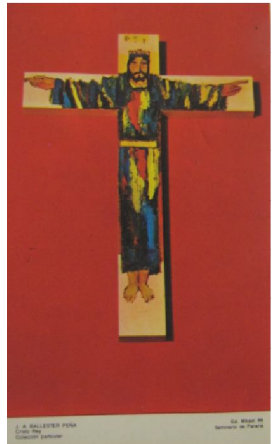


Figura5. J.A. Ballester Peña, *Cristo rey* (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael



Figura 6 J.A. Ballester Peña, *Crucifixión*, (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael



Figura 7. J.A. Ballester Peña, *Niño Dios* (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael



Figura 8. J.A. Ballester Peña, *Sagrada Familia* (estampa, 12 x 7), ed. Mikael



Figura 9. J.A. Ballester Peña, *Dolorosa*, (estampa, 12 x 7) ediciones Mikael





Figura 10. J.A. Ballester Peña, *San Miguel Arcángel*, (estampa, 12 x 7) ed. Mikael



Figura 11. J.A. Ballester Peña, *San Juan Evangelista*, (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

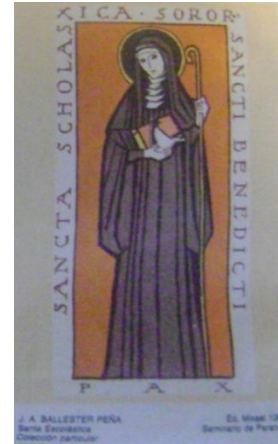


Figura 12. J.A. Ballester Peña, *Santa escolástica* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael



Figura 13. J.A. Ballester Peña, *Sedes Sapientiae* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

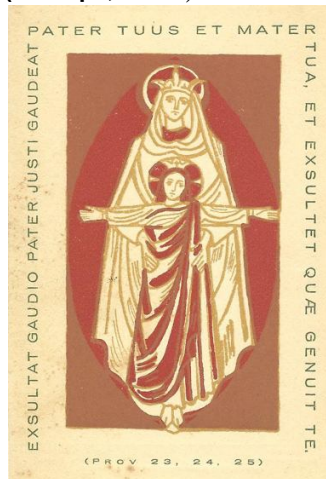


Figura 14. J.A. Ballester Peña, *Exsultat Gaudio* (estampa, 11 x 7) taller San Cristóbal

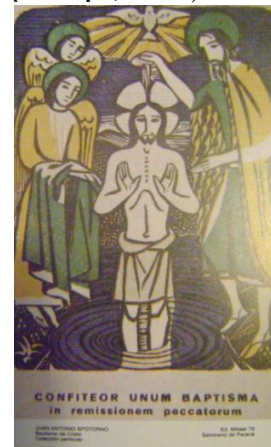


Figura 15. J.A. Antonio Spotorno, *Bautismo de Cristo* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael



Figura 16 J.A. Antonio Spotorno, *Inmaculada* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

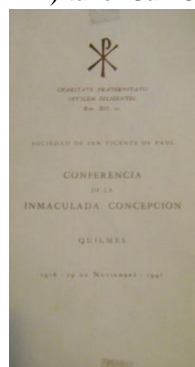


Figura 17. J.A. Antonio Spotorno, *Inmaculada* (estampa, 12,5 x 7) frente



Figura 18 J.A. Antonio Spotorno, *Juan Bautista* (estampa, 12,5 x 7) frente





Figura 19. J.A. Antonio Spotorno, (estampa, 12 x 7) ed. Mikael



20. J.A. Antonio Spotorno, *ordenación sacerdotal de Víctor Anzoátegui* (estampa, 12 x 7) frente, 1932

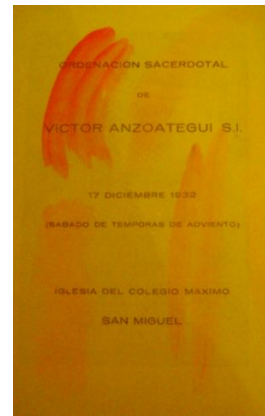


Figura 21. J.A. Antonio Spotorno, *ordenación sacerdotal de Víctor Anzoátegui* (estampa, 12 x 7) dorso, 1932.



Figura 22. J.A. Antonio Spotorno, *Sagrado Corazón* (estampa, 12 x 7) ed. Mikael

**ANEXO 5**

**Varias  
[1930-1952]**

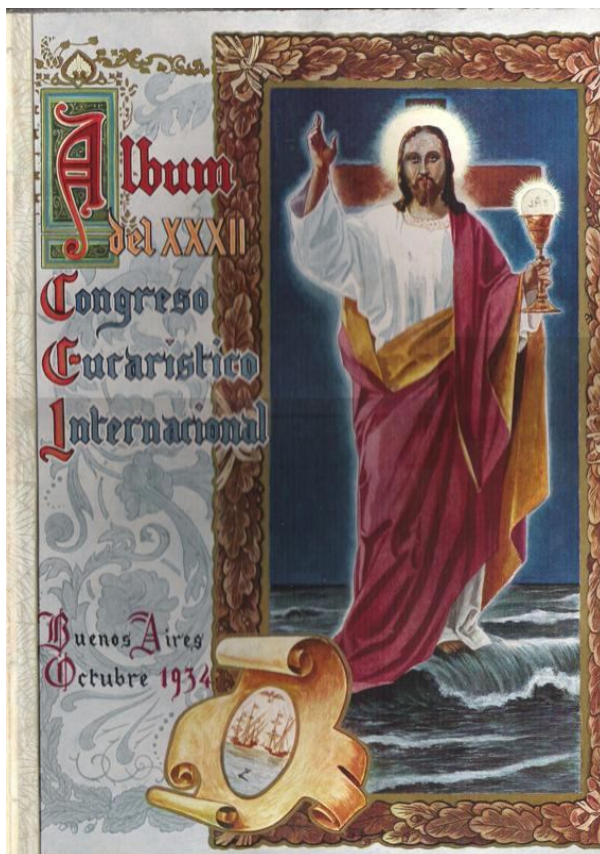


Figura 1. Álbum del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, Buenos Aires: Peuser, 1934



Figura 2. la Guía oficial del Congreso Eucarístico Internacional, Buenos Aires: Comité Ejecutivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1934

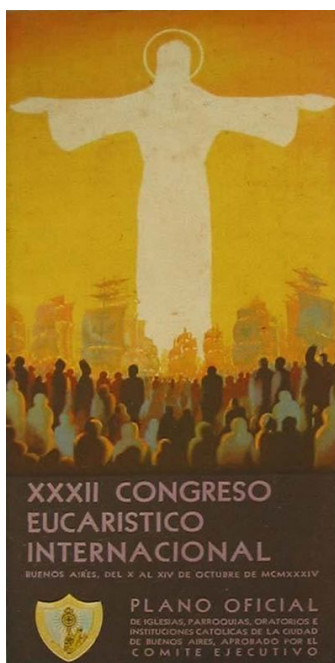


Figura 3. Plano oficial de XXXII Congreso Eucarístico Internacional aprobado por el Comité Ejecutivo, 1934.



Figura 4. Plano oficial de XXXII Congreso Eucarístico Internacional aprobado por el Comité Ejecutivo 1934. (Desplegado)





Figura 5. *Cánticos del XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, Buenos Aires: Comité Ejecutivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1934

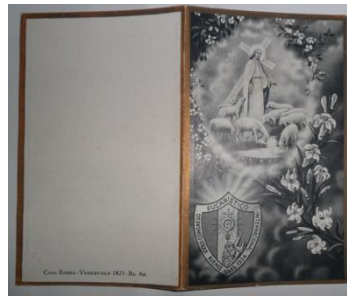


Figura 6. Díptico con plegaria a Jesús sacramentado por el éxito del Congreso Eucarístico Internacional y jaculatorias (frente), 1933



Figura 7. Díptico con plegaria a Jesús sacramentado por el éxito del Congreso Eucarístico Internacional y jaculatorias (detalle), 1933



Figura 8. Díptico con Himno oficial del XXXII CEI e imagen del Beato Pedro Julian Eymard (con autorización eclesiástica para impresión), 1934



Figura 9. Escudo de la ciudad de la Santísima Trinidad y puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre del 20 de octubre de 1580



Figura 10. Escudo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional (detalle de la portada de la *Guía oficial del CEI*) 1934



Figura 11. Escudo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional (detalle de la portada de la *Guía oficial del CEI*), 1934

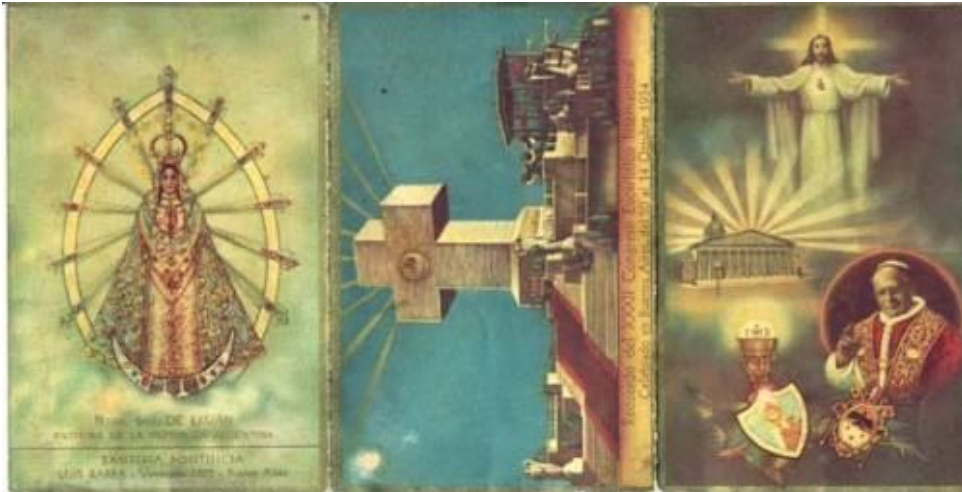


Figura 12. Tríptico; recuerdo XXXII Congreso Eucarístico Internacional

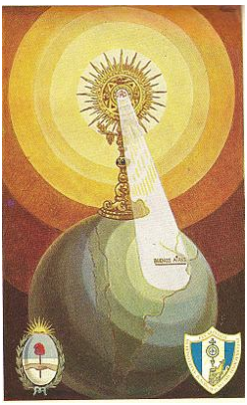


Figura 13. Estampa recordatoria del XXXII Congreso Eucarístico Internacional



Figura 14. Estampa recordatoria del XXXII Congreso Eucarístico Internacional



Figura 15 Escudo Acción Católica Argentina Diseño, Juan Antonio (Cpotorno), 1934





Figura 16. «Sol» en *Sol y Luna* nº 2, 1939.



Figura 17. «Luna» viñeta *Sol y Luna*, nº2: 1939:183



Figura 18. «Sol» en *Sol y Luna* nº 3, 1939.



Figura 19. «Luna» en *Sol y Luna*, nº3: 1939:191



Figura 20 «Sol» en *Sol y Luna* nº 4, 1940.



Figura 21. «Luna» en *Sol y Luna*, nº4, 1940:209



Figura 22. «Sol» en *Sol y Luna*, nº 6, 1941



Figura 23. «Luna» en *Sol y Luna*, nº 6, 1941:255.



Figura 24. «Sol» en *Sol y Luna*, nº 7, 1942

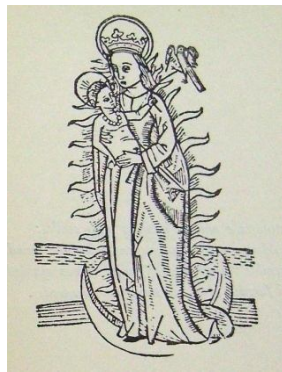


Figura 25. «Luna» en *Sol y Luna*, nº 7, 1942:189



Figura 26. «Luna» en *Sol y Luna*, nº 8, 1942:193)

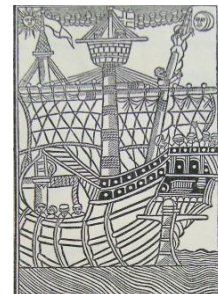


Figura 27. «Sol y luna» en *Sol y Luna*, nº 9, 1942

**ANEXO 6**

**CONVIVIO Y OTROS  
[1927-1944]**

**Fotografías**

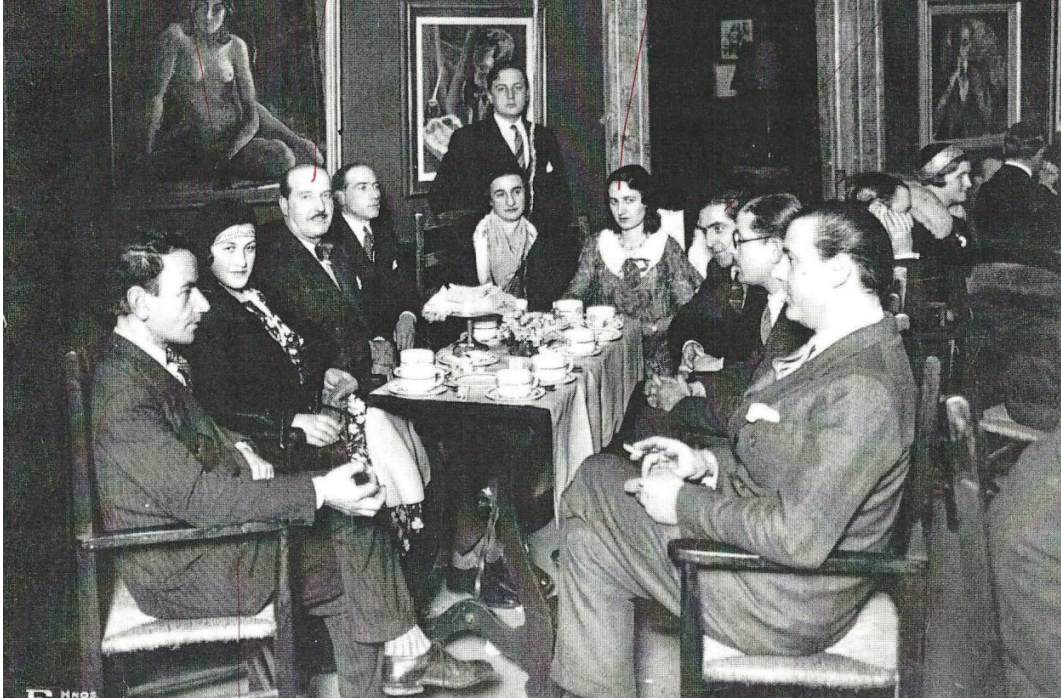


**Figura 1. Picnic. (c. 1930). De izquierda a derecha: arriba: Juan Antonio Ballester Peña, Suarez, Hebe Ballester, (niña), Susana Rayces, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira, (mujer), Emilio Centurión (con cobata), Antonio Sibellino o Alfredo Bigatti. Abajo: Helena Alba, Juan del Prete, Dogo Ballester (niño), Alfredo Guttero, (mujer).**



**Figura 2.. Picnic. (c. 1930). De izquierda a derecha: Lino Spilimbergo, Emilio Centurión, Raquel Forner, Alfredo Guttero, Juan Antonio Ballester Peña, Antonio Sibellino, José Bonomí Suárez, Pedro Domínguez Neira, Susana Rayces, Juan del Prete, Elena Alba, Valentina Pizarro, Hebe y Juan Antonio**





**Figura 3: De izquierda a derecha: 2º lugar: Elena Alba, 3º Alfredo Guttero; cabecera: Raquel Forner; al lado: Juan Antonio Ballester Peña (c1931)**



**Figura 4. De pie: Spilimbergo, Juan Antonio Ballester Peña, Elena Alba, Raquel Forner, José Bonomi (...), (...), Héctor Basaldúa. Sentados: Alfredo Bigatti (...) Forner padre y madre, Alfredo Guttero, Suárez, Cuca Forner, Valentina Pizarro (c 1930)**



**Figura 5. Cena homenaje (c. 1930).**



**Figura 6. Visita de Reginald Garrigou Lagrange OP. Paseo por el Tigre. Sentados: Pedro Sáenz, Osvaldo H. Dondo, Santiago de Estrada. Segunda fila: Carlos Mendióroz, Gastón Terán, Manuel Río, Frank Chevallier Boutell, P. Garrigaou Lagrange. Parados: Miguel A. Etcheverrygray, Máximo Etchecopar, P. Juan Sepich, Raúl Rivero Olazábal, César Pico, Juan Miguel Bargalló Ciro, P. Marcolino Páez (1938)**





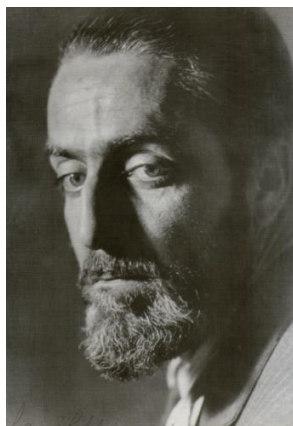
**Figura 7. Juan Antonio Ballester Peña (de pie, 2º lugar de izquierda a derecha). Sentados: 2º de izquierda a derecha: Tomás Casares, 4º: Atilio Dell’Oro Maini, 5º: P. Julio Meinvielle**



**Figura 8. Juan Antonio Spotorno**



**Figura 9. Juan Antonio Spotorno**



**Figura 10 : Juan Antonio Ballester Peña**



**Figura 11: Juan Antonio Ballester Peña**