

alfabetização é o eixo mesmo da Educação para Todos e resulta essencial para erradicar a pobreza, reduzir a mortalidade infantil, frear o crescimento demográfico, conseguir a igualdade de gênero e garantir o desenvolvimento sustentável, a paz e a democracia. A proposta desta análise é convidá-los a que desenhemos espaços educativos para criar consciência sobre uma realidade que precisa se erradicar, por um lado a deserção escolar e pelo outro, a violência.

Palavras chave: Educação - inclusão - multiculturalismo - sustentabilidade - qualidade - cultura - paz - profissionalismo - capacitação - criatividade - inovação - identidade - integração.

(*) **Cristina Amalia Lopez:** Especialista en Protocolo Diplomático, Oficial y Ceremonial en las Relaciones Públicas, Humanas y Sociales. Profesora en la Universidad de Palermo en el Departamento de Comunicación Corporativa y Empresaria en la Facultad de Diseño y Comunicación.

Buenos Aires, 1920: Una mirada compartida entre la ilustración y la literatura

Fecha de recepción: agosto 2012
Fecha de aceptación: octubre 2012
Versión final: diciembre 2012

Patricia Andrea Dosio (*)

Resumen: La ilustración de libros amalgama diseño editorial, artes visuales y letras. En Argentina se desarrolló una escuela de ilustradores profesionales, a la que se sumaron artistas plásticos. Este artículo abordará un caso particular de trabajo colaborativo entre artista plástico y escritores dentro del arte argentino de comienzos del siglo XX.

Palabras clave: Ilustración - libro - artes visuales - arte argentino - literatura Argentina - diseño editorial - historia del arte - modernidad - ciudad de Buenos Aires.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 176]

Introducción

La ilustración de libros conforma una actividad que amalgama diseño editorial, artes visuales y letras. Una de las aristas del complejo campo interdisciplinar que supone este tipo de actividad creativa involucra el conocimiento de aspectos históricos y análisis de referentes. Al respecto, en la Argentina se desarrolló una escuela de dibujantes ilustradores profesionales en el ámbito periodístico, a la que se sumó la participación de artistas plásticos que contribuyeron con su sensibilidad y maestría a la actividad. En consecuencia, este artículo abordará el estudio de un caso particular de trabajo colaborativo entre artista plástico y escritores dentro del arte argentino de comienzos del siglo XX.

A lo largo de la década del veinte fueron publicados en Buenos Aires unos libros con ilustraciones del artista plástico argentino Valentín Thibon de Libian. El primero de los títulos de esta pequeña serie de textos acompañados de relatos visuales apareció en 1922. Se trató de *La Ciudad en Ruinas* del poeta y crítico de arte Ricardo Gutiérrez. Le siguió tres años después *Las Tres Respuestas de Arturo Lagorio* y, al año siguiente, *Tangos* de Enrique González Tuñón¹, para el cual Thibon realizó la carátula del libro. Todos estos textos, desde diversas orientaciones estéticas, tematizan a la ciudad de Buenos Aires de entonces, atravesada por las relaciones entre los procesos de modernización socioeconómica y tecnológica y la modernidad cultural. Una modernidad que también es entendida como experiencia vital y realidad paradójica, en la que coexisten pasado y presente en conflicto, dando paso a singulares experiencias artísticas coherentes con un nuevo sentir (Berman, 1989:1-2).

A fines del siglo diecinueve y primeras décadas del siguiente, la ciudad experimentó agudas transformaciones como espacio físico y cultural en su camino a metrópolis moderna. El crecimiento poblacional, la expansión urbana y la emergencia de los barrios, notable ya en la década del diez, se tornaron los ejes más significativos que estructuraron el período. Este dinamismo económico, demográfico y edilicio fue acompañado asimismo por la configuración poética y plástica de la urbe, tanto en lo concerniente a sus espacios de cosmópolis, como de sus suburbios, sus orillas.

Si la ciudad sólo existe en cuanto es percibida por quienes la habitan (Lynch, 1986:11), efectivamente, durante los años veinte coexistieron diversas ciudades, diferentes maneras de retratar y verbalizar una urbe cambiante y polifacética. Diferentes miradas que remiten, a la vez, a las tensiones culturales y sociales dentro de las cuales se organizaron nuevas formas de subjetividad, pues “lo moderno, es también una forma de la afectividad y una modalidad de experimentar el cambio social, tecnológico y espacial del capitalismo. Los artistas representan e impugnan, casi al mismo tiempo, un conjunto de nuevas experiencias, muchas veces traumáticas [...]” (Sarlo, 1990:36).

Por entonces la vinculación entre artes plásticas y letras bajo la forma de un libro suponía la generación de un espacio de encuentro estético y político intersubjetivo. Espacio resultante de la praxis de sujetos que, en su ensayo de nuevos modos de constituir subjetividades, buscaban una dimensión alternativa y crítica a la esfera oficial. De por sí la ilustración de un libro supone mucho más que su simple decoración u ornato. Es una

actividad que postula una interpretación o comentario gráfico de los contenidos y del contexto social y cultural en el que el libro es producido.

En este artículo, entonces, se abordará la mirada estética e ideológica compartida entre el artista plástico Thibon de Libian y los escritores Ricardo Gutiérrez, Arturo Ligorio y Enrique González Tuñón sobre las consecuencias humanas y sociales de los acelerados procesos de modernización urbana y de las incertidumbres sociales y económicas de esos años bajo la relativa tranquilidad de la administración de Marcelo T. de Alvear. Si bien unían a estos artistas fuertes lazos de amistad, aparte de los vínculos existentes como productores culturales partícipes de las mismas agrupaciones y rutinas bohemias, se evidencia una intensa comunión espiritual intersticial. Es la expresión de un mismo sentimiento, de una manera común de vivir y experimentar los cambios en el espacio social de la ciudad.

Por otro lado, estos libros no solamente representan una faceta en la obra de Thibon, vinculada a su actividad, poco investigada, como ilustrador. También conforman un material no demasiado atendido por la crítica literaria. Los libros *La Ciudad en Ruinas* de Gutiérrez y *Las Tres Respuestas* de Ligorio constituyen hitos centrales dentro de la producción de estos escritores. Aparte, a estos autores es posible considerarlos como los *Vasari* del artista, por los valiosos trabajos de cuño biográfico que han escrito sobre Thibon².

Sin embargo, la importancia de este estudio no estriba únicamente en rescatar estos proyectos estéticos y sus representaciones sobre la ciudad. La propuesta es asimismo plantear el lugar que ocuparon en relación con el campo artístico y cultural epocal, destacando la complejidad de un ámbito en donde “el peligro de la vanguardia se transforma en la convivencia con la modernidad, y en el proceso se activan nuevas maneras de producir, promover e interpretar el fenómeno artístico” (Pacheco y Artundo, 1993:85). Para ello, se enfocará en principio el estudio desde una perspectiva teórica que considera a las formaciones, esto es, a las relaciones variables en las que los productores culturales se han organizado (Williams, 1981:33), y a las relaciones entabladas con las instituciones dentro del ámbito cultural de la década. En segundo lugar, para avanzar en los niveles interpretativos y discernir sobre esa comunión de afectividad de la que se habló en líneas precedentes, se conjetura que los poemas y dibujos fueron concebidos a través de un juego de prácticas intertextuales. Estos libros asimismo, en tanto trabajos conjuntos, pueden ser leídos teniendo en consideración la noción de estructura de sentir en los términos en que es definida por Raymond Williams (2001).

Por otra parte, es necesario aclarar la posición del artista plástico en el campo artístico de entonces³. El problema sobre el cual focaliza este artículo implica repensar las acciones del pintor. Lejos estaba de ser un artista marginal, “un solitario y doloroso testigo de una sociedad en crisis” (Funes, 1999:78) o un mero seguidor del impresionismo y postimpresionismo franceses que, al lado de otros bohemios, “sufrió las consecuencias de su actitud con su marginación institucional” (López Anaya, 1997:102). Thibon se insertó en una red de relaciones

que había contribuido a entretejer junto a los escritores mencionados y otros artistas, compartiendo prácticas, experiencias y proyectos afines.

En este sentido se sostiene que los análisis del grueso de la crítica, en tanto instancia mediadora y al mismo tiempo constructora de significaciones, sobre el artista, su vida y su producción, lo inscribieron en un marco de representaciones de lo que constituiría a un artista auténtico, un singular sacrificado por su arte. Así por ejemplo, luego de su fallecimiento, se amalgamaron los relatos acerca de sus costumbres solitarias, su alcoholismo, su temprana muerte, la incompreensión de su obra, la marginación de la que fuera víctima. Se trataba de un régimen de valoración y de singularidad específico (Heinich, 1991) orientado a la construcción de la identidad de artista en la época moderna.

El artista. Su obra gráfica

Valentín Thibon de Libian (1889-1931) desarrolló una breve obra incisa que tematiza, unas veces a través de una mirada nostálgica, otras irónica, distintos aspectos de una ciudad moderna. Son sus suburbios a través de la imagen de una calle solitaria, de un puente, del puerto. Sus personajes típicos en su vida cotidiana, como un vendedor o una anciana pordiosera. Los afectos del artista, como su padre, el amigo o simplemente, rostros anónimos⁴. Dentro de la temprana obra gráfica de Thibon se rastrean sus colaboraciones en la revista *Athinae* hacia 1908 aunque estos trabajos no consisten sino en ejercitaciones plásticas, sin implicancias problematizadoras o críticas. De igual manera es posible calificar a sus colaboraciones en el diario *La Nación*, ilustrando artículos varios.

A mediados de la década del diez, Thibon sumó a sus estudios en el taller de Pío Collivadino sus contactos con una figura nuclear en lo que respecta a las artes del grabado: Mario Canale. Asistió a sus cursos libres en esta disciplina y participó en la Comisión de la Sociedad de Grabadores. En esta Sociedad, además de Canale, actuaba como vicepresidente el escritor Ricardo Gutiérrez. Thibon también fue colaborador en la revista editada en 1916 por los mismos fundadores de esta sociedad. Se trataba de *El Grabado*, una publicación de ocho páginas, ilustrada con xilografías.

Thibon y Gutiérrez ya eran partícipes de una formación organizada como manifestación colectiva pública que contaba con diversas vías de intercambio y comunicación: la asociación misma, la publicación de la revista, sus escritos y sus reuniones, conocidas como La Noche de los Viernes en casa de Canale. Una formación organizada, pero no decididamente alternativa al orden artístico dominante, pese a sus pretensiones de renovación del ambiente plástico. En verdad, comenzando por las características de sus integrantes, de diversa extracción socioeconómica, generacional y artística, es factible suponer que su aglutinante debe haber sido el horizonte de posibilidades que parecía inaugurar el nuevo escenario político. La referencia es a la transición desde el régimen oligárquico a un régimen democrático liberal fundado en una ampliación del sistema electoral. En efecto, el año 1916 -cuando aparece el primer número del *El Grabado* y se funda la Sociedad - abre un nuevo

ciclo en la escena política nacional con la victoria electoral del radicalismo yrigoyenista a través de canales institucionales democráticos. Este hecho significó la expresión de los intereses burgueses, de las clases medias y de amplios sectores de trabajadores. Un período de relativo bienestar socioeconómico, sin suponer por ello la ausencia de tensiones y conflictos sociales. Empero, más allá incluso de ciertas limitaciones para desarrollar reformas sustanciales en la Argentina agroexportadora, la nueva etapa se reveló en los proyectos de los artistas como un hito fundante para la apertura de espacios y acciones modernizadoras y movilizadoras en el ámbito cultural. Precisamente, el editorial del primer número de la revista erige al grupo en el lugar desde donde contribuir a la transformación del incipiente campo artístico, desestimando las estrecheces y conformismos del medio.

La agrupación se proponía además organizar el arte en los pueblos de campaña “los más ajenos a la causa de la civilización y el progreso”. A las claras, su interés primordial -con cierta tónica progresista- era educar al pueblo estéticamente, en especial al de las zonas periféricas por medio de las artes del grabado, recuperando asimismo el sentido social y artesanal del trabajo del artista. Es sabido que no fueron los únicos. Con un ímpetu más radicalizado los *Artistas del Pueblo* o grupo de Boedo, conformado por los artistas plásticos Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebecquer, José Arato y Abraham Vigo. Estos artistas, vinculados a las publicaciones de Los Pensadores, Claridad, La Campana de Palo, luchaban por un arte entendido como instrumento de acción sociopolítica. Un arte que no sólo representara sino que educara a las clases trabajadoras más desfavorecidas en lo económico y social. En pos de este objetivo se focalizaron en el grabado que “es y será siempre exponente de la presencia del artista en un grito de protesta o de rebeldía frente a la hora de angustia o de incertidumbre de los pueblos [...]” (locución de Adolfo Bellocq, Radio Belgrano, 11-5-1944). Estos artistas salían a la calle, se acercaban a las fábricas, a los sindicatos: “desde la isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita” confesaba Guillermo Facio Hebecquer (1935).

Pero existían algunas diferencias con la agrupación de El Grabado. Los *Artistas del Pueblo* defendían un arte basado en las ideas, rechazando toda propuesta que se agotara en su problemática estética. Además, las diferencias se acusan si se comparan la producción impresa de ambas formaciones y la función que le conferían a la imagen. El propósito del grupo de Canale no apuntaba a configurar una imagen clara, legible, sin rebuscas que reflejara “la vida del pueblo con cariño y en todos sus aspectos” o las “verdades desconcertantes y desagradables” de su existencia, defendiendo con firmeza un realismo militante (Muñoz, 1989). Más allá de las características de las poéticas de cada uno de los artistas, interesaba vehiculizar la praxis misma del grabado como agente liberador y reformador del gusto artístico, así como activador del campo, reclamando visibilidad social para sus actores en el marco de la “naciente democracia argentina”. De este modo lo proclamaban desde el primer número de la revista El Grabado:

[la revista] La dedicaremos a la reacción del gusto artístico en el país, desde la clase social más elevada, hasta el hogar más humilde, tomando como elemento al grabado en todas sus manifestaciones de arte; es decir, que nos proponemos llenar el lugar que nos corresponde en esta naciente democracia argentina. El Grabado es una revista de arte; ha nacido al calor de los entusiasmos de nuestros artistas; por eso será el fiel exponente de su pensamiento y fuerza. No puede el artista mantenerse en ese estado de pasividad a que obliga la falta de movimiento de arte originado por la indiferencia de nuestro ambiente; para eso esta revista ha sido fundada. (El Grabado, n^o1, enero 1916, p.).

A partir de estos intereses comunes, artista y escritores coincidieron en lo concerniente a la reforma del gusto artístico y a las estrategias de visibilidad de los artistas, el entrar en el juego del campo cultural. Además, la publicación de un libro y la incursión en su ilustración, conformaban tácticas que un escritor o un artista empleaba para insertarse en una determinada trama artística y cultural y promocionar su producción⁵.

Formaciones

Cuenta Arturo Lagorio que, del libro de Gutiérrez *La Ciudad en Ruinas* (1922), reiterándose luego en *La Flecha en el Vacío* (1925), junto a Thibon, Fernán Félix de Amador y el propio Gutiérrez, rescató la noción de lagarto como nombre para su grupo (Lagorio, 1962). Esta figura del lagarto era una especie de amuleto contra la mala suerte y los *gafes*. En verdad, consiste en un ícono circular, conteniendo la figura de un lagarto o salamandra y una rosa roja, posiblemente de filiaciones alquímicas, grabado en las carátulas internas de ambos libros. Y fue *La Peña del Lagarto*, el lugar de las reuniones y los debates, de los intercambios de ideas y voluntades, de los problemas relativos a los salones nacionales y la crítica. Fluían allí nuevos y jóvenes artistas en busca de consejo, comprensión e impulso. Era también el lugar donde coincidían artistas y escritores de diversos bandos: los consagrados, los conservadores, los jóvenes vanguardistas martinfierristas, los jóvenes del pueblo, boedistas. Desde Ernesto de la Cárcova y Alfredo González Garaño hasta Jorge Luis Borges y Emilio Pettoruti, pasando por Mario Canale, Alejandro Sirio, Santiago Palazzo, Eugenio Daneri, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón. Incluso, según Lagorio, el futurista italiano Filippo T. Marinetti, quien visitara la ciudad en junio de 1926. No obstante, no todos fueron regocijos en La Peña: “Así, hubo personajes comprometidos que se podían catalogar en los dos muestrarios, antagónicos. Por nuestra parte, digamos neutral, más nos atacaban y más crecía la Peña” (Lagorio, 1962:148). Ya en el decenio anterior habían comenzado a formarse pequeñas agrupaciones de artistas, en variadas disciplinas y posturas ideológicas, formales e informales, de estudio y de estímulo, aparte de las más renombradas y pioneras. Hacia 1912, en la zona sur de la ciudad, los artistas Facio Hebecquer, del Villar y Torre Revello, entre otros, compartían con entusiasmo su práctica, mientras que a pocas cuadras de su reducto se reunían Stagnaro, Quinquela Martín y

Filiberto y, en el mismo barrio, Palazzo, Arato y Riganeli. Años después, mientras echaba raíces la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, se fundaba la sociedad *El Bermellón*, en el barrio de la Boca (1919). Con anterioridad se habían creado la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, comandada por el arquitecto A. Christophersen y el pintor J. Soto Acebal (1915), la Sociedad de Grabadores, que ya mencionamos, en torno a Mario Canale (1916) y la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores (1917). Aparte, por entonces, surgieron la asociación El Templo (1914), que se proponía estimular el trabajo creador, y la sociedad llamada Verdad (1915), conformada por miembros de El Templo: coleccionistas, mecenas, artistas y aficionados, como Enrique Prins, Alberto Lagos, Alfredo González Garaño, Cupertino del Campo (Córdova Iturburu, 1958:28). Esta sociedad focalizó su accionar en el brindar apoyo económico a los artistas, comprar sus obras, además de defender la continuidad de las becas otorgadas por el gobierno para estudiar en Europa durante la Primera Guerra Mundial.

¿Cómo se insertaba en este marco la experiencia compartida por los miembros del Cuarteto del Lagarto?. Este grupo de colegas y amigos se presentaba como una formación basada en una fuerte identificación grupal. Sin embargo, a diferencia de la agrupación del grabado de la década anterior, asumía un carácter más informal y ocasional. Unidos principalmente por su amistad, Gutiérrez, Lagorio, Thibon y Amador se dedicaban a la creación y a la vida artística. Además de profesionales en su campo, seguían una cierta rutina de debates y encuentros en lugares acordados como La Peña o el cafecito tal o cual. Compartían encuentros y charlas, veranos en las playas de Ostende a la par que enarbolaban una postura antimaterialista. Tenían en común un conjunto de actitudes y valoraciones morales y sociales, estéticas e ideológicas hacia la pintura y las letras, hacia sus formas de producción, sus canales de difusión y legitimación; hacia el discurso crítico. Asimismo, los contactos que mantenían con las otras formaciones eran fluidos. Discutían sobre la vanguardia y sus voceros locales, sus gestos y sus prácticas, sin sujeciones a lo institucional. Desde su autodescripción afirmaban no pertenecer a ningún bando, pues, declaraban vivamente que ya estaban de vuelta (Lagorio, 1962:145). Se autopercebían “[...] más razonables que los otros grupos” (Lagorio, 1962:158) y, además, manifestaban que “por nuestra parte, digamos neutral, más nos atacaban y más crecía La Peña” (Lagorio, 1962:148). Este estar afuera, el ser los de la calle sin nombre con claras referencias a los artistas de Florida y Boedo, sin bando, concebirse como neutrales o como los más razonables implicaba un posicionamiento estético y político. Se piensan a sí mismos como el justo medio, el lugar de validez estética y moral, en contraposición a los otros grupos y al orden institucional.

Compartiendo rasgos con la vanguardia moderada rioplatense, postulaban rechazar al mercado de arte, la marchanta. Empero, al mismo tiempo, se interesaban por sus vaivenes, apreciaciones y comentarios. Por momentos eran los propios escritores del grupo quienes se erigían en críticos, siendo los únicos capaces de com-

prender el verdadero significado y la modernidad estética de la pintura de Thibon. Señalaban que Thibon era el pintor que más profundamente podía captar e interpretar en imágenes plásticas los escritos de sus cofrades. De esta manera, estos creadores fundaban para sus textos un tipo de lectura que era practicada, en primer lugar, por ellos mismos: era una lectura entre iguales, como lo definen para el caso local de la literatura y la vanguardia Altamirano y Sarlo (1983:146). Pares también en lo que respecta a su clase social de origen: provenían de una fracción de la burguesía, mezcla de media, media alta, venida a menos. Pero, en cierta forma disidentes, no tanto por la cultura general de base que ostentaban, sino principalmente por la apertura de su pensamiento intelectual.

Por otro lado, eran respetuosos de la tradición. Los hombres de letras del grupo se habían formado en la revista *Nosotros*. Cabe señalar que esta publicación constituyó el lugar de la crítica desde donde más se avaló la obra de Thibon. Dentro del campo de la literatura esta revista devino, con la aparición de *Prisma*, *Inicial*, *Proa*, *Martín Fierro*, todas de cuño vanguardista, en representante de la generación anterior y respecto a la cual los más jóvenes, respondiendo a la nueva sensibilidad, buscaban diferenciarse y tomar distancia. No obstante, los artistas de La Peña en cierta manera también se separaron de *Nosotros*. Así lo testimonian los nuevos rumbos estéticos de Lagorio planteados en *Las Tres Respuestas*.

Los libros

Durante las primeras décadas del siglo veinte la ciudad de Buenos Aires sufrió un significativo proceso de reorganización como espacio físico y cultural. Esta reorganización respondió al impacto de los procesos socioeconómicos y de modernización iniciados a fines del siglo anterior y en consolidación hacia los años treinta. La sociedad porteña experimentó un crecimiento demográfico acelerado merced a la afluencia inmigratoria y al rápido crecimiento poblacional, en particular a partir de 1910. Esto se reflejó claramente en las mutaciones de la topografía urbana, íntimamente relacionadas con las que se operaban a nivel de la movilidad y estratificación social. Y esta división se asociaba a formas de control de clases, pues cada grupo social ocupaba un lugar determinado, propio de su clase.

Otra secuela del aumento del número de habitantes y la alteración de la trama social y urbana que condujo a su diversificación y complejización fue el surgimiento de una dinámica cultural. Las nuevas realidades de la existencia individual y de clase resultantes marcaron profundamente las prácticas artísticas. Vivamente escritores y artistas plásticos elaboraron diversas soluciones como respuestas al cambio. En esta dirección, durante la década del veinte en especial, todo el campo cultural se vio dinamizado por una eclosión de publicaciones, verdaderos instrumentos de discusión y comunicación entre grupos intelectuales. Libros, revistas y periódicos de diversa extracción ideológica y discursiva. Empero, este dinamismo dio lugar también a un público consumidor de diarios, revistas y ediciones baratas, de nuevos o renovados ámbitos populares de socialización como el bar o el club de fomento. A su vez, la expansión

de los medios de transporte incentivó los intercambios entre el centro de la ciudad y los barrios. En consecuencia, la heterogeneidad discursiva dada por el periodismo, la publicidad, la poesía, hizo que “[...] la literatura misma ya no aparezca como una entidad singular, sino como un sistema que incluye, en sus políticas y estrategias textuales, a los diferentes actores. Se trata, a no dudarlo, de literaturas, cuyo plural indica diferencias de problematización estética y diversos universos de público lector” (Sarlo, 1996:191). Esto refiere asimismo a la formación del escritor mediante medios y escrituras no tradicionales.

En 1922 Ricardo Gutiérrez edita *La Ciudad en Ruinas*. Un año antes, algunos de sus poemas fueron publicados en la sección *Poesías* de la revista *Nosotros* (año XV, septiembre 1921, n148, pp. 83-87). Los poemas eran *La lluvia*, *El cisne negro*, *El cisne blanco*, *La senda perdida*, *La rama seca*. Ricardo Gutiérrez, nacido en 1877, se desempeñaba como docente de materias artísticas y como crítico de arte en diversos periódicos de Buenos Aires, como *La Razón* y *La Prensa*, y *La Capital* de Rosario.

La Ciudad en Ruinas se divide en tres partes. La primera comienza con el poema *Anuradhapura*. Le siguen *Poemas*, *Canciones* e *Y otros Poemas*. El poema inicial refiere a la ciudad en ruinas que es *Anuradhapura*, primera capital de Sri Lanka, descubierta a principios del siglo diecinueve. Los poemas de la primera parte y algunos de la segunda presentan notas de la cultura y creencias orientales, con remisiones a Budha y Krishna y el empleo de simbolismos místicos. Este orientalismo se inscribía en un fenómeno más general y generacional. Se detecta con diversos abordajes en Ricardo Güiraldes o en Leopoldo Lugones y la generación modernista, en Borges y Victoria Ocampo a la cabeza de la revista *Sur*, dando origen a una nueva etapa. El pensamiento y la estética orientales adquieren en estos autores diversidad de significados y funciones. Cabe señalar que la propagación del discurso oriental en el Río de la Plata respondió no solo a una fascinación por el universo cultural de Oriente, sino también a una realidad: la considerable comunidad de inmigrantes sirio-libanesa y la presencia musulmana que publicaba varios periódicos a partir de 1902 (Gasquet, 2008:7). En torno a los años de *La ciudad en Ruinas*, se reveló un agotamiento de la inclinación por el simple exotismo, creciendo el interés filosófico por su complejidad cultural.

Empero, en la tercera parte del libro, *Y otros Poemas*, que contiene los versos dedicados a diferentes conocidos y amigos, este tono oriental tiende a diluirse. Al mismo tiempo, emergen referencias a la ciudad de Buenos Aires y a personajes miserables. Uno de estos poemas está dedicado a Thibon: se trata de *La vieja Historia*,

Se arrastra el Riachuelo
sucio como una anguila,
junto a las barcas quietas
formadas en dos filas,
mientras danza en un mástil
pestañeando un farol,
que sigue el lento ritmo de una canción.

El tumulto en los bares,
grita con su estridencia
un retardado amor,
y el farol pestañeando,
va siguiendo a destiempo,
las notas que se hilan
en la canción.
[...]

La primera ilustración que realizó Thibon para este libro introduce los poemas *El cisne negro* y *El cisne blanco*. La segunda ilustración presenta el poema dedicado al crítico de arte Atilio Chiappori, *La Tristeza del Puente*. Los versos de este último poema, mediante metáforas y comparaciones varias, referencian a las miserias materiales y espirituales de los pobres. Puede inferirse que se trata de los pobres de la ciudad, víctimas de las transformaciones económicas y sociales:

Mordidas por el óxido las viejas chapas crujen
y en un idioma extraño modulan frases vagas
que va glosando el eco en los arcos inmóviles
con la obsesión eterna de las aguas que pesan.

La tristeza de todas las tristezas posibles,
el misterio de todas las almas desoladas
que han rozado el rosario de las desilusiones
pasando en cada puente una nueva esperanza,
siguen en larga fila; lejos el claro de luna,
sobre el río verduoso que se mueve y arrastra,
sobre el río que lleva dulcemente los cuerpos
de pobres mariposas que perdieron sus alas.

Siguen en larga fila; van pasando los tristes
aquellos que no fueron ni pretendieron nada,
los que sufrieron mucho...y como niños nuestros en
[su vida llevaron en sus brazos el alma[...]]

Son las almas desoladas, las “pobres mariposas que perdieron sus alas”, los tristes que “no fueron ni pretendieron nada” tematizados como huellas de las ilusiones perdidas en un escenario de fracaso e injusticia, que parece presentarse sin demasiadas esperanzas,

Oh vida!. No es posible encerrarte en el cofre
de signos que pretenden eterna una palabra...
Los vanos caracteres que trazó la creciente
bien pronto los destruye la marea que baja.

La interpretación plástica de los versos condensa los términos utilizados por Gutiérrez para expresar sus pensamientos y apreciaciones conceptuales. En los primeros planos, la direccionalidad de la barca, el río y las vigas del puente empujan la mirada hacia lo alto donde se hallan las figuras, al mismo tiempo que la pesadez de las sombras nocturnas las aplasta. Se trata de la larga fila de los tristes: sujetos agobiados, cabizbajos, melancólicos; un naturalismo de trazos sintéticos, sin tratamiento en detalle, define el paisaje y las figuras, que evocan la pesadumbre de la rutina, presente también en los personajes de su dibujo *La Salida de la Fábrica*. La imagen creada por el artista se halla matizada por un dejo

nostálgico y poético, con una estética de gran simpleza. Carece de la mirada ácida y ruda, de denuncia abierta y ávida por la implantación de un nuevo orden, aunque de temática similar por su preocupación hacia los oprimidos, que exhiben las propuestas de los Artistas del Pueblo. Es factible considerar que el poema que Gutiérrez dedica a Thibon se funda, a su vez, en este grabado, al retomar algunos de sus elementos como el riacho, las filas de barcas, el mástil.

La última ilustración del libro aporta una significación no menor. Luego del índice, el *ex libris* presenta un Arlequín en el centro de un sintético y simétrico paisaje. En una de sus conocidas series⁶, Thibon recreó una iconografía que se remonta a las raíces de la comedia del arte y de las fêtes galantes, aunque sin el componente erótico de estas últimas. El género dieciochesco de las fiestas galantes, en tanto realización visual de una forma ideal de vida, remitía a las ferias y festivales, espacios de esparcimiento, exceso y libertinaje, donde los juguistas, bebedores y prostitutas se entremezclaban con comediantes y acróbatas. Fórmulas, recursos y personajes preexistentes que Bonito selecciona a fin de representar modos de conducta, de vida. Arlequín es el astuto intrigante con su traje de rombos multicolor, junto al melancólico e inocente Pierrot y Colombina. Estos personajes se distribuyen en contextos abiertos, pero indefinidos tanto especialmente como temporalmente. Son personajes que parecen vivir situaciones banales, sentimentales e infantiles, de cuentos de miel, en un paisaje idílico, de formas simples e ingenuas.

El libro de Gutiérrez es presentado casi como un texto cifrado. Este concepto proviene de las corrientes místicas orientales, así como el símbolo de la salamandra o el círculo. Las alusiones a las creencias de Oriente pueden ser pensadas, como ya se señaló en referencia a los poemas, en términos de una salida, de una apertura frente a lo establecido. Este sentir atraviesa asimismo las imágenes de Thibon, unas veces referenciando a géneros de otros tiempos, dieciochescos, y otras, remitiendo a personajes y prácticas de un pasado propio y más inmediato: el experimentado en su juventud.

Arturo Lagorio (1892-1969) fue periodista, escritor y diplomático. De gerente de una compañía de seguros fue luego cónsul en Nápoles y en España, además de colaborador como crítico de arte en *La Nación*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Nosotros*. Sus poemas reunidos en *Las Tres Respuestas* (1925) ofrecen un conjunto de impresiones del ambiente porteño en su agitación moderna, al que acompañan las xilografías de Thibon. *Las Tres Respuestas* representa un viraje en la orientación estética de Lagorio. En efecto, desde la revista *Proa* Brandán Caraffa elogia la claridad del texto y sus filiaciones con el creacionismo, al que logra superar en sus soluciones más cerebrales:

Libro sintomático y claro. Espada de dos filo para la obesa retaguardia literaria. Arturo Lagorio es sin disputa uno de los pocos valores de la anterior generación que ha sentido el arte en carne propia.

[...] quiero recordarles que Lagorio hace cinco años negaba la realidad estética del creacionismo y de la metáfora pura; y por tanto militaba entre los escépti-

cos del arte nuevo; y ahora se presenta infectado de modernismo y del más auténtico y peligroso. ¿Qué partido tomarán?. Si lo elogian aceptan el arte nuevo. Si lo atacan se condenan, condenando a uno de sus más antiguos camaradas.

[...] todos los elementos del creacionismo se encuentran manejados con facilidad de cosa asimilada. Y cubriendo todo como una mano de sangre, la presencia de un ser profundamente humano.

Con *Las Tres Respuestas*, Lagorio pasa a ser “un nuevo representante de la nueva generación” (Brandán Caraffa, 1925:59-60). Sin embargo, respecto a esta apreciación, los compañeros de grupo de Lagorio afirmaron que:

Oímos decir que los muchachos de *Proa*, contaban a Arturo Lagorio como uno de los suyos. El niega pertenecer a grupo ni tendencia algunos; pero lo cierto es que su reciente libro *Las Tres Respuestas* lo señala como una mentalidad novísima, saturada de la literatura llamada de Vanguardia, y francamente encarrilada en las modalidades características de la generación revolucionaria, que hoy hace el escándalo de los conservadores (Zum Felde en: *Nosotros*, nº206, julio 1926, pp. 416-417).

Más allá de la negativa del escritor a adscribirse estilísticamente a alguna tendencia o agrupación artística, lo cierto es que este texto representó una prosa renovadora surgida en interrelación con las imágenes creadas por Thibon en la mesa de un café. Al año siguiente, en 1926, Thibon concreta la carátula del primer libro de Enrique González Tuñón, *Tangos*. Periodista y escritor, Enrique González Tuñón (1901-1943), al igual que su hermano Raúl, fue una de las figuras relevantes de la bohemia literaria de la época. Para la carátula de *Tangos* el artista visualiza seres típicos de los bajos fondos: las muchachas caídas, los reos, desgraciados, sujetos melancólicos. El texto de González Tuñón está escrito en una glosa regulada por un tipo de discurso que no pertenece, como lo han señalado los especialistas, a la alta literatura. Se trata de breves estampas o relatos que exhiben una óptica sentimental y melancólica, basados en letras de tango:

Esa música rica en emociones hondas, sombrías, plebeyas, pensativas, emociones que salen del rudo corazón del arrabal infecto y del lujoso cabaret donde brillan esplendores malsanos que alumbran el alma atormentada de las pebetas que se dieron a la vida (E. González Tuñón, 1926:7-8).

Si se compara a Gutiérrez con González Tuñón e, incluso, con el último Lagorio, se evidencia que manejan no sólo géneros –glosa y poesía– sino fuentes –como las letras de tango en un caso– y estéticas diferentes, pero tópicos similares: las “pobres mariposas que han perdido sus alas” se convierten en las “pebetas que se dieron a la vida”. En este caso, la ilustración de la tapa se adapta e interpreta uno de los temas principales que atraviesan el libro, la milonga del arrabal y las jóvenes caídas que se abandonan por el cabaret. Así, artista y escritor comparten una óptica similar sobre los márgenes y los destinos, generando una unión entre imágenes y palabras: “Carátula, tangos y glosas forman una unidad de-

masiado compacta. Todas las vidas cumplen el mismo recorrido y todos los desenlaces son idénticos” (Sarlo, 1988:183).

Es posible concluir en principio que, en un plano genérico, se trataba de la experiencia concreta de los procesos de modernización desde otra calle, donde se entrecruzaban la prostitución, las muchachas caídas, la soledad, el arrabal, la vida miserable. Estos aspectos se condensan en tópicos que fueron compartidos y procesados, desde poéticas diferentes, por los escritores y correspondidos plásticamente por el lápiz de Thibon, que supo cristalizar en sus imágenes sentimientos comunes. Empero, aquí es factible indagar la vinculación entre textos e imágenes en otros términos, como se planteó en la introducción. Si se avanza en la lectura de las críticas y de otros poemas de Lagorio, se pueden obtener otras pistas que dan evidencia acerca de la estrecha relación entre los creadores, y así advertir la significación del conjunto de las obras.

Retomando el comentario sobre el libro *Las Tres Respuestas*, el crítico de *Nosotros* destaca la visión plástica que ostentan los versos de Lagorio, señalando que:

Pero no es tanto en la manera constructiva, como en las imágenes, donde Lagorio revela su temperamento de Vanguardia. La imagen es lo que directamente refleja la sensibilidad del escritor, como del mundo, que en ellas se convierte en realidad subjetiva. [...]

Buenos Aires vivida, en toda su múltiple agitación de urbe moderna, por un intelectual que, junto a la visión plástica de la realidad pone su vibración subjetiva, su refracción emocional, he ahí el interés del libro de Lagorio.

Como pintor nos da trazos de un carácter certero, dentro de un colorido algo uniforme. Diríase esbozos al carbón, de rasgos rápidamente caracterizantes. (Zum Felde en: *Nosotros*, n°206, julio 1926, pp. 416-417).

Estos trazos, estas imágenes surgen de otras imágenes. Como el propio escritor lo confesara con posterioridad, fueron dibujos que inspiraron poemas y poemas que generaron dibujos (Lagorio, 1962). Comenta Lagorio que “Thibon hablaba con sus lápices y en algún dibujo le puse palabras que figurarían en *Las Tres Respuestas*. Después hizo los originales de ese libro que fue el primero ilustrado con xilografías que se publicó en el país” (Lagorio, 1962:134). Cabe acotar que la primacía dentro de los libros ilustrados con xilografías corresponde a *La Ciudad en Ruinas* de Ricardo Gutiérrez publicado en 1922, mientras que *Las Tres Respuestas* de Lagorio apareció a fines de 1925. En cuanto a los versos de Golondrinas, uno de sus poemas publicados junto con *Elegía de la ciudad* y *Paseo de Julio* en la revista *Nosotros* (n°197, año XIX, oct. 1925, pp.196-199), éstos se confiesan inspirados por dibujos de Thibon, realizados en la estación Retiro: “La teoría de los faroles vela las sombras yacentes en el pavimento bistro. Es la hora de las apariciones... La madre, arrúllase con la respiración de su pequeño. Sueña cierto portón rústico, y en ellos colgados, un manojo de olivos bendecido, aguarda la

eternidad...” (*Nosotros*, n° 197, oct. 1925, p.197). En *Elegía de la ciudad*, el poeta pone en escena las calles y los habitantes de un Buenos Aires en extinción. Todo este festival que morirá descrito por Lagorio reenvía a la serie⁷ de personajes de Buenos Aires. En esta serie, trabajada por Thibon desde la década anterior, se delinean los sujetos de los suburbios de la ciudad: solitarias figuras o pequeños grupos de personas, sobre fondos apenas esbozados o vacíos donde se recortan las siluetas, conformadas unas veces por contornos de recorridos dinámicos, vibrantes, frágiles; otras, por líneas menos gráciles. Son sus dibujos *Pordiosero*, *Estibador*, *Carbonero en Descanso*. Muchos de estos dibujos parecen ser bocetos o estudios previos de cuadros o grabados. Es el caso de *Fainá*.

En las pinturas, en cambio, predominan los retratos, generalmente de medio cuerpo, tres cuartos de perfil, en primeros planos muy avanzados, con fondos más elaborados. De ello, dan cuenta claramente los cuadros *El Canillita*, *Lavandera*, *Vasco*, *Cara Sucia*, *Organillero*, *Bebedor de Ajenjo*. Con respecto al tratamiento plástico, evidencia aún notas románticas (en su expresión, en las formas sólidas y rígidas, en el color sordo y empastado), aunque el empleo del color sobre el dibujo (a la par que el aclaramiento de su paleta) va acrecentando su importancia a partir de 1916.

Asimismo, esta serie se completa con las escenas, generalmente colectivas, de exteriores (jugadores de bochas, de pelota vasca o de tabas, incidentes callejeros en el barrio) e interiores (partidas de billar, de cartas, cantantes, guitarreros) donde plasma las prácticas que configuraban la vida social del café, dentro y fuera de él, en las calles o canchas alledañas. Y era la calle el lugar de los cruces de discursos y prácticas, el espacio simbólico que se presenta en casi todos los escritores argentinos de esos años, de Oliverio Girondo a Raúl González Tuñón, pasando por Arlt y Borges. Por un lado, la calle se erigía en la evidencia del cambio, por otro podía devenir en el fundamento material mediante el cual el cambio mismo se transformaba en algo mítico. (Sarlo, 1996). El café, al igual que la calle, se constituyó en un espacio simbólico, donde confluían rutinas, prácticas y discursos. De acuerdo con una estudiosa del tema, Sandra Gayol, “el café es un espacio cerrado y abierto a la vez por donde pasan cientos de hombres a tomar una copa y donde se encuentran aquellos que no tienen otro lugar para experimentar el placer de estar juntos” y agrega que “el café atrajo a todos los sectores sociales, pero fue central para los trabajadores. Panaderos, herreros, carpinteros y comerciantes fueron figuras recurrentes” (Gayol, 1999:52-53). En consecuencia el café fue lugar de encuentros de oficios diversos, de historias, experiencias y nacionalidades diferentes.

En la serie de Thibon que se detalló previamente, todo este repertorio de oficios y personajes que recorrían y vivían la ciudad se hallan presentes: vendedores de pizza y fainá, barquilleros, carboneros, maniseros, herreros y canillitas (Lagorio, 1962:123). En sus comentarios Lagorio informa acerca de la materia iconográfica seleccionada por Thibon, que es también la materia poética por él recreada. Sin embargo, a este nivel se superpone otro, intertextual, el de la recreación de los dibujos por

los textos y de los poemas por los dibujos. En principio, podemos considerar el nivel genérico de la dimensión cultural. En el café y en torno al café -la calle, sus personajes, sus tareas, sus hábitos, se convierten en estilemas en la producción de Thibon de este período. En este sentido, una de las formas de intertextualidad que se revela entre los versos de Lagorio y los dibujos de Thibon es el juego de alusiones y citas en la descripción de estos sujetos y sus experiencias de vida.

No obstante, tanto Thibon como Lagorio no se detienen en la mera descripción de los lugares y de sus frequentadores. Ambos recurren a los espacios públicos que hablan del cambio, de la transición (justamente la calle, el café) con el fin de forjar las dimensiones simbólicas de la sociabilidad de los sectores bajos frente a las transformaciones urbanas. Es, entonces, “en y alrededor del café” donde se construyen y reconstruyen las prácticas que delimitan los territorios de comunicación entre los sujetos de una misma franja social, que tienen como fondo el trastocamiento de las relaciones en el orden capitalista.

Pero esos espacios, esas prácticas no son nuevas, emergen del pasado. Y aquí se ingresa en otro nivel más específico: Lagorio en sus versos y Thibon en sus imágenes dan paso a la añoranza de relaciones sociales, que eran percibidas menos conflictivas que las de su tiempo, como cuestionamiento implícito de los malestares del presente. Ambos ponen en escena a los habitantes típicos de Buenos Aires, un “repertorio humano desaparecido” al decir de Lagorio (1962). La madre y su pequeño, el manisero, el organillero, vendedores de fainá, personajes en sus avatares cotidianos interactuando en sus espacios como el café, la calle, el bar de la esquina. Se trata de seres que no sólo parecen resistirse a la pérdida o a la transformación de las relaciones afectivas que se entretienen en el entorno de su barrio, sino que están enraizados en el pasado.

Coetáneamente a la publicación de los libros, el artista fue desarrollando la zona más conocida de su producción. La referencia es a las series que creó en torno a los personajes de la comedia italiana, de los cabarets y circos porteños. En los momentos de transformaciones vertiginosas en la sociedad, que trastocan la imagen de la urbe, su grilla, las relaciones económicas, sociales y humanas que en ella tienen lugar, hacen aparición actitudes y sentimientos de fascinación o de resistencia, de tristeza por lo perdido. Reacciones todas que pueden esgrimir variadas configuraciones simbólicas y de representación. Estas configuraciones responden a una determinada estructura de sentir, una estructura ideológica y afectiva. Es la cultura de un período y el modo en que esa cultura fue vivida por sus productores y su público (Altamirano y Sarlo, 1990:39-42). La estructura de sentimiento consiste en “un horizonte de posibilidades imaginarias (expuestas tanto bajo la modalidad de ideas como de formas literarias y de experiencias sociales) [...] un campo de posibilidades, un límite a ese campo y un conjunto de líneas de desplazamiento hacia fuera” (Sarlo, en: Williams, 2001:18).

Las experiencias y formas que se organizan en la fijeza de un modelo o en las líneas de la tradición permiten descubrir la estructura de sentimiento o estructura del

sentir. Así, se puede observar de qué manera un tópico es sensible a los cambios sociales o registra las presiones ideológicas y morales (Williams, 2001). Lo antiguo reaparece como una referencia retrospectiva, “una idea hasta cierto punto basada en la experiencia, en comparación con la cual puede medirse el cambio contemporáneo” (Williams, 2001:63). Al hacer esta acotación, Williams alude también al plano temporal subjetivo, a las imágenes de la infancia o juventud de un creador y que son recuperadas, como un tipo particular de reacción al cambio. La época de edición de los libros objeto de este artículo, fueron las primeras décadas del siglo veinte, período durante el cual grandes transformaciones se llevaron a cabo en poco tiempo. Hombres y mujeres se encontraron habitando un espacio transfigurado. Lo que se vivía chocaba con las remembranzas de lo que había sido el mismo escenario. Nacido en 1889, contaba Thibon once años en el cambio de siglo, siendo partícipe de la intensa metamorfosis de Buenos Aires, de sus ecos en los barrios y suburbios, aquellos más humildes que solía recorrer “buscando tema para sus cuadros”, como rememora Gutiérrez. Ya desde el título de los versos dedicados al pintor, *La vieja Historia*, Gutiérrez acusa su vinculación afectiva. Experiencias e imágenes compartidas acerca de una ciudad mutante y de sus consecuencias en la dimensión de lo social.

Entonces, si la proyección de la serie de Thibon -que tematiza una forma de vida y lazos sociales fenecientes, compuesta por los dibujos, grabados y pinturas iniciados en la década del diez - se revela en las poesías de Lagorio, es posible conjeturar que se trata de algo más que una simple referencia, influencias o parentescos entre manifestaciones de diversa materia de expresión. En esta dirección, se identifica una transferencia de la estructura global de una obra a otra, de un hipertexto⁸. A su vez, el texto de Lagorio será llamado, aludido, luego por las ilustraciones que figurarán en el libro. Y tal movimiento de transferencia va unido a una estructura ideológica y afectiva común.

Ideas finales

En este trabajo se ha sostenido que los textos de González Tuñón, Gutiérrez y Lagorio ilustrados por Thibon configuraron un proyecto de carácter estético y político: aparte de las afinidades creativas que superan lo temático, definen su posición en el campo cultural. Así como la instauración de determinadas calificaciones (historias de vida, anécdotas) privilegian los rasgos de la condición de artista en la época moderna (Heinich, 1991), las formaciones que integraron dentro del campo artístico, sus gestos y rutinas pueden ser leídas como modos de entrar en el juego, de aceptar coerciones y posibilidades, de afirmar la desviación constitutiva de su posición. Es en el horizonte de estas relaciones entre distintas posiciones donde los artistas engendran sus estrategias.

En segundo lugar, ubicadas dentro de este nuevo contexto, las ilustraciones de Thibon y los textos de los escritores lejos de ser creaciones solitarias o aisladas adquieren otra significación. Esta significación es dada al constituirse en cristalizaciones de diálogos, de experiencias, de una afinidad afectiva entre estos autores

sobre las dimensiones humanas de la ciudad moderna. Este rasgo se percibe en la unidad que configuran las ilustraciones y poemas de *La Ciudad en Ruinas*, unidad que también ha sido señalada en *Tangos*, y en el entramado formado por los versos de Lagorio y los dibujos y grabados de Thibon.

Por último, la relación intertextual planteada, en un sentido amplio y haciendo hincapié en las obras de estos últimos, permiten plantear algunas conjeturas. Por un lado, que los cambios estéticos de Lagorio, detectables en poemas como *Paseo de Julio* o *Golondrinas*, respondieron en parte a la proyección de las obras de Thibon, definidas como pertenecientes a una primera serie. Por otro lado, que los comentarios o interpretaciones de una parte de la crítica sobre Thibon⁹ se debieron a un desconocimiento del sentido profundo y espiritual de la iconografía que el artista empleara, no sólo en estos trabajos, sino también en las obras coetáneas a la ilustración de los libros (como en las series de los personajes de la comedia italiana, de los circos y de los cabarets).

Notas

¹ Editoriales Busnelli y Caldelas, Bs As; Gleizer, Bs As; y Gleizer, Bs As, respectivamente.

² Como puede rastrearse en el libro de Gutiérrez *La Obra y el Hombre. Vidas ilustres y en Cronicón de un Almacén Literario* de Lagorio; asimismo, en los artículos de ambos escritores publicados en periódicos y revistas.

³ Al hacer referencia al campo artístico se retoma el concepto definido por Pierre Bourdieu (1988, 1995) de campo intelectual. Aparte, la utilización de la teoría del campo supone el rechazo del establecimiento de relaciones entre la biografía y la obra, como el análisis interno o intratextual particulares, pues, en palabras de Bourdieu, es necesario hacer todo esto junto, con el objeto de “construir realmente el campo de las obras y el campo de los productores y el sistema de las relaciones que se establecen entre estos dos conjuntos de relaciones” (Bourdieu, 1988:150) y esto “permite romper con las vagas referencias al mundo social (a través de palabras tales como ‘contexto’, ‘medio’, ‘trasfondo social’, social background) [...]” (1988:143). Se atiende también la reconsideración de Sarlo y Altamirano (1993) respecto a la cuestión de la vanguardia para el caso de la literatura argentina en los años que el artículo ocupa; estos autores señalan que la consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean la fuerza de su vanguardia; de ahí, el carácter particular de la ruptura vanguardista en la letras (1990:130-131), su moderatismo, por ejemplo; reconsideraciones que se incorporan a la presente percepción sobre las artes plásticas. En lo concerniente específicamente al lugar de la plástica, se han tenido en cuenta las investigaciones -como los trabajos de Ana Telesca y Marcelo Pacheco (1988), Patricia Artundo (1997) y M. Pacheco y P. Artundo (1993) - que, con un abordaje problematizador, analizan el papel de la crítica, la diversidad de estrategias de los artistas, el mercado y el consumo de arte, la vanguardia y la modernidad y contribuyen, de este modo, a superar las clásicas cuestiones relativas a lo estilístico, las reducciones binarias y la linealidad de los procesos, atendiendo a las estructuras

subyacentes, los conflictos y las posiciones concretas dentro del campo artístico.

⁴ Con algunas diferencias estilísticas entre sus aguafuertes y sus grabados en madera, más allá de las características que impone cada técnica en particular. En algunos de sus aguafuertes, de corte naturalista, predomina la definición por medio de trazos finos, seguros, que se desenvuelven en rayados paralelos conformando una malla tupida, de sobrios contrastes entre las zonas iluminadas y las densas sombras, la cual genera una sugestiva atmósfera melancólica; atmósfera que acentúa la soledad y nostalgia de los personajes, de esos espacios que parecen hallarse al borde de la desaparición, debido a los avances de la modernidad urbana. Por ejemplo, *Nocturno*. En este sentido, parecería guardar algunos lazos con el sentir (no compositivo) que exhibiera Collivadino en sus enfoques suburbanos. Algunas xilografías, en cambio, tienden a la presentación de una imagen figurativa más simplificada, que se construye por fuertes contrastes de zonas planas, recursos plásticos provenientes de los movimientos modernos y que hiciera suyos la ilustración publicitaria (hablamos de figuración sintética, simplicidad, planitud), como en el retrato de su amigo Walter de Navazio; un rostro casi triangular contenido en el espacio cuadrado que define el marco; una síntesis figurativa que capta la esencia de su fisonomía. Se observan aquí asimismo algunas semejanzas estilísticas con las obras de los otros artistas del círculo en torno a Canale (como, por ejemplo, las de Ramón Silva).

⁵ Cabe señalar que el Salón Nacional, instituido en 1911, foco difusor del sistema estético dominante, aparentemente no gozaba de muy buena reputación entre algunos de sus contemporáneos; pero, los mismos que lo impugnaban participaban en él enviando obras (Butler, 1966). Pettoruti (1968) parece coincidir con Chiappori (1927) en sus apreciaciones sobre el ambiente artístico porteño, al decir que los premios nacionales eran “excelentes llaves en nuestro medio para abrir las puertas del favor público y la consideración oficial y para la obtención de cátedras en las academias y otras ventajas.” (Pettoruti, 1968:236). Eran justamente esos valores -la promoción, el contacto con el gran público, sus estímulos - los que interesaban a los artistas, aunque no acordaran con la institución. Es más, el hecho de participar en el mismo implicaba entrar en el juego, aceptar coerciones y posibilidades. Así, desde 1912 Thibon participó casi todos los años en el Salón Nacional, como así también en las salas de la Comisión Nacional, en el Salón de Otoño que tenía lugar en Rosario y en los salones que se llevaban a cabo en La Plata. Además, hacía envíos a otros lugares de exposición, como la galería Nordiska Kompaniet ubicada en la calle Florida, La Peña que funcionaba en el subsuelo del café Tortoni y en las muestras organizadas por Leonardo Estarico en su *Boliche de Arte*.

⁶ Pierrot y Colombina, en sus distintas versiones, *Comedia Italiana* y *Arlequín*, *Payaso* y *Bailarina*, *Fuegos Artificiales* (aquí recrea el mismo escenario que en los cuadros anteriores -un espacio abierto, arbolado, idílico, con una fuente de agua en la que se reflejan las figuras-, pero los personajes son contemporáneos; e, inversamente, *Arlequín* suele ser introducido en otros escenarios de otros tiempos.

⁷ Cabe aclarar que cuando se habla de series, a fin de no caer en encasillamientos, se atiende fundamentalmente al abordaje temático; no se hace referencia a series sucesivas o cronológicas, dadas las fluctuaciones temporales que experimentan. Esta primera serie, entonces, se inicia hacia el diez y abarca asimismo obras de los veinte.

⁸ Como es definido por Omar Calabrese (1994); aunque aquí no se entrará en un estudio de los trabajos desde un marco teórico que contemple la línea abierta por este autor.

⁹ Parte de la crítica lo tildó de pintor de imaginación y de tipos inexistentes entre nosotros, que desconocía “el aspecto terrible de la lucha económica” y que de su triunfo en el Salón Nacional data la serie de obras funambulescas, creaciones de imágenes con las cuales escapaba a la realidad ambiente (cfr. Giambiagi, 1949:93).

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: CEDAL.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1990). *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Amador, Fernán Félix (1918, 26 de septiembre). *La Epoca*, Buenos Aires.
- Amador, Fernán Félix (1919) *Valentín Thibón de Libián*. Augusta 2 (8).
- Artundo, P. (1997). Alfredo Gutierrez en Buenos Aires (1927-1932). Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) (1934). *Críticas de Arte Argentino, 1920-1932*. Buenos Aires: Gleizer.
- Berman, Marshall (1989). *Todo lo Sólido se desvanece en el Aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1988). *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bowness, A. (1989). *The Conditions of Success*. London: Thames and Hudson.
- Brandán Caraffa, A. (1925, diciembre), *Proa*, 14, pp. 59-60.
- Butler, Horacio (1966). *La Pintura y mi Tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Chiappori, Atilio (1927). *Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas*. Nosotros 21 (219-220).
- Cirlot, Juan E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La Pintura Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1978). *80 años de Pintura Argentina. Del Preimpresionismo a la Novísima Figuración*. Buenos Aires: Librería La Ciudad.
- Corti, F. (1977). *Vida y Obra de A. Bellocq*. Buenos Aires: Tiempo de cultura.
- De Acosta, J. M. (1927, 18 de mayo). *ABC de Madrid*.
- Donnis, Cayetano (1931). *Valentín Thibón de Libián*. Nosotros 25 (261).
- Dosio, Patricia A. (2004) *Modernidad y Vanguardia*. Aproximación a la producción de Valentín Thibón de Libián (1910-1930). Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- Estarico, Leonardo (1931). *Mapa de la pintura argentina*. Argentina, periódico de arte y crítica. 1 (2).
- Facio Hebecquer, G. (1935). *Catálogo Exposición Retrospectiva*, Buenos Aires
- Funes, O. (1999). *El Artista y su Tiempo*. Buenos Aires: Fundación Telefónica - FIAAR.
- Gasquet, Axel (2008) *El orientalismo argentino (1900-1940)*. De la Revista Nosotros al Grupo Sur, Working Papers n22, Latin American Studies, University of Maryland, College Park.
- Gayol, S. (1999). *Conversaciones y desafíos en los cafés de Bs As (1870-1910)*, en: F. Devoto y M. Madero, *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus, tomo II.
- Giambiagi, Carlos (1949) *Evocación de Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libián*. Davar (24).
- González Tuñón, E. (1926). *Tangos*. Buenos Aires: Gleizer.
- Gutiérrez, Ricardo (1918). *El VIII Salón Nacional*. Augusta 1 (1).
- Gutiérrez, Ricardo (1937). *La Obra y el Hombre. Vidas ilustres*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción de la Nación.
- Heinrich, N. (1991). *La Gloire de Van Gogh*. París: Minuit.
- Heinrich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. París: La Découverte.
- Heinrich, N. (2003). *La Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Honneth, A. (1995). *La Lucha por el Reconocimiento*. Barcelona: Crítica.
- Lagorio, Arturo (1921). *Pintores argentinos*. Nosotros, 34 (147).
- Lagorio, Arturo (1962). *Cronicón de un Almacén Literario*. Buenos Aires: Edic. Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.
- Lynch, K. (1986). *La imagen de la ciudad Buenos Aires: Infinito*.
- López Anaya, Fernando (1963). *El Grabado Argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, serie monografías del arte.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Matamoro, Blas (1996). *La canción popular urbana. H. Vázquez Rial (dir.)*. Bs As 1880-1930. La capital de un imperio imaginario. Madrid: Alianza. pp.362-377.
- Muñoz, M. A. (1989). *Catálogo exposición Los Artistas del Pueblo*. Buenos Aires: SAAP.
- Pacheco, M. y P. Hartando (1993). *Estrategias y transformación. Una aproximación a los años veinte*. Arte y Poder. Buenos Aires: CAIA.
- Pacheco, M. y A. Telesca (1988). *La Pintura y el Ambiente Plástico Argentino en la década del veinte*, Temas de Historia del Arte, FFyL, UBA.

- Pagano, José León (1938). *El Arte de los Argentinos*. Buenos Aires: Edic. del Autor, vol. II.
- Pettoruti, Emilio (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar Hachette.
- Romero Brest, Jorge (1949). *Ver y Estimar* (11-12).
- Romero Brest, Jorge (1951). *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.
- Sarlo, B. (1990). *Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires*. Aracy Amaral et al. *Modernidad: Vanguardias artísticas na America Latina*. UNESP. pp.30-43.
- Sarlo, B. (1996a). *Una Modernidad Periférica: Bs As 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires Primera edición: 1988.
- Sarlo, B. (1996b). *Modernidad y mezcla cultural* H. Vázquez Rial (dir.). Bs As 1880-1930. La capital de un imperio imaginario. Madrid: Alianza. pp. 183-195.
- Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2001). *El Campo y la Ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Museo Colonial Histórico y de Bellas Artes de Corrientes. (1929). *Catálogo Razonado*, Corrientes.
- Catálogo Exposición (1936). *Un Siglo de Arte en la Argentina*, Buenos Aires
- Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. (1939). 25 aniversario, Buenos Aires,
- El Grabado en la Argentina (1705-1942), Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 1942.
- Catálogo General Museo Municipal de Bellas Artes y anexo de Artes Comparadas, Buenos Aires, 1946.
- Guía General de Obras. (1947), Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.
- Síntesis Histórica del Arte Argentino, (1954) Ministerio de Relaciones Exteriores, Buenos Aires
- Catálogo Exposición Pintura Argentina Siglos XIX y XX, Museo Provincial de Bellas Artes E. A. (1959). Carraffa, Córdoba.
- Catálogo 50 años del Museo Sívori, (1984). Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.
- Catálogo Exposición Valentín Thibón de Libián, (1954). Galería Arroyo, Buenos Aires.
- Catálogo Exposición de Patrimonio 1900-1960 (1996) 1ª parte, Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires
- Catálogo Obras Maestras del MNBA, (1996) Buenos Aires.
- Catálogo La Colección Costantini en el MNBA, MNBA-Skira, (1996) Buenos Aires.
- Catálogo del Patrimonio del Consejo Nacional de Educación, Mín. de Cult. y Educ. de la Nación, (1996). Buenos Aires.
- Catálogo Grandes Autores, Grandes Ilustradores, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, (2010) Buenos Aires.
- Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina, (1954). A. Merlino, Buenos Aires.
- Diccionario Temático de las Artes en La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, (1982), UNLP.
- Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina, V. Gesualdo, A. Biglione, R. Santos, ed. Inca, (1988). Buenos Aires.
- Diccionario Biográfico Italo-Argentino, Asociación Dante Alighieri, (1976). Buenos Aires.

Abstract: The illustration of books amalgamates editorial design, visual arts and letters. In Argentina a school of professional illustrators was developed, where the different artists joined. This article will address a particular case of collaborative work between artist and writers within the Argentine art of the early twentieth century.

Key words: Illustration - books - visual Arts - argentine art - argentina literature - editorial design - art history - modernity - Buenos Aires city.

Resumo: A ilustração de livros amalgama design editorial, artes visuais e letras. Em Argentina desenvolveu-se uma escola de ilustradores profissionais, à que se somaram artistas plásticos. Este artigo abordará um caso particular de trabalho colaborativo entre artista plástico e escritores dentro da arte argentina de começos do século XX.

Palavras chave: Ilustração - livros - artes visuais - arte argentino - literatura argentina - design editorial - história da arte - modernidade - cidade de Buenos Aires - campo artístico.

(*) **Patricia Andrea Dosio:** Licenciada en Cortes (UBA). Posgrado en Educación (FLACSO). Profesora en la Universidad de la Palermo en el Departamento de Investigación y Expresión de la Facultad de Diseño y Comunicación.