

“La revista *Áurea*. Americanismo en una época de transformaciones”. En: *Francisco Gianotti. Del art nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pp. 47-54. ISBN: 987-95996-8-3

LA REVISTA AUREA. AMERICANISMO EN UNA EPOCA DE TRANSFORMACIONES.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo trazar una valoración de *Áurea*, revista de arte que Francisco Teresio Gianotti dirigió entre 1927 y 1928. El análisis general de sus contenidos, más específicamente los referidos a las artes plásticas y decorativas, y su comprensión dentro de una época artística de gran significación en la Argentina, nos permitirán entender a Gianotti en una faceta diferente a la más conocida que es su producción arquitectónica. Gianotti, como otros arquitectos que no tuvieron su título revalidado por la Universidad de Buenos Aires, debieron crearse su propio espacio profesional. Fue así como junto a Mario Palanti y otros colegas crearon en 1925 la revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, luego transformada en *Áurea*¹.

Para empezar, referiremos muy genéricamente a la situación de las artes plásticas en la Argentina hacia 1927, año en que se comienza a publicar *Áurea* como tal. En primer lugar debe señalarse la existencia de dos grandes tendencias, una conservadora y otra renovadora. La primera de ellas estaba representada por la pintura de paisajes y de costumbres, que tenían en Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós a sus dos máximos exponentes respectivamente; la otra por innovadores como Emilio Pettoruti o los llamados "artistas de París", entre otros. Leonardo Staricco ejemplificó dicha disyuntiva en las páginas de *Áurea*: "*entre las dos corrientes que desde un comienzo han orientado nuestra pintura, una artística y otra pictórica, pareceme que en estos últimos años, la primera ha prevalecido sobre la segunda, conquista menguada, pero conquista al fin*"².

La tensión conservadores-renovadores tuvo sus momentos más álgidos a mediados de los veinte. Dentro de la vertiente tradicionalista, Fader había consolidado su posición como "primer pintor nacional" dentro de un amplio sector de la crítica, en especial a partir de 1916 cuando se trasladó a Córdoba a pintar los paisajes de aquella provincia. Sus éxitos comerciales llegados de la mano del marchante alemán Federico C. Müller, propietario de una importante galería de arte de la calle Florida y mecenas de Fader, convirtieron a Córdoba en paradigma del "alma nacional"³. En cuanto al entrerriano Quirós, habría de realizar su más importante muestra individual en 1928, en las salas de la Asociación Amigos del Arte, en Buenos Aires, presentando su monumental serie "*Los Gauchos, 1850-1870*" con la que luego habría de consagrarse en centros europeos y norteamericanos de prestigio⁴.

En lo que respecta a los "modernos", la figura de Pettoruti había sido erigida en bandera por un sector de los que buscaban romper con lo establecido. En tal sentido el año

¹. *Áurea* es la continuación de *Arquitectura y Arte Decorativo*, que dirigió el arquitecto e ingeniero Gustavo Cecherini y en la que Gianotti participó como colaborador técnico. Los números 7 y 8 de esta última fueron a su vez los números 1 y 2 de *Áurea*.

². STARICCO, Leonardo. "Mi boliche de arte", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 6-7, octubre-noviembre de 1927, p. 51.

³. Ver nuestro trabajo *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (España)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998.

⁴. Ver: GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991, pp. 196-257.

1924 significó un hito en el arte argentino cuando el platense, recién retornado de Europa y de haber estado en contacto con los futuristas italianos y otras corrientes de vanguardia, realizó su exposición en la galería Witcomb de Buenos Aires con enorme revuelo. Tras Pettoruti se encolumnó el periódico *Martín Fierro*, aparecido a principios de ese año. 1924 marcó también la apertura de la Asociación Amigos del Arte, cuyas salas acogieron a las nuevas corrientes artísticas, brindándoles un espacio de difusión del que hasta entonces habían carecido. La pluralidad de esta institución, dirigida por Elena Sansinena de Elizalde, queda evidenciada con la realización en el mismo año de 1924 de una gran retrospectiva de Fader, y en 1928 de "*Los Gauchos*" de Quirós.

Lógicamente, y aquí insistimos, es esta una forma muy *sui generis* de hacer una división del campo artístico argentino, a todas luces más complejo en cuanto a posiciones ideológicas y tendencias estéticas. Sobre ello se han publicado en los últimos años extensos y destacados estudios a los que remitimos⁵.

En esta ocasión nos interesa más analizar el contenido de *Áurea* entendiéndola desde sus distintas visiones en cuanto al arte. Debemos decir en principio que, si bien no asumió una postura tan de vanguardia como *Martín Fierro*, en la que críticos de arte como Alberto Prebisch se mostraron inflexibles contra lo establecido, no estuvo cerrada a los aires nuevos; la presencia en sus páginas de artistas como Rafael Barradas, Alfredo Guttero, Norah Borges, Alfredo Bigatti o el propio Pettoruti así lo demuestran. Prebisch, quien se inclinaba a apoyar al grupo de artistas argentinos residentes en París⁶, manifestó a menudo su "*desconformismo formal*" por las obras que se presentaban año tras año en los salones nacionales, y combatió a las artes decorativas -de notable divulgación en *Áurea*- denominándolo "*arte falso*".

En *Áurea* ejerció la crítica de arte, entre otros, José María Lozano Mouján, quien había publicado en 1922 uno de los primeros estudios sobre el arte argentino compendiando las realizaciones de nuestros artistas desde finales del XIX⁷ tarea en la que tendría continuidad hacia aquellos años⁸. La confrontación entre las posiciones de dos críticos como Prebisch y Lozano Mouján puede hacerse a través de sus escritos con motivo de los salones nacionales. Por caso particular, podemos hablar del salón de 1928 en el que éste último, sin desdeñar y hasta elogiando a artistas como Guttero, Spilimbergo, Horacio Butler o Badi, muestra mayor entusiasmo por otros más "tradicionalistas" como Francisco Vidal o Jorge Berystain que Prebisch prefería ignorar. Acerca de Berystain, Lozano Mouján afirmó que "*sorprendió por la rapidez con que logró imponerse, y sobre todo sin recurrir a sistemas que están hoy favorecidos por la novedad*"⁹; inclusive en esa nota el crítico reconoce que "*aunque parezca raro, los vanguardistas son en este momento los favorecidos por mucha parte del público*"¹⁰. Prebisch, por su parte, no dudaba en afirmar que "*Trescientas treinta y una obras de pintura y escultura constituyen esta exposición... De este conjunto agobiador, quince o*

⁵. WECHSLER, Diana Beatriz (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ed. Del Jilguero, 1998; BURUCÚA, José Emilio (coord.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1999, vol. I.

⁶. En especial a los que estaban formados y creaban dentro de los cánones del "retorno al orden" clásico bajo los dictámenes de Othon Friesz y André Lothe: Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa (las "tres B" del arte argentino" como los llamaba), y el escultor Pablo Curatella Manes, fundamentalmente. Ver nuestro trabajo "Alberto Prebisch y las artes plásticas", en *Alberto Prebisch, su tiempo y su obra*. Buenos Aires, CEDODAL, 1999, pp. 79-94.

⁷. LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, García Santos, 1922.

⁸. LOZANO MOUJÁN, José María. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, García Santos, 1928.

⁹. LOZANO MOUJÁN, José María. "El XVIII Salón Nacional", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 15, agosto-septiembre de 1920, pp. 20-21.

¹⁰. *Ibidem.*, p. 20.

*veinte son capaces de suscitar un interés que justifique su presencia... comentar las obras restantes sería entregarse a una inútil y penosa tarea negadora..."*¹¹.

Áurea y la tradición: entre lo hispano y lo indígena

Si tuviéramos que buscar una palabra para definir ideológicamente a Áurea posiblemente optaríamos por "**tradición**". Una tradición donde cabían tanto el pasado prehispánico como las raíces hispánicas, la fusión de ambas, y las reinterpretaciones modernas de todas en conjunto o en forma individual. Para el momento en que la revista hace su aparición, ya se habían ido decantando las manifestaciones llamadas a simbolizar aquella "búsqueda de la identidad", nacional y americana, que había sido el *leit motiv* de una amplia generación de pensadores, artistas y literatos argentinos, desde los ya lejanos debates de finales del XIX en los que participaban personalidades de la talla de Rafael Obligado, Calixto Oyuela o Eduardo Schiaffino. **(ILUSTR. 6, 7 Y 10).**

La celebración de las fiestas del Centenario de 1910 había significado el reencuentro con España, cristalizado en realidades como la presentación que este país hizo a la Exposición de Bellas Artes. En tal sentido, este hecho marcaba la consolidación de una línea de acción que habían iniciado los marchantes José Pinelo y José Artal, caracterizada por las sucesivas muestras de arte español en Buenos Aires. Esta tendencia tuvo continuidad hasta los años treinta, habiéndose incorporado a la andadura nuevos marchantes como Justo Bou, principalmente.

Las notas sobre arte español que encontramos en Áurea incluyen a menudo términos como la "**raza**" o el "**alma nacional**", lo cual es demostrativo del conservadurismo de las mismas. Así, una de las primeras que se publican en la revista refiere a la exposición de "Arte español contemporáneo" organizada por Alejandro Pardiñas Cabré y llevada a cabo en los salones de la Casa Christoflé. Firma la nota R.A. quien habla de la "*hermosa antología pictórica*" que "*nos ha demostrado una vez más esa diversidad `peninsular' propia de España, que se refleja, más que en otra manifestación cualquiera del **alma nacional**, en las artes plásticas*"¹². El crítico destaca las obras de Eugenio Hermoso, José Ramón Zaragoza y Valentín Zubiaurre; a la pintura de este último la califica de "*corte más audaz*". Ante esta clara inclinación por las tendencias del arte español vinculadas al regionalismo, llama la atención su entusiasmo por una composición de Daniel Vázquez Díaz titulada "*La familia*".

"Lo hispano" aparece también en una reseña sobre la trayectoria del pintor argentino Octavio Pinto, de conocida actividad en el país ibérico y en especial en la isla de Mallorca. Julio Noé, amigo de Pinto y quien compartió con éste parte del periplo artístico por España, escribe: "*Octavio Pinto tuvo en España su primer contacto con la **tradición**. Y estaba bien que en ella lo tuviera. Érale preciso familiarizarse y confundirse con el paisaje y las gentes españolas, antes de conocer otras gentes y otras tierras, para afirmar los contornos de su personalidad y dar a su arte saber y **raza y fuerza de estirpe***"¹³. Estas líneas demuestran lo que comentamos más arriba en cuanto a la importancia que se daba a la "tradición" como aspecto necesario para realizar creaciones artísticas y como lo hispano era fuente "precisa" para ello. Pinto, según Noé, tras regresar de Europa, habría de internarse en "*nuestra*

¹¹. PREBISCH, Alberto. "Exposiciones. El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes", en *Criterio*, Buenos Aires, N° 31, 4 de octubre de 1928.

¹². R.A. "Arte español contemporáneo", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 52.

¹³. NOÉ, Julio. "Octavio Pinto", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 14.

provincias del norte y dominado por una gran inquietud **renovadora**"¹⁴.

Otra rama de las artes de raigambre hispánica con presencia en *Áurea* será la arquitectura hispanoamericana, su rescate y aplicación en las construcciones contemporáneas. Quizá lo más interesante en este sentido sea la nota referida al proyecto de "Cine Renacimiento" de Claudio Caveri, incluyendo varios diseños "que son el producto de una tenaz labor de **reforma y estilización americanas del renacimiento español**"¹⁵. "En este renovador período de incremento edilicio y de auge de la construcción por que está atravesando Buenos Aires, el edificio para el Cinematógrafo "Súper", que construye el arquitecto señor Claudio Caveri, está destinado a llamar la atención por su calidad integral, que es el fruto de un prolijo estudio arquitectónico de estilo, basado en una **justa adecuación del renacimiento español a los gustos y necesidades de la hora actual**. (...). Será esta una obra digna de la gran capital argentina, en donde la tendencia hispana, en sus varias interpretaciones, va siendo la nota más interesante en arquitectura de estos últimos años"¹⁶.

Al igual que ocurrió en la arquitectura en cuanto al rescate de las manifestaciones de la época colonial americana, y el surgimiento y consolidación del estilo "neocolonial", que tuvo en Martín Noel y en Angel Guido sus más conspicuos cultores en la Argentina¹⁷, las artes mobiliarias gozaron de un reconocimiento notable. Despreciados durante gran parte del XIX, los muebles virreinales, a los que despectivamente se los calificaba como manifestaciones "quiteñistas", paulatinamente alcanzaron una valoración de importancia en el mercado del arte. Los nuevos artífices del arte del mueble encontraron en los ejemplos coloniales hispánicos, pero sobre todo en los lenguajes precolombinos, motivos recurrentes de inspiración.

Los años veinte marcaron la culminación de esta tendencia en la Argentina, cuya génesis firme había tenido lugar en 1918 con motivo del Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, en el que la Medalla de Oro fue otorgada a Alfredo Guido y José Gerbino por un "Cofre estilo incaico". (ILUSTR. 5). Era el reflejo, en nuestro país, de un proceso que se había consolidado en Europa desde el XIX, teniendo como marco fundamental a las exposiciones universales, acontecimientos que se constituyeron en símbolos del progreso y marcaron el nacimiento del diseño industrial. Se fue acentuando en forma gradual la necesidad de un "arte industrial" que aunara belleza y utilidad; las artes decorativas (término que sellaba el final del antagonismo entre arte e industria) se erigieron en un puente directo para la integración de las artes que propiciaron sobre todo los movimientos modernistas.

En 1925 se organizó en París la Exposición de Artes Decorativas e Industrias Modernas, que si bien significó la consagración del ornato y su aplicación en los objetos de uso cotidiano, muebles, etc., propició a la vez una reacción por parte de un sector de avanzada, que cuestionó la validez de esta corriente. Podemos citar aquí aquella declaración de Auguste Perret de que "Hay que suprimir el arte decorativo. Me gustaría saber quién ha unido esas dos palabras: arte y decorativo. Es una monstruosidad", o mencionar a Le Corbusier y la construcción del Pabellón del *Esprit Nouveau*, cuyo principal objetivo era la negación del arte decorativo.

Si bien en la Argentina, contemporáneamente, había detractores de las artes decorativas (recordemos que Prebisch lo combatió denominándolo "arte falso"), un vasto

¹⁴. *Ibíd.*, p. 15.

¹⁵. "El orden hispano americano del Cine Renacimiento". *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 32.

¹⁶. *Ibíd.*, p. 30.

¹⁷. Al respecto, pueden consultarse: AA.VV. *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995. y AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial*. Sao Paulo, Memorial, Fondo de Cultura Económica, 1994.

sector apoyó el desarrollo de las mismas. *Áurea*, como una década antes *Augusta*, otra revista que puso especial hincapié en las mal llamadas "artes menores", destinó un importante espacio en sus páginas para temas como el mueble, el tapiz, el cartel, la caricatura, el dibujo o la estampa en sus distintas manifestaciones. **(ILUSTR. 2)**. Es sintomático en este sentido la importancia que se dio en *Áurea* a la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928, expresión cabal del estado de las artes decorativas en la Argentina de ese momento.

Quizá debamos también puntualizar el propio carácter de avanzada modernidad que adoptó *Áurea* en su diseño gráfico, diferenciado claramente de su antecesora *Arquitectura y Arte Decorativo*. La ampliación del formato permitió una mejor calidad de ilustraciones, así como la utilización de composiciones tipográficas formando figuras geométricas y el uso de viñetas artísticas, elementos todos que potenciaron este esfuerzo editorial. Probablemente no sería ajeno a este proyecto de Gianotti la experiencia que su propio hermano Juan Bautista había tenido en la edición de revistas de arte decorativo en Milán.

En la citada III Exposición Comunal, el mueble fue una de las expresiones más elogiadas, destacando las presentaciones de dos artistas, Alfredo Corengia y Emilio Mauri. En *Áurea* se hace referencia a los dos stands presentados por Corengia, en los que exhibió desde proyectos de palacios renacentistas hasta decoraciones de interior "precolombianos". *"El proyectista Corengia, teniendo en cuenta todos los pormenores del arte precolombiano, se ha esmerado en la distribución general del ornato escultórico, tanto en los muebles como en los detalles arquitectónicos, obteniendo del arte incásico, duro y pesado en su origen primitivo, una forma noble y hasta armónica para un interior imponente"*¹⁸. En cuanto a Mauri, a quien se bautiza como *"el artista de la madera"*, se hace mención a sus "muebles incásicos": *"apartándose de los modelos clásicos, rehuyendo deliberada, abiertamente los caminos harto transitados, los lugares comunes de la industria del mueble en el país, el señor Emilio Mauri orientó inteligentemente sus actividades hacia una zona no explotada, rica, fructuosa, que ofreciera anchas perspectivas al ejercicio de sus conocimientos técnicos y ocasión a su espíritu creador. La encontró en el arte incásico, en toda su áspera y fuerte desnudez, una de las expresiones más definidas del arte autóctono de América. (...). El Comedor, la Sala, la Biblioteca y los Dormitorios, acusan el debido estudio de las partes y del conjunto en relación armónica..."*¹⁹.

Dentro de las llamadas "artes del fuego", la cerámica artística captó también la atención de *Áurea*, destacando esta las reproducciones en "estilo calchaquí" presentadas a la exposición por el decorador Magin Sirera, e ilustrando sus páginas con fotografías de la "fuente incaica" o el "patio inca" por él diseñados. Entre los trabajos de Sirera se señalan como notables los bancos de azulejos, azulejos para revestimientos, fuentes, motivos decorativos, brocales para pozos, etc. *"Los vasos calchaquíes en rústica -dice el artículo- son la perfecta imitación de los originales, más es un tanto imposible gusten, dado que las tendencias modernas no transigen"*²⁰. Esta frase es harto demostrativa de la introducción, en estas "artes aplicadas", del factor "modernidad", pero a la vez por esto mismo no transigen y es "un tanto imposible" puedan gustar.

La implantación de la novedad en artes de raigambre tradicional se refleja también en una nota referida a la escuela de tapices autóctonos de Córdoba, cuya exposición se realizó en Amigos del Arte en 1927: *"Desde el poncho, prenda primitiva americana, hasta las muelles alfombras que acallan y abrigan nuestros pasos, y el tapiz tipo gobelino, en el que la*

¹⁸. "Corengia", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 82.

¹⁹. "El arte del mueble en la exposición comunal", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 63.

²⁰. "La cerámica", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 47.

*"chacharrera" genuina, y "la última nota" dada en la quena por el indígena de la raza extinguida, todo está confeccionado en pura trama de lana, pelo de vicuña y de llama, y en fina seda; unos en tonos naturales, otros con el colorido vivo sacado del vegetal tintóreo... (...). La creación y mantenimiento de esta escuela es una forma hermosa y práctica de fomentar, robustecer y alentar, los sentimientos patrios"*²¹.

Además de la cerámica, a la que ya hemos referido, otra de las "artes del fuego", el *vitraux d'art* y su presencia en Buenos Aires, son motivo de un artículo rubricado por Áurea. En el mismo se menciona, por sus notables trabajos en la Galería Güemes y en la confitería del Molino, a Juan Bautista Gianotti. **(ILUSTR. 1)**. Esta nota es una de las más críticas de todas las que encontramos en la revista en cuanto a las artes aplicadas. *"Existen actualmente en Buenos Aires unas 30 fábricas, entre chicas y grandes, algunas de ellas como clandestinas, que se dedican a la preparación del vitraux. Esta cantidad sobrepasa a la de muchísimas ciudades europeas. París mismo no cuenta con ese enorme número de fábricas, haciendo que en esta capital pueda definirse su producción como una plaga. (...). Culpa de que se haya afirmado en más de una oportunidad que Buenos Aires es una de las ciudades más feas, arquitectónicamente hablando, la tiene el abuso del vitraux, que ha contribuido a restarle aspecto a los interiores de los edificios de nuestra capital"*²².

En lo que hace a la producción gráfica de aquellos años, sin duda el arte del cartel o afiche alcanzó un sitio de preminencia. *"El gran auge del cartel responde a esa misma euforia económica que se desarrolla en paralelo al auge constructivo, al crecimiento industrial y comercial, y que lleva consigo el nacimiento de la publicidad. Todo tipo de productos, cada vez más numerosos, derivados de la nueva industrialización, reclaman una propaganda que permita difundirlos y venderlos fácilmente por doquier"*²³. Buenos Aires, en este sentido, contaba con precedentes de excepción como fueron los concursos organizados en 1900 y 1901 para proveer de carteles anunciadores a los Cigarrillos París, firma dirigida por el empresario catalán Manuel Malagrida²⁴. El segundo de ellos, de carácter internacional, con 555 participantes, algunos de la talla de Ramón Casas o Alphonse Mucha, fue el certamen de carteles más importante de cuantos se realizaron en el siglo XX. En Áurea, la presencia de esta manifestación artística está dada por la reproducción de los afiches premiados en el concurso para la III Exposición Comunal, en el que los tres primeros premios recayeron en Víctor Valdivia, Gregorio López Naguil y Lino Palacio²⁵. **(ILUSTR. 8)**. Otros artículos refieren, uno al concurso de afiches del licor "Hesperidina", y otro a los que se presentan en el stand de "Pum en el Ojo" de la exposición citada con anterioridad²⁶.

Tensiones entre lo establecido y las novedades

En forma paralela a las reivindicaciones tradicionalistas, basadas sobre todo -y como venimos analizando- en las reinterpretaciones de elementos prehispánicos, las páginas de

²¹. ROQUÉ DE PADILLA, Usta. "La escuela de tapices de Córdoba", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 73.

²². ÁUREA. "El vitraux de arte en Buenos Aires". *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 10, febrero de 1928, p. 43.

²³. VÉLEZ, Pilar. "Artes decorativas y artes gráficas: la gran difusión del modernismo catalán", en *El Modernismo catalán, un entusiasmo*. Madrid, Fundación Banco Santander Central Hispano, 2000, p. 90.

²⁴. Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Las primeras exposiciones modernistas de la Argentina (1900-1901) y el Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot (Cataluña)", en *Revista de Museología*, Madrid, N° 15, octubre de 1998, pp. 119-123.

²⁵. "Los afiches premiados en el concurso para la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 51.

²⁶. "El arte del affiche en la exposición" y "Pum en el Ojo", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, pp. 57-58.

Áurea acogieron artículos en donde estas realizaciones fueron refutadas. Podríamos hablar de la revista como de un campo en el que las confrontaciones no fueron más que el reflejo de la pluralidad ideológica en cuanto a los conceptos estéticos. Aun con inclinación a las artes industriales de raíz indigenista, Áurea no excluyó aquellas notas que pugnan por renovaciones formales dentro del ámbito artístico nacional.

Esta disensión podemos ejemplificarla a través de dos notas que tienen a la escultura como objeto de análisis. Una de ellas, firmada por Arturo Kolbenheyer, aludía a la trayectoria del escultor Luis Perloti; los términos allí vertidos son elocuentes, por ejemplo al hablar de "*...un arte que, brotado de la **entraña misma del pueblo**, sea como un **aliciente racial**, como una voz de la tradición, como el **blasón de la estirpe**. (...). ...Perloti es un precursor. Otro capital mérito tiene nuestro escultor: eternizar los tipos de las diferentes razas aborígenes. Arrastrado, confundido en el aluvión étnico, no subsistirá en su prístina pureza un solo aymará, un ona, un tehuelche, un quichua, y el sociólogo del futuro irá a desentrañar en los bronce de Perloti su particular idiosincrasia*"²⁷. Para el autor del artículo, Perloti venía a erigirse en una suerte de "salvador iconográfico" de una "raza" en vías de extinción.

Por contrapartida, Daniel Marcos Agrelo escribe una nota sobre los proyectos presentados al concurso para el Monumento a la Independencia en Humahuaca (Jujuy), advirtiendo que "*salvo honrosísimas excepciones, los bocetos presentados están todos fuera de tema. Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborígen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión*"²⁸. Agrelo consideraba como el mejor de los diseños presentados, el que figuraba bajo el lema "Tupac Amaru", que en definitiva habría de ser el ganador, obra de Ernesto Soto Avendaño. Esta obra se inauguró muchos lustros después, en 1950, coincidiendo con el centenario del fallecimiento del General San Martín.

El alcance americanista de Áurea tuvo otros testimonios destacados en la presentación de artistas de otras naciones del continente. En este aspecto, el peruano José Sabogal, cuya filiación a cierta estética regionalista española que consolidó durante sus años en Jujuy junto a Jorge Bermúdez, fue básico para dar inicio al "indigenismo" en su país. Sabogal fue, en pintura, la referencia obligada de este movimiento en el Perú, convirtiéndose a la vez en artista de notoria influencia para otros como Julia Codesido, Alejandro Gonzales "Apurimak", Enrique Camino Brent o Jorge Vinatea Reinoso.

De la obra de Sabogal, y más específicamente de una faceta no del todo conocida como fueron sus xilografías, discurrió ampliamente el belga Víctor Delhez, quien se había radicado en la Argentina en 1926, donde a partir de ese año llevó a cabo una interesante labor como grabador y xilógrafo que aun no ha sido debidamente rescatada historiográficamente. Delhez se expresó con entusiasmo acerca de la obra de Sabogal: "*Su xilografía es el diminutivo de su pintura. El tema es el mismo. Continúa resolviendo problemas de colorido con el diminutivo de la cantidad de colores (blanco y negro) y el diminutivo de oficio... (...). La xilografía de Sabogal es la conclusión de su pintura. abstracción hecha de las nuevas tendencias que esta parece adoptar... Me inclino a creer que jamás se sobrepasará en los*

²⁷. KOLBENHEYER, Arturo. "El escultor Luis Perloti y su obra", en *Áurea*, Buenos Aires, N° 6-7, octubre-noviembre de 1927, p. 37.

²⁸. D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO). "El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 5.

grabados del género que presenta, porque ha alcanzado la perfección que aún busca en la pintura"²⁹. **(ILUSTR. 9)**. En cuanto al grabado, un párrafo especial merece asimismo la obra de Pompeyo Audivert, cuyas creaciones aparecen a menudo en *Áurea* ilustrando poemas y ensayos. Las mismas se caracterizan por su lenguaje singular e innovador, supeditando los temas literarios y las convencionalidades compositivas al contenido puramente plástico, fundamentalmente basado en formas y líneas armónicas; esto queda patentizado en obras como el *ex-libris* del escultor José Planas Casas³⁰. **(ILUSTR. 3 Y 4)**.

A manera de conclusión, y remitiéndonos al contenido de *Áurea* que hemos seleccionado para estructurar el presente ensayo, consideramos que esta revista responde al prototipo editorial de su época, marcada por la convivencia -muchas veces tensa- entre tradición y renovación. Volvemos a insistir sobre su amplitud ideológica, en donde ninguna de las dos tendencias se vio marginada. En donde los "innovadores" de la pintura y las otras artes encontraron sitio para oponerse a los que consideraban "serviles imitadores de la naturaleza", por caso Leonardo Staricco, fundador del "Boliche de Arte", institución cuya apertura se reflejó en las páginas de la revista: "...a pesar del entusiasmo del público de los vernisages por la pintura europea de vanguardia, se imponía un nuevo marco, una atmósfera adecuada a la pintura que se ha dado en llamar nueva, cuando en rigor debería denominársela buena. Esta ausencia fue la que me indujo a la fundación de Boliche de Arte"³¹. Eran épocas de transformaciones a pasos agigantados, que iban cuestionando y exigiendo a las artes "nacionalistas" y "americanistas" constantes relecturas y adaptaciones a los nuevos aires estéticos.

²⁹. DELHEZ, Víctor. "La xilografía de Sabogal", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 15, agosto-septiembre de 1928, p. 7. Sobre Sabogal podemos citar también: EANDI, Héctor I.. "Las exposiciones. Del pintor peruano José Sabogal", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 15, agosto-septiembre de 1928, p. 22.

³⁰. Cfr. "Los grabados de Audivert", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 14, julio de 1928, pp. 20-22.

³¹. STARICCO, Leonardo. "Mi boliche de arte", en *Áurea*, Buenos Aires, año I, N° 6-7, octubre-noviembre de 1927, p. 51.