

Artistas en tránsito

Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20

Romina Otero

Artistas en tránsito

Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas
de Córdoba durante los años 20

Romina Otero



Universidad
Nacional
de Quilmes



(serie tesis posgrado)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirector

Néstor Daniel González

Coordinador de Gestión Académica

Guillermo De Martinelli

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Coordinadora

Patricia Berrotarán

Integrantes del Comité Editorial

Matías Bruera

Cora Gornitzky

Mónica Rubalcaba

Editoras

Brenda Rubinstein

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Foto de tapa

De izquierda a derecha: José Malanca, Antonio Pedone, Héctor Valazza y Francisco Vidal, Florencia, Italia, 1925. En: Archivo Museo Prov. de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.

Artistas en tránsito

Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas
de Córdoba durante los años 20

Romina Otero

Otero, Romina

Artistas en tránsito : viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años ?20 / Romina Otero. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-469-3

1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Córdoba . I. Título.

CDD 320.6

Departamento de Ciencias Sociales





Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Posgrado

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

INTRODUCCIÓN.....	7
--------------------------	----------

CAPÍTULO 1

Espacio artístico y viajes de formación.....	21
1.1. La ley de becas: más que un hecho administrativo.....	24
1.2. La implementación de la ley de becas.....	36
Los candidatos de las artes plásticas.....	37
El primer concurso de becas de pintura y escultura.....	49

CAPÍTULO 2

Regionalismo, modernismo y vanguardia.....	57
2.1. Itinerarios de viaje.....	58
2.2. El horizonte hispano.....	63
2.3. Retornos de España a la escena local.....	74
Primeras noticias.....	75
La “Vieja Castellana”.....	85
Primeras imágenes.....	89
2.4 Variaciones estéticas y modalidades de regreso.....	95

CAPÍTULO 3

Mapas, redes y tradiciones en los viajes de José Malanca (1923-1930).....	109
3.1. Antecedentes europeos.....	111

3.2. La ruta americana.....	117
3.3. Redes artísticas, intelectuales y políticas.....	125
3.4. Americanismo, indigenismo y rescate colonial.....	146

CAPÍTULO 4

Inquietudes parisinas y tensiones estéticas.....	167
4.1. Un nuevo mapa europeo.....	170
4.2. Edelmiro Lescano Ceballos.....	172
4.3. Ricardo Musso.....	189

NOTAS FINALES.....	201
---------------------------	------------

ANEXO: BIOGRAFÍAS.....	213
-------------------------------	------------

AGRADECIMIENTOS.....	217
-----------------------------	------------

REPOSITORIOS Y FUENTES DOCUMENTALES.....	219
---	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	223
--------------------------	------------

| INTRODUCCIÓN |

En tanto que artefacto cultural, el viaje ha sido (al menos desde fines del siglo XVIII) un importante dinamizador de discursos y prácticas de carácter científico, político, económico y artístico. Considerado en la larga duración, desde los albores imperiales, ha sido generador de significados e interpretaciones sobre “lo nuevo” y “lo otro”, aportando también elementos para redefinir lo conocido y lo propio. Desde entonces, las múltiples y variables relaciones entre viajes y artistas han estado atravesadas por un sinnúmero de elementos que exceden el ámbito de lo artístico. Los “pintores viajeros” (europeos, principalmente) fueron figuras relevantes de esa etapa en la que exploración, representación y dominación se combinaron de manera compleja. Hacia el siglo XIX, asistimos a una inversión de los términos y el sentido de estos viajes; en el marco de los procesos de independencia y construcción de los estados nacionales americanos, los artistas de estas latitudes emprendieron el camino hacia Europa en busca de aprendizaje y reconocimiento. A su vez, el lugar ganado por las bellas artes como indicador del grado de civilización y progreso de una nación determinó el mayor involucramiento de los nuevos estados en la promoción de estas travesías, como una forma de dar impulso a la construcción de un espacio artístico propio; así como también una apuesta más alta, orientada a la definición de un arte nacional.

Este trabajo se centra en los viajes realizados por un conjunto de artistas plásticos, becarios de la provincia de Córdoba, durante los años que van entre 1923 y 1930¹. Estas travesías fueron posibles gracias a la sanción de una ley provincial que instituía cuatro becas para el perfeccionamiento de los estudios artísticos en el extranjero. Desde el comienzo, el poder estatal definió un mecanismo de acceso a las pensiones (el concurso), una instancia formativa a través de la cual se lograría el perfeccionamiento (el “viaje de formación”, con su frecuentación de museos, talleres y academias), y un destino geográfico adecuado al objetivo (Europa).

Esta investigación surgió, en parte, de la insatisfacción experimentada en relación a los acercamientos ensayados hasta el momento por la historiografía artística, la que ha mostrado mayor interés en el tema. En términos generales, si bien se ha reconocido la importancia y trascendencia de aquellos viajes para el desarrollo de la cultura artística, su tratamiento ha estado impregnado de un espíritu celebratorio que ha ocluido tanto la exhaustiva reconstrucción del fenómeno como la valoración de sus efectos. En esta mirada celebratoria conviven al menos dos componentes: a) la ansiedad retrospectiva que lleva a considerar las becas como anticipos de momentos consagratorios que, *se sabe*, habrían de llegar; b) la tendencia a pensar las becas y las experiencias formativas de sus beneficiarios a partir de ciertas con-

¹Tomamos el período 1923-1930 como referencia más general para abarcar los viajes de las dos primeras cohortes. Sin embargo, en la práctica, los artistas no siempre se ciñeron a los plazos formales de sus becas, con lo cual las duraciones de los viajes fueron variables. Eso nos obligó a realizar algunos desplazamientos temporales más allá de las fechas inicialmente consideradas; dichos desplazamientos serán señalados en cada caso a lo largo del texto.

venciones, como marcas típicas de una biografía de artista (el viaje a Europa, el paso por tal o cual taller o academia, la residencia en París), de manera tal que su sola mención parecería implicar unos determinados efectos.² Consideramos que estas características, sumadas al estado incipiente de la historiografía del arte de Córdoba, han demostrado la emergencia de análisis menos fragmentarios y estereotipados sobre un capítulo sumamente significativo para el desarrollo de las artes plásticas.³

Pese a la ausencia de trabajos que hayan abordado específicamente el tema, su enunciación y definición fue posible a partir de una serie de lecturas que facilitaron nuestra orientación. En cuanto a la temática de los viajes, tanto el ya clásico acercamiento de David Viñas ([1964] 2005) sobre las modalidades históricas del viaje europeo y sus diversas motivaciones, como la propuesta de Beatriz Colombi (2004) (que indaga en torno al “viaje intelectual” a partir de un corpus

²El tema ha motivado la realización de una serie de exposiciones inaugurada en 1958 con la muestra “Los artistas becados por la Provincia de Córdoba” (organizada por el Museo Caraffa, en el Auditorio de Radio Nacional). Otra modalidad de acercamiento se verifica a través de las exposiciones monográficas sobre los ex becarios, especialmente los que integraron las primeras cohortes (F. Vidal, A. Pedone, J. Malanca). Marta Fuentes (2011) ha trabajado de manera crítica sobre el concepto de “homenaje” como sustento del modelo expositivo presente en esos casos. Un esbozo de otro tratamiento de los viajes de becarios cordobeses entre los años de 1920-1940 lo constituye el trabajo de Diana Wechsler (2004) que, aunque más atento a las variaciones estilísticas y a la importancia de los recorridos, se presenta como un abordaje preliminar.

³Respecto de la historiografía del arte de Córdoba debe señalarse que, en el lapso que demandó la finalización de esta tesis, se verificaron significativos avances. Más allá de las diversas orientaciones y perspectivas teórico-metodológicas que asumen, esas investigaciones han permitido profundizar el conocimiento sobre el desarrollo de las artes plásticas entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, así como integrarlas en procesos más amplios de transformación cultural.

de lecturas y escrituras de alcance hispanoamericano), ofrecieron un sustrato inicial a la hora de considerar una taxonomía de estos periplos, a fin de definir un tipo particular: *viajes de formación de artista*, enmarcados en una política pública.

En un contexto de renovación de la historiografía de las artes de amplio alcance, en las últimas décadas se han producido una serie de investigaciones que revisan diversos aspectos vinculados con las travesías de artistas plásticos. Laura Malosetti Costa (2000, 2001, 2008) se ha concentrado en el período que va entre los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. Sus trabajos, además de reconstruir el recorrido de ciertos artistas (en particular, los casos de Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino), exploran los variables significados culturales que asumieron los diferentes destinos y cómo éstos, a su vez, influyeron en la recepción de las obras. Asimismo, algunas de esas preocupaciones fueron proyectadas también hacia los viajeros de la *belle époque*. Para un período inmediatamente posterior, Patricia Artundo (2002) ha indagado acerca de las experiencias europeas de un grupo de artistas cuyas trayectorias están fuertemente asociadas al contacto con las corrientes de vanguardia en pintura y escultura; tal es el caso de Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes. Diana Wechsler (2000), avanzando también sobre las primeras décadas del siglo XX, ha ofrecido una mirada comparativa de las travesías europeas de los pintores E. Pettoruti, L. E. Spilimbergo y A. Berni, acentuando el protagonismo que tuvieron a su regreso como vehiculizadores de tendencias de vanguardia en nuestro país. También para la década del veinte, Ma. Elena Babino (2010) aborda los itinerarios y las residencias en la ciudad de París de un grupo de artistas argentinos conocidos bajo la denominación de “Grupo de París”. Cabe destacar la importancia del trabajo -de muy reciente edición- de Gui-

lillermo Fantoni (2014) que, preocupado por reconstruir los momentos iniciales en la trayectoria de Antonio Berni, procura conjurar algunos de los problemas mencionados acerca de las miradas retrospectivas (celebratorias, convencionales y/o anacrónicas) sobre los viajes de artista; ofrece asimismo un ejemplo de travesía ex-céntrica, pues se trata de un punto de partida diferente al habitualmente considerado -si se quiere *provinciano*-: es Rosario la escena fundamental para seguir la formación, la definición de la gira europea y la recepción del artista y su obra a comienzos de la década del treinta.

Nuestro abordaje, entonces, procura problematizar *los viajes* de los becarios de la provincia, partiendo de su consideración como objetos culturales complejos, que comprenden tanto las selecciones de destinos realizadas como la recepción de las obras por parte del público y la crítica en las instancias de envío y retorno, la incorporación de novedades estéticas en la escena cordobesa y los debates desplegados en torno a ellas.

Proponemos circunscribir nuestro objeto a los *viajes de formación artística*, para precisar el tipo de travesía que nos interesa reconstruir, que descansa en su reconocimiento contemporáneo como modalidad válida para realizar determinados aprendizajes; *viaje y perfeccionamiento artístico* formaban parte de un complejo cuya productividad era sobreentendida. Entre los supuestos conexos estaban la indiscutida consideración de Europa como cuna del arte y el reconocimiento de la ausencia de estímulos para el desarrollo de las artes plásticas y sus exponentes en el ámbito local. Estas ideas (reforzadas tanto por la productividad acordada a las primeras becas discrecionales, cuanto por el temprano ejemplo ofrecido por una ley nacional sobre el tema)

sirvieron de sustento para la sanción de la ley 3233⁴, concebida como un estímulo necesario para el avance de las artes plásticas cordobesas.⁵ Este último elemento subraya otra nota característica; los viajes que nos interesan fueron posibles a partir de una política pública, lo cual coloca en primer plano el nexo entre *viajes* y *becas*, y abre a consideración las determinaciones y posibilidades que la ley establecía y que deben ser tenidas en cuenta al reconstruir las travesías.⁶ Más allá de esa primera determinación *europaea* del viaje, la ley permitía a los artistas desplegar sus itinerarios con un margen bastante alto de libertad –en contraste con los becarios de la nación de las décadas anteriores, que se vieron constreñidos a localizarse en ciertas ciudades europeas–, sin exigirles que formalizaran su aprendizaje mediante la asistencia a un establecimiento o taller; se confiaba tácitamente en que ciertas actividades (la visita a museos, la frecuentación de exposiciones, el contacto con obras arquitectónicas) eran fundamentales

⁴“Ley 3233. Instituyendo cuatro becas de \$150 cada una para el perfeccionamiento de los estudios científicos en el extranjero”. Ver: CLDPC, 1922.

⁵En 1899, el gobierno nacional -a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes- reglamentó el otorgamiento regular de becas destinadas a la formación de artistas en el extranjero. El acceso estuvo mediado por la realización de concursos públicos, específicos para cada disciplina -pintura, escultura, arquitectura y música-. En el caso de las bellas artes, fueron creadas cuatro becas, las cuales se distribuyeron entre el Gran Premio Europa, el Premio de Pintura -que contemplaba dos secciones: Figura y Paisaje- y el de Escultura. A excepción del Gran Premio Europa, que duraba cuatro años, el resto de los beneficios tenía una duración regular de tres años. Estas becas tuvieron vigencia hasta 1914, año en que se suspendieron por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Ver: Artundo, 2000, pp. 21-22.

⁶La ley de becas artísticas, además de impulsar el perfeccionamiento de los estudios, propiciaba el crecimiento de la colección provincial de arte, al establecer como obligatorio el envío anual de una obra por parte de cada becario.

para la formación específica.⁷ Si bien la norma otorgaba una cuota importante de libertad, también establecía un seguimiento de los adelantos realizados por los becarios a través del envío regular de obras, lo cual en la práctica implicaba la puesta a consideración pública de los logros obtenidos.⁸

En el marco de estos viajes, los becarios se constituyeron en actores centrales del proceso de construcción y consolidación del espacio artístico, así como también en mediadores entre los centros internacionales y el público local. Se confiaba en que “los muchachos”, que cada tres años partían de Córdoba en busca de nuevos aprendizajes, se afianzarían en la práctica llegando a forjarse una estética propia y original que, a su vez, contribuiría con la definición de un arte nacional. En términos generales, puede señalarse que las becas propiciaron la renovación de los lenguajes artísticos, favoreciendo la posibilidad de nuevos diálogos que involucraron a diversos actores: los propios artistas, la crítica, el público y otras instituciones vinculadas con el arte, como el museo y la academia.

Reconociendo el especial interés de estos viajes para comprender tanto ciertos aspectos generales de la cultura local cuanto el pecu-

⁷En el ámbito de las becas nacionales, se estipulaba cuáles eran los centros europeos donde los jóvenes artistas podían radicarse para continuar con su formación: las ciudades de Berlín, Munich, París, Londres, Roma, Florencia y Nápoles. Entre las obligaciones impuestas se contaban, además, la de asistir regularmente a las clases de un profesor de renombre durante el primer año, tomar un curso de Desnudo y, como complemento, los de perspectiva, historia del arte y estética; así como mantener comunicaciones semestrales relatando sus impresiones personales. Ver: Artundo, 2000.

⁸A diferencia de lo ocurrido con las becas nacionales, no existía un seguimiento sistemático de los artistas como el que proveía la figura del Patronato del becado; sus funciones fueron absorbidas alternativamente por diversos funcionarios en cumplimiento de otras misiones oficiales.

liar derrotero de las artes plásticas en ella, la investigación abordó los recorridos espaciales, estéticos y sociales de las dos primeras cohortes de becados entre los años 1923-1930, integradas respectivamente por Antonio Pedone, Francisco Vidal y Héctor Valazza (1923-1926), y José Malanca, Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo Musso (1927-1930). Dado que la normativa provincial tuvo vigencia hasta mediados de la década del cuarenta, el recorte temporal responde tanto a cuestiones de adecuación a los requisitos formales de este trabajo como a las particulares características que reviste el período delimitado.

La década del veinte ha sido considerada por la historia cultural como el momento de recepción de las vanguardias en nuestro país (temática explorada principalmente a partir del regreso de algunos artistas de sus giras europeas, o la publicación de revistas como *Martín Fierro*⁹); recepción que habría estado caracterizada, tanto en el plano artístico como en el político, por la dinámica entre moderación e intensidad.¹⁰ Si nos concentramos en el espacio local, esta década se revela como un momento de especial intensidad cultural e intelectual en la ciudad; se trata de un lapso caracterizado tanto por un clima de experimentación estética y social como por la probada actividad de centros múltiples de diversa especie, que gravitan a su vez sobre diferentes artes.¹¹

⁹Un ejemplo paradigmático lo constituye el regreso de Pettoruti al país y, de interés particular para este trabajo, su visita a la ciudad; también tienen lugar en ese lapso las estadias europeas y retornos de los artistas agrupados bajo la denominación de “Grupo de París” (Wechsler, 1999; Iglesias, 2012; Babino, 2010). En el caso de *Martín Fierro*, el trabajo de Beatriz Sarlo ([1983] 1997) sobre la vanguardia vernácula sigue siendo fundamental.

¹⁰Oscar Terán, 1997.

¹¹El ánimo de experimentación se verifica tanto en el ámbito social-institucional como en el estético. En relación al primero, un ejemplo fundamental es el movimiento refor-

Dado el objetivo general de contribuir al desarrollo de una historiografía social del arte capaz de iluminar dinámicas y procesos más vastos de transformación cultural, se precisaron algunos objetivos específicos que sirvieron de guía durante la investigación. El primero apuntó a reconstruir los itinerarios de los becarios, tomando en consideración los elementos artísticos y extra-artísticos que pudieron determinar las selecciones de destinos geográficos y formativos. El segundo, indagar acerca de las redes de relaciones establecidas por los becarios antes de -y durante- sus viajes, así como también en los procesos formativos -formales e informales- por los que atravesaron. El tercero propuso reconocer los modos en que los becarios mantuvieron el contacto con el medio local y nacional, tales como su participación en salones, premios y exposiciones. Finalmente, el cuarto se orientó a analizar la recepción de las producciones de los becarios, tanto por parte de la prensa y la crítica especializada como del público más amplio.

Cabe señalar que, durante el desarrollo de este trabajo, también se llegó a valorar como un objetivo general el de precisar el impacto global de las becas en el arte y la cultura locales; cuestión que orientó algunas preguntas hacia las transformaciones en el plano de la cultura visual y de las disponibilidades materiales, a las cuales se procuró responder a partir de una mirada concentrada en las transformaciones

mista del '18, cuyos efectos se proyectan hacia la década siguiente; mientras que, en el segundo, nos remitimos a emprendimientos culturales como la publicación de la revista *Clarín* (1926-1927) y la exposición de Pettoruti en la ciudad (1926), ejemplos también de los límites respetados. En relación a la gravitación de diversos centros, se pueden citar el caso de Madrid para la literatura y la pintura desde la década del '10, o Alemania en el de la filosofía y la estética ya entrados los '20; así como también se verifica la presencia de figuras de trascendencia internacional como Haya de la Torre (1922), Marinetti (1926) y Waldo Frank (1929).

de la colección de arte provincial y su capacidad de impacto en un área social ampliada.

En pos de esos objetivos se propusieron una serie de hipótesis, que desarrollamos a continuación. En relación al primero, se afirma que los itinerarios de los becarios estuvieron determinados por un conjunto heterogéneo de elementos, tanto de carácter artístico (formación previa; existencia de academias y maestros reconocidos en los lugares de destino, variable a su vez en función de cada opción disciplinar –escultura, pintura–; etc.) como extra-artístico (existencia de contactos anteriores; conocimiento del idioma; el costo de la vida en los lugares de destino; etc.). Respecto del segundo, se plantea que la persistencia de España e Italia como lugares de destino de los primeros becarios cordobeses responde a factores diversos. Ambos ofrecen, comparativamente, mayores posibilidades de inserción y acumulación de capital social –determinado en parte por la procedencia de familia de inmigrantes de varios de ellos–; pero, mientras que la elección de España responde a la existencia de cierta familiaridad con su universo visual, la opción por Italia parece dialogar con la búsqueda de los modelos clásicos.

Acerca del tercer objetivo, se sostiene que estos viajes, espacios de búsqueda y encuentro con diferentes tendencias, implicaron operaciones complejas de apropiación, resignificación y traducción de aquellos elementos. El acercamiento a y el grado de experimentación con las nuevas tendencias estuvieron determinados por elementos diversos, tales como la formación en el marco de una tradición académica determinada, la información obtenida previamente y la efectiva definición de los itinerarios. Finalmente, en relación al último objetivo, se afirma que el retorno de los becarios comprendió operaciones complejas de recepción de sus obras, tanto por parte de los artistas y de los críticos

como de un público más heterogéneo. Debe tenerse presente también que, en muchos casos, las propias obras fueron protagonistas de los momentos de retorno, dado que los becarios debían realizar envíos anuales durante sus giras de estudio. En ambos casos, los regresos fueron instancias propicias para el debate sobre la fisonomía del arte “moderno” y para el despliegue de consideraciones valorativas en torno de aquél.

Nuestra perspectiva de análisis articula historia social del arte e historia cultural; es decir, una historia disciplinar anclada sociológicamente y una historia de la vida simbólica de vocación general. Consignamos a continuación algunos de los conceptos que, provenientes de diversas disciplinas y tradiciones, consideramos relevantes para el abordaje de nuestro objeto.

Dada la centralidad de los *viajes* para este trabajo, tomamos como referencia la definición - del campo de la antropología- elaborada por James Clifford (1999), según la cual es un término de “comparación cultural”, que “abarca una variedad de prácticas, más o menos voluntaristas, de abandonar el ‘hogar’ para ir a otro ‘lugar’. El desplazamiento ocurre con el propósito de una ganancia: material, espiritual, científica. Entraña obtener conocimiento y/o ‘experiencia’ (excitante, edificante, placentera, de extrañamiento o de ampliación de fronteras)”. Asimismo, la noción así delimitada remite a la multiplicidad de desplazamientos que se verifican en el espacio, en el tiempo y en la jerarquía social, y que pueden tener lugar a partir de una travesía (Lévi-Strauss, 1988).

Como señalamos más arriba, el núcleo de este estudio lo constituyen una variedad singular de travesías: *viajes de formación artística*, considerados como una herramienta que permite abordar la cultura cordobesa desde la perspectiva del *contacto cultural*; es decir, considerando que la evolución de una cultura, lejos de quedar restringida

a un territorio o espacio físico determinado, se dilata abarcando el espacio mental y de relaciones sociales producido por la acción de los agentes forjadores de cultura. Esta mirada, a la vez, redimensiona lo local, convirtiéndolo en un espacio móvil, relativo e inestable (Agüero y García, 2010). En íntima conexión con esta idea de lo local como relacional, retomamos los planteos de Ginzburg y Castelnuevo (1989) sobre las nociones de *centro* y *periferia*, especialmente en lo referido a su carácter histórico e inestable, poniendo de relieve los procesos de conformación de ambas realidades. De manera convergente, Edward Shils (1976) propone los términos de *metrópolis* y *provincia*, señalando que un centro o metrópolis es el producto de la concentración de una serie de atributos de autoridad tanto como de creatividad, cuya gravitación no se manifiesta en un territorio determinado sino en un espacio variable de relaciones.

En términos de organización, el trabajo se articula a lo largo de cuatro capítulos. El primero procura situarnos en la escena cordobesa a comienzos de los años veinte, presentando las principales concreciones institucionales vinculadas al desarrollo de las artes plásticas. Entre esas instancias, la sanción de la ley de becas -en 1922- ocupa un lugar central, no sólo porque se trata de una pieza clave para definir las condiciones en que se realizaron las travesías que son de nuestro interés, sino también porque el proceso que llevó desde la propuesta inicial hasta su sanción y puesta en funcionamiento ofrece elementos muy significativos para comprender el lugar de las artes plásticas y sus representantes en el marco de la cultura local de comienzos de siglo. En el segundo capítulo, avanzamos en la reconstrucción de las giras de los primeros becarios provinciales (1923-1927): el escultor Héctor Valazza y los pintores Francisco Vidal y Antonio Pedone, quienes compartieron

sus becas con José Malanca, posibilitando de esa forma su viaje de estudio por Europa. La indagación va desde las ideas previas y la definición inicial del itinerario hasta las primeras impresiones, los contactos y las redefiniciones de los recorridos. La minuciosa reconstrucción de los desplazamientos (geográficos, sociales y estéticos) permite valorar tanto la gravitación inicial de España como el lugar relevante de Italia en aquellos viajes, contrastante en cambio con la menor presencia de Francia. Las obras ejecutadas durante la gira, remitidas desde los diversos lugares de estadía y recibidas por el público a través de la participación en salones y exposiciones, o su incorporación en colecciones públicas, fueron momentos tan significativos de conexión entre escenas distantes como los retornos de los artistas.

El tercer capítulo, una suerte de bisagra dentro del trabajo, interrumpe la lógica de la sucesión de las travesías y las cohortes de becarios, para ocuparse de una figura singular dentro de la investigación. Se trata del pintor José Malanca, quien a lo largo de la década del veinte realizó dos viajes de estudio: el primero a Europa (invitado por sus compañeros ganadores de las becas en 1923) y el segundo por América (tras haber resultado ganador del concurso realizado en 1926). Su tratamiento diferencial es aconsejado por varios elementos: a) la participación del pintor en las travesías de las dos cohortes (lo cual ofrece puntos de cotejo y comparación con los itinerarios de ambas); b) la diversidad y excepcionalidad en la selección de destinos para sus giras de estudio (Europa primero, luego América); c) la densidad de vínculos y contactos efectivos establecidos a lo largo de sus viajes.

El capítulo cuatro se concentra en la reconstrucción de los viajes de los artistas que (junto a Malanca) resultaron ganadores de las becas de pintura y escultura en 1926: Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo

Musso, respectivamente. Allí enfatizamos nuevamente la reconstrucción *de* y la comparación *entre* los recorridos proyectados y los efectivamente realizados, así como la atención a los vínculos y contactos establecidos. La gravitación de Francia -fundamentalmente París- como centro de atracción de los viajes de la segunda cohorte es una de las transformaciones evidenciadas en el período analizado.

Hacia el final, en una suerte de balance, procuramos ofrecer una visión general del impacto que la implementación de las becas tuvo en el arte y la cultura locales, atendiendo especialmente a la cambiante posición de los centros de estos viajes, al desenvolvimiento institucional del espacio artístico local y al desarrollo de la colección provincial.

| CAPÍTULO 1 |

Espacio artístico y viajes de formación

Hacia comienzos de la década de 1920, la Academia y el Salón de Bellas Artes eran las instituciones oficiales más relevantes de la escena cordobesa. En ambos casos, sus orígenes se remontaban a fines del siglo XIX, momento en que se desarrollaron las primeras iniciativas estatales tendientes a organizar espacios artístico-culturales en la ciudad.

Los inicios de la academia databan de 1896, cuando el gobierno provincial decidió oficializar la Escuela de Pintura creada un año antes por el pintor Emilio Caraffa. Desde entonces y hasta la década de 1910, había funcionado como el instituto de formación artística de las jóvenes provenientes de las familias de la élite local; a partir de 1911, esta situación comenzó a revertirse con el ingreso de los primeros alumnos varones. Desde su creación hasta 1916, la academia había permanecido bajo la dirección de Caraffa; ese año, Emiliano Gómez Clara, ex becario provincial, fue designado para ocupar el cargo.¹²

El Salón de Bellas Artes se había originado como una sección especializada dentro del Museo Provincial (conocido con anterioridad como Museo Politécnico, 1887). En 1911, un decreto que creaba la sección de bellas artes le imprimió un impulso vital al determinar el inicio y crecimiento de la colección de obras de arte. Tres años más

¹²Sobre los antecedentes y desarrollos de la Academia Provincial de Bellas Artes, ver: Rodríguez, 1992; Lo Celso, 1973; Bondone, 2012.

tarde, se inauguraron las Salas de Pintura dentro del museo; desde 1916, la sección se alojó en el nuevo edificio diseñado por el arquitecto húngaro Juan Kronfuss y construido en la entrada del Parque Sarmiento. Por estos años se instaló la idea, primero impulsada por Deodoro Roca (director entre 1916-1919) y luego por Pablo Cabrera (director desde 1919), de llevar adelante la separación y especialización de las colecciones que convivían en el Museo Provincial.¹³ Para 1922, la separación física de los acervos en sedes diferenciadas y el avance en la especialización determinaron el traspaso de la sección artística o Salón de Bellas Artes a la jurisdicción de la Academia Provincial de Bellas Artes (en adelante APBA), configuración institucional que se extendió a lo largo de la década.¹⁴

Por esos años, el Salón de Bellas Artes limitaba su función expositiva a las obras que constituían su acervo.¹⁵ Fuera de él, el principal espacio para la exhibición temporaria era el Salón Fasce, producto original de

¹³En la práctica, los primeros pasos hacia la autonomía se habían dado en 1911, cuando la colección de historia natural fue trasladada a la Escuela Alberdi; en 1919 se consolidaba aquella separación al crear el Museo de Historia Natural de Ciencias. También en ese año, con la designación de Pablo Cabrera, se completó la separación física de las dos colecciones en dos sedes: por un lado, la histórico-colonial, que pasó a ocupar la casa del Virrey Sobremonte; por el otro, la artística, que desde 1916 ocupaba el edificio diseñado por Kronfuss. En lo institucional, ambas continuaron dependiendo de la dirección del Museo Provincial. Ver: Agüero, 2009.

¹⁴Recién en 1930, con el gobierno de la intervención, fue creado el cargo de director del Museo Provincial de Bellas Artes; se designó a Antonio Pedone para ocupar ese lugar y se asignó una partida presupuestaria diferenciada.

¹⁵Dicho acervo estaba constituido por una veintena de obras. A ellas se sumaban alrededor de 150 obras que integraban el préstamo realizado por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA en adelante) en 1914, con motivo de la inauguración de las salas de pintura, conjunto de piezas disponibles para su exhibición. Ver: Agüero, 2011; Herrera, 2012.

la iniciativa privada que fue convirtiéndose también (a partir de la recepción de aportes estatales desde 1920) en el lugar de exposición de los trabajos realizados en los establecimientos artísticos oficiales.

El aporte de la iniciativa privada fue un aspecto relevante en el proceso de institucionalización de las artes plásticas iniciado a fines del siglo XIX.¹⁶ Ahora bien, tampoco el impulso estatal estuvo ausente en ese desarrollo, haciéndose presente además en el estímulo a la formación.¹⁷ Antes de la década del veinte, el estado provincial había financiado -a través de becas y/o subsidios- los estudios en el extranjero de un acotado número de artistas: J. M. Ortiz (1882-1886), H. Malvino (1890-1893), E. Gómez Clara (1907-1911), O. Pinto (1916-1920).¹⁸ Lejos de constituir una política sistemática, la lógica que prevaleció fue la de la discrecionalidad, y sólo en el caso de Pinto fueron establecidas algunas obligaciones para el beneficiario.¹⁹

¹⁶Son ejemplos relevantes del impulso proveniente del ámbito privado la iniciativa de creación de la Academia de Pintura en 1895 (oficializada un año más tarde); el desarrollo de algunas instancias de exhibición y premiación de los artistas y sus obras, como los Salones realizados por el centro cultural *El Ateneo* (1896, 1897 y 1899); y los espacios de exhibición como “Casa Bobone” (1870-1906) y “Casa Fasce” (1900-1937; contó desde 1920 con subsidio estatal).

¹⁷Ana Clarisa Agüero (2011) ha insistido en el rol diferencial jugado por el Estado cordobés, en comparación con sus pares porteño y rosarino, especialmente visible en la formación de la colección artística pública, donde aquél debía reemplazar el impulso coleccionista que en los otros casos provenía de sus respectivas élites.

¹⁸Ortiz fue beneficiado, primero, con una subvención para estudiar en Bs. As. y, luego, en Europa. Malvino obtuvo una beca para proseguir en Europa sus estudios de pintura. También Gómez Clara fue beneficiado con una beca para continuar sus estudios en Europa. Para las becas de Ortiz y Malvino, ver: Artemio Rodríguez (1992). Para Gómez Clara, ver: Fuentes, 2014. El caso de Octavio Pinto ha sido trabajado por Ana C. Agüero, 2009.

¹⁹Octavio Pinto fue becado por cuatro años para realizar una gira de estudios europea; a diferencia de los anteriores, la ley establecía además las obligaciones del beneficiario: el

Éste es, a grandes trazos, el panorama institucional de las artes plásticas cordobesas en las primeras décadas del siglo XX; en este marco se insertó la ley de becas de perfeccionamiento artístico sancionada por la Legislatura a fines de 1922. Como veremos de inmediato, la nueva ley atendía varios aspectos y demandas. Por una parte, ofrecía una vía de continuidad de los estudios para los egresados de la academia (y los alumnos de talleres particulares); por la otra, estimulaba el crecimiento de la colección de arte de la provincia, a través de los envíos obligatorios de los becarios; por último, establecía una vía de actualización que impactaría de inmediato en la colección, y, a más largo plazo, en la cultura local.

A continuación, nos centraremos en el proceso legislativo de debate y sanción de la ley de becas de perfeccionamiento artístico, para luego abordar una de las instancias centrales de su aplicación: el concurso realizado en 1923.

1.1. La ley de becas: más que un hecho administrativo

Aquí, en nuestra Córdoba, el proceso de la evolución de las artes plásticas fue semejante al de la Capital Federal. Aquí también, en principio, las becas se otorgaban por Decreto o por proyecto de algún diputado amigo (...). En 1922, el entonces diputado Doctor Rafael Moyano López, presentó a la Cámara un proyecto de beca que sería acordada

envío de una obra anualmente con destino al Museo Provincial y la disponibilidad -a su regreso- para prestar servicios por dos años en el estado provincial. La discrecionalidad fue una práctica habitual para el otorgamiento de becas, que excedió el marco local. Un testimonio directo acerca de esta modalidad nos llega a través de Pettoruti (1968), quien narra las peripecias que el diputado y presidente de la Comisión de Presupuesto de la provincia de Buenos Aires, Rodolfo Sarrat, debió realizar con las finanzas públicas para otorgarle una beca al joven artista platense.

a Francisco Vidal. Por esta circunstancia, Deodoro Roca y Carlos Astrada entregaron al Diputado Suárez Pinto un anteproyecto de becas completo y reglamentado que debía hacerse por concurso. El proyecto estructurado por Deodoro Roca fue aprobado en todas sus partes por la Cámara de Diputados y el Senado (Pedone, 1958).²⁰

La síntesis que realiza Pedone de los hechos que condujeron a la sanción de la ley es significativa porque pone de relieve una serie de vínculos que han sido poco explorados, y aparecen como constitutivos de la trama que la hizo posible. Reconstruiremos los principales ejes de debate en el momento de la sanción, procurando también reconstruir dicha trama.

En junio de 1922, ingresó en la Cámara de Diputados un proyecto de beca para proseguir estudios de canto en Bs. As., que beneficiaría a la Srta. Gómez Molina. Esta solicitud, que en principio no presentaba ninguna particularidad, fue el marco en el cual el diputado Rafael Moyano López²¹ anunció la presentación de un “proyecto sobre becas” preparado por él mismo.

La propuesta fue bien recibida por los legisladores, que reconocían la falta de conocimientos específicos en la materia como un obstáculo para decidir sobre cuestiones artísticas, y acordaban sobre la importancia de una política que ofreciera estímulos para el desarrollo de las artes plásticas.²²

²⁰A. Pedone (texto introductorio), cat. de la muestra “Los artistas becados por la Provincia de Córdoba”, Museo Prov. de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Salón de Expos. de Radio Nacional, 1958. El subrayado es nuestro.

²¹Ver Anexo Biografías: Moyano López, Rafael.

²²Aunque la última beca para realizar estudios artísticos en el exterior había sido concedida en 1916 a O. Pinto, periódicamente llegaban a la Cámara pedidos o proyectos de

Uno de los protagonistas de aquella sesión, el presidente de la Cámara, Amado Roldán,²³ además de acordar con la presentación del proyecto tal cual lo había expresado Moyano López, demostró estar mucho más involucrado en el tema, señalando que:

... beneficiaría a elementos que en Córdoba ambulan sin auxilio de nadie y que no pueden cultivar sus facultades relevantes porque la vida los castiga y por ser elementos pobres de nuestra sociedad. El señor diputado Moyano López sabe que en el arte pictórico existen humildes pero prestigiosos artistas que han obtenido premios en certámenes nacionales como Malanca, Pedone, Valazza, Bassini [Bazzini Barros], etc., y que no pueden costear su educación artística, porque la vida los obliga a luchar con ella y a veces no pueden ni comprar la pintura para sus cuadros, que han sido juzgados favorable y elogiosamente por la alta crítica²⁴.

ley para otorgar pensiones con tales fines. En 1918 y 1921, dos proyectos tuvieron como destinatario al futuro becario por concurso, Francisco Vidal; el primero a iniciativa del P.E. y el segundo del diputado A. Roldán. Entre ambos, se debatió y aprobó un proyecto de ley de beca para perfeccionar los estudios de medicina del Dr. Pablo Mirizzi en EE. UU. Por último, entre 1921 y 1922, se presentaron dos pedidos de becas destinadas al campo de la música (una pensión para estudiar canto en Europa para Ernestina Bravo Carranza y el pedido de Ma. Gómez Molina para continuar estudios de canto y declamación en Bs. As.). Ambos fueron rechazados.

²³Ver Anexo Biografías: Roldán, Amado J.

²⁴Cámara de Diputados, Diario de Sesiones 1922, Establec. Gráfico A. Biffignandi, Córdoba, 1923, p. 207. Prueba de su involucramiento es el hecho de que, en 1918, el diputado Roldán había presentado también un proyecto para la creación de becas para la Academia. A lo expresado en la sesión apuntaremos que es llamativa la ausencia de Francisco Vidal -a quien evidentemente conocía- en la enumeración de los artistas que hace Roldán, ya que durante el año de 1920 había impulsado un proyecto para otorgarle una beca de estudios europeos.

Mientras que el debate fue postergándose en la Legislatura hasta fines de agosto, *La Voz del Interior* publicó varias notas sobre el tema. El disparador fue la oposición de Moyano López al pedido de beca para la señorita Gómez Molina. Esta cuestión abrió el espacio para que el diario expusiera un conjunto de reparos sobre la capacidad e idoneidad del diputado para juzgar temas relacionados con las artes. Desde sus columnas, el matutino señaló también cuál era el posicionamiento ideológico de Moyano López, quien colaboraba con textos de su autoría para el diario clerical *Los Principios*.²⁵ La relación con el diputado estaba atravesada, en lo más inmediato, por una reciente campaña donde se denunciaba su mal desempeño en la presidencia de la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA), que había terminado con la renuncia de Moyano López y de todos los miembros que la integraban.²⁶

²⁵La prensa jugó un papel relevante durante todo el proceso de creación de la ley, ejerciendo presión acerca de la forma y el contenido que debía asumir la futura legislación. Para este apartado son considerados los diarios *Los Principios* y *La Voz del Interior*. El primero se editó entre los años 1892-1977 y, como sus antecesores -*El Eco de Córdoba* (1862-1886) y *El Porvenir* (1886-1892)-, se trató de una empresa periodística destinada a la difusión dogmática de ideas, habilitada para intervenir desde una posición católico-conservadora en diferentes ámbitos temáticos. En 1904 comenzó a circular *La Voz del Interior* (su existencia llega hasta nuestros días), diario liberal ligado en sus orígenes al radicalismo y, dentro del período trabajado, al reformismo. Si bien, desde nuestra perspectiva, las caracterizaciones primarias del tipo conservador/liberal, católico/laiico, apenas informan acerca de sus posicionamientos concretos en torno a cuestiones específicas de índole cultural, nos proveen sin embargo una orientación inicial. Los periódicos consultados permiten recomponer un campo de tensiones fundamentales surgidas en torno a la promoción de las actividades artísticas. Ver: Roitenburd, 2000.

²⁶La CPBA funcionaba desde 1913 y tenía a su cargo la coordinación de las diferentes instituciones artísticas de la ciudad (teatro, museo, conservatorio, academia). Según la nota del 07/05/1921 presentada por Moyano López al Ministro de Gobierno, Justicia, Cultura e Instrucción Pública, la razón de su renuncia se relacionaba con su designación como diputado; sin embargo, no podemos ignorar la intensa campaña de denuncias lle-

Durante los primeros días del mes de agosto, el proyecto de Moyano López llegó también a las páginas de la prensa. El diario *Los Principios* lo reprodujo en su totalidad, junto con los fundamentos dados por el autor. Establecía la creación de dos becas para estudios artísticos en el extranjero (una para artes plásticas, la otra para música) de \$100 mensuales cada uno, por el término de dos años. Se otorgarían a partir de un “concurso de clasificaciones asociado a otras pruebas fehacientes de capacidad”, con la intervención del Ministerio de Gobierno, pudiendo participar “alumnos argentinos de los establecimientos de cultura artística de la provincia”.²⁷ También por esos días fueron publicadas en *La Voz del Interior* dos notas que comentaban y objetaban las principales características de la propuesta.²⁸ Estos ejemplos, entre otros, sustentan la idea de que la prensa intervino activamente en el proceso, interpelando a los legisladores y adelantando los ejes del debate.

Durante la sesión del 31 de agosto de 1922, en ausencia de su autor, se desarrolló el debate del proyecto. Años más tarde, Moyano López brindaba una explicación de lo que había sucedido en aquella sesión:

El proyecto que presenté y cuya iniciativa determinó la creación de aquellas becas, fue modificado lamentablemente. Aprovechando mi ausencia a una de las sesiones ordinarias de la Cáma-

vada adelante por *La Voz del Interior*. Tras la presentación y aceptación de las renunciaciones de todos los miembros de la CPBA, este organismo quedó disuelto y sus funciones fueron absorbidas por la Dirección Gral. de Enseñanza Normal y Especial creada ese mismo año (1921), en Tomo 13, 1921, AGPC.

²⁷*Los Principios*, 03/08/1922.

²⁸*La Voz del Interior*, 03/08/1922 y 05/08/1922.

ra, un colega, “de cuyo nombre no quiero acordarme”, intervino para pedir la sanción de mi pensamiento sobre la base de un proyecto que importaba la modificación sustancial del mío. No obstante la oposición de algunos diputados, fue sancionado en la forma propuesta por él, y ha constituido la causa del mediocre resultado de una iniciativa tan oportuna.²⁹

El diputado Carlos Suárez Pinto³⁰ –probablemente el colega de cuyo nombre Moyano López no quería acordarse– se mostró interesado en la discusión desde el inicio de la sesión, y apuntó rápidamente los elementos que para él debían modificarse. En primer lugar, el mecanismo de asignación de las becas –el concurso de clasificaciones– debía ser sustituido por un “riguroso concurso de oposición”. Complementariamente, sugería la exposición pública de las obras de los participantes. En segundo lugar, era cuestionada la cantidad de becas; Suárez Pinto proponía la provisión de cuatro: una destinada a música y las restantes a las artes plásticas, distribuidas entre disciplinas (1 escultura/2 pintura) y géneros (paisaje/figura). Por último, proponía la designación de un jurado compuesto por tres miembros (uno elegido por la CPBA, otro por el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), y el último por votación por los concursantes). El proyecto fue rápidamente aprobado en general, pasándose a la discusión en particular de los artículos.

El punto de partida fue fijado por el presidente de la Cámara, A. Rolmán, quien apuntó a la cuestión de la nacionalidad como requisito para la inscripción. Su inquietud por este tema devenía de una constatación:

²⁹Moyano López, 1942:183.

³⁰Ver Anexo Biografías: Suárez Pinto, Carlos.

En pintura y escultura, los artistas que han merecido hasta hoy los elogios de la crítica y mejor calificados en nuestras primeras academias, dentro y fuera de la provincia, figurando aun sus cuadros en el salón de Bellas Artes, no son argentinos; pero han venido siendo niños al país, como ser los artistas Malanca y Malazza [Valazza], los que son una realidad y una promesa habiendo demostrado sus aptitudes en la academia de la provincia desde su tierna infancia.³¹

Si bien hay imprecisiones en los datos presentados por el diputado Roldán (Malanca y Valazza eran argentinos, hijos de inmigrantes), podemos decir que tenía un conocimiento bastante pormenorizado del asunto, o al menos que le eran familiares los nombres de los jóvenes artistas, llegando incluso a mencionar que había acompañado a uno de ellos en la tramitación de su ciudadanía:

Daba estos antecedentes a la Cámara, porque son datos que conozco con exactitud sobre estos artistas de Córdoba, los que, por otra parte, ya tienen carta de ciudadanía. El joven Malazza [Valazza], escultor de veinte años de edad, tiene los prestigios de una reputación bien ganada. El joven Pedone, que es otro artista bien conocido y que también ha sido premiado por sus cuadros en el salón de Bellas Artes, ha venido al país a la edad de dos años, hijo de un modesto artesano, dueño de la peluquería que está al lado de la Legislatura. En presencia del diputado [Manuel E.] Paz le he servido de testigo del juzgado federal para que obtuviera la carta de ciudadanía (...). Buscaba una transacción porque aparte del señor Vidal que es argentino y artista, los demás son extranjeros como

³¹Cámara de Diputados, Diario de Sesiones 1922, Establec. Gráfico A. Biffignandi, Córdoba, 1923, p.1031.

los señores Bazzini Barros y algunos otros, lo que nos obligaría a declarar desierto el concurso.³²

La discusión sobre la ciudadanía como requisito para acceder al concurso de becas encontró un punto de acuerdo entre los legisladores; se estableció finalmente que podrían beneficiarse aquellos naturalizados argentinos con una residencia de al menos quince años en la provincia. Esta fórmula posibilitaba, en lo inmediato, la participación de artistas locales ya reconocidos y, a mediano plazo, aseguraba que los esfuerzos del estado para el fomento de las artes retornarían a la provincia.³³

El segundo requisito para la inscripción demandaba que los aspirantes fueran alumnos de los establecimientos oficiales de la provincia. Esto fue puesto en cuestión en el proyecto de Suárez Pinto, que tomaba en consideración también a aquellos cuya formación se hubiera desarrollado en los institutos particulares.³⁴ En gran parte, la efectividad del proceso de selección descansaba sobre el mecanismo de concurso que, se suponía, podía discernir diferentes grados de capacidad e incluso, en un caso extremo, detectar la genialidad más allá de los antecedentes académicos. Así lo ejemplificaba Suárez Pinto:

³²Ibid., p. 1034. También es errónea la información que brinda Roldán sobre la nacionalidad del escultor Bazzini Barros.

³³El diputado Segundo Dutari Rodríguez resumía estas inquietudes de esta manera: “Debemos ser un poco egoístas en este asunto. Nos puede ocurrir que vamos a formar artistas extranjeros y mañana, una vez formados se van a otra parte sin que nosotros podamos conseguir nuestros propósitos que es fomentar el arte en la provincia”. Ibid., p. 1031.

³⁴Probablemente en este punto servía de ejemplo e inspiración la trayectoria de Pinto, aquel artista cordobés formado en el taller particular de Honorio Mossi que había sido beneficiado con una beca de la provincia en 1916, demostrando poseer condiciones para merecerla.

... es muy difícil que, habiendo un jurado de personas entendidas, vaya a dar el premio a un alumno de primer año; tendría que ser un genio tan formidable como Leonardo da Vinci, y en ese caso se le daría la beca con toda justicia.³⁵

Aun cuando, como vimos, existía confianza en los resultados arrojados por el concurso, se proponía un recurso para medir previamente la idoneidad del aspirante:

... cuando por circunstancias especiales las personas que tengan la suficiente capacidad artística, no hayan podido o no hayan querido estudiar en las escuelas o institutos de carácter artístico; para que puedan entrar en concurso se les impone la condición de que alguna obra que hayan ejecutado, haya sido premiada en alguna exposición del salón nacional, porque con ello ya acreditaría suficientemente que tiene capacidad artística para poder aspirar a la beca.³⁶

La apelación al dictamen de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) y de su evento más importante, el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), venía a confirmar un dato muy preciso de la escena local y nacional: la centralidad de aquella institución como legitimadora de la producción artística en las provincias. A este reconocimiento contribuía también la ausencia de un salón local que pudiera servir como instancia legitimadora alternativa.³⁷

³⁵Ibid. p. 1034.

³⁶Ibid. p. 1036.

³⁷A pesar de haber sido establecida por ley la realización de un Salón de Arte bianual, la única edición que se concretó fue la del año de 1916. Sobre este evento, ver: Agüero, 2014.

Si bien la injerencia de un criterio externo (el del SNBA) en el ámbito artístico cordobés no fue cuestionada en este punto, sí causó desacuerdos sobre la conformación del jurado del concurso. Fue el diputado Roldán quien levantó su voz para cuestionar: “Por qué debería [sic] venir un delegado del Salón de Bellas Artes [a] Córdoba, para resolver y juzgar sobre las condiciones en que se efectúa la entrega de las becas; a mí me parece un poco irrisible esa misión”.³⁸ Dos tipos de argumentos se expusieron para dar respuesta a este interrogante. Suárez Pinto destacó cierta *expertise* derivada del hecho de que “allí es donde ponen sus cuadros los artistas, y es precisamente la comisión de ese salón quien distribuye los premios, de tal manera, que están más capacitados, precisamente por su situación, porque se hallan más en contacto con los artistas”.³⁹ El diputado Eduardo Deheza subrayó la importancia del juicio externo:

En todos los concursos que se realizan en la actualidad se ha seguido la práctica de traer un elemento de afuera. Y es así como los concursos que se han realizado en la Facultad de Ingeniería para la provisión de cátedras titulares y suplentes se han traído profesores de la Universidad de Buenos Aires y de la del Litoral, para que formen parte del jurado.

Aunque estos elementos sirvieron para establecer la importancia de contar con el juicio de un miembro de la CNBA, el diputado Roldán hizo notar la asimetría implícita:

³⁸Diario de Sesiones, op. cit. p. 1035.

³⁹Ibid. p. 1035.

En Buenos Aires, un concurso semejante está establecido por la municipalidad. Allí se forma el jurado de la manera que dice el proyecto, es decir, con las personas de quienes se tiene entera confianza dentro del mundo artista; allí en Buenos Aires no se pide el concurso de artistas de provincias para que vayan a formar el tribunal de honor. De tal manera (...) me parece que hasta sería irrisorio hacer venir de Buenos Aires un artista a fin de que dictamine sobre la competencia de nuestros artistas, aparte de las erogaciones que este viaje ocasionaría al tesoro de la provincia.⁴⁰

No obstante los intercambios, el artículo fue aprobado sin modificaciones. Se estableció que el jurado estaría compuesto por tres miembros: uno por la CPBA, uno por la CNBA, y el tercero elegido por los aspirantes.⁴¹

El proyecto fue remitido al Senado al día siguiente, donde casi de inmediato fue transformado en ley, concretándose así la denunciada desnaturalización del texto original de R. Moyano López. En aquel recinto, el único orador fue el senador Julio Deheza, quien subrayó un tipo de beneficios que traería aparejada la sanción de la ley de becas que no habían sido considerados en la sesión de diputados. El legislador señaló que: “En este país (...) no solamente nos hemos de ocupar de la ganadería y de la agricultura, de medicina

⁴⁰Ibid. p. 1036. Más allá del interés que reviste la cita, no contamos con referencias que den cuenta de la existencia de un concurso de becas de carácter municipal para la ciudad de Bs. As. en el período.

⁴¹Como señalamos con anterioridad, la CPBA había quedado disuelta tras la renuncia de todos sus miembros en 1921. Sus funciones fueron absorbidas por la Dirección General de Enseñanza Normal y Especial que, desde 1922, quedó a cargo de Alejandro Carbó.

y de leyes, sino también debemos preocuparnos de los talentos artísticos que puede tener la provincia (...). Estimulemos a la juventud estudiosa, a los jóvenes que tienen vocaciones artísticas. No todos han de ser abogados, médicos o estancieros. Hagamos que en nuestro país también figuren hombres de arte”.⁴² Las palabras de Deheza cerraban con brevedad y elocuencia el ciclo desde la presentación y debate de los proyectos hasta la sanción de la norma. Su aparición como orador en la clausura de este proceso es significativa, ya que evidencia un aspecto que hemos querido mostrar a lo largo de estas páginas: la existencia de una apretada y heterogénea trama de relaciones tejidas al interior de la élite cordobesa que, según el tema considerado, atraviesa de manera transversal orientaciones ideológico-partidarias que muchas veces son juzgadas *a priori* como irreconciliables.⁴³

Tras la promulgación, sólo un paso quedaba para que la ley tuviera efecto: debía ser reglamentada. Elemento central para la puesta en práctica del sistema de becas, la reglamentación fue elaborada y presentada por Alejandro Carbó, Director de Enseñanza Normal y Especial, contando con el asesoramiento del Director de la APBA, Emiliano Gómez Clara. En comunicación con el Ejecutivo, éste último explicitó que el Reglamento de concursos y becados era “una adaptación a

⁴²Cámara de Senadores, Diario de Sesiones, 31/08/1922, p. 851.

⁴³Nos interesa subrayar que Julio Deheza, ex rector de la Universidad, era un actor bastante informado como para valorar el proyecto de estímulo a las artes a través de becas. Existe también un elemento del ámbito privado que podría ofrecernos otra luz sobre su participación: en noviembre de 1918, María Deheza, su hija, había contraído matrimonio con Deodoro Roca (señalado como autor intelectual del proyecto junto a Carlos Astrada), en aquel momento elemento activo dentro del denominado movimiento reformista y director del Museo Provincial entre los años 1916-1919.

nuestra ley del reglamento que rige para los becados nacionales que están bajo la dirección de la Comisión Nacional de Bellas Artes”.⁴⁴

Como había sucedido durante el proceso de debate del proyecto legislativo, la prensa se ocupó de la reglamentación, haciendo público su parecer sobre determinados aspectos de la normativa. El reglamento fue sancionado el 26 de diciembre de 1922 y su aprobación permitió la inmediata aplicación de la ley 3233; ese mismo día se anunció la apertura de la inscripción para los concursos de pintura, escultura y música, y su extensión hasta el 15 de enero del año siguiente.

1.2. La implementación de la ley de becas

La nueva ley tuvo su primera prueba en el terreno de la música, donde fue iniciado el proceso de sustanciación de los concursos. La experiencia fue problemática en más de un sentido, y los resultados fueron criticados en las páginas de la prensa.⁴⁵ En el ámbito de las ar-

⁴⁴Decreto N° 10435 A, Reglamento de concursos y de becados (Ley N° 3233), 21.12.1922, CLDPC, 1922, Córdoba, p. 1097. Nos hemos referido ya a las características que asumieron las becas nacionales para estudios artísticos en el extranjero, las cuales fueron suspendidas con el inicio de la guerra en 1914. Sin duda, el reglamento nacional sirvió de modelo para el concurso y la publicidad de los resultados, no así en lo que estipulaba sobre los destinos y obligaciones de los becarios. El reglamento provincial sólo establecía como destino a Europa; no se disponía la creación de un organismo de control como el Patronato del Becado, figura crucial para aquella legislación que, inclusive, había tenido a su cargo el seguimiento de becarios provinciales.

⁴⁵El concurso de música comenzó el día 26/04/1923 con la prueba de admisión, de carácter eliminatorio, que fue realizada en la sede del Conservatorio, a puertas cerradas. El jurado se constituyó con la presencia del Dir. del Conservatorio de Música, Hugo del Carril, Ernesto de la Guardia (delegado por la CNBA) y Enrique Michelini (propuesto por los concursantes). Los inscriptos fueron dos: Mario Carlos Troisi y Eugenio Félix Miletti, ambos cantantes. Los cuestionamientos aparecieron ese mismo día, cuando el diario *Los Principios* publicó el reclamo de dos señoritas que declaraban no haber sido

tes plásticas, la respuesta al llamado provino de un grupo reducido de jóvenes, cuyos nombres, en su mayoría, eran ya conocidos en el ambiente local. En la categoría pintura/figura, Francisco Vidal resultó ser el único inscripto; en las de pintura/paisaje y escultura, el concurso fue ocasión para la competencia. En paisaje, la beca era disputada por José Malanca y Antonio Pedone, compañeros de la academia y amigos más allá de aquel ámbito; en escultura, el joven Héctor Valazza debía medirse con Ricardo Musso. Este último participante era un completo desconocido en la escena local y no aparecía como un rival de peso ante los conocidos méritos de Valazza.

Antes de considerar la instancia del concurso, queremos detenernos en los años previos (entre 1911 y 1922), en los que comenzaron a perfilarse en la escena local los nombres de los jóvenes pintores y escultores que, en 1923, participaron del primer certamen para obtener las becas provinciales. Para ello, nos proponemos reconstruir su trayectoria, teniendo en cuenta el origen social, la formación, la participación en salones oficiales y exposiciones, y la inserción profesional.

Los candidatos de las artes plásticas

Apenas unos años antes, en 1919, con motivo de la realización del Salón de Rosario, Ángel Guido había dedicado un interesante artí-

inscriptas en el concurso, entre otras irregularidades. El 30/04/1923 se realizó la prueba del concurso, que contó con la asistencia de público; los concursantes interpretaron los temas fijados por el jurado. El resultado se conoció recién el 03/05/1923, cuando la prensa anunció que el certamen había sido declarado desierto por unanimidad. En los días siguientes, los diarios ofrecieron sus interpretaciones acerca de lo acontecido. Las críticas coincidieron en cuestionar al jurado por haber dejado que los participantes aprobaran la prueba de admisión y llegaran así a la instancia de concurso.

culo a los “Artistas jóvenes de Córdoba”; entre ellos reconocía a Vidal como el retratista, a los paisajistas Pedone –de tendencia divisionista- y Malanca –“pintor más sincero que técnico”-, y a los escultores Bazzini Barros y Valazza.⁴⁶ Según Guido, éstos habían “brotado” alrededor de la figura de E. Gómez Clara y al amparo de las enseñanzas que, desde su academia particular, impartía junto a Carlos Camilloni. Era ese conjunto de nombres el que en 1923 aparecería en el primer plano de la escena cordobesa, con motivo de celebrarse el concurso de becas. Pero, ¿quiénes eran aquellos jóvenes pintores y escultores que aspiraban a los beneficios que otorgaba la nueva legislación? ¿Y cuáles eran sus méritos?

Nacidos en Córdoba, Vidal (1897), Malanca (1897) y Valazza (1898) provenían de familias de inmigrantes, dedicadas a tareas rurales y comerciales, y los tres eran residentes del Pueblo de San Vicente.⁴⁷ Sin antecedentes artísticos previos en sus familias, habían arribado a la APBA de maneras bastante azarasas.⁴⁸ Antonio Pedone (1899) había

⁴⁶Ángel Guido, “Artistas jóvenes de Córdoba”. *Apolo*, VI (1), 1919, Rosario. Entre 1918 y 1920, Ángel Guido se instaló en Córdoba, donde cursó estudios universitarios de ingeniería civil y arquitectura. Ver: Nuñez, 2014.

⁴⁷Los padres de Vidal provenían de Valencia (España), mientras que las familias de Valazza y Malanca eran de origen italiano. Los padres de Vidal eran quinteros y los de Malanca se dedicaban al comercio; no contamos con datos de la familia de Valazza. La dominante sanvicentina en el grupo de artistas considerados implica de por sí una caracterización íntimamente ligada al perfil que va adquiriendo ese espacio barrial entre los años de su fundación (1870) y los '20 del siglo XX. El pueblo de San Vicente combinaba cercanía con el centro urbano y una fuerte presencia de elementos rurales; un pueblo agrícola, proveedor de hortalizas para la ciudad, que reunía también una importante presencia de casas destinadas al descanso veraniego de familias residentes en el centro urbano, y que dotaron a este sector de una fisonomía singular caracterizada por la heterogeneidad económico-social.

⁴⁸En el caso de Vidal y Malanca, el acceso al espacio artístico estuvo propiciado por figuras externas a aquél, que oficiaron de mediadores. En el caso de Vidal, su talento habría

nacido en Italia y conservó esa ciudadanía hasta 1922, cuando tramitó la argentina –como vimos antes, con el aval de algunos diputados-. Su padre poseía una peluquería en el centro de la ciudad, al lado de la Legislatura, al menos desde mediados de la década anterior. Ricardo Musso también provenía de una familia de inmigrantes: había nacido en 1896 en Buenos Aires, y se había trasladado de muy pequeño a Bell Ville (sudeste de la provincia de Córdoba), donde su padre trabajaba como maestro panadero. En 1915 había regresado a Buenos Aires, donde residía un tío, para estudiar en la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), de la cual egresó con el título de Profesor de Dibujo y Escultura el mismo año del concurso.

A excepción de este último, el resto de los concursantes habían transitado sus años de formación en la APBA. Si bien aquel espacio había sido creado para atender las demandas de formación de las jóvenes de la élite, la situación se había transformado en la década del '10. Es un dato comúnmente aceptado que el ingreso del primer varón tuvo lugar en 1911, con la admisión de Francisco Vidal. Hacia 1913, los varones habían aumentado su presencia, sumándose H. Valazza, J. Malanca, C. Bazzini Barros, A. Pedone, Luciano Alberti, Vicente Catalano, Ramón A Gómez Cornet, Hugo Soria, Eudoro Pizarro. A comienzos de la década del '20, la academia era sin duda el principal centro

sido advertido por su maestra Alicia Malbrán, cuyo padre, Sergio Malbrán, se desempeñaba como periodista de *La Voz del Interior*; a la intervención de este último se debería la temprana presentación de Vidal en la prensa como “Un niño artista”. En el caso de Malanca, la tradición familiar sostiene que su ingreso a la academia fue facilitado por un amigo de la familia, el comisario Enrique Amaya. En años posteriores, aparecerá con fuerza en ambas trayectorias la figura de A. Carbó, muy involucrado en el devenir profesional de estos artistas. Ver: *La Voz del Interior*, 02/03/1910. Entrevista sostenida con Blanca Malanca, hija del pintor, en diciembre de 2010.

de formación para las artes plásticas en Córdoba. La excepción era la academia particular establecida por Gómez Clara y Camilloni, director y vicedirector de aquella institución, donde -según expresaba Ángel Guido- “se ahonda el estudio del desnudo”.⁴⁹

Una vez recibidos, algunos de los ex-alumnos se iniciaron en la docencia en la APBA: en 1919, Vidal fue designado suplente en la cátedra de “Paisaje y naturaleza muerta” (dictada hasta entonces por el español Ricardo López Cabrera), y en 1923 fue nombrado Ayudante de dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas (dependiente de la APBA).⁵⁰ En 1922, Valazza ingresó también como docente en la cátedra de Escultura.⁵¹ Malanca, aunque no integró el cuerpo docente, se incorporó al personal de la APBA en carácter de conservador de las obras del Salón de Bellas Artes que, desde octubre de 1922, había pasado a depender de aquella institución.⁵² Pedone, que había sido expulsado de la academia en 1916 por el ex-director Emilio Caraffa, completó sus estudios aunque no se encaminó hacia la docencia, trabajando algún tiempo en el coloreado de fotografías.⁵³

⁴⁹Ángel Guido, “Artistas jóvenes de Córdoba”. *Apolo*, VI (1), 1919, Rosario. La referencia a la enseñanza del desnudo es sumamente significativa en el contexto cordobés dado que, algunos años antes, en 1916, un decreto del gobernador radical Eufrazio Loza había prohibido su enseñanza en la Academia. El recién designado director, Gómez Clara, había sido su principal impulsor.

⁵⁰Comunicación oficial, Bs. As. 17/03/1922, en Legajo F. Vidal, Archivo Fundación Espigas; Designado por decreto N° 4039 A, del 23/04/1919, en CLDPC, 1919.

⁵¹Postulado por A. Carbó como suplente, para reemplazar a A. Perekrest en la cátedra de Escultura de la APBA, fue designado Valazza el día 23/08/1922, según decreto N° 9922 A; AGPC, Tomo 20 Oficinas, 1922, f. 485.

⁵²Designado por decreto del 14/10/1922, N°10154, Malanca había sido propuesto originalmente por Carbó; AGPC, Tomo 20 Oficinas, 1922, f. 448 y 486.

⁵³“Antonio Pedone. Uno de los más inquietos pintores argentinos”, entrevista realizada

El escultor Bazzini Barros compartió con Vidal, Malanca, Valazza y Pedone los años de formación en la APBA, y aunque fue uno de los artistas nombrados y contemplados al momento de debatir la ley de becas, no participó del primer concurso por haber excedido la edad máxima de 30 años.⁵⁴

Un aspecto fundamental en las trayectorias de estos jóvenes fue que se construyeron en certámenes y exposiciones. Las primeras participaciones fueron propiciadas por la APBA, a través de la realización periódica de concursos en los que se presentaban los alumnos. Una oportunidad de mayor alcance fue la realización en la ciudad de Córdoba, en mayo de 1916, del Primer Salón de Arte. Organizado por la CPBA, adquirió una convocatoria de carácter nacional; contó con la presencia de un considerable conjunto de artistas procedentes de diferentes partes del país, algunos extranjeros y muchos de los locales activos.⁵⁵ Entre estos últimos, estuvieron bien representados los docentes de la APBA -F. Roig, R. López Cabrera- y sus directivos que, por oficiar de jurados, expusieron fuera de concurso. Varios alumnos expusieron también sus trabajos allí; fue el caso de A. Pedone, F. Vidal, C. Bazzini Barros y Cleopatra Constantini. Además de servir de estímulo para la organización de eventos semejantes fuera del espacio porteño (es el caso del Salón de Otoño de Rosario, 1917), parece haber alentado la participación de los artistas locales en certámenes realizados fuera de la provincia.

por Pettoruti, *Revista quincenal de cultura artística y literaria*, Bahía Blanca, enero 1927, publicada el 02/05/1927, bajo el mismo título, en el suplemento del diario *Crítica*.

⁵⁴Ver Anexo Biografías: Bazzini Barros, Carlos.

⁵⁵Aunque en su origen este evento tendría un carácter bianual, no existen indicios de que haya sido realizado por segunda vez.

Desde 1911 se realizaba en Buenos Aires (con el auspicio de la CNBA) el SNBA; convocatoria anual que, habiendo superando los vaivenes de las primeras ediciones, logró estabilizarse y obtener el paulatino reconocimiento de los artistas, el público y la crítica a nivel nacional. En el mes de septiembre de 1916, luego de haber participado con dos obras en el Salón de Córdoba, Vidal expuso allí dos dibujos a pluma: *Cleopatra* y *La mujer de la mantilla negra*. Esta participación le valió un comentario favorable en el diario porteño *La Nación* y la crítica elogiosa de Atilio Chiáppori -quien entonces se desempeñaba como secretario del MNBA-, ambas reproducidas por el diario *La Voz del Interior*.⁵⁶

En los años subsiguientes, se fueron agregando a la lista de habituales expositores del SNBA los nombres de Malanca y Pedone; como veremos más adelante, los escultores tuvieron una participación más tardía. Malanca realizó envíos sin interrupciones entre 1917 y 1922; en 1919 consiguió que una de sus obras fuera adquirida con destino al MNBA.⁵⁷ También Pedone comenzó a exponer en el SNBA en 1918; su primer envío fue motivo de una adquisición por parte de la CNBA.⁵⁸ En los años sucesivos sostuvo su participación, y en 1920 obtuvo el “Premio único para artistas extranjeros” por *Tarde serrana*, adquirida con destino al MNBA.⁵⁹

⁵⁶*La Voz del Interior*, 26/09/1916 y 11/10/1916.

⁵⁷Malanca concurre con dos obras, *Casita vieja* y *Sol de Junio*, ésta última adquirida con destino a la colección del MNBA. Fueron adquiridas también otras obras de artistas cordobeses: *Primeras luces*, de Gómez Clara, *Procesión*, de Camilloni, y *En reposo*, de Valazza. *Los Principios*, 11.10.1919 y Cat. SNBA 1919.

⁵⁸La obra adquirida es *Mañana de agosto*, reproducida en el catálogo; con el premio obtenido viajó a Bs. As.

⁵⁹José León Pagano (1938) relataría la sorpresa que le causó la juventud del artista cuando, en una visita que Pedone realizó por esos años la ANBA, tuvo la oportunidad de

En 1917, por iniciativa de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, se organizó la primera edición del Salón de Otoño de esa ciudad. Este hecho sin duda vino a dinamizar un circuito de intercambios de carácter regional, acerca del cual sabemos poco, pero cuya preexistencia podemos presumir en virtud del carácter de centro universitario de Córdoba.⁶⁰ La participación de los jóvenes artistas cordobeses en el primer salón rosarino fue promocionada por la prensa local. En esta ocasión, al envío de las obras se sumó el de una representación oficial de la APBA que recayó en Vidal y Bazzini Barros. Además de ellos, participaron con el envío de obras Malanca, Valazza y Cleopatra Constantini. El salón rosarino se convirtió en un espacio de exposición y legitimación de los artistas de Córdoba; si bien no tenía un reconocimiento equivalente al del SNBA, contaba con la ventaja de la cercanía geográfica. Entre los años 1917 y 1923, las participaciones de los cordobeses fueron bastante frecuentes. Francisco Vidal asistió en 1917, 1919, 1920 y 1922; y su segundo envío consistió en dos obras, una de las cuales fue adquirida por la asociación “El Círculo” para ser donada a la futura colección del Museo de Bellas Artes de Rosario.⁶¹ Malanca

conocerlo. Recordemos que la cuestión de la ciudadanía fue un eje del debate parlamentario para la sanción de la ley de becas, y que también fue expuesta la tramitación de la ciudadanía por Pedone, que contó con el aval de algunos de los diputados.

⁶⁰Aunque un estudio sistemático acerca de los vínculos tejidos entre artistas de Córdoba y otros centros -por ejemplo, Rosario- está en ciernes, es de destacar la sostenida labor que Guillermo Fantoni (2014) viene realizando con importantes avances en ese sentido. Son de interés para nuestro trabajo algunos elementos relacionados con la circulación de los artistas rosarinos hacia las sierras cordobesas (como es el caso de Musto y de Berni), así como también la presencia de artistas de Córdoba en los salones rosarinos.

⁶¹“La acción de El Círculo. Adquisición de un cuadro de F. Vidal con destino al Museo de Bellas Artes”, en *La revista de “El Círculo”*, Rosario, junio de 1919, p. 143.

registró una participación continuada en aquellos años, a excepción de 1921. En estos años, Pedone en cambio sólo asistió al Salón de Rosario en 1922 y 1923.

En los mismos años, comparativamente, la participación de los escultores en los certámenes relevados fue menor. Bazzini Barros integró por primera vez el SNBA en 1923, luego el de Rosario en 1917 y 1920. Valazza envió una pieza al primer Salón de Rosario y luego expuso en el SNBA de 1919; *En reposo* fue adquirida con destino al MN-BA.⁶² Como se advierte, el núcleo que hacia 1923 era reconocido tanto por sus pares como por la prensa y un incipiente público, había sido construido también en el ámbito de las exposiciones colectivas e individuales de las que venía participando desde la década anterior.

Como hemos señalado, una característica del espacio local -que se mantendrá a lo largo de la década del veinte- es la exigüidad de salones destinados a la exhibición. En ese sentido, los currículums de los artistas acusan una notable homogeneidad, que parece efecto de aquella característica más estructural. Malanca, Pedone, Valazza y Vidal (y también Bazzini Barros) habían participado de algunas muestras colectivas locales.⁶³ Más allá de las características diferenciales

⁶²Para evaluar el contraste entre las participaciones de los pintores -que además de tempranas fueron continuas en el tiempo- y las de los escultores -relativamente tardías y discontinuas- deben considerarse las dificultades que presentaba, por la diferencia de los materiales, el traslado de las obras. Esto último podría explicar también el hecho de que las participaciones no excedieran el envío de una obra, cuando en el caso de los pintores generalmente eran enviadas entre dos y tres.

⁶³En 1917, en el Salón Fasce, se organizó la muestra a beneficio del Comitato Italiano para recaudar fondos para asistir a las familias de los reservistas. En 1920, con motivo de la inauguración del nuevo local de Fasce, se realizó una exposición colectiva que reunió a artistas de varias generaciones. En 1922, también en Fasce, se realizó la muestra

de los propios eventos, nos interesa subrayar que la participación de los jóvenes artistas se tradujo la mayoría de las veces en una atención bastante individualizada por parte de la prensa. Los participantes fueron identificados, rescatando aspectos distintivos de algunos de ellos.

Ciertas características apuntadas en esas tempranas notas críticas perdurarán por largo tiempo asociadas a estos artistas; aquéllas remiten tanto a las calidades estéticas de las obras (el divisionismo a lo Segantini de Pedone) como a características psicológicas y/o sociales de sus autores (la sensibilidad y pobreza de Malanca) que, en algunos casos, se traducen en atributos plásticos.

A partir de 1919, en parte como efecto de la visibilidad que estos artistas comienzan a tener fuera de Córdoba, se verifica en el caso de los pintores la realización de exposiciones individuales. En junio de ese año, Pedone realizó una muestra monográfica en el Salón Fasce; las crónicas periodísticas daban cuenta de su éxito, tanto en la venta de obras -mérito nada despreciable para un joven artista- cuanto en la calidad de los trabajos exhibidos.⁶⁴

“Pro víctimas del hambre en Rusia”, réplica de otra realizada en enero de ese año, con el mismo fin, en los salones de la Cooperativa Artística de Buenos Aires, producto de la iniciativa del grupo “Acción de arte” (integrado por los artistas E. Bertolé, A. Riganelli y J. Fioravanti) y el Partido Comunista Argentino. Ver: Lucena, 2012.

⁶⁴Cabe recordar que, el año anterior, Pedone había sido distinguido en el SNBA, con la adquisición de una obra por la CNBA; muy probablemente, ese primer triunfo en el principal evento artístico del país le haya abierto las puertas para una exposición individual. En su edición del 13/06/1919, *Los Principios* sostenía que: “Sigue abierta en el Salón Fasce, la exposición del pintor Pedone, la que atrae numeroso público. Últimamente han comprado algunas telas expuestas los señores: doctor Arturo Capdevila, Osvaldo Payer, doctor Ernesto Gavier, José López Jiménez, Felipe Roig, doctor Pablo Cabrera, señora de Manzziari, M. A. Plasman, Pablo López, doctor David Linares hijo, Juan C. Carranza, Juan Ahumada e Isolina Vázquez”.

Como vimos, ese año fueron adquiridas en el SNBA, con destino al MNBA, obras de varios cordobeses, entre ellos las de Malanca y Valazza. Al cabo de aquel evento, Malanca expuso en un espacio singular, habitualmente no destinado a muestras pictóricas, como la Biblioteca Córdoba.⁶⁵ Según las crónicas, fueron exhibidas alrededor de 170 piezas, destacándose la adquisición realizada por la Biblioteca Córdoba de *Tarde de Abril*.⁶⁶ Dos años después, Vidal realizó una exposición individual en el Salón Fasce, que recibió elogiosas críticas en la prensa, siendo también motivo de atención su éxito comercial.

Retomando, entonces (ver Tabla 1): en el momento de llevarse a cabo el primer concurso de becas de pintura y escultura, cuatro de los cinco inscriptos eran reconocidos en el medio local. Habían realizado todos ellos estudios formales en la APBA, y continuaban su formación en el taller particular dirigido por Gómez Clara y Camilloni, directores de aquel centro oficial de estudios. Tras haberse recibido, tres de ellos -Vidal, Valazza, Malanca- se habían integrado como personal docente y técnico a la APBA. Todos habían realizado envíos al SNBA y al de Rosario, obteniendo distinciones allí (Pedone y Vidal) y/o siendo sus obras adquiridas para integrar las respectivas colecciones (Vidal, Pedone, Malanca y Valazza). A excepción de Valazza, que sólo participó de exposiciones colectivas, los tres pintores habían exhibido sus obras

⁶⁵La combinación de una serie de circunstancias podría explicar la elección del local de la Biblioteca: por una parte, ese año tuvo lugar el traslado de las salas expositivas conocidas como Salón Fasce a un nuevo local; por otra, la activa gestión de Dardo Rietti, a cargo de la dirección de la Biblioteca, que había organizado ya un ciclo de conferencias de diversos temas a cargo de reconocidas figuras locales -E. Gavier, E. Martínez Paz, Luis Onetti Lima, V. Ree-; por último, la Biblioteca era el espacio designado para el funcionamiento de la CPBA, en cuya presidencia se encontraba Moyano López.

⁶⁶*La Provincia*, 24/09/1919.

de manera individual, y eran reconocidos por una incipiente crítica de arte que, desde las páginas de los diversos medios de prensa, alentaba las iniciativas de estos jóvenes valores. Por último, la presencia de Ricardo Musso, aunque excepcional, pasó bastante desapercibida. El quinto participante del concurso, actor decididamente externo al reducido y homogéneo ambiente local, no contaba con un currículum comparable al de los jóvenes egresados de la APBA y su inscripción no generó debate alguno, ni fue cuestionada; tampoco fue avalada desde ningún medio de prensa o institución local.

Tabla 1. Trayectorias sociales de los artistas concursantes (hasta junio de 1923).

		VIDAL	PEDONE	MALANCA	VALAZZA	MUSSO
Disciplina		Pintura	Pintura	Pintura	Escultura	Escultura
Formación	Inst. oficiales	APBA	APBA	APBA	APBA	ANBA
	Talleres particulares	Taller Gómez Clara – Camilloni	Taller Gómez Clara – Camilloni	Taller Gómez Clara – Camilloni	Taller Gómez Clara – Camilloni	s/d
Becas para completar estudios		X (1912; 1915)	-	-	-	-
Exposición en salones oficiales/ Premios/ Adquisiciones	Salón Cba. 1916	X	X			
	SNBA, 1916	X				
	SNBA, 1917			X		
	SR, 1917	X		X	X	
	SR, 1918			X		
	SNBA, 1918	X	X • (adq. CNBA)	X		
	SR, 1919	X • (adq. por El Círculo BA, para Museo de Bellas Artes Rosario)			X	

		VIDAL	PEDONE	MALANCA	VALAZZA	MUSSO
Exposición en salones oficiales/ Premios/ Adquisiciones	SNBA, 1919	X	X	X • (1919, CNBA)	X • (adq. CNBA para MNBA)	
	SR, 1920	X		X		
	SNBA, 1920	X	X < (Premio extranj. SNBA)	X		
	SR, 1921					
	SNBA, 1921	X < (2° premio pint. SNBA)	X	X		
	SR, 1922	X	X	X		
	SNBA, 1922	X	X	X		
	SR, 1923		X	X		
Otras adquisiciones de obras				X (1919, Bibl. Cba.)		
Participación en exposiciones colectivas	1917	X	X	X	X	
	1918		X	X	X	
	1919	X	X	X	X	
	1920	X	X	X	X	
	1921					
	1922	X (Bs. As) X (Cba.)	X (Bs. As) X (Cba.)	X (Bs. As) X (Cba.)		
Exposiciones individuales	1919		X	X		
	1920					
	1921					
	1922	X				
	1923					
Docencia	APBA	X (1919, supl. Cat. Natur. muerta y paisaje; 1922 Ayud. dibujo, Esc. Artes Aplic.)			X (supl. cat. Escultura, 1922)	

		VIDAL	PEDONE	MALANCA	VALAZZA	MUSSO
Otros	Cargos públicos			X (Ayud Conserv. SBA, 1922)		
	Ilustrac. Revistas	X	X			

El primer concurso de becas de pintura y escultura

En el contexto de la polémica desatada por los resultados del primer concurso para acceder a la beca de música, el 28 de abril de 1923 se constituyó el jurado convocado para otorgar las de pintura y escultura. Tal como establecía el reglamento, estaba compuesto por tres miembros: Emiliano Gómez Clara (director de la APBA, en representación del PE), Pío Collivadino (director de la ANBA) y Deodoro Roca (uno de los mentores de la ley, elegido por los concursantes). Ese día, por la tarde y por la noche, se habían concretado las pruebas de admisión; también se fijó un cronograma de desarrollo, que abarcaría desde el 30 de abril al 3 de mayo, en horarios diurnos (de 13.30 a 16.30) y nocturnos (de 20 a 23).⁶⁷

El proceso completo, que contemplaba la publicidad de los trabajos de los concursantes, se extendió entre el 28 de abril y el 7 de junio, tomando poco más de un mes. Con fecha 23 de mayo de 1923, fue elevada al Director de Enseñanza Normal y Especial, Alejandro Carbó, el acta confeccionada por el jurado para dar a conocer los nombres

⁶⁷Contrastando la información brindada por la prensa con lo establecido en el reglamento, las pruebas anunciadas deben haber constituido apenas un cronograma inicial. Cabe recordar que el 03/05/1923 se dio a conocer que el concurso de música había sido declarado desierto. *La Voz del Interior*, 27/04/1923 y *Los Principios*, 29/04/1923.

de los ganadores. Según estipulaba el reglamento, los resultados no debían revelarse hasta después de clausurada la exhibición pública de los trabajos de los postulantes.

Sin embargo, el resguardo del secreto parece haber sido dificultoso, ya que el diario *Los Principios* dio la primicia desde sus páginas, tres días antes de ser clausurada la exposición. En primera plana, bajo el título “Los becados de escultura y pintura, por E. Lescano”, se reproducían los retratos de Valazza, Vidal y Pedone, acompañados del siguiente epígrafe:

El jurado instituido por el gobierno de la provincia para adjudicar las becas de figura, paisaje y escultura, ha otorgado esas pensiones a los señores Francisco Vidal, Antonio Pedone y Héctor Valazza, respectivamente. Son tres jóvenes bien conocidos en Córdoba, donde formaron su personalidad artística. El viaje de estudios que realizarán al viejo mundo les será, sin duda, de provechosos resultados.⁶⁸

En el periódico se desarrollaba una crítica pormenorizada de las obras presentadas y se anunciaba también que, gracias a un gesto de “noble compañerismo”, los pensionados compartirían el viaje con José Malanca.

La muestra de los trabajos a ser evaluados había sido inaugurada el 30 de mayo, y comprendía dos por cada concursante, que ocupaban una de las salas del Salón Fasce. En el caso de Vidal, único candidato en la categoría pintura/figura, las dos obras exhibidas fueron comentadas por la prensa. La primera representaba “un obrero estibador sobre el fondo de uno de nuestros molinos harineros”, y probablemente correspondiera a

⁶⁸*Los Principios*, 03/06/1923.

la primera prueba del concurso, en la que el postulante debía interpretar un asunto de una sola figura propuesta por el jurado.⁶⁹ La segunda consistía en “un retrato de señorita” que, según el diario, “es un trabajo más concluido, más definitivo en su realización por lo que suponemos que fue la obra final del concurso”.⁷⁰ Para *La Voz del Interior*, Vidal se encuadraba “dentro de cierta tendencia que llamaríamos de ‘Academia’”.⁷¹

La categoría pintura/paisaje fue la más reñida; se midieron allí dos candidatos, Malanca y Pedone, que, como vimos, gozaban de méritos igualmente reconocidos. La crónica de *Los Principios* señalaba que Pedone participaba con dos cuadros, “uno de ellos abocetado, pero lleno de vida, color y ambiente; el otro ya terminado, se destaca por su luminosidad y la poesía que se desprende del conjunto”. Al comparar las obras de Pedone con las de Malanca, se llegaba a la opinión de que eran “muy equilibrados los valores artísticos que poseen”.⁷² Desde *La Voz del Interior* se llegaba a un veredicto similar; se rescataba el valor de ambos, sin cuestionar el dictamen del jurado.

Por el contrario, en la categoría escultura -también disputada entre dos-, la preeminencia de Valazza por sobre la de Ricardo Musso nunca fue cuestionada.

En cuanto al concurso de escultura, se destaca con una personalidad bien definida Valazza. El otro aspirante Musso no puede com-

⁶⁹El tema de esa obra resulta bastante excepcional dentro de la producción que conocemos de este artista, más concentrada en retratos y alejada de temas sociales.

⁷⁰*Los Principios*, 03/06/1923.

⁷¹Conviene retener para más adelante esta apreciación sobre la obra de Vidal, para comprender sus posibles significados y alcances. *La Voz del Interior*, 31/05/1923.

⁷²*Los Principios*, 03/06/1923.

petir con el escultor anteriormente citado. Su obra está mal ‘plantada’ y con muchos defectos de dibujo...⁷³

Musso corría con la desventaja de ser un desconocido en el ambiente local, cuya formación se había desarrollado fuera de la APBA, y carecía de reconocimientos en el SNBA; nunca fue cuestionada su calidad de residente en la provincia, aunque no había residido de manera permanente en los últimos quince años, como establecía el reglamento.

A diferencia de lo ocurrido con la música, este resultado satisfacía ampliamente las demandas que habían sido realizadas desde las columnas de los periódicos; principalmente, aquéllas que manifestaban su preocupación por el ‘nivel’ de los participantes, para que los ya consagrados no debieran intervenir en un certamen que no se hallara a la altura de sus méritos. La otra preocupación que sobrevolaba el concurso pasaba por ver cuál de las jóvenes promesas no obtendría la beca en la categoría más reñida. Sobre este punto, la noticia de que Malanca -que no había resultado becado- podría realizar el viaje europeo gracias a la solidaridad de sus compañeros, clausuró felizmente el capítulo del primer concurso de pintura y escultura.

Al elaborar el acta final, el jurado explicitó algunas observaciones relativas a los procedimientos del certamen y las opciones para mejorarlos; sugirió también algunas alternativas para reforzar la política de becas. La primera cuestión observada guardaba relación con la aplicación de la modalidad de disputa. En principio, acordaban en que la ley representaba “uno de los más eficaces impulsos para el desarrollo de la cultura artística de Córdoba”, ya que “asegura a todo artis-

⁷³*La Voz del Interior*, 31/05/1923.

ta –cualquiera sea la condición o clase- la oportunidad de conquistar exclusivamente por sus propios merecimientos la beca que le permita perfeccionar sus estudios en el extranjero”. Se reconocía, pues, al mecanismo adoptado un espíritu igualitarista tanto como el meritocrático, afirmándose también la importancia del viaje formativo para el desarrollo de la cultura artística en la provincia. Sin embargo, había aspectos de la reglamentación que no dejaban del todo conformes a los miembros del jurado. En ese sentido, expresaron que:

... las pruebas eliminatorias reglamentadas deben quedar sujetas a condiciones más severas, dejándose en cambio, en el concurso de oposición, mayor libertad para la completa exteriorización del artista. Conforme a la reglamentación actual, el Jurado se ha visto obligado a pasar por alto –en el primero- la verificación prolija de estudios que, como los de anatomía artística, historia del arte, etc., son indispensables a una estricta cultura preparatoria de estudios superiores. En el segundo, ha debido limitar el trabajo de los concursantes a perentorias exigencias de tiempo, imposición de asuntos y demás limitaciones incompatibles con el criterio anunciado.⁷⁴

El criterio de los evaluadores reforzaba la intención de la reglamentación, en el sentido de establecer dos instancias: una de admisión, otra de demostración de destreza artística y competición. Sin embargo, consideraban también que, tal y como habían sido definidas las instancias del concurso, dejaban muy poco espacio a las demostraciones de habilidad individual.

⁷⁴Nota elevada por los miembros del jurado del concurso de becas comunicando los resultados al Dir. de Enseñanza Normal y Especial, A. Carbó, 23/05/1923, AGPC, Tomo 20 Oficinas, 1923, fs. 313.

La reconstrucción del proceso legislativo de debate, sanción y reglamentación de la ley de becas de la provincia arroja varios puntos a considerar. Por una parte, la existencia de un acuerdo, sostenido más allá de orientaciones políticas divergentes, sobre la importancia de generar estímulos para un ámbito social específico como el artístico. Los periódicos funcionaron como espacios de prolongación *de* e incidencia *en* los debates parlamentarios, además de operar como órganos de propaganda de determinados sectores intelectuales o políticos. En el caso revisado, *Los Principios* -órgano de expresión del catolicismo- tomó a su cargo la difusión del proyecto del diputado Moyano López -antiguo colaborador de sus páginas-. *La Voz del Interior* sostuvo su apoyo a las posiciones de inspiración reformista; cabe señalar también que una nota característica y distintiva de este periódico fue la temprana y sostenida atención a las cuestiones artísticas brindada desde sus páginas.⁷⁵

Por otra parte, hemos podido advertir que la sanción de la norma, lejos de tener un carácter abstracto, tuvo muy en cuenta a los sujetos a los que se dirigía, así como sus posiciones en el espacio que pretendía intervenir; de esta manera, ciertas trayectorias fueron tenidas en cuenta para dar forma a la legislación. Del contraste realizado entre las diferentes series documentales surgen elementos muy sugerentes, que remiten a la existencia de vínculos previos entre los diversos actores intervinientes; dichos vínculos componen la trama sobre la cual se recortó esta legislación. Nos referimos a las relaciones entre artistas y legisladores (los lazos existentes entre el diputado A. Roldán

⁷⁵En un trabajo que tiene por objeto la crítica de arte, Marta Fuentes ha señalado los tratamientos diferenciales dispensados por ambos periódicos a las notas sobre arte; en Fuentes, Marta, “Tres nuevos nombres en escena. Primeros registros de Malanca, Pedone y Vidal en la prensa local (1910-1920)”, capítulo de tesis de maestría Univ. de Cuyo, en curso.

y Vidal, expresados en el proyecto para concederle una beca en 1920; o entre el diputado y Pedone, a quien sirvió de testigo para tramitar su ciudadanía); también entre legisladores demócratas e intelectuales reformistas (sería el caso de Carlos Suárez Pinto y su relación con Deodoro Roca y Carlos Astrada, autores intelectuales de la ley). Consideremos, además, la inscripción de los propios artistas dentro de ese espacio de vínculos y referencias que también es el reformismo. Durante el primer concurso de las becas de perfeccionamiento, dos datos brindan fundamento a esta última conjetura: Deodoro Roca es elegido por los concursantes para desempeñarse en el jurado; Carlos Astrada tiene a su cargo el discurso de despedida de los artistas, en una cena ofrecida por los intelectuales reunidos en torno a la revista *Córdoba*, de clara inspiración reformista.⁷⁶

⁷⁶Nos referimos a la revista *Córdoba. Decenario de Crítica Social y Universitaria*, publicación cultural editada en la ciudad entre los años 1923 y 1924. Entre sus colaboradores se contaron Arturo Orgaz, Deodoro Roca, Carlos Astrada, Enrique Martínez Paz, Dardo A. Rietti, Gregorio Bermann, Saúl Alejandro Taborda (todos ellos intelectuales ligados al reformismo universitario cordobés), los escritores Arturo Capdevila y Leopoldo Lugones y el intelectual peruano Haya de la Torre, entre otros. Contó con una tirada inicial de 3800 ejemplares. Ver: López, V., 2013.

La lista de asistentes al ágape es más que elocuente acerca de la impronta reformista del grupo formado en torno a la revista: Carlos Astrada, Elías Discowsky, Guillermo Korn, Ricardo Vizcaya, Héctor Miravet, Gregorio Bermann, Sebastián Soler, Brandán Caraffa, Carlos Correa Uriburu. Astrada pronunció algunas palabras dirigiéndose a los artistas galardonados: “En nombre de ‘Córdoba’, cuya hermandad espiritual integráis y a la cual quedáis cordialmente vinculados, ¡brindo por vosotros, esta noche, poniendo en vuestra labor futura la más alta esperanza!”. Además de los nombres ligados al reformismo universitario, cabe destacar la presencia de figuras destacadas del mundo artístico local, como Ángel Sappia (propietario del Salón Fasce y artista aficionado), Bazzini Barros (escultor) y Manuel Coutaret (pintor que durante 1925 colaboró como crítico de arte con el diario *La Voz del Interior*), en *La Voz del Interior*, 20/07/1923.

Los jóvenes artistas cordobeses, candidatos a las becas provinciales, no provenían de los sectores sociales que tradicionalmente -por razones económicas, sociales o culturales- engrosaban las filas de la élite. Tampoco habían pasado por los claustros universitarios que, a través de ciertas titulaciones, habían funcionado como un mecanismo de integración de sujetos inicialmente distantes de los círculos más selectos. Por el contrario, no sólo predominaba entre ellos el componente inmigratorio como origen familiar, sino incluso su pertenencia a los sectores populares, como dato socioeconómico general. No obstante, son múltiples los indicios que nos permiten señalar su efectivo contacto e integración en una heterogénea élite cultural cordobesa, que desde la década previa venía transformándose e integrando en sus filas figuras nuevas.⁷⁷

⁷⁷Sobre los procesos de reestructuración social y especialización profesional que afectan y modifican la fisonomía de la élite cordobesa desde fines del siglo XIX, ver: Agüero, 2010; López, 2010.

| CAPÍTULO 2 |

Regionalismo, modernismo y vanguardia

- ¿Cómo vivían ustedes?

- Como hermanos. Jamás una nube oscureció nuestra amistad. Éramos uno solo. Lo éramos para todo. En las pequeñas y en las grandes cosas. En la esperanza, sobre todo. ¡Estoy tan agradecido a mis amigos! Gracias a su espíritu fraterno y generoso pude ir y permanecer en Europa, ustedes recuerdan...⁷⁸

Los artistas cordobeses que emprendieron el viaje de estudios en 1923 prolongaron en la travesía vínculos de amistad que habían forjado principalmente en el ámbito de la academia; también otros, de carácter disciplinar, que correspondían a su inserción como jóvenes valores en el espacio cultural cordobés. Tal y como habían anunciado los medios de prensa, a los tres ganadores del concurso se sumó José Malanca, en cumplimiento de un pacto realizado previamente entre los amigos, para compartir las becas y el viaje.

Existen entre estos jóvenes una historia y experiencias en común, compromisos y múltiples relaciones, establecidas y propiciadas en virtud del reducido tamaño del ambiente artístico local; estos elementos permiten advertir la existencia de vínculos muy estrechos que, en numerosas ocasiones, los convierten en un conjunto bastante compacto y homogéneo. En

⁷⁸Entrevista a Malanca, en *La Voz del Interior*, 07/03/1926.

ese sentido, ciertas ideas acerca del itinerario –por ejemplo, dónde debía comenzar, cuáles ciudades visitar– fueron compartidas desde su salida de Córdoba. Como veremos, junto con los vínculos afectivos –que sin duda tuvieron un peso significativo–, otros aspectos fueron también considerados en las selecciones previstas y los recorridos efectivamente realizados.

En cuanto a las referencias estéticas, el inicio del periplo fue definido a partir de ciertas tendencias e influencias dominantes en el marco de una cultura visual históricamente determinada. Si bien el punto de partida fue hispano, ese universo no alcanzó la misma gravitación en el devenir de las trayectorias de los diferentes artistas involucrados. Asimismo, esa primera escala no se tradujo en todos los casos en la adopción de una estética determinada; aunque, como veremos, en algunas producciones tuvo mayor arraigo.

2.1. Itinerarios de viaje

Pedone, Vidal y Valazza, acompañados por Malanca, partieron desde Buenos Aires en el mes de agosto de 1923.⁷⁹ Allí abordaron el Cap Polonio, barco que los llevó hasta Vigo, España, y desde la conocida ciudad portuaria se trasladaron en tren hasta Madrid. La estancia en la capital fue corta. Hacia fines de noviembre, llegaron a Córdoba las primeras noticias remitidas desde Ávila: el alcalde les había cedido

⁷⁹El testimonio del pintor Luis Ouvard –recogido por Fantoni– señala que Alfredo Guido compartió con los becarios cordobeses el trayecto que une Rosario con Buenos Aires. El rosarino viajaba para presentar en Witcomb, bajo el título *Motivos del Altiplano*, un conjunto de aguafuertes realizadas en Bolivia (como veremos, los trabajos fueron presentados al año siguiente en España); citado en Armando, 2005-2006. El dato importa aquí, dado que permite establecer vínculos previos al viaje con Alfredo Guido, figura presente durante la gira europea de los artistas cordobeses.

gratuitamente un lugar –que había oficiado antes como taller del artista Eduardo Chicharro- donde alojarse y trabajar.⁸⁰

En las ciudades castellananas, principalmente en Ávila y Segovia, se desarrolló el segmento más significativo del itinerario español; allí permaneció el grupo completo al menos hasta los primeros meses del año siguiente. A partir de entonces, los recorridos comenzaron a diversificarse, aunque el contacto sería retomado periódicamente.

Malanca fue el primero en separarse del grupo, a comienzos de 1924; se dirigió a París, y luego alternó entre los Alpes (adonde regresó periódicamente) y las ciudades de Florencia, Roma, Milán, París, Niza, Zurich, Ginebra y Viena. Pedone y Valazza demoraron su partida hasta agosto de ese año, cuando se trasladaron a Florencia. Vidal permaneció unos meses más en España, trasladándose a Segovia. Volverían a cruzarse en San Gimignano (cerca de Florencia), definido por los viajeros cordobeses como punto de encuentro y “cuartel general” de su estadía europea.⁸¹ Valazza, el escultor del grupo, se diferenció de sus compañeros, haciendo de París y Berlín estaciones significativas y prolongando su travesía más allá de la duración de la beca.

En la Tabla 2 (p. 60-61) hemos reconstruido los recorridos de estos artistas, consignando (en lo que ha sido posible recuperar) ciudades/regiones/países visitados, acercando algunas precisiones sobre la duración de las estadías en cada destino. Si bien la información no

⁸⁰En la rápida y privilegiada inserción de los becarios en el ambiente español se advierte la mediación de una figura central en la historia de las becas artísticas de Córdoba, como lo fue A. Carbó, ya presentado en el cap. 1.

⁸¹Aun cuando existen múltiples testimonios acerca de la estadía y los encuentros de los artistas en San Gimignano, no ha sido posible datar esos períodos, por lo cual la referencia aparece difusamente en la tabla de recorridos.

Tabla 2

ITINERARIOS 1923-1927			
PEDONE		VIDAL	
1923		1923	
Ago	Cba. / Bs. As. / España: Vigo	Ago	Cba. / Bs. As. / España: Vigo
Sep		Sep	
Oct	España: Madrid	Oct	España: Madrid
Nov		Nov	
Dic	España: Ávila	Dic	España: Ávila
1924		1924	
Ene		Ene	
Feb		Feb	
Mar		Mar	
Abr	España: Ávila	Abr	España: Ávila
May		May	
Jun		Jun	
Jul	Italia: Florencia	Jul	
Ago		Ago	
Sep	Italia: Florencia / Suiza: Zurich	Sep	España: Segovia
Oct		Oct	
Nov	Italia: Florencia - Toscana - San Gimignano - Sicilia	Nov	Italia: Florencia - Toscana - San Gimignano - Sicilia
Dic		Dic	
1925		1925	
Ene		Ene	
Feb		Feb	
Mar		Mar	
Abr	Italia: Florencia - Toscana - San Gimignano - Sicilia	Abr	Italia: Florencia - Toscana - San Gimignano - Sicilia
May		May	
Jun		Jun	
Jul		Jul	
Ago		Ago	
Sep		Sep	
Oct	Italia: Florencia/San Gimignano	Oct	Italia: Florencia/San Gimignano
Nov		Nov	
Dic		Dic	
1926		1926	
Ene	Italia: Florencia/San Gimignano	Ene	Italia: Florencia/San Gimignano
Feb		Feb	
Mar	Francia: París	Mar	Francia: París
Abr		Abr	
May		May	
Jun	Italia: Florencia/San Gimignano	Jun	Italia: Florencia/San Gimignano
Jul		Jul	
Ago		Ago	
Sep		Sep	
Oct	Regreso Córdoba	Oct	Regreso Córdoba
Nov		Nov	
Dic		Dic	
1927		1927	
Ene		Ene	
Feb		Feb	
Mar		Mar	
Abr		Abr	
May		May	
Jun		Jun	
Jul		Jul	

ITINERARIOS 1923-1927

VALAZZA

1923

Ago	Cba. / Bs. As. / España: Vigo
Sep	
Oct	España: Madrid
Nov	
Dic	España: Ávila

1924

Ene	
Feb	
Mar	
Abr	España: Ávila
May	
Jun	
Jul	Italia: Florencia
Ago	
Sep	Italia: Florencia / Suiza: Zurich
Oct	
Nov	Italia: Florencia -Toscana - San Gimignano - Sicilia
Dic	

1925

Ene	
Feb	
Mar	
Abr	Italia: Florencia -Toscana - San Gimignano - Sicilia
May	
Jun	
Jul	
Ago	
Sep	Francia: París, dos años, con visita algunas ciudades alemanas, además de Alemania: Berlín
Oct	
Nov	
Dic	

1926

Ene	
Feb	
Mar	
Abr	
May	Francia: París, dos años, con visita algunas ciudades alemanas, además de Alemania: Berlín
Jun	
Jul	
Ago	
Sep	
Oct	
Nov	
Dic	

1927

Ene	
Feb	
Mar	Francia: París, dos años, con visita algunas ciudades alemanas, además de Alemania: Berlín
Abr	
May	
Jun	
Jul	Regreso Córdoba

MALANCA

1923

Ago	Cba. / Bs. As. / España: Vigo
Sep	
Oct	España: Madrid
Nov	
Dic	España: Ávila

1924

Ene	
Feb	España: Ávila
Mar	
Abr	Francia: París
May	
Jun	
Jul	Italia/Suiza: Alpes - Ginebra
Ago	
Sep	Italia: Florencia / Suiza: Zurich
Oct	Italia: Milán
Nov	Italia: Orta, Borgomanero, Roma, Ostia, Piemonte, Florencia - Toscana - San Gimignano, Milán
Dic	

1925

Ene	
Feb	
Mar	
Abr	Italia: Orta, Borgomanero, Roma, Ostia, Piemonte, Florencia - Toscana - San Gimignano, Milán
May	
Jun	
Jul	
Ago	
Sep	
Oct	Alpes (hasta enero)
Nov	
Dic	

1926

Ene	Alpes (hasta enero)
Feb	
Mar	Regreso Córdoba
Abr	
May	
Jun	
Jul	
Ago	
Sep	
Oct	
Nov	
Dic	

1927

Ene	
Feb	
Mar	
Abr	
May	
Jun	
Jul	

es exhaustiva y quedan lagunas por completar, del cuadro elaborado surgen algunos datos, presencias/ausencias y tendencias dominantes, cuyo planteo y revisión guiará el desarrollo de las próximas páginas.

Una mirada cuantitativa sobre la tabla precedente permite sistematizar algunas tendencias dominantes en los recorridos de los becarios (y de Malanca), a la vez que extraer algunos términos de comparación entre ellos. En primer lugar, todos los integrantes de la primera cohorte (también Malanca) iniciaron su viaje de perfeccionamiento en España; privilegiaron la región castellana, principalmente la ciudad de Ávila. En el caso de Vidal, la estadía se extendió por 14 meses; es decir, el equivalente al 38% del tiempo total de duración de la beca (37 meses). En cambio, para Pedone y Valazza, la estadía hispana -si bien significativa- no superó el tercio del tiempo de beca; o sea, destinaron a España el 27% de la beca. Malanca, por su parte, destinó a España sólo seis meses; esto es, el 19% de su estancia total.⁸²

En segundo lugar, en el itinerario de Pedone cobró centralidad Italia; más precisamente Florencia, ya que su estadía más prolongada se desarrolló allí -al margen de la alternancia con otros recorridos-, abarcando el 73% de su viaje. Algo similar sucedió con Vidal quien, aunque dedicó más tiempo a España que sus compañeros, permaneció en Italia el 62% del tiempo de la beca, igualando en esto a Pedone. A la vez, ambos realizaron algunos recorridos breves por Francia. El itinerario del escultor Valazza es semejante al de Pedone hasta Florencia; desde allí comenzará a distanciarse. Valazza prolongará su estancia

⁸²Aquí tomamos la duración total del viaje de Malanca, que fue de 31 meses; regresó antes que sus compañeros, para presentarse al segundo concurso de becas. En el caso de Pedone y Vidal, la travesía completa insumió 37 meses.

europaea más allá de la duración de la beca por un total de 46 meses, de los cuales alrededor de 24 fueron destinados a París; con algunas visitas a ciudades alemanas, principalmente Berlín.

Por último, Malanca se comportó de manera diferente: tras la estadía hispana de seis meses, sus movimientos se asimilan a ciclos –casi estacionales– entre la región alpina, la Toscana italiana y algunas ciudades (Roma, Milán, París, Zurich, Viena).

Una vez determinadas relativamente duraciones y recorridos, semejanzas y diferencias entre los itinerarios, abordaremos algunos elementos significativos de los principales segmentos en que se descompuso la gira de estudio de los artistas cordobeses.⁸³

2.2. El horizonte hispano

Tal como había quedado demostrado en el debate del proyecto de ley, la importancia del viaje europeo como forma de estímulo para las artes locales no era cuestionada por ninguno de los sectores representados en el legislativo, e incluso gozaba de apoyo en los medios de prensa. Los desacuerdos giraban en torno de las modalidades de implementación del sistema de becas, pero no del objetivo ni el supuesto sobre el cual descansaba –a saber, que el arte nacional estaba por hacerse, y quienes podían ser sus artífices debían previamente abreviar en las fuentes europeas. La única restricción establecida por el reglamento era el carácter europeo

⁸³Como se verá en el desarrollo inmediato, en la reconstrucción de estos primeros viajes hemos optado por ofrecer una atención diferencial al desarrollo del tramo español. Esta decisión descansa tanto en el contraste que existe en relación con otras selecciones (que apuntan a Francia y/o Italia en primer lugar), como a la densidad cultural que presenta su análisis. Esto no significa el desconocimiento de los otros segmentos, que serán recuperados también durante el desarrollo del capítulo.

del viaje (regla que sería desafiada por Malanca al integrar como becario la segunda cohorte); significaba que los becarios disponían de un alto margen de libertad a la hora de decidir cuál sería la ruta a seguir.⁸⁴

Ése era el marco legal que operaba en el momento de definir la primera estación. La expectativa abierta por la realización del primer concurso, reflejada en los medios de prensa, se hizo extensiva a los intereses artísticos de los jóvenes formados en la academia provincial: ¿hacia dónde se dirigirían los “muchachos”?, ¿qué querían ver?, ¿cuáles eran sus inquietudes?, ¿qué opinión les merecían las modernas manifestaciones del arte europeo? Esas fueron las preguntas a las que, en una entrevista en *La Voz del Interior*, los becarios debieron responder antes de despedirse.⁸⁵ Desde el encabezado, la nota advertía sobre

⁸⁴Como vimos, el reglamento de becas nacionales determinaba que los beneficiarios en pintura y escultura solo podían establecerse en las ciudades de Berlín, Munich, París, Londres, Roma, Florencia y Nápoles. Esta restricción fue especialmente tomada en cuenta en la década de 1910, en el caso de Jorge Bermúdez, quien obtuvo la beca de pintura (Premio Europa) en 1909. Una vez en Europa y tras un breve paso por Roma, se estableció en París, donde tomó contacto con la producción del español Ignacio Zuloaga. Bermúdez decidió entonces trasladarse a España, para entrar en contacto con el paisaje castellano (fundamental referencia en la obra de Zuloaga), y continuar sus estudios allí. Esta opción, no contemplada en el reglamento, fue ampliamente discutida antes de ser aceptada como una excepción a lo establecido en la norma para las becas nacionales. Tanto la elección del becario como la excepción concedida deben ser pensadas a la luz de un escenario cultural modificado en relación al de fines de siglo, en el que puntualmente se ha comenzado a modificar el significado de la tradición hispana; esto es especialmente palpable, para las artes plásticas, en la Exposición de Centenario de la cual emergen triunfantes los pintores Ignacio Zuloaga y Anglada Camarasa. Ver: J. L. Pagano, 1938, pp. 159-160; R. Gutiérrez Viñuales, 1992; Patricia Artundo, 2000, pp. 21-22.

Aunque operando con otras coordenadas geográficas, los límites impuestos a la selección de los destinos de viajes también fueron señalados por Pettoruti (1968, p. 33) ya que, como becario provincial, debía someterse a la supervisión del Patronato del Becado que, desde 1909, funcionaba con sede en París.

⁸⁵*La Voz del Interior*, 17/06/1923.

el carácter del cuestionario y, especialmente, sobre el sesgo de las respuestas de estos artistas, que sólo contaban con indirectos y parciales elementos para juzgar y decidir cuestiones relativas a su hoja de ruta:

Antes que nuestros artistas becados partan rumbo de nuevos horizontes, donde esperan realizar sus ensoñaciones, hemos querido interrogarlos para conocer sus ideas para más adelante. Claro está que en todos ellos se advierten propósitos no muy definidos, pues no conocen aquellos ambientes de intensa cultura artística, sino por reflejos traídos por reproducciones o comentarios de las publicaciones que nunca alcanzan a dar una idea exacta de los movimientos de arte.

Es interesante considerar lo que dice y lo que omite este párrafo. Por una parte, señala que la principal vía de conocimiento estaría dada por la circulación de imágenes, a través de los impresos disponibles; por la otra, omite la mención de otras modalidades efectivas de conocimiento, tales como las exposiciones (principalmente las realizadas en el Salón Fasce) y la existencia de una colección provincial albergada por las salas de pintura del Museo Provincial, inauguradas en 1914.

A continuación, la nota reproducía las respuestas ofrecidas por los becarios. Llama la atención la coincidencia de los tres, al señalar a España como el comienzo del recorrido europeo. Considerados en conjunto, los testimonios aportan algunos indicios acerca de cuál era la España a la que se dirigían y los motivos que los impulsaban. El primero en responder el cuestionario fue Vidal, quien expresó de modo contundente su elección y el carácter de sus fundamentos:

- España (...). El sentimiento general del arte español me conmueve, aunque no puedo hablar con precisión; pues sólo conozco sus pintores por las reproducciones de las revistas de arte y lo que he

podido ver en algunas exposiciones en Buenos Aires, creo que la pintura española marcha a la cabeza de los contemporáneos.

El hecho de que declarara que sus conocimientos provenían principalmente de las “reproducciones” que había visto en algunas revistas (probablemente, entre ellas, la española *La Esfera*, que circulaba en Córdoba, y *Plus Ultra*, que ocupaba un lugar destacado como una de las principales promotoras del arte español en el país) y algunas muestras visitadas en Buenos Aires, nos permite dimensionar cuáles eran las fuentes específicas consideradas por Vidal. Se advierte, nuevamente, la omisión de los eventos y las muestras locales como referencias inmediatas para estos jóvenes. La ausencia de la galería Fasce no deja de llamar la atención, ya que era el principal espacio expositivo de la ciudad, donde la pintura ibérica contaba con un lugar destacado y una presencia constante en la programación. Si tomamos como referencia el año 1922, tres exposiciones de arte español se habían llevado a cabo allí; la más importante -en octubre- había sido organizada por el marchand Miralles, de larga actuación local, y había incluido un conjunto heterogéneo en el que figuraban firmas como la de Joaquín Mir, José Benlliure, Meifrén, Pradilla y Fortuny; a juzgar por la prensa, “el conjunto supera[ba] sin duda alguna, al de las que se exhibieron en los últimos años”.⁸⁶ No obstante, aquellas muestras no estaban siendo tomadas en cuenta por el becado. ¿Quiénes eran entonces, para Vidal, los representantes de ese arte que tanto anhelaba conocer de cerca?

- No debería contestar categóricamente hasta después de verlos, pero desde ya siento una honda emoción por los pintores vascos.

⁸⁶Los Principios, 18/10/1922.

Zuloaga... Es el espíritu más refinado de la época. Tal vez no tanto su pintura como su emoción por las cosas españolas.

La respuesta condensa una serie de aspectos que remiten a una tendencia del *modernismo* que se plasmó tanto en términos literarios como pictóricos; en ella se enmarca la pintura de Zuloaga y también, de manera inescindible, la producción de un grupo de escritores reconocidos como “la generación del 98”.⁸⁷ Dicha corriente asumió expresiones muy concretas en la escena intelectual argentina, en los trabajos de Ricardo Rojas, Enrique Larreta y Manuel Gálvez.⁸⁸ Entre sus rasgos característicos, es posible señalar una fuerte impronta espiritualista e idealista (de carácter antipositivista y antimaterialista), que dio forma a la propuesta de un retorno a lo que serían esencias nacionales (conjunto de valores trascendentes expresados en un espacio y tiempo histórico determinado); y entre las cuales ocupaba un lugar central la *tierra*, muchas veces expresada en términos de un *paisaje* del que se podía dar cuenta a través de la descripción, pero de manera más fundamental de la emoción.⁸⁹

⁸⁷Nos referimos a Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Azorín, del Valle Inclán, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Antonio y Manuel Machado.

⁸⁸Es importante señalar que estos vínculos entre intelectuales argentinos y españoles se trabaron en un marco más amplio de “reconciliación con España”, que tuvo entre sus momentos claves los festejos del Centenario. A la vez, esa hispanofilia emergente fue común a diversos sectores de la élite argentina, que hallaron una comunidad de problemas e ideas afines a los hombres de la generación del ‘98. No obstante, los “retornos a España” fueron ideológicamente diversos entre sí. Ver: F. Devoto, 2002. Un testimonio de la multiplicidad de vínculos existentes entre pintura y literatura en el marco del modernismo al que aludimos es el *Retrato de Enrique Larreta*, ejecutado por I. Zuloaga en 1912, conservado en el Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires.

⁸⁹La consideración de Vidal sobre el valor de la obra de Zuloaga, al señalar que le interesa “no tanto su pintura como su emoción por las cosas españolas”, se aproxima

No sólo Vidal expresaba sus expectativas en esos términos. En Pedone encontramos, además de una inicial definición por España, ciertos énfasis que lo acercaban a su compañero. A la pregunta de “¿dónde piensa iniciar sus estudios en el extranjero?”, respondía: “España... Castilla la vieja, qué de interesantes paisajes; sólidos, construidos, en los cuales vive todo el espíritu del romántico pueblo español”. En la respuesta aparece explicitada la España castellana, una referencia fundamental para la generación del ‘98, así como también para los exponentes nacionales de esa corriente. Recordemos que, en 1913, Gálvez había publicado *El Solar de la Raza*, libro que recopilaba notas de los viajes realizados por España entre 1905 y 1910. Allí, imbuido de una visión espiritualista de raigambre hispana, practicaba un rescate del legado cultural, proponiendo a la tierra castellana como el lugar donde residían el alma y el núcleo de la nacionalidad.⁹⁰

La siguiente pregunta formulada al pintor remitía a su parecer sobre Mallorca, destino de varios artistas argentinos en Europa -que permanecían agrupados en torno a la figura del pintor catalán Hermen Anglada Camarasa- y, particularmente, del cordobés Octavio Pinto. La respuesta de Pedone dejaba en claro que había más de un recorrido posible en España -dos al menos-, y que para él eran bastante opuestos:

No... me hable de Mallorca; no es mi temperamento, además “está muy hecho” y, francamente, no simpatizo con ese carácter de pai-

a la observación de Gálvez (1930, p. 36): sostiene que el gran mérito del pintor eibarrés no reside en “sus formas feas”, sino en ser un “revelador de la España mística”. Ésta es, además, según Gálvez, una característica atribuida al modernismo literario y artístico. Un desarrollo más exhaustivo de estos temas: Pedro Laín Entralgo, 1948; E. Inman Fox, 1995.

⁹⁰F. Quinziano, 2005.

saje, se me antoja un poco trivial, como Joaquín Mir. Está dentro de determinado impresionismo, pero no encuentro nada más que habilidad, mucha habilidad...

Mallorca, la Isla Dorada, remitía a toda una tendencia en la pintura moderna española, que implicaba una renovación del paisaje a través del postimpresionismo. Significativamente, entre 1920 y 1921 habían sido expuestas en el Salón Fasse obras ejecutadas por Octavio Pinto y por Atilio Bóveri durante sus respectivas estancias mallorquinas; mientras que, en 1922, en el marco de la exposición organizada por Miralles, había sido exhibida una obra del “ultramoderno, impresionista celebrado” Joaquín Mir.⁹¹ Pedone ofrecía también pistas sobre cuáles eran -además de Zuloaga- los faros que le servían de referencia: “Arteta y los pintores vascos, en general, son los que considero a la cabeza del movimiento pictórico español”.⁹²

Entre “los pintores vascos” a los que aludía, además del propio Zuloaga, se hallaban Aurelio Arteta, los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre y los Arrue (José, Alberto, Ramiro y Ricardo); más allá de las diferencias que se pueden establecer entre ellos, sus producciones son expresivas de un regionalismo que también se vinculaba con la búsqueda de una definición de la identidad nacional.

Es significativo que el becario de escultura, Valazza, también decidiera comenzar por España, aun cuando él mismo confesaba la carencia de argumentos artísticos para tal selección; o mejor, el carácter subjetivo de sus argumentos:

⁹¹Los Principios, 18/10/1922.

⁹²Se refiere al pintor vasco Aurelio Arteta (Bilbao, 1879- México, 1940).

También como mis compañeros pienso encaminar mis primeros pasos hacia España. Claro está que esta simpatía es sin mayores fundamentos, pues las manifestaciones de sus artistas no las conozco sino por las reproducciones, sin darme cuenta exacta del valor real de sus obras: [Mateo] Inurria, José Antonio, Victorio Macho, ¡qué sé yo!, un conjunto de artistas que marcha a la cabeza del arte moderno, pero sobre todo siento una subjetiva atracción por la tradición artística española.⁹³

Son varios los factores que están operando para que esta primera definición de los recorridos de viaje fuera tan homogénea, y para que una argumentación como la de Valazza (basada mayormente en una orientación “subjetiva” y apriorística, antes que en juicios propiamente estéticos) fuera aceptada sin críticas. Sin duda, los lazos de amistad (forjados durante los años de academia y después) deben ser tenidos en cuenta en el momento de señalar estas coincidencias. Ahora bien, para explicar la elección de España como punto de partida, podemos remitirnos también a otras variables. En primer lugar, si tomamos en cuenta los años de formación en la academia, varios de los artistas que se desempeñaban como docentes allí provenían de España; era el caso

⁹³Se refiere al escultor Mateo Inurria (Córdoba, 1867 - Madrid, 1924). Con José Antonio, creemos, se refiere a Antonio Rodríguez Hernández, más conocido como Julio Antonio (Mora de Ebro, Tarragona, 1889 - Madrid, 1919), escultor catalán, fallecido a los 30 años, que había iniciado una revisión de la escultura española a través de la recuperación del arte clásico (especialmente, Donatello y Miguel Ángel) y una nueva atención hacia los personajes populares por medio de una representación sobria y realista: un ejemplo acabado lo constituye la serie de los *Bustos de la raza*. Por último, Victorio Macho (Palencia, 1887- Toledo, 1966), escultor vinculado a los intelectuales de la generación del '98, en 1917 había logrado amplio reconocimiento por la realización de una escultura de Benito Pérez Galdós para emplazar en el jardín del Retiro, en Madrid, y posteriormente retrató a otras figuras, como Miguel de Unamuno y Jacinto Benavente.

de los pintores Manuel Cardeñosa y Ricardo López Cabrera y del escultor Felipe Roig, todos oriundos de España e instalados en Córdoba.⁹⁴ Cabría aquí especificar que, entre los docentes considerados, López Cabrera parece haber tenido mayor gravitación sobre la formación de los jóvenes.⁹⁵ En segundo lugar, debe subrayarse la importancia que tuvo la pintura española en los inicios de la colección provincial, aun considerando que las primeras adquisiciones correspondieron a artistas catalanes (Urgell, Baixeras, Rusiñol, etc.).⁹⁶ Por último, en esta preferencia deben considerarse los viajes de estudio realizados con anterioridad por artistas cordobeses. Varios elementos permiten hablar de una tendencia persistente, de mediana duración, dentro de la

⁹⁴Ver Anexo Biografías: Cardeñosa, Manuel; López Cabrera, Ricardo; Roig, Felipe.

⁹⁵Entre los elementos que le hacían una figura relevante entre los jóvenes estudiantes estaba el hecho de que López Cabrera fuera yerno del pintor español Jiménez Aranda, quien por esos años disfrutaba de bastante fama; además, uno de sus hijos había asistido unos años a la Academia, siendo compañero de los becados en 1923. En términos artísticos, la extranjería parece haber resultado un obstáculo para el desenvolvimiento profesional de López Cabrera; situación que lo llevó a retornar a España, donde dedicó sus mayores esfuerzos a la pintura regionalista.

⁹⁶En términos generales, la presencia del arte español en Argentina durante las dos primeras décadas del siglo no puede caracterizarse como un fenómeno periférico, ni tampoco uniforme; su presencia se registra a través de una multiplicidad de influencias y manifestaciones. Si por una parte debe tenerse en cuenta que, debido a condiciones económicas y sociales propicias, se produjo un incremento del número de obras de cuño español que ingresaron al país, también debe observarse que existió una jerarquía entre los circuitos de las obras, entre los cuales la plaza porteña ocupó un lugar predominante como receptor, mientras que otras -como la rosarina y la cordobesa- resultaron secundarias. Ver: Ana Ma. Fernández García, 2002, pp. 89-111. Para el caso de Córdoba, recientes investigaciones han llamado la atención sobre estos fenómenos, al considerar la presencia de obras de artistas españoles (principalmente, catalanes) como una característica dominante en la conformación de la colección inicial del Museo Provincial de Bellas Artes. Ver: Agüero, 2009.

cual España había sido un destino privilegiado para aquéllos; basta recordar a José María Ortiz (viaja entre 1882-1898, elige Sevilla y Vigo para su beca), Herminio Malvino (viaja entre 1890-1893, Barcelona), Octavio Pinto (becado entre 1917-1921, Madrid, Ávila, Salamanca, Granada, Toledo, Santillana del Mar, Tánger, Tetuán y Mallorca).

Estos elementos aparecen como indicadores de lo que podríamos considerar una presencia hispana prevaeciente en la cultura local que, como vimos, está activa en diversos ámbitos: en la formación académica, en la colección provincial de arte y en los viajes de los artistas cordobeses, conformando un aspecto significativo de la tradición.⁹⁷

Si bien estos elementos permiten establecer conexiones con una genérica tradición española, también debemos considerar que, en las respuestas de los becarios, aparecen elementos muy precisos que remiten a una vertiente más definida y exceden las referencias estrictamente plásticas. Pensamos aquí en la importancia de los componentes emotivo y espiritual, asociados al paisaje castellano, y la repetida alusión a Ignacio Zuloaga.

Vayamos por partes. Zuloaga, pintor de origen vasco, se había asegurado un lugar destacado en la escena argentina a partir de la Exposición del Centenario en Buenos Aires. Figura central de la sección española, su producción fue distinguida con la adquisición de tres obras, destinadas a la colección del MNBA.⁹⁸ Aunque sus telas no llega-

⁹⁷No es nuestra intención aquí descartar de plano la importancia de una tradición italiana, sino más bien dejar constancia de cierta convivencia, así como también de las posibilidades abiertas por la tradición artística local, especialmente cuando el segmento italiano del viaje se revelará vital para las trayectorias de los artistas. Gutnisky (2006) ha subrayado algunos de los elementos que conformarían una tradición artística italiana para el caso de Córdoba.

⁹⁸El MNBA adquirió tres de sus más significativas obras: *Las brujas de San Millán*, *La vuelta de la vendimia*, y *Españolas e inglesa en un balcón*.

ron a Córdoba por esos años, su presencia podía palparse a través de otras mediaciones. Sus trabajos podían ser vistos en el MNBA, como así también en ciertas revistas que -como *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*- dedicaban gran espacio a los artistas ibéricos.⁹⁹ También podía llegar por intermedio de sus discípulos; como sucedió en el Salón de 1916 de Córdoba, donde se había podido ver dos piezas de Jorge Bermúdez, de innegable inspiración zuloaguesca, de las cuales una -*Santa Teresa de Jesús*- fue premiada e integrada a la colección local.¹⁰⁰ La premiación de Bermúdez puede ser considerada como indicador de un momento de la pintura y la cultura cordobesas -inmediatamente anterior al aquí considerado- en el que la vitalidad del vínculo con España presenta ciertos rasgos que habilitan una lectura alternativa de una obra cuyo tema era, solo en apariencia, religioso.¹⁰¹

Con esto queremos subrayar el hecho de que, en efecto, los testimonios de los becarios superaban las referencias exclusivamente pictóricas o escultóricas; se inscribían en el marco más amplio de una cultura visual y un horizonte de ideas que habían sido forjados al calor

⁹⁹Un artista como Antonio Berni, que inició una gira de estudios en 1925 y cuya producción llegó a identificarse con ciertas manifestaciones vanguardistas, recordaba en una entrevista: “Hasta entonces, yo había creído que los grandes pintores eran Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, que estaban en apogeo en España y aquí también”; en J. Viñals, 1976.

¹⁰⁰Además de ofrecer un tratamiento pictórico muy cercano al de su maestro, que había motivado duras críticas en exposiciones previas, el tema de la obra ganadora, *Santa Teresa de Jesús*, constituía todo un guiño en relación a las ideas sobre el misticismo que algunos de los intelectuales de la generación del '98 venían exponiendo; ver: E. Inman Fox, 1995.

¹⁰¹A. C. Agüero (2014) ha trabajado en profundidad el ingreso de la obra de Bermúdez a la colección del Museo Caraffa, a partir del Salón de 1916 de Córdoba, considerándolo a la luz del vínculo con España; mostrando cómo, en ese marco, un motivo (religioso) claro y directo se vuelve ambiguo y aceptable por cuestiones diversas.

de los múltiples intercambios establecidos entre intelectuales, literatos y artistas; éstos excedían ampliamente el marco local, configurando un espacio hispanoamericano. Aquella afinidad por “lo español” (formulada por los jóvenes cordobeses a través de expresiones tales como “el sentimiento general del arte español”, “la emoción por las cosas españolas” o la “subjetiva atracción por la tradición artística española”) subraya un componente emotivo y espiritualista, central tanto en el *modernismo* español como en sus articulaciones locales.¹⁰²

2.3. Retornos de España a la escena local

La estada europea de los primeros becarios produjo variadas repercusiones en la escena local. Nos interesa reconstruir tres de ellas, correspondientes al segmento hispano de la beca. La primera tuvo por escenario principal las páginas de algunas publicaciones periódicas, y por disparador la difusión de cierta correspondencia de Malanca y Pedone. La segunda remite a la premiación del óleo *Vieja Castellana*, de Vidal, en el Salón Nacional de Bellas Artes de Madrid. Por último, nos interesa recuperar cuáles fueron, en conjunto, las primeras imágenes enviadas por estos artistas desde el exterior.

¹⁰²Como hemos señalado, contra la tendencia de circunscribir el *modernismo* y remitirlo al ámbito hispanoamericano, retomamos la propuesta de Gutiérrez Girardot (2004), quien considera al *modernismo* como la expresión de un fenómeno universal de crisis, cuyas bases estarían dadas por condiciones tales como la imposición del orden capitalista-burgués y la progresiva internacionalización de la vida. Desde esa perspectiva, el *noventa y ocho español* y el *modernismo* hispanoamericano (dariano) son considerados manifestaciones diversas de un mismo fenómeno, cuya unidad está dada por temas y preocupaciones comunes. A la vez, esa concepción permite considerar los vínculos entre *modernismo* literario y pictórico, asumiendo la existencia de conexiones y preocupaciones comunes entre ambos.

Primeras noticias

En septiembre de 1923, llegaron a Córdoba las primeras noticias sobre los becarios, informando que los artistas se encontraban en Madrid.¹⁰³ Dos meses después, el diario *Los Principios* comunicaba a los comprovincianos y agradecía a Malanca las novedades enviadas desde Ávila, donde se habían instalado los jóvenes.¹⁰⁴ Las líneas fueron muy bien recibidas por el periódico, que no ocultó su complacencia. No obstante, ese recibimiento cambiaría radicalmente días después, cuando se publicó una nota titulada “Artistas cordobeses en España. Vidal, Pedone y Malanca”.¹⁰⁵ Desde las primeras líneas se advertía el enojo, apenas disimulado tras la ironía:

¿Quiénes son Pedone y Malanca? Ya lo hemos dicho repetidas veces en las columnas de nuestro diario: dos jóvenes artistas, egresados de la Academia Provincial de Bellas Artes, cuyos primeros pasos revelaron su talento pictórico (...) prometiendo para un futuro cercano una serie de éxitos que redundarán en honor de Córdoba (...).

¿Qué misión los ha llevado a España? La de ampliar sus conocimientos en los centros artísticos de aquella nación, en que el ambiente se muestra propicio para perfeccionar cualidades propias (...).

¿Tienen otros títulos los jóvenes Pedone y Malanca? Ninguno, pues apenas cursaron los grados de la escuela infantil, debiendo a su propio esfuerzo ese barniz exterior que los hacía dignos de una discreta

¹⁰³A Córdoba esta noticia llegó a través de la edición de *La Voz del Interior* del 24/09/1923, que a su vez había tomado la información de la revista *El Hogar*.

¹⁰⁴*Los Principios*, 06/11/1923.

¹⁰⁵*Los Principios*, 03/12/1923.

actuación en los centros intelectuales, donde se les admitía, rindiendo homenaje a sus buenas disposiciones para el arte pictórico.

¿Qué había sucedido? ¿Qué había motivado tan encendidas líneas? La nota del diario clerical surgía en respuesta a la publicación de cierta correspondencia que Malanca y Pedone habían enviado a uno de los miembros de la redacción de la revista *Córdoba* -publicación de filiación reformista- y que, sin consultarlos, habría sido incluida en la edición del 1º de noviembre.¹⁰⁶ Aunque no disponemos del número de *Córdoba* que dio origen a este conflicto dirimido en las páginas periodísticas locales, es posible -a partir de la reacción de *Los Principios* y la nota allí publicada- reconstruir, si no los ejes originales, al menos los que dieron lugar a la crispación. Como se puede advertir en la cita, el cronista procede a presentar a Malanca y Pedone en tanto formados en la academia provincial, futuras promesas del arte local, a la vez que les niega cualquier autoridad para pronunciarse acerca de otros temas, tales como las costumbres y las formas de vida de los madrileños.

Veamos ahora cuáles fueron los juicios de los viajeros que motivaron el intercambio. En el caso de Pedone, la irritación tenía origen en comentarios realizados acerca de la indiferencia que se percibía en la población sobre temas políticos, mientras que distraía toda su atención en pasatiempos como las corridas de toros:

El joven Pedone bate el “record” con su audacia epistolar. Inicia su carta y a los pocos renglones ya se permite decir del pueblo ma-

¹⁰⁶El número de la revista *Córdoba* en el cual fueron publicadas las cartas de los artistas no ha sido hallado aún. Los números consultados se encuentran en el CEDINCI, pudiéndose acceder también a los respectivos índices en la web <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/iec002.jsp>. Presentación de la revista realizada en cap. 1.

drileño que “no se le importa de nada ni de nadie”; y al referirse al reciente golpe militar dado por el general Primo de Rivera, declara que “en el espíritu de la gente no existe tal estado de cosas, ni se le importa un comino de él ni de nada, a excepción, claro está, de los toros, que es por lo único que les apasiona”.

Las corridas eran un tópico bastante extendido en los relatos de viajeros por España; sólo para rescatar algunas voces críticas, podríamos hacer referencia a la mirada de Sarmiento y, en un registro más contemporáneo, a la de Arturo Capdevila.¹⁰⁷ Cabe mencionar también que, desde fines del siglo XIX, particularmente incentivada por la derrota del ‘98, se fue articulando entre los escritores españoles de esa generación una perspectiva sumamente crítica sobre la tauromanía, que la vinculaba estrechamente con la decadencia nacional y la convertía en una de las notas más sobresalientes de la “España negra”.¹⁰⁸ Además de ubicarse en esa línea de interpretación, Pedone reactualizaba la cuestión al contrastarla con un dato de la vida política contemporánea. Los becarios habían arribado a la ciudad de Madrid en agosto de 1923, días antes de que un gobierno militar presidido por

¹⁰⁷En 1924, Arturo Capdevila realizó un viaje que incluyó Portugal (Lisboa), España (las ciudades de Madrid, Toledo, Ávila y Burgos) y Francia (París); sus crónicas fueron publicadas por la revista *Caras y Caretas* y, en 1926, editadas en un único volumen titulado *Tierras Nobles. Viajes por España y Portugal*. Allí, el escritor dedicó un capítulo a las “Corridas de Toros”, en el cual señalaba que era una costumbre popular entre “millares y millares de españoles”, a la vez que sostenía orgullosamente que en Argentina no tenían ni habían tenido nunca lugar.

¹⁰⁸Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, entre otros, se expresaron en ese sentido. También en la pintura fueron enfatizados los aspectos más bárbaros de los ruidos taurinos, especialmente en Darío de Regoyos y José Gutiérrez Solanas, sólo por mencionar dos artistas que ilustraron la *España negra*. Ver: Valdivieso Rodrigo, M., 1998, pp. 343-354.

Primo de Rivera se instalara en el poder, abriendo una década de dictadura para España. Ése era el clima político al que aludía Pedone, y el fervor por las corridas de toros servía de contrapunto e indicador de la indiferencia popular hacia aquella situación. El diario *Los Principios* se mostraba, en líneas generales, atento a esos acontecimientos y, a juzgar por lo publicado en sus páginas, sostenía un juicio no condenatorio sobre los sucesos más recientes.¹⁰⁹

Otras consideraciones de Pedone habían causado la reacción del matutino:

Los otros días, estando en la muy famosa “Puerta del Sol”, veo que todo el mundo se saca el sombrero, se arrodilla y se hace la señal de la cruz. Asustado y curioso por ver de qué se trataba, miro a la calle y, ¡oh sorpresa!, veo que por quien todos estos borregos se arrodillaban tan humildemente, era por el señor obispo, que se paseaba muy orondo en un coche descubierto, con una fila de frailes que lo seguían al trote por detrás del vehículo.

No es difícil comprender cuál fue el motivo del enojo en este caso; las expresiones del pintor, que seguramente exageraba para divertir, llegan a adquirir un tono burlón más preocupado por entretener a un interlocutor privado que en la precisión de los hechos narrados. En todo caso, más allá de cuestiones de tono o de veracidad, las ob-

¹⁰⁹Bajo el título “Notas de España. Un juicio del Rey y del movimiento militar”, se transcriben algunos fragmentos de la correspondencia del presbítero A. Nogueira, ex director del diario. A su juicio: “Marchan con pie de plomo y hacen bien, no dan palos ciegos, pero pegan firme donde tienen que pegar [...] Este movimiento es idéntico al de Mussolini en Italia con la sola diferencia de que ésta fue obra del pueblo con la simpatía del ejército, y el de España fue obra del ejército con la simpatía del pueblo”. *Los Principios*, 12/11/1923.

servaciones de Pedone ponían en primer nivel la extrema devoción y religiosidad del pueblo español, características que, expresadas de esa forma, no constituían precisamente un valor.¹¹⁰

Malanca también se convirtió en objeto de los ataques del diario. Unos días antes había sido saludado con todo afecto por *Los Principios*; mas, al conocerse su correspondencia, fue igualmente aludido en el artículo:

Salidos recién del cascarón, sin conocimiento del mundo, el viaje les ha aturdido; y no es de extrañar que Malanca se sienta impresionado con la revisión de equipajes al arribar a España, y así lo describa: “el desembarco, al día siguiente, complicado con apuros, desconfianzas, incompreensión de leyes, desconocimiento de costumbres. Apreciamos la diferencia en el trato dispensado por los funcionarios españoles, bruscos y autoritarios, en esta España del rey y sus mandones, con los de nuestra república”.

En este caso, son los términos de la comparación los que parecen haber enojado a *Los Principios* ya que, en lugar de dar algún crédito a la percepción de Malanca como viajero que atraviesa una frontera, ofrecía argumentos para el maltrato recibido: “lo mismo aquí que en Francia, la de Poincaré y la ‘Ville Lumière’, que en Escandinavia, cuando hay viajeros de aspecto sospechoso, los molestan un poquito, sin consultar con el rey y sus mandones. ¿Qué tal aspecto tenían ustedes, jóvenes Pedone y Malanca?”. Pero si los cuestionamientos parecen remitir sólo a temas

¹¹⁰Nuevamente en este punto conviene insistir en que los espectáculos taurinos y la religión aparecían juntos, como aspectos negativos que se deseaba erradicar de la cultura española, principalmente en la pluma de autores españoles. Por ejemplo, A. Machado, en 1913, en “El mañana efímero” (publicado en el volumen *Campos de Castilla*), había combinado aquellos elementos en lo que podría considerarse como una buena síntesis de la España Negra: “La España de charanga y pandereta, cerrado y sacristía, devota de Frascuelo y de María”.

que exceden el campo de conocimiento del arte, tampoco daban crédito a Malanca en sus apreciaciones estéticas, en tanto éstas venían a cuestionar la alta estima de que gozaba en ese terreno la madre patria:

El arte no les satisface; pues si Malanca tiene una frase de conmisericordia para el famoso Museo del Prado, la contrapesa enseguida con esta otra: “en arte moderno, es bastante malo”. ¡Fama mal conquistada la de Pradilla, Moreno Carbonero, Casado de Alisal, Sorolla, Rusiñol, Zuloaga, Anglada Camarasa y tantos otros! ¡Desapareced, ocultaos bajo tierra, que llegaron a vuestra patria Pedone y Malanca! ¡Estos os van a enseñar a pintar!

Lamentablemente, como señalamos, no hemos encontrado la publicación original de las correspondencias y sólo podemos acceder a algunos elementos a través del tamiz del diario, que ha querido enfatizar la hispanofobia de los artistas cordobeses, exponiéndola como un elemento primordial. Mucho debe haber influido en la consideración y el recorte de sus opiniones el hecho de que la revista en la que aparecieron fuera una publicación de crítica cultural, íntimamente ligada a figuras relevantes del reformismo universitario, tales como Arturo Orgaz, Deodoro Roca, Carlos Astrada, Enrique Martínez Paz, Dardo A. Rietti, Gregorio Bermann, Saúl Alejandro Taborda.¹¹¹

Para contrarrestar los dichos de Pedone y Malanca, *Los Principios* halló un testimonio fundamental, proveniente de otro de los artistas en viaje. Por esos días, la familia de Vidal había recibido correspon-

¹¹¹Cabe recordar aquí que el vínculo de los artistas con la revista *Córdoba* no había sido improvisado a último momento; basta mencionar en ese sentido el compromiso de D. Roca y C. Astrada en la sanción de la ley y el concurso, así como el agasajo ofrecido a los artistas por los integrantes de la redacción antes de partir hacia Europa.

dencia procedente de España; el diario logró acceder a ella, lo cual le permitió mostrar que existía entre los mismos viajeros otra forma de mirar aquellas tierras, desde la óptica de un artista (que diferiría de la de un “publicista”). Vidal fue presentado en clara oposición a sus compañeros; desde un comienzo se ponderó su “espíritu optimista (...) que encuentra satisfacciones en todo, contrastando con la fobia de sus dos compañeros”. De la correspondencia de Vidal, el diario hizo un provechoso uso, logrando redondear una imagen que contrastaba nítidamente con la anterior:

¡Qué diferencia entre estas cartas privadas, escritas por Vidal con la sencilla emotividad del que comunica sinceramente a los seres queridos las impresiones sinceras de su espíritu exquisito, y las epístolas, pletóricas de petulancia, enviadas a una revista para que hiciera conocer de sus lectores los alardes de la fobia malcontentida que sienten contra la nación generosa en que han de perfeccionar sus tendencias artísticas...¹¹²

Nos interesa aquí mostrar en dos breves párrafos cuál era esa otra mirada sobre España presente en la correspondencia de Vidal; teniendo en cuenta que, a diferencia de las enviadas por sus amigos, se trata de cartas dirigidas a sus familiares, y que corría por sus venas la sangre de inmigrantes españoles. El pintor narraba sus percepciones del trayecto recorrido en tren, entre Vigo y Madrid; para luego concentrarse en sus impresiones sobre Castilla, acerca de la cual señalaba:

Cuando llegamos a tierras de Castilla el paisaje cambió completamente, pues todo se vuelve más árido; grandes llanuras y luego se

¹¹²Los Principios, 03/12/1923.

presenta la región montañosa, gris y de escasa fertilidad. Sin embargo, me gusta muchísimo, porque este ambiente tiene más carácter: es como si estuviera viendo un paisaje de Zuloaga.

Y más adelante:

Heme por fin en tierras de Castilla, mejor dicho, en tierra de caballeros, en la ciudad de los santos. ¡Ávila! Ustedes no se imaginan el encanto que esta ciudad me produce. Cuando se ha leído un libro tan interesante como “La Gloria de Don Ramiro”, de Larreta, en que pinta con tanto arte el alma de esta ciudad, y después se tiene la dicha de conocerla en todos sus detalles y vivir su vida intensamente, es, creo yo, para las personas que tienen un poco de sentimiento artístico, la felicidad completa. ¡Qué ciudad, hermanos! (...). En una palabra, es la ciudad por excelencia para el artista.

Como es posible advertir en estos párrafos, Vidal encontró en España aquello que había ido a buscar. Esta suerte de armonía tendrá resultados muy alentadores cuando, pocos meses después de su llegada, una de sus obras resulte premiada en un certamen oficial de ese país.

Los intercambios en torno a los dichos de los jóvenes peregrinos involucraron, al menos, a otro medio periodístico. Como usualmente ocurría, *La Voz del Interior* salió al cruce de su adversario católico al día siguiente, y bajo el título de “Artistas cordobeses en España”, publicó un artículo que, más que una defensa de los viajeros, fue un ataque al medio católico.¹¹³ Una suerte de punto final al conflicto llegó de la mano de una nota de “Aclaración” publicada en la revista *Córdoba*, en la cual se deslindaban responsabilidades, aclarando justamente que

¹¹³*La Voz del Interior*, 04/12/1923.

no había sido voluntad de los jóvenes que las cartas, enviadas a sus amigos, fueran hechas públicas. La nota ponía así fin al expediente:

El crimen del que es víctima el eufemismo que domina las relaciones internacionales, queda aclarado en su perpetración. Réstanos decir que poco nos interesa afectar sentimientos nacionales, sean cuales fueran. Y punto final...¹¹⁴

A un año de ocurrido aquel episodio, una nota dedicada íntegramente a Malanca (remitida desde Europa por el corresponsal de *La Voz del Interior*, Guillermo Ahumada,¹¹⁵) habría de traerlo nuevamente a la escena cordobesa. El cronista revisaba la cuestión y ofrecía algunos argumentos que permitían reinterpretar el sentido de aquellas cartas enviadas por Pedone y Malanca:

[Malanca] Salía de España en aquellos instantes en que, por sobre el silencio trágico de la casi mayoría de sus intelectuales, un germen de rebeldía y de rebelión movía y se despertaba en las conciencias. El directorio se hacía conocer en el extranjero por la censura periodística, por la expulsión y el exilio de Unamuno y por la coerción ejercida sobre el pueblo con aquella organización de los somatenes, comedia o farsa, único fruto de la dictadura militarista (...). Malanca salía de ese foco de Madrid y Ávila, en donde toda la vida se resumía según una costumbre muy española, a comentarios de café, a vida de café. Y si traía un juicio formado sobre la situación de entonces traía algo más precioso aún, el recuerdo vivaz

¹¹⁴Revista Córdoba. *Decenario de Crítica Social y Universitaria*, 10 de noviembre de 1923, Año 1, N° 13.

¹¹⁵Ver Anexo Biografías: Ahumada, Guillermo.

y entusiasta de la España heroica, espiritual y artística, que llegó a sentir, que pudo comprender. Para él, la España de la dictadura no podía ser más que una pesadilla, una anécdota lamentable; y, hombre por sobre todo, creado y acrisolado bajo los principios de la libertad, de la libre discusión, hombre más que pintor (...). Emitió un juicio en cartas a amigos que provocara el levantamiento de trogloditas cordobeses (...). Si el trogloditismo levantó su protesta juzgando cobardemente hombres que por la distancia y el tiempo estaban sin defensa, Malanca, trabajador silencioso, abnegado y honrado, traía de España un buen acopio de juicios, recuerdos, de telas a terminar, de dibujos de la época medioeval. Aquel mismo que había emitido un juicio acerbo y acaso provocado por dolor y repugnancia, traía también consigo la prueba de lo que la constancia y ésta su curiosidad insaciable habían podido descubrir anónimamente en una labor desprovista de exhibicionismo, más seria y consciente, en aquella España que se está alzando, la única que tiene vida en la historia, que late persistentemente con alientos siempre nuevos: de la España del pensamiento y del arte.¹¹⁶

El cronista iluminaba la cuestión de un modo alternativo respecto de las posiciones polarizadas que *La Voz* y *Los Principios* habían asumido en un primer momento. Ahumada ponía de relieve una clave de lectura e interpretación sobre las opiniones emitidas por los viajeros, que abría un espacio para la crítica sin que ésta pasara a significar la descalificación completa de la “madre patria”. Según el marco propuesto, los artistas -especialmente Malanca- habían percibido la existencia de dos formas enfrentadas, “dos Españas” que convivían en el presente en

¹¹⁶*La Voz del Interior*, 11/11/1924; el subrayado es nuestro.

tensión: “la heroica, espiritual y artística” versus “la de la dictadura” (también la de las corridas de toros y las manifestaciones de devoción religiosa). No es difícil percibir en la mirada propuesta por Ahumada algunos rasgos típicos del pensamiento regeneracionista español, coincidente en el impulso crítico que caracterizó a aquél, especialmente en los primeros años. En ese sentido, resuenan las voces de algunos de los más representativos intelectuales de la Generación del ‘98, que convergieron en la definición del “problema de España” y su solución.

La “Vieja Castellana”

En 1924 se organizó la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Se trataba de la mayor exhibición y concurso oficial de arte español, a la que concurrían artistas de todo el país. Ese año, gracias a una modificación en el reglamento, los hispanoamericanos pudieron competir en igualdad de condiciones con los nacionales.¹¹⁷ Si bien la noticia fue conocida relativamente tarde, la oportunidad fue aprovechada por algunos de los argentinos y latinoamericanos que se encontraban en España. La muestra quedó inaugurada el 29 de mayo, y de inmediato se conoció la nómina de los galardonados. Un total de siete argentinos presentaron obras en el certamen y tres de ellos resultaron premiados, todos dentro de la sección de pintura: Vidal obtuvo la segunda medalla por *Vieja castellana*; Tito Cittadini, la tercera, por *Marzo en la huerta*; mientras que a Ernesto Riccio le fue concedido un premio menor, una “Bolsa de viaje”, por *Atardecer*.

¹¹⁷La medida fue impulsada por el presidente del Directorio Militar español, General Miguel Primo de Rivera, y tenía por expresa intención la de “estrechar vínculos” con Iberoamérica. Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, 2003, p. 127.

Las buenas nuevas sobre la participación argentina no tardaron en conocerse. En Córdoba, las primeras informaciones llegaron a través de las páginas de *Los Principios*, que “con gran satisfacción” daba “la noticia recibida en los despachos telegráficos de España, al anunciar los premios discernidos en la exposición de Bellas Artes de Madrid, que fue inaugurada la semana anterior, anunciando que el joven pintor cordobés, Francisco Vidal, ha obtenido una segunda medalla”.¹¹⁸ Con el correr de los días, el suceso de la premiación otorgada al pintor cordobés fue extendiéndose a través de diferentes medios, que precisaron los detalles y circunstancias que habían rodeado al evento. En *La Prensa* se destacaba el “Brillante triunfo de pintores argentinos en la Exposición de Bellas Artes de Madrid”, señalando que:

Dos becados argentinos, entre ellos uno llamado Francisco Vidal, [que] estaba pintando en Ávila un cuadro denominado “La Vieja Castellana” para enviarlo a Córdoba. Cuando se autorizó a los americanos para participar en la exposición fue presentado dicho cuadro. Tiene verdaderamente el ambiente castellano; es soberbio y representa a una mujer anciana del fondo de las murallas de Ávila; ha producido verdadera admiración, considerándose como una revelación del arte.¹¹⁹

Vidal no había dado aviso a sus allegados sobre su participación en la exposición, por temor a ser rechazado. Finalmente, había enviado dos obras: *Vieja castellana* y *Retrato*.¹²⁰ Por esos días trascendió también que la

¹¹⁸*Los Principios*, 17/06/1924.

¹¹⁹*La Prensa*, 21/06/1924.

¹²⁰En una entrevista realizada en 1967 para el diario *La Voz del Interior*, decía: “Siempre

primera había sido considerada por el pintor como parte de su próximo envío a Córdoba para cumplir con sus obligaciones como becario:

El pintor Vidal me dijo que fue sorprendido con la segunda medalla, pues nada esperaba, agregando que su cuadro no le satisfacía y que estaba dudando de si debía enviarlo a Córdoba (...). Ahora lamenta el retraso del envío, pero se le ha dicho en Córdoba que satisfará más un cuadro de un becado suyo que haya obtenido una brillante recompensa y en el cual figure un ambiente castellano. Agregó que en breve pintará un cuadro segoviano que será enviado a Córdoba.¹²¹

La obtención del segundo premio en la prestigiosa exposición fue un logro verdaderamente significativo en la trayectoria del becario cordobés. Si bien el certamen era objeto de críticas por sectores renovadores de la cultura española (que veían consagrados en ese ámbito valores como el excesivo academicismo y un arte impersonal), seguía siendo una oportunidad de compartir escenario con las principales figuras de la península, además del mérito que conllevaba ser premiado en un evento internacional. En cuanto a los argentinos, el triunfo de Vidal debe haber llamado la atención, ya que sus compatriotas eran -al menos tres de ellos- artistas reconocidos tanto en el medio español como en el argentino.¹²² Mayores que Vidal, los tres eran identificados

recuerdo que en el año 1924 mandé dos cuadros al Salón de Bellas Artes Nacional de Madrid. Nadie lo sabía, tampoco mi familia, yo pensaba que podía ser rechazado, si eso sucedía nadie lo sabría. Me dieron la segunda medalla y los míos se enteraron por los telegramas de los diarios. El gobierno español compró el cuadro para destinarlo al Museo de Arte Moderno de Madrid". (16/06/1967)

¹²¹*La Prensa*, 21/06/1924; el subrayado es nuestro.

¹²²Cittadini (Buenos Aires, 1886) y Bernareggi (Entre Ríos, 1878 - Mallorca, 1959), por ejemplo, estaban asociados a un tipo de pintura cuyo principal referente era Anglada

por la prensa española y habían exhibido allí sus trabajos con anterioridad; comparado con ellos, Vidal era un recién llegado a la escena, ciertamente un desconocido, y ello redimensionaba el lauro obtenido. El galardón hizo que algunos de los críticos más reconocidos le dedicaran comentarios a su *Vieja castellana*; fue el caso de Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) y de José Francés. Este último publicó en *El Año Artístico* una detallada crítica sobre la Exposición Nacional, deteniéndose en los argentinos ganadores. Sobre Vidal, expresó:

He aquí un artista que representa para nosotros una revelación. Son las primeras obras que vemos de él estos dos cuadros: *Vieja Castellana* y *Retrato*. El catálogo nos advierte que nació en Córdoba, la ciudad donde se conserva intacto el viejo hechizo colonial, según los libros y las crónicas de algunos escritores como el admirable novelista Manuel Gálvez.¹²³

La noticia del premio alcanzó amplia difusión en medios periodísticos locales, nacionales e internacionales; sin embargo, en ninguno fue posible ver la obra reproducida (ver Tabla 3, pp. 106-107: Obras ejecutadas en las giras de estudios 1923-1927). Esto sucedió recién en 1926, al regreso de Vidal a Córdoba, cuando *Los Principios* publicó en sus páginas una reproducción de la *Vieja Castellana*, que pasó a integrar la colección del Museo de Arte Moderno de Madrid (hoy adscrita a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Camarassa, y a un paisaje muy definido como era el mallorquín. Ernesto Riccio (Buenos Aires, Cap. Federal, 1887), tras un período como becario, había prolongado su estancia en Madrid, desarrollando actividades en el consulado argentino.

¹²³“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, por J. Francés, en *El Año Artístico*, 1924, pp. 289-290.

Primeras imágenes

Como vimos, las noticias sobre los becarios llegaban por diferentes vías y en relación a temas diversos. No obstante, cobra relevancia señalar aquí que, tratándose de artistas que viajaban para perfeccionar sus conocimientos en el campo estético, una cuestión fundamental para evaluar los resultados obtenidos eran las obras (o, en su reemplazo, sus reproducciones). Hemos señalado en el apartado anterior que, pese a lo significativo del acontecimiento, la novedad del premio otorgado a Vidal no llegó acompañada por ninguna ilustración que diera una idea más ajustada de la labor que el artista desempeñaba y por la cual había sido recompensado.

Las primeras imágenes conocidas en Córdoba que podían dar alguna idea de la actividad de los artistas durante su gira europea, remiten a un conjunto de ilustraciones -un total de 22- enviadas por Malanca desde París para *La Voz del Interior*. Se trata de una serie de dibujos, concentrados fundamentalmente en diversos motivos arquitectónicos de Ávila (hasta ese momento, centro del recorrido), que fueron publicados por el diario a partir del mes de abril de 1924. Podemos considerar que la difusión de estos dibujos representó la primera oportunidad, para el público de la ciudad, de admirar los progresos de los becarios.

Para los jóvenes que se hallaban en gira de estudio, los envíos a los salones constituyeron ocasiones muy propicias para dar a conocer su producción, como así también para hacerse un lugar en el panorama artístico -nacional, regional, local, dependiendo del alcance del salón- y, con suerte, obtener los beneficios económicos y de reconocimiento que implicaba un premio. Como hemos señalado, dos fueron los salones significativos para los cordobeses: el SNBA y el Salón de Otoño de Rosario, a los que regularmente enviaban sus obras. Sin em-

bargo, la participación de los artistas desde el exterior fue bastante exigua. En 1924, sólo Vidal y Pedone aparecieron en la nómina de expositores; tanto las obras como la nula atención prestada por la prensa parecen indicar que se trataría de piezas realizadas antes del viaje, probablemente remitidas desde Córdoba.¹²⁴

Esta situación contrasta con lo ocurrido en el SNBA de ese año, en el cual figuraban como expositores los pintores Pedone y Malanca. En ambos casos, la situación había cambiado radicalmente, pues que la mayoría de las obras exhibidas remitían a la geografía europea, especialmente española-castellana. En el caso de Malanca, presentó tres obras: *Los sembrados de Castilla*, *Barrio de Santiago* (Ávila) y *Primera Nevada*; mientras que Pedone envió dos: *San Nicolás* (Ávila) y *Parroquia de Santiago* (Ávila).¹²⁵ Dos de las telas enviadas por Malanca fueron exhibidas nuevamente en el Salón de Otoño de Rosario del año siguiente. Allí también se mostraron *Paisaje*, de Pedone, y *La mujer del cántaro*, de Vidal; la última resultó ganadora del primer premio. *La mujer del cántaro* había arribado primero a Córdoba, en abril de 1925, junto con *Mujeres de Segovia*; esta última, destinada a la colección provincial, venía a reemplazar a la *Vieja castellana* que, como vimos, había sido originalmente pensada por el artista como parte de su envío como becario.

¹²⁴Tampoco se hace alusión a las obras presentadas en el Salón de Otoño por Vidal, cuando por esa misma época aparece la noticia de la obtención del segundo premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

¹²⁵Consta en el catálogo del SNBA que las obras de Malanca y Pedone fueron remitidas desde los consulados de Milán y Madrid, respectivamente. Asimismo, cabe señalar que la obra de Pedone titulada *Parroquia de Santiago* ingresó a la colección provincial de bellas artes en cumplimiento de los deberes del becario.



Figura 1. FRANCISCO VIDAL, *Mujeres de Segovia*, 1924, óleo s/cartón, 100 x 119,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

En el caso del escultor del grupo, Valazza, su nombre no figura a lo largo del período en los salones considerados; tampoco nos consta que haya participado en salones extranjeros, como fue el caso de Vidal.¹²⁶ Como sea, hacia fines de julio de 1924 llegaron a Córdoba las primeras noticias sobre el próximo arribo de dos obras ejecutadas en Ávila por el escultor; se trataba de dos cabezas, *Mujer de Ávila* y *Viejo avilense*,

¹²⁶También cabe recordar el testimonio de Vidal, en el sentido de que había mantenido oculta su participación en la Exposición Nacional de Madrid por miedo a ser rechazado.

ambas reproducidas por *Los Principios* y finalmente destinadas a la colección provincial como contribución del becario.¹²⁷

A fines de julio de 1925, fue organizada en el Salón Fasce una exposición de las obras de los becarios recibidas hasta ese momento. Además de ofrecerse como una oportunidad para que el público cordobés pudiera apreciar directamente los logros de los artistas, servía también de estímulo para ensayar algunas observaciones más propias de la crítica. Antes de pasar a considerar estas últimas, queremos detenernos brevemente en cuáles fueron las características de la muestra. En su edición del 27 de julio, el diario *Los Principios* comentaba algunos detalles de “La Exposición de cuadros y tapices coloniales”, señalando que el día anterior había quedado inaugurada “una interesante exposición artística que congregó numerosa y selecta concurrencia, atraída por el mérito que poseen las obras que allí se exhiben”. El conjunto presentado, lejos de restringirse a los trabajos de los becarios, incluía también un importante grupo de “tapices coloniales”:

Ocupan el mayor espacio de la exposición los hermosos tapices adquiridos por el señor gobernador de la provincia para su despacho y principales oficinas de la gobernación. Es un conjunto de valiosas piezas confeccionadas en el Taller de Tapices Coloniales (...). Se destacan también, en sitio preferente, las obras enviadas por los artistas becados por nuestro gobierno provincial, quienes están perfeccionando sus conocimientos en Europa. El señor Francisco Vidal presenta dos cuadros de figura, en los que se destacan como personajes principales varias mujeres segovianas, sobre fondos de paisajes en tierras de

¹²⁷*Los Principios*, 30/07/1924.

Castilla. El señor José Pedone expone un paisaje de amplio escenario y gran luminosidad. El señor Héctor Valazza está representado por dos cabezas de tipos abulenses. Son obras de méritos superiores, que hemos de juzgar con detenimiento en próximas crónicas.

Un buen número de dibujos-proyectos para tapices coloniales, completan el conjunto de la exposición. Dichos dibujos fueron realizados por los alumnos de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Como podemos apreciar en el testimonio, aunque “en sitio preferente”, el exiguo conjunto de obras de los becarios fue exhibido junto con los tapices coloniales adquiridos por el gobernador Cárcano, ocupando estos últimos el mayor espacio.¹²⁸

Sobre las piezas exhibidas, debemos precisar que no todas fueron incorporadas a la colección y, además, de las recibidas por el gobierno, no todas integraron la exposición. *La mujer del cántaro* de Vidal y *el Paisaje* de Pedone -como señalamos más arriba- participarían del Salón de Otoño; en el caso de la primera, al obtener el primer premio fue incorporada a la colección rosarina, mientras que la de Pedone no fue integrada a ningún acervo público.¹²⁹ A la vez, en noviembre de

¹²⁸En 1915, durante el primer mandato como gobernador de Ramón Cárcano, se había creado el Taller de Tapices y Encajes Coloniales; según el decreto que le daba origen, sus objetivos eran diversos e iban desde la preservación de las antiguas técnicas de tejido hasta la posibilidad de impulsar una rentable industria regional. El impulso dado a esta institución no debe pensarse de modo aislado sino más bien en una serie de acciones más o menos complementarias, que venían teniendo lugar desde la década del diez y habían propiciado una serie de “retornos coloniales”. En 1922, el taller había tenido un nuevo impulso cuando, con la gestión de Alejandro Carbó al frente de la Dir. Gral. de Enseñanza Normal y Superior, había pasado a integrar la órbita de instituciones dependientes de la APBA. Sobre el taller de tapices y los diversos retornos coloniales, ver: A. C. Agüero, 2010.

¹²⁹Una cuestión interesante que aparece en relación a las obras de inspiración castellana



Figura 2. ANTONIO PEDONE, *San Nicolás de Ávila*, 1924, Óleo s/tela, 100 x 120cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

1924 había sido recibida *Parroquia de Santiago*, de Pedone, la cual no fue exhibida en esta oportunidad.

Es bastante significativa la convivencia entre los envíos de los becarios y los “tapices coloniales” adquiridos por el gobierno provincial. Considerados de manera conjunta, existen entre los objetos exhibidos

ejecutadas por Vidal, es que las mismas obtuvieron reconocimientos en Madrid y en Rosario y, sin embargo, ninguna aparece entre las exhibidas en el SNBA sino hasta 1926, en que participa con *Vieja hilando*.

algunos puntos de convergencia. Obras y tapices eran productos, más o menos directos, de la implementación de acciones estatales. En el caso de las becas, se trataba claramente de una política que, además de ser una apuesta a la formación de los artistas, lo era en relación al crecimiento de la colección de arte provincial; en cuanto a los tapices, su adquisición por parte del poder ejecutivo (aunque no fuera definida como una política sistemática) guardaba relación con otras acciones tendientes a la conservación y prolongación de una técnica y sus resultados. Sobre la exposición, lejos de desentonar, parece haberse establecido un diálogo entre los envíos de los becarios (cuya referencia principal era España) y los tapices coloniales (producto de acciones tendientes a la reapropiación del legado hispano), comunicación probablemente facilitada por los variables significados de una estética modernista.

2.4. Variaciones estéticas y modalidades de regreso

Los primeros retornos de los becarios se produjeron en octubre de 1926. Durante los meses anteriores, habían tenido lugar en la ciudad de Córdoba algunos acontecimientos cuya estela perduraba aún, y que se demostraron sumamente significativos para la reconfiguración de la escena local. Dichos acontecimientos pusieron en evidencia una sugestiva trama de vinculaciones entre artistas e intelectuales provenientes de espacios geográficos diferentes y distantes; así como también la circulación de ciertos tópicos, ideas e imágenes que suponían una cuota de novedad para el espacio artístico cordobés.

En junio de ese año había tenido lugar la primera y única visita a Córdoba del líder del futurismo, Giuseppe Marinetti, para dar una conferencia en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de

Córdoba¹³⁰. En agosto, el pintor Emilio Pettoruti había visitado la ciudad para inaugurar una muestra de sus trabajos en el Salón Fasce, y se había hecho pública la decisión del gobernador de adquirir una obra de carácter vanguardista del artista platense para enriquecer la colección de la provincia.¹³¹ Paralelamente, en sincronía con la muestra de Pettoruti, Malanca había expuesto los trabajos realizados durante su viaje europeo, a la vez que se presentaba al segundo concurso de becas, realizado por esos meses.¹³² Estos sucesos habían modificado de manera decisiva la escena local; términos como los de “futurismo, vanguardismo, cubismo”, o su reverso, “el arte pasatista”, si bien usados de modo sumamente impreciso, eran repetidos una y otra vez en la prensa para calificar expresiones de lo más diversas. Para completar el panorama, ese año habían comenzado a circular dos medios gráficos nuevos. En abril había sido creado el diario *El País* que, además de estar directamente vinculado con la figura de Cárcano y el partido demócrata, había hecho explícita su intención de difundir el “arte moderno”.¹³³ En agosto se había comenzado a editar la revista *Clarín*,

¹³⁰ Según lo expresado por el diario *El País* en su edición del 18/06/1926, la visita de Marinetti a la ciudad habría sido producto de sus gestiones en Buenos Aires. Sobre la visita del representante del futurismo a Córdoba, ver Paulina Iglesias, 2011.

¹³¹ Nos referimos a la obra *Los Bailarines*, adquirida por el gobernador Ramón J. Cárcano durante la exposición de Pettoruti en Córdoba; según Decreto N° 16842, CLDPC, Ministerio de Gobierno, pp. 808-809. Paulina Iglesias (*op. cit.*) ha investigado profundamente el hito constituido por la visita de Pettoruti a Córdoba.

¹³² Malanca arribó a la ciudad en abril de 1926 y durante la segunda quincena de julio exhibió sus trabajos en el Salón Fasce; nos ocuparemos de su regreso en el próximo capítulo.

¹³³ El diario *El País* fue creado en abril de 1926, constituido a partir de una sociedad anónima cuya presidencia integraban Miguel Ángel Cárcano -hijo del entonces gobernador- y Martín Gil. Si bien no existen trabajos exhaustivos sobre este medio, uno de sus aspectos singulares es el hecho de que mantuviera un convenio con la revista porteña *Martín*

dirigida por Carlos Astrada (antes miembro de la revista *Córdoba*), que desde sus páginas daba la bienvenida al “nuevo sentir”.¹³⁴ En estrecha vinculación con la edición de *Clarín*, hacia fines de noviembre de 1926, se editaron en Córdoba dos números de la *Revista Oral*; estos eventos, sumamente singulares y novedosos, contaron con la participación de varios de los miembros de la mencionada publicación local.¹³⁵

Por último, el concurso de becas había tenido lugar también en 1926, entre los meses de agosto y septiembre; la competencia había adquirido relieves singulares por la presencia de Malanca -recién llegado de Europa- entre los concursantes. Enunciados de manera sumaria, estos elementos (conferencias, exposiciones, publicaciones, cursos) son indicadores de un momento de la cultura cordobesa en el cual se perciben esfuerzos por difundir una “nueva sensibilidad”, un arte moderno, y la construcción de un público acorde con manifestaciones de tales características.

Fierro para reproducir muchas de las notas que aparecían en sus páginas. Existen, además, indicios de vínculos similares con las revistas *Inicial* y *Valoraciones*. Un elemento a tener en cuenta para explicar la fluidez de ciertas relaciones es la pertenencia, como miembros de la Comisión Directiva de *Los Amigos del Arte*, tanto de Miguel Ángel como de su hermana Carola Cárcano; ver: cat. *Amigos del Arte 1924-1942*, 2008.

¹³⁴Sobre la revista *Clarín*, ver: P. Iglesias, 2014.

¹³⁵El número 11 de la peculiar revista fue presentado en Córdoba y, según lo señalado en la prensa local, se realizó en dos ediciones, el 27 y 28 de noviembre de 1926, en la conftería “La Estrella”. La organización del evento corrió por cuenta de *Clarín*, que anunciaba en su Nº 6-7: “Invitada por *Clarín*, la ‘Revista Oral’ editará un número extraordinario de esta viviente publicación en el salón la ‘Estrella’ el 27 del corriente. Es viviente porque se dice a viva voz y cambia de lugar de aparición como cualquier ser vivo. Es la primera revista verdaderamente dinámica. Todas las demás son paralíticas comparadas con su movilidad viviente...”. Para una reseña de la presentación de la *Revista Oral* en Córdoba, ver: Iglesias, P. (diciembre 2014).

Nos interesa, a continuación, situar las llegadas de los becarios en este contexto de transformaciones y agitación artístico-cultural, deteniéndonos en la recepción de los artistas y de sus trabajos en esta escena reconfigurada. Como adelantamos, una de las notas distintivas de la primera cohorte fue el carácter homogéneo de sus primeras selecciones. Sin embargo, hubo variaciones notorias en las trayectorias y, fundamentalmente, en las representaciones elaboradas sobre los artistas en el momento de su llegada y reinserción en el medio de origen. A la vez, en un contexto de cambios y transformaciones como el descrito (que había generado una serie de expectativas en torno a qué o cuáles eran las manifestaciones vanguardistas), la llegada de los becarios no pudo escapar a esa lógica y esas expectativas. El regreso se produjo en dos momentos: el primero, en octubre de 1926, cuando arribaron Vidal y Pedone; el segundo, en julio del año siguiente, con el demorado retorno de Valazza. Procuraremos reconstruir la recepción de los tres, mostrando cómo fueron diferenciados entre sí y valorados en tan singular momento.

La llegada simultánea de Pedone y Vidal nos permite considerarlos de manera conjunta y establecer algunas comparaciones. En principio, existió un recibimiento diferencial por parte de la prensa. *La Voz del Interior* atendió a la llegada de Pedone, publicando la única entrevista que le fuera realizada; el arribo de Vidal fue cubierto exclusivamente por *Los Principios*. Esta distribución nos recuerda la forma en que los medios de prensa se alinearon, en 1923, con motivo del incidente de las cartas enviadas por Pedone y Malanca a la revista *Córdoba*. Los artistas fueron interrogados acerca de sus experiencias durante el viaje (qué habían visto, cuál había sido su recorrido), así como también sobre sus planes para el futuro. Sobre sus periplos, Vidal enfatizó la importancia que tuvieron para él tanto las ciudades castellanas

como la región toscana, optando en última instancia por la segunda y obviando la mención de Francia.¹³⁶ Pedone recordaba su paso por Italia, Austria y Francia, aunque explicitaba su preferencia por Siena, Florencia y la Toscana, y no mencionaba a España. El interés que despertó la región toscana se debía tanto a la valoración de factores artísticos como extra-artísticos. En el caso de los segundos, la facilidad del idioma, los reducidos costos de vida, y el hecho de haber conocido allí -ambos pintores- a las muchachas que, ya convertidas en sus esposas, regresarían con ellos a Córdoba.

Si bien compartieron en la práctica sus itinerarios, sus miradas sobre los acontecimientos estéticos fueron diversas. Vidal hizo manifiesto su descontento con el cubismo (al que además homologaba con el futurismo) como un fenómeno sin valor y pasado de moda (mirada más cercana a Malanca); Pedone consideraba que, en Europa, ni el “impresionismo” ni el “expresionismo” eran ya manifestaciones contemporáneas, sino que ambas habían sido reemplazadas por una tendencia hacia un “primitivismo”, ejemplificado en el retorno experimentado por Picasso hacia Ingres. En ese sentido, Pedone ofrecía una mirada más compleja de la escena europea, mucho más flexible, que lo acercaba a las propias complejidades y transformaciones de la escena local; de hecho, lograría insertarse rápidamente en ese marco artístico renovado. En noviembre de 1926 se sumó a la presentación de la *Revista Oral* en la ciudad de Córdoba, exhibiendo algunas de las obras realizadas

¹³⁶La ausencia de Francia -particularmente París- en las respuestas de Vidal es un hecho a destacar, especialmente sabiendo que los becarios habían visitado la ciudad, recorriéndola junto a Tabora. Ver: “Un cuarto de hora de conversación con el pintor Malanca”, en *La Voz del Interior*, 07/03/1926; confirmado también en la mirada retrospectiva de Vidal sobre la gira de estudios, *La Voz del Interior*, 16/06/1967.

en Europa, principalmente en Italia. De inmediato (probablemente fruto de aquel acercamiento con la revista porteña) fue entrevistado por Pettoruti, que visitaba la ciudad por segunda vez en ese año, esta vez de la mano de la revista *Oral*. El pintor platense no sólo tenía a su cargo el suplemento de arte del diario *Crítica*, sino que también colaboraba con *Revista quincenal de cultura artística y literaria* (Bahía Blanca), en la cual se publicó primeramente la entrevista.¹³⁷ Llegado el momento de exponer los trabajos producidos en su gira como becario, en julio de 1927, Pedone recibió el apoyo de la *Revista Clarín*, a través de la promoción de la muestra y la crítica de los trabajos allí expuestos.¹³⁸ De este modo, su figura consiguió posicionarse rápidamente en el escenario nacional, exponiendo en junio de 1927 en *Los Amigos del Arte*.¹³⁹

Vidal, en cambio, recién tuvo oportunidad de exponer en el Salón Fasce en julio de 1927; la muestra estuvo precedida por una serie de notas críticas publicadas en *El País* y en *La Voz del Interior*, en las cua-

¹³⁷Como se señaló en el capítulo 1, en enero de 1927 se publicó en la *Revista quincenal de cultura artística y literaria* de Bahía Blanca y, bajo el mismo título, el 02/05 en el suplemento del diario *Crítica Magazine*. Es interesante retomar aquí lo señalado por May Lorenzo Alcalá (2010), acerca de la existencia por esos años de un vínculo bastante intenso entre Pedone y Pettoruti, atestiguado entre otras cosas por la atención conferida al artista cordobés. Considerando las fechas y los itinerarios de cada uno, no parece probable que los artistas se hubieran conocido previamente en Europa, ya que Pedone permaneció en España hasta junio de 1924 y Pettoruti retornó al país en enero de ese año, habiendo residido previamente entre Italia y Francia.

¹³⁸La importancia de este dato reside en que, hasta el momento, *Clarín* no se había hecho eco de las actividades artísticas locales, a excepción de la exposición de Pettoruti en el Salón Fasce.

¹³⁹Recordemos que Pedone había tenido oportunidad de exhibir sus trabajos en Bs. As., en Witcomb, en 1923, cuando había emprendido su gira europea. Hemos mencionado ya la presencia de Miguel A. y Carola, hijos del entonces gobernador Cárcano, como miembros de *Los Amigos del Arte*.

les los respectivos cronistas expresaron sus miradas opuestas sobre la producción del ex becario. Debido justamente al carácter polémico asumido por el intercambio periodístico, la obra de Vidal recibió la atención que hasta ese momento no había obtenido.¹⁴⁰

Valazza arribó a Córdoba al término de la exposición de Vidal, a fines de julio de 1927, y su regreso estuvo precedido por todo tipo de rumores. Con la llegada de sus compañeros, la prensa había buscado obtener información acerca del escultor. Dos interrogantes se repetían: si había abrazado el cubismo (o futurismo) y si pensaba quedarse en Europa. Estas cuestiones surgieron durante las entrevistas realizadas a Vidal y Pedone; éstos informaron que el escultor se había casado con una muchacha alemana (según Pedone, “una doctora alemana ferviente partidaria de Marx”; al decir de Vidal, una futurista que “como pintora no vale nada”). Vidal agregaba que no había abrazado el futurismo (o “Por lo menos no es cubista”), mientras que eran contradictorias las respuestas acerca del próximo retorno del becario a Córdoba.

Si bien el arribo de Valazza fue anunciado por *Los Principios*, fue *La Voz del Interior* la que finalmente obtuvo la entrevista; allí el escultor confirmó que había disfrutado junto a sus amigos de la estancia española, pero luego había proseguido el viaje solo, recorriendo algunas ciudades alemanas, especialmente Berlín, y residido dos años en París.¹⁴¹ En la nota también expresaba su intención de regresar a Europa en breve. A pesar del interés que manifestaba por exhibir las piezas eje-

¹⁴⁰Sobre la recepción de los becarios, la participación de *El País* -que además, en 1926, comenzó a editar un suplemento dedicado al arte los domingos- significó, entre otras cosas, el aporte de una mirada crítica y no complaciente en relación a las producciones locales.

¹⁴¹*La Voz del Interior*, 27/07/1927.



Figura 3. VALAZZA, HÉCTOR, *Torso de Mujer*, 1925, yeso, 150 x 65 x 60 cm, Col. Museo Caraffa, Cba.

cutadas durante su gira de estudios, esto nunca ocurrió. Una selección muy acotada de sus trabajos pudo ser apreciada en las páginas del diario como ilustración de la entrevista, donde se reprodujeron dos cabezas (masculina y femenina) y un torso femenino (ver Tabla 3: Obras ejecutadas durante las giras de estudios 1923-1927). Fue precisamente la última la que despertó la atención del cronista, que informó a los lectores que formaba parte de los envíos realizados a la provincia por el ex becario y

que se hallaba, desde hacía un tiempo, en los sótanos del museo, sin haber sido exhibida al público. Tomando como punto de referencia los primeros envíos del escultor, el torso aparecía como una pieza extraña y sugerente, probablemente disparadora de los rumores sobre la adhesión al futurismo/cubismo que habían circulado previamente a su llegada.

La mirada propuesta por el diario era bastante contradictoria: por un lado, reclamaba la atención hacia la figura del recién llegado y valoraba positivamente su experiencia formativa en Europa; por el otro, hacía foco en aquella obra y la consideraba una “desviación hacia lo falso y lo grotesco”, esperando que las cualidades del escultor no fueran afectadas por “nuevas ejecuciones similares”.¹⁴² Un año más tarde, en julio de 1928, fue publicada en la revista santiagueña *La Brasa* (ligada a la asociación cultural del mismo nombre) una nueva entrevista a Valazza, esta vez realizada por Saúl Alejandro Taborda; allí fue reproducida nuevamente *Torso de mujer*, sólo que la imagen estuvo contextualizada por la entrevista, de manera tal que fueron explicitadas las preferencias estéticas desarrolladas por el escultor durante su viaje.¹⁴³ En Europa había conocido y admirado las obras de Archipenko y de “su familia”, los escultores Zadkine, Lipchitz, Csaky, Brancusi; también le habían impresionado algunos alemanes -Kolbe y Lehmbruck- y franceses -Maillol y Despiau-.¹⁴⁴ Que Taborda apareciera como un in-

¹⁴²Esta última idea era reforzada con el epígrafe de la fotografía de la obra: “Torso de mujer, un ensayo impresionista de Valazza que, a no dudarlo, fue ejecutado por pasatiempo”. También la consideración de la obra como “impresionista” da una idea de la imprecisión que dominaba el vocabulario artístico. *La Voz del Interior*, 27/07/1927.

¹⁴³Ver “3 obras del escultor cordobés Héctor Valazza”, en: Periódico mensual de artes y letras *La Brasa*, VII-VIII, junio-julio 1928, Santiago del Estero.

¹⁴⁴Con relación a la pintura señalaba a Matisse, Vlaminck, Nolde, Rouault, Dufy, Derain, Picasso.

terlocutor de Valazza no era una casualidad, ya que había compartido algunos tramos de la gira europea con los cordobeses y, en términos de preferencias estéticas, tenía varias coincidencias con el escultor -algunas de las cuales habían sido expresadas a su regreso de Europa y canalizadas a través de la revista *Clarín* en el período que estuvo bajo su dirección.¹⁴⁵ En resumen, a diferencia de sus compañeros de cohorte, Valazza no sólo había hecho de París un espacio significativo para su formación, sino que también había tomado contacto allí con algunas de las tendencias consideradas de vanguardia en la escultura. Sin embargo, su llegada casi no tuvo impacto en la escena cordobesa; tanto su último envío como becario como las piezas traídas de Europa nunca fueron exhibidas en público, y apenas fueron difundidas a través de las publicaciones mencionadas.

Para finalizar, una mirada de conjunto de las producciones conocidas de los becarios, atenta a los diferentes momentos de retorno (ver Tabla 3), nos permite realizar algunas observaciones de carácter provisorio, no sólo respecto de las trayectorias individuales sino también de la escena a la cual retornaban. En primer lugar, aunque la referencia al segmento hispano del viaje había sido dominante durante casi la totalidad del período, con los regresos efectivos de los artistas y sus trabajos esa primera

¹⁴⁵En una entrevista realizada en diciembre de 1926, al regreso de su gira europea, Taborda señalaba: “En escultura las cosas no marchan tan de prisa. Este arte forma los nuevos y hondos problemas, pero no encuentra realizaciones acordes con la nueva sensibilidad. Lo más apreciable: Maillol, Bisnard [Besnard], Boardel [Bourdelle], Despiau y Divier en Francia; Archipenko en Rusia; Czaky, Hanack, en Austria; Andreotti y Wildt en Italia; y Emiliano Barral, en España”, *La Voz del Interior*, 01/12/1926. Cabe mencionar que la revista *Clarín*, bajo la dirección de Taborda, dedicó notas a algunos de los escultores mencionados por Valazza: “León en marcha. Csaky”, núm. 9, 30/02/1927; “Lipchitz. El guitarrista de Lipchitz”, núm. 10, 30/03/1927; “Zadkine”, núm. 12 y 13, 30/06/1927.

imagen quedó bastante matizada. Tanto en los testimonios como en las obras es posible advertir la importancia que tuvieron otros destinos en la formación de los becarios. En el caso de los pintores, las referencias a Segovia y Ávila convivieron con las de la Toscana y San Gimignano; mientras que en el itinerario de Valazza cobró centralidad París.

En segundo lugar, el hecho de que las becas se otorgaran según determinadas disciplinas y géneros actuó como un condicionante para los artistas, que, en el momento de remitir sus trabajos a la provincia, se ajustaron al reglamento. Sin embargo, si consideramos el universo más amplio de obras ejecutadas en Europa, podemos observar algunos desplazamientos. En el caso de Pedone, además de los paisajes que dominaron sus envíos, las naturalezas muertas ocuparon un lugar importante. En la producción de Vidal, una cuestión bastante singular es su interpretación de la figura, ya que ésta tiene tanta relevancia como el paisaje sobre el cual se recorta (probablemente este procedimiento haya motivado las preguntas, previas a su retorno, sobre su continuidad como figurista).¹⁴⁶ Por último, atendiendo a la cuestión de las transformaciones estéticas que los viajes propiciaron, y a su integración en la escena local, podemos señalar al menos dos elementos. Los pintores se movieron dentro de lo que podemos denominar el campo del modernismo estético; su recepción, si bien diferencial, no fue problemática (aunque es probable que existieran obras más experimentales que no fueron dadas a conocer por sus autores). Pedone fue abandonando el divisionismo que identificaba su producción pre-

¹⁴⁶Esta característica acercaba la obra de Vidal a la de Zuloaga, quien también trabajaba los retratos sobre un fondo tratado a modo de telón, en el cual eran sintetizados los elementos más significativos de una determinada geografía, a la que el sujeto quedaba unido.

Tabla 3. Obras ejecutadas durante las giras de estudios (1923-1927)

Francisco Vidal / Beca Figura



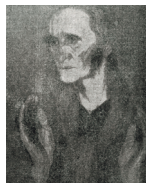
Vieja castellana, 1924. Cat. Exp. Nac. Bellas Artes de Madrid,



Mujeres de Segovia, 1924, óleo s/cartón, 100 x 119,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Mujer hilando, reprod. en *La Vanguardia* 30/09/1928.



Teresa la Santa, reprod. en *El País*, 20/03/1927.



La mujer del abanico, reprod. en *La Voz del Interior*, 23/03/1927.



Viejita, 1925, en cat. Salón Rosario, 1927.



La mujer del cántaro, s/d, óleo s/tela, 100 x 80 cm, Col. Museo Munic. de Bellas Artes. Castagnino + Macro.



La mujer del cántaro, 1925, óleo s/tela, 105,5 x 100,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Muchachas toscanas, 1926, óleo s/tela, 115,5 x 101 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Mujer toscana, reprod. en *La Prensa*, 22/09/1927.



Retrato, cat. Salón Nac. de Bellas Artes, 1927.

Antonio Pedone / Beca Paisaje



San Nicolás de Ávila, 1924, óleo s/tela, 100 x 120 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



San Nicolás (Ávila), cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1924.



Atardecer en San Gimignano, 1925, óleo s/tela, 95 x 101 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



San Gimignano, 1925, óleo s/tela, 99 x 120 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Porta a le fonte - San Gimignano, 1925, óleo s/cartón, 27,8 x 33,7 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Plaza de la cisterna, 1925, óleo s/tela, 81 x 69 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Calleja de las moras, 1926, reproducido en El País, 15/12/1926.



Paisaje Toscano, 1926, reproducido en El País, 15/12/1926.



s/t, reproducido en El País, 13/03/1927.



Naturaleza muerta, ca. 1926, reproducido en La Voz del Interior, 27/07/1927.



En la terraza, ca. 1926, reproducido en La Prensa, 22/09/1927.

Héctor Valazza / Beca Escultura



Viejo Avilense, 1924, yeso, 44 x 20 x 23 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Mujer de Ávila, 1924, yeso, 45 x 20 x 28 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Torso de Mujer, 1925, yeso, 150 x 65 x 60 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Cabeza de niña, reproducido en La Voz del Interior, 27/07/1927.



Retrato, reproducido en La Voz del Interior, 27/07/1927.

via para avanzar en el terreno más genérico del postimpresionismo, sin descartar algunos ensayos de corte vanguardista.¹⁴⁷ En cambio, los trabajos de Vidal (cuya particular modalidad de representación ya hemos descrito) partían de un regionalismo muy ligado a la pintura española para avanzar hacia atmósferas más lumínicas, vinculadas con la estada toscana. Si observamos la tabla 3 veremos que las obras que ingresaron en la colección provincial coinciden con esas modalidades del modernismo. Como hemos visto, un acercamiento hacia las manifestaciones vanguardistas provino de la escultura. A diferencia de lo ocurrido con la pintura, una obra de carácter más experimental ingresó en la colección provincial como parte del envío de Valazza; no obstante (en parte debido al lugar marginal que la escultura ocupaba en la escena local, en parte por la imposibilidad de decodificación entre el público), permaneció desconocida.

¹⁴⁷En *El País*, se señalaba: “Pedone ha ensayado en algunos cartones el arte llamado de vanguardia, que Pettoruti representa en nuestro país (...). Dos cartones que hemos tenido oportunidad de ver, confirman el modo de sentir y de encarar los problemas de la pintura por el joven artista cordobés”. *El País*, 13/03/1927.

| CAPÍTULO 3 |

Mapas, redes y tradiciones en los viajes de José Malanca (1923-1930)

Aunque no es habitual, de vez en cuando se presentan al historiador materiales únicos, huellas de un acontecimiento o una trayectoria que determinan el cambio de rumbo de una investigación, la reorientación de la mirada o -cuanto menos- la reformulación del índice inicial. En varios sentidos, éste podría ser el caso de José Américo Malanca para nuestro trabajo. Tanto si consideramos el volumen de las fuentes accesibles como si pensamos en los dos viajes por él realizados durante la década del veinte; o si tomamos en cuenta los destinos seleccionados y la trama de relaciones que el pintor va tejiendo en cada uno de ellos, no hay dudas de que es un personaje sumamente singular y que sus travesías merecen una atención diferencial.

Este capítulo se centrará, pues, en la figura de José Malanca, cuyos itinerarios se desplegaron por Europa y América a lo largo de la década de 1920. Nos proponemos seguir su huella como un hilo conductor a fin de desentrañar tramas y relaciones sociales y culturales, que todo el tiempo exceden lo local, aunque presentan significativos puntos de contacto con esa realidad y ayudan a redimensionarla. La consideración de sus travesías nos permite realizar un seguimiento diacrónico que abarca prácticamente la totalidad del período que comprende esta tesis; a la vez, ensayaremos dos cortes sincrónicos para comparar sus elecciones con las de otros artistas cordobeses becados por el gobierno provincial en esos años.

Los viajes de Malanca dan lugar a una serie de indagaciones propias de la historia intelectual y cultural, bastante inusuales cuando se trata de reconstruir las trayectorias de artistas plásticos. Un repaso de sus recorridos permite subrayar cuestiones relativas a la persistencia y gradual transformación de ciertos mapas configurados por la circulación de sujetos y bienes culturales (mapas diversos y a veces coexistentes); además de la significación de su inserción en ciertas redes artísticas e intelectuales activas en la década, así como la importancia de determinadas tradiciones (modernismo, americanismo, socialismo) en la selección de los itinerarios y en la evolución del artista.

En síntesis, nos interesa abordar estos peregrinajes como si constituyeran una unidad, abriendo un paréntesis y considerándolos en su singularidad, para retomar en el próximo capítulo un tratamiento comparativo que involucre los itinerarios del resto de los becarios. Para ello, en primer lugar, recuperaremos los elementos centrales del viaje europeo (1923-1926); principalmente, aquellos que nos permiten comprender el devenir estético, social y espacial del joven pintor, y que hicieron posible la emergencia de América (en la segunda travesía) como un espacio propio de estudio y perfeccionamiento. En segundo lugar, dada la singularidad de su periplo americano, nos detendremos en él, procurando dar cuenta de sus diversos aspectos y dimensiones, atendiendo tanto a la producción textual (representada en las crónicas de viaje y críticas que envió regularmente al diario *La Voz...*) como a la pictórica.¹⁴⁸ Una intuición de carácter general informa la aproximación a la experiencia americana de Malanca: aquella

¹⁴⁸Una visión panorámica de la producción pictórica de Malanca, que abarca tanto el recorrido europeo como el americano, es ofrecida en la Tabla 5 de este capítulo.

que indica que la reconstrucción de la trama de vínculos subyacentes constituye un aspecto fundamental para considerar y valorar los recorridos geográficos, estéticos y sociales de todo artista.

3.1. Antecedentes europeos

En marzo de aquel agitado año de 1926, José Malanca retornó a Córdoba para presentarse como un candidato seguro al segundo certamen de becas provinciales. Entre los dos concursos habían mediado casi tres años de aprendizajes en el viejo continente, durante los cuales el pintor se había forjado un nombre que ciertamente trascendía el ámbito local.

Como hemos visto, el viaje por Europa mostró muchos puntos de convergencia con los de sus compañeros. También se alejó de ellos en varios sentidos; en parte porque su condición de no becario le eximía de rendir cuentas sobre lo aprendido, y le otorgaba más libertad al trazar su itinerario. Un aspecto en común fue la elección de España como punto de inicio, más precisamente la región castellana (Madrid, Ávila, Toledo, Segovia); geografía que los artistas asociaban estrechamente con la producción del pintor Ignacio Zuloaga. A la vez, Malanca fue el primero que decidió su partida de aquella estación, tras seis meses de estadía, con rumbo hacia París.

En los meses siguientes visitó la región alpina (suizo-italiana), a la que regresó al menos en dos oportunidades más durante esa travesía. El movimiento hacia los Alpes fue para él un hábito casi estacional, que marcó varios períodos dedicados a la producción artística: paisajes montañosos, nevadas y labores campesinas atrajeron al pintor como motivos para sus obras. También la región toscana fue para Malanca -como para sus compañeros de viaje- otro gran escenario de

trabajo; allí pasó una parte importante de su tiempo, y a su inclinación por el paisaje sumó el interés por las formas de la vida campesina, como modo de articulación entre la naturaleza y el ser humano.

No obstante el gusto definido por aquellos paisajes -alpinos, toscanos, castellanos- como motivos de sus telas y como espacios para el trabajo artístico, éstos no absorbieron toda su atención. Un tiempo muy significativo fue destinado a estancias urbanas que también fueron relevantes para él en cuanto a la adquisición de nuevos conocimientos y destrezas. Malanca concretó enriquecedoras estadías en ciudades como París, Roma y Milán, donde tuvo oportunidad de avanzar en el aprendizaje del italiano e iniciar estudios de piano.¹⁴⁹ París le brindó, en especial, la posibilidad de tomar contacto cercano con el ambiente artístico moderno, así como también aprender del legado conservado en varios de sus museos. Las visitas a salones y exposiciones le permitieron formarse un juicio sobre las “corrientes modernas del arte”, detrás de las cuales, opinaba, era posible percibir el desconocimiento del dibujo y de los valores plásticos entre quienes ejecutaban las obras, al igual que un desmesurado anhelo de “originalidad”.¹⁵⁰ A

¹⁴⁹Una nota dedicada a Malanca acusaba esa movilidad: “En verano, nos decía, nadie me saca de aquí de los Alpes, donde vivo en contacto con mi mundo, el paisaje. Cuando comiencen los fríos me tendrán entre ustedes en Florencia y en toda la región de la Toscana, que ansío visitar y estudiar y después, Roma, para vivir en contacto directo con pintores modernos, para estudiar música, para continuar con el estudio del italiano, para continuar mi labor de las ciudades (...). Comenzó a estudiar el piano en Ávila y lo continuaría, según sus propósitos, en Roma (...). Y en ese afán de ver, de conocer, de tomar contacto con la vida y las ciudades de Europa que conoce ya en gran parte, este nuestro amigo José Malanca, especie de hombre salvaje anidado en los Alpes, a quien la ‘midinette’ parisiense pasó sin rosarlo (sic), levantará de nuevo su campamento...”. *La Voz del Interior*, 11/11/1924.

¹⁵⁰Guillermo Ahumada narra algunos aspectos de la experiencia parisina de Malanca: “Hablar de la decepción de Malanca al frente de las corrientes ‘nuevas’ de pintura cuyas

modo de antídoto, prefirió detener su mirada en un conjunto reducido de maestros, reafirmando su preferencia por Jean François Millet y Pierre Puvis de Chavannes (entre los franceses); Piero de la Francesca y Luca Signorelli (entre los artistas del *quattrocento*); el simbolista suizo Ferdinand Hodler; y su debilidad por Giovanni Segantini, representante fundamental del divisionismo italiano, cuya obra conocía desde antes de iniciar su viaje de estudios.¹⁵¹

En septiembre de 1924 fue realizada en Zurich una muestra homenaje a Segantini, conmemorando el 25° aniversario de su muerte. Interesado en conocer de cerca la obra de aquel artista, Malanca se trasladó hasta allí junto a Antonio Pedone.¹⁵² De esa visita, envió una extensa reseña que fue publicada en la revista *Córdoba*.¹⁵³ A diferencia

exposiciones (...) ha podido observar en París, es hablar de la decepción de cuantos pintores serios visitan y observan estas manifestaciones del arte europeo actual de exposiciones. Desde el Salón de los Independientes en París hasta la más insignificante exposición de pintura que tuvimos oportunidad de ver, anhelosos de conocer las corrientes modernas del arte, el 'futurismo', el 'modernismo', el 'cubismo' con las degeneraciones de quienes no conocen el secreto del dibujo de los maestros innovadores y los valores clásicos que se aprecian y se descubren en cualquier obra de arte, para poder juzgarla como tal, envenenan los ambientes artísticos y son a veces el único exponente público de este afán nuevo y de originalidad". "Crónicas de Italia. Con el pintor Malanca - Su vida, su obra y sus propósitos", *La Voz del Interior*, 11/11/1924.

¹⁵¹Recordemos lo señalado en el capítulo 2, sobre el conocimiento previo que tenían los artistas cordobeses de la obra de Segantini. El MNBA poseía desde 1920 una obra de Millet, mientras que la incorporación de Puvis de Chavannes fue posterior al período aquí trabajado.

¹⁵²Según León Pagano (1938, p. 127), Alfredo Guido habría viajado a Ginebra junto a Malanca y Pedone para asistir a la exposición de Segantini.

¹⁵³Desde las primeras líneas se hacía presente la emoción del cordobés ante la posibilidad de contemplar la obra de Segantini: "Estar en Europa, tan cerca del ambiente que vivió y fijó para la eternidad, era uno de los anhelos que me trajeron. Palpar sus cuadros, estar dentro de ellos en esta realidad alpina era un viejo ideal. Y luego en la

de Pedone -que previamente al viaje europeo había adoptado la fórmula divisionista del color y comenzaría a abandonarla a su regreso-, Malanca redimensionó la figura de Segantini.¹⁵⁴ Más allá de adhesiones y preferencias, dosificaciones o graduaciones, su actitud respecto de las tendencias vanguardistas -“cubistas”, “futuristas”, “modernistas”- se acercaba mucho a las de Vidal y Pedone (con las distancias señaladas en el capítulo 2, entre ellos y con respecto a Valazza). Durante la gira europea, Malanca se afirmó en su inclinación por la pintura modernista en su versión postimpresionista; también pudo indagar sobre el uso de la luz, profundizar sus conocimientos sobre el color y convencerse de su definición como paisajista.¹⁵⁵

La particular coyuntura artística que lo acogió en su regreso a la ciudad de Córdoba, en 1926, aunque agitada y confusa, le permitió

exposición de sus cuadros como en un templo sufrí más intensamente los escalofríos de sus terribles poemas, gocé la dulzura de su visión de la realidad. Comprendí cómo era humano en un humanismo complejo, completo y verdadero”. En *Córdoba. Decenario de crítica social y universitaria*, Año II, Número 46, 24/12/1924.

¹⁵⁴En esos años, la figura de Segantini atrajo la atención por igual de críticos y artistas, no sólo por su original producción, que combinaba divisionismo y simbolismo, sino también por algunos aspectos de su biografía -conocidos además por la edición de una autobiografía-, que incluían una niñez marcada por la pobreza y la orfandad, tempranos inicios en el mundo del trabajo, su voluntario retiro hacia una zona rural y montañosa de Suiza y su muerte a los 41 años. Algunos de estos elementos, además de su producción pictórica, habían asombrado a José León Pagano, quien le dedicó el texto “Segantini en mis recuerdos de Milán”, donde narra algunas experiencias de la década de 1890. Ver: Malosetti Costa, 2008, pp. 343-359.

¹⁵⁵Es muy sugerente (y debiera dedicársele más atención) la preferencia, manifestada por Malanca, por artistas como Puvis de Chavannes, Giovanni Segantini y Ferdinand Hodler, asociados con diversas expresiones del simbolismo. Una de las tendencias del simbolismo fue aquella inclinada hacia una recuperación de la naturaleza y del mundo campesino como espacio utópico, elementos presentes en la obra del cordobés.

posicionarse y definirse en un campo que habitualmente no ofrecía oportunidades de polarización y de individualización, especialmente a las figuras más jóvenes. Entre la visita de Marinetti y la exposición de Pettoruti (seguida de la adquisición de una de sus obras por parte del gobierno), en julio tuvo lugar la muestra de Malanca; en el juego de las oposiciones (local/externo, clásico/nuevo, duradero/pasajero, etc.) resultó bastante favorecido, apareciendo como el campeón local en la contienda que se estaba librando.

Prácticamente superpuestas a aquellos eventos, venían desarrollándose las instancias previas al concurso de becas provinciales. En mayo de 1926 se había hecho pública la nómina de aspirantes a la segunda cohorte. En pintura, la categoría Paisaje fue la que más postulantes congregó; quedaron inscriptos José Malanca, Rosa Farsac y Pedro Gómez, quienes contaban con antecedentes dispares entre sí. Para la beca de Figura se aceptaron las inscripciones de Alberto Nicasio y Edelmiro Lescano Ceballos; para la de Escultura, las de Gaspar de Miguel y Ricardo Musso.

Como había ocurrido en el primer concurso, la mayoría de los postulantes provenía del espacio de formación provincial; la excepción -por segunda vez- era la participación de Ricardo Musso, formado en el ámbito de la ANBA. Alberto Nicasio y Gaspar de Miguel aún cursaban estudios en la Escuela Nocturna de Artes Aplicadas -equivalente al último curso de la academia-, mientras que Pedro Gómez había abandonado sus estudios en el 4° año de la APBA. Dos participantes aparecían por segunda vez: en Paisaje, Malanca; y en Escultura, Musso. Ambos se habían mantenido activos en términos profesionales, por lo cual sus antecedentes se habían incrementado. En el caso de Malanca, su reciente gira europea, sumada a sus participaciones en el SNBA y a la realización

de una exposición individual en Córdoba (como también las excelentes críticas que había merecido en medios locales y nacionales) le otorgaban cierta ventaja sobre el resto.¹⁵⁶ Se destacaba en segundo lugar el escultor Ricardo Musso, quien daba cuenta de haber realizado nuevas incursiones en el SNBA y obtenido además un 2° premio en el Concurso Municipal de Escultura de Buenos Aires. El pintor Lescano Ceballos acreditaba también una intensa labor que se repartía entre su actuación como ilustrador en medios gráficos locales, su presencia en algunos salones y la realización de una muestra individual en Fasce en 1924.¹⁵⁷ Rosa Farsac constituía la primera participación femenina en los concursos de artes plásticas y, si bien acreditaba haber egresado en 1925 de la APBA con el título de Maestra de Dibujo, no exhibía en su currículum ningún envío al SNBA, ni exposición individual de sus trabajos.

Como puede apreciarse, la situación del segundo certamen se distanciaba de la del primero, en el que había prevalecido una considerable homogeneidad entre las trayectorias acreditadas. Aunque faltaban las pruebas, los antecedentes permitían anticipar una competencia poco reñida y muy polarizada entre los candidatos que se perfilaban como favoritos.

El 7 de agosto se dio inicio a las pruebas eliminatorias; el jurado quedó constituido con Emiliano Gómez Clara (por la APBA), Alfredo Guido (representante de la ANBA) y Carlos Camilloni (por los

¹⁵⁶El 17/07/1926 se inauguró una exposición de los trabajos de Malanca en el Salón Fasce y días después se conoció la noticia de la adquisición de la obra *Mañana buena* por parte del gobierno provincial. Ver: *La Voz del Interior*, 22/07/1926.

¹⁵⁷Desde 1920 había tenido participaciones esporádicas como ilustrador en *La Voz del Interior* y, desde 1923, de manera regular en *Los Principios*.

concurstantes).¹⁵⁸ Por la mañana, en el Parque Sarmiento, se dieron cita los concursantes que disputaban la beca de paisaje; por la noche, se reunieron los aspirantes a las becas de escultura y figura, para completar la primera selección. Durante los días siguientes se completaron las demás evaluaciones, y el 14 de septiembre se inauguró en el Salón Fasce la exposición de trabajos de los aspirantes. Por reglamento, los resultados no podían ser comunicados antes del cierre de la muestra, que debía durar una semana; pero la decisión del jurado se filtró nuevamente en los medios periodísticos, y el día anterior a la inauguración fueron dados a conocer los ganadores. Las becas habían sido otorgadas a José Malanca, Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo Musso. En los casos de Rosa Farsac y Gaspar de Miguel, el jurado recomendó el otorgamiento de una “mención de estímulo” -no contemplada en la normativa-, que podría consistir en la adquisición de las obras ejecutadas durante el concurso, a modo de reconocimiento por el buen desempeño de los artistas.¹⁵⁹

3.2. La ruta americana

A principios de marzo de 1927, *La Voz del Interior* anunció la partida de Malanca.¹⁶⁰ Se informaba con detalle el recorrido del becario, que constaría de dos partes. La primera, netamente americana, se inicia-

¹⁵⁸Originalmente, el jurado estaría integrado por el pintor Pío Collivadino, quien actuaría en representación de la CNBA. Sin embargo, tras algunas demoras fue reemplazado por Alfredo Guido, también miembro de la institución. Ver: *Los Principios*, 04/08/1926.

¹⁵⁹Como veremos más adelante, en el caso de Gaspar de Miguel, el juicio del jurado alentó, en parte, su decisión de concretar una gira europea valiéndose de recursos económicos propios. Recorrió España, Francia e Italia, estableciendo contactos con los becados cordobeses Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo Musso. Ver: *La Voz del Interior*, 17/10/1926.

¹⁶⁰*La Voz del Interior*, 08/03/1927.

ría en Córdoba con destino a Tucumán; de allí a Salta y a Jujuy, para llegar a Bolivia (primera escala fuera del país); seguirían luego Perú, Ecuador, Colombia y Méjico. Según el diario, el artista recorrería ese camino “compenetrándose de los misterios del arte americano”. La segunda parte se desarrollaría en Europa.¹⁶¹

La opción por América como espacio de formación representó toda una novedad entre los viajes de perfeccionamiento realizados durante la década de 1920. Por esos años, el destino europeo seguía siendo dominante entre los artistas plásticos argentinos; y, como vimos, la ley de becas de Córdoba reforzaba esa idea al definir el viaje de perfeccionamiento como europeo. En todo caso, salvo contadas excepciones, hasta la década de 1940 y principalmente por efecto de la guerra, América no se presentó como un espacio de formación, estudio y perfeccionamiento para los becarios argentinos.

Creemos que, para comprender esta singularidad inicial del viaje de Malanca como becario, conviene tomar nota de una serie de condiciones que operaron en la selección del recorrido americano.

En primer lugar, una dinámica particular de vínculos y contactos que estimularon la diagramación de un trayecto semejante. En su primer viaje, Malanca había (re)activado una serie de vínculos previos, presumiblemente establecidos en Córdoba y al calor del particular clima reformista. La sincronía con los viajes de Saúl Taborda y Guiller-

¹⁶¹A la luz del recorrido efectivamente realizado por Malanca, la mención del destino europeo introduce cierta confusión. No hemos localizado ninguna comunicación oficial donde el pintor informara el recorrido seleccionado para completar su beca. Dado que la ley especificaba el carácter europeo del viaje de perfeccionamiento, la presentación de la travesía segmentada en dos partes –una de ellas europea– puede haber sido la estrategia para cumplimentar lo establecido por la ley.

mo Ahumada, a quienes frecuentó en Europa, dan cuenta de algunos de ellos.¹⁶² A su vez, nuevos vínculos fueron establecidos a partir del contacto con esos personajes que, radicados en Córdoba, participaban de intercambios hispanoamericanos de relieve.¹⁶³ Esto nos lleva a reconsiderar dos elementos que deben ser tenidos en cuenta. Por una parte, la extensión de ciertas redes intelectuales, literarias, políticas que -como la reformista- excedieron el marco americano; por la otra, una característica que se repite en los viajes y estancias de artistas e intelectuales hispanoamericanos en Europa, como el predominio de vinculaciones entre latinoamericanos y/o connacionales.¹⁶⁴ En ese sentido, cabría considerar los encuentros que tuvieron lugar durante la gira europea con algunos artistas argentinos.¹⁶⁵ Un ejemplo a destacar es el encuentro con Alfredo Guido en Florencia, que quedó en parte registrado en una entrevista -realizada por Guillermo Ahumada- en la que éste expresó ideas muy sugerentes sobre la importancia del

¹⁶²Ver Anexo Biografías: Ahumada, Guillermo.

¹⁶³Malanca participó en Florencia del encuentro entre Tabora y Haya de la Torre; estuvieron presentes también el pintor Felipe Cossío del Pomar y Guillermo Ahumada, en calidad de corresponsal del diario *La Voz del Interior*. Ver: “Crónicas de Italia”, *La Voz del Interior*, 08/04/1925. Veremos más adelante que existen indicios de contacto con otros peruanos miembros del APRA, exiliados en Europa.

¹⁶⁴Laura Malosetti Costa (2008) ha señalado que la existencia de vínculos entre artistas latinoamericanos durante sus estadias europeas fue un fenómeno muy extendido, aunque no ha sido explorado sistemáticamente.

¹⁶⁵Hemos podido identificar algunos contactos efectivos entre nuestros artistas y otros artistas argentinos durante la primera travesía. Mencionaremos dos ejemplos: durante la estadía española, los cordobeses se vincularon con el artista puntano Nicolás Antonio Russo (conocido por su seudónimo Nicolás Antonio de San Luis), quien a partir de 1928 se radicó en Córdoba; en Florencia entraron en contacto también con Lino E. Spilimbergo y Guillermo Martínez Solimán.

viaje por América. Guido -reconocido entre otras cosas por su prédica americanista- explicitaba el lugar y significado del viaje americano en la trayectoria de un artista:

Para Guido, los artistas argentinos debieran concretarse en Europa a ver, y a viajar viendo (...) después, retornar de nuevo, conocer las cosas de América, compenetrarse del espíritu de lo nuestro y recogerse en la meditación, interpretación y resolución personal de la realidad. América tiene una personalidad, un espíritu propio y fuentes inagotables en el campo artístico: ¿por qué pues no despertar a la vida todo aquello que no espera más que interpeladores?¹⁶⁶

En segundo lugar, el contacto con tendencias de revalorización del pasado prehispánico americano, especialmente a través de las artes decorativas.¹⁶⁷ Es significativo lo expresado por Carlos Camilloni en 1925, al regreso de su gira europea:

¹⁶⁶*La Voz del Interior*, 27/10/1924. El americanismo de Guido, destacado en la nota, debió haber sido redimensionado por el hecho de haber recibido en esos días la noticia de la obtención del primer premio de pintura en el SNBA por su obra *Chola desnuda*, y haber exhibido en España sus *Motivos del Altiplano*, conjunto de grabados ejecutados durante una gira realizada por Bolivia y Perú. La influencia del americanismo de Guido no aparece desvinculada del marco de conexiones reformistas, ya que en la nota se hace explícita mención a la colaboración del rosarino en 1918, con “un motivo de alegoría incásica”, para la portada de una revista de “rebeldía juvenil”.

¹⁶⁷En el ámbito de las artes y la arquitectura europeas, existe por esos años (aunque viene desde fines del siglo XIX) una orientación al exotismo (plasmada tanto en el orientalismo del romanticismo como en el primitivismo de las vanguardias). En la escena local, es posible identificar diversas tendencias de valoración de lo colonial y lo prehispánico, también en la arquitectura y las artes decorativas, desde la década del diez. Ejemplos de esto último son, con diversos énfasis y diferentes impactos, los trabajos de Juan Kronfuss (*Arquitectura colonial en la argentina*, 1921), Ricardo Rojas (*Eurindia*, 1924) y Ángel Guido (*Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, 1925).

... a propósito de las artes incásicas quisiera hacerles notar la gran atención que merece a los artistas del viejo mundo nuestra civilización primitiva, que tan alto florecimiento alcanzara en sus realizaciones artísticas, estimulando a los que en nuestro ambiente han comenzado la obra de adaptación y divulgación de los motivos decorativos de las civilizaciones indias.¹⁶⁸

El testimonio da cuenta tanto del clima cultural europeo como del local. Cierta preparación de la mirada y de la sensibilidad, previa a las travesías, mantiene a los viajeros más atentos a las recuperaciones del pasado americano (prehispánico o colonial).

En tercer lugar, la singular trayectoria de Malanca lo habilitaba para realizar una selección que escapaba a la dominante en términos de itinerario de viaje. Hacia 1926, era un artista con nombre propio no sólo en el medio local sino también nacional. Había concretado ya su viaje de iniciación europeo, había visto lo que un artista “debía ver” de las manifestaciones clásicas y vanguardistas; en suma, le eran reconocidos una trayectoria y un conocimiento que permitían un margen de decisión diferencial respecto de otros becarios. Por último, la conjunción de estas condiciones y el efecto de la distancia geográfica experimentado en su primer viaje, posibilitaron la temprana emergencia de América como ámbito de estudio para el becario cordobés.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *La Voz del Interior*, 11/06/1925. Como vimos en el capítulo 2, la relevancia del testimonio de Camilloni está dada también por el hecho de haber estado en contacto con los artistas cordobeses en Europa.

¹⁶⁹ Otro ejemplo del efecto del viaje y la distancia geográfica en la emergencia de una determinada preocupación o idea de América, era expresada por Mariátegui: “Yo no me sentí americano sino en Europa. Por los caminos de Europa encontré el país que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente. Europa me reveló hasta qué

Existe otro aspecto a considerar: las crónicas que Malanca envió a *La Voz del Interior*. Como vimos, los vínculos del pintor con el diario se remontaban a su primer viaje; con la nueva gira, la relación se formaliza. Distinguido como “el talentoso y ya consagrado pintor cordobés”, era anunciado como corresponsal:

Desde los puntos que visite, Malanca nos enviará correspondencias dándonos a conocer el fruto de sus observaciones: correspondencias que aparecerán en LA VOZ DEL INTERIOR a medida que vayan llegando.¹⁷⁰

Hacia fines de mayo fue publicada la primera crónica, en la cual daba cuenta de su salida de Córdoba y su llegada a Tupiza (Bolivia). El relato apareció en la sección “Notas de Arte”, con el título “Impresiones de viaje”. La nota comenzaba con un párrafo explicativo en el cual el autor advertía:

No sé escribir, tampoco sé redactar, pero no puedo sustraerme al deseo de confiar a los amigos de ésta, las gratas impresiones que he recibido en mi viaje desde Córdoba a esta no menos bella ciudad de Tupiza.¹⁷¹

Esta suerte de advertencia acerca del carácter *amateur* de sus contribuciones quedaría muy pronto atrás, cuando sus envíos comenzaron a sucederse, cada vez más extensos y fluidos.

punto pertenecía yo a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me esclareció el deber de una tarea americana”. Citado en Terán, 2008, p. 176.

¹⁷⁰*La Voz del Interior*, 08/03/1927 (destacado en el original). Como vimos en el capítulo 2, Malanca había colaborado con el diario en otras oportunidades, principalmente con el envío de dibujos que registraban paisajes españoles e italianos de su gira europea.

¹⁷¹*La Voz del Interior*, 23/05/1927.

El conjunto de crónicas publicadas está compuesto por un total de veintisiete. Los comentarios exceden ampliamente la temática artística; en su mayoría, son narraciones de carácter muy general, en las que se describen aspectos muy diversos de los países visitados. El pintor comenta y comparte con los lectores (a veces, con una cuota notable de exotismo) sus recorridos por la región amazónica boliviana; la exploración a las ruinas de Tiahuanaco y Machu Picchu; el descenso a una mina en Bolivia; la celebración de carnaval en Viacha; las diversas travesías realizadas en mula, tren, avión y barco. Detalla también las actividades desarrolladas en marcos urbanos, como su participación en diversos círculos artísticos-intelectuales-sociales; la organización de sus exposiciones en las capitales que visitó; sus observaciones acerca de las costumbres de los habitantes, entre otras. En términos de su presentación gráfica, las notas fueron publicadas en diversos espacios del periódico; a pesar de llevar el encabezado genérico “Impresiones de Viaje”, las páginas fueron variables y los días de publicación también, obedeciendo más a la coyuntura que a una idea de regularidad. En la mayoría de los casos les fue destinada una página completa y, a excepción de las primeras, el resto fueron acompañadas por algún tipo de ilustración: a veces dibujos realizados por el artista con ese fin, o fotografías que acompañaban el relato, y -en un solo caso- la reproducción de una obra del pintor que había recibido juicios meritorios. Estos elementos, considerados en conjunto, nos permiten suponer que estas crónicas gozaron de cierta jerarquía dentro del periódico; habiendo llamado, también por sus características gráficas, la atención de sus lectores.

A continuación, presentamos una tabla que resume el recorrido completo de Malanca por América, entre marzo de 1927 y mayo de

1930; se condensa su itinerario y la duración de las estadías, en lo que ha podido reconstruirse hasta el momento.

Tabla 4. Recorrido americano de José Malanca (1927-1930).

1927	
Mar	Córdoba - Tucumán - Salta - Jujuy (La Quiaca) - Tupiza (Bolivia)
Abr	
May	Tupiza (Bolivia)
Jun	
Jul	
Ago	La Paz (Bolivia) / Escapada a Viacha y exposición en La Paz (sept, 1927)
Sep	
Oct	
Nov	Sorata (hacia: Tiahuanaco, zona amazónica; Consata, Mapiri)
Dic	
1928	
Ene	Bolivia: Compi, al sur de La Paz, orillas del lago Titicaca
Feb	Bolivia: Potosí
Mar	Bolivia: La Paz
Abr	Bolivia: Tiquina y Copacabana. Rodea el lago Titicaca para dejar Bolivia.
May	Perú: arribo por Yunyugo, visita a Pomata, Juli e Ilave, hasta Puno.
Jun	
Jul	Perú: Cuzco - ruinas de Sacsayhuaman
Ago	Perú: Cuzco - Machu Picchu
Sep	Perú: Cuzco hacia Arequipa; paso por Puno. Desde allí en avión hasta Lima.
Oct	
Nov	Perú: Lima y Arequipa
Dic	EE.UU.: llegada a Nueva York por barco.
1929	
Ene	EE.UU.: llegada a Nueva York por barco.
Feb	
Mar	Partida desde Nueva York hacia México (vía La Habana)
Abr	México: llegada a Progreso, de allí Mérida - Veracruz - Córdoba
May	
Jun	
Jul	
Ago	
Sep	México: México DF - Recorrido entre Jalisco y Guadalajara y luego a Colima.
Oct	
Nov	
Dic	
1930	
Ene	México: México DF - Recorrido entre Jalisco y Guadalajara y luego a Colima. Partida desde puerto del Manzanillo sobre el Pacífico hacia Santiago, Chile.
Feb	
Mar	
Abr	Chile: Santiago y Villarrica, al sur
May	
Jun	Regreso Córdoba

3.3. Redes artísticas, intelectuales y políticas

“En Lima tengo amigos con las mismas inquietudes que en el Cusco, en Puno y en Bolivia tuve. Es decir, hay amigos con muchos aspectos. Esos de la infancia y de afecto son grandes: pero aquello[s] que por una ideología se encuentran, son sumamente interesantes. Es que estos amigos ideológicos reúnen al afecto y la antigüedad. ¡Qué alegría es entenderse con amigos viejos, aunque hagan pocos minutos que se conocieron!”¹⁷²

Una característica notoria del segundo viaje de Malanca es el modo en que se fue vinculando con una galería de actores muy significativos para la escena latinoamericana de los años veinte, insertándose -en algunos casos, de manera coyuntural- en ciertos ámbitos culturales (revistas, grupos, formaciones) y generando relaciones que, en el marco de su itinerario, se revelaron como sumamente importantes.

Lo que nos interesa aquí es reconstruir ese viaje, atendiendo a los contactos y relaciones que el pintor estableció a lo largo de su recorrido, y considerando su variable carácter y significación. Proponemos la noción de *red* para recuperar y analizar aquella configuración de relaciones sociales, políticas y culturales que contó con activos centros en Bolivia y Perú, y con múltiples ramificaciones en América y Europa.¹⁷³

¹⁷²La Voz del Interior, 10/05/1929.

¹⁷³Dado que la noción de *red* ha sido objeto de múltiples aplicaciones, críticas y debates, consideramos necesario explicitar que, en nuestro trabajo, se apela a su potencial como herramienta teórico-metodológica que permite conceptualizar, organizar y analizar una amplia variedad de vínculos y relaciones sociales. Una red es un objeto producido por el investigador como parte del proceso de investigación; permite considerar e indagar acerca de aspectos tales como la estructura, la dimensión relacional y la dinámica de un conjunto de relaciones determinadas, cuyos alcances (en tiempo y espacio) que-

Como describimos más arriba, Malanca partió de Córdoba en marzo de 1927 y, tras un accidentado viaje, llegó a Bolivia en mayo, para permanecer allí hasta junio del año siguiente. Durante ese período realizó varios recorridos, observando y registrando en sus crónicas y en sus obras todo cuanto llamó su atención. Un segmento importante de esa estadía se desarrolló en La Paz, ciudad capital donde entró en contacto con un grupo de artistas e intelectuales vinculados con el desarrollo del socialismo en aquel país. Allí conoció, entre otros, a los escritores Oscar Cerruto, Abraham Valdéz y Omar Estrella, así como también al músico Carlos Málaga Sánchez.¹⁷⁴ En sus crónicas, dejó registro del tipo de hombres que conoció y de las condiciones sociopolíticas del país:

Al abandonar Bolivia recuerdo sin quererlo su forma de gobierno basada en el continuo estado de sitio, la falta de libertad de los hombres que piensan y el peligro de tener un desplante de franqueza que bien puede costarle al osado el calificativo de ‘peligroso’ y como lógica consecuencia el destierro o el confinamiento. La politiquería boliviana es en extremo peligrosa, me parece que en cada abogado que vomita la universidad existe una pretensión presidencial (...). Pero, sobreponiéndose al egoísmo de la mayoría, pasando por encima de estas miserias, un grupo de valientes muchachos trata de salvar la nacionalidad, sin que el empecinamien-

dan delimitados por los del propio proyecto de investigación. Ver: Altamirano (2006), Bertrand (2009), Maíz y Fernández Bravo (2009).

¹⁷⁴A. Valdéz y O. Cerruto eran escritores y activos miembros del Partido Socialista Máximo de Bolivia, creado en 1926 por Tristán Marof (seudónimo de Gustavo Navarro) y Roberto Hinojosa. Con Marof coincidiría Malanca, más adelante, en tierras mexicanas. Ver: Castro Vaca, 2012.

to criminal de los gobiernos, la cárcel, el destierro y las torturas pueda matar sus sagradas ambiciones.¹⁷⁵

Como resulta evidente, aquella trama de vínculos y actividades culturales se recortó sobre un fondo marcado por la censura, las persecuciones y los destierros que caracterizaron al gobierno de Hernando Siles (1925-1930) en sus últimos años.¹⁷⁶

En julio de 1928, Malanca se dirigió al Perú, y decidió ingresar por la región del Titicaca. Luego de visitar algunas poblaciones situadas en el camino, llegó a Puno. Allí permaneció apenas cuatro días; sin embargo, fueron suficientes para tomar contacto con los amigos de aquellos a los que había conocido en Bolivia. Sus percepciones fueron compartidas con los lectores del diario:

Al día siguiente visité a los amigos de los que dejé en Bolivia, ya que por encargo de éstos debía presentarles sus saludos. Encontré otra clase de hombres, de un temperamento más fogoso, y que demuestran con franqueza sus simpatías para los argentinos. Contra mis deseos, sólo permanecí cuatro días en Puno y emprendo nuevamente la marcha hacia Cusco, la ciudad más histórica de América.¹⁷⁷

Uno de los amigos a quienes Malanca debía saludar en Puno era Arturo Peralta, ya entonces conocido por su seudónimo Gamaliel Churata.¹⁷⁸ El arribo del becario se produjo en un momento de gran vita-

¹⁷⁵*La Voz del Interior*, 16/07/1928.

¹⁷⁶Ver: S. Díaz, 2004

¹⁷⁷Ibid.

¹⁷⁸Churata, Gamaliel (seud. de Arturo Pablo Peralta Miranda) (Arequipa, 1897 - Lima, 1969). Poeta, narrador, periodista peruano. Pasó su infancia y adolescencia en Puno.

lidad del *grupo Orkopata*, del que Churata era el principal animador. Desde 1926, este colectivo de artistas, literatos y ensayistas llevaba adelante la edición del *Boletín del Titikaka*, parte integral de un proyecto editorial y cultural más amplio. A través de sus publicaciones, el grupo adhirió a -y difundió- las ideas de una vertiente indigenista en cuyo interior procuraban fundirse estéticas vanguardistas, problemas nacionales y aspiraciones revolucionarias.¹⁷⁹

Las referencias que Malanca traía de Bolivia le permitieron contactarse rápidamente con Gamaliel Churata. Aunque su estadía fue breve, alcanzó para que el escritor puneño le extendiera una carta que le sería de gran utilidad en Lima, como presentación ante José Carlos Mariátegui. Además de aquella misiva, Churata envió un comentario sobre la obra de Malanca para ser publicado en *Amauta*, que le serviría también a modo de presentación ante los lectores de la revista.¹⁸⁰

En aquella nota, tres aspectos eran rescatados acerca del artista cordobés: el carácter no académico de su producción; la combinación entre su procedencia occidental y su intuición americana; su aproximación revolucionaria e izquierdista. Sobre los dos primeros, Churata señaló:

En 1917 se trasladó a Bolivia; tras una breve estadía en La Paz, se estableció en Potosí donde, junto a Carlos Medinacelli, cofundó la revista *Gesta Bárbara* (1918). Tras un viaje a Buenos Aires, retornó a Puno, donde le ofrecieron dirigir la Biblioteca Municipal. Hacia mediados de los años 20, fundó el grupo *Orkopata* y, en 1925, comenzó a publicar junto a su hermano, Alejandro Peralta, el *Boletín del Titikaka*, publicación vinculada a la editorial *Amauta* y al círculo intelectual desarrollado en torno a Mariátegui.

¹⁷⁹Sobre el *grupo Orkopata* y el indigenismo de vanguardia, ver: Vilchis Cedillo, 2008; Vich, 2000.

¹⁸⁰“Posibilidad vernacular en la pintura de José Malanca”, por G. Churata, en *Amauta*, 19 (III), Lima, noviembre – diciembre de 1928, pp. 89-92.

José Malanca, de raíz europea, nacido en Argentina, es un pintor cuya formación le pone al margen de toda calificación académica. Con recursos imaginativos poderosos, pudo, obedeciendo a su entronque occidental, dar uno de los muchos pintores cosmopolitas que han nacido ocasionalmente en América; pero prefirió –y hasta creo que en la elección obró más el instinto que el cálculo- la incurción a lo americano... Pero, ¿y qué es, a fin de cuentas, lo americano? Desde su estudio en Florencia él sentía la nostalgia del Cusco... ¡Kosko! Sentía la nostalgia de lo cusqueño, él, que no conocía la capital de los inkas, que apenas había entrevistado, como a través de una celosía árabe –porque tanto podía ser árabe la celosía o kechua aymara para quien no tenía idea instructiva de lo cusqueño-, había entrevistado la fascinación de lo vernáculo indoamericano (...). Es decir, en él se despertaba un nuevo hombre viniendo del ancestro.

Esta última frase encerraba la clave del indigenismo de Churata: una combinación, un rescate del pasado, a través de una reelaboración creativa, no imitativa. Además, juzgaba a Malanca como “uno de los muchos pintores cosmopolitas de los que ocasionalmente han nacido en América” y, más importante aún, cuya elección por América había sido rotunda. Por el contrario, no resultaba tan complaciente con la recuperación de lo colonial, presente también en la obra analizada:

No es de mi incumbencia escribir ahora sobre sus lienzos coloniales, o neoi ndios, que así denomina a la cultura postespañola, el escritor cusqueño Uriel García, y tampoco me lo he propuesto. Me interesa el aspecto vernacular de sus labores, y la intuitiva clarividencia con que ha logrado acampar, históricamente, en el paisaje del Titikaka.

Sobre la filiación izquierdista de Malanca, Churata escribió:

Pero hay otro aspecto rico en intensidad que hace de su espíritu uno de los más vibrátiles de las nuevas generaciones indoamericanas. Es el aspecto revolucionario, izquierdista, social...

Para comprender la fluidez con que Malanca atravesó la frontera boliviana hacia Perú, orientándose de inmediato en ese nuevo universo de relaciones sociales e intelectuales, es preciso atender a ciertas condiciones y desarrollos que estaban teniendo lugar en la región durante la década del veinte. Bolivia y Perú experimentaron procesos de modernización que, abarcando diversos aspectos y llevados adelante bajo el signo del liberalismo, habían posibilitado el despliegue de una intensa actividad política y cultural. Uno de los signos de cambio fue la “movilización intelectual”, impulsada a la vez que evidenciada tanto en el incremento de las tasas de alfabetización como en el crecimiento de la actividad editorial. Asimismo, se asiste a la formación de una “intelectualidad regional”, cuyos contactos e intercambios no estaban determinados por límites nacionales.¹⁸¹ Sergio Díaz, un estudioso del viaje americano de Malanca, advierte acerca de estos procesos, al señalar que:

Los intelectuales paceños eran heterogéneos y algo provincianos, pero vinculados a los de Puno y Cusco, con los que articulaban un sutil corredor cultural. El crecimiento político del peruano José Carlos Mariátegui interesó a todos. La aparición de la revista ‘Amauta’ (septiembre de 1926) potenció la relación.¹⁸²

¹⁸¹Sobre estos procesos, ver: Terán, 2008; Flores Galindo, 1991.

¹⁸²Díaz (2004), “Malanca, Mariátegui y el Perú. Un cordobés por América 1927-1930”, mimeo (destacado en el original).

En efecto, la reconstrucción del peregrinaje de Malanca a través de Bolivia y Perú pone en evidencia la existencia de una densa trama de relaciones andinas, que entretejen vínculos más intensos y fluidos entre ciertas regiones o ciudades, como es el caso de La Paz-Puno-Cusco.¹⁸³ En sus crónicas, el joven cordobés registró el momento en que abandonó Puno para dirigirse a la ciudad de Cusco:

El tren inicia su fatigada carrera por valles y serranías (...). El atardecer pone poesía en el paisaje. Viene en tropel el paisaje íntimo. Recuerdos, nostalgias, pena, pero como sé que llego al Cusco donde encontraré amigos del espíritu, me regocija la perspectiva de estar de nuevo en la patria del ideal.¹⁸⁴

La ciudad del Cusco reunía varias condiciones para ser “la patria del ideal”. Desde el punto de vista estético, era la ciudad que había inspirado una línea de interpretación indigenista de la realidad peruana asociada principalmente al pintor José Sabogal.

También podía ser leída como la “patria del ideal” en otro sentido. En 1909, la universidad San Antonio Abad había sido el escenario de una reforma universitaria que, aunque acotada, operó como articulador de iniciativas editoriales de estudiantes, profesores y periodistas en la primera tentativa cusqueña en el siglo XX de producir un discurso regional.¹⁸⁵ El resultado fue la con-

¹⁸³Antonio Melis ha señalado la existencia de un eje Puno-La Paz, rastreable a partir de la correspondencia de Mariátegui, del cual se sabe poco hasta el momento -citado por Beigel (2006, p. 230). Sobre la existencia de una “ruta de intelectualidad americana” que unía Cusco-La Paz-Buenos Aires, ver: Kuon Arce et al., 2008.

¹⁸⁴*La Voz del Interior*, 16/07/1928.

¹⁸⁵Ver: López Lenci, 2004; Valladares Quijano, 2005.

formación de un grupo de jóvenes, entre los que se destacaban Luis Valcárcel y Uriel García, y cuyo proyecto más ambicioso apuntaba al cuestionamiento de las narrativas hegemónicas acerca de la nación peruana y la relocalización en ellas de las diferentes regiones a partir de una revalorización de lo andino como elemento histórico y original. La revista *La Sierra* fue el órgano de difusión del grupo. En los años veinte, aquel proyecto inicial se había diversificado, surgiendo en su interior algunas diferencias; no obstante, había logrado también un efecto multiplicador de las iniciativas culturales, especialmente las relativas al rescate del pasado incaico.¹⁸⁶ En ese marco fueron creadas las revistas *Kosko* (1924-1934), vinculada al *Grupo Resurgimiento*, y *Kuntur* (1927-1928), con planteos más radicales, asociada al *Grupo Andes*, también de Cusco; a pesar de sus diferencias, ambas mantuvieron relaciones con *Amauta*.¹⁸⁷

¹⁸⁶En la década del diez se puso en marcha en el Cusco un proceso de características regionales de rescate y reconstrucción de un pasado original (en el que la generación del '909 privilegió a la antigua sociedad del Tawantinsuyo, por entenderla como el grado más alto de civilización del Perú). Un aspecto importante de este proyecto -que promovió el desarrollo disciplinar de la historia, la arqueología, la antropología y la filología- fue la evocación estética de la cultura incaica, a través de la revalorización de las obras literarias y musicales. López Lenci, 2004.

¹⁸⁷Grupo Resurgimiento: creado en 1926 bajo la dirección de Luis Valcárcel, se reconocía heredero del movimiento de la Reforma Universitaria de Cusco (1909), que encaró el conocimiento histórico del mundo incaico y desarrolló una labor de difusión de ese conocimiento no sólo en el ámbito universitario, sino también en la prensa local y nacional. Formaron parte del grupo inicialmente, además de Valcárcel, Uriel García, José G. Cosío, Luis F. Aguilar, entre otros. De carácter regional, era una de las pocas propuestas pro-indígenas que surgía desde fuera de Lima. Asimismo, motorizó varios debates de carácter interregional (con Puno, Arequipa) y nacional (con Haya de la Torre); el centro de los debates estuvo constituido por el libro de Valcárcel *Tempestad en los Andes*, editado en 1927. Éste cuestionaba tres pilares de la idea de nación peruana, al sostener la superioridad: a) del indio sobre el blanco; b) de la sierra sobre la costa; c) de Cusco sobre

Al llegar a Cusco, el becario era portador de otras misivas de presentación, además de las extendidas por Churata:

Traía cartas de presentación a varios intelectuales... Entrego personalmente y he aquí que me encuentro a los pocos días, con un núcleo de simpáticos muchachos amigos. Ellos son guías que me enseñan a Cusco en sus detalles. Soy amigo de los mejores escritores del sur del Perú, Uriel García, [Luis] Valcárcel, Romero, [Gamaliel] Churata, Velazco Aragón, [Roberto] Latorre y otros, son los que sostienen la reputación serrana.¹⁸⁸

El escritor y director de *Kosko*, Roberto Latorre, también se interesó por la obra de Malanca, dedicándole algunas páginas.¹⁸⁹ El texto contenía ciertas observaciones que permiten inferir algunas características de la recepción de su obra en aquel contexto particular. Latorre no era un crítico de arte sino un periodista involucrado en el debate sobre el indigenismo. Según su interpretación, existía una pugna entre aquellos que buscaban en la “raza vieja de América el tipo neoamericano”, y que por ese motivo despreciaban “al mestizo”, y su propia posición, que otorgaba centralidad en el presente al mestizo y lo interpretaba como el legítimo “neoiindio”.¹⁹⁰ Arremetía así contra la concepción de Valcárcel, que hacía del resurgimiento del indio la esperanza para América, sosteniendo por el contrario que:

Lima. Ver: Flores Galindo, 1991; Funes, 2006.

¹⁸⁸*La Voz del Interior*, 14/05/1929.

¹⁸⁹R. Latorre, “Los nuevos indios de América. El pintor argentino Américo Malanca”, en *Amauta*, 17 (III), octubre 1928. La nota de Latorre fue reproducida en *La Voz del Interior*, 05/12/1928.

¹⁹⁰Latorre discutía principalmente con L. Valcárcel cuyo libro, *Tempestad en los Andes*, había sido publicado en 1927 por la editorial Minerva, con prólogo de Mariátegui.

Lo que en América, singularmente en Perú, se viene llamando “neoindio”, no puede ser, como algunos consideran y muy especialmente el doctor Valcárcel (autoridad en estas cosas), ni debe ser el arquetipo conservado sin inmiscución racial e inadaptado a la civilización dominante, desde la anteconquista hasta nuestros días. Si se adopta el vocablo “neoindio” no va a ser para designar al indio-viejo que pertenece a la antigua raza americana, la cual por razones A o B ha llenado su ciclo vital y si subsiste sólo obedece a particulares condiciones sociológicas (...). “Neoindio” quiere decir “hombre de nueva raza”. Esta nueva raza es la concebida, en América, después de la conquista, es una cópula en que entran como factores no sólo las razas primitivas de América e Ibérica.

Reafirmando la idea, continuaba:

El indio de la antigua raza americana, no es pues el personero de la nueva raza de América. El neoindio no es ningún Huamán o Kespe, sino un Ricardo Rojas, un Vasconcelos. Por eso Américo Malanca es un pintor neoindio.

El comentario de Latorre apuntaba al mestizaje, gran tema contemporáneo y de especial relevancia en países como Perú, Bolivia y México, donde el componente indígena de la población era elevado. Malanca y su obra eran interpretados, pues, como original producto de América, resultado de una síntesis de elementos:

José Malanca es una antena que se tiende al porvenir, es uno de los conquistadores del futuro propio de América. Su obra artística es una segura manifestación de un arte fielmente americano, po-

tente, fuerte en su carácter y en su concepción, definido, racional en su técnica; no una simple y ridícula especulación de motivos más o menos exóticos que, en muchos casos ya, llaman la atención pasajeramente, sin trascendencia alguna.

Latorre no sólo consideraba que Malanca y su producción eran genuinas expresiones del neindio, en el sentido de mestizo, sino que además eran dignos de representar ante “nuestros padres occidentales” cierta originalidad surgida del desarrollo histórico americano, subproducto en parte del proceso de la conquista, la colonia y, también, la inmigración.

Veamos cómo se van ajustando los fragmentos del viaje de Malanca hasta aquí reseñados, en el momento de su llegada a Lima. Su arribo se produjo en noviembre de 1928, munido de una misiva en la cual Gamaliel Churata lo recomendaba ampliamente ante Mariátegui.

Voy a enviarle luego una ligera apreciación sobre José Malanca, pintor argentino, que actualmente hace pintura indoamericana, con destino a Sevilla. Se trata del pintor que creó la bandera Latino Americana del Apra, en Florencia. Es evidente que usted debe tener noticias de él. Un gran tipo de revolucionario. Este artículo irá acompañado de unas seis fotografías. Malanca visitará luego Lima con el objeto de conocer a los hombres y exponer. Así tal nota tiene doble importancia para él; pero sobre todo comercial. En Lima no creo que sea posible esperar más.¹⁹¹

¹⁹¹Correspondencia de Churata a Mariátegui, 30/07/1928, en Mariátegui, 1984, pp. 403-4, t. 2. La referencia a Sevilla como destino del viaje forma parte del itinerario inicialmente trazado por Malanca que incluía Europa. La mención no es casual, ya que allí se realizó en 1929 una Exposición Internacional en la cual se erigió el pabellón argentino bajo la dirección del arquitecto Martín S. Noel, y se encomendó a Alfredo Guido la realización de una pintura mural.

No caben dudas, por los términos de la carta y el comentario que escribió Churata, de que Malanca fue muy bien acogido en Puno. La mención de su particular colaboración en los momentos iniciales del APRA durante la gira europea aparece como uno de los elementos que le abrieron las puertas para insertarse en ciertos núcleos intelectuales de Puno, de Cusco y, en cierta medida, de Lima. De igual manera, su vinculación fue facilitada por el hecho de que entre esos núcleos existían relaciones previas, de carácter regional, que en los años veinte se sustentaban en algunas coincidencias referidas a las posiciones ideológicas asumidas –americanismo, indigenismo, socialismo–, como así también en vínculos editoriales de diversa intensidad y significado.

Desde el retorno de Mariátegui a Lima, de lunes a viernes, entre las 6 y las 8 de la noche, en una habitación de su casa en la calle Washington Izquierdo, tenían lugar las tertulias a las que asistían las más variadas figuras de la vida política, artística e intelectual del Perú y del extranjero. Poetas, escritores, pintores, dirigentes socialistas, obreros, médicos y demás convergían en torno de Mariátegui, motivo central de aquellas reuniones. Cuando Malanca llegó a Lima, este ecléctico círculo intelectual estaba activo; el cordobés se insertó en él como tantos otros, conociendo allí a José María Eguren (poeta), José Sabogal (pintor), Blanca del Prado (poeta) y su hermano Jorge del Prado (dirigente socialista), Noemí Mildstein y Miguel Adler (estudiantes, inmigrantes rumanos) y Ricardo Martínez de la Torre (obrero de filiación socialista).

Desde su arribo al Perú, estaba en los planes de Malanca realizar una exposición en Lima, cuya inauguración pudo concretarse el 3 de noviembre en los salones de la Academia Nacional de Música y Declamación. La muestra, titulada “Paisajes de América”, estuvo integrada por 30 obras en las que se presentaron aspectos urbanos y panorámi-

cos de Bolivia, Puno y Cusco, “paisajes del altiplano, paisajes americanos, sin la presencia de figuras.”¹⁹²

Cumplido su objetivo de exponer en Lima, en diciembre de 1928 el pintor preparó su partida hacia Nueva York, donde había programado una exposición de sus trabajos en febrero del año siguiente. La travesía realizada hasta ese momento había incluido Bolivia y Perú, e insumido un año y nueve meses, tiempo considerable si se tienen en cuenta los tres años de duración total de la beca. De la gira americana anunciada en *La Voz del Interior* al partir quedaban pendientes Ecuador, Colombia y México; se acababa de agregar Nueva York (EE.UU.), y se agregaría Chile.

La acogida de Malanca en el círculo de Mariátegui fue inmediata, y de ello hay sobrados testimonios documentales, tales como los retratos fotográficos que el becario realizó de Mariátegui, su familia y sus amigos; también la correspondencia que mantuvo posteriormente con el intelectual peruano y las crónicas que envió a su ciudad natal. Ahora bien, a partir de ese contacto, y desde su salida del Perú, el cordobés pasó a desempeñar un rol diferente, como intermediario de una red que efectivamente tenía como impulsor a Mariátegui pero que no se resumía ni se agotaba en la actividad editorial. Con motivo de la partida hacia Nueva York, Mariátegui depositó en él un “mandato expreso para representar a AMAUTA y LABOR” en los países que recorriera; allí expresaba también:

¹⁹²Asistieron a la inauguración el Embajador argentino en Lima, Jacinto Villegas; el Presidente de Perú, Augusto Leguía; el pintor José Sabogal; el pianista argentino Héctor Ruiz Díaz; el crítico de arte José Otero; el director de la escuela Nacional de Bellas Artes, Daniel Hernández; y “una numerosa concurrencia de damas y caballeros de la sociedad y los artistas e intelectuales limeños”, en *La Prensa* (Lima), 04/11/1928, transcripción en Legajo J. Malanca, Archivo MPBA.

Ud. no necesita credencial para representar a AMAUTA, siendo como es un espíritu tan solidario con nuestra obra; pero es preciso que una carta le acredite para cuanto concierne a la organización de una más extensa difusión de nuestra revista.¹⁹³

Tal como lo anunciaba, la carta de representación de la Sociedad Editora *Amauta* era una formalidad. Malanca era portador de correspondencia de Mariátegui y llevaba, además, de modo informal, una agenda de encuentros, en los cuales era presentado como un mediador válido del peruano. En esos términos lo anunciaba ante Waldo Frank:

Malanca es un mensajero de esa Indo-América que Ud. quiere conocer. En sus cuadros se lleva quizás el más hermoso paisaje de esta parte del continente. Y en él apreciará Ud. al mismo tiempo que al artista, al hombre, todo pureza, bondad, claridad, impulso. Tiene absolutamente la simpatía de cuantos trabajamos en AMAUTA. Ud. juzgará su obra.

Lo tengo constantemente en mi recuerdo. Algunas notas de mi libro se lo probarán. Malanca le dirá lo demás...¹⁹⁴

El joven becario permaneció en Nueva York entre fines de diciembre de 1928 y fines de marzo del año siguiente; expuso sus obras en el mes de febrero, según lo había programado. Sólo hacia el final logró concretar el encuentro con Waldo Frank y la periodista Anita Brenner. De ese encuentro, comunicó que había dejado en manos de Brenner la representación de *Amauta* y comentó a Mariátegui sus impresiones:

¹⁹³Carta de Mariátegui a Malanca, Lima 12/12/1928, copia, en Legajo J. Malanca, Arch. MPBA.

¹⁹⁴Carta de Mariátegui a W. Frank, Lima 10/12/1928, en Tarcus, 2008, p. 154.

Por fin logré hablar largo y tendido con nuestro Waldo Frank. Hombre simple, inteligente y bueno. Conocí también a la inteligente señorita Anita Brenner. Entre los tres hicimos largas y sustanciosas charlas.¹⁹⁵

En la última misiva desde Nueva York, ya embarcado hacia México, le solicitó a Mariátegui: “Si tiene amigos en México no se olvide de avisarme y recomendarme”.¹⁹⁶

Aunque las noticias del peruano demoraban en llegar, Malanca se insertó rápidamente en el ambiente artístico e intelectual mexicano. Allí se vinculó con Tristán Marof (intelectual boliviano desterrado de su país desde 1927, cercano a los escritores Abraham Valdéz y Oscar Cerruto) y la escritora uruguaya Blanca Luz Brum, y a través de ellos conoció a los artistas David Siqueiros y Diego Rivera, con los cuales tuvo algunos desacuerdos, tanto en el plano estético como en el político.¹⁹⁷

La primera carta que Mariátegui le envió desde su despedida en Lima está fechada en junio de 1929, y en ella el peruano retomaba cada uno de los temas que Malanca le había comentado en sus meses de ausencia. En cuanto a los contactos en México, señalaba:

No sé aún si ha entrado en contacto con los camaradas peruanos en México. Le adjunto una carta para uno de ellos, Esteban Pavletich, que me escribió no hace mucho de Mérida...¹⁹⁸ Seguidamente, explicaba:

¹⁹⁵Carta de Malanca a Mariátegui, Nueva York, 23/03/1929, Mariátegui, 1984, p. 536, t. 2.

¹⁹⁶Ibid.

¹⁹⁷Carta de Blanca Luz Brum a Mariátegui, México 18/10/1929 y noviembre 1929, Mariátegui, 1984, pp. 651-652 y 688, t. 2. Carta de Malanca a Mariátegui, México 23/04/1929, Mariátegui, 1984, pp. 548-549, t. 2.

¹⁹⁸Carta Mariátegui a Malanca, Lima, 11/06/1929, Mariátegui, 1984, p. 578, t. 2.

La labor que Ud. puede realizar cerca de los compañeros de México, en el sentido de coordinarlos, y de explicar a los que incurrieron en ella, la necesidad de superar y rectificar la desviación “nacionalista” que ha liquidado teórica y prácticamente al Apra. Seguiré escribiéndole e informándole, seguro que Ud. hará uso correcto de estos informes, reservándolos a los interesados.¹⁹⁹

La representación encomendada a Malanca excedía ampliamente la circulación de las publicaciones de las editoriales Amauta y Labor. El becario cargaba con una misión más delicada, como era la de establecer comunicación con los peruanos exiliados en México, para “coordinarlos” y “explicar” la cuestión de las últimas definiciones del APRA desde una mirada comprometida con la posición de Mariátegui.²⁰⁰ Debe tenerse en cuenta la compleja situación de este último, que ha sido caracterizada como de “agonía”.²⁰¹ Esta caracterización pretende englobar varios procesos que ocurren entre la redefinición del proyecto político del APRA anunciada por Haya de la Torre (enero de 1928, en México) y la muerte de Mariátegui (abril de 1930). Además de la ruptura con Haya de la Torre, el Amauta debió lidiar con las definiciones resultantes del 1º Congreso de la Internacional Comunista (junio de 1929, Bs. As.) y la persecución que imponía el gobierno de Leguía a sus actividades.

¹⁹⁹Ibid. El subrayado es nuestro.

²⁰⁰Melgar Bao (2014) señala que Malanca, junto a Marof y Blanca Luz Brum, fueron mediadores entre Mariátegui y los exiliados peruanos en México. No obstante, sobre la carta que le envía Mariátegui a Malanca el 11/06/1929, sostiene que el peruano le “confía informes políticos reservados y un papel dirigente”.

²⁰¹Ver: Flores Galindo, 1980; Tarcus, 2001.

En ese marco se fue perfilando, cada vez con más claridad, su viaje a la Argentina.²⁰²

Por expresa indicación de Mariátegui, Malanca se conectó con Esteban Pavletich y Carlos Manuel Cox, peruanos exiliados en México. Además de portar correspondencia, el joven pintor debía intentar un acercamiento con ellos, y asegurarse de que les llegase toda la información necesaria para juzgar con exactitud el momento presente. En una carta del 10 de julio de 1929, Mariátegui indicaba: “Le adjunto copia de unos puntos de vista polémicos, que le ruego hacer llegar, una vez que los haya leído, a Pavletich o Cox”.²⁰³

También le recomendó buscar a la escritora uruguaya Blanca Luz Brum, a quien las últimas noticias situaban allí:

Trate de buscarla tan luego como llegue. Es una excelente amiga mía y una encendida revolucionaria. Tiene esa llama de entusiasmo, ese culto de la sinceridad que he encontrado sólo en América en argentinos y uruguayos del tipo de Ud. y de ella.²⁰⁴

Mariátegui no se equivocaba en su juicio: hubo un entendimiento inmediato entre Malanca y Luz Brum, quebrado al poco tiempo por desavenencias con David Siqueiros (recientemente casado con la escritora uruguaya).²⁰⁵ Antes de este encuentro, el becario se ha-

²⁰²Una reconstrucción de los avatares del proyecto de Mariátegui de instalarse en Argentina, en Tarcus, 2001.

²⁰³Carta de Mariátegui a Malanca, Lima 10/07/1929, copia en Legajo Malanca, Archivo MPBA.

²⁰⁴Carta de Mariátegui a Malanca, Lima, 02/07/1929, Mariátegui, 1984, p. 601, t. 2.

²⁰⁵Entre octubre y noviembre de 1929, Blanca Luz Brum escribe dos cartas a Mariátegui, y en ambas se refiere a Malanca. En la primera señala: “¡Qué bien Malanca! ¡Es el único espíritu que se anima en esta tierra cochina, de hombres torvos, lujuriosos y egoís-

bía contactado con Diego Rivera, con quien tampoco hubo entendimiento. Algunas de sus impresiones fueron compartidas con Mariátegui. Por una parte, habían tenido desacuerdos en relación a los variables significados del comunismo: “El mismo día que conocí a Diego tuve una discusión sobre el comunismo de América del Sur (...). Diego dice que somos puro intelectuales (...). Aquí cree Diego, que el ser ‘matones’ significa revolución...”. Por la otra, tampoco las propuestas estéticas fueron un punto de encuentro: “Aquí la pintura artísticamente es grande; pero revolucionariamente hay que discutir. El arte revolucionario es proletario; es accesible, es humano. Diego pinta metafísicamente. Orozco hace pintura intelectual (...). Me dicen ‘pintura realista’; y yo veo la realidad del paisaje y del hombre sin deformación y con bellezas...”.²⁰⁶ Volveremos sobre este punto en el siguiente apartado.

Entre los meses de diciembre de 1929 y enero de 1930, Malanca comenzó su viaje de regreso. Estaban próximos a cumplirse los tres años de duración de su beca y decidió que su última estación sería Chile. El vínculo con Mariátegui se mantuvo aún en este último tramo, y cobró mayor significación una vez que el peruano hubo decidido viajar hacia Buenos Aires. Previamente, la poetisa Blanca del Prado se había trasladado a la ciudad de Santiago (Chile) donde, gracias a las recomendaciones del propio Mariátegui, se había incorporado a trabajar en *La Revista de Educación*. Hasta último momento, Blanca fue

tas! (...) Ahora tengo en Malanca puesta la más grande y pura de mis emociones”. En la segunda expresa: “Malanca detesta a David [Siqueiros]. Le prevengo por cualquier estupidez que quieran hacer llegar hasta Ud., David es un revolucionario sacrificado y valiente...”. Mariátegui, 1984, pp. 688, 651-652.

²⁰⁶Carta de Malanca a Mariátegui, 23/4/1929, en Mariátegui, 1984, pp. 549-550.

reconocida como una integrante fundamental del círculo más íntimo de *Amauta*, y probablemente su viaje a Chile acompañaba la decisión ya tomada por Mariátegui de radicarse en Argentina.²⁰⁷

Hacia fines de enero, Malanca escribió a Mariátegui las novedades desde Villa Rica, Chile. Allí había localizado a Blanca del Prado y a Manuel Seoane. Sobre su encuentro con este último relataba:

Lo importante es que me hice muy amigo de Seoane y a la vez nos entendimos de maravilla. Estoy seguro que en él está muriendo el A.P.R.A y hasta se alegra de que suceda así. Él será su amigo en B. Aires, me lo ha dicho y yo lo espero con toda mi fe.

Es un muchacho que vale mucho. Estoy alegre de descubrir otro Seoane.²⁰⁸

En la última comunicación entre el peruano y el cordobés, el primero daba por confirmado su viaje a Buenos Aires, que, según sus cálculos y de no mediar problemas, se produciría hacia mayo. Como había sucedido en otras instancias del recorrido del becario, y de la relación con Mariátegui, éste lo situaba nuevamente en el rol de mediador en cuestiones que excedían los asuntos editoriales:

Gran satisfacción me causan las noticias sobre Seoane, con quien yo también me prometo excelente camaradería en Buenos Aires. Hágle Ud. saber que probablemente en mayo estaré

²⁰⁷ Blanca del Prado pertenece a 'Amauta', a la más íntima 'Amauta' (...). Lleva sin credenciales expresas, pero con los más puros títulos, la representación espiritual de la juventud y de las mujeres del Perú. Es por derecho propio e imprescriptible una embajadora de 'Amauta'. Carta de Mariátegui a Sara Hubner, Lima, 27/12/1929, copia en Legajo Malanca, Archivo MPBA.

²⁰⁸ Carta de Malanca a Mariátegui, Villa Rica, 27/01/1930, Mariátegui, 1984, p. 721, t. 2.

en Santiago, en viaje a Buenos Aires (...). Dígale a Seoane que no he sabido nunca si recibió la carta que hace meses le dirigí acompañándole copia de los puntos aprobados del programa del P.S. Después de la carta, fue copia de la misma, en previsión de falla postal.²⁰⁹

Como es sabido, el viaje de Mariátegui nunca se realizó; sus problemas de salud se fueron agudizando hasta que, el 16 de abril de 1930, se conoció la noticia de su muerte. Malanca completó sus actividades artísticas en Chile, entre las que incluyó una nueva exposición realizada en abril en la ciudad de Santiago, la quinta desde que había partido de Córdoba en 1927. A mediados de mayo, vía *La Voz del Interior*, llegó a Córdoba la buena nueva de su pronto arribo a la ciudad.²¹⁰

Hasta aquí hemos seguido el itinerario americano de Malanca, observando cómo (aun sin convertirse en una pieza orgánica) se insertó y circuló con fluidez a través de redes de diverso alcance y significación. Se benefició de esta participación en el sentido en que lo puede hacer un viajero, es decir, obteniendo los contactos que podría activar (o no) en su próximo destino. Teniendo en cuenta esa coyuntura particular, muchos de los contactos que estableció, por su duración e intensidad, se revelan también significativos a la luz de la escena latinoamericana de los años veinte. Lo anterior vale principalmente para el recorrido entre Bolivia y Perú, donde se fue integrando en una serie

²⁰⁹Carta de Mariátegui a Malanca, Lima, 10/03/1930, copia en Legajo Malanca, Archivo MPBA.

²¹⁰*La Voz del Interior*, 16/05/1930. Algunos meses después, en agosto, se anunciaba la llegada a la ciudad de la poetisa peruana Blanca del Prado. La nota era acompañada por dos ilustraciones, una de ellas -un retrato de la joven escritora- firmada por Malanca. Ver *La Voz del Interior*, 22/08/1930.

de espacios y formaciones culturales que mantuvieron conexiones regionales e internacionales.

Hasta donde hemos podido indagar, la reconstrucción de su periplo permite avanzar en la caracterización de ciertos circuitos y redes de carácter continental, en los cuales convergieron preocupaciones políticas, intelectuales, artísticas, que facilitaron la circulación de sujetos, obras, correspondencias y publicaciones. Es posible observar que, durante la década del veinte, existieron intensos vínculos entre artistas e intelectuales de La Paz, Puno y Cusco, agregándose en otro orden Lima y Potosí (y Buenos Aires); y éstos se materializaron muchas veces en intercambios editoriales tanto como epistolares. Es interesante señalar también que los emprendimientos culturales de carácter regional parecen haber mantenido equilibrios más complejos que, al menos por esos años, no pueden ser reducidos a relaciones del tipo centro/periferia, entre capital/provincias, costa/sierras, etc.; están relacionados con la emergencia de una intelectualidad proveniente de las provincias y con la atracción que ejercían determinados polos, en algunos casos determinada por la presencia de centros universitarios, en otros por mejoras en la infraestructura.²¹¹ Los grupos con los que Malanca estableció contacto en aquellos países compartían otros elementos, tales como el indigenismo, el americanismo, el marxismo, el socialismo y -al menos hasta un momento anterior muy próximo- el aprismo.

²¹¹Un caso paradigmático en ese sentido es Puno, que hacia fines del siglo XIX vio transformada su situación geográfica al extenderse el tendido férreo, hacerse navegable el Lago Titikaka, etc. Estas transformaciones permitieron que hacia los años veinte Puno resultara una región que, comparativamente y en términos de su comunicación, se hallaba mejor localizada que Lima. Ver: Vich, 2000.

3.4. Americanismo, indigenismo y rescate colonial

Hacia fines de la década del veinte, el interés de José Malanca por el paisaje se había afianzado en su propia producción; de hecho, llegaría a convertirse -en las décadas siguientes- en el rasgo más permanente y estable de su obra pictórica.²¹² No obstante, más allá de las cristalizaciones, cabe afirmar que su concepción paisajística había sufrido algunas transformaciones, iniciadas durante su gira europea y profundizadas en el viaje americano. Como vimos, fue en parte esa transformación la que determinó la selección de la ruta americana y también la que dio forma al interrogante que guiaría su recorrido estético entre los años 1927-1930. En su segundo viaje, se aproximó al paisaje procurando responder a la pregunta por la identidad americana, sus formas y su contenido; aunque en su formulación podamos encontrar el tono personal, este interrogante atraviesa la producción textual y pictórica de la región a lo largo de toda esa década.

En otras palabras, si bien la elección americana de Malanca fue bastante excepcional como destino de estudio, dialogaba fluidamente con los esfuerzos que -emprendidos desde diversos ámbitos- procuraron precisar los contenidos de una supuesta identidad nacional o su integración en una continental. Su iniciativa, entonces, debe ser comprendida en el marco de la heterogeneidad de significados a los

²¹²La década del veinte ha sido considerada como un punto culminante en la consolidación de la pintura de paisaje en nuestro país. En ese marco, la provincia de Córdoba cobró relevancia como proveedora de motivos para los artistas que adherían a esta tendencia -a más de proveedora de paisajistas luego. Ver: Gutiérrez Viñuales, 2003. También es posible constatar la importancia del paisaje a partir de datos cuantitativos. Como ha sido señalado por Wechsler (1991), entre las décadas de 1910 y 1930, tanto en el SNBA como en las exposiciones anuales, el 60% de las obras exhibidas correspondía al género paisaje.

que remitía el americanismo en la década del veinte, y también como una tentativa de respuesta.

En una entrevista realizada en 1926, apenas llegado de Europa y antes de haber obtenido la beca de paisaje, el cronista captó el interés del artista por realizar un recorrido americano en los siguientes términos:

Malanca es así, un muchacho a quien desde hace mucho tiempo preocupan las cuestiones referentes al arte americano. Trata de hallar sus fundamentos filosóficos y sus rasgos típicos que le den personalidad, en todas sus manifestaciones y muy especialmente en lo que a la pintura se refiere. Por ello, nos dice, si alguna vez pudiera hacerlo emprendería un viaje por el norte argentino, cruzaría Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, hasta Méjico estudiaría a fondo los innumerables asuntos americanos, y recién entonces, retornaría a Europa. No quiero -agrega- sufrir sin respuestas las preguntas que en mi primer viaje me hacían los artistas europeos referentes al arte americano.²¹³

Como vimos en el capítulo anterior, para los artistas cordobeses, la ligazón entre paisaje e identidad tenía fuerte arraigo en una vertiente hispana del modernismo, según la cual la tierra o el terruño eran depositarios del alma nacional; se trataba de un espacio geográfico-histórico y trascendental a la vez. Según esa línea de interpretación, la potencia de la representación (pictórica o literaria) derivaba de su capacidad de expresar el *carácter* de un pueblo; lo nacional se experimentaba como búsqueda de interioridad y no de superficie. Por esa razón, a través de un paisaje podía captarse lo espiritual y emotivo como componente y expresión de lo nacional.

²¹³La Voz del Interior, 04/07/1926.

Durante los primeros tramos del viaje de Malanca, surgió con fuerza no sólo la importancia del paisaje sino, especialmente, la persistencia que tenía el paisaje castellano (como modelo) en la configuración inicial de lo americano. Aquellas formas tan conocidas y familiares funcionaban para él como una lente que posibilitaba la mirada.²¹⁴ Así observaba, primero en La Quiaca:

Hasta La Quiaca el paisaje va tomando un aspecto tan diferente a todo lo visto con anterioridad que en resumen resulta una maravillosa graduación de sensaciones hasta llegar a la hermosa Bolivia, donde estoy experimentando emociones nuevas. Es un paisaje con algo de castellano que culmina en La Quiaca con una aridez entristecedora.²¹⁵

Luego, sobre el trayecto hacia Tupiza: “Con mucho de la vieja Castilla, aridez, montañas, poca gente, tal es la característica del viaje de La Quiaca a Tupiza”.²¹⁶

Esta fuerza inicial del referente castellano se irá diluyendo conforme avance su itinerario y la pregunta por lo americano comienza a estar más presente en el recorrido y sus reflexiones. El interés del pintor por remontarse a los antecedentes históricos, intentando dar con los fundamentos de la existencia de un arte

²¹⁴Conviene recordar lo apuntado por Marta Fuentes (2005, p. 9), en el sentido de que “la singularidad del paisaje no puede ser entendida como mera propiedad de un fragmento topográfico, sino que debe pensarse siempre como producto de una extensa acumulación de imágenes e ideas precedentes. De hecho, la propia naturaleza se constituye en relación con su aptitud para ser plasmada en imágenes”.

²¹⁵*La Voz del Interior*, 23/05/1927.

²¹⁶*La Voz del Interior*, 08/07/1927.

propriadamente americano, lo llevaron a explorar los vestigios de culturas prehispánicas.²¹⁷

Más allá del impacto que le provocó la monumentalidad de aquellos restos, sus apreciaciones acerca del aspecto artístico fueron menos complacientes:

El “arte Tiahuanaco” como el de los incas, de acuerdo a las observaciones realizadas en las ruinas como así también en las existentes en el museo de La Paz, han confirmado mis suposiciones de que es un arte que nos era dable apreciarle bajo el aspecto decorativo industrial y aun así mismo con gran depreciación del buen gusto, y confieso francamente que no ha logrado sugerirme el que nosotros los americanos podemos continuar con esa base, quiero decir un arte descentrado de los demás y por tanto nuestro.²¹⁸

La preocupación acerca de las posibilidades de un arte *descentrado* había sido extensamente explorada por Ricardo Rojas en su libro *Eurindia*. Rojas había postulado su existencia como el justo medio entre el mito y la realidad, lo indígena y lo hispano, resultado equilibrado y armónico de esas tendencias, superadora de exotismos y anacronismos, mediadora entre lo nacional y lo americano: “Eurindia abarca lo nativo y lo extranjero, dilatando lo nativo a lo americano”.²¹⁹ También eran estas preocupaciones las que habían motivado a Ángel Guido -arquitecto rosarino formado en Córdoba con Juan Kronfuss- a proponer la tesis de una *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*:

²¹⁷A comienzos de 1928, publicó la crónica “Tiahuanacu”, *La Voz del Interior*, 12/01/1928.

²¹⁸Ibid.; el subrayado es nuestro.

²¹⁹Ricardo Rojas, 1980, p. 70, t. 2.

... una imperiosa necesidad cabe por el momento: el atrapamiento de la forma que esconda en sí la fusión de lo europeo (hispano en nuestro caso) con lo indígena americano, en su manifestación pura, rústica, intelectual...²²⁰

La estadía boliviana, de extensa duración, fue complementada con recorridos que pusieron a prueba las habilidades de Malanca como viajero. Interesado tanto en conocer los tesoros naturales como los históricos del país, el pintor debió sortear diferentes obstáculos (transporte, caminos, clima) para recorrer la zona amazónica boliviana, para acceder a las ruinas de Tiahuanaco o visitar Potosí. En cada uno de estos lugares, su mirada se amplió para captar no sólo los elementos naturales que componían sus paisajes, sino también el espacio social donde transcurría la vida de los habitantes, con sus costumbres y sus labores.

Si el alma nacional provenía de la tierra primordial que se expresaba en el paisaje, la unidad y homogeneidad en ese aspecto debía indicar entonces lo arbitrario de ciertas fronteras y, probablemente, podría sugerir la presencia de una realidad mayor, más amplia y abarcadora que la nación, como podía ser América.

Estoy a un paso de la frontera que me separa del Perú. No hay diferencia alguna entre estas tierras en las que el hombre ha demarcado un límite. Todo es igual, las mismas peculiaridades y costumbres de las personas, la vegetación igual, los animales semejantes y el mismo idioma, lo único que quiebra la similitud, es el uniforme de los gendarmes. Por qué habrá fronteras.²²¹

²²⁰ Ángel Guido, 1925, p. 25.

²²¹ *La Voz del Interior*, 16/07/1928.

Como había sucedido en su gira europea, la extensión del viaje se descompuso en dos segmentos. Malanca destinó un tiempo significativo a ciertas actividades (reuniones de café, tertulias, paseos por la ciudad, la organización de sus exposiciones) que le demandaron prolongadas estadias urbanas; no obstante, reservó lo necesario para trabajar en sus pinturas, lo que significaba alejarse de las ciudades. Esta distinción, en parte explicable por la pintura *au plein air*, era también expresión de una idea de cuño nacionalista, según la cual la verdadera identidad se hallaba en el interior, en la sierra, lejos del puerto:

Las ciudades de todo el mundo tienen su parecido. Los pueblos hay que conocerlos en donde lo cosmopolita no llega o llega mal. Hay que escapar de las ciudades (...) en Buenos Aires no está el alma argentina. Tenemos que encontrarla en La Pampa, en las sierras, allá en donde brotan nuestras canciones ingenuas y puras, como no tiene raza ninguna.²²²

Durante su estadía en Bolivia, se presentaron claros focos de interés para su actividad artística; entre ellos, las ciudades de Tupiza, Sorata, Potosí y La Paz. Su satisfacción en ese aspecto no fue disimulada cuando, llegado el momento de partir, señaló: “En cuanto al paisaje, Bolivia me ha ofrecido los mejores que admiré hasta la fecha”.²²³

El lago Titicaca fue otro punto de atracción, tanto del lado boliviano como del peruano. De hecho, a ese sector corresponden dos de los paisajes (*Lago Titicaca* y *Copacabana*) enviados en calidad de becario al

²²²La Voz del Interior, 19/10/1929.

²²³La Voz del Interior, 16/07/1928.



Figura 4. MALANCA, JOSÉ, *Copacabana*, 1928, Óleo s/tela, 99,5 x 149,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

gobierno provincial, con destino al museo, mientras que el tercero (*La Quebrada Azul*) corresponde a Sorata.²²⁴

Potosí y Cusco representaron hitos en el recorrido. Un pasado jalonado tanto por el relato mítico como por el histórico, sumado a las huellas materiales de las épocas de esplendor, hicieron que ambos lugares se constituyeran como polos de atracción en su búsqueda de lo americano. En Potosí se detuvo ante las iglesias, a las que consideró “joyas del arte americano”; y allí también hizo explícito (“aunque con cierto recelo”) su interés por lo colonial:

²²⁴A la etapa boliviana corresponden también las obras *Sol de domingo*, *La Paz antigua* y *La Paz moderna*, exhibidas en 1928 en el Salón de Rosario (la última ingresó ese año a la colección del Museo Castagnino, donada por Comisión de Bellas Artes).



Figura 5. MALANCA, JOSÉ, *La Quebrada Azul*, 1927, Óleo s/tela, 78,5 x 99,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

La curiosidad me detiene ante la fachada de la iglesia de San Lorenzo, de la torre de la Compañía, de San Francisco, y me convengo de que voy penetrando, aunque con cierto recelo, en el arte colonial y estoy aprendiendo a distinguirlo.

Dice nuestro inteligente [Ángel] Guido al respecto: Colonial, nombre impropio si lo tomamos en el sentido de la colonia, pero de un acierto clarividente, si lo tomamos en el sentido de Colón, y es natural, en España no existe esta arquitectura, de haberla se diría que es su reflejo.

Si [Ángel] Guido atribuye a estas fachadas el título de “colonial incaico”, me parece un poco atrevida la denominación, pues en la



Figura 6. MALANCA, JOSÉ, *Lago Titicaca*, 1928, Óleo s/tela, 100 x 118,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

misma ornamentación esculpida en bajo relieve, hay giros y elegancias de líneas que los incas nunca hicieron. Con todo, hay gran belleza, y será por cierto muy plausible que nuestros arquitectos empezaran a renacer este arte tan nuestro para que las construcciones modernas no fueran paredes toscas que encierran habitaciones, sino que orientaran un poco mejor el gusto estético.²²⁵

²²⁵ *La Voz del Interior*, 24/03/1928.

La mención de Ángel Guido no es casual. Además del texto publicado en 1925 (*Fusión hispano-indígena...*), entre los años 1927 y 1929 éste escribió una serie de crónicas sobre el arte y la arquitectura peruanas, publicadas en el diario *La Prensa*.²²⁶ Las varias referencias a Guido en las crónicas periodísticas enviadas por Malanca dan cuenta de cómo algunas ideas provenientes del campo de la arquitectura guiaron al becario en su travesía.

Cusco y Potosí, “con sus callejas y templos de recuerdo español”, le resultaron ciudades de gran atractivo, demostrando interés también por la arquitectura urbana. El entusiasmo por el Cusco se evidenció, por ejemplo, en la exposición de sus “Paisajes de América”, realizada en Lima, donde bajo el título “Rincones del Cusco” aparecían agrupadas un importante conjunto de obras ejecutadas durante esa estadía.

Cabe señalar que ninguna de las piezas enviadas en calidad de becario ejemplifica esta mirada atenta a la arquitectura que comienza a ser dominante en Perú, probablemente a partir del impacto que le produce la ciudad del Cusco. Aquellas obras, que ingresaron a la colección pública, se aproximan al paisaje de manera panorámica, y en ellos predomina lo rural por sobre lo urbano; que, cuando aparece, es captado desde la distancia (y la altura), no desde su interior.

Como vimos, Cusco fue significativo en varios sentidos para el viaje de Malanca. Allí entabló amistad con los escritores indigenistas, compartiendo con ellos algunas excursiones y veladas nocturnas. Representó la oportunidad de interiorizarse acerca de las claves de aquella corriente que, además de manifestar una preocupación

²²⁶ Ángel Guido: “El Cuzco. Problema de Arte”, *La Prensa*, 11/09/1927; “La influencia india en la arquitectura colonial”, *La Prensa*, 20/10/1929.

histórico-política por la integración del indio a la nación, se interesaba por el rescate artístico-cultural del legado prehispánico. No obstante, estos contactos no lograron ganar al pintor para la causa indigenista más radical (de inclinación mesiánica); aquella expresada, por ejemplo, por Luis Valcárcel en su *Tempestad en los Andes*, donde se anunciaba al indio antiguo como actor fundamental del presente americano. Habiendo abandonado Cusco, Malanca reflexionaba sobre la cuestión:

En Bolivia y en Perú hay indigenistas. Son escritores que defienden y afirman que el indio dará la verdadera y grande América. Yo, como ellos, con un poco de lirismo de ellos, creí al principio esa misma esperanza; pero la realidad de vivir cerca de esa gente casi dos años (...) ha podido convencerme de lo poética que es la ilusión.

Y ése que dijo ‘raza superior’, se alarmó de la fuerza y voluntad del indio (...). Pero este señor no vio que hay labradores que hacen por diez indígenas y que cantan cuando trabajan, en lugar de murmurar quién sabe qué... que hay gentes de puertos que levantan pesos que al indio aplastan (...).

Qué diría Valcárcel, cuando su libro “Tempestad sobre los Andes” [sic], presiente y pronostica y aplaude, que un día bajarán de los cerros como torrentes, los indios con la venganza de años de odio al blanco... ¿Qué harían todos estos de “ojota” cuando nos reemplacen? ¿Y este principio de América se debe a ellos? Valcárcel es lírico, ha salido de la realidad; por eso ya le dije un día que, si espera algo de esta América, no será de los indios, será sí, de los nuevos indios y estos somos nosotros.

¡Pobre América si espera algo de los indios!²²⁷

²²⁷La Voz del Interior, 16/05/2014

Un aspecto significativo del segmento peruano del viaje de Malanca se relacionó con la recepción de su obra. Como vimos con motivo de la exposición de sus trabajos en Lima, los peruanos Gamaliel Churata y Roberto Latorre le dedicaron sendos comentarios críticos publicados en *Amauta*. Aunque ambos escritores estaban comprometidos con el indigenismo, sus miradas sobre el problema diferían, así como sus consideraciones sobre la naturaleza de los óleos de Malanca. A Churata le había interesado del cordobés su “intuitiva” inmersión en lo americano a través de su atención al “reclamo telúrico”, “a la fascinación de lo vernáculo indoamericano” y a la valorización de “lo plebeyo”; a Latorre, la pintura de Malanca le había sugerido estar ante un “pintor neoindio”, es decir, representante de lo mestizo. Mientras el primero reivindicaba “la gradual penetración que realiza en lo indígena andino” y prefería no comentar sobre los “lienzos coloniales”, el segundo seleccionaba un cuadro de tema colonial como “El Monasterio de Santa Catalina” para hacer su comentario.

Ahora bien, además de las disputas al interior del indigenismo, Perú estaba atravesado por el regionalismo. Como lo había advertido Mariátegui en sus *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

... la costa y la sierra, en tanto, son efectivamente las dos regiones en que se distingue y separa, como el territorio, la población. La sierra es indígena, la costa es española o mestiza (...). La raza y la lengua indígenas, desalojadas de la costa por la gente y lengua españolas, aparecen hurañamente refugiadas en la sierra. Y por consiguiente, en la sierra se conciertan todos los factores de una regionalidad, si no de una nacionalidad.²²⁸

²²⁸Mariátegui, 2009, p. 203.

Indigenismo y regionalismo atravesaban y tensionaban también el ambiente artístico-cultural peruano, proveyendo marcos de interpretación para las producciones plásticas. Ése fue el contexto de recepción de las telas de Malanca, que -como vimos- fueron consideradas desde una y otra vertiente del indigenismo, además de la afinidad/oposición con los términos sierra/costa. Para su exposición en Lima, en noviembre de 1928, Malanca había reunido un total de 30 obras, cuya mitad correspondía a “Rincones del Cuzco”, y el resto a “Impresiones del altiplano y del Cuzco”; entre estos últimos probablemente dominaran los paisajes rurales, muchos provenientes de su larga estancia en Bolivia. Por una nota enviada por el pintor al diario cordobés, conocemos algunos detalles del poco convencional montaje de la muestra. Según comentaba:

Mis cuadros ocupan dos salas. En el centro hay mesas cubiertas con ponchos y tejidos del altiplano. Cuadros, tejidos y flores traen evocación, olor de sierras y de campo.

Todo esto hace bien en esta ciudad sin sol y sin ingenuidad.²²⁹

Como se advierte, también se valió de aquella clave interpretativa regionalista para transmitir a sus compatriotas su experiencia como expositor.

Otro aspecto de la búsqueda de identidad americana surgió de la estancia del pintor en Nueva York. Lo guiaba un propósito netamente comercial. En Cusco, había conocido al pintor argentino Italo Botti, que le ofreció exponer sus obras de Bolivia y Perú, oficiando él de *manager*.²³⁰ La experiencia dejó amargos recuerdos en el becario. El idio-

²²⁹La Voz del Interior, 03/12/1928.

²³⁰Sergio Díaz (2006) consigna que Italo Botti se encontraba en esos años radicado en EE.UU., ocupado en el negocio del turismo.

ma le era desconocido; la ciudad le resultaba ajena, demasiado grande y extraña en ritmo y apariencia; la exposición no fue lo que esperaba, y su *manager* tampoco.²³¹

Este segmento del viaje fue articulado en la experiencia del pintor mediante otra clave de interpretación de lo americano; en sus crónicas resuenan ecos tanto de las semblanzas martianas como del arielismo que, avanzados los veinte, abonan el suelo común del anti-imperialismo. La Nueva York de Malanca es una ciudad sin luz y sin belleza, donde predominan rascacielos y automóviles, donde el progreso técnico ha eclipsado el logro estético, donde lo útil ha reemplazado lo bello.²³² La oposición latino/anglosajón no demora en aparecer, con el consecuente recorte que opera sobre lo americano, reproduciéndose incluso hacia el interior de la nación:

Y pienso en España y sin querer me voy a los países latinos. Nuestra América me preocupa y razono que sería una verdadera desgracia que el tiempo trajera un algo de yanqui. No quiero aceptar lo que alguien dijo de Buenos Aires. Ese alguien, cuando habló de nuestra capital, se le ocurrió decir la Nueva York del Sur. ¡Jamás!

Si Buenos Aires va en progreso mecánico hacia esta ciudad, también se separa cada vez más con aquello de que en nuestro pueblo

²³¹Nueva York aparece por esos años -no sólo para Malanca- como un mercado artístico muy tentador. Malanca expresa sus expectativas económicas a Mariátegui (1984, p. 519) en su misiva del 22/02/1929: “Lo que me interesa de este país, es lo que le decía anteriormente- Dólares y solar. *En eso soy un canallita cualquiera*” (destacado en el original).

²³²Vale aquí la consideración de la experiencia de Torres García (2008) en Nueva York, a comienzos de la década de 1920. La narración que hace el pintor de aquella estadía está marcada por la oscilación entre el entusiasmo y la decepción que experimenta ante la fisonomía que adopta la ciudad más moderna del momento.

tenemos pegado, el ‘spirit’, heredado o nacido más bien. Sin embargo, son dos pueblos absorbedores de los extranjeros.²³³

Una vez finalizada la exposición en Nueva York, Malanca reinició el viaje, con rumbo a México. Sus expectativas sobre aquel país se habían acrecentado durante su estancia en EEUU. En el momento de partir, escribía: “Es casi una huida hacia el Quijote. Voy hacia el país del Sol y de la pasión. Quiero encontrarme ciudadano de una patria. Me he sentido tan extranjero aquí...”.²³⁴ Varios aspectos le atraían de México, pero dos concentraban toda su atención: la fama revolucionaria del país y el prestigio conquistado por éste en el terreno artístico.²³⁵ Su arribo se produjo en marzo de 1929 por el puerto de Progreso, y desde allí viajó por tierra hasta la ciudad capital.

En términos artísticos, México le resultó complicado de asimilar. El becario se había propuesto exponer en la ciudad capital, razón por la cual retomó su actividad pictórica y comenzó a establecer los contactos necesarios. En contraste con lo acontecido en Nueva York, Malanca recuperó el entusiasmo, estimulado por ciudades como Taxco, Cholula, Zacatán, Cuernavaca y el DF; en ellas aparece nuevamente la arquitectura colonial como tema central de su obra y sus crónicas. A esa altura, había desarrollado claras preferencias por lo colonial, aun por encima del legado prehispánico:

He pintado en muchas regiones de Méjico (...) en Texaco [Taxco] donde predomina la arquitectura colonial que ofrece mayor atrac-

²³³La Voz del Interior, 01/06/1929.

²³⁴Ibid.

²³⁵Ahora un barco me lleva a Méjico. Al Méjico de las revoluciones: y a un Méjico que hace asustar a mucha gente, pero que me atrae, que me tira por muchas cositas que acaso pueda contar más luego”, en *La Voz del Interior*, 01/06/1929.

tivo al pincel. La arquitectura azteca me atrajo como curiosidad, por una atracción exótica, pero no como arte que no dice nada.²³⁶

Como vimos, Malanca conoció allí a los muralistas Rivera y Siqueiros. Más allá de sus expectativas iniciales y de la grata impresión que le causó la política de promoción impulsada por el Estado, sus opiniones sobre el ambiente artístico fueron negativas.²³⁷ Si bien su exposición fue llevada a cabo con bastante satisfacción -incluido el plano económico-, el contraste entre las tendencias dominantes en México y su producción se convirtieron en un foco de atención y reflexión para el becario. A su juicio:

En México, el arte pictórico está acaparado por la personalidad del pintor Diego Rivera, artista talentoso y original que ha pintado una sensación mejicana a su manera (...). Ha pintado asuntos comunistas; ha puesto inquietud de su pintura en el elemento espiritual; ha repercutido en los pintores mejicanos y ha sido moda pintar revolución (...). Rivera, pintor de la Revolución de Noviembre, hay que decir que pintó en “difícil” -con literatura- intelectualmente (...). Entonces, Diego, hizo arte por arte... y la Revolución dice Arte para la humanidad. ¡Enorme contradicción!²³⁸

²³⁶ *Los Principios*, 08/08/1930.

²³⁷ A comienzos de la década del veinte, se había puesto en marcha un proyecto estatal que apostaba a la recuperación del arte popular y la decoración de los muros de edificios públicos, como formas de construcción de identidad nacional y de difusión del arte. Los principales artistas identificados con estas realizaciones eran Diego Rivera, David Siqueiros y Clemente Orozco, aunque hacia fines de la década las respectivas trayectorias se habían alejado. Ver: Acevedo y García, 2011.

²³⁸ *La Voz del Interior*, 04/08/1930.

Algo de esta percepción sobre el compromiso político y la propuesta estética de Rivera había sido comentado ya en la correspondencia con Mariátegui. En una de sus crónicas, el becario ahondó en la significación que para él revestía el “realismo”, sentenciando primero que “El realismo es con realidad”, y agregando seguidamente que:

Pintar naturalezas muertas deformes (...). Pintar sujetos desconocidos, para nosotros los que somos de la especie humana (...). Pintar paisajes con colores de muerte, con perspectivas ignorantes -hacer en una palabra Arte analfabeto...²³⁹

Malanca comprendía el “realismo” a través del aspecto mimético y figurativo, expresado cabalmente en sus paisajes, reafirmando como nota persistente el componente emotivo y espiritual, al igual que la opción por el postimpresionismo en el aspecto técnico de su producción:

Mis paisajes son trozos de la naturaleza que me emocionó de la misma manera que a esos mismos pintores –que la transforman en paisajes sin localidad, sin tiempo, sin alma. Mis cuadros tienen estilización pero no transformaciones. No son cosas hechas con cuatro pinceladas que obedecen a una construcción del pedazo visto y que ha sido pintado (...). Mi arte es sincero. Mi arte es yo. Debo ser yo (...). Y esta gente ‘vanguardista’, ‘revolucionaria’, evita el paisaje como cosa lírica, como cosa sin importancia en el momento histórico. No saben que el paisaje es la cuna y el aliento del hombre (...). El poeta (no el que hace versos) es un paisajista. En todos los momentos his-

²³⁹Ibid.

tóricos debe existir la poesía -el sentimiento- el amor. Ni Lenin, ni Marx han estado en contra -no han podido sustraerse.²⁴⁰

Tras una muy breve estadía en Chile, donde consiguió exponer sus trabajos, regresó a Córdoba.²⁴¹ En agosto inauguró una muestra de las piezas ejecutadas durante su gira, que llevó por título “Paisajes de América”. A pesar de un relativo éxito de concurrencia en la jornada de apertura, evaluada globalmente -a días del cierre- no llegaba a cubrir sus expectativas, especialmente en términos de ventas. Esta consideración alentó la organización de un evento que tuvo por figura central a Saúl Taborda, quien disertó sobre la obra del artista.²⁴²

En este capítulo, hemos mostrado cómo el itinerario de José Malanca surgió del entrecruzamiento de ideas y prácticas que, excediendo el marco artístico, remiten a tendencias que convivieron dentro del modernismo. La noción de red resulta fundamental en este sentido, a la hora de reconstruir y organizar los recorridos a partir de los vínculos significativos que el becario estableció en sus dos travesías, particularmente en el viaje americano. A su vez, éste permite relativizar y reconsiderar el supuesto del carácter homogéneo y central de Europa, primero, y de París, después, como referencia para las artes plásticas del período.

²⁴⁰Ibid.

²⁴¹La estadía en Chile se vio complicada porque Malanca enfermó de paludismo, dedicando parte del tiempo a su recuperación. Allí se reencontró con la poetisa peruana Blanca del Prado, quien lo acompañaría a Córdoba y, luego de contraer matrimonio con el pintor, se radicaría definitivamente en la ciudad.

²⁴²“El Dr. Saúl Taborda (...) pronunció en ocasión de la clausura de la exposición, una interesante conferencia, a través de la cual destacó los méritos del trabajo de Malanca, su estilo característico y la idealidad con que lleva al lienzo las sugerencias de la Naturaleza”. *Córdoba*, 17/08/1930.

Tabla 5. Producción pictórica de José Malanca (1923-1930).

Europa



Barrio de Santiago (España), cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1924.



Sembrados de Castilla, cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1924.



Primera Nevada, cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1924.



Paisaje del Piamonte, cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1925.



Restos medievales, cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1925.



Lago de Orta, cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1925.



Paisaje toscano, ca. 1925; reproducido en cat. J. Malanca, Comis. Nac. Homenaje, 1969.



Useglio, Italia, 1925, reproducido en cat. Expos. J. Malanca, gal. Zurbarán, 1988.



Camino toscano, ca. 1925, reproducido en cat. Expos. J. Malanca, gal. Zurbarán, 1988.



Paisaje, ca. 1926, Arch. Museo Caraffa.



Primera Nevada, óleo s/tela, 90 x 60 cm, Col. MNBA (reproducido como *Diciembre en los Alpes*, en cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1926).



Anochecer alpino, ca. 1926, reproducido en *La Prensa*, 26/09/1926.



Figura de niña, ca. 1926, Arch. Museo Caraffa.

Bolivia



La Quebrada Azul, 1927, óleo s/tela, 78,5 x 99,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Calle de Sorata, ca. 1927; reprod. *La Voz del Interior*, 02/08/1930.



Lago Titicaca, 1928, óleo s/tela, 100 x 118,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



La Paz moderna, 1927, óleo s/tela, 100 x 120 cm., Col. Museo Castagnino + Macro.



Copacabana, 1928, óleo s/tela, 99,5 x 149,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

Perú



Patio viejo (Lima); reprod. en *La Voz del Interior*, 05/12/1928.



Santo Domingo; cat. Salón Rosario, 1931.



Cuzco, 1928; reprod. en *La Voz del Interior*, 11/04/1929.



Paisaje del Altiplano; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1929.



Paisaje Peruano; cat. Salón Rosario, 1929.



Rincón del Cuzco Colonial, 1929; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1929.

México



Barrio Minero; cat. Salón Nac. de Bellas Artes, 1930.



Mañana en Taxco; cat. Salón Nac. de Bellas Artes, 1931.

Tomando en cuenta la configuración de un mapa de escala hispanoamericana, con centros en Bolivia, Perú y México, es posible vislumbrar la emergencia de territorios de diálogo latinoamericanos que sustentan los intercambios y debates que se multiplicarán en la década del treinta.

En el nivel de la producción pictórica del becario, podemos afirmar que, si bien se mantiene el dominio técnico dado por el postimpresionismo, aparecen ciertas innovaciones en los motivos iconográficos. Además de una reafirmación del paisaje como género de interés, Malanca realizó una valorización de un tipo específico de paisaje, “el americano”, para cuya caracterización se valió de la incorporación de la arquitectura colonial, dotando a ese espacio de un perfil particular. Este interés por lo americano-colonial conecta también a la pintura con otros desarrollos que se vienen dando en la escena cordobesa desde la década previa; es el caso, en el ámbito de la arquitectura, del estilo neocolonial o, en el de la historia, del interés por los estudios coloniales.²⁴³

²⁴³Sobre la recuperación de lo colonial, en diversas zonas culturales, desde la década del diez, ver: Agüero, 2010.

| CAPÍTULO 4 |

Inquietudes parisinas y tensiones estéticas

Tras la realización del segundo concurso de becas, los ganadores comenzaron a planificar sus recorridos. Acabamos de destacar el caso de José Malanca; a continuación, reconstruiremos las travesías de Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo Musso, elegidos en las categorías de pintura (figura) y escultura, respectivamente.

Entre los rasgos característicos de la primera cohorte, destacamos la homogeneidad de las trayectorias previas -con su impacto en las selecciones iniciales del viaje- y la existencia de lazos manifiestos entre los concursantes, que los convertían en miembros de un cohesionado grupo. Muy diferente es la fisonomía que exhibe la segunda cohorte, entre cuyos integrantes no existían vínculos previos significativos, y cuya nota distintiva fue la heterogeneidad de trayectorias. Se impone, nuevamente, una mirada de conjunto sobre los periplos que los becarios iniciaron en 1927. La propuesta es similar a la que hicieramos en el capítulo 2: graficar los itinerarios de manera comparativa, esperando contribuir a la reflexión y al análisis de las variables, tanto como al desarrollo inmediato del capítulo.

Salta a la vista, en una rápida observación, la diversidad de opciones. Si nos concentramos en los recorridos de los becarios de esta segunda cohorte, surge la apertura hacia un nuevo espacio de formación, antes no considerado, como es el territorio americano. Como he-

Tabla 6

Itinerarios de Musso y Lescano Ceballos (1927-1931)

RICARDO MUSSO		E. LESCANO CEBALLOS	
1927		1927	
Feb	Buenos Aires - París	Feb	Córdoba - Buenos Aires en tren. Buenos Aires -
Mar		Mar	Génova en barco. En Italia recorre la península
Abr		Abr	Génova, Venecia, Pisa, Florencia, Siena, Roma,
May		May	Nápoles, hasta Palermo. De regreso
Jun		Jun	hasta Milán y de ahí a París.
Jul	Francia: se instala en París y	Jul	París, Francia.
Ago	desde allí realiza viajes hacia	Ago	
Sep	otras ciudades europeas,	Sep	
Oct	principalmente Italia.	Oct	
Nov		Nov	España: región de Castilla (con viajes hacia
Dic		Dic	Burgos, Ávila, Toledo y Madrid y estadía
			de 3 meses en Segovia)Escala en Barcelona
1928		1928	
Ene		Ene	España: región de Castilla (con viajes hacia
Feb		Feb	Burgos, Ávila, Toledo y Madrid y estadía
Mar		Mar	de 3 meses en Segovia)Escala en Barcelona
Abr		Abr	
May	Francia: se instala en París y	May	
Jun	desde allí realiza viajes hacia	Jun	
Jul	otras ciudades europeas,	Jul	
Ago	principalmente Italia.	Ago	París, Francia.
Sep		Sep	
Oct		Oct	
Nov		Nov	
Dic		Dic	
1929		1929	
Ene		Ene	
Feb		Feb	
Mar		Mar	
Abr		Abr	
May	Francia: se instala en París y	May	París, Francia.
Jun	desde allí realiza viajes hacia	Jun	
Jul	otras ciudades europeas,	Jul	
Ago	principalmente Italia.	Ago	
Sep		Sep	
Oct		Oct	
Nov		Nov	
Dic		Dic	Italia: San Gimignano, región Toscana.
1930		1930	
Ene		Ene	
Feb		Feb	
Mar		Mar	
Abr		Abr	Italia: San Gimignano, región Toscana.
May	Francia: se instala en París y	May	
Jun	desde allí realiza viajes hacia	Jun	
Jul	otras ciudades europeas,	Jul	
Ago	principalmente Italia.	Ago	Berlín, Alemania
Sep		Sep	Breves recorridos por Suiza y Bélgica.
Oct		Oct	Regreso Córdoba
Nov		Nov	
Dic		Dic	

ITINERARIO. Itinerarios de Musso y Lescano Ceballos

1931		1931	
Ene	Francia: se instala en París y desde allí realiza viajes hacia otras ciudades europeas, principalmente Italia.	Ene	
Feb		Feb	
Mar	Francia: se instala en París y desde allí realiza viajes hacia otras ciudades europeas.	Mar	
Abr		Abr	
May		May	
Jun		Jun	
Jul		Jul	
Ago		Ago	
Sep	Regreso a Córdoba	Sep	

mos señalado, América aparece por primera vez como un destino para el perfeccionamiento artístico. Si comparamos estos destinos con los de la camada anterior, encontramos una importante variación: el centro de los viajes europeos se ha trasladado considerablemente. Italia y España (en especial España) pierden protagonismo frente a Francia (París). Los itinerarios de Lescano Ceballos y Musso pivotearon esencialmente sobre las respectivas estadias parisinas, que en ambos casos fueron las de mayor duración, aun si tuvieron distintas expresiones.

En el caso de Musso, permaneció la mayor parte del tiempo en la capital francesa; realizó algunas visitas veraniegas a Italia (cuatro en total) y una muy breve incursión en España. El escultor prolongó su estadía más allá de la duración de la beca, completando un total de cuatro años y once meses. Lescano Ceballos, quien extendió su estadía ocho meses más allá de lo estipulado por la beca, residió en París en dos períodos, que completaron un total de dos años; también permaneció en Italia un año, a España destinó seis meses y, por último, a Alemania los dos meses previos a su regreso (combinado con recorridos hacia Suiza y Bélgica).

Abordaremos en detalle ambos recorridos, procurando ofrecer una visión cualitativa de los viajes europeos de los becarios de esta segunda cohorte. Esto nos permitirá realizar algunas consideraciones particulares, y nos habilitará para proponer comparaciones más generales y conclusivas.

4.1. Un nuevo mapa europeo

En octubre de 1926, inmediatamente después de conocidos los resultados del concurso, Lescano Ceballos informaba al Director General de Enseñanza Normal y Especial su plan de viaje:

Es mi propósito realizar primeramente una gira de estudios por las principales capitales y centros artísticos de Europa, empezando por París, donde pasaré probablemente los primeros meses de mi estadía. Mis planes futuros y mi norma de trabajo dependen de la orientación que me haya formado una vez finalizada la gira en cuestión.²⁴⁴

Recordemos que, apenas tres años antes, los becarios cordobeses habían respondido sin dudar que su viaje empezaría en España, punto de partida y momento inicial del recorrido.²⁴⁵ Con informaciones

²⁴⁴Nota elevada al Dir. Gral. de Enseñanza Normal y Especial, Félix Garzón Maceda, 14/10/1926, en AGPC, Tomo 10 Oficinas, Año 1926, f. 523. El subrayado es nuestro.

²⁴⁵Lescano Ceballos recordará (en una entrevista muy posterior): “Tenga presente que, en ese tiempo, los artistas argentinos teníamos muy escasa documentación del arte europeo. Imperaba la estética y la escuela de un grupo de pintores españoles como Sorolla y Zuloaga, por ejemplo, cuya obra era conocida y difundida. No es como ahora que nuestra juventud está al día con la creación universal. La documentación es vastísima”. Ver: “En una exposición retrospectiva, Edelmiro Lezcano [sic] revelará la evolución operada en su magnífico arte”, ca. 11/1954, probablemente editada en diario *Córdoba*, con mo-

muy generales sobre la marcha del movimiento artístico europeo, provistos de algunas versiones/visiones transmitidas por otros viajeros de regreso de sus giras europeas, alentados por las oportunidades ofrecidas por la escena local -la visita de Marinetti y la exposición de Pettoruti, entre otras- o, en el caso de Musso, por las posibilidades ofrecidas por una escena más cosmopolita como la de Buenos Aires, los nuevos becarios fueron definiendo progresivamente sus itinerarios.²⁴⁶

Más allá del ordenamiento que cada uno le dio, lo cierto es que una pieza fundamental para armar ese rompecabezas de perfeccionamiento artístico fue la escena de París. Si bien los desplazamientos de Musso y Lescano Ceballos contrastaron en otros órdenes, una rápida mirada al cuadro de viajes de la segunda cohorte nos permite despejar como elemento común y nota distintiva la fuerte presencia de París entre las selecciones europeas realizadas. Se puede adelantar que los significados y las experiencias propias de cada travesía fue-

tivo de la inauguración de la muestra en Galería Feldman el 22/11/1954, en Carpeta Lescano Ceballos, Archivo MEC, folio 112.

²⁴⁶La experiencia narrada por Berni (1952) antes del viaje que emprende en 1925, desde Rosario, es ilustrativa: “En las tertulias de artista (...) los nombres más comentados entre los pintores modernos argentinos eran Fader y Quirós, y, entre los extranjeros, Sorolla o Zuloaga, cuyas obras apenas conocía por malas reproducciones. Nadie allí se extralimitaba en sus elogios fuera de este género de pintura. A veces se hablaba de la existencia en Europa de unos locos llamados futuristas, que eran, según versiones, el ‘hazmerreír’ del público. Nadie sabía distinguir, con mediano conocimiento, un cubista de un fauvista. Por esos años, Guido, que vivía en Rosario, hizo un viaje de varios meses por Europa; nosotros, los jóvenes, lo esperábamos a su vuelta para que nos contara sus impresiones y nos ilustrara sobre aquellos ambientes artísticos. Nos habló despectivamente de una gran decadencia, cuyo centro era París, en términos tan vagos, que quedamos tan ignorantes como al principio”.

ron variables; ahora nos proponemos ofrecer un panorama de ambas, procurando considerar sus elementos más relevantes, para ofrecer luego una mirada comparativa parcial.

4.2. Edelmiro Lescano Ceballos

En febrero de 1927, mientras Malanca abordaba el tren que lo llevaría hacia el norte del país y lo ubicaría ya en su ruta americana, el pintor Lescano Ceballos se aventuraba hacia el continente europeo. También iniciada en tren hasta Buenos Aires, su travesía continuaba a bordo del *Giulio Cesare*, barco que lo llevaría hasta Burdeos y desde allí hasta Génova.

Nacido con el despuntar del siglo, Lescano Ceballos tenía 26 años cuando emprendió su viaje como becario. Tras un paso fugaz por la APBA, su actividad docente lo había llevado hasta Ascochinga, donde ejerció como director de escuela, y desde 1923 trabajó como ilustrador para el diario *Los Principios*.²⁴⁷ Este vínculo determinó que, a la hora de partir, le fuera encomendada la tarea de narrar algunas de sus experiencias como viajero especializado en el mundo del arte.²⁴⁸

Más allá de lo expresado antes de su partida, la primera estación en el viaje de Lescano Ceballos fue Italia, por razones ajenas a sus deseos.²⁴⁹

²⁴⁷Un breve paso previo por *La Voz del Interior* había permitido demostrar sus dotes como caricaturista; ver: *La Voz del Interior*, 06/09/1920 y 25/06/1920.

²⁴⁸A diferencia de Malanca, en Lescano Ceballos esta labor es muy discontinua y esporádica. Ofrece, no obstante, algunos elementos de interés para reconstruir tanto el itinerario geográfico como el estético.

²⁴⁹Aunque el becario había solicitado viajar en el “*Massilia*”, que lo llevaría hasta Burdeos para desde allí llegar a París, los pasajes adquiridos por el gobierno provincial

Dado que su punto de arribo al continente fue finalmente Génova, el pintor decidió dedicar tres meses para recorrer algunas ciudades de la península hacia el sur, hasta Palermo (vía Pisa, Florencia, Siena, Roma, Nápoles); y de regreso hacia el norte, visitando primero Venecia y luego Milán, estación previa a París. El tramo desde Roma hasta Nápoles y el regreso hasta la capital italiana fueron efectuados en compañía del escultor Gaspar de Miguel, con quien coincidiría también en París.²⁵⁰

Desde Venecia realizó su primer envío de correspondencia a *Los Principios*, volcando allí las impresiones surgidas del recorrido italiano.²⁵¹ Descreído del impresionismo como fórmula para captar la naturaleza y sus leyes, convencido de la necesidad de buscar el sentido más profundo (“el artista es un minero”, será su expresión), proponía al creador como “intérprete” de la realidad: “nos traduce a nuestra propia lengua lo que nosotros no alcanzamos a comprender por haber sido expresada en lengua extraña”; consciente también de que en esa operación el artífice “compone y crea”.

Lescano Ceballos quedó deslumbrado por la estatuaria griega, cuya belleza y sobriedad destacó como valores. También los primitivos florentinos y sieneses lo sorprendieron especialmente, porque en ellos

fueron para el “Giulio Cesare”, cuyo destino era Génova. Nota del 23/11/1926, AGPC Tomo 28, Oficinas, Año 1927, f. 181.

²⁵⁰Tras haber concursado (sin éxito, aunque con el mencionado reconocimiento especial del jurado) la beca de escultura, Gaspar de Miguel partió hacia España (de donde era oriundo y donde aún residían sus padres), solventando el viaje por sus propios medios. Ver: *La Voz del Interior*, 17/10/1926.

²⁵¹En la nota, titulada “Divagaciones de un día gris” y remitida desde Venecia con fecha del 5 de mayo, el becario narra sus primeras impresiones del recorrido italiano. *Los Principios*, 16/07/1927.

descubrió los valores de la sinceridad y la espiritualidad. Giotto, Duccio, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Filippo Lippi, Botticelli, Veronese, Tintoretto, Tiziano, fueron los maestros que atrajeron su atención, capturando su mirada y convirtiéndose en centro de sus reflexiones estéticas.²⁵² Tiempo después, el pintor explicó el deslumbramiento inicial que le produjeron aquellos artistas en los siguientes términos:

Llegué a Europa con una preparación cultural muy deficiente. Los libros de arte -aquí en Córdoba- eran escasos y más aun las buenas reproducciones. Conocíamos las grandes figuras: Tiziano, Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, pero ignorábamos los primitivos, que fueron para mí una verdadera sorpresa, Botticelli, Fra Filippo Lippi, Fra Benozzo Gozzoli y Ghirlandaio me abrieron el camino hacia Giotto, Massaccio, Duccio, Lippo Memmi, Piero de la Francesca. Mi entusiasmo fue tanto que los grandes maestros -más completos- llegaron a disgustarme. Me parecieron fríos o espectaculares.²⁵³

Existe en sus reflexiones una tensión que llega a la oposición entre “lo frío y lo espectacular” y lo emotivo y espiritual en el arte. Son esos los términos que guían algunas de sus comparaciones; por ejemplo, entre el Veronés y Fra Angelico, “el mago” y “el santo”:

Si ante la vista de la gran mayoría (...) se pone a juicio una tela del Veronés y una de Fra Angelico, es lógico que agrade más la obra del Veronés que fue un verdadero mago. Pero es necesario ver

²⁵²Ibid.

²⁵³Entrevista sin título (fragmento), ca.1950, probablemente diario *Córdoba*, correspondiente al segundo viaje a Europa en los años 50. En carpeta “Archivo Lescano Ceballos”, MPBA, f. 106.

mucho y, poco a poco, sin esfuerzo, la obra del mago va quedando relegada a un segundo término para dar preponderancia a la obra del santo.²⁵⁴

Este primer recorrido por Italia –congruentemente con lo advertido en un principio por Lescano Ceballos- parece haber sido destinado mayormente al estudio, sin que el becado haya realizado envío de obra en este breve lapso, que no se prolonga más allá de mayo de 1927. Hacia junio de ese año se encontraba ya en París, en su primera estadía, de una duración aproximada de cuatro meses; la segunda, más prolongada, tuvo lugar entre abril de 1928 y octubre de 1929, completando con la primera los dos años de residencia parisina. Además de la extensión temporal, la descripción que hizo a su regreso permite afirmar que aquella experiencia fue crucial en su formación. Sin embargo, no estuvo desprovista de ambigüedades.

Lescano Ceballos arribó a Córdoba en noviembre de 1930 y –contra lo esperable por su relación con el diario *Los Principios*- ese hecho quedó registrado en dos entrevistas realizadas por *La Voz del interior*. La primera fue publicada el 15 de noviembre de 1930, apenas unos días después de su llegada. Allí describía su itinerario –Italia, España, París y Alemania- y se explayaba sobre su estación parisina:

[París] Es en la única parte de Europa que se hace en realidad una vida artística intensa. En ese sentido, los demás países siguen todavía viviendo de la tradición. París es el cuartel general de los más grandes artistas del mundo. Es, diríamos, el punto de concentración de los artistas de todos los países de Europa y de los que van

²⁵⁴ *Los Principios*, 16/07/1927.

de América en procura de perfección y de estudio. El arte moderno tiene allí su sede y su nacimiento...²⁵⁵

Esta percepción de París como capital artística se diferencia de lo que sucedía en la primera mitad de los años veinte. Si los primeros becarios habían ofrecido a su regreso una imagen imprecisa de ella y del interés que tenía para los artistas, en este período quedaban pocas dudas para los viajeros acerca de la importancia de esta ciudad. Además de serle reconocido su lugar central en el escenario internacional, se acordaba que las tendencias del arte moderno no eran producto de la impericia o la improvisación; tampoco eran juzgadas como moda pasajera, sino “fruto de profundos estudios y de una larga experiencia”:

París desconcierta al que recién llega y lo coloca en el dilema de abandonarlo de inmediato o de quedarse en él. El artista joven, el que va por primera vez, corre el riesgo de desorientarse, si no estudia y contempla con la serenidad necesaria las nuevas tendencias artísticas, que son el fruto de profundos estudios y de una larga experiencia.²⁵⁶

También estaba presente en el relato de Lescano Ceballos la cuestión de la llegada a la gran ciudad, la ansiedad y desorientación que causaba -o podía llegar a causar- en el joven aprendiz que se aventurara a recorrerla. Esas observaciones no estaban desprovistas de experiencia personal. En la segunda entrevista algo de esto era expuesto, ya en primera persona:

²⁵⁵La Voz del Interior, 15/11/1930.

²⁵⁶Ibid. El subrayado es nuestro.

- La “Ciudad Luz” prodújome una impresión extraña. Tanto había fantaseado que la realidad me pareció pobre. El París que yo buscaba, el París de los artistas me desconcertó. Sin conocer el idioma sino rudimentariamente, ajeno a sus costumbres y asombrado por la pintura tan diversa de la que habitualmente creía buena, no pude resistir más de cuatro meses y me marché para España, sin saber si volvería más a Francia...²⁵⁷

La intensidad de una ciudad que resultaba ajena tanto por sus costumbres como por su idioma, la falta de contactos y de referencias provistas por otros viajeros, fueron algunos factores que seguramente dificultaron la decisión de permanecer. Recordemos que los primeros becarios prácticamente no habían residido allí, razón por la cual no pudieron ofrecerle ninguna pista para su estadía. Por lo demás, la relación con Musso (que residía en París) parece no haber sido fluida.²⁵⁸ Resulta interesante la huida hacia España que, por contraste, puede ser pensada como un lugar de mayor familiaridad y relativa estabilidad. Dicha familiaridad sugiere también la persistencia o durabilidad en el tiempo de determinadas disposiciones res-

²⁵⁷*La Voz del Interior*, 01/01/1931. El pintor Horacio Butler (1966, pp. 93-94) considera desde otro ángulo la cuestión de la inserción en la vida parisina: “Algunos compatriotas de provincia se adaptan en forma bastante pintoresca al cambio de costumbres y a los refinamientos europeos”.

²⁵⁸Cabe señalar que, si bien Lescano Ceballos y Musso residieron en París en períodos coincidentes, y ambos estuvieron en contacto con el escultor Gaspar de Miguel, no contamos con referencias que nos permitan considerar la existencia de vínculos o relaciones significativas entre ellos. Podemos especular acerca del no-vínculo, en el sentido de que tal vez existiera por parte de Lescano Ceballos algún tipo de enojo con Musso, por el hecho de que su participación (ilegítima si se considera que residía en Buenos Aires desde hacía varios años) hubiera impedido a su amigo Gaspar de Miguel obtener la beca correspondiente.

pecto de la pintura española, dominantes en la definición primera de la gira europea de la cohorte anterior.

Desde España, el becario remitió una nueva crónica, en la que centraba su atención en una exposición de José Gutiérrez Solana.²⁵⁹ Revelaba allí su interés por el pintor madrileño como una de las motivaciones para peregrinar hacia aquel país:

Una de las ilusiones que me trajeron a España (...) era conocer de cerca a uno de los artistas más ilustres: José Solana.

Unas cuantas reproducciones en una revista bastaron para despertar en mí el deseo de admirar de cerca su obra y, a mi arribo a ésta, mi buena estrella quiso que lo hiciera en vísperas de la apertura de su primera exposición.

Sus expectativas no fueron defraudadas; la nota destacaba el original tratamiento de ciertos temas que -como las corridas de toros- abundaban en la pintura española, así como también el personal manejo de la luz, “sumisa a la voluntad del artista”.²⁶⁰

La estadía de Lescano Ceballos en la península ibérica abarcó medio año, tiempo durante el cual recorrió principalmente la región castellana (Madrid, Ávila, Burgos, Toledo, más tres meses destina-

²⁵⁹“Artistas españoles, el pintor José Solana”, por E. Lescano Ceballos, *Los Principios*, 24/12/1927.

²⁶⁰La producción de José Gutiérrez Solana se inscribe en el “realismo expresionista español” y es considerada dentro de la línea de trabajos que retrataron la *España Negra*. Si bien Darío de Regoyos e Ignacio Zuloaga son considerados sus referentes, la poética de Gutiérrez Solana se distancia “por no poseer lo anecdótico del primero ni lo pintoresco y regeneracionista del segundo”. Ver A. M. Isidoro y A. Peresan Martínez, 2010, pp. 832-834.



Figura 7. LESCANO CEBALLOS, EDELMIRO, *La alcaldesa*, 1927, Óleo s/tela, 80,4 x 60 cm, Col. Museo Caraffa, Cba.

dos a Segovia). Desde allí realizó su primer envío. Condicionado en parte por su beca, ejecutó un retrato femenino titulado *La alcaldesa*, que remitía a un personaje tradicional segoviano, ataviado con sus prendas típicas.²⁶¹

La tela del becario dialogaba con algunas de las tendencias del modernismo regionalista español; recordaba a los primeros envíos de Francisco Vidal, especialmente por la forma en que era representada la figura -recortada sobre un paisaje que se divisa a lo lejos a modo de telón-, aunque la estridencia de los colores la apartaban de aquellas ejecuciones.²⁶² La obra fue exhibida (junto con el envío de Ricardo Musso, *Desnudo*) en el II Salón de Arte Libre, por indicación del Director de Enseñanza, para que pudieran ser vistas por una concurrencia de público más amplia que la que habitualmente visitaba el Salón de Bellas Artes (por esos años dependiente de la APBA).²⁶³

No obstante la comodidad experimentada en suelo español, quedaban rastros de París:

España me pareció, al principio, una liberación. Me sentí alegre en sus ciudades solitarias y me dispuse a trabajar. Pero, entonces, desde ese instante, fueron las dificultades. Mi espíritu, al que creía libre de toda influencia, no lo estaba, sin embargo: París había dejado hon-

²⁶¹La alcaldesa representa un personaje tradicional segoviano, se trata de una “mujer casada que manda”; su presencia persiste hasta hoy en las celebraciones de Santa Águeda del 5 de febrero.

²⁶²Estridencia de colores que podría sugerir una proximidad mayor a los Zubiaurre que a Zuloaga. Por otro lado, por esos años y como parte de su proyecto de representar los tipos tradicionales de las diferentes regiones de España, el ex docente de la APBA R. López Cabrera, español, había ejecutado la obra titulada *La alcaldesa de Zamarramala* (1925).

²⁶³Ver: *La Voz del Interior*, 01/12/1928.

das huellas. No podía admirar un cuadro, ni siquiera la naturaleza, sin pensar en la nueva pintura que acababa de revelárseme.

Tras el *impasse* español, Lescano Ceballos retornó a París. Un nuevo comienzo en aquella ciudad que había logrado intimidarlo al principio parecía posible para el becario cordobés (que probablemente se hallara esta vez en compañía de Gaspar de Miguel). Así resultó por un período bastante extenso:

Luché mucho contra la tentación del regreso. Pero un día ya no pude más y me dije: “mañana me voy”, y así fue. Antes de una semana estaba otra vez en París, previa una cortísima escala en Barcelona (...). ¡Cuán distinta fue mi segunda entrada en la capital francesa! Resolví quedarme. Alquilé un estudio. Olvidé que creía saber algo. Comencé a asistir a las clases que dictaban diversos artistas de renombre y recomencé a trabajar simultáneamente...²⁶⁴

Exposiciones, museos, academias, conferencias, artistas (desconocidos y consagrados) llegados de todo el mundo, resultaron ser (en esta segunda oportunidad) motivos suficientes para que el becario decidiera radicarse allí por un largo período. Aunque el goce del beneficio no tuviera como contraparte el seguimiento de un plan de estudio formal, Lescano Ceballos aprovechó aquel ambiente para asistir a varios de los espacios que por aquellos años recibían a las promesas que llegaban de todas partes para completar y perfeccionar su formación. El pintor concurre un mes a las clases de André Lothe, cuya academia era una de las más buscadas entre los argentinos; según sus palabras: “asistía a sus clases y cada dos días él supervisaba lo que habíamos hecho y nos hacía

²⁶⁴La Voz del Interior, 01/01/1931.

la crítica de cada trabajo”. Frecuentó también la “Grande Chaumière”, “donde por un franco que uno pagaba tenía acceso al modelo”, y que contaba entre sus docentes al escultor Antoine Bourdelle.

Como había sucedido en Italia, el escultor Gaspar de Miguel acompañó a Lescano Ceballos durante esta parte de su travesía. Esta compañía influyó en la formación y sociabilidad del becario, que transcurrió principalmente entre escultores: “yo siempre estuve, durante aquel largo viaje, más ligado a los escultores que a los pintores”.²⁶⁵ En las academias, en calidad de asistente, conoció a artistas de la talla del mencionado Antoine Bourdelle, Aristide Maillol y Charles Despiau:

En escultura, la escuela de París atravesaba su mejor momento y yo, gracias a las inquietudes de Gaspar [de Miguel], pude conocer e intercambiar ideas con tres discípulos de Rodin: Antonio Bourdelle (...) Arístides Maillol, el genial maestro de origen catalán, y Despiau, otra notabilidad...²⁶⁶

La visita a exposiciones y museos era otra forma de adquirir conocimientos en la Ciudad Luz:

La capital francesa ofrece a los que, como yo, van con el objeto y el deseo de aprender, sus magníficos museos, que son los mejores y más completos del mundo, aparte de que permanentemente hay más o menos 300 exposiciones abiertas, que se renuevan continuamente, y donde todas las tendencias artísticas están representadas. Las visitas a estas exposiciones son de gran utilidad para el que estu-

²⁶⁵“Dialogo con E. Lescano Ceballos. Tierras, hombres, colores lejanos”, por Jorge Puig, *La Voz del Interior*, ca. 1980, en Legajo “Lescano Ceballos”, Arch. MPBA

²⁶⁶Ibid.

dia, puesto que de ellas puede sacar interesantes conclusiones que le han de servir para orientarse y formarse un criterio preciso sobre las distintas escuelas de arte, tanto antiguas como modernas.²⁶⁷

Además de las academias, las exposiciones y los museos, la experiencia más amplia de esta vida de artista transcurría a través de las diversas modalidades de socialización que incluían la concurrencia a cafés, los encuentros en los respectivos talleres, los viajes dentro del viaje.²⁶⁸ El relato de Lescano Ceballos se asemejaba a muchos otros:

Nos juntábamos en un café que se llamaba “La Rotonde”, situado en el ángulo formado por el bulevar Montparnasse y la rue Vavin. Era, fundamentalmente, un lugar de ambiente hispanoamericano y allí, por las tardes y las noches, argentinos y uruguayos integrábamos un mismo grupo. En esas tertulias forjé amistades sólidas y duraderas con otros jóvenes por entonces desconocidos y que luego se convertirían en lo más significativo de la plástica nacional. Me estoy refiriendo a Lino Eneas Spilimbergo, Horacio Butler, Raquel Forner, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros. En

²⁶⁷ *La Voz del Interior*, 15/11/1930.

²⁶⁸ Son abundantes los testimonios que dan cuenta de la importancia que tenían los cafés como lugares de encuentro e intercambio entre artistas, literatos e intelectuales. E. Hemingway, por ejemplo, ofrece en *París era una fiesta* (1964) algunas impresiones sobre el tema: “La gente del Dôme y de la Rotonde nunca iban a la Closerie [des Lilas]. No hubieran encontrado allí a nadie que les conociera, y nadie les hubiera mirado con la boca abierta cuando entraban. Por entonces, muchos iban a aquellos dos cafés en la esquina del boulevard Montparnasse con el boulevard Raspail para ofrecerse como espectáculo público, y puede decirse que aquellos cafés equivalían a las crónicas de sociedad, como sustitutivos cotidianos de la inmortalidad”. El Dome y La Rotonde eran, según Horacio Butler (1966), lugar de reunión de artistas, y en el caso del segundo, especialmente, de latinoamericanos, suizos, rusos y escandinavos.

aquella época, todos estábamos en lo mismo, tratando de asimilar lo que estaba conmoviendo al arte en el Viejo Mundo.²⁶⁹

El escenario recurrente para estas actividades era el barrio de Montparnasse que, en ese entonces, había relevado como segunda escuela a la bohemia de Montmartre. “Montparnasse es, dentro de París, la república de los artistas”, recordaría Lescano Ceballos a su regreso.²⁷⁰ Sin embargo, París continuó siendo para el becario una fuente de problemas e intranquilidad:

Trabajé con verdadera fiebre, tratando de aprovechar toda la enseñanza que consideraba buena. Pinté mucho y... luego todo lo destruí. Ensayé el retrato, la naturaleza muerta, el cuadro de composición. Pero todo cuanto hacía tenía un valor relativo, de estudio; por eso lo destruí. Cada tela era un problema nuevo.²⁷¹

En el testimonio aparecen en tensión el reconocimiento de París como la escena artística central y moderna, con la confusión y el vértigo que podía significar, y la imposibilidad de apropiarse de lo que aquella le ofrecía en tanto *problemas* estéticos. Según las palabras de Lescano Ceballos, no existen -porque fueron destruidas- pinturas de ese momento.

Clausurado así el momento parisino, a pocos meses de finalizar el tiempo estipulado para el disfrute de su beca, seleccionó la región

²⁶⁹La mención de los artistas integrantes del llamado “Grupo de París”, en esta entrevista realizada en 1980, contrasta con la ausencia de esos nombres en las entrevistas realizadas en los años treinta; resulta obvio que en el presente de la nota los artistas mencionados son ya valores indiscutibles de la historia del arte nacional. El subrayado es nuestro.

²⁷⁰“Impresiones de París”, por E. Lescano Ceballos, en *Córdoba*, 29/11/1930.

²⁷¹*La Voz del Interior*, 01/01/1931.

toscana en Italia como próximo destino. Se estableció en San Gimignano, lugar muy conocido entre los becarios de la primera cohorte (recordemos que Pedone había enviado al menos dos óleos de aquel paisaje). Desde allí giró su segunda obra a Córdoba, *Composición* (1929), escena que se desarrolla en un espacio rural: tres hombres descansan a la sombra de un árbol; dos de ellos duermen ocultándose del sol con sus sombreros; el tercero reposa atento a la figura de una mujer que se aproxima con una canasta. Una yunta de bueyes se asoma por un lado; muy cerca, una gadaña y un manojo de espigas atado dan cuenta de



Figura 8. LESCANO CEBALLOS, EDELMIRO, *Composición*, 1929, óleo s/tela, 125,5 x 150,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.

las labores realizadas y por realizar. Al fondo se divisa el contorno urbano de una población, y por la presencia de “las torres” sabemos que se trata de San Gimignano.²⁷²

Así como, en su primera estadía en Italia, su atención fue atraída por los primitivos sieneses y toscanos, en la segunda oportunidad su mirada se dirigió hacia los contemporáneos:

En Florencia conocí a Mario Moschi, a Marino Marini, hoy reputado como uno de los mejores escultores italianos, a Ottone Rosai, a Raffaele de Grada, a Achille Lega, prematuramente desaparecido, a Carena, a Soffici y finalmente al enorme Carlo Carrá.²⁷³

Se mostró interesado en particular por la obra de Soffici y de los jóvenes que se congregaban en torno de éste, como Achille Lega, a quien dedicó una nota crítica.²⁷⁴ Diversidad de nombres y trayectorias posteriores aparte, se trata de artistas que hacia la segunda mitad de los veinte se encuentran involucrados en las tendencias de recuperación de los valores clásicos, cercanos a los *realismos*.²⁷⁵

²⁷²No hubo en la prensa, como ocurrió en otros casos, registro de este arribo a Córdoba.

²⁷³S/título, fragmento de entrevista, probablemente corresponde al segundo viaje a Europa en los años '50, ca.1952, probablemente del diario *Córdoba*; en carpeta Archivo Lescano Ceballos, MPBA, f. 106. Es interesante observar que las relaciones con Marino Marini y Mario Moschi -ambos conocidos escultores- se mantuvieron más allá del primer viaje realizado por Lescano Ceballos. Sobre Raffaele de Grada, Pedone refiere a su vínculo con el pintor durante su estadía toscana, ver: *El País*, 17/09/1933.

²⁷⁴Sobre este artista escribe una nota crítica publicada en el suplemento de arte de *Los Principios*, 02/11/1930.

²⁷⁵Jean Clair (1999) ha subrayado la importancia de los *realismos* durante el período 1919-1939; la denominación engloba una diversidad de tendencias genéricamente orientadas por la premisa del “retorno al orden”. En líneas generales, se caracterizan por mantener la fidelidad en la representación de la realidad observada; sin embargo, la equivalencia no

La gira europea de Lescano Ceballos se prolongó ocho meses más allá de su estricta duración. De éstos, destinó tres meses a Alemania, y el resto a breves estadías en Suiza y Bélgica. La elección de Alemania probablemente se relacionaba con el hecho de que en Italia había conocido a la joven Annie Remke, de origen alemán, que lo acompañaría en su viaje de regreso y se convertiría en su esposa (no era ésta la primera vez que un becario retornaba casado: había ocurrido ya con Pedone y Vidal).

En agosto de 1931, el ex becario tuvo la oportunidad de realizar una muestra de su labor de los últimos años. Se concretó en el Salón Fasce, que seguía siendo el espacio expositivo más importante de la ciudad. Allí fueron presentados un total de 72 trabajos; la mitad eran retratos y paisajes (en su mayoría provenientes de la estadía italiana), algunas naturalezas muertas, y dibujos realizados durante el viaje a modo de “apuntes”.

Los paisajes resultaron una significativa revelación dado que, hasta entonces (fuera por su pericia como caricaturista o por la beca de figura), el fuerte conocido de Lescano Ceballos pasaba por los retratos. En la nómina no sólo tenían mayor presencia los trabajos que respondían a ese género, sino que, además, todos habían sido realizados durante la gira europea.²⁷⁶ Entre los retratos, además de una vieja caste-

reposa en la exactitud, sino más bien en el recurso a ciertos cánones clásicos. Lo que diferencia estos *realismos* de anteriores tendencias es el interés en mostrar la obra como un hecho autónomo, regido por leyes que le son propias. Dentro de la diversidad de tendencias englobadas hallamos, en Italia, al *novecento* y a *valori plastici*, mientras que en Alemania se desarrolla la *neue sachlichkeit*. Retomando estas observaciones, Wechsler (2004) propone la designación “arte nuevo” para referirse a un amplio abanico de manifestaciones que suponen una renovación en términos estéticos; es decir, una figuración de nuevo cuño que engloba un conjunto de propuestas estéticas dominantes dentro del período que va entre los años 1919-1939, ligada a las principales propuestas figurativas del período.

²⁷⁶Para dar cumplimiento y finalizar sus obligaciones como becario, envió la obra *Figura*

Tabla 7. Producción pictórica de Edelmiro Lescano Ceballos (1927-1931).

1927-1931



La alcaldesa, 1927, óleo s/tela, 80,4 x 60 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



S/t; reproduc. en *Los Principios* 28/07/1929.



Composición, 1929, óleo s/tela, 125,5 x 150,5 cm. Col. Museo Caraffa, Cba.



Retrato de Gaspar de Miguel, 1929; reproduc. en Córdoba, 17/5/1930.



Figura de niña, 1930, óleo s/tela, 100,5 x 80 cm. Col. Museo Caraffa, Cba. (también consignada Norita).



Figura; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1930.



Desde la terraza; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1930.



Figura, reproduc. en *Los Principios*, 07/10/1930.



Porta di Capassi, San Gimignano; reproduc. en *La Voz del Interior*, 01/01/1931.



Motivo Toscano; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1931.



Paisaje de San Gimignano; cat. Salón Nac. Bellas Artes, 1931.



Isla de San Jorge, Venecia. Apunte reproduc. en *Los Principios*, 01/11/1930.

llana y otra toscana, encontramos algunos otros realizados en Córdoba, seguramente por encargo, en cuyos títulos quedaban identificadas

de niña (también conocida como *Retrato de niña* o *Norita*). Constituye un ejemplo acabado del tipo de retratos que Lescano Ceballos ejecutó en los años siguientes a su viaje, principalmente por encargo.

las personas representadas. A pesar del entusiasmo manifestado por el género paisaje, la veta retratista sería predominante en su producción posterior, probablemente producto de las determinaciones de un mercado artístico bastante reducido.²⁷⁷

4.3. Ricardo Musso

Tras una primera presentación en Córdoba, en 1923, el escultor Ricardo Musso reaparecía tres años después para competir en el segundo concurso por la beca de escultura. En el tiempo transcurrido sus antecedentes se habían incrementado; entre ellos, uno resultaba fundamental: en 1925 había obtenido dos premios, el más significativo otorgado por el SNBA.²⁷⁸ En la evaluación lo favorecía también la escasez de antecedentes de su competidor, Gaspar de Miguel, que si bien logró un buen desempeño en las pruebas no fue suficiente.

El recorrido europeo de Musso se inició también en 1927, cuando partió desde Buenos Aires junto al becario de música Julio Mercado. A diferencia de Lescano Ceballos, el escultor se dirigió a París sin realizar escalas previas y allí fijó su residencia. Su estadía se extendió por cinco años.

Se instaló en Montparnasse que, según sus palabras, era:

... un barrio netamente obrero (...) en el que platicaba con gente del pueblo. Muchas veces acuciado por la necesidad vime en la

²⁷⁷Considerando el limitado desarrollo del mercado del arte local en esos años, uno de los pocos segmentos de la pintura que hallaba demanda era el género del retrato.

²⁷⁸Musso obtuvo el 3° Premio en el SNBA de 1925 por su obra *Pesadumbre*, que obtuvo también el premio Municipal de Escultura (Bs. As.) ese año.

obligación de hacer mi propia merienda, lo que transmitía a mi existencia ese color de bohemia que tantos motivos les ha dado a los escritores para llevar artistas al escenario ficticio de la novela o del cuento y aun del teatro.²⁷⁹

La caracterización de Montparnasse como un barrio obrero, preferida por Musso a la de barrio de los artistas (muy vigente en los años veinte), resulta al menos curiosa, ya que no parece responder a las inquietudes del escultor. La descripción de las necesidades sobrellevadas durante su estadía y el “color de bohemia” que habrían impreso a su vida en París son desmentidas de inmediato, cuando explica que:

- Yo hacía viajes anuales a diversos puntos de Europa -agrega- y sin embargo mi presupuesto no pasaba de 2300 o 2400 francos, que representan más o menos los ciento cincuenta pesos oro que nos envía la provincia.²⁸⁰

Es interesante considerar este aspecto, ya que existe en general una representación de las estadías parisinas de los artistas marcada por la escasez de recursos económicos, y que remite a los múltiples sacrificios realizados en pos de la vocación.²⁸¹ La caracterización, acertada en el caso de los extranjeros identificados con la Escuela de París, no se ajusta

²⁷⁹Córdoba, 14/01/1932.

²⁸⁰Ibid. Sobre los viajes mencionados en la cita, sólo hemos encontrado referencias a cuatro travesías de corta duración a Italia. Ver Brughetti, 1952.

²⁸¹La situación económica de los becarios cambió radicalmente en las cohortes sucesivas, agravándose conforme se acercaba el estallido de la Segunda Guerra, haciéndose cada vez más frecuentes las solicitudes y denuncias por atrasos en los pagos de las pensiones y sumas adeudadas de varios meses. En algunos casos, los becarios llegaron a quedar en situación de abandono y haciendo frente a angustiosas circunstancias personales.

a la experiencia de los argentinos que viajaron entre mediados y fines de la década del veinte. Para la economía nacional, los años previos a la crisis de 1929 fueron de relativa bonanza, gracias a la solidez de la moneda y el beneficio que se obtenía en el cambio de divisas. Este hecho fue valorado también por otros argentinos residentes en París; así, por ejemplo, Horacio Butler le recomendaba a un amigo pronto a emprender viaje: “Traé lo menos posible de cosas nuevas pues aquí resulta todo a mitad de precio”. Según su experiencia, con 1200 francos “tenés para taller, modelo y una vida bastante buena”.²⁸²

En Montparnasse, el becario cordobés encontró un ambiente propicio para continuar sus estudios. Artistas de todo el mundo, llegados a la capital francesa, procuraban ubicarse en aquella zona, que concentraba la más variada oferta de academias y talleres de enseñanza. Allí se localizaban, además del atelier de André Lothe (referente ineludible entre los latinoamericanos) y la Academia de la *Grande Chaumière* (donde realizaban correcciones Antoine Bourdelle y su discípulo Albert Besnard), la Academia *Escandinava* (que contaba en su plantel con Othon Friesz, Charles Despiau y Henry de Waroquier), y también la menos estimada Academia *Julian*. En sus alrededores se desenvolvía un sinnúmero de actividades -encuentros y charlas en cafés, exposiciones callejeras, conferencias- que resultaban ser un foco de atracción para quienes esperaban encontrar en la ciudad “una vida artística intensa” (que, a decir de Lescano Ceballos, sólo había encontrado allí).

²⁸²Correspondencia de Horacio Butler con Emilio Aguirre, citado por Babino (2010). En contraste con la holgada situación económica de los argentinos, M. Chagall subsistía con 120 francos al mes y A. Modigliani con 200.

Entre 1927 y 1929, Musso tomó clases con Arístides Maillol, concurreció a la Academia del arquitecto Henry Sauvage, y estudió con Antoine Bourdelle en la *Grande Chaumière*. Recordemos que, durante los años previos, el francés había gozado de verdadera actualidad en la Argentina, dado que en 1926 se había inaugurado el monumento ecuestre que recordaba al General Carlos María de Alvear.²⁸³

Musso reencontró en aquel ambiente a muchos compañeros de los años de estudio. Nacido en el interior de la provincia de Córdoba, el escultor había cursado en la ANBA entre 1915 y 1923; una vez egresado, permaneció viviendo en la ciudad capital. En aquellos años habían frecuentado las aulas de la institución Horacio Butler, Lino E. Spilimbergo, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira. Todos ellos, durante la década del veinte, finalizados sus estudios, partieron hacia Europa.²⁸⁴ Las modalidades fueron variables: travesías familiares (como la que emprendió Raquel Forner), becas otorgadas por diferentes instituciones (Berni, becado por el Jockey Club primero, y por la provincia de Santa Fe después; Juan del Prete, por Amigos del Arte), y viajes financiados con los premios obtenidos en salones (como en los casos de Spilimbergo y Bigatti). También fueron variables las duraciones de sus estadías. Sin embargo, todos ellos convergieron en París y convirtieron a esa ciudad en el centro de sus itinerarios.²⁸⁵

²⁸³El monumento había sido encargado por el gobierno nacional al escultor francés en 1913. La realización se vio demorada por el desarrollo de la guerra y recién en 1926 pudo ser instalado e inaugurado con un acto público. Ver: voz “Antoine Bourdelle”, por Antoniette Le Normand-Romain, en *Museo Nacional de Bellas Artes Colección, Arte siglo XX*, parte 1, pp. 737-738.

²⁸⁴Babino, 2010.

²⁸⁵Estos artistas han sido identificados por la historiografía como integrantes del “Grupo de París”.

Tres testimonios nos permiten situar a Ricardo Musso, al menos entre 1928 y 1930, en contacto con una parte importante de aquellos artistas: a) una fotografía de 1928 retrata a un grupo de jóvenes (Spilimbergo, H. Butler, Basaldúa, Fernández, Musso, Badi, Berni, Pissarro) sentados en un banco, en una tarde fría de París;²⁸⁶ b) un pergamino-menú simpáticamente realizado por Raquel Forner y firmado por algunos de los presentes (Ricardo Musso, Juan del Prete, Horacio Butler, Víctor Pissarro, Alberto Morera y probablemente el becario de música cordobés, Julio Mercado) la noche de fin de año de 1929;²⁸⁷ c) el relato del escritor Leopoldo Marechal acerca del viaje a Europa que realizó en 1929:

Llegado a París, me instalé en Montparnasse y me hallé de pronto con el grupo argentino de plásticos que se reforzaba con Aquiles Badi, Raquel Forner y su familia, Juan del Prete, Víctor Pissarro, Alberto Morera y el escultor Ricardo Musso. No me separé ya de ellos, y juntos vivimos un año en París lleno para mí de experiencias y meditaciones.²⁸⁸

Musso mantuvo contactos con ese grupo, en su mayoría provenientes de la escena porteña, y fue probablemente esa inserción la que facilitó su desenvolvimiento en la capital francesa -que resultó ser, comparativamente, menos problemático que el de Lescano Ceballos. De hecho, si bien daba cuenta de los peligros que entrañaba para algunos artistas la gran urbe, se distanciaba de esa experiencia colocándose del lado de los que, por sólidos o definidos, no estaban expuestos al riesgo:

²⁸⁶Fotografía reproducida en H. Butler, 1966 (sin paginar).

²⁸⁷El original se conserva en el Archivo de la Fundación Forner-Bigatti.

²⁸⁸Andrés, 1990, p. 31.

- París es como algunos remedios que curan o matan, nos dice Musso. Si la personalidad del artista ya está definida o por lo menos diseñada con fuertes rasgos, París no es peligroso; pero sí [lo es], si no hay defensa contra el deslumbramiento de las diversas escuelas y tendencias, el joven iluso que fue en pos de la gloria, se pierde en un intrincado laberinto que lo anula...

Desde Francia, el escultor viajó en cuatro oportunidades a Italia. Allí se sintió atraído por primitivos y cuatrocentistas (llamaron su atención Giovanni Pisano, Luca y Andrea della Robbia, Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti y Donatello); también se interesó por los contemporáneos que retomaban aquella tradición (era el caso de Líbero Andreotti y Marino Marini, con quienes se vinculó en Florencia).²⁸⁹ Cabe señalar que -así como Vidal no mencionaba su paso por Francia a su retorno-, al ser interrogado por su recorrido, Musso omitía su excursión por Italia.²⁹⁰

Acerca de los envíos, ya vimos que en 1928 llegaron a Córdoba desde Europa las primeras obras de los becarios. Junto con *La Alcaldesa* de Lescano Ceballos arribó también una *Figura femenina* de Musso, ambas exhibidas en el II Salón Libre de Arte realizado en el Salón Fasce en diciembre de ese año.²⁹¹

²⁸⁹Brughetti, 1952. Tanto Musso como Gaspar de Miguel estrecharon lazos con el escultor Marino Marini. En el caso del segundo, un testimonio de aquel vínculo lo constituye la cabeza de bronce, *Gaspar de Miguel*, ejecutada por el italiano e integrada en la colección del Museo Caraffa.

²⁹⁰En cambio, en una entrevista realizada por Lo Celso en la década del setenta, Musso incluye en su recorrido la mención de “Italia, España, Francia e Inglaterra”.

²⁹¹“Edelmiro Lescano y Ricardo Musso exponen en el II Salón de Arte Libre”, *La Voz del Interior*, 01/12/1928; “La exposición de artistas cordobeses”, por Manuel Coutaret, *Los Principios*, 27/11/1928.



Figura 9. RICARDO MUSSO, *Estudio*, 1929, yeso, 136 x 49 x 35 cm, Primer Premio Escultura, SNBA, 1929. Col. Museo Caraffa, Cba.

Un momento significativo tanto para la trayectoria artística del becario como para la política estatal de promoción, estuvo dado por el reconocimiento a la pieza *Estudio*, distinguida con el Primer Premio de Escultura en el SNBA de 1929.

En Córdoba, la noticia fue motivo de festejos dado que, además de Musso, en la misma disciplina fueron distinguidos Nicolás Antonio de San Luis^{292*}, con el Segundo Premio, y Horacio Juárez, con el Premio Estímulo. También en pintura el Premio Estímulo fue para un cordobés, Enrique Borla.²⁹³ Sin embargo, no todos sintieron la misma satisfacción con la premiación de Musso. El crítico de *Los Principios* expresó su desacuerdo en duros términos, al señalar que:

La obra de un señor Musso, que se hizo acreedora del premio (perdone el Rogelio Irustia [sic] que cometió semejante barbaridad, o particularidad, pues el genio tiene particularidades y no errores...), es un engendro lamentable y que da asco.

Sin cabeza, sin brazos y sin piernas para que sea más fácil su realización, nos presenta el señor Musso una mujer regordeta, deformada, con el vientre flojo, con las rodillas torcidas y con los senos que parecen dos pelotas de barro; tiene esta figura mucho del arte primitivo, del arte salvaje; yo no lo creo al señor Musso un salvaje, pero lo que sí estoy viendo es que se hace el salvaje

^{292*} Seudónimo de Nicolás Antonio Russo, artista puntano residente en Córdoba por esos años.

²⁹³ Los artistas premiados tenían destacada actuación local y, en el caso de los dos últimos, se trataba de firmes candidatos para las próximas becas, que venían siendo postergadas y se concursarían en enero de 1930. Ver: "Varios artistas cordobeses serán homenajeados", *La Voz del Interior*, 24/09/1929.

para pasarla mejor: tiene cinco mil pesos de recompensa por semejante estupidez.²⁹⁴

Si bien la escultura no rompía con la figuración ni respondía a lineamientos cubistas o expresionistas, había un marcado distanciamiento respecto de las modalidades dominantes de representación de la figura. Los trabajos de Musso, inspirados en la escuela helenística, renunciaban a la estilización para ganar en robustez y contundencia de las formas; esa modalidad llamó la atención del crítico y lo llevó a emitir tan crispados juicios. Aun cuando el episodio puede recordarnos lo ocurrido con la recepción de la obra de Valazza, las situaciones son diferentes; principalmente, porque la de Musso arribaba a la ciudad luego de haber obtenido el premio del SNBA. Sobre el tercer envío contamos con menos precisiones. Se trataría de *Cabeza de mujer*, que ingresó a la colección probablemente a comienzos de la década del treinta.²⁹⁵

Ricardo Musso prolongó su gira de estudios hasta fines de 1931. Al año siguiente visitó la ciudad de Córdoba, donde fue muy bien recibido y su presencia dio lugar a la realización de dos entrevistas -*La Voz del Interior* y *Córdoba*-, en una de las cuales se lo vio acompañado por Francisco Vidal (entonces designado director de la APBA). Si bien en ese momento expresó su intención de realizar una muestra con las obras ejecutadas durante su viaje, ésta nunca se concretó. Sin embargo, había tenido ya la oportunidad de mostrar algunas de ellas en la exposición individual organizada en la sede de “Los Amigos del Arte”,

²⁹⁴“Nuestra estética”, por Valentín Roberto Guevara, *Los Principios*, 08/12/1929.

²⁹⁵Aunque no contamos con documentación que corrobore la fecha precisa del ingreso, en un inventario de 1935 figuran ya tres obras de R. Musso: *Figura*, *Estudio* y *Cabeza de Mujer*. Ver: *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Año 2, N° 1, 1935.

en agosto de 1931. Esta y otras participaciones relacionadas con algunos de los artistas considerados parte del “Grupo de París” permiten afirmar la existencia de vínculos que tuvieron una duración más allá de lo coyuntural, y facilitaron a Musso cierta visibilidad en la escena local/nacional luego de su retorno.²⁹⁶

Como adelantamos al inicio de este capítulo, en contraste con lo ocurrido en la primera cohorte de becarios, en la segunda primó la diversidad de selecciones en los recorridos. Cada uno trazó su itinerario a partir de una cierta cartografía, configurada por diversos elementos, algunos producto de experiencias compartidas y otros de carácter individual. En el caso de Malanca, sus experiencias previas como viajero por Europa resultaron determinantes para tentar un destino diferente, heterodoxo respecto de las rutas habituales; su elección fue alentada por consideraciones que excedían aun el marco de las artes plásticas. Musso y Lescano Ceballos, con trayectorias previas muy apartadas, coincidieron sin embargo en señalar a París como el centro de sus travesías. Más allá de esa primera coincidencia geográfica, sus respectivos mapas parecieron determinar sus diversos recorridos.²⁹⁷ Musso se orientó sin dificultades en la ciudad, locali-

²⁹⁶Aún antes de su retorno en 1930, había participado del “Salón de pintores y escultores modernos”, organizado por Guttero en “Los Amigos del Arte”, junto a A. Badi, A. Bigatti, R. Former, L. Spilimbergo, H. Basaldúa, H. Butler, entre otros. En 1931, realizó en “Los Amigos del Arte” una muestra individual. Al año siguiente participó de la exposición organizada en la Asociación Cultural de Azul, y de la Exposición colectiva en *Signo* (agrupación de carácter cultural que funcionaba en el Hotel Castelar de Bs. As.). Ver: cat. *Amigos del Arte, 1924-1942* (Malba, 2008); cat. *Spilimbergo* (FNA, 1999) y folleto “Exposición de pintura”, Asoc. Cultural Azul, 1931, en Fundación Espigas.

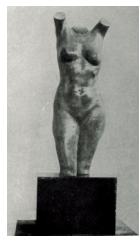
²⁹⁷Retomamos la idea de *mapa* de Shils (1976, pp. 42-3), en el sentido de “una imagen más o menos acabada del ‘mundo’” que “constituye uno de los medios de que dispone para ‘localizarse’”; “es un mapa cognitivo, pero emocionalmente no es neutro. Es un mapa

Tabla 8. Producción escultórica de Ricardo Musso (1927-1931).**1927-1931**

Figura, s/f, yeso,
91 x 27 x 25 cm.
Col. Museo Caraffa,
Cba.



Estudio, 1929, yeso,
136 x 49 x 35 cm,
Primer Premio
Escultura, SNBA, 1929.
Col. Museo Caraffa, Cba.



*Desnudo; cat. Salón
Nac. Bellas Artes,
1929.*



Cabeza de mujer, s/f,
Yeso, 53 x 22 x 30 cm.
Col. Museo Caraffa, Cba.



Maternidad, yeso, cat.
en Salón Nac. Bellas
Artes, 1930.



Desnudo de mujer;
cat. Salón Nac. Bellas
Artes, 1931.

zando allí a algunos de los artistas que habían transitado las aulas de la ANBA; probablemente fue también esa inserción la que le permitió hallar, en términos de referencias estéticas, rápida orientación en el medio parisino. Por el contrario, la experiencia de Lescano Ceballos

que no sólo califica, sino que sitúa también los elementos en un sentido espacial. Su contenido varía entre los individuos y las clases de cada sociedad”.

resultó paradójica, y sus relatos dan cuenta tanto del deseo como de la imposibilidad de insertarse en ese espacio, mientras que sus envíos la omitieron completamente.

El plazo oficial de finalización de las becas se cumplió en diciembre de 1929. Los regresos de los miembros de la segunda cohorte se produjeron en un tiempo bastante más dilatado: entre la primera mitad de 1930, con la llegada de Malanca, y fines de 1931, con la de Musso (entre ambas se produjo el retorno de Lescano Ceballos, en enero de 1931).²⁹⁸ También para esa fecha debían conocerse los resultados del tercer concurso que, tras algunas demoras, fueron anunciados a fines de enero del año siguiente: los pintores Enrique Borla (figura), José Aguilera (paisaje) y el escultor Horacio Juárez iniciarían las nuevas travesías europeas.²⁹⁹

²⁹⁸El vencimiento oficial del plazo ocurrió el 29/12/1929.

²⁹⁹Cabe señalar que, en el régimen de becas, algunas condiciones habían cambiado. En junio de 1929, Félix Garzón Maceda, Director Gral. de Enseñanza Especial y Normal, solicitaba la opinión de Gómez Clara, Director de la APBA, acerca de la legislación que regulaba las becas artísticas y los resultados obtenidos hasta el momento. Ambos coincidieron en que una de las principales cuestiones que se debía atender (dada la proximidad del tercer concurso) era “el régimen de libertad completa” de que gozaban los becarios para el trazado de su recorrido y la falta de control en sus actividades de formación; el envío anual de una obra parecía insuficiente para acreditar los adelantos realizados. Por este motivo, a través del decreto N° 2949 E del 22/08/1929, se modificó la sección “Deberes de los becarios”; quedó establecido que los beneficiarios deberían “Inscribirse como alumnos regulares o libres en conservatorios, academias o escuelas de arte para seguir en ellas los cursos correspondientes a la especialidad abrazada”. A continuación, se definían contenidos mínimos según cada especialidad, así como también los elementos probatorios de su cumplimiento. AGPC, Tomo 10, Oficinas, Año 1927, f. 778.

| NOTAS FINALES |

Poco menos de una década había mediado entre la sanción de la ley que estableció el régimen de becas artísticas y el retorno de la segunda cohorte. En ese lapso, se produjeron varias transformaciones en la escena local, algunas de las cuales guardaban estrecha relación con los viajes de los becarios. Una serie de indicadores permite, creemos, ofrecer algunas conclusiones de carácter provisorio.

- Pese a lo acotado del período, se verifica la existencia de una variable jerarquía de los núcleos artísticos de estos viajes; más allá de la permanente presencia que mantuvieron determinados centros, se constata la inestabilidad e historicidad de los mapas que componían, así como también su relatividad en función de factores diversos. Como hemos visto, tres fueron los países que resultaron priorizados como destino de los viajes de los becarios: España, Italia y Francia. Otros espacios nacionales aparecieron en los itinerarios de modo más puntual, como Suiza o Alemania. La presencia de España fue subrayada en el horizonte de los primeros becarios, ejerciendo una fuerza y una atracción incuestionable en el trazado inicial de los itinerarios. Lejos de haber sido arbitraria, aparece como el punto de confluencia de una serie de elementos y referencias que gozan de gran actualidad en el ambiente artístico-cultural local y nacional (referencia levemente desplazada en términos temporales, entre una y otra dimensión); y empujan hacia una España que en términos espaciales se resuelve, antes que en un territorio

nacional, en una región. Esa España, geográficamente castellana, pictóricamente regionalista e ideológicamente regeneracionista, era una de las posibles, y constituye una referencia obligada para diferentes vertientes modernistas (pictóricas y literarias) de alcance hispanoamericano. Aunque para la segunda cohorte esa España ejerce cierta atracción aún, es claro que, con el correr de la década, fue perdiendo gran parte de su magnetismo.

- Italia es, para los artistas, otra referencia permanente a lo largo de la década; su carácter de centro patrimonial (artístico e histórico) no es cuestionado, aunque se perciben algunos cambios de énfasis. Florencia, Venecia, Milán, Roma y Nápoles funcionan como faros indiscutidos en el período; así como lo eran previamente, aunque con significados variables, para los viajeros. Estas ciudades les permiten tanto el contacto con el pasado (inclusive con los vestigios de un pasado no considerado convencionalmente en la época, como puede ser la pintura de los primitivos toscanos, sieneses, o los de origen griego) como con las producciones más contemporáneas: el futurismo, la pintura metafísica y aquellas genéricamente asociadas a la renovación del realismo (del tipo *retorno al orden*).³⁰⁰ Una reflexión detenida merece la recurrencia de San Gimignano en las estadías de los cordobeses (incluso en las cohortes siguientes). La elección parece haber respondido, en principio, a la se-

³⁰⁰Malosetti Costa (2000) advierte determinados aspectos del proceso de transformación que tiene lugar desde mediados del siglo XIX, mediante el cual Italia pasa de ser considerada como “cuna del arte moderno” a ser percibida como sede de la tradición artística. También se advierte que, en la década del ‘20, es el lugar desde donde parten propuestas renovadoras que se valen del legado artístico para llegar a nuevas formulaciones; es el caso del *novecento* y la pintura metafísica.

rie de factores extra-artísticos propuestos a modo de hipótesis; también debe considerarse su ubicación estratégica respecto de dos importantes focos de tradición y producción artística (Siena y Florencia). Su reaparición en las estadías de sucesivas cohortes se debe también a que, una vez *descubierto* por los primeros becarios, fue adoptado como referencia por quienes vinieron después (aparecerá al menos hasta la tercera cohorte).

- Durante la segunda mitad de la década del veinte, París se posicionó como metrópolis de los recorridos efectivos de los becarios (ocupando en adelante ese lugar). Aunque el lapso de tiempo es breve, conviene detenernos en los procesos que se desarrollan entre una y otra situación. Existe una marcada diferencia entre pintores y escultores en la actitud hacia París. En las dos cohortes, son los escultores los que se ven más inequívocamente atraídos por esa ciudad, más proclives a la experimentación y a la incorporación de lo nuevo en su producción. En este sentido, un aspecto a considerar fueron los desarrollos diferenciales de las disciplinas; es evidente que la escultura (tanto en la escena local como en la nacional, a lo largo de todo el período) ocupó un lugar bastante marginal en relación a la pintura. Esta situación, que bien pudo ser experimentada como un obstáculo para su consolidación en términos de disciplina, también pudo haber resultado estímulo para la experimentación, como se advierte en el tercer envío de Valazza. No obstante la aparente permisividad disciplinar, el momento de la recepción demostró los límites existentes, expresados a través de actitudes diferenciales -que fueron desde la invisibilización hasta la crítica expresada en la prensa- respecto de los envíos escultóricos de las dos cohortes.

- Además de la atracción que ejerce París, manifiesta en los períodos de estadaía, algo de su fuerza magnética emerge en los relatos de los becarios bajo ciertos tópicos, más o menos generalizados, al describir el tránsito artístico por ella (la fiebre, las tentaciones, la confusión, el cosmopolitismo). También debe considerarse que, en el caso del primer grupo, aunque los pintores restaron importancia a París en sus recorridos, ello no equivalió a ignorar esa escena; la (re)conocieron, la frecuentaron o *debieron* argumentar sobre su valoración negativa o su exclusión. La cuestión cambió con la segunda cohorte; el periplo de Lescano Ceballos acusa la atracción que ejerce París, en este caso acompañada por un relato que evidencia una imagen de la ciudad como centro artístico que, aunque perturbador, cosmopolita, heterogéneo, resulta difícil de eludir.
- En la consideración de los mapas configurados por los viajes de los becarios, la temprana emergencia de América como territorio de exploración fue señalada tanto por su excepcionalidad como por su articulación en la dimensión práctica. Su elección no era promovida por la ley y existían muy pocas referencias previas en el ámbito artístico; sin embargo, en la práctica, el viaje de Malanca demostró la existencia de una serie de redes y articulaciones de carácter transnacional que fueron accesibles al cordobés y que, de modo diverso, anticipan la emergencia de territorios de diálogos de escala latinoamericana que, en la década siguiente, se revelarán fundamentales.
- Hacia el final del período, sobresalen algunas transformaciones en el ámbito de las instituciones artísticas, y se vislumbran tendencias y desarrollos que gravitan sobre las artes plásticas. A comienzos de los años treinta, se perciben ciertos efectos institucionales

vinculados con la existencia y regularidad de las becas; por caso, el posicionamiento de algunos ex becarios en sitios clave para el desarrollo de las disciplinas plásticas. Es el caso de Pedone y Vidal, que llegaron a ocupar la dirección del museo y de la academia, respectivamente. Además de la importancia de las becas en las trayectorias individuales y en la consideración social de los artistas, ciertas transformaciones institucionales (que a primera vista tendían al fortalecimiento de espacios y funciones) hicieron posibles el posicionamiento de los ex becarios. El gobierno de la intervención (conformado a partir del golpe de 1930) concretó lo que desde hacía tiempo era una demanda en el ámbito artístico: la creación del cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes, que recayó en Antonio Pedone; y, por esa vía, la autonomización de dicha institución, que desde 1922 venía sometida a la dirección (y el presupuesto) de la APBA. En 1931 (a la muerte de Emiliano Gómez Clara), Francisco Vidal fue designado Director de la Academia.³⁰¹

- Debemos recordar que el museo y la academia (además del salón) son instituciones de la mayor relevancia para la consolidación del campo, pues asumen las funciones de formación, exhibición y consagración (esta última, especialmente, en ausencia de un salón regular). La designación de ambos ex becarios muestra también algo del efecto de diferenciación del ámbito artístico, introducido en parte por las becas a lo largo de los veinte, tan contrastante con la homogeneidad que presentaba en 1923, momento del pri-

³⁰¹También Malanca, a su retorno, encontró lugar como conservador de la colección artística que, desde 1930, se hallaba bajo la custodia del flamante Museo Provincial de Bellas Artes.

mer concurso. Así, por ejemplo, el año anterior a la designación de Pedone al frente de Museo, éste era presentado por *La Voz...* como un “artista consagrado”, que exponía sus trabajos junto a Horacio Juárez, “escultor proletario” y aspirante a la beca. En el mismo artículo, Pedone expresaba sus opiniones críticas sobre el lugar y el papel desempeñado por la academia y el salón de bellas artes, ambos bajo la dirección de Emiliano Gómez Clara, quien había sido uno de sus maestros.³⁰²

- Dado que los becarios debían cumplir con el envío anual de una obra al gobierno (con destino a la colección provincial de arte), una mirada cuantitativa y cualitativa sobre su crecimiento ofrece un indicador de los cambios estéticos introducidos por los viajes, pasible de ser cotejado con una escena artística y una cultura visual más amplias.³⁰³ Entre agosto de 1923 y diciembre de 1931³⁰⁴ ingresaron a la colección provincial un total de 49 obras. De aquéllas, 24 (el 49%) provenían de los envíos de los becarios,³⁰⁵ mientras que 16 (33%) procedían de donaciones y 9 (18%) habían sido adquiridas en el marco de diferentes galas artísticas. Estas cifras se modifican notablemente si realizamos

³⁰²“Antonio Pedone y Horacio Juárez son dos vigorosos exponentes de la nueva generación”, *La Voz del Interior*, 18/06/1929.

³⁰³La idea de ensayar un acercamiento de tipo cuantitativo sobre la colección de arte para considerar características de su estructura y transformación dentro del período abordado es deudora del trabajo de Franco Moretti (1999).

³⁰⁴Para delimitar el período, tomamos como referencias la fecha de partida de la primera cohorte de becarios y la fecha de la llegada efectiva de Musso.

³⁰⁵A razón de un envío por año por cada becario, hasta la fecha considerada, habían sido recibidas 18 obras de las dos primeras cohortes y 6 correspondientes a los dos primeros años de la tercera cohorte, lo que completa un total de 24 obras ingresadas en ese concepto.

un corte en diciembre de 1930; en ese término se registran apenas 19 ingresos, de los cuales 18 correspondían a envíos de los becarios y sólo 1 a la compra de *Bailarines* de Pettoruti. Esto indica que, hasta 1930, el principal mecanismo de crecimiento de la colección pública fueron las becas, y a ellas se debía el 95% de los ingresos. Entre enero y diciembre de 1931, se produjo un *despegue* de la colección en términos cuantitativos, que incorporó un total de 30 obras, lo cual representó un incremento del 157% comparado con el período anterior. De ese total, sólo 6 (20%) provenían de envíos de los becarios de la tercera cohorte; 16 (53%) eran producto de donaciones; y 8 (27%) de compras. Este salto en las adquisiciones debe ponerse en relación tanto con la creación del cargo de director del museo (y la consiguiente autonomía ganada por la institución) como con los adelantos manifiestos en el reconocimiento de las artes plásticas.

- Ahora bien, además del *despegue* numérico, en 1931 se produjeron cambios en la morfología de las adquisiciones y, lógicamente, de la colección. Por una parte, aun cuando los envíos de los becarios conservan su preeminencia como principal mecanismo de adquisición, su importancia relativa cambió, diversificándose las modalidades de adquisición, ganando importancia las donaciones realizadas por los artistas y las compras. La ausencia de donaciones de otro origen, advertidas desde la dirección del Museo, fue suplida por la movilización de vínculos y relaciones con los artistas, con la finalidad de incrementar la colección.³⁰⁶ Artistas como H. Butler,

³⁰⁶En el caso de las donaciones, cabe señalar que, a diferencia de lo ocurrido en el caso del MNBA o el Museo de Rosario, en el de Córdoba no existen prácticamente donaciones provenientes de coleccionistas particulares.

Spilimbergo, I. Pereyra, E. de Larrañaga, A. Badi, S. Sergi, A. Bigatti, L. Gigli, Alfredo Guido, que figuraron entre los donantes, estaban vinculados con la escena local y sus actores de diversos modos.³⁰⁷ También las compras experimentaron un aumento, en el marco de eventos expositivos determinados.³⁰⁸

- Por otra parte, si consideramos los ingresos -exceptuando aquellos que obedecían a envíos por becas- según la escena de actuación de los artistas, podemos señalar que se trata de obras producidas por artistas que no pertenecían a Córdoba (primero porteños y, a una distancia considerable, rosarinos); no se registra la incorporación de ninguna obra realizada por extranjeros y, fuera de las becas, sólo se produjo la adquisición de una obra de origen cordobés (el ex becario Valazza). En líneas generales, las adquisiciones muestran una tendencia hacia la *nacionalización* de la colección, a la vez que la retracción del segmento internacional; el local está, por el momento, mayormente representado por becarios y ex becarios.³⁰⁹ Si consideramos las trayectorias individuales y su presencia en otras coleccio-

³⁰⁷Algunos indicios de la existencia de esas relaciones fueron mencionados a lo largo de este trabajo; nos hemos referido en particular a los vínculos con Alfredo Guido, Spilimbergo, Butler, Badi, Bigatti y Forner.

³⁰⁸Las 8 compras se efectivizaron en el marco de dos eventos realizados en 1931: Exposición “Pintura Arte Nativo” y “Exposición de Pintura y Escultura”. Como ha sido señalado, el estado cordobés asumió tempranamente el rol de coleccionista (especialmente a falta del aporte de particulares), siendo las adquisiciones en el marco de eventos expositivos otras formas de concretar aquel rol; ver: Agüero, 2011.

³⁰⁹En 1932 arribó a la ciudad de Córdoba, como parte de una gira por América, el pintor de origen japonés -íntimamente vinculado a la escena de París- Tsugaharu Foujita. Con motivo de su exposición, un grupo organizado para la ocasión -autodenominado “Amigos del Arte”- adquirió para la colección del Museo Provincial la obra *Pensive*. Esto viene a matizar la idea de *nacionalización* de la colección, pero difícilmente a inaugurar otro momento.

nes, podemos afirmar que estamos ante un momento de máxima actualidad de la colección (al menos en lo que hace al ajuste con la dimensión nacional); aunque también lo es de un importante apego al canon, ya que se trata en su mayoría de artistas consagrados a nivel nacional (en este caso, a partir de los criterios de legitimidad determinados en la instancia del SNBA).³¹⁰ Las características que, hacia los años treinta, asume la colección remiten a las proyecciones que Deodoro Roca hiciera en 1917 desde la dirección del Museo Provincial; tanto acerca de la colección de arte posible para el museo cordobés, como sobre las perspectivas del medio local.³¹¹

- Una mirada más atenta a las tendencias estéticas representadas en las obras ingresadas a la colección permite completar lo anterior. Las incorporaciones en concepto de becas confirman que los envíos fueron una vía efectiva de contacto con ciertos ámbitos y corrientes de renovación, que avanzaron primero sobre *modernismos* y, luego, sobre el terreno de los *realismos* o la *figuración de nuevo cuño*, también en auge por esos años; los *ismos* de las primeras vanguardias apenas constituyeron un guiño. Entre los ingresos de 1931 se advierte el predominio de la figuración (libre de incursio-

³¹⁰Badi, Butler, Bigatti, Vena, Gigli, Guido, Spilimbergo, Rovatti y Souza Brazuna, habían expuesto sus obras más de una vez en el SNBA, además de ser distinguidos en una o varias ocasiones por el mismo salón.

³¹¹Roca (1917) señalaba: “No podemos pensar en presentar series completas de autores ni de escuelas clásicas (adviértase que hago referencia al tiempo). Todo está ya en los museos de Europa. Lo poco que aún restaba se halla en Estados Unidos. Fuera de ellos, excepcionalmente, habrá algún cuadro de valía. Lo único que legítimamente podremos hacer será -como digo- un Museo de Arte Moderno. Córdoba es ya centro de estímulo para el arte pictórico”. Congruente con esa percepción era la creación de las becas artísticas -en cuyo origen estuvo tan comprometido-, que introducían un claro estímulo a la producción artística, reforzando el que entendía ofrecía la provincia a través de sus serranías.

nes hacia la abstracción); aunque, en algunos casos, con énfasis en la geometrización, la síntesis de las formas y el retorno a los valores tradicionales. Dentro de esa aparente homogeneidad conviven sin embargo diferentes propuestas, desde la búsqueda de una iconografía nacional hasta las recuperaciones de las formas y los valores clásicos. La dinámica propia de los envíos de los becarios determinó que, ya para esa fecha, fueran recibidas las primeras obras de una nueva cohorte, en las que comenzaba a verificarse con fuerza la presencia de las tendencias de renovación a partir de recuperaciones de lo clásico (fue el caso de Borla, que se acercó al *novecento* italiano), o de algunas tendencias primitivistas en la escultura (el caso de Horacio Juárez). En cuanto a las disciplinas, la pintura siguió llevando la delantera; se advierte la incorporación de la gráfica (dibujos y grabados), que incluso se beneficia en detrimento de la escultura, disciplina que no ha abandonado su posición relegada.

- En un plano más general, atento a los cambios introducidos por los viajes de los becarios en una cierta cultura visual, es posible sostener que aquellas travesías fueron vehículos de renovación de la escena cordobesa; conforme avanzó la década, también fueron factores de dinamización y diálogo con otras escenas del ámbito regional, nacional e internacional. Aunque, como hemos visto, fueron exiguas y marginales las producciones de carácter vanguardista, se mostraron prolíficos los *modernismos*, tanto incorporados en la colección provincial como exhibidos al público en las exposiciones de rigor y reproducidos en la prensa. Su importancia ha quedado muchas veces solapada en relación al momento vanguardista, que en la escena local tuvo como protagonista central a Pettoruti y su ingreso a la colección a mediados de la década.

Ya situados en el escenario de los años treinta, las tendencias de renovación (genéricamente agrupadas bajo los rótulos de “arte nuevo” o “realismos”) comenzarán a ocupar la escena de forma más decidida. Como vimos también, las becas contribuyeron tanto a consolidar aspectos institucionales del espacio artístico como a generar nuevos criterios de diferenciación y jerarquización entre los diversos actores, rompiendo con la homogeneidad propia de un espacio de reducidas dimensiones, advertida a comienzos de la década del veinte. En términos de la colección, los desarrollos operaron en sentido inverso, reduciendo la heterogeneidad en su composición, tanto en lo relativo a la procedencia de las obras (mayormente local, en menor grado nacional), como a la variación estética general (entre los modernismos dominantes, con apenas algunas piezas vanguardistas, pero a distancia del realismo y academicismo previos).

| ANEXO: BIOGRAFÍAS |

Ahumada, Guillermo (s/d). Estudió derecho en la UNC. Colaboró como redactor honorario con la revista *Claridad*, órgano libre de la juventud del Perú, dirigida por Haya de la Torre. En junio de 1923 partió hacia París, para tomar cursos de derecho en la Sorbona; paralelamente, fue designado corresponsal del diario *La Voz del Interior*. El gobierno nacional lo comisionó para que durante su estadía llevara adelante el estudio de la legislación de ferrocarriles en Europa. Como corresponsal de *La Voz...*, realizó reportajes a figuras como Víctor Haya de la Torre, Romain Rolland, Alfredo Guido y José Malanca. En 1926 se publicaron algunas notas suyas en el diario *El País*. A su regreso ejerció la docencia universitaria, en la cátedra de Finanzas en la Facultad de Derecho y en la de Ciencias Económicas de la UNC. También se desempeñó como director del Instituto de Finanzas de la Facultad de Derecho y del Instituto de Investigaciones Económicas de esa universidad. Ver: Otero, Romina (mayo 2016). *Voz Ahumada Guillermo*. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>

Bazzini Barros, Carlos (Córdoba, 1891-1970). Escultor. Formado tempranamente en el taller de Honorio Mossi, en Córdoba, y en la Academia Morelli del pintor Mateo Casella, en Rosario. Asistió a la APBA; uno de sus profesores fue el escultor Felipe Roig; egresó en 1917. En 1914 realizó su primera exposición individual en el Salón Fasce. En 1924 se incorporó como conservador de las Salas de Pintura del Museo y como docente de la cátedra de Escultura de la APBA, en reemplazo de Malanca y Valazza, respectivamente.

Cardeñosa, Manuel (Palencia, Castilla la Vieja, España, 1860 - Córdoba, 1923). Pintor. Cursó estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Se estableció en Córdoba en 1893. Fue docente y vicedirector APBA.

Ver: Agüero, Clarisa y López, Victoria (mayo 2016). Voz Cardeñosa, Manuel. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://cultura-sinteriores.ffyh.unc.edu.ar/ifi002.jsp>

López Cabrera, Ricardo (Cantillana, Andalucía, 1865 - Sevilla, 1950). Pintor discípulo de José Jiménez Aranda. Cursó estudios de arte en Sevilla y en Roma. En 1909 viaja a la Argentina; se radica primero en Buenos Aires, y en 1912 se traslada a Córdoba. Se incorpora a la APBA como docente; desempeña una significativa labor, ya que introduce ciertos planteos del impresionismo. Durante su permanencia en la ciudad, realiza varias exposiciones en el Salón Fasce. Comienza a desarrollar su faceta de paisajista a partir del contacto con las sierras (Tanti, Unquillo, Huerta Grande, La Falda, La Cumbre); realiza retratos de personajes de la alta sociedad y escenas costumbristas. En 1923, impulsado en gran medida por el deseo de concretar una serie de pinturas sobre las regiones españolas, regresa definitivamente a su tierra natal y se aboca a este proyecto que lo ocupará durante varios años.

Moyano López, Rafael (Córdoba, 1884 - s/d). Abogado, egresado de la UNC. Comprometido con el desarrollo de la enseñanza musical en Córdoba, fue presidente del Centro Musical (1909); gestionó junto al músico Khün la oficialización del Conservatorio ante el ministro del Viso -durante el gobierno del Dr. Félix T. Garzón- e integró la comisión

que redactó el respectivo proyecto (1910). Tuvo una destacada participación en la CPBA como miembro de la primera comisión (1913); en 1919, fue nombrado presidente. Colaboró ocasionalmente enviando textos al diario *Los Principios*. En 1921 fue nombrado legislador por una fracción independiente hasta 1923. En 1926 integró la comisión de la UNC para la creación de la Escuela de Bellas Artes, finalmente Instituto de Bellas Artes. En los años '40 se desempeñó como secretario de Obras Públicas de la Municipalidad. Publicó dos trabajos: “La cultura musical cordobesa” (UNC, 1940); “El Doctor Jenaro Pérez. Magistrado y artista cordobés” (UNC, 1942).

Roig, Felipe (Valencia, España, 1861- Córdoba, 1939). Escultor. Cursó estudios Valencia. En 1908 se instaló en Buenos Aires. En 1912, contratado por la orden carmelita, viajó a Córdoba; allí conoció a Caraffa, director de la APBA, quien le ofreció hacerse cargo de la cátedra de Escultura y Dibujo. En 1923 comenzó a dictar Dibujo Ornamental y Ornamentación y talla, Escuelas de Artes Aplicadas.

Ver: Borghi, Flavio (mayo 2016). Voz Felipe Roig. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>

Roldán, Amado J. (s/d). Periodista y político. Redactor del diario *Córdoba* (editado desde 1904). En 1911 integró la primera comisión directiva del Círculo de la Prensa. En 1915 comenzó a editar el diario *La Opinión*, junto a su colega Augusto Schmiédecke. Electo diputado por el Partido Demócrata por varios períodos, presidió la cámara de diputados de la provincia entre los años 1920-1922.

Ver: Otero, Romina (mayo 2016). Voz Amado J. Roldán. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>

Suárez Pinto, Carlos (s/d). Periodista y político. Integró junto a Saúl Tabora, Raúl W. de Allende y Julio Carri Pérez el “Círculo de Autores”, creado en 1914 por un grupo de jóvenes dramaturgos, en su mayoría estudiantes universitarios y vinculados a la prensa local. En 1918 su firma rubricó el Manifiesto Liminar junto a la de otros jóvenes universitarios. En los años 20 ingresó como diputado a la legislatura provincial por el partido Demócrata. En 1922 asumió la dirección del diario *La Opinión*, creado por Amado Roldán y Augusto Schmiédecke. En 1924 contrajo matrimonio y se instaló en Buenos Aires. Regresó a Córdoba al año siguiente.

Ver: Otero, Romina (mayo 2016). Voz Carlos Suárez Pinto. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>

| AGRADECIMIENTOS |

Como en toda tesis, los agradecimientos revelan algo de la trama de relaciones (intelectuales y afectivas) que la hicieron posible. Este trabajo debe mucho a varias personas.

Quiero expresar mi gratitud hacia mi directora, Ana Clarisa Agüero, por su apoyo incondicional, su paciencia y su apasionada dedicación. La guía de Anahí Ballent fue también fundamental a la distancia, especialmente para poner *fin* a este trabajo.

A Cristina Roca y su equipo, que me dieron acogida, estuvieron en los primeros borradores y me convencieron de que era posible para mí hacer una tesis sobre artistas.

A mis compañeras del Museo Caraffa, que colaboraron de diferentes maneras. Especialmente a Marta Fuentes, que orientó mi mirada entre las imágenes y leyó muchas de estas páginas; y a Paola Rojo, que me enseñó a prestar atención a las pinceladas.

Al equipo del Programa de Historia y Antropología de la Cultura (ex CEMICI), con quienes compartí muchas lecturas y de quienes aprendí cosas importantes, entre ellas la generosidad. Especialmente a Carolina Romano, por su interés. A Paulina Iglesias y Victoria Nuñez, quienes contagiaron su entusiasmo y curiosidad. Y en general a todos los miembros, por el apoyo y sostén.

Por último, agradezco a quienes estuvieron para mí de manera afectiva e incondicional. A mis padres, Eduardo y Raquel; a mis hermanas, Fer y Belén. A Juan, inclasificablemente familiar. Y especialmente a Mariela, sin la cual muchas páginas serían impensables.

REPOSITORIOS Y FUENTES DOCUMENTALES

Repositorios consultados

- Archivo de Gobierno de la Provincia de Córdoba (AGPC).
- Archivo de la Fundación Forner-Bigatti, CABA.
- Archivo del Arzobispado de Córdoba (AAC).
- Archivo documental y acervo pictórico del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba (MPBA).
- Archivo Escuela Superior Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta, Córdoba (AESPBA).
- Archivo, Biblioteca y Hemeroteca de la Honorable Legislatura de la Provincia de Córdoba (ABHLPC).
- Centro de Documentación Biblioteca Mayor, UNC (CDBM).
- Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda en la Argentina, CABA (CEDINCI).
- Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de Fundación Espigas, CABA.
- Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque España, Rosario (CEHIPE).
- Sección Americanista, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, CABA.

Fuentes documentales

Fuentes inéditas

- Ministerio de Gobierno, Tomo 12, *Reparticiones Diversas*; Tomo 20, *Oficinas*; 1922. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 20, *Oficinas*; Tomo 26, *Solicitudes Diversas*; 1923. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 13, *Oficinas*; Tomo 16, *Escuela I*; Tomo 43, *Memorias*; 1924. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 10, *Oficina*; Tomo 11, *Gobierno*; 1926. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 28, *Dirección General de Enseñanza Normal y Especial*; 1927. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 28, *Notas diversas*; 1928. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 10, *Notas diversas*, 1929. (AGPC)
- Ministerio de Gobierno, Tomo 4, *Escuelas*; 1930. (AGPC)

Fuentes editas

- a) Compilaciones oficiales
 - Compilación de leyes, decretos y demás disposiciones de carácter público dictadas en la provincia de Córdoba, Series Ministerio de Gobierno, Ministerio de Hacienda y Ministerio de Obras Públicas, años 1919, 1922, 1926 (SEA-BHLPC)
 - Diario de Sesiones. Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba, 1922 (BHLPC)
 - Diario de Sesiones. Cámara de Senadores de la Provincia de Córdoba, 1922 (BHLPC)
- b) Diarios
 - *El País* (ABHLPC)
 - *La Opinión* (CDBM)
 - *La Prensa* (CDBM)

- *La Provincia* (CDBM)
- *La Voz del Interior* (ABHLPC-CDBM)
- *Los Principios* (AAC- ABHLPC)

c) Revistas

- *Apolo* (Fundación Espigas)
- *Revista de “El Círculo”* (Rosario) (Fundación Espigas y CEHIPE)
- *Córdoba* (CEDINCI)
- *Clarín* (ed. facsimilar, 2014, Córdoba, Ed. UNC)
- *La Brasa* (ed. facsimilar, 2010, Santiago del Estero, Subsecretaría de Cultura de Sgo. del Estero)

d) Catálogos y folletos de exposiciones

- Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1924.
- Catálogo Primer Salón de Arte Córdoba, 1916.
- Catálogos Salón Nacional de Bellas Artes, años 1915 a 1926 y 1929 a 1934
- Catálogos Salón de Otoño de Rosario, años 1917 a 1925 y 1927 a 1931.
- Catálogo exposición “José Malanca”, org. por Comisión Nacional de Homenaje, Dirección General de Cultura Artística de la Provincia, Museo Prov. de Bellas Artes E. A. Caraffa, 1969.
- Folleto exposición “José Malanca”, org. por Galería Zurbarán, julio 1988.
- Folletos de Exposición de Lescano Ceballos en Salón Fasce, 1924.
- Folleto de Exposición de Malanca, Lima (Perú), nov. 1928.
- Folleto de Exposición de Malanca, México, nov. 1929.
- Folleto de Exposición de Malanca, Santiago (Chile), abril 1930.
- Folleto Exposición “Alfredo Guido. Aguafuertes. Motivos del Altiplano”, en Galería Witcomb, 1923.

| BIBLIOGRAFÍA |

- AAVV (2004). *Catálogo 100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004*. Córdoba: Museo Caraffa/La Voz del Interior.
- AAVV (2011). *Museo Nacional de Bellas Artes Colección*. Bs. As.: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- AAVV (2006). *Catálogo Territorios de diálogo: México, España, Argentina, 1930-1945: entre los realismos y lo surreal*. Bs. As.: Fundación Mundo Nuevo.
- Acevedo, Esther y García, Pilar (2011). Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario. En *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950* (pp. 25-91). México: Dir. Gral. del Acervo Histórico Diplomático, Sec. de Relaciones Exteriores.
- Agüero, Ana Clarisa (2008). La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba. En Vázquez, G. y Tatián, D. (ed.). *Deodoro Roca. Obra reunida. II Estética y crítica* (pp. XXVI – XXVII). Córdoba: Ed. UNC.
- Agüero, Ana C. (2009). *El espacio del arte*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Agüero, Ana C. (2010). *Local/nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)*. Tesis Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Córdoba (mimeo).
- Agüero, Ana C. y García, Diego (2010). Introducción. En *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 15-28). Córdoba: Al Margen.
- Agüero, Ana C. (2011). Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la colección plástica de la provincia de Córdoba entre 1911 y 1930. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.). *Travesías de la imagen*, vol. 1 (pp. 265-298). Bs. As.: Eduntref/CAIA.

- Agüero, Ana C. (2014). Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=132&vol=4
- Aguilar, Gonzalo (2002). Modernismo. En Altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 180-186). Bs. As.: Paidós.
- Aguilar, G. (2002). Vanguardia. En Altamirano, C., *op. cit.* (pp. 231-235).
- Aguilar, G.; Siskind, Mariano (2002). Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942). En Jitrik, Noé y Gramuglio, Ma. Teresa (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. El realismo* (pp. 367-391). Bs. As.: Emecé.
- Altamirano, C. (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Norma-Flacso.
- Andrés, Alfredo (1990). *Palabras con Leopoldo Marechal*, Bs. As., Ed. Ceyne.
- Armando, Adriana (2005-6). Alfredo Guido y el mundo rural: atmósfera espiritualista y épica campesina. *Avances*, 9 (1), UNC, pp. 21-32.
- Artundo, Patricia (ed.) (2000). *Guttero-Falcini. Epistolario. 1916-1930. Cartas a un amigo*. Bs. As.: Fac. de Filos. y Letras, UBA.
- Artundo, Patricia (2002). *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia*, Bs. As.: Malba-Fundación Eduardo Costantini.
- Artundo, P. (org.) (2006). *El Arte Español en la Argentina, 1890-1960*. Bs. As.: Fundación Espigas.
- Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo (2008). Catálogo *Amigos del Arte 1924-1942*. Bs. As.: Malba-Fundación Eduardo Costantini.
- Azuela de la Cueva, Alicia (2010). Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano. En Altamirano, C. (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX* (pp. 469-489). Bs As.: Katz.
- Babino, Ma. Elena (2010). *El grupo de París*. Centro Virtual de Arte Argentino, mayo, Subsecret. de Cultura, CABA.

- Beigel, Fernanda (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Bs. As.: Biblos.
- Bergel, M.; Martínez Mazzola, R. (2010). América Latina como práctica. Modos de sociabilidad intelectual de los reformistas universitarios (1918-1930). En Altamirano, C. (ed.), *Historia de los intelectuales...*, op. cit.
- Bergel, Martín (2010). La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del APRA peruano (1921- 1930). En Altamirano, C. (ed.), *Historia de los intelectuales...*, op. cit.
- Berni, Antonio (abril 1952). El arte como experiencia: Antonio Berni. La pintura. *Continente*, 61 (pp. 57-59). Bs. As.
- Bertrand, Michel (2009). Del actor a la red: análisis de redes e interdisciplinaridad. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/57505>
- Bondone, Tomás (2012). La trama institucional del arte en Córdoba entre fines del siglo XIX y principios del XX. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen*, vol. 2 (pp. 437-462). Bs. As.: Eduntref/CAIA.
- Bourdieu, Pierre (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo* (pp.135-182). México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Bs.As.: Aurelia Rivera.
- Brughetti, Romualdo (1952). *Italia y el arte argentino*. Bs. As.: Asoc. Dante Alighieri.
- Butler, Horacio (1966). *La pintura y mi tiempo*. Bs. As.: Sudamericana.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos-Alianza.
- Castro Vaca, Zwuany (abril-junio 2012). Diligencia socialista en Bolivia (1920-1926). *Pacarina del Sur*, 11 (3). Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/home/oleajes/443-diligencia-socialista-en-bolivia-1920-1926>.

- Churata, Gamaliel (noviembre 1928). Posibilidad vernacular en la pintura de José Malanca. *Amauta*, 19 (III). Lima.
- Clair, Jean (1999). Los realismos entre revolución y reacción. En *Malinconia*. Madrid: Visor.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Micheli, Mario (1968). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Ed. Universitaria de Córdoba.
- De Pantorba, Bernardino (1966). *El pintor López Cabrera. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Cía. Bibliográfica Española.
- Díaz, Sergio Raúl (2004). Malanca, Marátegui y el Perú. Un cordobés por América 1927 - 1930 (mimeo).
- Díaz, Sergio R. (2005). Blanca del Prado, poeta y militante. Presentada en Biblioteca Córdoba (mimeo).
- Díaz, Sergio R. (2006). Malanca y su proyección latinoamericana. Un cordobés por América 1927 - 1930. Ponencia presentada en las V Jornadas Municipales de Historia de Córdoba, Córdoba, 11/10/2006 (mimeo).
- Fantoni, Guillermo (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*. Bs. As.: Beatriz Viterbo.
- Fernández García, Ana Ma. (2002). Mercado del arte español en Latinoamérica (1900-1930). *Artígrama*, 17, pp. 89-111.
- Fernando Devoto (2002). *Nacionalismo, Fascismo y Tradicionalismo en la Argentina Moderna. Una Historia*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Flores Galindo, Alberto (1980). *La agonía de Mariátegui*. Lima: Centro de Estudios para la promoción y el desarrollo.
- Flores Galindo, A. (1991). Los intelectuales y el problema nacional. En Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Horizonte.

- Fontbona, Francesc (1988). *Las claves del arte modernista*. Barcelona: Arín.
- Fuentes, Marta - Otero, Romina (2013). Entre la adhesión a lo conocido y el desafío de lo nuevo. La Exposición de Pintura y Escultura en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba (1931). En Herrera, M. J. (dir.). *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y difusión de las artes*. Bs. As.: GEME.
- Fuentes, Marta (setiembre/diciembre 2005). Córdoba y la compulsión del paisaje. En *Territorios del Paisaje* (pp. 9-12). Córdoba: Museo Caraffa.
- Fuentes, M. (2011). El concepto de *homenaje* como sustento de modelo expositivo. En Herrera, María José. *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: Curaduría, diseño y políticas culturales* (pp. 225-229). Córdoba: Lotería de Córdoba.
- Fuentes, M. (septiembre 2014). Voz: Emiliano Gómez Clara. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/ifi002.jsp>
- Funes, Patricia (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Bs. As.: Prometeo.
- Gálvez, Manuel ([1913] 1930). *El solar de la raza*. Bs. As.: Ed. La Facultad, Juan Roldán y Cía.
- Ginzburg, Carlo y Castelnovo, Enrico (1989). Capítulo I. História da Arte Italiana. En Ginzburg, C.; Castelnovo, E.; Poni, C., *A Micro-História e outros ensayos*. Portugal: Difel-Bertrand, Viseu.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. China: Phaidon.
- Guido, Ángel (1919). Artistas jóvenes de Córdoba. *Apolo. Revista de artes y letras*, VI (I), pp. 191-192. Rosario.
- Guido, A. (otoño-invierno 1924). En defensa de Eurindia. *Revista de "El Círculo"*. Rosario.
- Guido, A. (1925). *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del libro.

- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003). *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900 - 1930)*. España: Ed. Universidad de Granada.
- Gorelik, Adrián (2003). Notas sobre la actualidad de la noción de vanguardia. En AAVV, *Vanguardias Argentinas* (pp. 135-139). Bs. As.: Libros del Rojas.
- Gutnisky, Gabriel (2006). *Impecable-implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*. Córdoba: Brujas.
- Herrera, María José (2012). El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen*, vol. 2 (pp. 529-552). Bs. As.: Eduntref/CAIA.
- Iglesias, Paulina (2012). *Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y cultura visuales (Córdoba, 1926)*. Trabajo final de Licenciatura, Escuela de Historia, UNC (mimeo).
- Iglesias, P. (2014). Las vanguardias en Córdoba. El caso de la revista Clarín. *Clarín: Revista de crítica y cultura*, Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Iglesias, P. (diciembre 2014). Voz Revista Oral. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/iac002.jsp>
- Inman Fox, E. (1995). La invención de España: literatura y nacionalismo. Actas XII. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_005.pdf
- Isidoro, A. M. y Peresan Martínez, A. (2010). Voz José Gutiérrez Solanas, *Los caídos*. En: *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, parte 2, vol. 8 (pp. 832-834). Bs. As.: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Kuon Arce, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María (2008). *Cusco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Cusco, Bs. As., Granada: Ed. Univ. San Martín de Porres.
- Laín Entralgo, Pedro (1948). La generación del '98 y el problema de España. *Arbor*, 36, pp. 417-438. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-generacion-del-98-y-el-problema-de-espaa/>

- Latorre, Roberto (octubre 1928). Los nuevos indios de América. El pintor argentino Américo Malanca. *Amauta*, 18 (III), pp. 55-59. Lima.
- Lévi-Strauss, Claude (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Lo Celso, Ángel T. (1973). *50 años de arte plástico en Córdoba*. Córdoba: Banco de la Prov. de Córdoba.
- López Lenci, Yasmín (jul.-dic. 2004). La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930). *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, 208-209, pp. 697-720.
- López, Victoria (2010). Instituciones, asociaciones y formaciones de “alta cultura” en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización. En Agüero y García (eds.). *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 29-50). Córdoba: Al Margen.
- López, V. (octubre 2013). *Voz Córdoba*. Decenario de crítica social y universitaria. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>
- Lorenzo Alcalá, May (2010). Pettoruti, la marca italiana y los futuristas. En Lorenzo Alcalá y Baur, S. A. *Emilio Pettoruti. Crítico en Crítica* (pp. 125-159). Bs. As.: Patricia Rizzo Ed.
- Lucena, Daniela (enero-junio 2012). Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino. *ArtCultura*, v. 14, 24, pp. 121-133. Uberlândia.
- Maíz, C. y Fernández Bravo, A. (2009). Introducción: Los sistemas de religación en la literatura. En Maíz, C. y Fernández Bravo, A. (eds.). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina* (pp. 9-45). Bs. As.: Prometeo.
- Malosetti Costa, Laura (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario. En: José E. Burucúa (dir.). *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y política* (vol. 1) (pp. 161- 216). Bs. As.: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2000). ¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires. En Wechsler,

- Diana (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX* (pp. 89-142). Bs. As.: Asoc. Dante Alighieri.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Bs. As.: FCE.
 - Malosetti Costa, L. (2008). Artistas viajeros en la Belle Époque”. En *Cuadros de Viajes* (pp. 13-49). Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
 - Mariátegui, José Carlos (enero 1927). La nueva cruzada Pro-Indígena. En “El Proceso del Gamonalismo”. *Boletín de Defensa Indígena. Amauta*, 5, Lima. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/la%20nueva%20cruzada.htm
 - Mariátegui, José Carlos ([1928] 2009). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Bs. As.: Capital Intelectual.
 - Melgar Bao, Ricardo (2010). Huellas, redes y prácticas del exilio intelectual en Chile. En Altamirano, C. (dir.), *Historia de los intelectuales...*, op. cit.
 - Melgar Bao, R. (enero-marzo 2014). El epistolario como vehículo de comunicación y cultura: México en las cartas de José Carlos Mariátegui. *Pacarina del Sur*, 18 (5). Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/component/content/article/46-dossiers/dossier-10/914-el-epistolario-como-vehiculo-de-comunicacion-y-cultura-mexico-en-las-cartas-de-jose-carlos-mariategui>
 - Moretti, Franco (1999). *Atlas de la novela europea 1800-1900*. México: Siglo XXI.
 - Moyano López, Rafael (1942). *La cultura musical cordobesa*. Córdoba: Imp. de la Universidad.
 - Nuñez, María Victoria (agosto 2014). Voz Ángel Guido. Proyecto Culturas Interiores. Recuperado de <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>
 - Otero, Romina (setiembre-diciembre 2005). Viajes y paisajes. En *Territorios del Paisaje* (pp. 9-12). Córdoba: Museo Caraffa.
 - Pagano, José León (1938). *El arte de los argentinos*, tomo 2. Bs. As.: Edic. de autor.
 - Quinziano, Franco (2005). Miradas rioplatenses en los albores del siglo XX: Manuel Gálvez, viajero espiritual. *Cuadernos Canela*, vol. XVII, pp. 123-141.

Recuperado de <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc17quinziano.pdf>

- Roca, Deodoro (1917). *Proyecto de Reorganización del Museo Provincial de Córdoba*. Córdoba: Talleres de la Penitenciaria.
- Rodríguez, Artemio (1992). *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*. Córdoba: Talleres Gráficos UNC.
- Roitenburd, Silvia (2000). *Nacionalismo Católico cordobés. Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo (1862-1943)*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Rojas, Ricardo ([1924] 1980). *Eurindia* (2 vols.). Bs. As.: CEAL.
- Sarlo, Beatriz ([1983] 1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En Altamirano, C. - Sarlo, B., *Ensayos argentinos* (pp. 211-260). Bs. As.: Ariel.
- Shils, Edward (1976). *Los intelectuales en los países en desarrollo*. Bs. As.: Tres Tiempos.
- Sterner, Gabriele (1980). Presentación y comentarios. Catálogo *Art Nouveau, Modernismo, Jugestil, Modern Style*. Instituto Goethe.
- Tarcus, Horacio (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Bs. As.: El Cielo por Asalto.
- Terán, Oscar (1997). Modernos intensos en los veintes. *Prismas*, 1, pp. 91-103. UNQ.
- Terán, O. (2008). *Amauta: vanguardia y revolución*. *Prismas*, 12, pp. 173-189. UNQ.
- Torres García, Joaquín (2008). *New York*. Montevideo: Fundación Torres García.
- Valdivieso Rodrigo, Mercedes (sept.-oct. 1998). ¡Pan y Toros! Las corridas de toros como símbolo de la decadencia española en la literatura y la pintura de la generación del 98. En *Arte e identidades culturales: Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte* (pp. 343-354). Oviedo: CEHA.
- Valladares Quijano, Manuel (junio 2005). Las letras que forjaron el indigenismo cusqueño. *Guaca*, 2 (1), pp. 39-50. Lima.

- Vich, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 2000.
- Vilchis Cedillo, Arturo (2008). *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: América Nuestra – Rumi Maki.
- Viñals, José (1976). *Berni, palabra e imagen*. Bs. As.: Imagen Galería de Arte.
- Viñals, David ([1964] 2005). *Literatura argentina y política*. Bs. As.: Santiago Arcos Editor.
- Wechsler, Diana (1991). Paisaje, crítica e ideología. En AAVV, *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 343-350). Bs. As.: CAIA/Coedigra.
- Wechsler, D. (1999), Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. En Burucúa, Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. I (pp. 269-314). Bs. As.: Sudamericana.
- Wechsler, D. (2000). Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. En *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX* (pp. 143-189). Bs. As.: Asoc. Dante Alighieri.
- Wechsler, D. (2004). Un registro moderno del arte en Córdoba. En AAVV. *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004* (pp. 117-154). Córdoba: Museo Carraffa/La Voz del Interior.
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Bs. As.: Manantial.

Artistas en tránsito

Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20

Con la sanción de la ley 3233, en 1922, el Estado de la provincia de Córdoba asume un rol decisivo en la promoción de las artes y la consolidación de la identidad cultural. Gracias a las becas de formación así instituidas (que nutrirán con el tiempo colecciones y galerías), un conjunto de jóvenes artistas plásticos accederá a la continuación de sus estudios y la ampliación de sus experiencias de aprendizaje, a través de los viajes por Europa y América. Siguiendo el periplo de Antonio Pedone, Francisco Vidal y Héctor Valazza, primero; y el de José Malanca, Edelmiro Lescano Ceballos y Ricardo Musso, después; de la España castellana a la Italia clásica, de la bohemia parisina a las redes intelectuales en territorio americano, el viaje (artefacto cultural múltiple) es el prisma elegido por Romina Otero para reconstruir no sólo el campo del arte en la Córdoba de los años 20, sino también las tensiones entre tradición y vanguardia que han dado su fisonomía a una época significativa en la historia del arte.