

Tras el rastro de una estética vanguardista católica en Argentina

Cruces entre religión, literatura y arte

Laura Cabezas*

Universidad de Buenos Aires / CONICET

[...] la pintura, y el arte todo, considerado como un “objeto” y no como una vaguedad sentimental, entran fácilmente dentro de las tradicionales normas católicas. (Alguien ha notado ya la equivalencia evidente entre la armonía de las formas y la lógica del dogma).

Alberto Prebisch

Primacía de la forma

Los últimos años de la década del veinte han sido testigos de un aparente oxímoron en pleno contexto modernizador: se trata del acercamiento que se produce entre la religión católica y algunas experiencias de vanguardia como parte del proyecto de revitalización e intelectualización del sentimiento religioso. Desde Europa, especialmente desde París, resuena un nuevo modo de entender la presencia de lo sagrado en el mundo. Se trata de un “renacimiento” católico que vuelve a las fuentes clásicas y medievales, en particular a la filosofía de santo Tomás, como un proyecto de recristianización de Occidente. Dentro de las figuras más importantes del neotomismo o neoescolástica –como Réginald Garrigou-Lagrange, Joseph Mercier, Étienne Gilson o Nikolái Berdiáyev– cobra importancia Jacques Maritain, ya que no solo es el más leído, citado y debatido en América Latina, y especialmente en la Argentina, sino que también es quien establece el vínculo entre el catolicismo intelectual y las manifestaciones del arte moderno.

Su apuesta estética tiende un puente entre los postulados formales o esenciales del tomismo y las búsquedas formales o constructivas del arte y la literatura nuevos. *Arte y escolástica*, de 1920 y con una reedición ampliada en 1927, se convierte en el manual en el que consultar cómo se puede aunar las experimentaciones estéticas audaces del siglo xx con la tradicional doctrina católica. Lejos del revival nostálgico, hay un llamado al presente, desde donde se miran y señalan las supervivencias de lo religioso. Es una redención de la modernidad, que se lleva a cabo mostrando las coincidencias entre religión y vanguardia. Lo que se comparte es la primacía de la *forma*: de un lado, los juegos formales en la literatura y el arte de avanzada que rechazan el realismo documental; del otro, el concepto tomista de “esplendor de

* laura.czas@gmail.com. ORCID:< <https://orcid.org/0000-0002-1260-2901>>

la forma” que da cuenta de la creación divina y su presencia permanente en el mundo. De este modo, en su libro, Maritain alienta la creación de obras integrales y bien proporcionadas que regulen el “amasijo sensual” de la materia: desde Charles Baudelaire hasta Le Corbusier, pasando por Erik Satie o por los cubistas, e incluso el futurismo, se valoran aquellas experimentaciones literarias y artísticas que se guíen por la ley de la armonía matemática, como garantía de la vida misteriosa del espíritu. Por esto, se abre camino para obras modernas que no caigan en la representación, que sean íntegras, proporcionadas y bellas, es decir, “misteriosas” en su sentido ontológico. Su opción es por un arte que sea humano (el dominio del arte es el del hacer) pero que, paradójicamente, se libere de esa humanidad –y se sostenga sobre lo universal–, al proponer un artista-artesano o *artifex* que esté supedito a las reglas y los valores de la obra, que son estrictamente materiales, pero que lo exceden.

Este mecanismo creador fundamentalmente antirrepresentativo y estrictamente formalista, en el que forma es tanto ordenamiento estético como espiritualidad divina, se vuelve convocante para una zona de la juventud vanguardista argentina que estaba transitando el camino del “retorno” al orden. El epígrafe de Alberto Prebisch, al comienzo de este artículo, sintetiza bien este encuentro.¹ En primer lugar, porque quien enuncia es el crítico de arte de la vanguardia en *Criterio*, la revista cultural del catolicismo porteño. En segundo lugar, porque enfatiza muy claramente el rechazo a la sentimentalidad que aún a los jóvenes vanguardistas en su repudio al romanticismo, con el catolicismo revitalizado que valora el intelecto por sobre la emoción religiosa. En tercer lugar, porque la equivalencia que presenta Prebisch, en un paréntesis de explosivo contenido, entre la armonía formal y la lógica del dogma, la verdad revelada e incontestable, expresa la búsqueda conjunta de un ordenamiento y una comprensión del mundo a través de reglas objetivas que desestimen el valor de lo puramente anecdótico y sentimental. Lejos de lo temático, en el caso de la pintura, y de la religión tan solo entendida como simple moral dentro del pensamiento católico, se ubica la armonía formal, que comparte con el dogma la posibilidad de dotar al mundo de un sentido objetivo.

Este artículo se propone indagar en la configuración de una *estética vanguardista católica* que tuvo lugar en el campo cultural argentino entre fines de los años veinte y mediados de la década del cuarenta. Si de un lado el pensamiento católico revitalizado precisó de los representantes de la vanguardia para intelectualizar y modernizar su movimiento, los jóvenes del arte nuevo se interesaron por un lenguaje inmutable que apelaba al orden luego de las experiencias explosivas de las vanguardias. Como hipótesis sostenemos que la importancia que adquirió el neotomismo o neoescolástica como discurso ideológico de la juventud católica laica, y su postulación de una religiosidad intelectual, jerárquica y esencialista, se condijo muy bien con la etapa posrupturista que estaban atravesando ciertos vanguardistas en pos de un arte no representativo, de tinte clásico y ordenado armónicamente. Las nociones de forma, belleza y construcción, especialmente arquitectónica, trazaron los puentes entre el revitalizado catolicismo y las experiencias de vanguardia, dentro de un escenario moderno que acogía de manera anacrónica las supervivencias del pasado.

¹ Alberto Prebisch, “Exposiciones. Fray Guillermo Butler (Amigos del Arte)”, *Criterio*, n° 26, 30 de agosto de 1928, p. 377.

La revitalización del pensamiento católico

En su *Historia del catolicismo en la Argentina, entre el siglo XIX y el XX*, Miranda Lida analiza los “múltiples catolicismos” que se desarrollaron en los años veinte, tomando en cuenta no solo la pertenencia social de sus destinatarios, sino también sus consideraciones culturales, tema relevante en las grandes ciudades en vías de masificación.² Para Lida, el problema que saca a la luz la década del veinte refiere a “la enorme brecha que existía entre el catolicismo culto y el popular”.³ Es por este motivo que una de las primeras batallas librada por algunos jóvenes católicos laicos será arremeter contra un tipo de catolicidad popular, sentimental y teñida de “mal gusto” que se alojaría en las parroquias y en la prensa militante, para así establecer una élite de intelectuales católicos que pusiera en relación el ámbito religioso con las esferas profanas de reflexión contemporánea, como la filosofía, el arte y la literatura, la economía y la política.

Se enfatiza, de este modo, la necesidad de que el catolicismo se proponga como una racionalidad *otra*, que calme los cánticos exaltados y seque los llantos fervorosos, para combatir discursivamente, de igual a igual, con el discurso liberal y en contra del comunismo. Como explica Fortunato Mallimaci, en su enfrentamiento con la modernidad liberal, el catolicismo romano impone su propia racionalidad como una estrategia de aglutinar fuerzas y de posicionarse:

Pío IX, León XIII y Pío X (con sensibilidades diferentes) forman parte del mismo dispositivo. El movimiento católico con sede en Roma y ramificaciones en todos los países de América Latina se pone en marcha en su lucha de largo plazo contra la modernidad liberal y el sujeto burgués. Se condena el *Syllabus* y se propone la *Rerum Novarum*. Este enfrentamiento lo llevará a tomar distancias respecto de todo tipo de “religión encantada” con el fin de posicionarse como “otra racionalidad” y no como una religión más.⁴

Lo que se busca entonces es que el pensamiento católico se posicione como un discurso capaz de intervenir en la escena pública, y en la Argentina esto se manifiesta en la conformación de los Cursos de Cultura Católica (C. C. C.) en Buenos Aires, con sus programas de estudio, sus diversas actividades culturales, sus circulares, sus colecciones de libros y, en especial, su órgano de difusión: la revista *Criterio*. Desde 1917, una “nueva generación” universitaria y católica idea la creación de una institución de “cultura integral” para estudiantes, el Ateneo Social de la Juventud, que tendrá que esperar once años para abrir sus puertas a causa de las dificultades que desata la búsqueda de un margen de autonomía, rechazada por la Conferencia Episcopal en 1921. Desestimado el proyecto del Ateneo, los C. C. C. se fundan al año siguiente, es decir en 1922, por Tomás Casares, César Pico, Samuel Medrano y Atilio Dell’Oro Maini. Estos Cursos surgen como una instancia de formación religiosa, cultural, social y civil para la con-

² Miranda Lida, *Historia del catolicismo en la Argentina entre el siglo XIX y el XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ Fortunato Mallimaci, “Catolicismo y liberalismo: las etapas del enfrentamiento por la definición de la modernidad religiosa en América Latina”, en J. Bastian (coord.), *La modernidad religiosa. Europa y América Latina en perspectiva comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, s/p.

solidación de un grupo selecto de jóvenes intelectuales católicos. Una fórmula difícil y de posición ambigua, pues como señala José Zanca representa tanto para el liberalismo como para el laicismo “un elemento siempre sospechable de ser retrógrado”.⁵

Estos jóvenes se piensan a sí mismos como protagonistas de un cambio social y espiritual que solo podría conseguirse, como señala Dell’Oro Maini en el discurso de inauguración de los Cursos, a través de la “cristianización” de la conciencia de la sociedad:

Las exigencias de la vida cotidiana desvían a los católicos de su formación esencial, incapacitándolos para el ejercicio de una actuación más positiva y creadora [...] Los jóvenes sentimos la necesidad de reaccionar contra esa influencia. Sin sustraernos en absoluto a las exigencias inmediatas, queremos detenernos con seriedad y firmeza en la exigencia perenne y elemental de aprender a discernir certeramente [...] Sin la absurda vanidad de alcanzar el dominio perfecto de toda la doctrina, debemos perseguir la posesión de tres elementos indispensables al progreso intelectual en que vamos a empeñarnos: un criterio, una armoniosa visión total y el sentimiento agudo de la responsabilidad que entraña nuestra profesión de fe católica. Por eso se inicia esta tentativa con el establecimiento de los tres cursos siguientes: Filosofía, Historia de la Iglesia y Sagradas Escrituras (Nuevo Testamento), que han aceptado dictar, para honor nuestro, los eminentes profesores RR. PP. José Ubach, SJ; Serafín Protin, OAA; y Vicente Sauras, SJ. Hasta ahí se limita nuestro primer paso. No fundamos una nueva institución ni labramos estatutos ni agrupamos adherentes: queremos estudiosos sinceros, militantes decididos.⁶

En efecto, en el programa de estudios para el año 1922 se lee esta confianza en la juventud y su poder renovador, que pretende actuar por fuera de la autoridad de la Iglesia, y se arroja una clara consigna: la necesidad de una militancia católica cultural no partidaria. Así, el objetivo de los C. C. C. se podría resumir en “rearmar la inteligencia católica, crear un espacio propio y de ese modo irrumpir en la vida nacional”.⁷ Orden, jerarquía y disciplina son los valores a imponer en las sociedades occidentales.

Por su parte, como parte del proyecto estrictamente literario y artístico de los Cursos se crea el Convivio. En abril de 1927 Jorge Mayol, director de los C. C. C., le escribe a Samuel Medrano sobre su idea de “atraer y reunir a escritores y artistas que, siendo católicos, se hallan empero alejados de toda actividad militante”.⁸ La invitación a integrar las actividades de los C. C. C. se piensa amplia, y se extiende a jóvenes escritores modernos reticentes, como Ernesto Palacio, Guillermo de Torre o Jorge Luis Borges, con la esperanza de conseguir “un caso Coc-teau argentino”, tal como sugiere perspicazmente Fernando Devoto.⁹ La estrategia es bien simple y no oculta ningún misterio: dada la sensación de páramo religioso-intelectual que se percibía en el ambiente porteño, se invita a sumarse a las discusiones filosóficas y estéticas del

⁵ José Zanca, *Cristianos antifascistas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 32.

⁶ Raúl Rivero de Olázabal, *Por una cultura católica. El compromiso de una generación argentina*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 1986, p. 24.

⁷ Fortunato Mallimaci, “El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar”, en AA.VV., *500 años de cristianismo en Argentina*, Buenos Aires, Nueva Tierra, 1992, p. 261.

⁸ José María Medrano, *Los iniciales “Cursos de Cultura Católica” en Buenos Aires*, Buenos Aires, Dunken, 2015, p. 41.

⁹ Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 197.

Convivio a escritores y artistas que habían participado de los movimientos modernos, con la esperanza de tentarlos en su empresa espiritualizadora. Como explica Raúl Rivero de Olázabal, su propósito era entablar con ellos “una relación amistosa por medio de reuniones informales, charlas, conferencias y exposiciones o lecturas que los llevaran insensiblemente a profundizar el contenido y las exigencias de su fe o [...] su inconsciente deseo de la fe”;¹⁰ y demostrarles, como comenta irónicamente Jijena Sánchez, “que los católicos no eran estúpidos sacristanes que se comían velas”.¹¹

César Pico organiza y anima el Convivio, que se sostiene en actividad desde 1927 y hasta 1947, alentando la participación de escritores, artistas, músicos, etc., a través de la organización de conferencias, charlas, muestras de arte y conciertos. Entre los frecuentadores, se puede mencionar a algunos vanguardistas, como Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal, Antonio Vallejo y Francisco Luis Bernárdez, pintores como Juan Antonio Spotorno o Juan Antonio Ballester Peña, e intelectuales nacionalistas, como Marcelo Sánchez Sorondo, Mario Amadeo o Felipe Yofre. Estos jóvenes también aparecen en *Criterio*, donde se mezclan con escritores más tradicionales, señores creyentes y sacerdotes. Las tensiones que generan esta convivencia de diferentes generaciones, junto con modos divergentes de entender la expresión pública del ser cristiano, atraviesan los primeros dos años de la publicación, bajo la dirección de Dell’Oro Maini.

En ese corto período, sus páginas albergan poemas de escritores vanguardistas, con notas sobre arte moderno, con grabados e imágenes religiosas a color que circulan desde su portada hasta el interior de sus páginas. Desde el punto de vista estético y gráfico, en la revista se comprueba la “apertura a las ‘nuevas sensibilidades’”, como apunta Diego Mauro en relación con la cuidada austeridad del formato, las tipografías empleadas y la utilización de grabados de impronta formalista, “entre los que sobresalían los de Juan Antonio Spotorno en las portadas y los de Norah Borges, Daniel Marcos Agrelo, José Bonomi, Pompeyo Audivert y Víctor Delhez en los interiores”.¹² Como afirma Lucas Adur, “*Criterio* se presentó en el campo literario como un órgano ‘nuevo y doctrinario’, vanguardista y católico”, y esto funcionó sin mayores conflictos en su primera etapa, del 8 de marzo de 1928 a noviembre de 1929 cuando renuncian su director y los colaboradores más cercanos al ideario moderno.¹³ En su relevo del archivo de Dell’Oro Maini, Devoto menciona que la belicosidad de algunos miembros del grupo, como Ernesto Palacio o César Pico, trajo fuertes enfrentamientos con el Directorio que “no estaba dispuesto a permitir la existencia de una publicación independiente y abierta al mundo laico y a las vanguardias como *Criterio*”.¹⁴ Finalmente, el Directorio le pide la renuncia a Dell’Oro Maini y este lo hace en noviembre de 1929, cuando también se conoce la decisión de que *Criterio* se oriente por los principios de la Acción Católica. Una parte importante de los colabora-

¹⁰ Olázabal, *Por una cultura católica*, p. 107.

¹¹ María Isabel de Ruschi Crespo, *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston-Grupo Editor Latinoamericano, 1998, p. 93.

¹² Diego A. Mauro, “Los intelectuales católicos en tiempos revueltos: de Tribuna Universitaria al surgimiento de *Criterio* (1910-1930)”, en M. Lida y M. Fabris (coords.), *La revista Criterio y el siglo XX argentino*, Buenos Aires, Prohistoria, 2019, p. 43.

¹³ Lucas Adur, “*Criterio*: un catolicismo de vanguardia (1928-1929)”, en H. Ehrlicher y N. Riñler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Berlín, Shaker, 2014, p. 123. Disponible en: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/lucas-adur-criterio-un-catolicismo-de-vanguardia-1928-1929>>.

¹⁴ Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo*, p. 202.

dores de *Criterio* fundan otra revista: *Número*, que aparece en enero de 1930 y se publica por un año, bajo la dirección de Julio Fingerit. Es una revista que tiene una casi exclusiva preocupación estética, y que se guía por la herencia legada de la vanguardia *martinfierrista* en conexión con una ética cristiana.¹⁵

Tanto en las reuniones de los Cursos de Cultura Católica como en las revistas mencionadas se despliega la filosofía neotomista como discurso oficial del pensamiento católico. Y esta actualización de santo Tomás, que resuena con fuerza desde Europa, es la clave que explica la compatibilidad de lo religioso con las expresiones del arte nuevo. Es que, como se verá en el próximo apartado, la espiritualidad que recubre las prácticas intelectuales de la fe admite, casi sin conflicto, los juegos formales que tienen a la construcción, y no a la representación, como principio ordenador de las prácticas literarias y artísticas.

La eternidad de lo bello

Desde fines del siglo XIX, el renacimiento tomista gana impulso a través de la encíclica *Aeterni Patris. Sobre la restauración de la filosofía cristiana conforme a la doctrina de Santo Tomás de Aquino*, del papa León XIII. En ella se sustenta una visión dicotómica del mundo, la lucha entre la Ciudad Santa y el mundo profano, y la necesidad de que la Iglesia recupere su lugar como “cimiento de una sociedad armónica compuesta por cuerpos intermedios libres del absolutismo del Estado moderno y a la vez resistentes a la ruptura de los vínculos de solidaridad causada por el individualismo filosófico y por el capitalismo”.¹⁶ Pero el neotomismo no solo se propone repensar el lugar de la religión en las sociedades occidentales, sino que también trae un modo “nuevo” de entender el vínculo con lo religioso en términos intelectuales y filosóficos: se enfatiza la importancia del mundo sensible y la posibilidad de conocerlo *metafísicamente* en lo más íntimo y profundo. Así, se diseña un conocimiento que justamente no desdeñe la experiencia material, sino que la tome como acceso a lo universal mediante ciertos grados de abstracción que separen la *forma*, o su esencia, de los objetos concretos.¹⁷

Por este motivo, *realidad* y *realismo* son términos que se repiten en las discusiones teóricas de la intelectualidad católica como un significado en disputa. En la revista *Criterio*, Ernesto Palacio, un exmartinfierrista, escribe:

No hay conocimiento posible (y la percepción de la belleza es una de sus formas) sin el humilde sometimiento a la realidad; pero no la miserable de los llamados realistas en arte, limitada a lo puramente sensible, sino la realidad íntegra, las innumerables variedades del ser,

¹⁵ Sobre esta revista, véase Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo, “Estudio preliminar”, *Revista Número*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2018.

¹⁶ Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 2001, p. 417.

¹⁷ Para el filósofo medieval, las cosas, o mejor los entes, comparten el hecho de *ser* (*esse est commune omnibus*), y estos lo son según su modo propio de ser, es decir, su esencia: “El ser es lo más íntimo de cada cosa y lo que más profundamente las penetra, ya que, según hemos visto, es principio formal de cuanto en ellas hay” (I, q.8, a.1). A diferencia de la existencia, el ser es el fundamento del estar ahí, de la presencia en un espacio y en un tiempo, es el principio primero y “la forma de todas las formas” (I, q.3, a.3c): la permanencia más pura que trasciende todo tipo de contingencia.

corpóreas o incorpóreas. [...] no logramos escapar de la realidad circundante, que nos tiene aferrados por los sentidos y la inteligencia, sino para absorbernos en la contemplación de la Realidad suprema, que nos tironea el alma desde arriba.¹⁸

La cita de raigambre neotomista forma parte de una serie de artículos de Palacio contra la noción de “deshumanización del arte” de José Ortega y Gasset, quien estaba de visita en Buenos Aires en 1928.¹⁹ El escritor argentino se detiene en la contraposición que el filósofo español establece entre realidad “vivida” o humana y realidad “contemplada” o artística y le reprocha el haber asimilado esta última a lo “irreal”. En sus cinco intervenciones tituladas “En el país del arte deshumanizado”, Palacio sigue de cerca el razonamiento de Ortega y su escala de distancias espirituales entre la realidad y los sujetos, a través de la escena del enfermo agonizante y sus acompañantes que esboza el escritor español en su ensayo. Ahí Ortega había planteado cuatro puntos de vista diferentes –la esposa del moribundo, su médico, un periodista y un pintor– frente a una misma realidad, la agonía en su lecho de muerte de un personaje ilustre; y había ubicado a la mujer y al pintor en extremos espirituales, ya que si la primera no contempla la escena, sino que la vive, el pintor por el contrario es indiferente a lo que ocurre allí, su actitud es puramente contemplativa y exterior. Frente a este cuadro, Palacio, impregnado de la lectura de Maritain al que cita varias veces, no solo le recrimina al ensayista el uso de tipologías rígidas, sino que también le adjudica negativamente un idealismo poskantiano que lo llevaría a querer captar mediante ideas la realidad, evadiéndose así del sometimiento al objeto.

¿Qué significa someterse al objeto o a la realidad? Palacio lo responde citando a Tomás de Aquino en latín y a Dionisio Aeropagita; explica que “todo lo que ‘es’, es real, y todo arte resulta, en este sentido, ‘realista’, ya que ‘no puede’ dejar de expresar una realidad, visible o invisible, actual o posible”.²⁰ Por eso, no podría existir la “evasión de la realidad” ni tampoco podrían utilizarse los conceptos de “realidad” e “irrealidad” para fundamentar una teoría estética. En este sentido, el arte no tendría por fin expresar la realidad sensible, en el sentido fotográfico, pero tampoco desfigurar la realidad o expresar una “irrealidad”, como sostiene Ortega y Gasset. Por el contrario, lo único que está al alcance del artista es “descomponer” los objetos en sus elementos “reales” para expresar una armonía también “real”, como se comprueba en los cuadros abstractos de Picasso. Pero esta composición que realiza el artista no puede entenderse si no se cuela en la argumentación la categoría de belleza.

En efecto, lo bello es el fin del arte para Palacio. Y los artistas, “poseídos de Dios”, tienen una tarea: “su misión no consiste, pues, en ‘describir’ las cosas, como diría un teorizador del naturalismo, ni ir ‘contra ellas’, como sostiene Ortega y Gasset en una conclusión que no es

¹⁸ Ernesto Palacio, “En el país del arte deshumanizado. III”, *Criterio*, n° 30, 27 de septiembre de 1928, p. 394.

¹⁹ En ese momento Palacio también participaba del periódico nacionalista *La Nueva República*, de los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta. Respecto de Ortega y Gasset, era su segunda visita a Buenos Aires; llegó en agosto de 1928 y se quedó hasta enero del año siguiente. Como explica Tzvi Medin, a diferencia de su primera visita en 1916, ahora el filósofo tiene un nombre consagrado: ya había publicado *España invertebrada*, *El tema de nuestro tiempo* y *La deshumanización del arte*, escribía regularmente en *La Nación* y mantenía asidua correspondencia con intelectuales argentinos, como Victoria Ocampo. Véase Tzvi Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. En su estadía porteña, dictó una serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras sobre “¿Qué es la ciencia, qué es la filosofía?” y en Amigos del Arte sobre “nuestra vida”, anticipando *La rebelión de las masas*.

²⁰ Palacio, “En el país del arte deshumanizado. III”, p. 394.

más que el reverso del mismo error fundamental”.²¹ Lo que el artista debe hacer es perseguir el resplandor que hay en las cosas, ese “elemento inmaterial, una *forma*, la belleza”.²² Al no ser posible evadirse de la realidad, la operación imaginativa entonces solo puede combinar los elementos que esa realidad le proporciona en cierta atmósfera de belleza. Descomponer, componer y construir, tal como lo ejecuta Picasso, guían la consigna por un arte que retorne al orden y, al hacerlo, presente una realidad inventada desde la restricción que impone la materialidad de los objetos para, desde ahí, lograr el salto hacia un más allá del plano de lo estrictamente visible. Es que el artista, a diferencia de las demás criaturas, se presenta como el único que puede descifrar lo que el resto solo percibe en forma imprecisa y confusa: “La belleza está en el mundo como el sonido en las cuerdas del violín; cualquier cosa lo suscita torpemente, pero solo el arco puede elevarlo en notas puras”.²³

Desde esta aristocracia de la creación artística, queda claro que, si la belleza se hace presente en el mundo desde la más pura potencialidad, como el sonido en las cuerdas del violín, las audacias modernas encuentran libertad de acción en tanto logren manifestar la cifra eterna de los objetos. Preocupado por no quedar como un conservador, Palacio, que supo estar en las filas de la vanguardia argentina, aclara:

No somos, gracias a Dios, conservadores. Al discutir ciertas tendencias del pensamiento contemporáneo en su ilustre expositor español, debemos afirmar, aunque esté implícito en todo lo que llevamos escrito, que no se trata de ataques al llamado “arte nuevo” –de cuyas manifestaciones positivas somos entusiastas apologistas– sino a un sistema equivocado de doctrinas que pretenden explicarlo. El arte nuevo es tan válido como el de cualquier otra época, y si presenta caracteres distintos, no hace más que cumplir con una ley eterna de variación que rige a todas las obras humanas. Nuestra afirmación consiste en que no es necesario justificar dichos cambios accidentales con una filosofía de circunstancias, puesto que el arte nuevo es válido, precisamente, no en cuanto se diferencia del tradicional, sino en cuanto es esencialmente idéntico. Su valor depende de la Belleza eterna, multiforme y una.²⁴

En tan solo una frase Palacio sintetiza el mecanismo que hace posible la confluencia entre arte nuevo y catolicismo: la “ley eterna de variación” permite que se impriman sobre lo que permanece (la esencia divina) las experimentaciones modernas (los “accidentes” estéticos) que se presentan como contingencias propias de una época. No se trata de un ideal de belleza a alcanzar, sino de la Belleza como verdad absoluta y forma eterna que sobrevive en los productos de arte a través de los tiempos y que, por esta razón, detenta un vacío de contenido altamente productivo: al igual que el intelectualismo católico que deseaba borrar de contenido sentimental el pensamiento de y sobre lo religioso, aquí en el ámbito del arte y las letras se prioriza la manipulación de las formas por sobre la transmisión de un mensaje transparente que reenvíe sin filtros a la realidad.

Si bien Palacio citaba a Jacques Maritain en su texto, la lectura de *Arte y escolástica* permea toda su teoría estética. En ese libro, Maritain actualizaba las enseñanzas de santo Tomás y

²¹ *Ibid.*, p. 395.

²² Ernesto Palacio, “En el país del arte deshumanizado. IV”, *Criterio*, n° 32, 11 de octubre de 1928, p. 45.

²³ Palacio, “En el país del arte deshumanizado. III”, p. 395.

²⁴ Ernesto Palacio, “En el país del arte deshumanizado. V”, *Criterio*, n° 34, 25 de octubre de 1928, p. 62.

colocaba a la belleza como una categoría formal que no debería materializarse en especificaciones demasiado estrechas:

No hay manera sola, sino mil y diez maneras en que la noción de integridad o perfección o de acabamiento pueden realizarse. La ausencia de cabeza o de brazos es una falta de integridad muy apreciable en una mujer, y muy poco en una estatua, a pesar de la pena que haya sentido M. Ravaissou por no poder completar la Venus de Milo. El más pequeño croquis de Vinci y hasta de Rodin es más acabado que el más cumplido Bouguereau. Y si place a un futurista no hacer más que un solo ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le discute ese derecho; se le exige tan solo –y aquí está todo el problema–, que este cuarto de ojo sea justamente todo cuanto es menester de ojo a la dicha dama en el caso dado.²⁵

La mención al futurismo es casi sacrílega, pero en el argumento se espiritualiza al participar de las verdades eternas del pensamiento religioso que admite, como afirmaba Palacio, las experiencias cambiantes del arte de vanguardia. La visión escolástica actualizada, además, es evidente: lo bello como valor trascendental que resplandece formalmente en las partes proporcionadas de la materia. Es que la forma la ordena según cánones de medida, congruencia y proporción y, al hacerlo, resplandece en ella como una luz. Como explica G. K. Chesterton en su biografía de santo Tomás, “la Forma es el hecho concreto; es lo que hace que un ladrillo sea ladrillo, que el busto sea un busto, y no la informe y pisoteada arcilla de la que cualquiera de los dos puede estar hecho”.²⁶ Esta supremacía de la *forma*, como puesta en orden, se conectará con la opción por un arte y una literatura que reniegue de las copias realistas de la naturaleza y priorice un acercamiento constructivo a la obra por componer. Por este motivo, lo arquitectónico tendrá un lugar privilegiado en las reflexiones de los escritores y los artistas que alienten esta aproximación anacrónica entre catolicismo y vanguardia.

Lo arquitectónico como lenguaje espiritual

Dentro de la revitalización del catolicismo la idea de construcción reaparece con insistencia en el armado de un arte puramente creador. Desde este punto de vista, Maritain señala, también en *Arte y escolástica*, que, si bien “hay muchas ideas que conservar de Le Corbusier, y de los contactos establecidos por él entre el arte del arquitecto y el del ingeniero”, no se puede reducir todo a una función útil, que decantaría en una “especie de jansenismo estético”.²⁷ Es necesario realzar la importancia de la lógica que desborda el valor de lo útil:

Si ciertas construcciones mecánicas (automóvil, buque, vagón, avión, etc.) son bellas cuando su tipo está bien establecido y todas sus partes estrictamente concebidas según su uso en el todo, es porque la ley de la utilidad recubre y encarna aquí una ley más profunda, la de la ar-

²⁵ Jacques Maritain, *Arte y escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1945, p. 42.

²⁶ G. K. Chesterton, *Santo Tomás de Aquino*, traducción y notas de J. C. de Pablos, 2014, s/p. Disponible en: <www.chestertonblog.com>.

²⁷ Maritain, *Arte y escolástica*, p. 189.

monía matemática, y más en general, la de la lógica. La lógica es la que hace el valor estético de lo útil, y la lógica desborda lo útil.²⁸

Una lógica –obrero, misteriosa y viviente– se levanta contra el ornamento inútil, que además es feo por ilógico, en pos de alcanzar una estructura que sea, al mismo tiempo, formal y espiritual. Dentro de este ordenamiento, el arte medieval se consagra como horizonte al que retornar anacrónicamente, pues ahí se descubren las condiciones necesarias para fabricar un objeto *razonablemente* construido, sin atender demasiado al “estilo”. Precisamente, son los arquitectos de la Edad Media, según Maritain, quienes enseñan a desdeñar la restauración dentro del estilo. Y por ello, “si se destruía el coro de una iglesia romana por un incendio, lo reconstruían en gótico, sin pensar más”.²⁹

Esta mirada negativa sobre la noción de *estilo* también la expresa Prebisch en sus intervenciones. Desde *Número*, se burla de las distinciones estilísticas que le recuerdan los manuales de Bouvard y Pécuchet, sentenciando que “la arquitectura es antes del ornamento” y a pesar de él.³⁰ Es que la verdadera tradición repudia las formas tradicionales, según Prebisch; y como no hay lugar aquí para la imitación de las obras del pasado, la tarea es simple: “seguir el mismo proceso creativo que las produjo”.³¹ Este razonamiento explica el rechazo a la escuela neogótica, pero, al mismo tiempo, la posibilidad de encontrar la supervivencia esencial del gótico en otros esquemas arquitectónicos, como por ejemplo la ornamentación nórdica. Es que, según el crítico argentino, a los neogóticos se les escapó un detalle para nada menor: el espíritu que animaba esas edificaciones. “No advirtieron suficientemente la naturaleza especial de la lógica gótica, puesta al servicio de una voluntad de expresión de que ellos carecían, *de que su época carecía*. La construcción gótica se apoya en lo racional para conseguir fines superracionales”, sentencia Prebisch.³²

En plena modernización urbana, lo espiritual asume el desafío del anacronismo, ese modo de leer el tiempo pasado en “el suelo actual” y construir una memoria a través de los vestigios que se actualizan y resignifican en ese suelo del tiempo del Ahora.³³ La arquitectura como lógica viviente sostiene este acto de supervivencia, ya que desactiva el binomio nuevo/ viejo. En este sentido, el escritor y arquitecto Carlos Mendióroz, también asiduo colaborador de *Número*, afirma:

Arquitectura moderna; Arquitectura viviente: nombres de una cosa más simple: Arquitectura. Siempre fue viviente, actual, la Arquitectura. [...] Hay una preocupación por crear un *estilo*, y quién sabe hasta dónde sea legítima la novedad a toda costa. Las leyes de la proporción no pueden ser novedosas: son eternas porque todo lo proporcionado es bello, y por eso el Parthenon y Notre Dame son tan viejos como nuevos.³⁴

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁰ Alberto Prebisch, “Pintura”, *Número*, n° 8, agosto de 1930, p. 69.

³¹ *Ibid.*

³² Alberto Prebisch, “El álbum de Villard de Honnecourt”, *Número*, n° 17, mayo de 1931, p. 42.

³³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 163.

³⁴ Carlos Mendióroz, “Arquitectura y novedad”, *Número*, n° 2, febrero de 1930, p. 10. Mendióroz participó tanto de *Criterio* como de *Número*, y era habitué de los C. C. C. En los años treinta, anima la formación de la Corporación de Arquitectos Católicos, que se forma en 1938, a partir de la iniciativa de Tomás D. Casares, director de los Cursos de Cultura Católica, quien estaba interesado en la formación de asociaciones profesionales católicas.

Como se lee en el fragmento, la variable de lo eterno hace estallar el relato sucesivo y lineal entre lo antiguo y lo nuevo, e impone la posibilidad de pensar aquello que sobrevive más allá del tiempo cronológico. Nuevamente lo bello asociado a lo geométrico proporcionado es la clave para incluir lo “viejo” y aceptar lo “nuevo”. Desde esta perspectiva, Mendióroz critica negativamente a la arquitectura religiosa contemporánea, a la que considera lamentable ya que levanta templos “de un sentimentalismo ignorante, cuando no de aspecto wagneriano, o de una frialdad jansenista”.³⁵

La contrapartida la encarna Auguste Perret, quien –como un “buen constructor”– utiliza recursos simples y definitivos, siguiendo la herencia de los góticos. Cristiano y pordiosero son los adjetivos escogidos para definir al arquitecto francés que reviste sus obras de entera pobreza,

una pobreza pródiga y no mezquina. Se ve en tal ambiente nuevo, mas lleno de caridad, la minuciosa vigilancia del artista que ha querido apurar la sobriedad hasta la penitencia. *Era necesaria su obra como un desagravio por todas las catedrales de Luján que andan creciendo por el mundo.*³⁶

Sin muchas vueltas, Mendióroz señala a la Basílica de Luján –del arquitecto Ulrico Curtois– como ejemplo de un rebuscado sentimentalismo, y al hacerlo dialoga y reafirma el rechazo al neogótico también manifestado por Prebisch. Si Luján es lo excesivo en tiempos de pobreza formal, la iglesia de Perret en Montmagny, levantada en honor de santa Teresa de Lisieux es una “obra genial y desnuda [...] el ejemplo más puro de arquitectura que se puede señalar en el planeta desde la aparición del hediondo Renacimiento”.³⁷

Solo habrá que esperar un par de años para que las réplicas de Mendióroz sean escuchadas. Como releva Juan Antonio Lázara, la primera iglesia moderna de la Argentina es la Iglesia de la María Inmaculada, que comienza a edificarse en 1933 “según revolucionarios conceptos de liturgia que predominaban en Europa a partir de las obras de Perret y otros arquitectos que utilizaron el hormigón como estructura visible y como recurso ornamental”.³⁸ Esta obra fue proyectada por la llamada Escuela del Beato Angélico de Milán y proponía el concurso dentro del edificio de artistas contemporáneos en materia de decoración. Para Lázara, si bien en las primeras décadas del siglo se vivió en Buenos Aires un cierto retraso respecto de las tendencias de vanguardia, a partir del xxxii Congreso Eucarístico Internacional en el año 1934 esto se detiene y empieza a aparecer la influencia de las vanguardias integradas a elementos del románico temprano. En sus palabras:

Fue justamente este retroceso hacia el prerrománico lo que le permitió a la arquitectura religiosa argentina tomar impulso para avanzar hacia la vanguardia en una suerte de sincretismo medioevo-racionalismo-expresionismo que quedará como testimonio en la mayoría de los templos existentes, al menos, en la arquidiócesis de Buenos Aires.³⁹

³⁵ Carlos Mendióroz, “Las iglesias de Perret”, *Número*, n° 16, abril de 1931, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, p. 32. Cursivas añadidas.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ Juan Antonio Lázara, “Del Neogótico al Neorrománico. El reloj de los estilos retrocede hacia una nueva periodización de la historia de la arquitectura religiosa en la Argentina”, en M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.), *El neogótico en la arquitectura americana*, Ariccia-Ermes, Servizi editoriali integrati, 2016.

³⁹ Lázara, “Del Neogótico al Neorrománico”, p. 63.

Las reflexiones arquitectónicas realmente ocupan un lugar central en la revista *Número* y son una referencia ineludible para la construcción de una estética vanguardista católica, que experimentará en el año 36, con el cuarto centenario de la ciudad de Buenos Aires, una nueva inflexión en su coincidencia con el hispanismo.⁴⁰ En este sentido, es interesante comparar la ausencia de los jóvenes modernos ligados al catolicismo en el Congreso Eucarístico del 34 con sus apariciones en las celebraciones de la capital argentina, que se recubre de un halo espiritual, moderno y tradicional.⁴¹

Pero esta presencia de la arquitectura no solo se vislumbra en textos teóricos o críticos, sino que también permea las obras de muchos jóvenes escritores y artistas modernos que concurren a los Cursos de Cultura Católica. El artista belga radicado en la Argentina Víctor Delhez es uno de ellos. En efecto, entre mediados de los años cuarenta y comienzos de la década siguiente, realiza una serie de xilografías bajo el título “Arquitectura y nostalgia”. Siguiendo este eje formal y temático, Delhez opta por el trazado geométrico, la superposición de ángulos y el claroscuro para crear imágenes puramente arquitectónicas, sin personajes, vegetación o cielo. El encuadre desde arriba, las perspectivas vertiginosas, la imbricación de recodos y masas edilicias, o la potencia orgánica de la piedra renuevan el gótico sin por eso abandonar la impronta vanguardista (figuras 1, 2, 3 y 4).

Sin dudas, en su trabajo artístico Delhez condensa su propia trayectoria biográfica tal como la expone en su *curriculum vitae* comentado de 1975. Nacido en Amberes, estudia arquitectura en la Academia Real con conocidos profesores, como Van Beurden, Van Dyck, Bilmeyer, Pol de Mont, etc.; se forma por cinco años en dibujo y pintura; obtiene el diploma de topógrafo y trabaja unos meses de dibujante naval en los talleres marítimos Cocqueril de Hoboken. Entre 1918 y 1923 estudia y se recibe de ingeniero en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Lovaina. Por esos mismos años también comienza a publicar caricaturas en la revista *Vlaams Leven* y edita el libro *Diez vlaamse koppen* [Diez cabezas flamencas] en colaboración

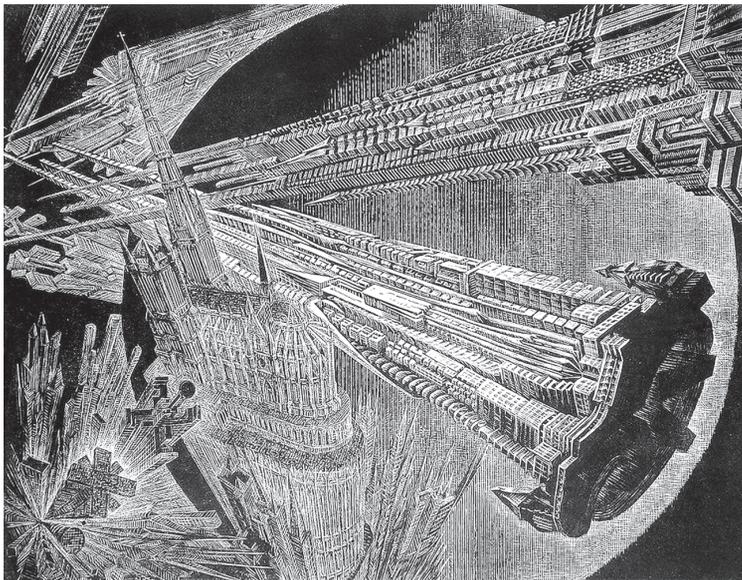


Fig. 1. Víctor Delhez, serie “Arquitectura y nostalgia”, s/f, Fundación Delhez.



Fig. 2. Víctor Delhez, serie "Arquitectura y nostalgia", s/f, Fundación Delhez.

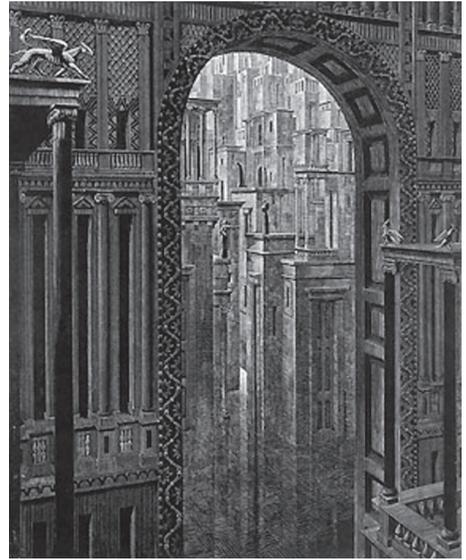


Fig. 3. Víctor Delhez, serie "Arquitectura y nostalgia", s/f, Fundación Delhez.



Fig. 4. Víctor Delhez, serie "Arquitectura y nostalgia", s/f, Fundación Delhez.

con Maurits Lambrechts e introducción del artista abstracto Michel Seuphor. Asimismo, participa de exposiciones individuales y colectivas con dibujos y grabados abstractos y surrealistas. Este derrotero de formación y visibilidad incipiente como artista se interrumpe con el accidente y muerte de sus padres. Frente a la experiencia trágica, Delhez decide viajar a Sudamérica.

De 1926 a 1933 reside en Buenos Aires, desempeñándose como dibujante, arquitecto, constructor, publicista y decorador. Continúa trabajando en obras abstractas, constructivistas, surrealistas y en grabados. Expone algunos dibujos y acuarelas en la galería Sacre du Printemps de París, que luego se trasladan a las oficinas de los *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, de Seuphor, Prampolini y Dermeé, del cual Delhez fue agente sudamericano. En esa misma época realiza, según registra, alrededor de doscientos retratos xilográficos, algunos en camafeos. Finalmente se da a conocer en la escena artística porteña a través de una muestra en Amigos del Arte, en la que había expuesto fotografías surrealistas y abstractas, collages y fotomontajes. Una de estas fotografías acompañará el ensayo de Jorge Luis Borges "Séneca en las orillas" en la revista *Sur*. Pero este esbozo biográfico no estaría completo si no se mencionara, como ya adelantamos, su presencia en las reuniones de los Cursos de Cultura Católica de Buenos Aires y su colaboración en las revistas que surgen de ese seno, *Criterio* y *Número*.

"Poesía sin palabras, de puras líneas y materia hierática, fraguada en muda sucesión de ritmos", así describe los grabados el intelectual boliviano Fernando Diez de Medina, amigo de Delhez y uno de sus críticos más influyentes.⁴² En una de las cartas que componen la correspondencia mantenida con Diez Medina a lo largo de casi cuarenta años, Víctor Delhez escribe que la nostalgia es motivo de arte a pesar del desprecio que le merece a la "campeonada modernista", que ve en ella una expresión de debilidad, vejez, atraso, inadaptabilidad, incomprensión y fatiga.⁴³ Si bien no niega que en la nostalgia se encuentren estos elementos, ellos estarían transfigurados y enriquecidos por un "hechizo de vida".⁴⁴ Para él, la nostalgia hace que el tiempo cronológico se agriete, y por ello afirma que "echar ideas pasadas por encima de la borda, dándoles espaldas y negándoles, no es signo de fuerza ni de virilidad o vitalidad".⁴⁵ Al contrario, en su visión, "la historia está allí para revelar el hecho de que cualquier desvinculación de lo nuevo con lo viejo hace que lo nuevo deje de serlo y se desplome en una vejez más integral que prematura".⁴⁶

Según Silvia Dolinko, los discursos visuales del grabado en las primeras décadas del siglo xx buscan producir imágenes comprensibles, de modo que sus contenidos narrativos o programáticos resulten fácilmente decodificables.⁴⁷ En el caso de Delhez, sus xilografías pobladas de construcciones abismales y desoladas reniegan de la fe en el progreso y del carácter celebratorio de la vanguardia, pero no de su legado experimental. El rinoceronte edilicio, en este sentido, recuerda el interés que los vanguardistas dieron a los objetos y las investigaciones surrealistas en torno a lo inanimado, al mismo tiempo que muestra otra cara de la modernización al hacerse metáfora de una antigüedad que no puede silenciarse en la ciudad moderna o el arte actual. Un trazo antiguo que supone la supervivencia religiosa en su versión gótica.

⁴² Víctor Delhez y Fernando Diez de Medina, *Cartas escogidas 1935-1973*, La Paz, Rolando Diez de Medina, 1994, p. 80.

⁴³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Silvia Dolinko, "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", *Separata*, n° 15, "Crónicas de entreguerras", octubre, 2010, pp. 20-37.

Revolución constructiva

En 1944 Leopoldo Marechal escribe un libro sobre el arquitecto Alejandro Bustillo. Lo primero que menciona es cómo este “revolucionó” la arquitectura de las ciudades, aunque hace un reparo: que a él no le gustaría que usara el verbo “revolucionar” aplicado a las cosas del arte, algo que el propio Marechal comparte y por eso se apresura a decir el sentido que le otorga al término: “No doy a ese verbo su corriente sentido iconoclasta, sino aquel otro, infinitamente más profundo, mediante el cual entendemos que toda revolución no es en última instancia otra cosa que una restitución o una restauración”.⁴⁸ Ya convertido al catolicismo, en el texto Marechal recrea su propio camino al hablar de una fase revolucionaria o “destruktiva” en el arte, al que le sigue una constructiva en la cual:

deseando restituir al arte lo auténtico y lo vivo que le faltaba, se formulan cien estéticas aparentemente distintas, que combaten entre sí, que se disputan el mérito de la novedad o la invención y que, en algunos momentos, parecen crear una confusión babélica en el idioma del arte; pero cuando la revolución ha concluido y recoge sus frutos, no es difícil advertir que lo que realmente se ha logrado es devolverle al arte sus principios eternos, su esencia inmutable y su frescura original. Aquella revolución se ha resuelto, al fin, en una simple restitución de valores y en una restauración del arte conforme a la esencia restituida.⁴⁹

Dentro de esta lógica de revolución-restitución, para Marechal, el trabajo arquitectónico de Bustillo –entre sus trabajos, se pueden mencionar el Edificio Volta y el Banco de la Nación Argentina en Buenos Aires, el hotel Llao Llao en Río Negro y casas particulares para escritores, políticos y artistas– no cae en la pura utilidad ni en la retórica del ornamento. Al contrario, la “intuición de la hermosura” de Bustillo le hace ver lo bello en lo inútil y lo útil en lo bello, al mismo tiempo que sabe que “la delimitación de ambas categorías ha sido trazada ya definitivamente por los maestros antiguos, desde Platón a santo Tomás”.⁵⁰ Hacia el final, también menciona a Valéry y su diálogo con Eupalinos para referirse a la equivalencia pitagórica entre disposición musical y construcción escultórica.

Las palabras de Marechal participan de las ideas ya expuestas de Maritain, Palacio o incluso de Delhez; al primero lo cita en reiteradas ocasiones, con los otros comparte las reuniones del Convivio y los Cursos de Cultura Católica. Pero además las citas exponen su propio trabajo literario luego del llamado al orden y la conversión a la religión católica. Activo participante de la vanguardia de los años 20, a fines de esa misma década su perspectiva estética cambia. De la revolución pasa a la restitución y a la necesidad de obras integrales, armónicas y eternas. Esto es particularmente evidente en una crítica de 1929 que escribe para el único número de la revista *Libra* sobre la obra de Elena Cid. Ahí ya se puede percibir la importancia dada a las reglas de composición del cuadro y el uso de técnicas geométricas.

⁴⁸ Leopoldo Marechal, “Alejandro Bustillo”, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, vol. 5, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 197.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 197-198.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 198.

Sorprendido, señala Marechal que una niña de Cid no podría mover su párpado sin que se derrumbara “el castillo de líneas y colores”,⁵¹ ya que la artista la inmovilizó para siempre. No obstante, aclara, no hay que llorar ese riguroso destino, pues la rodeó “de un mundo que le es fiel como un eco, de un paisaje que le responde y se nutre de su gesto y color”.⁵² Por eso, concluye: “En el fondo, la niña y su mundo son una misma cosa, en la unidad de la esfera o de la estrella”.⁵³ De este modo, en los trabajos plásticos de Cid, Marechal destaca la creación de un mundo armónico e inmóvil en el que no hay fuga posible: la esfera se presenta como la figura privilegiada, casi divina, que transmite la perfección de lo Uno y el Todo. Esa armonía lograda entre la niña y el mundo recuerda, sin duda, la teoría pitagórica de la “armonía de las esferas” que explicaba el Cosmos con una concordancia de proporciones aritméticas y musicales, las cuales –extrapoladas al universo– determinaban que los cuerpos celestes emitían en sus movimientos tonos musicales armoniosos y permanentes. Como advierte Leo Spitzer, en su estudio de semántica histórica sobre el concepto de armonía (*Stimmung*), los pitagóricos no separaron ciencia de mitología y este enfoque “teológico” granjeó luego las simpatías de los cristianos. En efecto, el pitagorismo y su reivindicación de la medida y el orden acompañan de cerca el trazado de un imaginario intelectual religioso.⁵⁴

En los “Tres poemas” que Marechal también publica en *Libra*, y que luego formarían parte de *Odas para el hombre y la mujer* (1929), su primer “llamado al orden” luego de la furia vanguardista de *Días como flechas*, también se imagina material y metafísicamente un universo despojado y jerarquizado en categorías.⁵⁵ Como apunta Pedro Luis Barcia, el abigarrado y variado universo de las formas naturales se reduce a un haz de figuras elementales: mujer, hombre, río, buey, árbol, patria, rosa, etc. De modo tal que, frente a la desmesura del anterior libro, “ahora avanzan el equilibrio, la armonía, la medida, el paso, los cuatro elementos, el ritmo de las estaciones, la dualidad del día. Las palabras ‘arquitectura’, ‘geometría’, ‘construcción’, se afirman en sus versos”.⁵⁶ Y se eligen las formas prosódicas tradicionales: alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos. Que la furia vanguardista, o los días como flechas, quedó en pasado se comprueba en “Introducción a las Odas”, el primero de los poemas publicado en *Libra*:

En el día sin lanzas amasé mi canción
 con un barro durable
 Se habían pronunciado las palabras:
 “Toda canción es flecha de destierro”
 Y en el día sin lanzas por encima del hombro
 disparé mi canción.⁵⁷

⁵¹ Leopoldo Marechal, “Dos consideraciones sobre Elena Cid”, *Libra*, n° 1, p. 81.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Algo particularmente visible en la elección de la palabra *Número* como nombre de la revista que continúa el espíritu juvenil de *Criterio*.

⁵⁵ Son: “Introducción a las Odas”, “Niña de encabritado corazón” y “Del niño y un pájaro”. Leopoldo Marechal, *Odas para el hombre y la mujer*, XX, *Libra*, 1929.

⁵⁶ Pedro Luis Barcia, “La poesía de Marechal o la plenitud de sentido”, en L. Marechal, *Obras completas. I. La Poesía*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, xi.

⁵⁷ Leopoldo Marechal, “Tres poemas: Del niño y un pájaro, Niña de encabritado corazón e Introducción a las Odas”, *Libra*, n° 1, 1929, p. 32.

La durabilidad de ese barro, material poético que puede ser moldeado y tomar una forma, se le impone al poeta con sus leyes y reglas propias, bajo la dinámica de una construcción arquitectónica que busca diseñar una obra con proporciones exactas y límites claros. Si bien hay continuidades con el libro anterior, desde *Odas* lo literario no alcanza en sí mismo y va en busca de ese lenguaje primordial con “pies de niño” que trae el eco perdido de lo esencial y eterno de una realidad caída, que tiene por destino la transitoriedad. Como señala Rose Corral: “A pesar de que la poesía de Marechal se alejaría pronto de lo que llamó su ‘furia vanguardista’ [...] que se concentra en el libro de 1926, *Días como flechas*, para tomar otros rumbos con su primer *rappel à l’ordre* y la publicación en 1929 de las *Odas para el hombre y la mujer*, Marechal, al igual que Gironde [...] no forma parte de los que podríamos llamar los ‘arrepentidos’ de la vanguardia”.⁵⁸ En este sentido, las *Odas* repiten temas ya recorridos por el anterior poemario, tales como la necesidad de suspender la transitoriedad temporal, la figura del niño alfarero, la muerte como nacimiento a una realidad superior.

En efecto, el trabajo poético se reviste de una función nítidamente fabricadora en su facultad por producir, no *ex nihilo* sino a partir de una materia preexistente, una criatura nueva. Un “hacer” como artesano que Maritain alentaba en su propuesta teórica. En “Del niño y un pájaro”, por ejemplo, se insiste en la artesanía manual y táctil del barro que, en conexión con el soplo de viento —el espíritu por definición—, recuerda el relato bíblico del Génesis a través de la técnica de la alfarería:

El niño junto al agua
pidió ser Alfarero.
Cerca del río joven lo buscaba su madre:
Lo encontrará su madre con los dedos mojados
El niño amasa el barro, cerca del río joven.
Y entre sus dedos brota,
como de Dios, un pájaro de tierra.⁵⁹

El yo poético torna vivible el mito de origen judeocristiano mediante la lógica de un ritual que involucra la infancia: el niño vive ceremonialmente el mito y, al hacerlo, rompe con el orden usual del espacio y tiempo, para ubicarse en la improbable perfección del tiempo mítico,⁶⁰ que recrea y actualiza la relación de lo creado con el Creador: la obra poética se basta a sí misma y se vuelve *analogon* de la creación divina del universo; pues la analogía “tiene la capacidad de proporcionar los equivalentes narrativos y dramáticos de los diagramas visuales, geométricos”.⁶¹

Así, desde lo háptico se construye un poema recursivo, que combina el heptasílabo encajado con alejandrinos y endecasílabos, siguiendo el ritmo curvo y redondeado del modelado de una vasija o un cántaro. Leyendo el poema en clave de “parábola”,⁶² el niño alfarero espeja la tarea del poeta y ambos comparten la necesidad artesanal de la *mano* como exigencia de la materia, sea para moldear el lenguaje o el barro, con el que producir una forma, en sinto-

⁵⁸ Rose Corral, “Prólogo”, en R. Corral (ed), *Libra*, edición facsimilar, México, El Colegio de México, 2003, p. 86.

⁵⁹ Marechal, “Tres poemas...”, p. 25.

⁶⁰ Como lo define Mircea Eliade en *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.

⁶¹ Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2012, p. 73.

⁶² Graciela Maturo, *Leopoldo Marechal: el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 88.

nía con el interés que las vanguardias expresaron por el arte primitivo. Si de lo que se trata es de poseer el mundo y de partir de lo sensible como portal de acceso a lo sobrenatural, el poeta, para Marechal, al igual que el Dios “ceramista” del primer Libro del Pentateuco que crea a Adán del barro dentro de un imaginario “teo-técnico”,⁶³ se consolida como un demiurgo en cuanto *hacedor*, “alguien que, al nombrar al mundo, le da una forma arquetípica y plena”.⁶⁴ El poeta-alfarero, aquel que “forma”,⁶⁵ le otorga un valor táctil al lenguaje que puede sentir y transformar el universo, para fijarlo icónicamente en el diseño de un objeto poético cerrado que puede recorrerse, ya que tiene contornos estables y límites precisos que impiden cualquier punto de fuga. Alegoría del propio proceso de escritura, el niño y el poeta son los únicos que pueden ver lo que otros no e *imitar* el creacionismo cristiano desde la imbricación entre poesía y arte técnico que se inscriben en la antigua tradición de la alfarería. El poeta como demiurgo –uno de los tópicos que más se repite en el período y que se conecta con el creacionismo de Huidobro– no copia la naturaleza, sino que funda sobre ella sus propias construcciones para deformar y reconstruir lo real. Enrique Foffani, en su análisis del *Heptamerón*, lee este libro como “poema total” que contendría y desplegaría los poemarios anteriores de Marechal, vislumbrándose así cómo el yo poético –pequeño dios– se traduce en varios momentos como el Creador, el Arquitecto o el Alfaro; figuras que toman contacto con la arcilla, ese barro primordial que se vincula con el pecado original.⁶⁶

La representación de Dios, con un compás en la mano que sigue las leyes de la geometría, fue una imagen usual en la cultura medieval, que simbolizaba su función de *cosmocrator* o arquitecto del universo. Dentro de un imaginario estético-espiritual, bosquejado con cimientos católicos, su aporte es fundamental para la construcción de mundos que, en el espacio de la escritura, invita a salir de la mimesis como reproducción de lo real. Las imágenes poéticas participan así de una gran imagen cósmica, son su continuación en el arte, ya que el poeta, lejos de copiar la naturaleza, copia al *Creador* para deformar y reformar el mundo sensible con su fuerza creadora. Y esa producción de nuevos órdenes, suerte de microcosmos, proyectan la sombra del Gran Arquitecto en un macrocosmos eterno: aquel que garantiza la legibilidad del mundo. Es que esa ruptura con la economía de la mimesis, como explica Denis Hollier, define la función ideológica de la arquitectura, en tanto “no produce copias, sino modelos. Se produce a sí misma como modelo. No imita un orden, sino que lo constituye: ya sea del orden del mundo o de la sociedad”.⁶⁷ O del orden de lo literario, podríamos agregar: el espacio cerrado del poema, en símil con el universo cósmico, busca replicar la solidez de una organización arquitectónica en la que resuena nuevamente el ideario neotomista, que Marechal conoce en París, y que se comprueba en la presencia de lo divino como perfección y belleza formal.

⁶³ Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas. Microsferología*, Madrid, Siruela, 2003.

⁶⁴ Diego Bentivegna, “Mimesis, poesía, obra: reappropriaciones dantescas en Pier Paolo Pasolini y Leopoldo Marechal”, en S. Scramim, D. Link e I. Moriconi (orgs.), *Teoría, poesía, crítica*, Río de Janeiro, 7Letras, 2012, p. 51.

⁶⁵ Significado literal hebreo de alfarero (*yoh-tsér*) sea “formador” o “uno que forma”, tal como aparece en el Antiguo Testamento (Jer 18:4).

⁶⁶ Enrique Foffani, “Bajo el signo de Sophia. La poesía de Leopoldo Marechal en la década del 30”, en C. Hammerschmidt, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-Londres, INOLAS, 2015.

⁶⁷ Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 34. La traducción me pertenece.

A modo de conclusión

En 1947 el Vaticano, a través de la encíclica del papa Pío XII, “Mediator Dei”, invita a los artistas contemporáneos a colaborar en los actos y sitios litúrgicos. Francia, una vez más, es el país donde más rápidamente se desenvuelve este movimiento de renovación del arte cristiano, en el que se destacan, entre varios ejemplos, las capillas decoradas por Henri Matisse en Verne y por Jean Cocteau en Fontainebleau y Villefranche, la construcción del convento de los dominicos por Le Corbusier en Lyon, el mosaico de Fernand Léger en Notre-Dame de Toute Grâce o los vitraux de Georges Rouault. Este impulso también viaja a través de las fronteras, y en Buenos Aires se conforma la agrupación Mediator Dei, que desde 1952 lleva adelante la tarea de renovar el arte religioso argentino; entre sus realizaciones sobresale la muestra “Arte Sagrado de la Argentina”, realizada en Roma en el año 1961, con obras que van de Fray Guillermo Butler, Juan Antonio (Spotorno), Ballester Peña y Raúl Soldi hasta Juan del Prete, Norah Borges y la artista abstracta Yente. Por su parte, en cuanto a las remodelaciones eclesiásticas en diferentes partes del país, pueden mencionarse los frescos de Soldi en la iglesia de Santa Ana en Glew, los vitrales de Butler en la Basílica de Santo Domingo en Córdoba y los ángeles de Norah Borges en el altar de la Sagrada Eucaristía, ubicada en el barrio de Palermo.

La inclusión de estas obras modernas en los archivos pictóricos de templos, capillas e iglesias no son casos aislados ni tampoco suponen un hecho que pueda sorprender si lo inscribimos en los cruces que trazaron los jóvenes católicos y los vanguardistas en las primeras décadas del siglo xx. Seguir el rastro de este vínculo permite entender los antecedentes que hicieron posible la inclusión de los y las artistas modernos en la Iglesia, pero también su aceptación a modernizar el arte sacro. Las razones no son estáticas y se moldean según los contextos; no obstante, consideramos que la relación intelectual que se produce a fines de los años veinte entre el pensamiento católico de raigambre neotomista y el lenguaje literario y artístico de vanguardia, luego de su momento rupturista, configura tanto un nuevo modo de pensar la religión en la modernidad –por fuera de los mitos de la secularización– como la posibilidad de visibilizar un proyecto estético moderno que tampoco rechazó el rastro de lo divino como juego de formas proporcionadas, armónicas y eternas. De esta manera, entre la forma esencial y las formas constructivas se puede escribir un capítulo de la historia cultural del catolicismo transnacional y la vanguardia argentina. □

Bibliografía

Adur, Lucas, “Criterio: un catolicismo de vanguardia (1928-1929)”, en H. Ehrlicher y N. Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, 2014. Disponible en: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/lucas-adur-criterio-un-catolicismo-de-vanguardia-1928-1929>>.

—, Cabezas, Laura y Felipe Dondo, “Estudio Preliminar”, *Revista Número*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2018.

Barcia, Pedro Luis, “La poesía de Marechal o la plenitud de sentido”, en L. Marechal, *Obras completas. I. La Poesía*, Buenos Aires, Perfil, 1998.

Bentivegna, Diego, “Mímesis, poesía, obra: reapropiaciones dantescas en Pier Paolo Pasolini y Leopoldo Marechal”, en S. Scramim, D. Link e Í. Moriconi (comps.), *Teoría, poesía, crítica*, Río de Janeiro, 7Letras, 2012.

Cabezas, Laura, “Primacía de lo espiritual. Arte e imágenes en la primera etapa de *Criterio*”, *Orbis Tertius*, vol. xxiii, n° 28, e090, diciembre de 2018.

- , “La espiritualización de la vanguardia, o el diseño de una modernidad católica entre París y Buenos Aires”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, n° 17, noviembre de 2019.
- Corral, Rose, “Prólogo”, en R. Corral (ed.), *Libra*, edición facsimilar, México, El Colegio de México, 2003.
- Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Di Stéfano, Roberto y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Dolinko, Silvia, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, *Separata*, n° 15, “Crónicas de entreguerras”, octubre de 2010.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2012.
- Foffani, Enrique, “Bajo el signo de Sophia. La poesía de Leopoldo Marechal en la década del 30”, en C. Hammerschmidt (comp.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-Londres, INOLAS, 2015.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Hollier, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- Lázara, Juan Antonio, “Del Neogótico al Neorrománico. El reloj de los estilos retrocede hacia una nueva periodización de la historia de la arquitectura religiosa en la Argentina”, en M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.), *El neogótico en la arquitectura americana*, Ariccia-Ermes, Servizi editoriali integrati, 2016.
- Lida, Miranda, *Historia del catolicismo en la Argentina entre el siglo XIX y el XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- Mallimaci, Fortunato, “El catolicismo argentino: desde el liberalismo integral a la hegemonía militar”, en AA. vv., *500 años de cristianismo en Argentina*, Buenos Aires, Nueva Tierra, 1992.
- , “Catolicismo y liberalismo: las etapas del enfrentamiento por la definición de la modernidad religiosa en América Latina”, en J.-P. Bastian (coord.), *La modernidad religiosa. Europa y América Latina en perspectiva comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Maturo, Graciela, *Leopoldo Marechal: el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Mauro, Diego A., “Los intelectuales católicos en tiempos revueltos. De Tribuna Universitaria al surgimiento de *Criterio* (1910-1930)”, en M. Lida y M. Fabris (coords.), *La revista Criterio y el siglo XX argentino*, Buenos Aires, Prohistoria, 2019.
- Medrano, José María, *Los iniciales “Cursos de Cultura Católica” en Buenos Aires*, Buenos Aires, Dunker, 2015.
- Medin, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Olázabal, Raúl Rivero de, *Por una cultura católica. El compromiso de una generación argentina*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 1986.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Ruschi Crespo de, María Isabel, *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston-Grupo Editor Latinoamericano, 1998.
- Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Madrid, Siruela, 2003.
- Spitzer, Leo, *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo. Prolegómenos a una interpretación de la palabra Stimmung*, Madrid, Abada, 2008.
- Zanca, José, *Cristianos antifascistas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

Resumen / Abstract

Tras el rastro de una estética vanguardista católica en Argentina: cruces entre religión, literatura y arte

Este artículo se propone indagar en la configuración de una *estética vanguardista católica* que tuvo lugar en el campo cultural argentino entre fines de los años veinte y mediados de la década del cuarenta del siglo xx. Si de un lado el pensamiento católico revitalizado precisó de los representantes de la vanguardia para intelectualizar y modernizar su movimiento, los jóvenes del arte nuevo se interesaron por un lenguaje inmutable que apelaba al orden luego de las experiencias explosivas de las vanguardias. El artículo demuestra que la importancia que adquirió el neotomismo o neoescolástica como el discurso ideológico de la juventud católica laica, y su postulación de una religiosidad intelectual, jerárquica y esencialista se condecía muy bien con la etapa posrupturista que estaban atravesando ciertos vanguardistas en pos de un arte no representativo, de tinte clásico y ordenado armónicamente.

Palabras clave: Catolicismo argentino - Vanguardia - Neotomismo - Estética vanguardista católica

Following the trail of an avant-garde Catholic aesthetic in Argentina: intersections between religion, literature and art

This article aims to investigate the configuration of a Catholic avant-garde aesthetic that took place in the Argentine cultural field between the end of the Nineteen-twenties and the mid-Nineteen-forties. If, on the one hand, the revitalized Catholic thought had need of the representatives of the avant-garde in order to intellectualize and modernize its movement, the young people of the new art were interested in an immutable language that appealed to order after the explosive experiences of the avant-garde. As a hypothesis, we seek to demonstrate that the importance that neo-Thomism or Neo-Scholasticism acquired as the ideological discourse of lay Catholic youth, together with its postulation of an intellectual, hierarchical, and essentialist religiosity clearly coincided with the “post-rupturist” stage that certain avant-gardists were going through in pursuit of a non-representative art, characterized by classical overtones and a harmonically ordered execution.

Keywords: Argentinian Catholicism - Avant-garde - Neo Thomism - Catholic avant-garde aesthetics

Fecha de recepción del original: 23/03/2022

Fecha de aceptación del original: 25/09/2022

DOI: <https://doi.org/10.48160/18520499prismas27.1283>