

LA SENDA DE LOS PRIMITIVOS. JUÁREZ Y TABORDA MIRAN AL PASADO PARA CONSTRUIR EL ARTE DEL FUTURO

THE PRIMITIVES' PATH. JUÁREZ AND TABORDA LOOK AT THE PAST TO BUILD THE ART OF THE FUTURE

Resumen

Este escrito propone una aproximación a los intereses artísticos y estéticos de Saúl Taborda y Horacio Juárez, centrándose en la lectura de la correspondencia que ambos mantienen en los primeros años de la década del 30. Las cartas de ese diálogo serán los documentos privilegiados de esta pesquisa; no obstante, se analizan e interpretan en relación con otras fuentes: artículos y ensayos publicados por Taborda, cartas a otros destinatarios enviadas por Juárez y las obras que el escultor realiza durante su beca en el extranjero. El comienzo de ese intercambio epistolar se produce en 1930, cuando Juárez parte a Europa financiado por una beca de formación que le otorga el Gobierno de la Provincia de Córdoba y finaliza a fines de 1932, unos meses antes de su regreso a la ciudad. El análisis del intercambio epistolar que sostiene intenta iluminar tanto la construcción de la "nueva escultura" realizada por el escultor, como algunos elementos de la original propuesta estética elaborada por Taborda. Las misivas entre Unquillo y París permiten observar las afinidades electivas entre ambos sin dejar, no obstante, de identificar ciertas divergencias en los planteos de cada uno. Así, los acuerdos y discusiones que mantienen son el punto de partida para reflexionar sobre algo que inicialmente parece paradójal: sus miradas hacia los primitivos como un retorno privilegiado para construir el arte del futuro.

Palabras claves

autonomía-heteronomía, nueva escultura, vanguardia en Córdoba

Mgter. Carolina Romano

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
romanocarolin@yahoo.com.ar

Recibido:
28/09/2019

Aceptado:
19/03/2020

Abstract

This paper proposes an approach to the artistic and aesthetic interests of Saúl Taborda and Horacio Juárez focusing on the reading of the correspondence that both maintain in the early years of the 30s. However, although the letters will be the privileged documents of this research, they are analysed and interpreted in relation to other sources: articles and essays published by Taborda, letters to other friends sent by Juárez and the works that the sculptor performs during his scholarship in Europe. The beginning of this epistolary exchange takes place in 1930 when Juárez travel to France and ends at 1932, a few months before his return to the city. The analysis of the correspondence that they maintain tries to understand the construction of the “new sculpture” made by the sculptor and some elements of the original aesthetic proposal elaborated by Taborda. The missives between Unquillo and Paris allow us to observe the elective affinities between the two without, however, identifying certain divergences in each other’s statements. Thus the agreements and discussions that they maintain are the starting point to reflect on something that initially seems paradoxical: its returns to primitives as a privileged resource to build the art of the future.

Keywords

autonomy-heteronomy, new sculpture, avant-garde in Córdoba

Introducción

El 3 de abril de 1930, el intelectual Saúl Taborda¹ comienza su misiva al escultor Horacio Juárez diciéndole: “¡Recibirá estas líneas en París! ¡Hombre feliz!”, para luego lamentarse por no haber podido darle un apretón de manos antes de su partida, además de un enorme trozo de madera de coronillo de 70 kilos que su hermano quería enviar a Zadkine por su intermedio. La imagen de hombre feliz evocada por Taborda seguramente se condecía con el estado de ánimo del escultor en esos días promisorios en que consigue dos reconocimientos muy significativos que, probablemente, no habría podido imaginar unos meses antes. En septiembre de 1929, Horacio Juárez² gana el Premio Estímulo en la Categoría de Escultura del XIX Salón Nacional de Bellas Artes. Este reconocimiento, entre otras cuestiones, indudablemente gravitaría de forma

- 1 Saúl Alejandro Taborda (Córdoba, 1885 - Unquillo, 1944). Abogado, pedagogo, ensayista y periodista. Militante estudiantil universitario desde 1910. Célebre por su rol protagónico en la Asociación Córdoba Libre y la Reforma Universitaria de 1918. En 1920, asume el cargo de rector del Colegio Nacional de La Plata, que abandona tras ser procesado en una causa donde se lo acusa de “anarquizador”. Alrededor de 1923 viaja a Europa, formándose en prestigiosas universidades. Regresa a Córdoba en 1926 y participa de la revista *Clarín*, empresa editorial que dirigirá desde 1927. Su oratoria y el estilo acabado de su escritura son herramientas privilegiadas para manifestar posiciones de suma originalidad con respecto a asuntos políticos, jurídicos, pedagógicos y estéticos. Se incorpora en 1931 al Partido Socialista de Córdoba, donde permanece por unos años. En 1933, participa de la Asociación Ideario y de su órgano de difusión. Para un panorama más detallado sobre su trayectoria de este período, ver: Rodeiro, M. (2009). Apuntes sobre los “escritos políticos” de Saúl Taborda. En S. Taborda, *Escritos políticos 1918-1934*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- 2 Horacio Juárez (Córdoba, 1901 - Buenos Aires, 1977). Escultor, dibujante y poeta. Una infancia marcada por las duras condiciones que impone la pobreza y el ingreso temprano al mundo laboral de fábricas y talleres ocasionan que su formación inicial deba más al tránsito por bibliotecas obreras y partidarias que a la educación formal. En su juventud se afilia al Partido Comunista de Córdoba, siendo en 1925 candidato a Diputado y al año siguiente suplente de la Junta Ejecutiva de la Federación Comunista de Córdoba. En 1928, es convocado por José Olmedo –intendente electo por el PCC– para realizar esculturas destinadas al municipio de Villa Huidobro. Su ingreso en la Academia en 1924 y su permanencia posterior estuvieron condicionados y posibilitados por ritmos laborales intensos, la responsabilidad de una familia a su cargo y un impulso indómito por el modelado. En esa institución, su desempeño académico es destacado, al tiempo que ejercita una militancia polémica. Paralelamente a sus actividades académicas, participa en varias exposiciones y se desempeña como organizador de eventos artísticos con colegas y compañeros de formación, entre los que se destacan el I y II Salón Libre de Arte, realizados en el Salón Fasce en 1927 y 1928, respectivamente. Para mayores datos de su trayectoria, ver

significativa para la obtención de la Beca de Perfeccionamiento en la disciplina de Escultura otorgada por el Gobierno de la Provincia a fines de 1929.³ La posibilidad de viajar y formarse en Europa auspiciaba un horizonte de desarrollo inestimable por las posibilidades de generar nuevos contactos profesionales y estudiar las obras de diferentes artistas, de los cuales sólo llegaban a Córdoba escasas noticias y reproducciones de algunas obras puntuales. Asimismo, la oportunidad de dedicarse exclusivamente al oficio de la escultura, dado que los estipendios de la beca lo consentían, sin necesidad de realizar otros trabajos para solventarse y proveer sustento a su familia suponía un cambio sustancial en sus condiciones de producción.⁴ De tal guisa, a comienzos de 1930 Juárez se embarca rumbo a París, donde residirá de forma casi permanente hasta 1933.⁵

En ese lapso, Juárez mantiene correspondencia con diferentes figuras y los escritos cursados permiten vislumbrar el universo de relaciones y preocupaciones que tenía en esos años. Parte de esa correspondencia se establece con compatriotas que, en ese momento, también residen en distintos lugares de Europa. Los intercambios postales con sus compañeros de beca, los pintores Enrique Borla y José Aguilera, conceden vislumbrar las discordantes opciones que los tres artistas cordobeses pulsaban en el viejo mundo para definir espacios de residencia, instituciones o grupos de formación artística y relaciones profesionales en pos de su formación. Asimismo, esos diálogos habilitan captar tanto ciertas preocupaciones de orden social y cultural, vinculadas con sus experiencias en los nuevos espacios donde quieren insertarse, como problemas de orden estético, ligados con el intenso trabajo de traducción y reelaboración de las formas apprehendidas y las nuevas formas y *formaciones* con las que se encuentran en los escenarios

Romano, C. (2014). Horacio Juárez. *Proyecto culturas interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [online]. Recuperado de: <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/ifi002.jsp?pidf=2BT1VD&po=DB>

3 Un análisis pormenorizado de cómo se implementa la Ley de Becas en la provincia y la reconstrucción de los viajes de los primeros becarios puede consultarse en Otero (2017).

4 Como puntualizan Marta Fuentes y Romina Otero, “Ya a los 25 años Juárez acumulaba un extenso recorrido laboral: había comenzado como peón de almacén y empleado en una fábrica de calzados; luego como pintor de coches y peón de galpones en los talleres del ferrocarril; más tarde en una fábrica de materiales de construcción en la que llegó a ser modelista de ornamentos generales y decorador”. Ver Fuentes y Otero (2018).

5 Su estadía parisina se interrumpe en noviembre de 1930, cuando regresa a la Argentina a causa de que, inexplicablemente, según una nota del diario *La voz del interior*, se suspenden los giros de fondos de la beca. Ver “Retorna a Europa Horacio Juárez” (19 de noviembre de 1930), *La voz del interior*, Córdoba. Más adelante, realiza al menos un viaje por Italia entre abril y junio de 1931 y, presumiblemente, hace dos breves viajes a Barcelona.

extranjeros donde se instalan.⁶ Luis Waismann, colega coterráneo también instalado allá desde 1931, aunque sin el auspicio de la beca, es un interlocutor asiduo e intenso. Las comunicaciones con Waismann tienen un registro de mayor intimidad, a la vez que suman a las discusiones de orden artístico y cultural cuestiones ligadas con sus militancias en el Partido Comunista. Estas cartas informan acerca de las diferentes estrategias que asumen y discuten para prolongar esos espacios de participación política en el extranjero. En dicha correspondencia, aparecen tanto cuestiones de orden práctico –contactarse con referentes del partido, integrarse en diferentes actividades o comités– como doctrinarias –acordar nuevas lecturas o discutir claves inéditas de interpretación de materiales ya conocidos–.

Al mismo tiempo, Horacio Juárez sostiene un intercambio epistolar con los artistas y colegas que deja en Córdoba. Antonio Pedone, Arturo Cabrera, Manuel Cid, Mariano Felipe Guibourg son algunos de los interlocutores ocasionales que lo mantienen informado ya sobre los avatares de la ciudad y sus días en ella, ya sobre el espacio del arte y los acuerdos o polémicas acaecidos en su interior. Otras cartas tienen como destinatarios o remitentes a figuras del Partido Comunista: Rodolfo Ghioldi, Domingo Oyola y Eudocio Ravines, esporádicamente; Antonio Berni, por el contrario, es un interlocutor sostenido y primordial. Las fluidas comunicaciones con este último dan cuenta de sus impresiones sobre el estado de la causa revolucionaria y de sus posibles estrategias y derroteros. También, ofrecen un registro de las cavilaciones de ambos con respecto a cuáles serían las mejores tácticas y opciones para desempeñarse como artistas y hacer circular sus obras. Berni le pide insistentemente materiales como la *Revista de Literatura Revolucionaria* o *L'Humanité* “envuelta en otro diario burgués”.⁷ Publicaciones que, seguramente, consultaba en París y que en Argentina sólo conseguía esporádicamente con gran dificultad. Entonces, retribuía los envíos de Juárez despachando números de *Bandera Roja*, así como noticias sobre la situación del país y el partido en esa coyuntura.

6 Como plantea Raymond Williams, el contexto metropolitano de comienzos de siglo XX posibilita, entre otros, un cambio notable en la manera de percibir el lenguaje que abandona su sentido tradicional, habitual y naturalizado, para concebirse como algo arbitrario y convencional. Las condiciones de vida metropolitanas propician, especialmente para los inmigrantes, una concepción del lenguaje como un medio susceptible de ser reformado y reformulado, cuestión que aparece en las cartas de estos artistas que se distancian del lenguaje heredado y aprendido, experimentando un extrañamiento que conducía a la certeza de que nada podía permanecer como era hasta ese momento. Ver Williams (2017). Nuestra referencia tiene en cuenta especialmente las cuestiones precisadas por el autor en los capítulos “Percepciones metropolitanas y la emergencia del modernismo” y “El lenguaje y la vanguardia”.

7 Antonio Berni, carta a Horacio Juárez, 12 de febrero de 1932, inédita. Rosario, Argentina.

Cartas entre Unquillo y París: una afinidad electiva

Aunque provisoria y fragmentaria, la panorámica bosquejada delinea el marco general en el que se despliega el diálogo epistolar entre los puntos distantes de Unquillo y París. La distancia entre esas dos localidades será zanjada por las misivas que Taborda y Juárez intercambian durante esos años. Si, como advierte Tarcus (2009), las cartas son documentos privilegiados que permiten, en términos generales, asomarse al estudio de ciertas “afinidades electivas” entre quienes se escriben, no es menos cierto que esas afinidades se definen con inflexiones particulares en cada caso. En relación con lo anterior, es admisible describir el tono de conjunto de las misivas entre Taborda y Juárez, signado por un vínculo de mutuo y franco afecto, al mismo tiempo que puede puntualizarse como un intercambio asimétrico. Esa disparidad no sólo está signada por la diferencia generacional entre ambos y sus disímiles posiciones relativas en el ambiente cultural local, sino también por el reconocimiento profesado por Juárez ante las ideas y posiciones de Taborda, a quien, en lo personal, solicita apoyo para defender sus producciones artísticas y, en lo colectivo, un compromiso combativo para impugnar ideas sobre el arte en Córdoba que considera caducas. La gratitud de Juárez ante las mediaciones que Taborda lleva adelante con amigos o colegas interesados en su obra y, por lo tanto, posibles compradores de sus relieves y sus gestiones ante la prensa local para que publiquen en los periódicos las obras que realiza en el marco de su beca son algunos de los elementos que habilitan describir a Taborda como una figura tutelar. Cuestión que, por lo demás, puede corroborarse cuando Juárez regresa a la provincia: Taborda es una de las figuras que fomenta su participación en la Asociación Ideario –propiciando la publicación en la revista *Frente. Letras, Arte, Ciencia* de reproducciones de sus esculturas, collages y dos de sus textos sobre el arte moderno– y quien elabora una crítica aguda que apoya los trabajos que el escultor expone en el Salón Fasce como resultado de sus estudios en el extranjero.⁸

A pesar de las discrepancias en ciertos aspectos de sus enfoques políticos, Taborda y Juárez comparten un diagnóstico sobre el espacio cultural de Córdoba y trabajan en pos de expectativas comunes. El diagnóstico se define por la certeza de estar viviendo un momento de crisis. Las expectativas están puestas en cuestionar y transformar el orden vigente.⁹ Modificar la cultura

⁸ Hemos trabajado sobre esa Asociación y su órgano de difusión en Romano (2016).

⁹ Esta idea se expresa con una síntesis elocuente cuando Taborda (15 de junio de 1932) afirma: “En plena falencia del orden espiritual del Siglo XIX, la vida acusa una doble [sic.] actitud. Por una parte, niega la tabla de valores hasta ayer vigorante. Por otra parte, apunta a la creación de un nuevo orden”.

del ámbito local, signada por prejuicios sofocantes y ceñidos horizontes, es un imperativo para ambos. En diciembre de 1931, Juárez escribe a Taborda diciéndole que se siente cada vez más distante de Córdoba y de “la gente que fabrica unas cosas que hacen pasar por arte”:

La gente que enseña el arte roba el dinero, no lo hacen de mala fe, porque nada saben. Lo que me molesta un poco es que Ud., sabiendo lo que es el arte, se mofa de algunos cuando su deber era caerles duro. Tolerando ese estado de cosas, Ud. se hace cómplice.

No tengo más esperanza que en usted para tratar de encauzar a esa gente. Usted tiene una autoridad muy respetada: eso es bastante.¹⁰

La intensificación de la crítica que efectúa Juárez hacia el espacio del arte en Córdoba parece redoblar la confianza en las posibilidades de Taborda de incidir en su transformación. En las expectativas cruzadas de sus misivas, se evidencia que ambos tienen la convicción de ser protagonistas privilegiados para efectuar un combate cultural inédito contra la tradición anquilosada del arte vernáculo. Comparten también la certeza de que esa empresa tiene como antagonistas a los refractarios ante lo nuevo y convienen en la urgente necesidad de comprometerse con el tiempo y el espacio de existencia, a través de la premisa de la transformación. Esa transformación se plantea, para Taborda, en términos de intensificar la autonomía del espacio artístico, mientras Juárez ensaya propuestas que intentan desbordar sus límites; pero, aún con esas divergencias, tiene como punto de apoyo la referencia al arte medieval. En la carta que ya referimos, Juárez prosigue:

Me acuerdo bien de su punto de vista estético, coincidíamos en aquel entonces; ¿se acordará usted de los míos? Eran incoherentes, inestables, en una palabra; presentía un mundo nuevo que recién hoy empiezo a vivir.

Ud. me decía: los primitivos, y tenía razón, es la piedra angular donde descansan todos los “ismos” que conocemos en el arte, y más, es la voz de otras civilizaciones que nos insta a mirar la nuestra, porque, en verdad, en nuestro país ni siquiera tenemos el valor de hacer un arte que corresponda a nuestra época. Ni el arte de ante-guerra hemos sido capaces de asimilar: Picasso, Braque, etc. ...¹¹

¹⁰ Horacio Juárez, carta a Saúl Taborda, 14 de diciembre de 1931, inédita. París, Francia.

¹¹ El subrayado sobre las palabras “los primitivos” es del original.

Posiblemente, estas líneas condensan una cuestión que Tabora y Juárez han discutido antes y después de estas cartas. La referencia a “los primitivos” aparece en palabras de Juárez como un elemento doblemente revelador que, al mismo tiempo, le permite comprender los “ismos” o el arte que hacen sus contemporáneos y le facilita el conocimiento de otras civilizaciones. A su vez, esta comprensión de los otros redonda, por el descentramiento y distanciamiento que propicia, en una comprensión cabal de la propia cultura.

Volver a los primitivos para hacer el futuro

A comienzos de 1932, Tabora le comenta a Juárez sobre la visita que realizan con su esposa a la casa de su madre y la posibilidad, en esa ocasión, de ver fotografías de sus trabajos:

Sigo con total interés el desarrollo de su arte. Se ha metido usted en una empresa plena de extraordinarias dificultades. Yo le hablé de los primitivos como punto de partida. Esto se debe a que ahí está la expresión. [¿Descender?] a la expresión es atesorar el momento vital de la creación artística. Pero el momento inicial no significa [¿acabamiento?] y perfección. El auténtico creador se nutría en la expresión para arremeter el camino que conduce a la síntesis.¹²

Para comprender estas líneas, es necesario aclarar que, cuando Tabora se refiere a los *primitivos*, está aludiendo, en términos generales, al arte del final del medioevo y, específicamente, a ciertas producciones de los siglos XI y XII, que desde su perspectiva tenían una vitalidad y novedad extraordinarias.¹³ A su vez, cuando se refiere a la síntesis del arte contemporáneo tiene como referentes paradigmáticos a los expresionistas alemanes, concretamente los trabajos de Franz Marc, Max Pechstein, Emil Nolde y, sobre todo, Alexander Kanoldt. Precisar esas referencias permite comprender el doble horizonte modélico que le aconseja conocer y estudiar a Juárez:

¹² Saúl A. Tabora, carta a Horacio Juárez, 8 de enero de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

¹³ Cada vez que en este escrito aparecen los términos primitivo o primitivos, en itálicas estarán designando las producciones artísticas a las que alude Tabora. Lo cual no deja de ser problemático en cuanto otras fuentes donde sean empleados de manera dispar por el intelectual cordobés podrían ampliar o estrechar sus límites.

La historia del arte conoce un ensayo de síntesis frustrado que es el del Siglo 12. Los artistas que en aquella época trabajaban en Francia, en España y en Italia procedieron con un espectro de totalidad cuyas perspectivas contenían sentidos inéditos. Instintivamente usted se dirigió hacia eso en sus obras, como esta llamada Verano que tengo aquí y que es un excelente trabajo de capitel. El arte contemporáneo –el de 1932– parece empeñado en realizar una nueva síntesis que será superior a la del siglo 12, entre otros motivos, porque está favorecido por una gran experiencia artística y por concepciones plenas de perspectivas.¹⁴

El cotejo de estas cartas con una serie de notas sin firmar publicadas en la sección titulada “Entender” de *Clarín. Revista de crítica y cultura* durante 1927 consentiría hipotetizar que es la pluma de Saúl Taborda la responsable de la columna. Esto es plausible porque, por una parte, a comienzos de ese año Taborda asume la dirección de la revista en reemplazo de Carlos Astrada, quien había dirigido el proyecto durante 1926, y que abandona la dirección al partir rumbo a Alemania. Por otra, la perspectiva desarrollada en esa sección por el cronista es del todo concordante con las sugerencias que en las cartas Taborda hace a Juárez.¹⁵ Así, la primera nota de la sección se dedica a afirmar que “ninguna época se ha interesado tanto como la nuestra por ‘entender’ el pasado” y ninguna estuvo “en mejores condiciones para ampliar indefinidamente el campo de una certera visión”. Bajo esa premisa, presenta ante el lector la balada provenzal de un poeta anónimo del siglo XIII y la reproducción del detalle de un relieve de la Catedral de Bayeux sin más indicaciones que un título: “El mono y el titiritero” (“Entender”, 30 de enero de 1927, p. 5).¹⁶ En la siguiente nota de la sección, Taborda precisa el significado que otorga a la palabra *entender* y se dedica a analizar los cantos tedescos de fines del medioevo y un capitel del famoso claustro cluniacense de San Esteban en Toulouse, conservado en el Museo de los Agustinos. En la tercera nota, se centra en las producciones de los poetas anónimos ibéricos y

¹⁴ Saúl A. Taborda, carta a Horacio Juárez, 8 de enero de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

¹⁵ En la misiva anteriormente citada, Taborda le recomienda a Juárez viajar. Si va a Alemania, le recomienda ver las obras de los expresionistas. Luego agrega: “Desearía estar ahí para hacer con usted este itinerario que –lo veo bien– le serviría de mucho: Museo Austríaco: los marfiles del Siglo XII –Caen y Bayeux–. Después (...) Toulouse (los capiteles de su Museo y Saint Austin). Y si va a Italia, el de Antelami que está escondido en el mercado de Milán y las figuras de la Catedral del [Borgo] San Domenico”.

¹⁶ “Entender”, *Clarín. Revista de crítica y cultura*, Año II, N° 8, p. 5, Córdoba: 30 de enero de 1927. Nota que atribuimos a Saúl Taborda.

un sucinto análisis del Cristo del Museo de León.¹⁷ La propuesta de la sección, que no tiene más que esas tres notas, sigue, como se ve, los planteos realizados en la primera, donde se invita al lector a considerar e “incorporar en su experiencia” estas producciones culturales del pasado.

Paisajes hasta ayer inéditos del panorama histórico son, de más en más, una revelación. Edades pretéritas –tal el medioevo– hasta hace poco condenadas y sepultas en la ignorancia se rehabilitan. El alma se ensancha.

Quienes buscan lo esencial estético para orientar y orientarse en los arduos problemas del arte de nuestros días, rompan de una vez los arquetipos recalentados por las estufas de las academias –¡al desván con Fidias y Praxíteles! –. Y húndanse en los cauces por donde corre la vida. La vida de ayer, y la de hoy, y la de todos los tiempos.

El tesoro es inagotable. En pintura, en escultura, en música, en poesía, un tesoro inagotable se nos ofrece para ser estudiado y recreado por nuestra conciencia de hombres del siglo XX (“Entender”, 30 de enero de 1927, p. 5).

Si conviniésemos en que las notas de la sección son de la autoría de Taborda, podría confirmarse el carácter *revelador* del arte de esa época para él.¹⁸ Mientras que la carta de Juárez ratifica el potencial explicativo del arte *primitivo* a través de la figura de *pedra angular* que permite comprender el arte contemporáneo.¹⁹ Es lícito suponer que las creaciones del arte *primitivo* son una vía sugestiva para ambos, en tanto, en su reconsideración del pasado, permiten una crítica del presente y justifican ideas de carácter vitalista y anticapitalista con las cuales se identifican. Es notorio, también, cómo esa referencia elude definirse en clave evasiva: no persigue una restitución de lo que fue. Por el contrario, pareciera que las referencias de Juárez y Taborda

¹⁷La sección “Entender” tiene dos notas más publicadas en Clarín. *Revista de crítica y cultura* en los números 9 y 10 de su segundo año, durante los meses de febrero y marzo de 1927, respectivamente

¹⁸ Cuestión que, por otra parte, no dista de las ideas pedagógicas y políticas que elabora en esos años. Como ejemplos significativos de esa concordancia, puede pensarse en la propuesta que hace de considerar el carácter integral de la Universidad en la Edad Media, así como su elogio de las formas políticas de organización social precapitalistas de esa época. Ver, respectivamente, Taborda (15 de junio de 1932) y (1933).

¹⁹ Ideas que seguirán teniendo una significación muy importante para Juárez (agosto de 1937) tiempo después, como lo demuestra la nota de su autoría “La escultura gótica”. Allí, Juárez (agosto de 1937). expresa: “Bien, el Gótico es un admirable ejemplo de equilibrio: decimos admirable porque, a pesar de ser enorme el caudal emocional representado, el fervor que recorre todas las direcciones es ajustado y sobrio”.

hacia las manifestaciones culturales de esos siglos tienen la ambición de justificar la necesidad de la *revolución*. Este término, empero, es pensado desde perspectivas muy diferentes. Mientras Taborda propone la *revolución* como un estado del espíritu, siguiendo la propuesta de Ortega y Gasset (Taborda, 30 de abril de 1927), Juárez piensa el término en función de la doctrina partidaria a la que adhiere. Estos puntos de vista discordantes se ponen de manifiesto en el diálogo sobre cómo comprender el arte de los *primitivos*. Juárez dice:

A sus consejos de estudiar el arte de los primitivos los apliqué en una forma que le sorprenderá un poco: en lugar de localizar el grado de cultura floreciente en cada época para posicionarme de lo que en sí [¿lleva?] como eterno, seguí un proceso dialéctico más sencillo, materialista, económico. Creo que conociendo el proceso dialéctico de cada época nos resulta más fácil conocer el procedimiento.²⁰

Taborda, no demora en objetar el método:

[¿Replica?] usted a mi manera de entender el arte con una formulación interpretativa basada en el materialismo histórico. Convengo en que esa clave puede servir al pensador que quiera explicarse la historia –hay distintas maneras de explicarse la historia–, pero no creo que tenga que ver eso con la actitud creadora de un artista. El artista como tal actúa dentro de un dominio cerrado, indiferente al propósito interpretativo del crítico y ajeno al [¿sufrimiento?] de millones de seres. Nada podrá dar en beneficio de estos seres. Por otro lado, es de una evidente inhumanidad. Lo es por más que algunos artistas –tal el caso suyo– se empeñen enérgicamente en ponerlo a disposición de la cuestión social.²¹

Taborda es enfático sobre la necesaria autonomía que, desde su perspectiva, debe tener el arte. Posición que no difiere en términos generales con ideas que había expresado en el texto “Arte y Revolución”.²² En ese texto expone diferentes argumentos que concluyen que tanto

20 Horacio Juárez, carta a Saúl Taborda, 14 de diciembre de 1931, inédita. París, Francia.

21 Saúl A. Taborda, carta a Juárez, marzo de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

22 Texto que, seguramente, Juárez no ignoraba, ya que en uno de los correos previos a esta carta Taborda le anuncia el envío de la colección de las revistas Clarín que conserva, respondiendo a la solicitud hecha por Juárez en una misiva anterior.

el derrotero del arte soviético, como el impulsado por la revolución mexicana encuentran un límite infranqueable cuando piden al arte abandonar su dominio cerrado y tener otros fines que no sean los propios: “El arte proselitista no es arte. Si lo es, deja de ser proselitista” (Taborda, 30 de abril de 1927, p. 3). Estas ideas permiten comprender cabalmente su reacción ante la tentativa de Juárez de remitirse a los *primitivos* desde una clave de interpretación materialista:

Yo estoy dispuesto a acompañar a usted a la barricada en favor de los ideales humanos (...). Pero no lo acompañaré nunca a sostener la (...) postura según la cual el arte puede ponerse al servicio de la barricada y continuar siendo arte.

Por eso dije a usted mi parecer de que no cabe tratar de [¿casar?] cosas dispares. Mi rectitud le subleva y en esto hace mal porque yo nunca expreso mi pensamiento con el designio de obligar a nadie a que lo siga. Siga usted con lo suyo que si consigue realizar lo que persigue yo no tendré inconveniente de rectificar mi juicio. Ya rectificué una vez mi entusiasmo juvenil por el materialismo económico.²³



Imagen 1. Horacio Juárez, *Figura*, ca. 1932, yeso. Colección del Museo Emilio Caraffa.



Imagen 2. Horacio Juárez, *Hijo muerto*, ca. 1930-32. Expuesto en el Salón de los Súper Independientes, París.

²³ Saúl A. Taborda, carta a Horacio Juárez, marzo de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

A modo de cierre: las esculturas de Juárez y la crítica de Taborda

Lejos de constituirse en óbice de un diálogo fecundo, las discrepancias señaladas exhiben la intensidad y franqueza con que ambos pulsaban propuestas para definir un arte que, teniendo como referencia a los *primitivos*, orientara acciones transformadoras. Juárez regresa y expone en el Salón Fasce de Córdoba los resultados de su beca de formación. En las obras de las cuales tenemos registro (ver imágenes 1, 2 y 3), se observan cambios notables con respecto a las producciones anteriores a su partida. La economía volumétrica de las esculturas que Juárez trae consigo acusa la recepción de las sugerencias de Taborda que señalaban la escultura medieval como un ejemplo de vitalidad y síntesis, y las obras de Zadkine, Lipchitz o Csaky como trabajos donde se afirma el advenimiento de un arte congruente con las exigencias de la nueva hora. De hecho, el proceso de experimentación de Juárez es de tal magnitud que sus esculturas propician uno de los debates más interesantes sobre la vanguardia en Córdoba.²⁴ Como puede colegirse de la observación de estas obras, el arte sintético de los siglos XI y XII es más que un conjunto de formas en las cuales Juárez reposó. Al contrario, su trabajo encontró en ellas un filón desde el cual tentar diferentes vías y problemas: la ruptura del canon académico en las proporciones de sus figuras, el cuestionamiento de una superficie escultórica que oculta la huella de la herramienta, la consideración del volumen como cuestión desligada de las convenciones que impone la representación naturalista.

Por su parte, Taborda encontró en ese retorno un espacio para distanciarse tanto de una concepción formalista del arte –ligada a las ideas de Kant, Hildebrand o Wölffin– como de una estética del contenido –identificada por él con los trabajos de Schelling y Hegel–, para proponer una nueva estética que –atendiendo a la etnología e historia del arte de Eckart von Sydow y la fenomenología

²⁴ Este debate dio pie a una serie de notas cruzadas donde polemizaron Saúl Taborda, Antonio Pedone, Edelmiro Lescano Ceballos, Cayetano Córdova Iturburu, Ricardo Smith y un cronista aún no identificado, aunque firma con las iniciales M.M.P. Las notas se publicaron en diferentes diarios locales: *El País*, *Córdoba* y *La voz del interior*. La primera investigadora en reparar en la importancia de ese debate es María Cristina Rocca, quien hace una reevaluación de la obra de Juárez a través de la crítica de Saúl Taborda. Luego, Diego García dirige y compila una publicación donde se edita el ensayo de Taborda “Arte y Revolución”, junto con algunos de los documentos que formaron parte del debate mencionado que se proponen en relación con textos de Magda Portal y José Carlos Mariátegui. Dicha publicación tiene un estudio introductorio de Marta Fuentes. En el año 2018, María Cristina Rocca amplía y profundiza el abordaje de la relación entre la nueva escultura de Juárez y la crítica de Saúl Taborda en un capítulo dentro de un libro que aborda las relaciones entre diferentes artistas del medio e intelectuales reformistas. Ver, respectivamente, Rocca (2009), García (2014) y Rocca (2018).

de Geiger– supere esos extremos en una nueva síntesis.²⁵ Desde esta nueva estética impulsada por Taborda los trabajos de Juárez son definidos bajo el concepto de una *nueva escultura*. Noción que admite los cambios formales que Juárez propone como una “indefinida ampliación de la realidad y sus dimensiones” (Taborda, 24 de agosto de 1933). Para terminar, quizás pueda decirse que tanto la obra escultórica de Juárez como la propuesta estética de Taborda definieron el tono vanguardista de sus propuestas en la tarea perentoria de construir un futuro, construyendo lo nuevo a partir de un retorno hacia la senda de los primitivos.

Fuentes

246

Juárez, H. (agosto de 1937). La escultura gótica. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, (5), 6. Buenos Aires, Argentina.

Taborda, S. A. (30 de abril de 1927). Arte y revolución. *Clarín. Revista de crítica y cultura*, 2(11). Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (15 de junio de 1932). Significado, trascendencia y evolución del sentido reformista. *Crítica. Revista de crítica y cultura*. Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (24 de agosto de 1933). La nueva escultura: Horacio Juárez. Sus figuras están ahí como un desafío. ¿Qué quiere decirnos con ellas Horacio Juárez? *El País*. Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (20 de septiembre de 1933). El mensajero en bicicleta. *El País*. Córdoba, Argentina.

²⁵ Cuestiones que desarrolla en la nota que redacta como respuesta a una crítica que Ricardo Smith escribe sobre la exposición de Juárez en el Salón Fasce. Puede consultarse: Taborda, S. A. (20 de septiembre de 1933). El mensajero en bicicleta. *El País*. Córdoba, Argentina.

Bibliografía

- Agüero, A. C. (2014). El tono reformista. Notas sobre cultura y sociedad del diez al treinta. En D. García, *Clarín: revista de crítica y cultura. Córdoba, 1926-1927* (pp. 26-27). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Entender (30 de enero de 1927). *Clarín. Revista de crítica y cultura*, 2(8), p. 5. Córdoba: Argentina.
- Fuentes, M. y Otero, R. (2018). Horacio Juárez: derivas de un artista proletario. En *Mon cher Noir. Horacio Juárez en la colección del MEC* [catálogo de exposición]. Córdoba: Museo Emilio Caraffa.
- García, D. (coord.) (2014). *Arte, vanguardia y revolución*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Iglesias, P. (2014). Vanguardias en Córdoba. El caso de la revista *Clarín* (1926-1927). En D. García, *Clarín: revista de crítica y cultura. Córdoba, 1926-1927* (pp. 7-16). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Mochkofsky, A. (1997). *Horacio Juárez: Una vocación inquebrantable*. Buenos Aires: Iglys SA.
- Otero, R. (2017). *Artistas en tránsito. Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rocca, M. C. (2009). Por una modernidad artística en la Córdoba de los años '30: Horacio Juárez en la crítica de Saúl Taborda. *Avances. Revista del Área Artes del CIFYH*, (13). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rocca, M. C. (2018). *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Romano, C. (2016). Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba: un problema, un debate y una asociación en 1933. En C. Salomón Tarquini y M. de los Á. Lanzillotta (eds.), *Redes*

intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX) (pp. 63-78). Rosario: Pro-historia Ediciones y EDUNLPam.

Taborda, S. A. (1933). El alma precapitalista. En *La crisis espiritual y el ideario argentino* (pp. 53-56). Conferencia pronunciada bajo los auspicios del Instituto Social. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Taborda, S. A. (2009). *Escritos políticos. 1918-1934*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Tarcus, H. (2009). Estudio de afinidad electiva. En *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg* (pp. 13-79). Buenos Aires: Emecé.

Williams, R. (2017). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Romano, C. (2020). La senda de los primitivos. Juárez y Taborda miran al pasado para construir el arte del futuro. *AVANCES*, (29), 233-248. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28745>