



Cabezas, Laura. "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*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 35-46.

## La espiritualización de la vanguardia, o el diseño de una modernidad católica entre París y Buenos Aires

The avant-garde spiritualization, or the design of a  
Catholic modernity between Paris and Buenos Aires

Laura Cabezas<sup>1</sup>

Recibido: 15/08/2019  
Aceptado: 01/10/2019  
Publicado: 08/11/2019

### Resumen

A partir de las notas de viaje que Francisco Luis Bernárdez envía desde París a la revista *Martín Fierro*, a fines de los años veinte, es posible delinear los contornos de una modernidad católica como fenómeno transnacional, que involucra conversiones e intereses religiosos de quienes defendieron y siguen defendiendo los experimentos modernos de la primera mitad del siglo XX. Mediante la necesidad de ordenar un presente percibido en crisis, el pensamiento católico apuesta a la cristianización integral de la sociedad y, al hacerlo, no olvida la herencia moderna de la literatura y el arte con la que se traba un nexo formal y antirrepresentativo.

### Palabras clave

Modernidad católica; vanguardia argentina; orden; formalismo.

### Abstract

Based on the travel notes that Francisco Luis Bernárdez sends to *Martín Fierro* magazine from Paris at the end of the 1920s, it is possible to delineate the configuration of a Catholic modernity as a transnational phenomenon, that involves conversions and religious interests of those who defended and still defend the modern experiments of the first half of the twentieth century. Considering the hurry to order the present perceived in crisis, Catholic thought bets on the integral Christianization of society, considering the modern heritage of literature and art through a formal and anti-representative connection.

### Keywords

Catholic modernity; Argentinian avant-garde; order; formalism.

<sup>1</sup> Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entregó su tesis de Doctorado este año, que fue realizada en la misma universidad, bajo la dirección de Gonzalo Aguilar. Contó con una beca CONICET. Es ayudante de la cátedra de Literatura Brasileña (UBA) desde el año 2010. Fue profesora visitante de la Universidade Federal de Santa Catarina (Programa Grupo Montevideo), y realizó diversas estancias de investigación en Brasil (UNICAMP, USP) y Alemania (IAI, beca DAAD). Tiene publicaciones en revistas especializadas y participó de varios libros, como *Literatura y otras artes*, compilados por Mario Cámara y Adriana Kogan, Buenos Aires, NJ ediciones, 2019; *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos*, compilado por Mario Cámara, Gabriel Giorgi y Roxana Patiño, Villa María, EDUVIM, 2017. Contacto: [lau.cabezas@gmail.com](mailto:lau.cabezas@gmail.com).



**Martín Fierro y la Cruz**

Las últimas tiradas de la revista *Martín Fierro* coinciden con el viaje a Europa que realizan Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez y Jacobo Fijman. Enviadas desde París, se publican una serie de cartas de Bernárdez, quien funciona como una suerte de emisario de las novedades que están teniendo lugar en la capital francesa: traduce algunos poemas de Paul Éluard, publicados en el número 43, y menciona las lecturas que está realizando: Keyserling, Valéry, Maritain, Unamuno, Croce, entre otros, además de releer los clásicos y los poetas franceses del siglo XVIII (Bernárdez, “Bernárdez en...” 10). Sobre arte, señala la exposición de dibujos de Picasso y también enumera heteróclitamente nombres de pintores, como Dufy, Vlaminck, Kisling, Gris, Derain, Lhote, Leger, y la lista sigue. Dentro de esa misma carta, Bernárdez no solo felicita a Evar Méndez por el homenaje a Góngora, sino que también le comunica su deseo de llegar a Buenos Aires para ser un martinfierrista más activo, “más celoso y más intransigente que nunca” (10). Sin embargo, al siguiente número, el último de la revista (Bernárdez, “Carta” 10), la perspectiva cambia de manera drástica: a la tibieza con que enfrenta la polémica con *La Gaceta Literaria* por proponer a España como meridiano intelectual de Latinoamérica —la llama “simpática equivocación”—, se suma la ruptura con los idearios vanguardistas compartidos:

Por mi parte, no quiero saber de meridianos. Ni de Chamberí ni de Montparnasse ni de Boedo. Los meridianos, en complicidad con los paralelos, han convertido el mundo en un calabozo y han hecho de cada hombre un discípulo de Saccomano. Los meridianos y los paralelos son otras tantas concepciones renacentistas. Tan renacentistas como el nacionalismo, las aduanas, los tranvías eléctricos, el progresismo de Sarmiento y otras molestias. El Renacimiento comenzó desfigurando la vida y terminó desdibujando *la Cruz, armazón de la vida*. El Renacimiento convirtió la Cruz en una reja. En una conjunción de meridianos y paralelos, que es igual. Y —por estas y otras falsificaciones— el Renacimiento, con sus maquinitas de afeitar, con sus alcahueterías radiotelefónicas, con su evolucionismo y sus fonógrafos, está sentenciado. Mientras los muchachos españoles persistan en su conducta renacentista —el homenaje a Góngora, por ejemplo—, no los entenderé. Háblenme de cultura ecuménica y no de cultura hispanoamericana. Háblenme de universalidad y no de hispanidad. No me hablen demasiado de progreso, ni de jazz, ni de aeroplanos. (10, las cursivas me pertenecen)

A continuación, se publica la respuesta de Evar Méndez:

Caro Bernárdez: Con gusto publico su carta, documento verdaderamente curioso, signo del tiempo. En ella demuestra Vd. que no tiene nada que ver con MARTÍN FIERRO: no hablo del colaborador y amigo, sino del espíritu de Vd. absolutamente “no-martinfierrista”. MARTÍN FIERRO estima lo definido, admira una clara y recta línea de conducta, abomina de lo neutro y lo ambiguo. Es nacionalista y progresista. Sarmiento es una de las admiraciones más meditadas. *Repugna toda cruz*. Y en la máquina, del reloj al telescopio, del piano al fonógrafo, del motor del avión al radiotrón, ¡felicidad incomparable de vivir en esta mecánica! Vé superarse al hombre, vé la máxima y más bella y noble expresión del espíritu humano (¿No es un hombre-Dios, puro espíritu, el que inventó la rueda?) y por la máquina, pura creación del espíritu, cree que el hombre puede alcanzar la mayor espiritualidad. Ya se inventarán, amigo, las máquinas generadoras de ideas para los menesterosos de ellas, generadoras de poetas “standard” tan bueno como Vd., y hasta de profetas y dioses tan notorios como los de viejo cuño. En

cuanto al jazz, que no es sino un estilo musical, no embrome: sé que le gusta bastante! Chóquela!. E.M. (Méndez, “Carta” 10, las cursivas me pertenecen).

En este intercambio entre el poeta Bernárdez y el director de la revista se muestra la fractura de un imaginario compartido acerca de una revolución moderna en el campo del arte, las costumbres y las instituciones sociales. En efecto, tanto en sus notas de viaje como en la carta enviada –documento “curioso” y “signo del tiempo”– Bernárdez da cuenta de un giro inesperado: la inclusión de la religión como una variable válida dentro de la publicación más importante de la vanguardia argentina. “La Cruz, armazón de la vida”, sentencia el poeta argentino, y a partir de esta nueva creencia arma una serie de oposiciones que guían los presupuestos de una estética y una ética *esencialmente* católicas: frente a la técnica, se ensalza lo divino; frente a la Nación, se afirma lo universal; y frente al progreso, se persigue lo eterno. *Martín Fierro* “repugna toda cruz”, le responde Méndez manifestando su pasión intacta por lo maquínico: ubicándose bajo los presupuestos futuristas, en la misiva se exhibe una lista de progresos técnicos y se propone a un “hombre-Dios” como el único responsable por otorgarle al mundo la necesaria espiritualidad (*inmanentemente* profana). En este sentido, si la intervención de Bernárdez sorprende, no es menos sorprendente la efusiva celebración de la máquina que realiza el director de *Martín Fierro*, afiliándose de un modo rotundo al imaginario futurista.

Como se sabe, la recepción del futurismo en Argentina fue ambigua y lejos estuvo el campo literario porteño de acatar sin tensión sus axiomas vanguardistas. La visita de F. T. Marinetti a Buenos Aires en 1926 lo ilustra bien. Marisa Martínez Pérsico (2012) señala que *Martín Fierro* “lo acoge respetuosamente por haber sido un intérprete –agitador– de la necesidad de ruptura y también de la nueva sensibilidad, pero no porque se compartieran sus postulados estéticos o posiciones ideológicas” (90). Pérsico menciona el texto anónimo que se publica ese mismo año bajo el título “Homenaje a Marinetti”, en el que se saluda al agitador italiano como un “higienizador eficaz de una corrompida estética”, pero se aclara rápidamente que para evitar alguna modesta suspicacia, “con Marinetti hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja” (citado en Martínez Pérsico 90); por su parte, Borges manifiesta un temprano rechazo sobre los poetas de Milán y Marechal pronto se distancia de esta corriente moderna;<sup>2</sup> e incluso *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo tendría menos relación con el futurismo, según May Lorenzo Alcalá, que con el ultraísmo y el creacionismo. Pero quizá sea en la crítica de arte de Alberto Prebisch desde donde mejor se entienda esta apelación calurosa de Méndez al futurismo en oposición a la Cruz. En su reseña sobre la exposición conjunta de Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges, de la que el mismo Prebisch participó con Vautier, y que había tenido lugar en Amigos del Arte como consecuencia de la visita del poeta italiano al país, el arquitecto argentino arremete contra “la ideología mariteneana” que “sabe ya a vino pasado, según el paladar de los buenos catadores”, pues “tiene todo el sabor de aquella época de exacerbada furia dialéctica” (Prebisch, “Marinetti” 1). La aspiración de un arte puro y deshumanizado llevó a los futuristas a un callejón sin salida, según Prebisch, que sugiere resistir ante el dogmatismo de Marinetti para permitir el ingreso de las “apariencias contradictorias” (3) que surgen del acento moderno. La renuncia a la dialéctica como un modo polarizado de percibir al arte contemporáneo sienta las bases argumentativas sobre las que

<sup>2</sup> Sobre Borges, señala Marisa Martínez Pérsico: “Coincidente con el desprecio explícito que Huidobro manifestó por el movimiento italiano, hacia 1921 Borges expone desde las páginas de *Nosotros* el distanciamiento de los argentinos respecto del Futurismo utilizando un nosotros inclusivo como artificio retórico para incorporar a sus connacionales como coenunciadores” (91). Por otro lado, Marechal si bien en varios de sus poemas en *Martín Fierro* había alabado la modernidad futurista, como “Cafetera Renault”, “Ba-ta-clan” y “Jazz-Band”, en 1927 también criticó a Marinetti en las páginas del mismo periódico.

sostener una estética armónica e integral, que se volverá plenamente compatible con el discurso católico revitalizado. Desde esta perspectiva, la oda futurista de Méndez se reviste de la emergencia por impugnar el alegato religioso del poeta amigo que ya no puede ser abrazado como martinfierrista. Anticlerical furioso, Méndez le contesta desde el futurismo porque esta es la corriente de vanguardia más hostil a la Iglesia católica como institución y por el rechazo fundante que promueve contra la moral cristiana.

Pero que se lo expulse de *Martín Fierro* por “neo-católico” no implica que vanguardia y catolicismo no puedan coincidir,<sup>3</sup> y Méndez lo sabe. Meses antes de que tomara lugar el intercambio epistolar, se había publicado un artículo de Jean Prévost titulado “El espíritu de conversión en la literatura”, en el que el escritor francés llamaba la atención sobre las sucesivas conversiones al catolicismo que estaban aconteciendo en la escena literaria contemporánea. Prévost mencionaba en primer lugar al surrealista Max Jacob y al multifacético Jean Cocteau, para luego señalar con sorpresa y horror que esa tendencia, “snobismo, sin duda, moda pasajera y puramente mundana” (1), se estaba generalizando entre los jóvenes. Más aún, el grupo de conversos ya tenían un espacio propio desde 1925, la revista *Le Roseau d’Or*, creada por Jacques Maritain y dirigida por Henri Massis:

En esta revista del “Roseau d’Or” que publica alternativamente obras y crónicas, irrumpen en bizarrerías que no dejan de ofender a los otros católicos, a la parte tradicional del clero francés: así Cocteau ha publicado en ella un poema francamente homosexual sobre la belleza de su antiguo amante, a quien coloca en medio de los ángeles (1).

Este lazo entre el dogma católico y las “bizarrerías” que detecta Prévost, es decir, aquellas expresiones literarias que entran en conflicto con la tradición normativa de la Iglesia, constituye un fenómeno de carácter transoceánico, plausible de ser rastreado en el contexto argentino, ya que la posibilidad de una revitalización moderna de la religión católica en conexión con las letras y el arte no implica de modo totalizante reproducir los dictados oficiales que descienden desde las cúpulas eclesásticas. Por el contrario, esta “moda cristiana” (Badiou) se expresa en consonancia con los logros conseguidos por las escuelas de arte moderno. Continúa Prévost:

La respuesta de Maritain a Cocteau sigue siendo, con todo, el manifiesto más serio de este género de catolicismo, y de la manera como él quisiera mostrarse acogedor sin ofender el dogma. No se trata de la necesidad de una vida humilde y regulada. Para transigir con la moral, se puede decir en favor de los convertidos, que sus pesares y hastíos profanos pueden servirle de expiación preparatoria. Se les permite expresamente continuar en su arte y aún se les insinúa que en medio de la impiedad ya eran mucho más cristianos de lo que pensaban (1).

Jacques Maritain, a quien Bernárdez también había mencionado en una de sus cartas-crónicas de París,<sup>4</sup> constituye una de las figuras más importantes de la llamada *renouveau catholique*, que surge en Europa luego de la Primera Guerra Mundial como un intento de

<sup>3</sup> Este “neo-catolicismo” también puede considerarse como uno de los factores que contribuyó a la clausura de *Martín Fierro*, como analizan Martín Greco y Carlos García en el libro editado en conjunto sobre Evar Méndez (78-79).

<sup>4</sup> Jacques Maritain había sido discípulo de Henri Bergson, a quien conoció gracias Charles Péguy. Fue alumno de Bergson en el *Collège de France* y en 1913 publicó un libro sobre la filosofía bergsoniana, en el que le criticaba su irracionalismo y panteísmo, ya que no establecía una distinción clara entre Dios y Naturaleza. Asimismo, gracias a la amistad con León Bloy se convirtió al catolicismo junto con su esposa Râissa.

reanimar el pensamiento católico y darle un lugar destacado en los debates intelectuales y literarios modernos.<sup>5</sup> Filósofo francés que se convierte al catolicismo bajo la guía de León Bloy, Maritain diseña una máquina de pensamiento religioso que combina la herencia de Santo Tomás con los lenguajes del arte moderno. Es por eso que la revitalización de la fe se ve acompañada de la emergencia de una estética depurada y armónica, más cercana a la vanguardia cubista, constructivista y abstracta que a las rupturas futuristas o al onirismo surrealista. Los católicos del *renouveau* reconceptualizaron las nociones de lo moderno y de lo eterno, pudiendo ahora lo moderno funcionar como la expresión epocal de aquello que no cambia.

### Vanguardia y catolicismo

En la enumeración que acompaña la exaltación de la Cruz, se percibe en Bernárdez el tono de un *antimoderno*, es decir, el de un moderno *en dificultad* con los tiempos modernos (Compagnon 11). Si hay algo que queda claro en las palabras del poeta argentino es que la cristianización entonces debe darse desde un lugar de enunciación que implique una crítica feroz a la modernidad sin abandonar la condición *fatalista* de ser moderno. A comienzos de la década del veinte, Maritain publica un libro titulado justamente *Antimoderne* en el que sienta las bases de este nuevo modo de relación con lo moderno:

Si somos antimodernos no es, por cierto, por gusto personal, sino porque lo moderno, nacido de la Revolución anticristiana, nos obliga con su espíritu a serlo, ya que opone su propia especificidad al patrimonio humano, odia, desprecia el pasado y se adora; y porque odiamos y despreciamos ese odio y ese desprecio, y esa impureza espiritual; pero, si se trata de salvaguardar y asimilar toda la riqueza del ser, acumulada en los tiempos modernos, y de amar el esfuerzo de quien investiga y de anhelar las renovaciones, entonces no dudaríamos en ser ultramodernos (18, la traducción me pertenece).

Entre la tradición y la renovación ubica Maritain el “ultra” de la condición de ser moderno, bajo la estela de lo espiritual: ser moderno más allá de la modernidad o serlo en un grado extremo y así violentar sus propios cimientos. De este modo, la confianza en una realidad inmaterial y eterna permitirá que las fluctuaciones y la fugacidad de lo moderno no sean vistos como una amenaza *per se*, sino como modos diferentes de descubrir aquello inmutable. Es por eso que el epíteto antimoderno, como explica Antoine Compagnon, describía para el filósofo francés una reacción, una resistencia al modernismo, al mundo moderno, al culto del progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo; y “significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple” (14). Se intenta reconstruir las ruinas de la modernidad, luego de la experiencia de la Primera Guerra, a partir de materiales católicos en sintonía con el legado medieval: amamos el arte de las catedrales, de Giotto y Angelico, afirma Maritain, pero aclara que el curso del tiempo es irreversible; así, “por más que admiremos el siglo de Saint Louis, no queremos un *retorno a la Edad Media*, según la declaración absurda con la que generosamente nos acusan importantes críticos” (*Antimoderne* 21, la traducción me pertenece). Más bien se busca restituir los “principios espirituales y las normas eternas de la civilización medieval” (idem) a la contemporaneidad. Léida desde esta cita de Maritain, se entiende la insistencia de Bernárdez en socavar las “concepciones renacentistas” que marcan en el mundo occidental el inicio de la Edad Moderna, para traer anacrónicamente al presente la unidad medieval perdida. Es por eso que más que rechazo, como anota Compagnon, por un pasado perdido, que sólo traería lamentación y ensueño utópico, lo que se pone en juego es la posibilidad de activar en la contemporaneidad ciertas

<sup>5</sup> Entre los que llevan a cabo la renovación católica en Europa, podemos mencionar a los escritores G. K. Chesterton, Georges Bernanos, Julian Green y Giovanni Papini, al distribucionista Hillaire Belloc, a los neotomistas Jacques Maritain y François Mauriac, a los personalistas Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel, al medievalista Étienne Gilson, y a los españoles Ramiro de Maetzu y José Bergamín.

imágenes de la tradición cristiana que operen como fuente de renovación del discurso moderno o, más aún, brinden, como audazmente Stephen Schloesser afirma, la más verdadera expresión de modernidad porque sus verdades eternas eran capaces de una adaptación infinita a circunstancias cambiantes.

Importadas al núcleo de la vanguardia argentina, las notas de Bernárdez –que no esconden la huella maritainiana– constituyen quizá el primer intento (fallido) de hacer confluír vanguardia y catolicismo, pero también son un testimonio de cómo cierta zona de la literatura y del arte modernos se siente interpelada por la revitalización del pensamiento religioso, en su versión neotomista o neoescolástica. En efecto, Santo Tomás regresa al siglo XX y su concepto “esplendor de la forma” (la esencia, lo bello) permitirá la “espiritualización” de los objetos de vanguardia: se confía que desde la inmanencia de la materia irrumpa una forma trascendente, una presencia espectral que reenvíe a un más allá del discurso, a cierta inteligibilidad y oscuridad, en palabras de Ráissa Maritain, que recuerde los signos divinos en el mundo. En este contexto, la idea de *orden* irrumpe con fuerza y tomará connotaciones ideológicas diferentes según la perspectiva adoptada: desde el orden policial que se reclama a nivel social y que instaurará el golpe de Estado de Uriburu, pasando por el orden familiar conservador que sostiene la moral buguesa, hasta el ordenamiento plástico que aboga por la exactitud y se vuelve renuente a lo que no está guiado por leyes formales. En este sentido, el orden temporal y supratemporal que alienta el pensamiento católico para un presente percibido en crisis se entenderá muy bien con el *retour à l'ordre* que pregonaban algunos de los más importantes referentes del arte de vanguardia, como el ya citado Jean Cocteau, Picasso, Braque o De Chirico; y en Argentina, los y las artistas que se congregan en torno al llamado Grupo de París, Norah Borges y Leopoldo Marechal. La hora de los excesos había terminado.

Es en los espacios culturales católicos, que surgen a mediados de los años veinte, donde mejor se comprueba esta conjunción entre vanguardia y catolicismo. Los Cursos de Cultura Católica, fundados en 1922 por Tomás Casares, César Pico, Samuel Medrano y Atilio Dell’Oro Maini surgen como una instancia de formación religiosa, cultural, social y civil para la consolidación de una elite de jóvenes intelectuales que se colocan como protagonistas de un cambio social y espiritual que sólo podría conseguirse, como señala Dell’Oro Maini en el discurso de inauguración, a través de la “cristianización” de la conciencia de la sociedad. Por su parte, se organiza el Convivio, la Comisión de Artes y Letras de los Cursos de Cultura Católica, en el que participan algunos ex martinfierristas, como Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal, Antonio Vallejo y Francisco Luis Bernárdez, pintores como Juan Antonio Spotorno o Ballester Peña, e intelectuales nacionalistas, como Marcelo Sánchez Sorondo, Mario Amadeo, o Felipe Yofre. La invitación a integrar las actividades de los CCC era amplia, y se extendía a jóvenes intelectuales reticentes, como Ernesto Palacio, Guillermo de Torre o Jorge Luis Borges, con la esperanza de conseguir “un caso Cocteau argentino”, tal como sugiere perspicazmente Fernando Devoto (197).<sup>6</sup> La estrategia era bien simple y no ocultaba ningún misterio: dada la sensación de páramo religioso-intelectual que se percibía en el ambiente porteño, se invitaba a sumarse a las discusiones filosóficas y estéticas del 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 Olazábal, 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*” (107, la cursiva me pertenece); y demostrarles, como comenta irónicamente Jijena Sánchez, “que los católicos no eran estúpidos sacristanes que se comían velas” (citado en Ruschi Crespo 93).

Esta propuesta se materializa en diversas instancias, pero tal vez sean las exposiciones de arte y la primera etapa de *Criterio* las que mejor ejemplifican el cruce y la instauración de lo que denomino un *vanguardismo católico*. Así, en la sede de los Cursos de Cultura Católica se realizan exposiciones de arte en las que se visualiza el interés por ligar las actividades religiosas con las manifestaciones artísticas contemporáneas. La estrategia es audaz, y un poco utópica, ya que imponía el ingreso de lo “nuevo” dentro del proyecto cultural del catolicismo para modernizarlo y, así, llevar a cabo la integración del cristianismo en esferas ajenas a lo religioso. El enfoque es más bien formal que temático, ya que no se

<sup>6</sup> Borges participa en la muestra de arte de Pedro Figari en Convivio con una disertación que luego publica *Criterio* (Adur, 2012).

trata de obras con un contenido sagrado, sino de la apropiación de la lógica del Salón que admite que se inviten a los artistas a que expongan sus trabajos en un espacio dedicado al arte que, sin embargo, lleva la marca de una finalidad devota. La inauguración anual de los CCC en mayo de 1928 muestra bien el despliegue de esta maquinaria que deviene crónica en la revista *Criterio*:

A las 8 y ½ se celebró la misa del Espíritu Santo, en el Templo de San Juan, oficiada por el Excmo. Sr. Nuncio de S.S., Mons. Felipe Cortesi; el R.P Serafin Protin, profesor de los Cursos, tuvo a su cargo la alocución de circunstancias. El mismo día a las 18 horas en el local de los Cursos de Cultura Católica, Alsina 840, se celebró la ceremonia inaugural de las clases. Presidió el acto el Excmo. Sr. Nuncio e hizo uso de la palabra el director de los Cursos, Dr. Tomas D. Casares, el cual expuso el plan de estudios a efectuarse en el año 1928 y los diferentes servicios y entidades que interan la acción de los Cursos. Refirióse, entre otras cosas, al Convivio, comisión de Artes y Letras presidida por el Dr. Atilio Dell’Oro Maini. El Convivio realizará reuniones frecuentes y periódicas de jóvenes artistas y escritores. El Excmo. Señor Nuncio pronunció a continuación el nuevo salón de exposiciones de los Cursos, con una colectiva, en la que figuraban valiosas telas de Norah Borges, Emilia Bertolé, Adolfo De Ferrari, Juan Antonio Spottorno, José Bonomi, Emilio Pettorutti, Lino Palacio y otros (“Inauguración de los Cursos de Cultura Católica” 344).

El día comienza con misa y termina con arte, pero en ambos casos es el representante de la Iglesia el que administra cada evento: monseñor Cortesi a la mañana oficia el rito religioso en honor a los Cursos y a la noche “bendice” el nuevo salón de exposiciones al presentar la muestra que inaugura el espacio. Las audacias modernas, tan resistidas muy poco tiempo atrás –como la de Pettoruti en Witcomb–,<sup>7</sup> encuentran aceptación a través del papel contenedor que cumple el sacerdote que sacraliza aquello que es profano por definición. La lógica de los espacios invita a un ritual: como parte de las ceremonias, el arte moderno se purificaría al ingresar dentro del círculo de lo sagrado que traza un adentro y un afuera de lo religiosamente aceptable. No obstante, resulta insuficiente pensar que sólo por este acto de religación se explica la sutura entre dos mundos ajenos que confluyen no solo en la sede de los Cursos, sino también, y con más ímpetu, en *Criterio*, el órgano de adoctrinamiento por excelencia del reavivado catolicismo. Su aparición en 1928 supone una diferencia respecto de años anteriores,<sup>8</sup> ya que ahí se da la confluencia entre la empresa revitalizadora del pensamiento católico y los aportes que traen los jóvenes formados en la vanguardia. Es el giro intelectualista que se realiza sobre lo religioso el punto de encuentro, o la ley de atracción formal, que permite que por un momento arte moderno y doctrina católica no se excluyan mutuamente.

Esto es claro para Alberto Prebisch, quien desde las páginas de *Criterio*, y después en *Número*, se encarga de comentar las novedades plásticas que acontecen en la escena porteña. Suerte de “corresponsal” de arte contemporáneo para la publicación católica, el exmartinfierrista se vuelve frecuentador de las reuniones del Convivio y los CCC. En su lenguaje moderno se superpone cierta inclinación religiosa vislumbrada solapadamente en los comentarios que realiza en ambas revistas católicas, a través de argumentos que buscan acercar

<sup>7</sup> Habían pasado solo cuatro años del escándalo que había suscitado la primera muestra de Pettoruti en Buenos Aires en la galería Witcomb después de once años de ausencia en el país. En efecto, el 13 de octubre de 1924 se inauguró la exposición frente a una multitud que se oponía a la “inmoralidad” de la obra, gritando, insultando y golpeando. Desde *Martin Fierro* se acompañó fervorosamente este significativo logro de la revolución de vanguardia argentina (Weschler, 1999).

<sup>8</sup> Radical es la diferencia con la inauguración del año anterior que, según se lee en la Circular Informativa y Bibliográfica de los CCC (“Los Artistas de Nuestra Exposición Inaugural” 39-46), había contado con otro tipo de tendencia pictórica, se menciona por ejemplo a Fray Guillermo Butler, a los paisajistas Américo Panozzi, Antonio Bravo y Fidel de Lucia, al animalista Luis Cordiviola, al aguafuertista Eduardo Tartaglione, a Adolfo Ferrari y a Quinquela Martín.

lo religioso al arte sin abandonar sus especificidades:<sup>9</sup> es decir, ni la religión debe explicar los productos artísticos, ni el arte puede transmitir un sentimiento piadoso que busque conmover al espectador, opacando la importancia del armado plástico. En este sentido, tanto Fray Guillermo Butler como Cesáreo Bernaldo de Quirós se recortan como sus enemigos plásticos privilegiados. La muestra del primero en la Asociación Amigos del Arte a fines de 1928 le permite a Prebisch establecer la diferencia entre dos tipos de pintura religiosa, que no deben confundirse: una, sentimental y no sensible, es decir, antiplástica, representada por los cuadros del padre Butler; otra, más objetiva, que suscita una emoción estética por medio de relaciones cromático-formales, de rigor y precisión, con independencia de la existencia del artista, consiguiendo así una armonía y una realización de lo absoluto. En este último caso, la emoción no pasaría entonces por una cuestión subjetiva ante el tema representado, sino por su propia autonomía como objeto estético:

Pero yo estoy definiendo –y ya se habrá percatado de ello el lector– no una especie de pintura religiosa, sino, pura y simplemente, la Pintura. *Y es que 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).* Así la pintura religiosa, –y especialmente católica– no está en el tema que la informa, sino en el espíritu que la anima y le presta vida propia e independiente. (Prebisch, “Exposiciones” 377, las cursivas me pertenecen).

Esta equivalencia que presenta Prebisch, en un paréntesis de explosivo contenido, entre la armonía formal y la lógica del dogma, la verdad revelada e incontestable, da cuenta de la búsqueda conjunta por 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 de las formas que comparte con el dogma la posibilidad de dotar al mundo de un sentido objetivo.

Bajo el mismo argumento descalificará la inclinación anecdótica de Quirós, calificado de mal gusto y mala fe, ya que le proporciona a su público un efectivismo emocional imperdonable: “La ausencia del episodio no afecta en nada el fondo de una creación plástica. Si yo reprocho al arte del señor Quirós su marcada inclinación anecdótica, no lo hago en nombre de una tendencia o de una escuela. Pero sí en nombre de la pintura, que mantiene sus básicas leyes inmutables a través de todas las épocas”. (“Cesáreo B. de Quirós” 290). Aquí se entiende mejor el punto de encuentro entre las normas religiosas y los principios del arte, ambos se guían por leyes inmutables y eternas que atraviesan las épocas más allá de las contingencias particulares y los actores involucrados. Si el pensamiento católico neotomista rescata la esencialidad formal que se aloja en la materia y le da una organización intrínseca, la consonancia en términos pictóricos que desliza Prebisch refiere a pensar una forma plástica, pura materia del arte, de alcance universal que se desligue de la subjetividad excluyente del artista: la obra se basta a sí misma.

Lejos del arrebato divino, se incluye al arte y sus reglas dentro del orden práctico del *hacer* (*factibile*), tal como proponían los escolásticos, en la actualización que Maritain desarrolla en *Arte y escolástica*, uno de los libros más citados del período: la acción productora del artista no se pone al servicio de su libertad, sino que responde “a la cosa producida o a la cosa considerada en sí misma” (18). No importa tanto el contenido de la obra que no tiene un valor sí mismo; lo que impacta es su *belleza* que descansa en el ordenamiento que la *forma* le otorgó al reducto material, según cánones de proporción y armonía. “Lo que los antiguos decían de lo bello debe tomarse en el sentido más formal, evitando materializar su pensamiento en alguna especificación demasiado estrecha. No hay manera sola,

<sup>9</sup> Esto se torna visible en el ámbito privado, a través de las cartas que mandaba a su madre desde Salamanca, a comienzos de la década del veinte, contándole sobre las procesiones en Ávila, la tierra de Santa Teresa, de las que participó (Gutiérrez Viñuales). Sin embargo, como bien puntualiza Alicia Novick, también la creencia queda expuesta públicamente en La Ciudad Azucarera, una organización urbana destinada a la explotación industrial de la caña de azúcar en Tucumán: proyectada con Ernesto Vautier, ambos se inspiran en la propuesta del arquitecto socialista Tony Garnier, pero a diferencia de la versión francesa, se incluye la construcción de una Iglesia.



sino mil y diez maneras en que la noción de integridad o perfección o de acabamiento pueden realizarse”, afirma Maritain y da una serie de ejemplos:

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. Ravaisson por no poder completar la Venus del 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 sólo –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 (42).

En sus intervenciones, Maritain alienta la creación de obras integrales y bien proporcionadas que regulen el “amasijo sensual” de la materia: desde Baudelaire hasta Le Corbusier, pasando por Satie o por los cubistas, 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. Desde el *splendor formae* se abre camino para obras modernas que no caigan en la representación, sean íntegras, proporcionadas y bellas, es decir, “misteriosas” en su sentido ontológico. Su opción es por un arte que es 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 valores de la obra, que son estrictamente materiales, pero que lo exceden. Este mecanismo creador fundamentalmente antirepresentativo y estrictamente formalista, en el que forma es tanto ordenamiento como espiritualidad, se vuelve convocante para una zona de la vanguardia argentina que transita el camino del retorno al orden.

## Llamado al Orden

En la crónica publicada en el número 43 de *Martín Fierro*, Bernárdez contaba: “Marechal y yo hemos conocido aquí a una pintora que es toda una excepción. Se llama Elena Cid, es nacida de San Nicolás y reside en Europa desde hace tres años. Fue discípula de Lhote” (“Bernardez” 10). Un par de años más tarde, en ese proyecto fallido que fue la revista *Libra*, que sólo contó con un número en el invierno de 1929, Leopoldo Marechal –director de la publicación junto con Bernárdez–<sup>10</sup> publica un breve texto sobre la artista plástica argentina, que ya se encontraba en Buenos Aires preparando una muestra individual en Amigos de Arte.<sup>11</sup> En su escueto artículo titulado “Dos consideraciones poéticas sobre el arte de Elena Cid”, Marechal pone en funcionamiento una máquina de lectura que apela a lo arquitectónico como principio creador. En tono autobiográfico, relata que frente a una de sus obras la artista plástica le confiesa: “Esa mujer no podría mover un solo dedo sin que el cuadro se derrumbase” (81). Y esa frase, que se recibe como un misterio en París, halla su explicación cuando el escritor argentino percibe que “las figuras de Elena Cid caen bajo leyes rigurosas de composición” y que sus cuadros son “verdaderas flores de la geometría” (81). Con entusiasmo, Marechal describe los cruces plásticos que trazan en el lienzo las líneas violentas que “quieren” huir del cuadro y no lo consiguen porque otras líneas, más serenas, las retienen; al mismo tiempo alerta sobre el buen equilibrio que la paleta cromática transmite. Líneas y colores así limitan la obra, que empieza y termina en sí misma, en símil con la unidad de una esfera o estrella. En los trabajos plásticos de Cid, Marechal destaca la creación

<sup>10</sup> En el proyecto incipiente también figuraba Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea como directores de *Libra*. De hecho, llegan a salir anuncios que promocionan la revista y mencionan a Borges como uno de sus responsables.

<sup>11</sup> Elena Cid, seudónimo de Elena Hurtado de Mendoza, por esos años también participa de las exposiciones organizadas por Alfredo Guttero (entre 1929 y 1931) y de una muestra colectiva en el salón de arte de la intelectualidad católica, el Convivio (en 1931), aunque es muy crítica del *revival* católico que se vive en Buenos Aires (Niño Amieva, 2014).

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.

Por su parte, Marechal también presenta un tema que atravesará su obra de aquí en adelante: la posibilidad de *sentir* en la construcción artístico-poética las huellas de lo eterno en el horizonte de lo sensible. Para el escritor argentino, el hacer poético (en sintonía o equivalencia con el plástico) se guía por dos movimientos opuestos: uno que mira el nacer, el crecimiento y la muerte de las cosas transitivas, y otro que contempla la eternidad del Espíritu, “cuyo sabor, no obstante, desciende a nuestra lengua mortal, para que recordemos nuestro origen y nuestro descendimiento” (81). Con esta mirada estrábica, el poeta “se remonta a la patria de la verdad; y recoge el sabor, el color y el sonido de la verdad al mundo descendida, separándolos de todo aquello que sabe persistir” (81). Su actitud es la del náufrago, “que salva lo único digno de ser salvado” (81). Este esbozo de una teoría espiritual de la creación poética, de fuerte inspiración maritainiana, y por lo tanto neotomista, que afirma la sobrevivencia de los restos de lo divino en los objetos estéticos, se irá rescribiendo a lo largo de los años a través de las diferentes versiones que tendrá el pequeño ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, publicado por primera vez en el diario *La Nación* en octubre de 1933. Todavía no reencontrado con la fe, pero en vías de hacerlo, para Marechal hay una verdad que se esconde en el mundo y que el poeta debe visibilizar, pero no mediante un mensaje pleno de sentido, sino a partir de una comunicación en la que se transmita el latido de aquello que excede su significado. Desde esta perspectiva, se comprende por qué algunos poemas de Rimbaud le resultan más religiosos que ciertas composiciones teológicas, o una naturaleza muerta de Zurbarán le genera una sensación mística más intensa que el arte sacro (Marechal).

A través del pequeño recorrido trazado, se desplegaron tres escenas diferentes pero relacionadas en la construcción de una modernidad católica. Siguiendo las notas de viaje desde París que Francisco Luis Bernárdez enviara a la revista *Martín Fierro*, se pudieron visibilizar los modos en que catolicismo y vanguardia, lejos de excluirse mutuamente, se conectaban de una forma impensable hasta ese momento. Así, mientras Bernárdez pretende incluir la fe dentro del ideario vanguardista o los Cursos de Cultura Católica, junto con la revista *Criterio*, buscan coaptar espiritualmente a los representantes del arte nuevo, Leopoldo Marechal será el escritor argentino que mejor combine la filosofía de Maritain con la herencia de las vanguardias. Su contacto en la capital francesa con el Grupo de París lo hará suscribir al llamado plástico y literario de “retorno al orden”, como ya se percibe en la crítica al cuadro de Cid, y ese ímpetu de ordenamiento se cruzará inevitablemente con el regreso a la fe y la participación en los núcleos intelectuales del catolicismo. Estos diálogos e intercambios entre Buenos Aires y París se inscriben dentro de un mapa más grande y complejo (en el que también debería incluirse a España y a otros países del Cono Sur) que, con su circulación de saberes y sus redes intelectuales, erosionan el relato de la secularización del mundo moderno, al mismo tiempo que plantean una nueva dirección en las formas de leer el derrotero de la vanguardia argentina luego de su momento más revulsivo.

## Obras citadas

S/F. “Los Artistas de Nuestra Exposición Inaugural.” Circular Informativa y Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica. Número 15, 5 de julio de 1927, pp. 39-46.

S/F. “Inauguración de los Cursos de Cultura Católica.” *Criterio*, n.º 11, 17 de mayo de 1928, p. 344.

Adur, Lucas. “Simpatías y diferencias. Borges y la intelectualidad católica argentina en la segunda mitad de la década del veinte.” *Revista Sociedad y religión*, n.º 38, vol. XXII, 2012, pp. 14-45.

Badiou, Alain. *El siglo*. Manantial, 2009.

Bernárdez, Francisco Luis. “Bernárdez en París.” *Martín Fierro*, n.º 43, agosto de 1927, p. 10.

\_\_\_\_\_. “Carta de Francisco Luis Bernárdez a Evar Méndez.” *Martín Fierro*, n.º 44 y 45, *Martín Fierro*, noviembre de 1927, p. 10.

Compagnon, Olivier. *Jacques Maritain et l'Amérique du Sud*. Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

\_\_\_\_\_. *Antimodernos*. Acantilado, 2006.

- Devoto, Fernando. "Atilio Dell'Oro Maini. Los avatares de una generación de intelectuales católicos del centenario a la década de 1930." *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, n.º 9, 2005, pp. 187-204.
- De Ruschi Crespo, María Isabel. *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación*. Fundación Banco de Boston/Grupo editor latinoamericano, 1998.
- Falcón, Alejandrina. "El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica «Madrid, meridiano 'editorial' de Hispanoamérica»." *Iberoamericana*, X, 37, 2010, pp. 39-58.
- García, Carlos y Greco, Martín. *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Albert editor, 2017.
- Gutierrez Viñuales, Rodrigo. "Alberto Prebisch y las artes plásticas." *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, autores varios, CEDODAL-Banco Provincia de Buenos Aires, 1998, pp. 79-94.
- Lorenzo Alcalá, M. *La esquivada huella del Futurismo en el Río de la Plata*. Patricia Rizzo Editora, 2009.
- Manzoni, Celina. "La polémica del meridiano intelectual." *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, IV, 7, 1996, pp. 121-132.
- Marechal, Leopoldo. "Dos consideraciones sobre Elena Cid." *Libra*, 1929, p. 81.
- \_\_\_\_\_ "Descenso y ascenso del alma por la Belleza." *La Nación*, 6 de octubre de 1933.
- \_\_\_\_\_ "Distinguir para entender. Entrevista de César Fernández Moreno a Leopoldo Marechal." *Mundo Nuevo*, n.º 18, diciembre, 1967, pp. 59-64.
- Maritain, Jacques. *Antimoderne*. Édition de la Revue des Jeunes, 1922.
- \_\_\_\_\_ *Arte y escolástica*. Club de Lectores, 1945.
- Maritain, Raïssa. "Sentido y no-sentido en poesía. Comunicación presentada al Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte." Agosto de 1937, <http://grafoscopio.blogspot.com/2011/07/raïssa-maritain-sentido-y-no-sentido-en.html>
- Martínez Pérsico, Marisa. "Recepción ambivalente del futurismo en Argentina." *Lingue Linguaggi*, 8, 2012, pp. 89-98.
- Méndez, Evar. "Carta de Evar Méndez a Francisco Luis Bernárdez." *Martín Fierro*, n.º 44 y 45, noviembre de 1927, p. 10.
- Niño Amieva, Alejandra. "Semiótica de las pasiones y replicancias del catolicismo nacional del Convivio en el diálogo arte-política en la cultura argentina (1930-1952)." Tesis de Doctorado de la Universidad de Buenos Aires (FFyL), 2014, [repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/6040/1/uba\\_ffyl\\_t\\_2014\\_896973.pdf](http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/6040/1/uba_ffyl_t_2014_896973.pdf)
- Novick, Alicia. "La ciudad como arquitectura: La cité Azucarera de 1924." *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, autores varios, CEDODAL-Banco Provincia de Buenos Aires, 1998.
- Olazábal, Raúl Rivero de. *Por una cultura católica: el compromiso de una generación argentina*. Editorial Claretiana, 1986.
- Prebisch, Alberto. "Marinetti en los «Amigos del Arte»." *Martín Fierro*, n.º 31, julio de 1926, pp. 1 y 3.
- \_\_\_\_\_ "Cesáreo B. de Quirós (Amigos del Arte)." *Criterio*, n.º 26, 30 de agosto de 1928, p. 377.
- \_\_\_\_\_ "Exposiciones. Fray Guillermo Butler (Amigos del Arte)." *Criterio*, n.º 29, 20 de diciembre de 1928, p. 290.
- Prévost, Jean. "El espíritu de conversión en la literatura". *Martín Fierro*, n.º 37, enero de 1927, pp. 1 y 5.

- Ruschi Crespo, María Isabel de. *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación*. Fundación Banco de Boston/Grupo editor latinoamericano, 1998.
- Sarlo, Beatriz. "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX." *Ensayos argentinos*, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ariel, 1997, pp. 269-287.
- Schloesser, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar. 1919-1933*. University of Toronto Press, 2005.
- Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: Las artes plásticas entre 1920 y 1945." *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, dirigida por José Emilio Burucúa, tomo I, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.