

A ORDEM, CRITERIO Y NÚMERO, REVISTAS CATÓLICAS DE SIGNO VANGUARDISTA

A ORDEM, CRITERIO E NÚMERO, REVISTAS CATÓLICAS
DE SINAL MODERNISTA

Laura Cabezas¹

RESUMEN: El presente artículo plantea un recorrido por las revistas católicas argentinas *Criterio* y *Número* y la revista católica brasileña *A Ordem*, con el objeto de visibilizar y problematizar la relación, no exenta de tensiones, entre catolicismo y vanguardia. Se ofrece una historización y descripción de las revistas, sus contextos de aparición, sus líneas dominantes y algunos de sus contenidos textuales y visuales. Se busca mostrar que en estas publicaciones culturales católicas, de fines de los años veinte, se produce ese encuentro singular, y hasta impensado para el siglo XX, como parte de un proceso de intelectualización del sentimiento religioso. La hipótesis sostiene que este encuentro entre el discurso católico y los lenguajes modernos del arte y la literatura cuestiona el relato secularizador de la modernidad y, al mismo tiempo, problematiza la oposición radical entre ambos ámbitos, mostrando fundamentos comunes. La filosofía medieval neotomista, base del pensamiento católico, y la estética del retorno al orden, que transitan algunos vanguardistas en ese momento, promueven la necesidad de un mundo más armónico, eterno y objetivo que mire al pasado y confíe en lo divino.

Palabras clave: *A Ordem*; *Criterio*; *Número*; catolicismo; vanguardia.

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo sobre algumas revistas católicas argentinas *Criterio* e *Número* e pela revista católica brasileira *A Ordem*, com o objetivo de tornar visível e problematizar a relação, não sem tensão, entre o catolicismo e o modernismo. Oferece uma historicização e descrição das revistas, seus contextos de publicação, suas linhas dominantes e seu conteúdo textual e visual. Procura-se mostrar que nessas publicações culturais católicas, no final da década de 1920, esse encontro singular, e até inesperado para o século XX, faz parte de um processo de intelectualização do sentimento religioso. A hipótese sustenta que esse encontro entre o discurso católico e as linguagens modernas da arte e da literatura questiona a narrativa secularizante da modernidade e, ao mesmo tempo, problematiza a oposição radical entre as duas áreas, mostrando fundamentos comuns. A filosofia neotomista medieval, base do pensamento católico, e a estética do retorno à ordem, que transitavam alguns artistas modernistas naquela época, promovem a necessidade de um mundo mais harmonioso, eterno e objetivo que olhe para o passado e confie no divino.

Palavras-chave: *A Ordem*; *Criterio*; *Número*; catolicismo; modernismo.

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires - UBA. Profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras - UBA, becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET y traductora literaria.

1 Esbozos de una modernidad espiritual

Tres meses después de hacerse cargo de la revista católica *A Ordem*, Tristão de Athayde -seudónimo de Alceu Amoroso Lima - se lamenta en la sección "Crónica Literaria" de la vida mezquina que posee la literatura en Brasil: "60 livros num anno! E isso mesmo com a mais ampla tolerância. Que miséria!" (1929, p. 367). Como publicaciones relevantes del año, se detiene en *Retrato do Brasil* de Paulo Prado y *Bagaceira* de José Américo de Almeida, en el primitivismo (la vanguardia antropófaga) y en la poesía de Augusto Frederico Schmidt. No obstante, para Tristão la verdadera novedad de 1928 es la aparición de varias revistas literarias que marcan las tendencias diversas de la actualidad brasileña: "As revistas dizem mais do que os livros o que é o movimento de ideias em formação, que é o que realmente interessa nesta grande, nesta constante expectativa em que vivemos" (p. 370). Y dentro de esta efervescencia editorial de cultura renovadora, ubica a *A Ordem*:

Temos hoje cinco revistas que devem figurar em qualquer esboço de literatura ou antes do estado de espírito atual, quatro das quais aparecidas em 1928: *Antropofagia*, *Festa*, *Movimento* e *Cultura*. E cada uma dessas cinco revistas (incluímos neste numero *A Ordem*...), e cada uma dessas cinco revistas, portanto, representa uma tendência diversa da nova geração. (p. 370)

Entre las nuevas tendencias modernizantes de la prensa, el catolicismo cultural se posiciona como parte del *espírito actual*. En la clasificación que realiza Athayde, cada revista se reparte una zona del paisaje moderno: por ejemplo, la *Revista de Antropofagia* representa al grupo "neo-indianista"; la revista *Movimento*, a los críticos; la revista *Cultura*, al grupo marxista; la revista *Festa*, a los espiritualistas, y finalmente *A Ordem*, a los jóvenes católicos. Más allá de las diferencias y los enfrentamientos de cada publicación, para Alceu, que supo ser el crítico del modernismo y ahora se posiciona como líder católico², todas forman parte de un "movimento real das ideias modernas" (p.370).

² Como describe Luiz Lafetá (2005), desde 1919 hasta 1928, el año de su conversión al catolicismo, Tristão de Athayde había participado asiduamente en la prensa como crítico literario y había creado una "imagen": "Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. Era conhecido como o crítico lúcido, inteligente, imparcial, sereno, culto, dotado de sensibilidade, argúcia, e espírito aberto o bastante para ser capaz de perceber, nas hesitações de um estreante, as potencialidades do talento" (p. 57). No obstante, luego de la conversión de la mano de Jackson de Figueiredo, Lafetá señala que se abre una nueva etapa en su vida intelectual, pero también en su manera de proponerse como crítico literario, es decir, cambia su "imagen": "A qualidade de imparcial, que antes lhe era reconhecida, passa agora a ser-lhe negada. Um crítico que tem posição filosófica definida - especialmente se essa posição guarda traços de sectarismo e intransigência, como se atribui de forma geral ao catolicismo - não poderá ser imparcial" (idem). El estudio de Lafetá es muy completo y riguroso en su análisis sobre Tristão de Athayde, pero pone en funcionamiento una concepción de la crítica que se sostiene sobre un valor objetivo e imparcial de lo literario que lo hace condenar el ingreso de la ética (cristiana) en el campo de la estética. Esta contaminación produciría, para el autor, una visión "distorcida e falsa da literatura" (p. 58). Esta mirada sobre lo religioso como criterio ético totalizante que opera subordinando el criterio estético parte de considerar al catolicismo como un objeto monolito, sectario e intransigente, que se desarrolla sin conflicto y de igual modo en los ámbitos de la Iglesia, de la política, de la cultura, de la literatura y del arte. El presente artículo discute esa visión unívoca.

En efecto, consciente de la importancia que tienen las revistas culturales y literarias en las primeras décadas del siglo XX, al tomar la dirección de *A Ordem* decide darle un formato más cultural que político³ y ponerla a circular dentro de una “red de revistas” (LOUIS, 2014) modernas, en la que el catolicismo se ubique como un discurso innovador más. Ahora bien, vale preguntarse ¿por qué una revista católica se pone en serie con publicaciones de izquierda o con la irreverente y blasfema *Revista de Antropofagia*, creada por Oswald de Andrade, que no se cesa de bromear y criticar fuertemente a la doctrina cristiana? Varias son las razones que permiten este encuentro: el espíritu joven, el ansia de novedad, la relación de no sumisión frente a las instituciones, la negación del mercado, la crítica al gusto burgués, la necesidad de educar y construir un nuevo público. Estas características, que forman parte de los debates y transformaciones que operan las vanguardias en el escenario cultural, se superponen con las preocupaciones religiosas y confluyen en experiencias editoriales que intentan espiritualizar los desbordes modernos sin por eso dejar de ser modernas.

El presente artículo se concentrará en explorar algunas de esas experiencias editoriales que hacen del catolicismo un producto paradójicamente moderno. Del lado brasileño, la revista *A Ordem*, y del lado argentino las revistas *Criterio* y *Número*. Como hipótesis, se sostiene que la juventud católica laica hizo un uso estratégico de la modernización de la prensa para intelectualizar y difundir su mensaje piadoso; es decir: sacarlo de las manos piadosas y populares de las iglesias y parroquias y configurarlo como un discurso que participe de los debates culturales, sociales y políticos del momento. Elitista y masculino, así es el nuevo lenguaje religioso que se construye especialmente desde las revistas católicas que se inscriben en un mapa transnacional y global. En efecto, la revitalización del pensamiento católico en Argentina y Brasil debe pensarse en diálogo con Europa, y en especial con París donde se comprueba la presencia cada vez más activa de Jacques Maritain y la filosofía neotomista.

En este sentido, la revista de la vanguardia argentina, *Martín Fierro*, ya anunciaba en 1927 sobre el “peligro” de un posible renacimiento católico a través de un artículo de Jean Prévost, titulado “El espíritu de conversión en la literatura”. En ese texto el escritor francés llamaba la atención (sorprendido y horrorizado) sobre las sucesivas conversiones al catolicismo que se estaban sucediendo en la escena literaria contemporánea: Max Jacob, Jean Cocteau y otros jóvenes se dejaban llevar, según Prévost, por una “tendencia snob”, una “moda pasajera y puramente mundana” (1927, p. 291). Sin embargo, él mismo alertaba que los “convertidos y católicos mundanos de estrecha doctrina” (p. 291) ya se habían agrupado en un espacio propio. Desde 1925 los alojaba la revista *Le Roseau d’Or*, creada por Jacques Maritain y dirigida por Henri Massis; donde se publicaban obras y crónicas, pero también “bizarrerías” que ofendían a los católicos tradicionales. A modo de ejemplo, mencionaba “un poema francamente homosexual” de Cocteau que describía la belleza angélica de un antiguo amante.

Si se corren sus apreciaciones y opiniones personales, lo que se deja leer en la indignación de Prévost es que el catolicismo no solo se propone creencia sino que también se configura como un horizonte intelectual, literario y artístico: es decir, la religión católica se posiciona como una creencia renovada y un estado de espíritu, pero también se presenta en toda su dimensión estética (CANDIDO, 1987) como un archivo de imágenes y relatos que

³ Tras la muerte del fundador de *A Ordem*, Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima se hace cargo de la dirección y desde el primer número de esta segunda etapa, en enero de 1929, se anuncia que la revista perderá su carácter político para convertirse en una revista católica de cultura general. En “Obedecendo”, el nuevo director afirma: “*A Ordem* perderá naturalmente o carácter político, que em tempo possuiu, e que só a genialidade do nosso fundador conseguia manter, nesses horizontes atormentados e sombrios dos nossos destinos. Nossa ambição é mais modesta”. (1928, p. 6).

trasciende las coordenadas espacio-temporales y alberga estrategias de renovación. Es por este motivo que Prévost también mencionaba el hecho de que esos los escritores y artistas modernos fascinados por lo religioso no debían adoptar una vida humilde y regulada, alejada de la vida urbana y cosmopolita. Por el contrario, sus pesares y hastíos profanos servían de expiación. A los nuevos “hijos pródigos” de la *modernidad espiritual* se les pedía “expresamente” que continuaran con su arte y aún se les insinuaba que “en medio de la impiedad ya eran mucho más cristianos de lo que pensaban” (p. 291).

Lo cierto es que en su artículo Prévost daba cuenta de los modos en que se expresaba la llamada *renouveau catholique* que surge en Europa luego de la Primera Guerra Mundial como un intento de renovar el pensamiento católico y darle un lugar de destaque en los debates intelectuales y literarios modernos⁴. Estos católicos reconceptualizaban las nociones de lo moderno y de lo eterno, en tanto lo moderno podía funcionar como la expresión epocal de aquello que no cambia. A comienzos de la década del 20, Jacques Maritain⁵, a quien hacía referencia Prévost, publica un libro titulado *Antimoderno* donde sienta las bases de este nuevo modo de relación con lo moderno. Para Maritain, el presente imponía la obligación de ser modernos, aun cuando lo moderno hubiera nacido con la “Revolución anticristiana” y burguesa; y esa obligación imponía a su vez la apropiación de las investigaciones y renovaciones que se alojaban en la modernidad (1922, p. 18). Por eso, lo “anti” no refería, como explica Antoine Compagnon, a un rechazo puro y simple “al modernismo, al mundo moderno, al culto del progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo”, sino que debería ser tomado como una duda o ambivalencia (2006, p.14). Maritain, de este modo, optaba por ser “ultramoderno” y ubicar lo moderno en un más allá de la modernidad, desde un montaje metafísico de espacios distantes y tiempos anacrónicos.

Esta relectura de la modernidad, que atenta contra el mito de la secularización, y se abre a la experiencia religiosa en el mundo, da cuenta de la proyección global de una nueva intelectualidad católica, laica, juvenil y modernizadora, tal como narraba Prévost desde París y alentaba Tristão de Athayde desde Rio de Janeiro. No obstante, es importante alertar sobre el difícil umbral entre lo sacro y lo profano que se dibuja cuando se junta la dimensión religiosa con la tarea intelectual. Por un lado, el intelectual católico representa un elemento siempre sospechable de ser retrógrado en la óptica del liberalismo y el laicismo, en tanto lleva al debate público una filiación religiosa propia del ámbito privado; y, por el otro, desprivatiza el lugar de la religión al colocar en una esfera que debía mantenerse autónoma de tensiones sociales y espirituales “un elemento que se interponía en el libre flujo de la razón” (ZANCA, 2013, p. 32). Más aún, frente al poder que monopolizaba lo sagrado, este “proponía interpretaciones que, por más controladas y vigiladas que se encontraran, siempre representaban un peligro por su autonomía de la sana guía por el interés institucional” (p. 32). Por eso, es en las revistas culturales católicas donde mejor se percibe este umbral peligroso que aúna y separa la

⁴ Entre los que llevan a cabo la renovación católica en Europa, podemos mencionar a los escritores Chesterton, Bernanos, Julian Green y Giovanni Papini, al distribucionista Hillaire Belloc, a los neotomistas Jacques Maritain y François Mauriac, a los personalistas Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel, al medievalista Étienne Gilson, y a los españoles Ramiro de Maetzu y José Bergamín.

⁵ Jacques Maritain había sido discípulo de Henri Bergson, a quien conoció gracias Charles Péguy. Maritain fue alumno de Bergson en el *Collège de France* y en 1913 publicó un libro sobre la filosofía bergsoniana, en el que le criticaba su irracionalismo y panteísmo, ya que no establecía una distinción clara entre Dios y Naturaleza. Asimismo, gracias a la amistad con León Bloy se convirtió al catolicismo junto con su esposa Raïssa. Maritain llegará al tomismo a través del P. Clérissac, dominico, su director espiritual y el de Raïssa, quien recomendará a ambos la lectura de la *Summa theologiae*. La lectura de Santo Tomás encauza la relación entre fe cristiana y filosofía en la obra de Maritain.

institución Iglesia de la autonomía intelectual. En tanto órganos que vehiculizan las novedades del campo cultural a nivel local e internacional, estas publicaciones habilitan el ingreso a escritores jóvenes y modernos que podían o no adscribir en su totalidad a la doctrina católica, pero que con su presencia contribuían a forjar una “alta cultura” para el catolicismo en proceso de renovación.

En el contexto latinoamericano, Argentina y Brasil poseen una trayectoria compartida que permite leer en serie sus apuestas estético-católicas: Los Cursos de Cultura Católica en Buenos Aires y el Centro Dom Vital en Rio de Janeiro, con sus revistas, *Criterio* y *A Ordem*, sus circulares, sus colecciones de libros de editorial propia, sus programas de estudio y encuentros didácticos, se combinan con diversas actividades culturales bajo el signo de lo religioso⁶. A continuación, se propone recorrer la revitalización del pensamiento católico a fines de los años veinte a través de sus órganos de difusión, *A Ordem*, *Criterio* y *Número*, ya que ahí se visibilizan los acercamientos y cruces, no exentos de tensión, entre la creencia religiosa y los lenguajes modernos de la literatura y el arte. En sus páginas, estas publicaciones ensayan un experimento cultural singular, la posibilidad de intelectualizar la fe desde dos tradiciones (en apariencia) disímiles: la recuperación de la filosofía medieval de la neo-escolástica y los aportes modernos de la estética del orden. Son *revistas católicas de signo vanguardista* que, como se verá, espiritualizan la herencia disruptiva de los movimientos visuales y literarios de principios de siglo XX y profanan la tradición religiosa más estricta y conservadora. Y a partir de estos dos movimientos intentan reencantar un mundo en el que Dios no había muerto.

2 Cruces

En sus *Recuerdos de la vida literaria*, Manuel Gálvez anota:

Los colaboradores de *Criterio* pueden dividirse en dos grupos. El primero es el de los que accidentalmente publicaron allí algo. Entre estos figuran escritores de valor como Zorrilla de San Martín, *Hugo Wast* y Fernández Moreno, y un cierto número de señores respetables, buenos creyentes, abogados o médicos, sin notorio trato con la belleza literaria y que solo tomaban la péñola allá en las cansadas. La presencia de estos señores en la revista debía tener por objeto satisfacer a las instituciones religiosas, incluso de monjas, poseedoras de acciones y a las cuales, según creo, asustaba no poco el segundo grupo, harto desenfadado y juvenil. (2003, p. 15)

Esta confluencia que expone Gálvez con humor y malicia da cuenta del proyecto editorial de la revista *Criterio* en sus dos primeros años, bajo la dirección de Atilio Dell’Oro Maini⁷, y que se traduce en la difusión laica de un pensamiento católico atravesado por diferentes voces. Sacerdotes, intelectuales nacionalistas y escritores católicos tradicionales, conviven con poetas vanguardistas, críticos de arte moderno y artistas visuales. Esta suerte de collage implica tanto la modernización, y por tanto, secularización del discurso religioso, como

⁶ Trabajo estas cuestiones en mi tesis doctoral, que fue desarrollada en la Universidad de Buenos Aires con el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

⁷ Además de Dell’Oro Maini, el grupo laico que impulsa *Criterio* lo conforman: Tomás Casares, César Pico, Emilio Mac Donagh, Francisco Durá, Samuel Medrano, Faustino Legó, entre otros.

la catequización de jóvenes escritores y artistas que comenzarán a experimentar estéticamente con el archivo del cristianismo para ver ahí modos de renovación de sus propios lenguajes.

Así, *Criterio* como “órgano ‘nuevo y doctrinario’, vanguardista y católico” (ADUR, 2014, p. 123) es posible gracias a la renovación que, cuatro años antes, había operado en el escenario cultural argentino la aparición de la revista *Martín Fierro*. Su transformación de las costumbres literarias, su ruptura con las instituciones precedentes y modos de consagración, su rechazo del mercado, su humor corrosivo, son algunas de las características que también pueden encontrarse dispersas en las páginas de la revista católica. De hecho, desde el punto de vista estético y gráfico, en *Criterio* realmente se comprueba la “apertura a las ‘nuevas sensibilidades’”, como apunta Diego Mauro (2019, p. 43) en relación con la cuidada austeridad del formato, las tipografías empleadas y la utilización de grabados de impronta formalista, “entre los que sobresalían los de Juan Antonio Spotorno en las portadas y los de Norah Borges, Daniel Marcos Agrelo, José Bonomi, Pompeyo Audivert y Víctor Delhez en los interiores” (ídem).



Tapas de *Criterio*, con ilustraciones de Juan Antonio Spotorno. N°18 (5 de julio de 1928), N°20 (19 de julio de 1928) y N°27 (6 de septiembre de 1928)

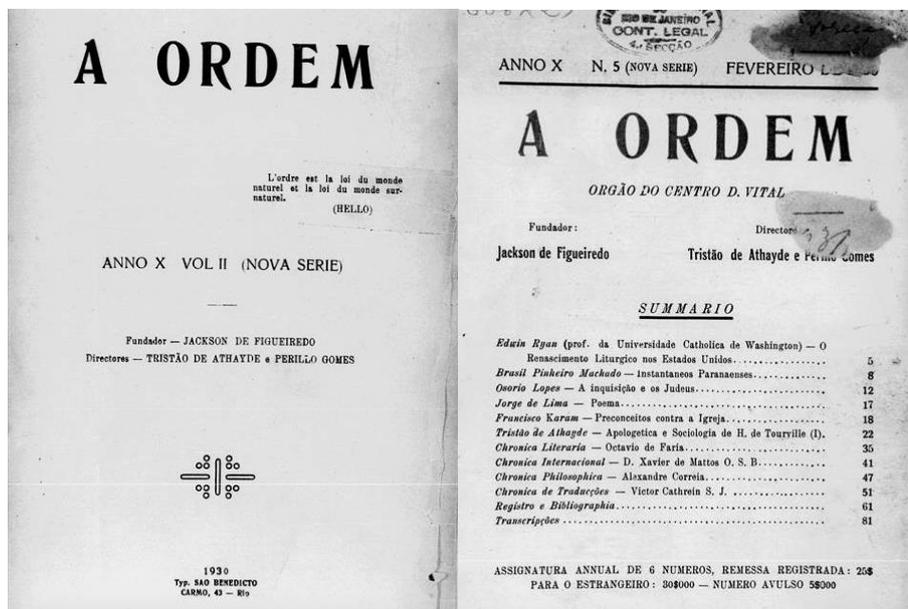


Norah Borges, “Niña vestida de primera comunión” (*Criterio*, N°10, 10 de mayo de 1928)



“Excmo. Arzobispo de Buenos Aires Mons. Fray José María Bottaro”
de Víctor Delhez (*Criterio*, N°38, 8 de noviembre de 1928)

Por su parte, la revista *A Ordem*, en su segunda etapa, luego de la muerte de Jackson de Figueiredo⁸ y bajo la dirección de Tristão de Athayde, también cuenta entre sus colaboradores con un grupo heterogéneo: padres de la Iglesia, filósofos tomistas nacionales y europeos, pero también escritores modernistas como Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Octavio de Faria y Jorge de Lima. Más que *Criterio*, la revista brasileña gracias a la trayectoria crítica del propio Tristão, tan cercano a la explosión del modernismo en la Semana de Arte Moderna en San Pablo, posee una mirada más aguda sobre la importancia que tiene la circulación del pensamiento católico en el formato revista cultural, aun cuando *A Ordem* no posea el dinamismo y la impronta moderna que, a nivel de diagramación y contenido visual, detenta su vecina argentina.



Tapa y primera hoja de *A Ordem* (N°5, febrero de 1930).

⁸ Jackson de Figueiredo (1891-1928) llega desde Bahía a Río de Janeiro en 1914 y comienza a relacionarse con Farias Brito, a leer a Pascal y tomar contacto con la pastoral de Sebastião Leme, arzobispo desde 1921, que alentaba a los laicos católicos a recristianizar la sociedad. Tendrá un papel importante en la prensa de los años como líder del pensamiento católico y alentador que instituciones que conduzcan la vida nacional; para esto, funda la revista *A Ordem* en 1921 y el Centro Dom Vital un año después.

Jackson de Figueiredo había fundado en 1921, en Rio de Janeiro, *A Ordem* y el Centro Dom Vital al año siguiente. La palabra “Ordem” evocaba el lema de la República, *Ordem e Progresso*, pero se le sustraía el término vinculado al positivismo. Por su parte, “Dom Vital” hacía referencia al obispo de Olinda (1871-1877), antecesor de D. Leme, quien al expresar su disconformidad con la subordinación de la Iglesia al Imperio, se tornó guía y símbolo de los sectores conservadores de la Iglesia brasileña. Dentro de esta trama restauradora, Figueiredo organiza en torno de sí una élite espiritual que lleve a cabo la creación de instituciones que “formen, a partir del culto al orden (y de sus correlatos: la jerarquía y la autoridad), nuevos cuadros capaces de intervenir, en nombre del catolicismo y en consonancia estricta con las directrices de la Iglesia, en todas las dimensiones de la realidad brasileña” (PINHEIRO FILHO, 2010, p. 331). En 1928, Jackson muere y una nueva etapa se abre en la intelectualidad católica brasileña, a través de Tristão de Athayde, que tendrá a su cargo la dirección de la revista *A Ordem* (con Perillo Gomes) y la presidencia del Centro Dom Vital.

Pero no siempre los cruces terminan bien. En el caso argentino, se produce una escisión en *Criterio*, debido a la renuncia de su director y a algunos de sus colaboradores, en noviembre de 1929. Hay varios factores que inciden en este desenlace, por un lado, la decisión del Directorio sobre la orientación de la revista que debe seguir los principios de la Acción Católica⁹. Por otro lado, las intervenciones del sector del clero, en especial, el del sacerdote español Zacarías de Vizcarra a quien, según César Pico, lejos de cualquier tipo de preocupación moderna, sólo le interesaba “parroquizar” a *Criterio*. En una entrevista en la revista bibliográfica *La Literatura Argentina*, Pico cuenta que el sacerdote convenció al Directorio “de que la Revista debía de cambiar de tono y orientación para que fuera más accesible al vulgo” (S/F, 1929, p.102). En el mismo número de la revista, Julio Fingerit -futuro director de *Número*- le realiza un reportaje a Tomás de Lara, y este refuerza las palabras expresadas por César Pico: la salida de *Criterio* se debió a la iniciativa de pretender “convertirla en una revista de más fácil acceso a la mentalidad media” (S/F, 1929, p. 122). En la página siguiente, es Enrique P. Osés, el nuevo director de la revista católica, el entrevistado. Sus declaraciones no dejan dudas sobre el cambio de orientación: “*Criterio* no es una revista de diletantismo o divagaciones: no es una feria de opiniones contradictorias: es un periódico claro y franco; es un órgano de definiciones: el instrumento de una disciplina” (S/F, 1929, p. 123).

De este modo, la revista argentina *Número* surge como resultado del conflicto desatado en *Criterio*, y conjuga un exaltado interés religioso con una fuerte reflexión sobre las letras y el arte. Como señala Tomás de Lara, *Número* publicará artículos breves combatiendo el uso inmoderado del adjetivo: “Procuraremos ser claros, breves, precisos, ágiles, humildes” (1929, p. 124). La revista, también de corta duración¹⁰, aparece en enero de 1930, con una periodicidad mensual y una tipología moderna: *número* sin mayúscula. En la portada siempre se incluye una xilografía de diferentes artistas: Juan Antonio Spotorno, Víctor Delhez, Héctor Basaldúa, Juan Antonio Ballester Peña y Norah Borges.

⁹ En el número 90, 21 de noviembre de 1929, sale una editorial con el título “*Criterio* y la Acción Católica” firmada por “La Dirección” y la renuncia de Dell’Oro, junto con algunos de sus colaboradores: Spotorno, Anzoátegui, Pico, Palacio, De Lara, Medioroz, Echeverrigaray, Jijena Sánchez, Prebisch, Aguirre, Delhez y Argerich. Ver: Lorena de Jesús (2009), Miranda Lida (2015), María Ester Rapalo (2002), Devoto (2005 y 2005b), Loris Zanatta (1996) y José Zanca (2013, 2014). A *Criterio* la dirigirá Enrique P. Osés y una parte importante de los colaboradores de *Criterio* fundan otra revista: *Número*, que aparece en enero de 1930 y se publica por un año, bajo la dirección de Julio Fingerit. Es una revista que posee una preocupación estética, casi en su exclusividad, y que se guía por la herencia legada de la vanguardia *martinfierista* en conexión con una ética cristiana. Ver: Adur, Cabezas y Dondo (2017).

¹⁰ En total, dos años y 24 números (de enero de 1930 a diciembre de 1931).

numero

UNO Enero de 1930 SI, SI; NO, NO Buenos Aires 20CTS

ENSAYO DE GONGORIZAR

Ricardo E. Molinari ha publicado un nuevo libro (1). El autor no entrega este libro al público. Sin embargo, el público lo adquiere en librerías, indistintamente. Tiene derecho, pues, a ver lo que significa y el crítico debe decir qué le sugiere su lectura, hecha con intención de crítica. Todo autor debe pasar por estas cosas.

Este libro no continúa, ni progresa, ni retrocede sobre "El Imaginero"; es otra cosa; es un ensayo de gongorizar. Góngora es una manifestación y un fruto de su siglo, barroco en el sentido recto de la palabra. Este siglo es desmedado y no puede dar de sí frutos barrocos. Constante simplemente hecho; este libro no tiene nada que ver con la nueva sensibilidad, que es nueva, o que quiere serlo. ¿Se tiene derecho a imitar a Góngora? No se puede contestar a esta pregunta. Nada puede en arte imitar a nadie, sino aproximarlo y si lo supera, lo trasciende. Dígase eso.

¡Imita al Góngora de Las Soledades es la libre! Verbalmente, sí. Pero tiene procedimientos diferentes. Molinari charabata. Góngora veía. Molinari usa un lenguaje complicado, desarticula la sintaxis — como Góngora pero su traducción (lo sabemos por el Indice), expresa algo complicado y abstracto, y la traducción de Góngora expresa cosas simples y concretas. No juego ahora la licitud de la complicación; muestro una diferencia. (Hay otras).

Es vano y frívolo. Vano: inutilidad en el empeño de obscurarse porque al de alterar la expresión normal, sin ninguna exigencia interna del tema tratado. (Esto puede difamar la impotencia).

Frívolo: lujo verbal, que se satisface en el placer gramatical de tomar una frase y moldearla luego en un metro dado, previa una cuidadosa desarticulación prelia y... fácil.

Imposible citar nada por respeto a la intención del autor, que supongo, recta, de discípulo aplicado. Se propone "consonar" a Marasso "el papel" compuesto en homenaje a Góngora, y el valor del ensayo es un valor de conjunto. No debe entregarse al público una octava, símbola, porque podría sospecharse un ánimo de burla en el crítico. (Quié pensaría un lector desprevenido y no preparado por la consideración del retrato del autor y de sus dibujos de Nicolás Borges la Octava XI, por ejemplo? La tomaría por una jitanjáfora francesa. Y no es eso).

La intención de Molinari ha sido la de asociarse con su libro a los festejos del tercer centenario de Góngora y Argote. Al alinear en esa forma, le da su justo valor: es un libro de circunstancias, tal vez de compromiso. Zaparamos verlo en otra postura, más acorde con su curioso espíritu y su libro fantasma.

El Pie. La Manana. Palabras bellas, remanentes de símbolo. Las Redención, el Pensado. Tal vez. Militería del crítico que no alcanza a ver el juego de esas remanencias en la espera de esos versos. Y si es cierto, como dice, que el poeta extrajo entre las fortalezas octosílabos blancos, el sutil pasante que los comunicaba con la significación del título, no es extraño tampoco que los lectores aviesos presen con el título, la obra, y recuerden sólo las bellas coplas de "El Imaginero" y el emocionado elogio de la alta velleidad.

Mario Menéndez. ⁽¹⁾ El pez y la musara. Ed. Cuadernos del Pisco. 1929. Con dibujos de Nicolás Borges.

SUMARIO

NÚMERO: La actitud filial. — MARIO MENÉNDEZ: Ensayo de gongorizar. — TOMÁS DE LARA: J. L. BORGES. — DÍKAS ANTOYA: El ceto. — CÉSAR E. PICO: Antipoesía. — IGNACIO ANZOÁTEGUI: Jitanjáfora. — MIGUEL ÁNGEL ETCHEVERRIGARAY: Santa Rosa de Lima. — MANUEL GÁLVEZ: La trileña de los argentinos. — JULIO FINGERIT: Noticia de Thomas Mann. — RAFAEL JIJENA SÁNCHEZ: Cansar. — ENRIQUE MAC DONALD: Cuento de viejas. — ERNESTO PALACIO: La letra de José de Maistre. — CARLOS A. SÁENZ: Apologetica y liturgia. — OSVALDO HORACIO BONDIO: Verisprosa. — JUAN ANTONIO ACARISTO (Xilografía).



J. L. BORGES

¿Cómo es el poeta Borges? Es lo que nos preguntamos, sin que se nos conteste. Nadie nos ha definido, explicado, ordenado al poeta Borges. Lo mismo pasa con el prosista, y aquí esto es más grave, porque Borges podemos decir que es poeta, pero no es prosista. No es crítico ni ensayista, aunque a veces sea interesante seguir su pensamiento, y sea casi siempre interesante seguir su prosa. El concepto de poeta no necesita de adjetivos determinativos, pero el de prosista sí; porque ser sólo prosista, es ser nada. La prosa de Borges es la de un artista; pero los vicios de este artista son muchos, de orden retórico, y estos ligados con los del poeta. El poeta expresa una emoción y es relativamente fácil contemplar su ánimo; pero el prosista hila ideas y es relativamente difícil examinar el pensamiento de un hombre y más un pensamiento con tantas solicitudes de continuidad como el de Borges. Utopía, dolor, de una manera clara y precisa, el arte y el pensamiento literario de Borges. Así se satisficaría la curiosidad y la justicia. Cada libro suyo adquiere su personalidad y hace resaltar cada vez más netamente sus valores y sus defectos. Los problemas que plantea su arte se multiplican. Pero nadie los estudia con exactitud, y la vaguedad que queda de su indefinición entorpece el entendimiento de sus obras y le detiene a él mismo en su marcha.

Jorge Luis Borges ha reunido recientemente unas pocas poetas en Cuadernos Sin Acento. Se lee el pequeño volumen con gozo del espíritu. Es después de leerlo que se encuentra el lector atrapado de problemas. El sentido del libro y la significación del poeta requieren hoy, como nunca, esa valoración total de Borges que acabamos de pedir. Si la tuvieramos, el nuevo libro nos enseñaría de Borges todo lo que queremos saber. Queremos saber su libertad poética; la estimación que debemos tener de su pensamiento literario y sus sentimentalidades poéticas. La poesía es, principalmente, emoción y ritmo. El crítico ha de constatar la presencia de ambos elementos. Pero tiene el derecho también de discernir de ellos la calidad de la forma y el pensamiento que anima la inteligencia del poeta, porque la expresión de los sentimientos ha de estar precedida por la inteligencia y contenida en una forma. Los sentimientos de Borges están inactualizados; no son los verdaderos sentimientos comunes del amor, la vida y la muerte. Otros temas, aunque el último, aparecen de soslayo en el Cuadernos. En el Cuadernos hay dos asuntos y no más: la emoción de la ciudad y la emoción de la muerte. En la muerte acumula Borges, en casi todas las cosas, la emoción de la ciudad. En la emoción de la ciudad aparece la muerte de la expresión poética de

Portada del primer número de *Número*, enero de 1930.

El proyecto de despojamiento lingüístico y visual que lleva a cabo la publicación se demuestra, además, en el desdén que su director - Julio Fingerit¹¹ - y sus colaboradores - Tomás de Lara, Ignacio Anzoátegui, Tomás Casares, Ernesto Palacio, Víctor Delhez, Jacobo Fijman, Jijena Sánchez, César Pico, entre otros - experimentan por los atributos sentimentales alojados en las obras. Solo así se comprende cómo un autor católico tan popular en la Argentina como Gustavo Martínez Zuviría sea ridiculizado entre los jóvenes intelectuales de *Número*. A propósito de *Lucía Miranda*, novela publicada en París en 1929, Ignacio Anzoátegui escribe en su reseña que hay dos "abusos", el novelístico y el editorial: "eso de sacarle un personaje a Dios para vendérselo por tres sesenta a las empleadas y obreras de las jarretieras católicas, es un doble abuso de confianza: con respecto a Dios, porque se aprovecha de que no tenga a sus almas bajo llave, y con respecto a las empleadas y obreras, porque verdaderamente la novela no vale el medio día de trabajo..." ("De la mala vida sentimental", 1929, p. 21). La acusación, en tono jocoso, asimila el reproche por el empleo de las emociones sentimentales como motor de venta con la pobreza de calidad del texto literario. La estafa doble visibiliza el costado anti-popular de los jóvenes católicos y su filiación elitista de vanguardia: el rechazo de "los productos que la industria editorial lanza para un público más extenso y, por supuesto, menos culto" (SARLO, 1997, p. 223), en este caso las empleadas y obreras. Es decir que esta amonestación tiene como víctimas privilegiadas a las mujeres, el sector "más vulnerable" en relación con el catolicismo

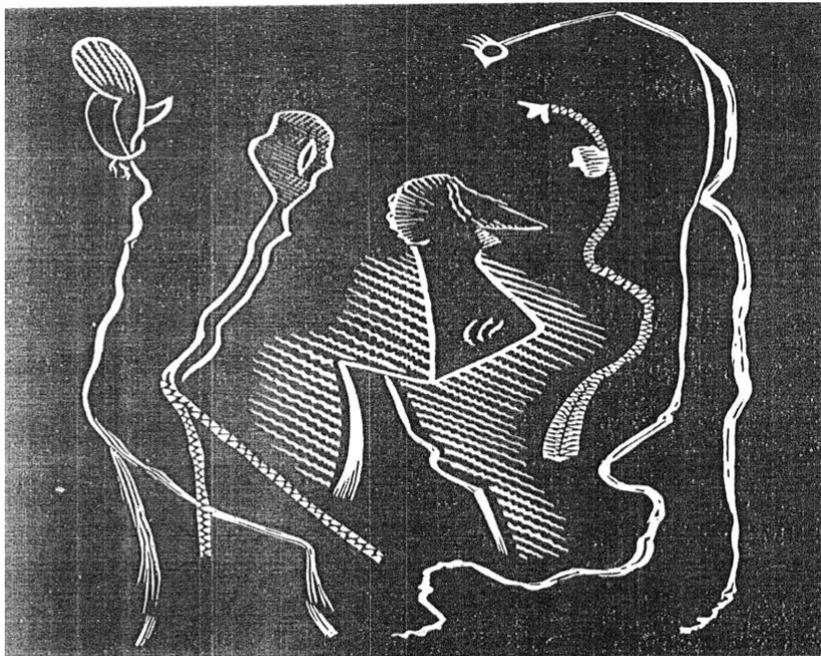
¹¹ Fingerit dejará el puesto de la Dirección a partir del número 8 (agosto 1930). Sin saber con exactitud las causas de su retiro, Gálvez lo explica como consecuencia del desacuerdo con el nombramiento de un jesuita como asesor religioso.

popularizado.

En contrapartida, el ideal masculino de escritor católico que se delinea en la revista rechaza la imagen sublime del poeta romántico que se percibe más cercano a un mundo femenino de ensueños y fantasías. En un artículo titulado “De la greguería”, César Pico (1930) se refiere al artista moderno como aquel que tiene una independencia intelectual ignorada por el romanticismo, ya que no pretende “enfeudar” el arte a sus sentimientos; en tal sentido, sostiene Pico, “mientras el romántico exhala sus *congojas* y las decora con una eclosión de fuegos artificiales, el artista moderno juega y contempla” (p. 29). Sin embargo, el sentimiento no es descartado en su totalidad. El problema radica en su simple efusión subjetiva, sin el pasaje necesario por la inteligencia. En la reseña sobre *Cuaderno de San Martín* de Jorge Luis Borges que escribe Tomás de Lara (1930) se explica bien esta diferencia conceptual sobre el sentimiento: “la expresión de los sentimientos ha de estar presidida por la inteligencia y contenida en una forma. Los sentimientos de Borges están intelectualizados; no son los suyos los sentimientos comunes del amor, la vida y la muerte” (p. 1). Sin embargo, la poca atracción por el misterio, el dolor y el pecado que de Lara observa en Borges hace que termine criticándole el “mal uso” de sus dones poéticos: “Los enterró en un poco de retórica y no les regó con ninguna preocupación espiritual” (p. 1). En la otra vereda se encuentra Nicolás Olivari, que retrata “lo podrido” pecaminoso, pero se deja llevar, según Anzoátegui (1930), por el “sentimentalismo democrático” que no diferencia entre amor y sexo, y por tanto no le permite al poeta levantarse por encima de la vida y sus fallas (p. 18). Contra la excesiva retórica borgeana y el realismo extremo de Olivari, *Número* sostiene la emergencia de una literatura que, intelectual y espiritualmente, detente los valores de armonía, claridad y objetividad. Como también sucede en las apuestas plásticas, por ejemplo, de Héctor Basaldúa o también de Norah Borges y Víctor Delhez.



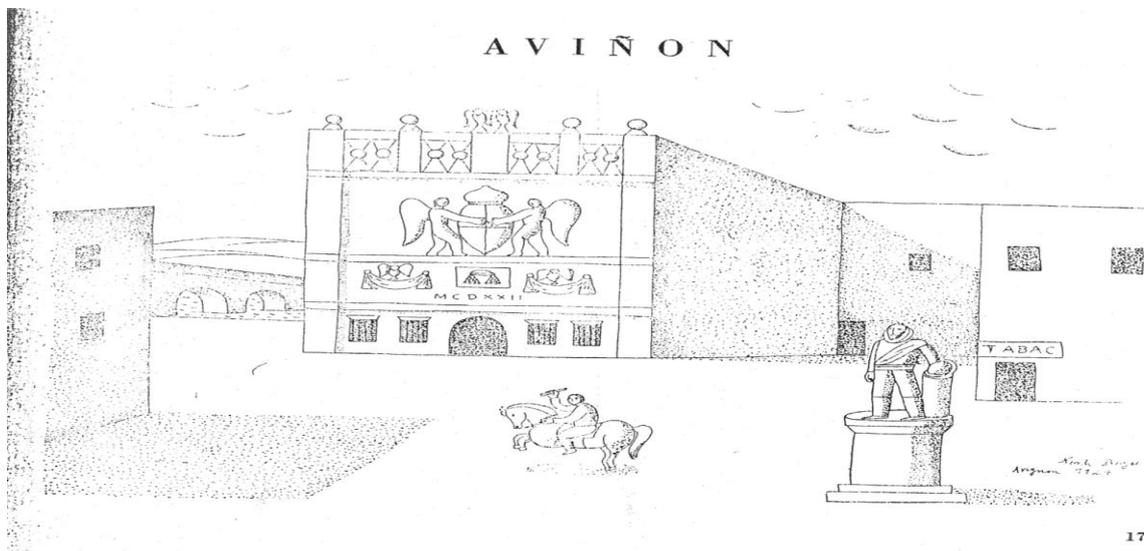
“El paseo”, de Héctor Basaldúa, *Número*, N° 2, febrero de 1930, p. 13.



EL "BEAU PARLEUR" Y 4 VANIDADES, por Victor Delhez

78

Victor Delhez, "El 'beau parleur' y 4 vanidades", *Número*, N° 8, agosto de 1930, p. 78.



17

Norah Borges, "Aviñón", *Número*, N° 2, febrero de 1930, p. 17.

Que el costado afectivo de la fe no alcanza es el *leitmotiv* que se deja oír en el discurso de la intelectualidad católica tanto argentina como brasileña, que se preocupa por contrarrestar en sus intervenciones públicas la acefalía espiritual a través de fundamentos religiosos, eruditos y sólidos, con un fuerte componente *viril*. Si bien en *A Ordem* se publican muchos artículos sobre esta lucha contra el sentimiento religioso, el que mejor lo resume es uno firmado por Tristão de Athayde en el que diagnostica una "hipertrofia afectiva", heredada del liberalismo del siglo XIX y de la ignorancia doctrinaria, y la necesaria defensa de un movimiento de intelectualismo

religioso. Según Athayde, la falta de cultura religiosa en los niveles educativos causó que la fe religiosa se refugiara solo en los corazones, en el mejor de los casos, ya que mayoritariamente desapareció. Esa es “la montaña” que habría que subir de nuevo:

E para começar, o essencial é mostrar que a fé não é apenas assumpto de mulheres, como se pensa normalmente, e sobretudo que não é apenas uma questão de arbitrio individual, de preferencia affectiva, de refugio e consolação. [...]

A doutrina religiosa tem de ser discutida com os mesmos argumentos que uma doutrina científica qualquer. **A religião precisa ser encarada também como ciencia e não como devaneio, ilusão ou reminiscência.** (1930, pp. 22-23. Los destacados me pertenecen)

Colocar la fe en la línea de un pensamiento masculino y científico es, de un modo contundente, la tarea más importante de la intelectualidad católica. De este modo, la doctrina religiosa en su inflexión moderna se asienta en las y los cruces, es decir, en las cruces que sostienen la creencia, pero también en los cruces con los lenguajes modernos de las ciencias, la sociología, la filosofía, el arte, la literatura. No es un asunto “femenino” ni un refugio o consuelo de males, mucho menos un delirio místico o una caja de emociones; por el contrario, el sentimiento religioso transita la urgencia por recuperar su fundamento racional. Santo Tomás y el retorno de la escolástica configuran la cima de la montaña, que reclamaba Tristão de Athayde en el fragmento citado, sobre la que posarse para, *desde arriba*, remediar los “males” de la muchedumbre piadosa que creyó que ser católica era sentir afectivamente.

3 La aventura y el orden

Con sarcasmo, G. K. Chesterton afirma que si en un “mundo demasiado asentado”, como era el del siglo XIX, el cristianismo volvió como un vagabundo a través del franciscanismo; “en un mundo demasiado desquiciado”, como es el del siglo XX, “el cristianismo ha vuelto en forma de maestro de lógica” (2014, p. 56). El escritor inglés - tan festejado en los círculos intelectuales católicos¹² - se refiere al regreso de Santo Tomás, “el apóstol de los tiempos modernos” (MARITAIN, 1944). Su relectura no sólo impacta en la importancia que adquiere repensar el lugar de la religión en la sociedad y en la política, sino que es fundamental para entender la confluencia intelectual y formal entre catolicismo y arte moderno.

El renacimiento tomista había tomado impulso desde la encíclica *Aeterni Patris*¹³, del Papa León XIII, en 1879, que defendía una visión dicotómica del mundo, la lucha entre la ciudad santa y el mundo profano, y la necesidad de que la Iglesia recuperara su lugar como cimiento de una sociedad armónica, libre del absolutismo del Estado moderno y resistente a la ruptura de los vínculos de solidaridad causada por el individualismo filosófico y por el capitalismo (DI STÉFANO Y ZANATTA, 2001, p. 417). Estos elementos, algunas décadas después, sustentan la “revolución espiritual” que alientan los núcleos intelectuales católicos en

¹² Chesterton aparece en la lista de colaboradores europeos de *Criterio* (n. 33, 18 de octubre de 1928, p. 68).

¹³ *Sobre la restauración de la filosofía cristiana conforme a la doctrina de Santo Tomás de Aquino.*

su proyecto por recristianizar las sociedades occidentales. Pero, además, y fundamentalmente, esta recuperación de Tomás de Aquino es la que hace posible la construcción de un pensamiento católico que se “secularice” al poder distinguir la filosofía de la teología como dos campos autónomos aunque interrelacionados.

En un número dedicado completamente al neotomismo, *A Ordem* retoma la encíclica como *arjé* de una renovación filosófica que no es privativa de la Iglesia o de los oficios sagrados, en tanto se ubica entre las ciencias y dialoga con la política, la historia, la literatura y el arte en el siglo XX. Como se lee en la Editorial, la filosofía escolástica de Santo Tomás es esencialmente humana, equilibrada y racional, y por esto se posiciona como la única esperanza de reponer “um pouco de estabilidade em nosso pensamento moderno, fundamentalmente desorbitado” (p. 5). Los artículos que componen el número especial, con colaboradores brasileños (Nelson Romero, Francisco Azziz Leonel Franca) y europeos (Jacques Maritain y Leonardo Van Acker)¹⁴, comparten una premisa central: razón y fe no deben confundirse, son ámbitos diferenciados que, sin embargo, deben armonizar y completarse. Es que, al no basar sus principios y fundamentos en la fe religiosa o en la autoridad eclesiástica, la filosofía tomista depende de la evidencia y del criterio racional que habilita un pensamiento autónomo. Sin embargo, autonomía no significa libertad absoluta. Así que, si bien la filosofía - como cualquier disciplina humana - se propone libre y soberana en su dominio, está limitada y subordinada a la “revelación”, que la protege y la utiliza como instrumento de evangelización.

Este margen de especificidad intelectual abre la posibilidad de un conocimiento que no desdeñe la experiencia sensible, sino que la tome como acceso a lo universal mediante ciertos grados de abstracción que separe la forma, o su esencia¹⁵, de los objetos concretos: destellos espirituales en la geometría íntima de la naturaleza. Jacques Maritain lo explica bien en *Arte y escolástica*, un libro de 1920 que se convierte rápidamente en el manual donde consultar cómo se puede aunar aquello que parecía imposible: las experimentaciones estéticas más audaces del siglo XX con las nociones antiguas y medievales de perfección, belleza y forma.

Como explica el filósofo francés, lo bello debe entenderse formalmente porque no hay única manera, “sino mil y diez maneras en que la noción de integridad o perfección o de acabamiento pueden realizarse” (1945, p. 42). Por ello, “la ausencia de cabeza o de brazos es una falta de integridad muy apreciable en una mujer, y muy poco en una estatua, a pesar de la pena que haya sentido M. Ravaisson por no poder completar la Venus de Milo” (p. 42). Así, el croquis más pequeño de Da Vinci o Rodin es más “acabado” que los trabajos más “cumplidos” del academicista francés William-Adolphe Bouguereau. Y, desde esta misma lógica estético-espiritual, concluye que,

si place a un futurista no hacer más que un solo ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le discute ese derecho; se le exige tan sólo -y aquí está todo el problema-, que este cuarto de ojo sea justamente todo cuanto es menester de ojo a la dicha dama en el caso dado. (p. 42)

¹⁴ También se traducen algunas páginas de la *Summa teológica* y la *Summa contra los gentiles* de Santo Tomás de Aquino

¹⁵ Para el filósofo medieval, las cosas, o mejor los entes, comparten el hecho de *ser* (*esse est commune omnibus*), y estos lo son según su modo propio de ser, es decir, su esencia: “El ser es lo más íntimo de cada cosa y lo que más profundamente las penetra, ya que, según hemos visto, es principio formal de cuanto en ellas hay” (I, q.8, a.1). A diferencia de la existencia, el ser es el fundamento del estar ahí, de la presencia en un espacio y en un tiempo, es el principio primero y “la forma de todas las formas” (I, q.3, a.3c): la permanencia más pura que trasciende todo tipo de contingencia.

Espiritualizar la herencia disruptiva de las vanguardias es también uno de los objetivos del pensamiento católico, como queda claro en el fragmento. Porque no se rechazan de modo cabal sus fundamentos teóricos, ellos también son parte del mismo horizonte formal e intelectualizador que se está construyendo.

Y desde esta perspectiva se hace más transparente, y menos excéntrica, la lectura que propone Manuel Lubambo¹⁶ en el segundo número de *A Ordem* sobre el teatro religioso de la Edad Media y su vinculación con los principios plásticos del cubismo. Según el escritor brasileño, el artista cubista aspiraría al igual que el “metteur en scene” medieval a satisfacer su anhelo de síntesis a través de la yuxtaposición, si el primero yuxtapone volúmenes, el segundo escenarios; pero ambos buscan dar

uma impressão total instantânea da realidade - no “metteur en scene” essa pretensão indo ao ponto de aproximar os lugares mais estranhos numa verdadeira vitória sobre o espaço. [...] Tendo vencido o espaço procura o “metteur en scene” medieval vencer o tempo. E vence-o com anacronismos. (1929, pp. 492-493)

La yuxtaposición de espacios y tiempos, para Lubambo, arrasa con la perspectiva en la Edad Media y en el mundo moderno. Es por eso que lo que aúna al cubista y al dramaturgo medieval es la inexistencia de una única perspectiva visual. Ambos se deciden por lo simultáneo y lo instantáneo como modo de presentar la realidad misma del objeto y sostienen la ventaja de lo conceptual por sobre la simple percepción:

Para o medieval, como hoje para o cubista, a realidade da perspectiva linear não era senão a realidade do espectador (realidade inconstante porque relativa ao ângulo de mirada), o artista medieval como o moderno cubista procurava na sua ânsia de objectividade a realidade do objecto. Do objecto em si. (p. 493)

Bajo un deseo de objetividad formal que recubre todo el trabajo artístico, tanto el artista medieval como el cubista logran una “victoria” sobre la dimensión de lo espacio-temporal a través de la superposición de planos, que sigue la lógica del montaje y del anacronismo como técnicas *contemporáneas* y universales que se inscriben en el presente de modo arcaico. Porque más que señalar un origen cronológico donde depositar la irrupción de esta potencia sintética, al escritor pernambucano le interesa establecer que lo medieval (contra el imaginario renacentista) sigue actuando en el devenir histórico, y sobrevive en las experiencias cubistas.

Sin embargo, si el arte medieval religioso y el cubismo coinciden en apostar por un orden total y autosuficiente como modo de organización de la creación artística, es en la cualidad de lo espiritual donde se ubicaría la dislocación: a diferencia del programa cubista, el trazado medieval afirma la huella de lo divino en lo creado y cuenta con una perspectiva jerárquica y metafísica que domina el espacio y el tiempo. Es por esto que, citando a Tristão de Athayde, se enfatiza que en tanto modernos no interesa tanto el carácter romántico -y fantasioso- de la Edad Media como su realismo, es decir, se valora “sua idealidade religiosa e

¹⁶ Manuel da Costa Lubambo, nacido en Pernambuco en 1903, se desempeñó como periodista en diversos periódicos. En 1936 dirige, junto con Vicente do Rego Monteiro la revista *Fronteiras*, en Recife.

artística” (p. 494): el objeto en sí que no responde exactamente al aspecto exterior de la naturaleza. En el caso del teatro, se hacen imprescindibles los procedimientos formales que se superponen en el espacio del escenario y alientan, según la lógica aristotélica que despliega el escritor brasileño, la catarsis en el espectador. Más performática que poética, la espectacularidad tiene como medios al cuerpo, el color y la forma, antes que al lenguaje; así, mientras que las palabras pueden resultar intercambiables según la historia representada, los modos de llevarla a cabo debe respetar cierta persistencia del montaje físico escenográfico que se corresponde con un orden espiritual armónico e inmutable.

También el arte negro, fundamental en la estética cubista, cumple esta premisa, según lo entiende Alberto Prebisch¹⁷ en las páginas de *Criterio*, donde comenta la colección de Alfredo González Garaño expuesta en la Asociación “Amigos del Arte”. Además del valor pintoresco y simbólico, Prebisch rescata de las obras africanas “su valor plástico directo y simple, que surge únicamente del juego exacto de los planos, las líneas y los volúmenes” (1929, p. 58). Este aspecto es central para el crítico de arte de la vanguardia argentina, quien desde las páginas de *Criterio*, y después en *Número*, se encarga de comentar las novedades plásticas que acontecen en la escena porteña. Suerte de “corresponsal” de arte contemporáneo para la publicación católica, el *ex-martinfierrista* se vuelve frecuentador de las reuniones del Convivio y los Cursos de Cultura Católica. En su lenguaje moderno se superpone cierta inclinación religiosa vislumbrada solapadamente en los comentarios que realiza en ambas revistas, a través de argumentos que buscan acercar lo religioso al arte sin abandonar sus especificidades: es decir, ni la religión debe explicar los productos artísticos, ni el arte puede transmitir un sentimiento piadoso que busque conmovir al espectador, opacando la importancia del armado plástico.

En este sentido, Fray Guillermo Butler se posiciona como uno de sus enemigos plásticos privilegiados. La muestra del primero en la Asociación Amigos del Arte a fines de 1928 le permite a Prebisch establecer la diferencia entre dos tipos de pintura religiosa, que no deben confundirse: una, sentimental - no sensible -, y antiplástica, representada por los cuadros del padre Butler; otra, más objetiva, que suscita una emoción estética por medio de relaciones cromática y formalmente precisas, con independencia de la existencia del artista, consiguiendo así una armonía y una realización de lo absoluto. En este último caso, la emoción no pasaría entonces por una cuestión subjetiva ante el tema representado, sino por su propia autonomía como objeto estético. Lo religioso en esta definición resta, ya que el arte se evadiría de cualquier atributo externo a su constitución y, por eso mismo, podría también incluirse dentro de una normativa *formalista* católica: “la pintura, y el arte todo, considerado como un “objeto” y no como una vaguedad sentimental, entran fácilmente dentro de las tradicionales normas católicas. (Alguien ha notado ya la equivalencia evidente entre la armonía de las formas y la lógica del dogma)” (1928b, p. 377). Esta equivalencia que presenta Prebisch, en un paréntesis de explosivo contenido, entre la armonía formal y la lógica del dogma, la verdad revelada e incontestable, da cuenta de la búsqueda conjunta por un ordenamiento y una comprensión del mundo a través de reglas objetivas que desestimen el valor de lo puramente anecdótico y sentimental. Lejos de lo temático, en el caso de la pintura, y de la religión tan sólo entendida como simple moral dentro del pensamiento católico, se ubica la armonía de las formas que comparte con el dogma la posibilidad de dotar al mundo de un sentido objetivo. Si el pensamiento católico neotomista rescata la esencialidad formal que se aloja en la materia y le da una organización intrínseca, la

¹⁷ Alberto Prebisch es uno de los arquitectos más importantes de la Argentina. Participó del grupo de vanguardia Martín Fierro, vivió en París y se destacó como arquitecto, crítico de arte y polemista. Entre sus obras más importantes, podemos mencionar el Obelisco de Buenos Aires (1936), el teatro Gran Rex (1937) y algunos de los edificios para Victoria Ocampo.

consonancia en términos pictóricos que desliza Prebisch refiere a pensar una forma plástica, pura materia del arte, de alcance universal que se desligue de la subjetividad excluyente del artista: la obra se basta a sí misma.

Este argumento conlleva además la defensa de los artistas del llamado Grupo de París, quienes en agosto de 1928 inauguran en Amigos del Arte su primera exposición conjunta; allí exponen Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio A. Butler, Lino Spilimbergo y Juan del Prete. Contra el Fray Butler y Quirós, Prebisch se detiene en cada uno de ellos valorizando la importancia de las formas esenciales que se adaptan libremente a los propósitos expresivos fundamentalmente líricos. Como no lo dejará de hacer en los años venideros, Prebisch se inclina siempre favorablemente por el arte de Horacio Butler, de quien rescata su tendencia imaginativa y lírica, junto con su ambición monumental; aclarando que lo monumental debe ser entendido en su sentido clásico, es decir, que no refiere al tamaño material de la tela, sino “a cierto concepto generoso, sumario y arquitectónico de la forma” (1928c, p. 22)¹⁸. El punto es que si ya desde las páginas de *Martín Fierro* Prebisch, y su clasismo vanguardista (GORELIK, 1998, p. 413) celebraba en 1924 el carácter eminentemente plástico de Butler, que se mostraba ajeno a dotar sus cuadros de cualquier significación anecdótica, en *Criterio* ese mismo argumento encuentra un *arché* religioso: lo espiritual como principio arquitectónico de las formas. Lo que se produce es la conjunción de dos retornos, el de la escolástica medieval en el ámbito religioso y el del clasicismo en el arte y las letras, ambos aunados por un fuerte imperativo de depuración: de un lado, insistir en la racionalidad del dogma librándolo de todo tipo de rasgos sentimentales; del otro, asumir el privilegio de las formas por sobre el motivo.

Como vemos hasta aquí, la primacía formal torna posible el acercamiento entre el pensamiento católico neotomista y ciertos lenguajes de vanguardia. Al futurismo, cubismo y los jóvenes argentinos en París, se suma otra corriente artística en la revista *A Ordem*: la “nueva objetividad” alemana. Quien la trae es Pedro Dantas, el crítico literario de *A Ordem* para consagrarla como modo de entender la poesía. Seudónimo de Prudente de Moraes Neto¹⁹. Dantas, muy cercano a los lenguajes de vanguardia - en especial, el surrealismo -, utiliza el término en alemán (“neue sachlichkeit”), acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub²⁰, para manifestar la importancia de “volver” a las cosas elementales, o al aspecto elemental de las cosas. El arte objetivista, bajo la proclama de verdad y oficio, busca plasmar de forma objetiva el mundo a través de una figuración fría, distante, que sin embargo lo transforme bajo su punto de vista. Sus investigaciones sobre la pintura medieval tardía, el siglo XV italiano y el neoclasicismo de Ingres y David, enfatizan la simpleza de los objetos y el enfoque nítido, pero también sostienen un mensaje satírico que desmitifique la imagen de progreso que la sociedad europea se había construido en las primeras décadas del siglo XX. A diferencia del expresionismo, la Nueva Objetividad rechaza la expresión individualista de las angustias personales y cultiva una técnica cuidada, precisa, detallista. Dantas adscribe a este universo

¹⁸ Una afirmación que recuerda los postulados del “arte elementarista” impulsado por el neoplasticista holandés Theo Van Doesburg que exigía la PRECISIÓN y la CLARIDAD como principios fundamentales de una concepción artística monumentalista o formativa, en su lucha contra lo meramente decorativo

¹⁹ Fue director, junto con Sérgio Buarque de Holanda, de la revista vanguardista *Estética*, entre 1924 y 1925, y que puede considerarse la primera manifestación surrealista en Brasil (PONGE, 2004). Luego, entre 1925 y 1926, en el periódico *A Noite*, organizó “El mes modernista”, que reservaba cada día de la semana a presentar a un vanguardista diferente.

²⁰ El término surge de la exposición de obras figurativas de un grupo de pintores alemanes en 1925 para definir las producciones como “leales a una realidad positivamente tangible” (Foster, Hal et al., 2006, p. 202). Los tres máximos representantes de la Nueva Objetividad son Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann.

objetivo, pero - con total impunidad - saca de la fórmula el horizonte social. Para el crítico brasileño, se está viviendo una época de disponibilidad con las cosas, en la que estas se imponen sobre sus nombres y se valen por sí mismas: la “revancha” de una dominación milenaria.

Es por eso que Dantas admira en la poesía de Carlos Drummond de Andrade la extrañeza a cualquier gesto con sentido meramente social, y rechaza el mote de “poeta católico” adjudicado a Augusto Frederico Schmidt (DANTAS, 1931, p. 236). Según él, se trata de un católico que también es poeta sin que en él la poesía sea una “función” del catolicismo. Aunque coexistentes, son dos actividades diferentes e independientes porque, explica, para otorgarle un carácter religioso a un poeta o a una obra poética no es necesario ni tampoco suficiente que el autor afirme su creencia públicamente y/o desparrame por el texto vocativos a Dios. En línea con los planteos de Alberto Prebisch en el campo visual, Dantas desestima el contenidismo devoto y se pregunta por qué no aplica la categoría de poeta católico a Manuel Bandeira, por ejemplo, que con frecuencia se dirige a los santos.

Pero esta apuesta formal y este uso profanador de las vanguardias siempre encuentra un límite. En la Argentina conlleva la fractura de *Criterio*, en Brasil suscita una polémica - de notas al pie - entre Dantas y Tristão de Athayde. El disparador del conflicto es una frase de André Breton que Dantas cita en una de sus crónicas literarias para reafirmar al espíritu y sus leyes como el único juicio estético válido en el ejercicio de la crítica. “Par définition la pensée est forte et incapable de se prendre en faute’, disse André Breton. E a frase, o verdadeiro ovo de Colombo, é das mais lúcidas e profundas” (DANTAS, 1930, p. 195). Esta inclusión del surrealismo en *A Ordem* no convence al director de la revista que acusa a Breton de vitalista e instintivo, y le superpone diversos “anti”: anti-realista, anti-dualista, anti-teísta. El miedo del líder católico es que la inteligencia caiga en un estado vegetativo, de puro panteísmo, en el que todo se vuelva igual, sin discernir intelectualmente lo eterno de lo efímero, el bien del mal, lo correcto de lo equivocado. Para Athayde, Breton es una víctima del neonominalismo y, por eso, se contrapone al fundamento mismo del pensamiento católico: el neorrealismo, como fuimos reconstruyendo en este capítulo. El neorrealismo, según explica Leonardo D’Avila (2012), es la reelaboración del realismo metafísico medieval que en el presente del siglo XX relaciona textos e imágenes con nociones abstractas o valores objetivos: los objetos intelectuales existen independientemente de la percepción humana.

Formalismo y realismo son dos caras de la misma moneda, la posibilidad de ver lo esencial por sobre los accidentes. Esta esencialidad se traduce como una belleza armónica que en la literatura y el arte rechaza - como se vio - cualquier impronta documental. Como escribe Ernesto Palacio²¹ otro ex martinfierrista, “todo lo que ‘es’, es real, y todo arte resulta, en este sentido, ‘realista’, ya que ‘no puede’ dejar de expresar una realidad, visible o invisible, actual o posible. No hay ‘evasión de la realidad’” (1928^a, p. 395). Esta frase se encuentra en una de las sucesivas entregas que realiza a la revista *Criterio*²², en respuesta a la noción de “deshumanización del arte” de José Ortega y Gasset, quien estaba de visita en ese momento en

²¹ Ernesto Palacio es abogado, escritor y político. Participa de la vanguardia martinfierrista, se acerca a los núcleos católicos, luego a las filas del nacionalismo y el revisionismo historiográfico.

²² Palacio también ya participaba del periódico nacionalista *La Nueva República* de los hermanos Irazusta. *La Nueva República* apareció en Argentina del 1º de diciembre de 1927 al 5 de marzo de 1929, y del 18 de junio de 1930 al 10 de noviembre de 1931. Salió al comienzo cada quince días, luego fue un semanario y finalmente un diario. La publicación llevaba por subtítulo “Órgano del nacionalismo argentino” y el cuerpo estable de redactores estaba integrado por Rodolfo Irazusta como director, Palacio como jefe de redacción, y Carulla y Julio Irazusta como redactores. Su nacionalismo de corte maurrasiano invitaba a una revolución contra la democracia. Cfr. Finchelstein, 2016.

Buenos Aires²³. De este modo, si Ortega y Gasset lee al arte contemporáneo como un ir contra la realidad en tanto le extirpa su aspecto de realidad vivida, es decir, la deshumaniza; para Palacio, por el contrario, evadirse de la realidad es una tarea imposible. Por esto, lo único que está al alcance del artista es “descomponer los objetos en sus elementos “reales” para expresar una armonía también “real”, como, por ejemplo, en los cuadros abstractos de Picasso” (ídem).

Descomponer, componer y construir, tal como lo ejecuta Picasso, guían la consigna por un arte que retorne al orden y, al hacerlo, presente una realidad inventada desde la restricción que impone la materialidad de los objetos para, desde ahí, lograr el salto hacia un más allá del plano de lo estrictamente visible. Es que el artista, a diferencia de las demás criaturas, se presenta como el único que puede descifrar lo que el resto sólo percibe en forma imprecisa y confusa: “La belleza está en el mundo como el sonido en las cuerdas del violín; cualquier cosa lo suscita torpemente, pero sólo el arco puede elevarlo en notas puras” (ídem). Desde esta aristocracia de la creación artística, queda claro que si la belleza se hace presente en el mundo desde la más pura potencialidad, como el sonido en las cuerdas del violín, las audacias modernas encuentran libertad de acción en tanto logren manifestar la cifra eterna de los objetos.

“No somos, gracias a Dios, conservadores”, afirma Palacio que supo estar en las filas de la vanguardia argentina. Y explica que la discusión con el expositor español no equivale a atacar el llamado “arte nuevo”, de cuyas manifestaciones - aclara - “somos entusiastas apologistas”, sino discutir “un sistema equivocado de doctrinas que pretenden explicarlo”. Porque, sigue, “el arte nuevo es tan válido como el de cualquier otra época, y si presenta caracteres distintos, no hace más que cumplir con una ley eterna de variación que rige a todas las obras humanas. (1928b, p. 62). En tan sólo cuatro palabras Palacio sintetiza el mecanismo que hace posible la confluencia entre arte nuevo y catolicismo: la “ley eterna de variación” permite que se impriman sobre lo que permanece (la esencia divina) las experimentaciones modernas (los “accidentes” estéticos) que se presentan como contingencias propias de una época. La aventura y el orden no se contraponen.

Un arte de ideas y objetos, más que de sensaciones y sentimientos, se pone en escena desde fines de la Primera Guerra Mundial. Frente a la experiencia de confusión, desazón y quiebre de confianza en la utopía técnica, algunos artistas, como De Chirico y Picasso, dirigen su mirada hacia el pasado en busca de valores racionales, sólidos y eternos a los cuales aferrarse. Un “nuevo realismo” que, como vimos, supone en líneas generales un canon clásico, la simplicidad de las formas, la representación objetiva y una cierta asepsia sentimental (BURILLO Y CHAMORRO, 2017), conformando de este modo un lenguaje universal que fácilmente se internacionaliza. En el caso de Argentina y Brasil, estos lenguajes fueron bien recibidos por aquellos grupos de escritores, artistas e intelectuales modernos que se sintieron llamados por la creencia religiosa. La posibilidad de un arte que priorizara el orden y la vuelta al pasado, a lo primitivo, y que buscara valores sólidos y eternos encajaba con la consigna social del retorno al orden que preconizaba el pensamiento católico. Estética, ética o socio-políticamente, ambos lenguajes se dieron a la tarea de fomentar un cambio pleno e íntegro, la

²³ Es la segunda visita de José Ortega y Gasset a Buenos Aires, llega en agosto de 1928 y se queda hasta enero del año siguiente. Como explica Tzvi Medin (1994), a diferencia de su primera visita en 1916, ahora el filósofo posee un nombre consagrado: ya había publicado *España invertebrada*, *El tema de nuestro tiempo* y *La deshumanización del arte*, escribía regularmente en *La Nación* y mantenía asidua correspondencia con intelectuales argentinos, como Victoria Ocampo. En su estadía porteña, dictó una serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras sobre “¿Qué es la ciencia, qué es la filosofía?” y en Amigos del Arte sobre “nuestra vida”, anticipando *La rebelión de las masas*.

construcción de un mundo nuevo con signos visibles e invidblés, con formas renovadas y trascendentales, con jerarquía y displinamiento, pero también experimentación y aventura.

4 Conclusión

El recorrido intentó visibilizar el encuentro que se produjo a fines de los años veinte entre catolicismo y vanguardia, a partir de una serie de escenas que mostraron las formas que tomó ese cruce, sus conciliaciones, negociaciones y tensiones. Se intentó así dar cuenta de un conjunto de voces heterogéneas que, desde Argentina y Brasil, confluyeron en el proyecto laico por intervenir espiritualmente la modernidad y sostener un pensamiento católico “racional” y actualizado a los nuevos tiempos.

El retorno de la religión en la década del treinta, en general, se ha narrado como producto de la fuerte presencia de la Iglesia en el espacio público, las alianzas con el poder político y la influencia en el ejército, bajo una necesidad integral de reconquistar la sociedad en términos cristianos. En *Argentina-Brasil 1850-2000. Un ensayo de historia comparada*, Fernando Devoto y Boris Fausto (2008) sostienen que una de las áreas donde encuentran mayor semejanza entre ambos países refiere justamente al ámbito de la Iglesia Católica, y esto se debería, según los autores, a “la naturaleza del régimen político liberal, vigente en ambos países, y al hecho de que la organización eclesiástica, así como la política de la Iglesia, siguió las determinaciones de un mismo poder, o sea, el Vaticano” (2008, p.195). Estas lecturas apelan a lo institucional y, de alguna manera, confinan el imaginario religioso a un relato cerrado y esencialista que remite en última instancia a un modelo autoritario. La revisión y análisis de las revistas culturales del catolicismo permiten trazar, en contrapartida, puntos de fuga que agrietan las interpretaciones unívocas. Es más, no solo en relación con los modos en que se piensa y representa la doctrina religiosa, sino también su propia genealogía discursiva, ya que antes que a Roma, el campo intelectual y artístico-literario católico mira (y viaja) a París, donde los lenguajes modernos se interesaban por los valores eternos, clásicos, primitivos, y hasta místicos y religiosos.

En las páginas de *A Ordem, Criterio y Número* se comprueba entonces que catolicismo y vanguardia, contra todo pronóstico, no se excluyen de forma radical ni permanente. La experiencia de los movimientos de arte moderno inaugura un nuevo modo de mirar el mundo que impacta en la manera de entender y divulgar el contenido religioso en un presente tecnificado; al mismo tiempo, la religiosidad atrae a los escritores y artistas modernxs que ven en el archivo del cristianismo relatos, símbolos e imágenes que permiten cuestionar las categorías clásicas de la modernidad, como el espacio (y la perspectiva), el tiempo (del progreso) y las identidades (reconocibles). Así, el costado intelectual y neotomista del pensamiento católico que prioriza la forma espiritual dialoga con el juego armónico y objetivo de las formas que alientan las diferentes expresiones de la estética del orden, luego del momento de furia vanguardista. Este intercambio funda una relación *otra* con la religiosidad en el siglo XX, que deja lugar a la experimentación, al uso y profanación de sus tradiciones ortodoxas o más conservadoras.

5 Bibliografía

S/F. Nosso número. *A Ordem*, n. 3, 15 de setembro, 5-6, 1929.

S/F. *Criterio* y la Acción Católica. *Criterio*, n. 90, 21 de noviembre, 1929.

S/F. Se retiró de 'Criterio' un importante núcleo de redactores. El doctor César E. Pico nos explica el origen de esta actitud. *La Literatura Argentina*, n. 16, dic., p. 102, 1929.

S/F. *Criterio* y el cisma. Con Tomás de Lara [entrevista]. *La Literatura Argentina*, n. 16, dic., pp. 122-124, 1929.

S/F. Con Enrique P. Osés actual Director de *Criterio*. *La Literatura Argentina*, n. 16, dic., p. 125, 1929.

ADUR, L. *Criterio: un catolicismo de vanguardia (1928-1929)*. En: EHRLICHER, H.; RIßLER-PIPKA, N. (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Prensa, revistas y modernidad en la cultura rioplatense de los siglos XIX y XX*. En línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/lucas-adur-criterio-un-catolicismo-de-vanguardia-1928-1929>

ANZOÁTEGUI, I. Reseña a *El gato escaldado* de Nicolás Olivari. *Número*, n. 2, febrero, p. 18, 1930.

ANZOÁTEGUI, I. De la mala vida sentimental. *Número*, n. 3, p. 21, 1930.

ATHAYDE, T. Obedeciendo. *A Ordem*, n. 13, janeiro, pp. 6-10, 1929.

ATHAYDE, T. Chronica literária. *A Ordem*, n. 15, março, p. 367, 1929.

ATHAYDE, T. Apologetica e sociologia de H. De Tourville. *A Ordem*, n. 5, fevereiro, pp. 22-23, 1930.

BURILLO, P. y CHAMORRO, L. La internalización de los nuevos realismos de entreguerras. *Retorno a la belleza: obras maestras del arte italiano de entreguerras*. En: AVANZI, B.; FERRARI, D. (coord.). Catálogo, Madrid: Fundación Mapfre, 2017

CABEZAS, L. *Dios no ha muerto. Literatura, arte y catolicismo en la Argentina y el Brasil de los años treinta y cuarenta*. Tesis (de Doctorado), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CHESTERTON, G. K. *Santo Tomás de Aquino*. Traducción y notas: Juan Carlos de Pablos, 2014. En línea: www.chestertonblog.com.

COMPAGNON, A. *Jacques Maritain et l'Amérique du Sud*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2003

COMPAGNON, A. *Antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2006.

DI STÉFANO, R. ; ZANATTA, L. *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 2001.

D'AVILA, L. *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)*. Tesis de doctorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Mimeo, 2015.

DANTAS, P. Chronica literária. *A Ordem*, n. 12, fevereiro, pp. 103-108, 1931.

DANTAS, P. Augusto Frederico Schmidt - *Pássaro Cego*. 1930. *A Ordem*, n. 14, abril, pp. 236-237, 1931.

- DEVOTO, F.; FAUSTO, B. *Argentina-Brasil. 1850-2000. Un ensayo de historia comparada*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- FINCHELSTEIN, F. *Orígenes ideológicos de la "guerra sucia". Fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- FOSTER, H. et al. *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006.
- GÁLVEZ, M. *Recuerdos de vida literaria (II). Entre la novela y la historia. En el mundo de los seres reales*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- GORELIK, A. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*. Buenos Aires: UNQUI, 1998.
- LAFETÁ, J. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.
- LARA, T. de J. L. Borges. *Número*, n. 1, enero, p. 1, 1930.
- LOUIS, A. Las revistas literarias como objeto de estudio. En: Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag, 2014.
- LUBAMBO, M. Ação social do teatro religioso na Idade media. *A Ordem*, número especial, jun-jul-agosto, pp. 492-494, 1929.
- MARITAIN, J. *Antimoderne*. Paris: Édition de la Revue des Jeunes, 1922.
- MARITAIN, J. *El doctor Angélico*. Buenos Aires: Ediciones Desclée, De Brouwer, 1944.
- MARITAIN, J. *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de Lectores, 1945.
- MAURO, D. Los intelectuales católicos en tiempos revueltos: de Tribuna Universitaria al surgimiento de *Criterio* (1910-1930). En: LIDA, M.; FABRIS, M. (coords.). *La revista Criterio y el siglo XX argentino*. Rosario: Prohistoria, 2019.
- MEDIN, T. *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PALACIO, E. En el país del arte deshumanizado. *Criterio*, n°26, 30 de agosto, pp. 267-268, 1928.
- PALACIO, E. En el país del arte deshumanizado V. *Criterio*, n°34, 25 de octubre, pp. 62-63, 1928b.
- PINHEIRO FILHO, F. El modernismo y la formación del intelectual católico en el Brasil. En: ALTAMIRANO, C. (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina II*. Buenos Aires: Katz editores, pp. 325-348, 2010.
- PREBISCH, A. Exposiciones: Los pintores jóvenes. *Criterio*, n. 25, 23 de agosto de 1928, pp. 249-250.
- PREBISCH, A. (1928b). Exposiciones. Fray Guillermo Butler (Amigos del Arte). *Criterio*, n. 26, 30 de agosto de 1928, p. 377.
- PREBISCH, A. (1928c). El XVIII Salón Nacional. *Criterio*, n. 31, 4 de octubre de 1928, 22.
- PREBISCH, A. Exposiciones. *Criterio*, n.32, 11 de octubre, 1929, pp. 57-58.
- PONGE, R. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*, vol. 6, n. 1, janeiro-junho, pp. 53-65, 2004.

PRÉVOST, J. El espíritu de conversión en la literatura. *Martín Fierro*, Nº37, enero, pp. 1 y 5, 1927.

SARLO, B. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En: Sarlo, B. y Altamirano, C. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ZANCA, J. *Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina. 1936-1959*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Recibido em: 17/05/2021

Aceito em: 15/08/2021