Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra

Vernacular Readings of Postwar South American Abstraction

María Amalia García

Como citar:
GARCÍA, M. A. Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 129–146, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664024>.

Imagem: *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 2, 1955. “La casa de Carlos Raúl Villanueva”.

Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra*

Vernacular Readings of Postwar South American Abstraction

María Amalia García**

Resumen
La conjugación del alto modernismo representado por el arte abstracto y la cultura vernácula sudamericana ha sido leída por la historiografía artística como fenómenos incompatibles, contradictorios. Sin embargo, las revistas que asumieron el rol de divulgadoras de lo moderno en Brasil, Venezuela y Colombia en tanto estilo de vida también dieron cuenta de los rasgos autóctonos de la vida local. Proponer una mirada comparativa sobre este proceso me llevó a revisar el contexto argentino (particularmente el porteño) en búsqueda de posibles correspondencias; aparecen así materiales y figuras desatendidas que readquieren relevancia. En primera instancia, se abordarán las revistas *Habitat* (dirigida por Lina Bo Bardi) y *A. Hombre y expresión* (dirigida por Carlos Raúl Villanueva), para señalar estas coexistencias entre el arte moderno y la cultura local. En segunda instancia, abordaré las revistas porteñas *Nueva Visión* (dirigida por Tomás Maldonado) y *Conjugación de Buenos Aires* (editada por Edgard Bayley y Juan Carlos Lamadrid) en función de revisar aspectos consensuados en torno del arte concreto argentino. La hipótesis general de este texto sostiene que estas revistas modernas procesaron, a partir de operaciones esenciales del lenguaje modernista como la síntesis, la condensación formal y la honestidad material, aspectos estético-constructivos de las producciones vernáculas.

Palabras clave
Arte Moderno. Cultura Vernácula. Revistas. Sudamérica.

Abstract
The combination of high modernism represented by abstract art and vernacular South American culture has been read by artistic historiography as incompatible, contradictory phenomena. However, some magazines that assumed the role of popularizing a modern lifestyle in Brazil, Venezuela and Colombia also took into account of the vernacular features of local life. Applying a comparative perspective on this process led me to review Buenos Aires context in search of possible correspondences; neglected materials and figures show their relevance. In the first instance, the magazines *Habitat* (edited by Lina Bo Bardi) and *A. Hombre y expression* (directed by Carlos Raúl Villanueva) the coexistence between modern art and local culture will be addressed. In the second instance, I will examine the Buenos Aires magazines *Nueva Visión* (directed by Tomás Maldonado) and *Conjugación de Buenos Aires* (edited by Edgar Bayley and Juan Carlos Lamadrid) in order to challenge established views of Argentine concrete art. My hypothesis is that these magazines read the aesthetic-constructive aspects of the vernacular from a modernist perspective focusing on procedures such as synthesis, formal values and material honesty.

Keywords
Modern Art. Vernacular Culture. Magazines. South Amarica.

Resumo
A conjugação do alto modernismo representado pela arte abstrata e a cultura vernacular sul-americana tem sido lida pela historiografia artística como fenômenos incompatíveis e contraditórios. No entanto, as revistas que assumiram o papel de disseminadoras do moderno no Brasil, Venezuela e Colômbia como estilo de vida

também deram conta dos traços autóctones da vida local. Propor um olhar comparativo sobre este processo me levou a rever o contexto argentino (e de Buenos Aires) em busca de possíveis correspondências; aparecem materiais e figuras negligenciadas que readquirem relevância. Numa primeira instância, as revistas *Habitat* (dirigida por Lina Bo Bardi) e *A. Hombre y expressión* (dirigida por Carlos Raúl Villanueva) terão como objetivo apontar esta coexistência entre arte moderna e cultura local. Na segunda instância, abordarei as revistas de Buenos Aires *Nueva Visión* (dirigida por Tomás Maldonado) e *Conjugación de Buenos Aires* (editada por Edgard Bayley e Juan Carlos Lamadrid) a fim de revisar aspectos consensuais da arte concreta argentina. A hipótese geral deste texto sustenta que essas revistas modernas processaram, a partir de operações essenciais da linguagem modernista, como síntese, condensação formal e honestidade material, aspectos estético-construtivos das produções vernáculas.

Palavras-chave
Arte Moderna. Cultura vernácula. Revistas. América do Sul.

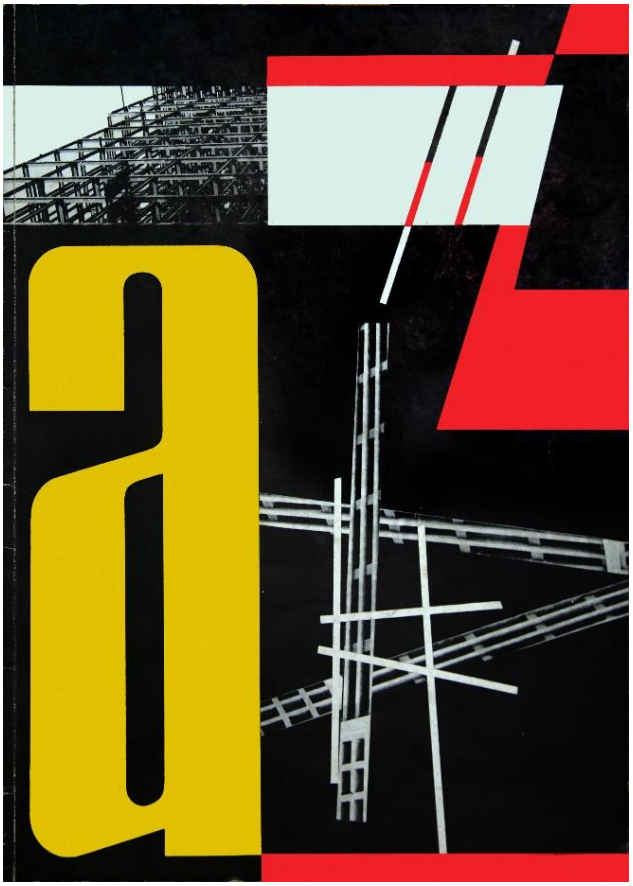


Fig. 1. *Habitat*, São Paulo, octubre-diciembre 1950.
Fig. 2. *A. Hombre y expresión*, Caracas, enero 1954.

La conjugación del alto modernismo – representado por el arte abstracto – y de la cultura vernácula sudamericana ha sido leída por la historiografía artística como incompatible, contradictoria. Las formas esmaltadas exactas y relucientes marcadas por su internacionalismo no navegaban los ríos de la cultura local. Sin embargo, si se observan algunas revistas modernas aparecidas en Sudamérica a comienzos de los años 50 se presenta una "modernidad vernácula" que articula valores modernos con características del panorama local. Las revistas que asumieron el rol de divulgadoras de lo moderno en

tanto estilo de vida también dieron cuenta de los rasgos nativos. *Habitat* en São Paulo y *Revista A*, *Integral* y *Cruz del Sur* en Caracas, *Prisma* y *Plástica* en Colombia pueblan sus páginas no sólo con imágenes y textos vinculados al arte abstracto y cinético y a la arquitectura moderna, sino que también ponen en circulación numerosos aspectos de la cultura nativa.

En este texto, "lo vernáculo" no se utiliza como un concepto fijo sino como una categoría amplia y dinámica referida a lo local (que considera tanto lo popular urbano como las producciones precolombinas, indígenas y rurales) y cuyos sentidos específicos se despliegan en los casos a estudiar[1]. En este sentido, recupero el planteo de Fernando Degiovanni que entiende el adjetivo vernáculo en línea con lo particular, oponiéndose a lo general, normativo y ejemplar. También involucra lo doméstico, acepción que analiza tanto desde lo etimológico ("varna" que remite al "esclavo nacido en casa del amo") como desde las tensiones entre autoridad y cultura que el término invoca (Degiovanni , 2018).

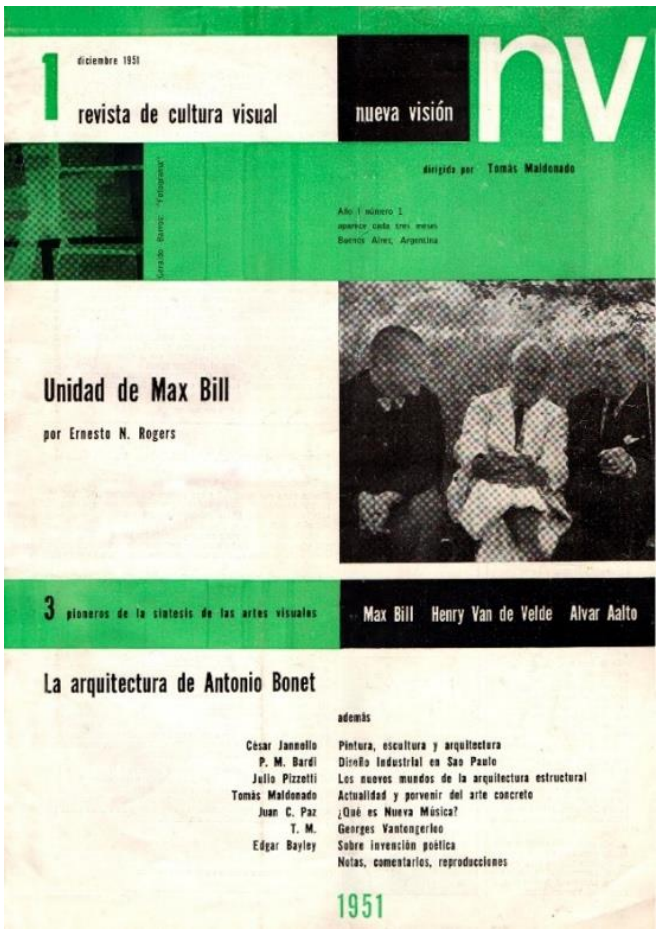


Fig..3. *Nueva Visión*, Buenos Aires, diciembre 1951.
Fig.4.*Conjugación de Buenos Aires*, Buenos Aires, enero 1951.

Me interesa mapear las articulaciones entre estas visualidades depuradas, controladas y autónomas con imágenes de raigambre local. Definir y analizar esta "modernidad vernácula" sudamericana es una tarea de excesiva amplitud que precisa ser acotada a casos concretos; por ende, aquí es desplegado a partir del análisis de las publicaciones modernas sudamericanas de los años 50. En función del trabajo

con las revistas y enmarcado en una mirada comparativa – que ha caracterizado mis análisis de la producción moderna sudamericana (García, 2020) me propongo mapear algunas revistas modernas sudamericanas en función de rastrear relatos heterogéneos, donde la noción de la tradición y lo nuevo pierden su dimensión de enfrentamiento amalgamando sus sentidos.

En primera instancia, se abordarán la revista paulista *Habitat* (dirigida por Lina Bo Bardi) y la revista caraqueña *A. Hombre y expresión* (dirigida por Carlos Raúl Villanueva), para señalar estas coexistencias entre el arte moderno y la cultura local [Fig. 1 y 2]. En segunda instancia, abordaré las revistas porteñas *Nueva Visión* (dirigida por Tomás Maldonado) y *Conjugación de Buenos Aires* (editada por Edgard Bayley y Juan Carlos Lamadrid) en función de revisar aspectos consensuados en torno del arte concreto argentino [Fig. 3 y 4]. La hipótesis de este texto sostiene que estas revistas modernas procesaron – a partir de operaciones esenciales del lenguaje modernista como la síntesis, la condensación formal y la honestidad material – aspectos estético-constructivos de las producciones vernáculas. Específicamente en relación a la lectura del arte concreto en la región, sostengo que la impronta internacionalista de Tomás Maldonado primó en la lectura historiográfica que desatendió preocupaciones vernáculas y modos de conceptualización menos homogéneos[2].

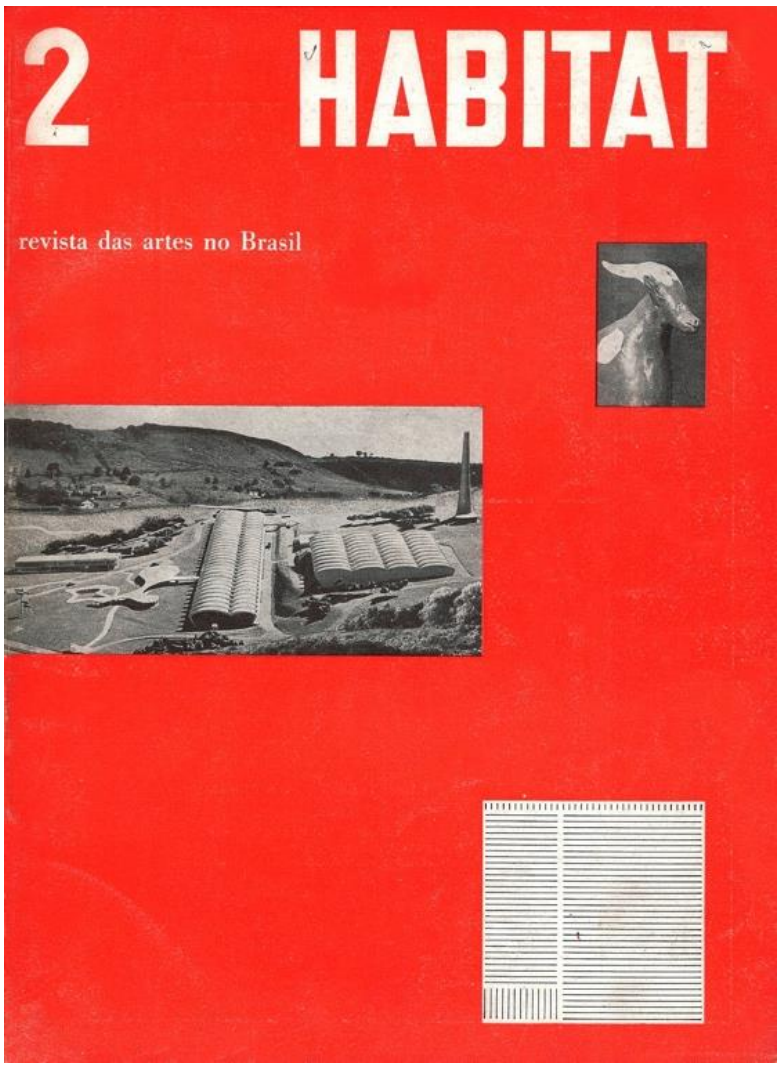


Fig. 5. *Habitat*, São Paulo, n. 2, 1951.

Dirigida por la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi durante sus 10 primeros números (además de en los números 14 y 15), *Hábitat* funcionó de plataforma editorial del Museu de Arte de São Paulo (Masp), dirigido por Pietro María Bardi, esposo de Lina[3]. La revista hacía eco de las iniciativas expositivas del museo al presentar en sus páginas a artistas europeos como Le Corbusier y Max Bill y otras referencias del alto modernismo y al mismo tiempo – según informaba en el prefacio de su primer número – la revista también buscó incluir a las manifestaciones populares e indígenas, además de artistas autodidactas y naïves[4]. *Habitat* configuraba así para las elites urbanas brasileñas una sensibilidad articulada entre formas modernas y cultura nativa.

*

Las tapas de *Habitat*, como ocurre muchas veces con las revistas, sintetizan los contenidos del número y, en este caso, son particularmente elocuentes de estas operaciones de sincretismo. En el número 1, por ejemplo, la revista articulaba en una grilla a lo Mondrian detalles de la arquitectura de João Batista Vilanova Artigas, un sillón de Giancarlo Palanti, el *Retrato de Suzanne* de Pablo Picasso (patrimonio del Masp), con fotografías de un paisaje rural amazónico y exvotos del nordeste [Fig. 1]. En el número 2 [Fig. 5], sobre un plano rojo pleno se disponían fotografías de un conjunto industrial de Oscar Niemeyer, de la obra *Ruih* de Max Bill y de un animalito de cerámica nordestino. Efectivamente, esto que se anunciaba desde las tapas era desplegado en el interior de la revista; a través de fotos y textos y una puesta en página inscripta en los postulados del diseño, la revista establecía vínculos formales entre producciones indígenas y modernas[5].

El procesamiento a partir del lenguaje modernista de aspectos estético-constructivo de las producciones vernáculas se ve con claridad en *Habitat* y en algunas revistas modernas mencionadas al comienzo. Operaciones de síntesis, simplificación de formas y valoración de la honestidad material son los filtros con los que se aprecia las culturas locales y sus objetos (García, 2017). Según ha señalado Paulo Tavares, *Habitat* exhibía imágenes de cuerpos, rituales, arquitecturas y artefactos indígenas en un espacio que se ubicaba entre el museo etnográfico y el museo de arte moderno: objetos desconectados de su tejido social y cultural y contemplados como obras autónomas (Tavares, 2019). Efectivamente, ese espacio intermedio que es la revista se organizaba en función de una diagramación moderna impresa en papel ilustración que balanceaba espacios blancos, fotos blanco y negro y textos en tipografía palo seco.

El número 1 presenta de manera magistral esta articulación entre vernáculo moderno que se continuará en los siguientes números. Si en la primera parte la revista asienta su costado institucional como órgano del Masp con la descripción del museo, sus colecciones y programación, a partir de la página 66 aparecen espectaculares de dobles páginas que descubren una mirada etnográfica (Toledo, 2019, 123-134) [Fig. 6]. En la página 66 y 67 se despliega el artículo “Indio desenhista, indio modista” en el cual a partir de piezas incisas y coronas de plumas se buscaba poner en pie de igualdad las producciones indígenas con las modernas[6]. Apoyándose en la idea de síntesis y meticulosidad, se explicaba brevemente aspectos vinculados a pensamiento y hacer indígena –aunque sin especificar a qué culturas pertenecían (Riséiro, 2019, 80-88) [Fig.7]. Le seguía inmediatamente otra gran doble página con el artículo “Amazona: o povo arquiteto” y otra de los “Exvotos do Nordeste” [Fig.8]. Mientras que en el primero se resaltaba la funcionalidad y la estética de la vivienda de los “hombres simples” a través de

fotografías de precarias cabañas, en el segundo los exvotos están fotografiadas sobre bases cúbicas blancas y negras lisas y aislados de sus contextos de funcionalidad[7].

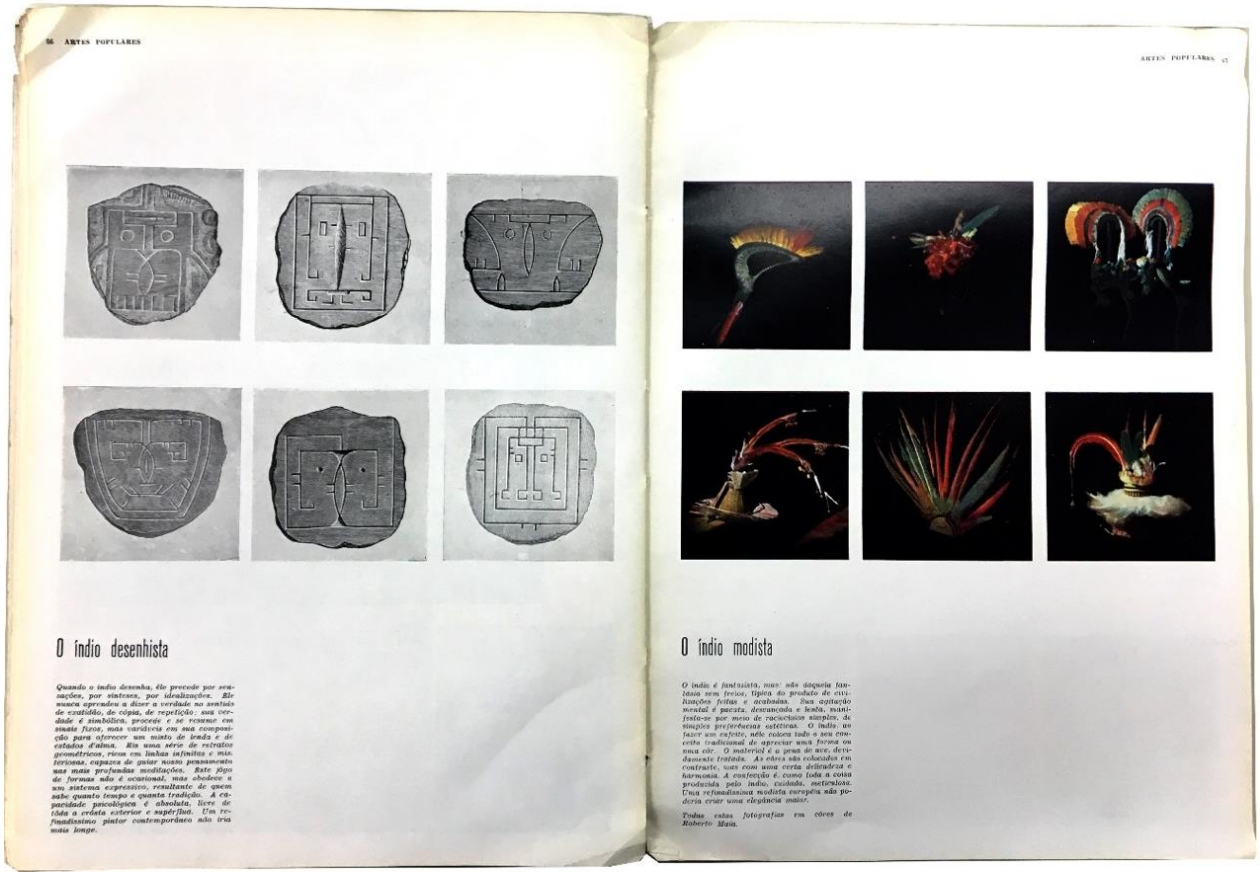


Fig.6. *Habitat*, São Paulo, n. 1, 1950. "O indio desenhista, o indio modista", p. 66-67.

Efectivamente, la revista actuaba como una plataforma de apropiación de las culturas locales y de inscripción en el marco de la visualidad moderna[8]. No primaba el abordaje científico sino el recorte curatorial modernista que señala la funcionalidad, la limpieza formal y la materia cruda (con escasa intervención) como puntos de conexión con las producciones vernáculas. Esta búsqueda antropológica – clave en Bo Bardi – debe ser celebrada al tiempo que relativizada, como señaló Antonio Riséiro (2019). Si bien Bo Bardi no tuvo una mirada romántica sobre la cuestión indígena, su abordaje antropológico no se propuso investigaciones específicas ni rigurosamente documentadas.

Pasemos ahora a introducir brevemente *A. Hombre y expresión*, dirigida por Carlos Raúl Villanueva junto con sus colaboradores en el estudio de arquitectura, Ramón Losada y Juan Pedro Posani. La revista solo tuvo 4 números en una extendida periodicidad de tres años (1954-1957). *A. Hombre y expresión* es una revista moderna que acompaña el importante auge constructivo que atravesó el país durante los años 50. La revista presenta una gran cantidad de anuncios promocionales de materiales para la construcción moderna y de nuevos emprendimientos inmobiliarios (las publicidades estaban diseñadas por artistas vinculados a la revista como Mateo Manaure y Alejandro Otero, Clara Urdaneta y Juan Pedro Posani). El diseño de tapa del número 1 realizado por Manaure es diciente respecto a

este momento de auge constructivo que vivía Caracas, así como su nombre, "A", inscribía con claridad el lugar iniciático que cumplía la revista en la reflexión sobre arte y arquitectura moderna. La visualidad de la revista es netamente moderna: utiliza tipografía palo seco y minusculismo en los títulos y descatados. La diagramación de la página se organiza por bandas tanto para el texto (con la utilización de dobles columnas) así como para la composición de las imágenes que muchas veces adquiere forma de retícula.

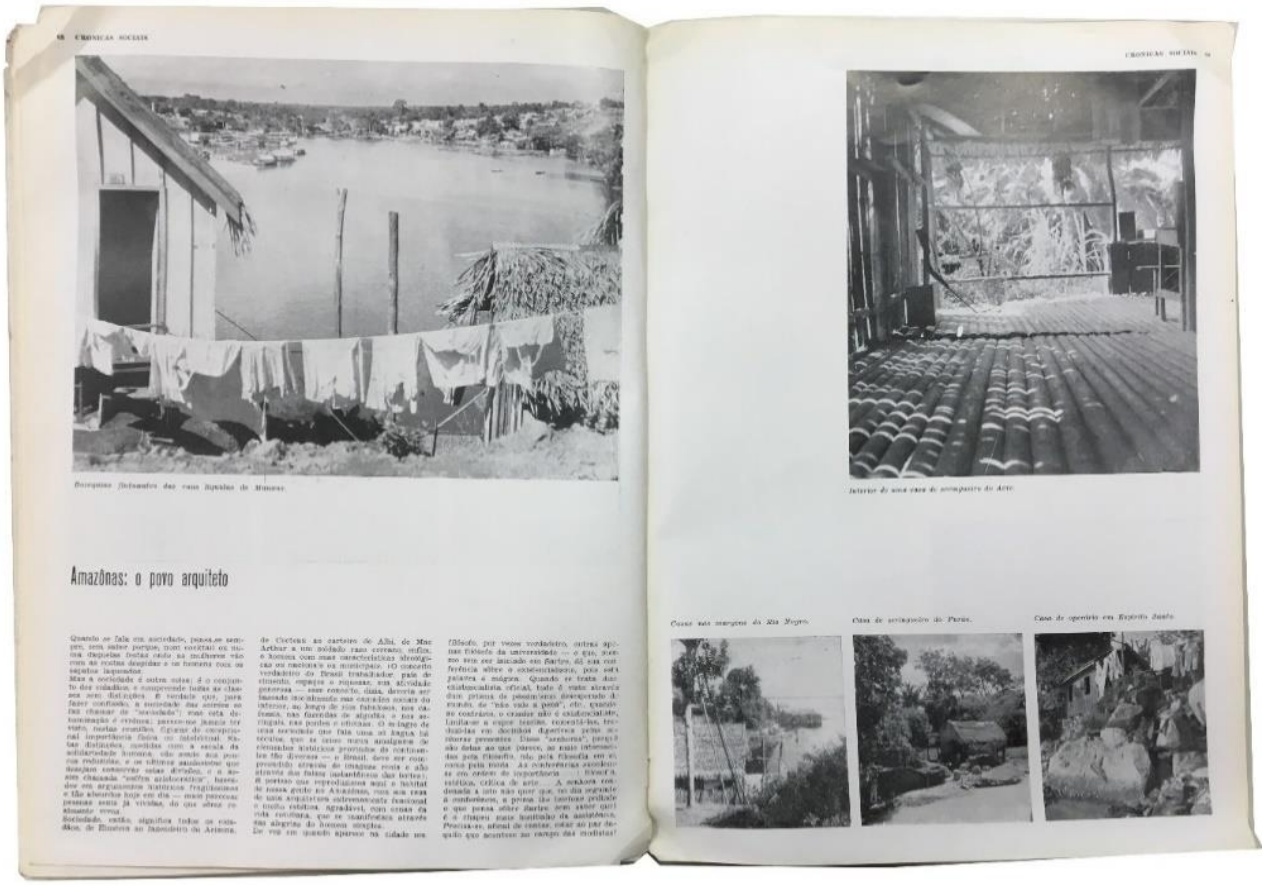


Fig.7. *Habitat*, São Paulo, n. 1, 1950. "Amazônas: O povo arquiteto", p. 68-69.

Los dos primeros números de *A* son elocuentes de esta articulación entre arte abstracto y cultura vernácula. [Fig. 9]. En el número 1 de enero de 1954, mientras un artículo de Mateo Manaure daba cuenta del desarrollo de la abstracción en Venezuela y del rol del grupo *Los disidentes*, el texto "Notas geo-etnográficas sobre los indios piaroas" admiraba la integración entre funcionalidad y valores plásticos de las construcciones de esta cultura nativa y la revista exhortaba a una revisión cabal de los términos "salvaje" y "civilizado" (Grelier, 1954, s/p). El tono era similar al utilizado por *Habitat*, en términos de mostrar cómo aspectos valorados del paradigma moderno formaban parte del arsenal estético-constructivo de las poblaciones originarias de América. Los petroglifos producidos por las culturas antiguas en Venezuela fueron tratados en el número 2 y una polémica en torno al valor funcional y estético de estas producciones se continuó en el número 3 de *A* y en las páginas del diario *El Nacional* (Cruxente 1955; 1957), (Short, 1957). Asimismo, el barroco también aparecía como una referencia central de este relato moderno que revisaba la tradición local (Gasparini, 1955, s/p).

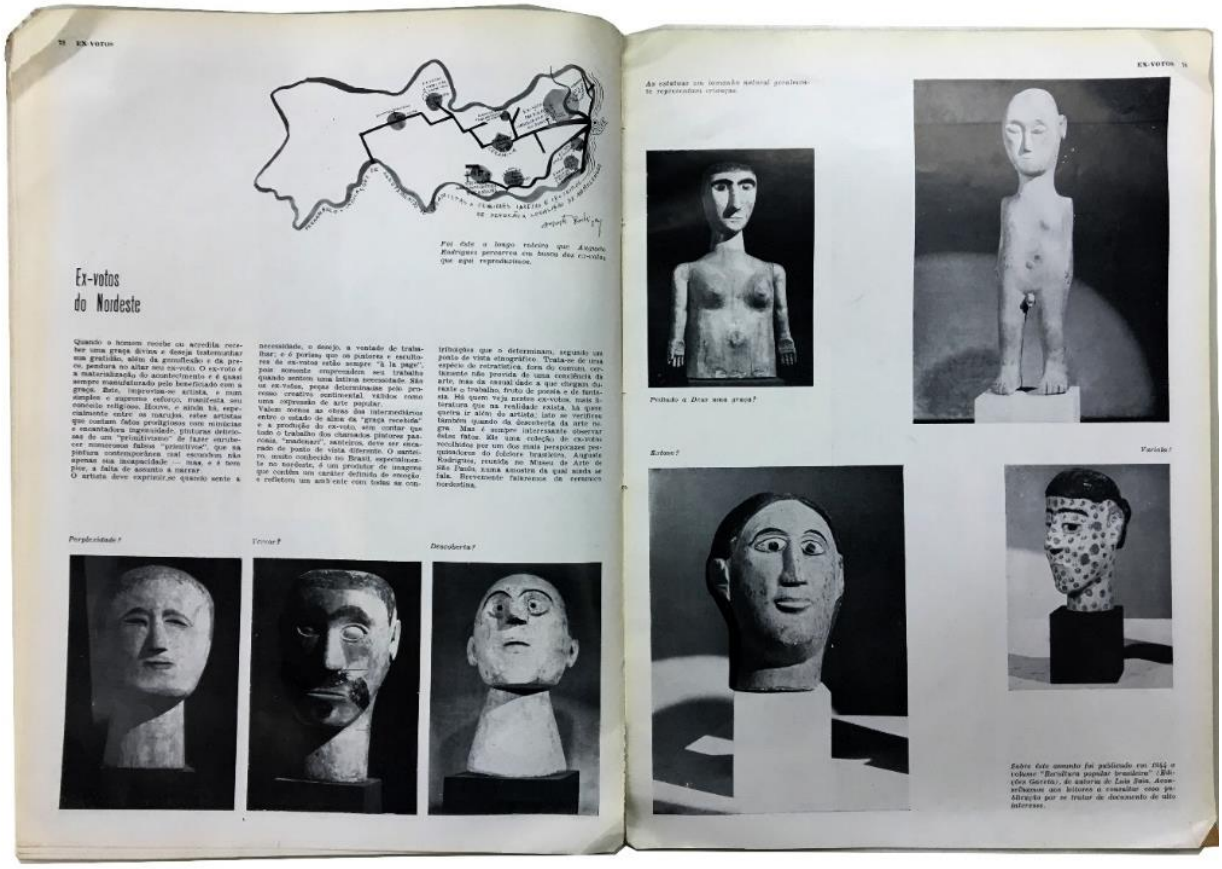


Fig.8. *Habitat*, São Paulo, n. 1, 1950. “Ex–votos do Nordeste”, p. 70-71.

Por su parte, el diseñador Miguel Arroyo y Carlos Raúl Villanueva aprovechaban las páginas de la revista para dar cuenta de las inspiraciones regionales de sus producciones modernas [Fig.10]. Arroyo en su artículo “Muebles modernos para una casa colonial” señalaba como referencia e inspiración para su sillón Pampatar (realizado para la casa de Alfredo Boulton en esta localidad en Isla Margarita) los muebles indígenas y criollos como el ture o el butaque: “es con esta funcionabilidad y falta de pretensión del mueble criollo o indígena con la que hemos tratado de establecer ligazón” (Arroyo, 1954, s/p)[9] [Fig.11]. En el número 2, Villanueva sostenía que su casa Camoa en el barrio de La Florida en Caracas buscaba la superación del funcionalismo a partir de una proposición regionalista que conectaba la adecuación al clima con la tradición barroca[10]. La decoración del interior también estaba articulada en función de la lectura moderno-vernacular: máscaras folklóricas venezolanas y tallas coloniales colgaban junto con piezas de Alexander Calder, Hans Arp, Anton Pevsner, entre otros.

En suma, como he señalado, *Habitat* y *A* tienen un tono similar al leer aspectos valorados del paradigma moderno como parte del arsenal estético-constructivo de las poblaciones originarias de América. Asimismo, es preciso señalar que en paralelo a esta revitalización de las culturas locales que estas revistas estaban haciendo, se estaba produciendo el agenciamiento territorial de la zona del Amazonas por parte de los Estados y empresas extractivas de materias primas. En el caso del Brasil, este proceso corría en paralelo a la conquista por parte del Estado del centro occidental del país –conocido como “Marcha para o Oeste” – y la desterritorialización y reducción de las poblaciones indígenas (Garfield,

2000; Camargo de Arruda, 2013). En el caso de Venezuela, Lisa Blackmore señala que los años 50 fueron testigos del inicio de una intensa e incesante explotación de la cuenca del Orinoco en navegación, potencial hidroeléctrico y minería, entre otras (Blackmore , 2018).

a la churuata tal como aparece al observador desde el sendero.
b localización geográfica de las tribus piaroas.

notas geo - etnográficas sobre los indios piaroas

joseph greiler

para quienes sientan la arquitectura como forma de vida, más que como profesión o negocio, resultan sorprendentes lecciones las realizaciones constructivas de los indios piaroas. analizando en ellas la íntima y sabia integración de los factores funcionales y de los valores plásticos, muy elevados en este caso, encontramos una prueba más de la falsedad del concepto, generalmente aceptado, de las civilizaciones indígenas primitivas y salvajes, evidentemente, después de varios decenios de vida y técnica moderna, necesitamos una revisión cabal del significado de los términos: salvaje y civilizado.
con toda probabilidad lograríamos insospechadas sorpresas.

Los geógrafos y los etnólogos trabajan cada uno con métodos propios, teniendo sin embargo horizontes análogos.

Los primeros parten del estudio de la tierra y llegan al hombre para investigar sobre sus técnicas, su organización social y su papel en la dinámica del medio ambiente.

Los segundos consideran primeramente al hombre y por él llegan a la tierra, campo de sus actividades.

Los dos maneras son concomitantes. La del geógrafo nos parece, sin embargo, en el caso presente más apta para dar una explicación lógica de la evolución y de la sucesión de los hechos. Cuanto más primitivo es un grupo humano más sometido se halla a la influencia de la naturaleza y a las necesidades del medio. El estudio del ambiente se impone entonces en primer término.

El ejemplo citado por Jean Brunhes del reparto inicial de población en las selvas de Europa Central, nos muestra una serie de calveros circulares aislados unos de otros y la toponimia nos revela la necesidad primordial: el agua. Las terminaciones son siempre en *bruna*, fuente o manantial, *thal*, valle, *see*, laguna.

No será sino de una manera progresiva, cuando aprenderá a crearse reservas, a construir acueductos y sobre todo a perforar pozos, que el hombre se liberará parcialmente de la sujeción imperiosa de instalarse en la proximidad inmediata de las aguas corrientes.

En la región objeto de nuestro estudio a lo llamaro de relenamiento permeable, o la sabana superficialmente seca, la selva y su zócalo impermeable, oponen sus innumerables riachuelos que han atraído los indios y los han fijado en cierto modo. La proximidad de la carretera de Puerto Ayacucho a Samariapo, que ha elegido a la sabana, les ha movido a franquear, aunque tímidamente, el límite forestal.

A la geografía de las necesidades primarias, de los primordiales recursos, a la geografía de las casas, de los claros del bosque a calveros y de los senderos forestales se agrega poco a poco un embrión de geografía política, un embrión de geografía de la historia.

La selva es el dominio del indio Piaroa que encuentra allí todo el año aguas claras y corrientes, y provisiones abundantes y variadas que no podría ofrecerle la árida sabana.

Recolección, pesca y caza, que Brunhes llamaba "fenómenos de economía destructiva" explican la vida nómada. Tenemos un ejemplo en los Pigmeos de Africa y otro, casi igualmente típico, en los Guaharibos y los Waikas del Alto Orinoco.

Por el contrario, de la agricultura se deriva la relativa sedentarización de los Piaroa. Relativa, ya que el corte y quema de los árboles de la selva es el único método tener de procurar el medio elemental de instalar allí grupos humanos que vivan, más o menos, de la agricultura. En cuanto se agota el suelo así conquistado será preciso limpiar por el fuego una nueva parcela, crear un nuevo islote en la gran selva.

De consiguiente, sedentarización precaria, en razón de esta doble sujeción: primero de la agricultura, cuyas actividades se estabilizan solamente mientras perdure un suelo sin cubierta forestal y segundo por el complemento indispensable de la recolección, la pesca y la caza, que imponen movilización frecuente.

Este género de vida, todavía relacionado, por los fenómenos de economía destructiva, al de los indios más primitivos, se asemeja, sin embargo, gracias a la presencia de un centro administrativo, Puerto Ayacucho, a nuestra civilización tecnificada. Pero su característica esencial continúa siendo la agricultura que los Piaroa practican, verosímilmente, desde tiempos inmemoriales, ya que sus leyendas asocian la creación de la yuca, planta esencial para la vida, con la creación del Mundo.

indio descansando

El primer grupo de indios Piaroas que hemos visitado en el curso de nuestro viaje se halla establecido junto al río Parao Chiquito, a una hora de camino al este de la carretera de Puerto Ayacucho a Samariapo y a unos treinta minutos aproximadamente en el interior de la selva. Desde la carretera se puede ir cómodamente, en jeep, a través de la sabana hasta los linderos de la selva. El sendero forestal está netamente trazado por las repetidas idas y venidas de una familia Piaroa que se ha instalado al borde de la selva, acercándose así a la carretera sin alejarse de las aguas corrientes de la maleza, donde poseen un conuco o plantación. Este pequeño grupo desempeña el papel de intermediario entre los indios de la zona atrasada y Puerto Ayacucho. Hablando un poco el español están "Piaroas de la Sabana" son preciosos guías intérpretes.

La churuata, casa colectiva de este grupo, que cobija una docena de familias o sea alrededor de cuarenta individuos, se levanta en la cima de una pequeña eminencia cuya pendiente oriental, abrupta, se sumerge en el río Parao Chiquito. Ocupa el centro de un conuco, que se extiende al norte por la cresta del río; un espacio libre de 6 a 8 metros ha sido preparado alrededor de la habitación. Para la tala se empleó el hacha; los árboles se cortan a un metro del suelo y sus troncos especialmente por el conuco, serán desmenuzados a medida que se necesita leña. Las ramas se queman sobre el terreno y sus cenizas han vertido a enriquecer el suelo. No se trata, por tanto, de incendio de la selva, de fuegos corrientes, tal como se practica aún en Africa, dejando en pié los árboles bastante gruesos para ser perdonados, sino más bien de una práctica intermedia entre este método y el "essartage" de los sotos europeos, que consiste en mondar o descortezar los árboles y los setos vivos y quemar ramas y malezas en montones, dispersando a continuación las cenizas.

La yuca, planta de manioco, constituye el elemento esencial de la plantación. Los Piaroas cultivan también el maíz, la caña de azúcar, la piña, la batata, un cierto número de plátanos, así como una variedad de algodón y el sisal.

Otros tres conucos, más extensos que el primero, se hallan diseminados a alguna distancia en la selva; el más alejado no está sino a un cuarto de hora de camino de la churuata. Dos de estas plantaciones están en plena producción, la tercera está agotada, y parcialmente invadida por las gramíneas; sin duda alguna no tardará en estar cubierta por el bosque secundario.

Hemos visitado un segundo grupo establecido a tres horas de marcha hacia el este del primero. Parece numéricamente menos importante. Los dos grupos viven en perfecta armonía. Se visitan constante y frecuentemente y se aprovechan en común de la caza.

Fig. 9. *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 1, 1954. Joseph Greiler, "Notas geo-etnográficas sobre los indios piaroas", s/p.

A través de la revisión de *Habitat* y de *A* y la coexistencia de modernidad vernácula vuelvo a revisar el caso argentino ya que este país también tuvo un importante desarrollo de las propuestas constructivas. Si buscamos un paralelo a *Habitat* y *A* en relación con la promoción del arte y la arquitectura moderna en los 50, la referencia es la revista *Nueva Visión* aparecida en Buenos Aires en 1951 y dirigida por Tomás Maldonado. No sólo *Habitat* era anunciante en *Nueva Visión* y viceversa, sino porque la revista porteña se parecía mucho a la publicación paulista y a la caraqueña no sólo en los contenidos vinculados al movimiento moderno sino también en su visualidad. *Nueva visión* utilizaba muchos de los recursos que ya mencionamos anteriormente: minusculismo gráfico en la tapa, tipografía palo seco, organización por bandas, bicromías, diagramación en columnas y publicidades diseñadas por artistas de la revista.

Fig.10 *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 1,1954. Miguel Arroyo, “Muebles modernos para una casa colonial”, s/p.

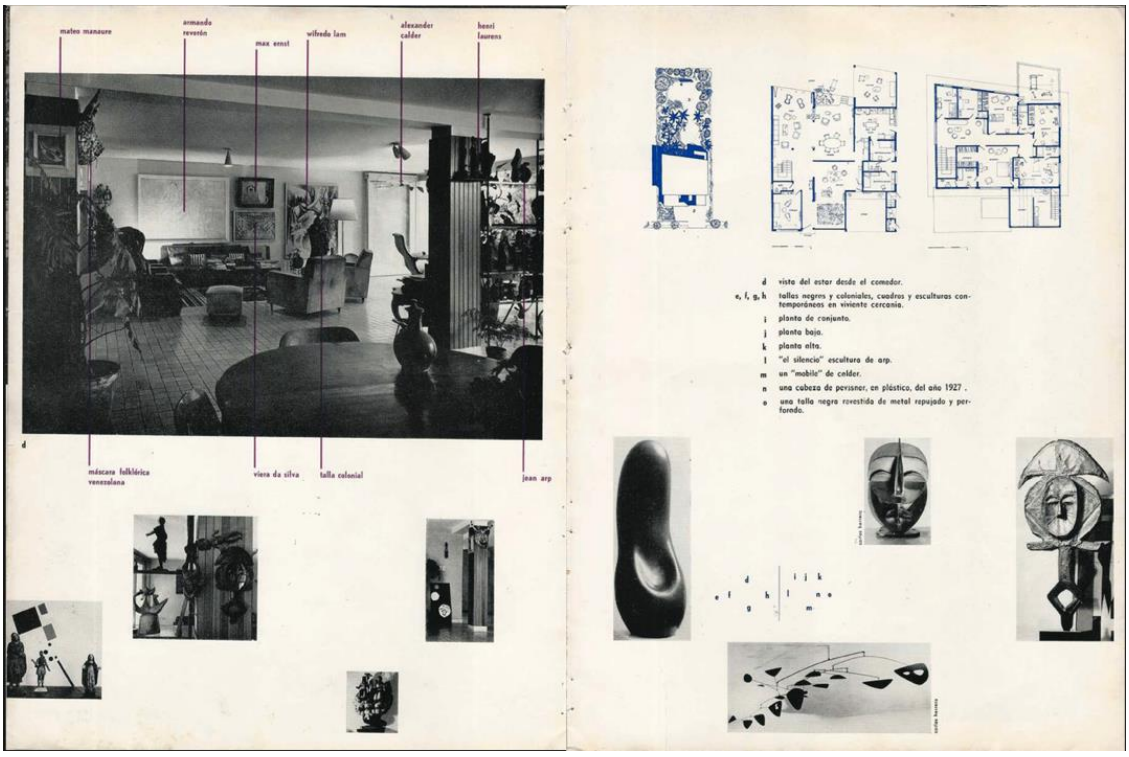


Fig.11. *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 2, 1955. “La casa de Carlos Raúl Villanueva”, s/p.

Nueva Visión (que se continuó hasta los 9 números en 1957) se esforzaba en dar a conocer, en el contexto argentino de escasa promoción del arte moderno durante el gobierno de Juan Domingo Perón, un panorama amplio e internacional de los principales referentes y espacios de promoción del arte y la arquitectura moderna. Bajo la máxima de "síntesis de las artes", la tapa del número 1 exponía a Alvar Aalto, Max Bill y Henry Van de Velde como los pioneros del diseño. Los miembros Bauhaus como Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Mies van der Rohe y, fundamentalmente, Max Bill serían referentes clave. Precisamente, estos líderes Bauhaus aparecían en la revista a partir de sus posiciones de posguerra; en particular Max Bill y la HfG de Ulm a la cual también ingresaría Maldonado en 1954 (García, 2019, capítulo 4). También se sumaban las producciones locales de Juan Manuel Bonet y Amancio Williams junto con las exposiciones y actividades de un sector del grupo invencionista. A la vinculación de Maldonado, Prati, Hlito, Iommi y Girola, se sumaban en este momento Sarah Grilo, José Antonio Fernández-Muro, Miguel Ocampo y Hans Aebi. Todos juntos integraban una nueva agrupación de artistas abstractos menos programática que la de los años 40 y con inscripción en el circuito de exhibiciones regional e internacional.

Efectivamente, *Nueva Visión* representaba un momento particular del desarrollo del arte concreto local. Si bien era heredera de la mítica revista *Arturo*, la iniciadora de los debates programáticos en torno a la abstracción en Buenos Aires, luego de siete años las búsquedas habían cambiado bastante el rumbo. En *Arturo* surgió el invencionismo como una relectura rioplantense de los planteos abstractos y la invención del dispositivo del marco recortado instaló una disputa con el legado europeo en la búsqueda de una estructura no representativa. En *Nueva Visión* se observa que artistas como Maldonado, Hlito y Prati, luego del tránsito por la vanguardia invencionista (como *Arturo*, la Asociación Arte Concreto-Invención [AACI]) regresaron a la investigación en torno del marco ortogonal. Estas elecciones han sido leídas (acá incluyo mis investigaciones sobre el tema) en función de la constitución de un mapa argentino-brasileño en torno del arte concreto en fluido intercambio con el artista suizo Max Bill (*Ibidem*). En este momento, el universo plural de referencias que había informado a los artistas invencionistas en los años anteriores se acotó y circunscribió a la línea del arte concreto.

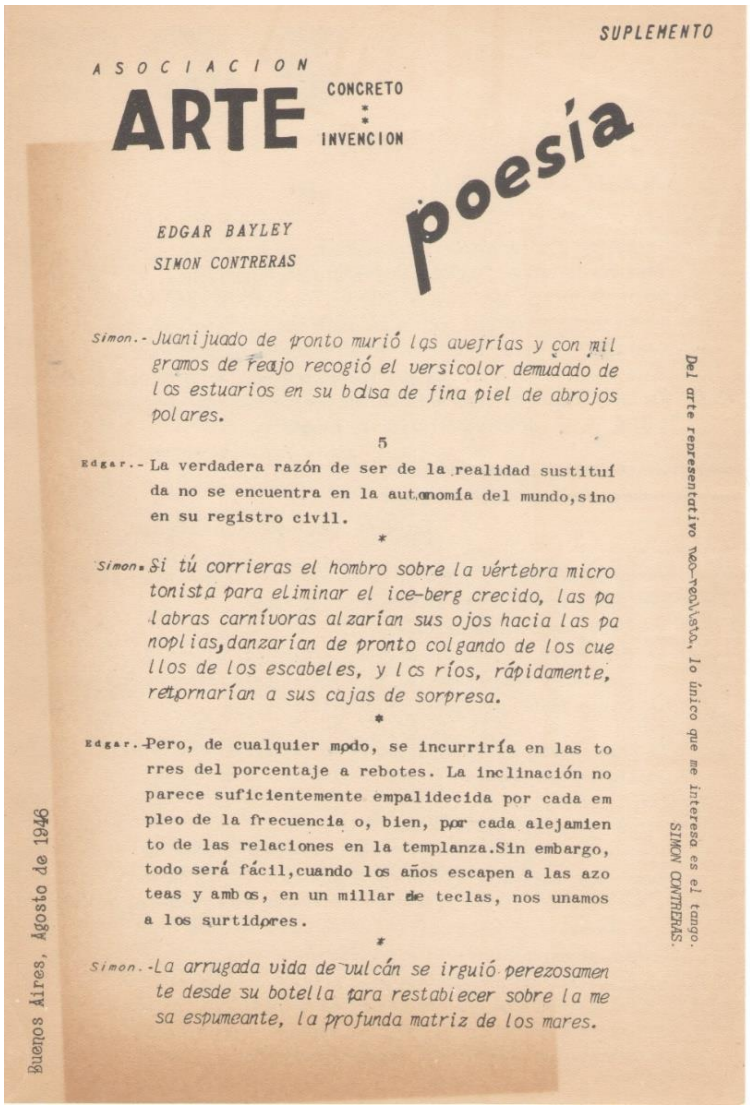
Ahora bien, la gran diferencia que surge a la hora de comparar *Nueva Visión* con *Habitat* y *A* es el hecho que en la revista argentina está ausente toda lectura de corte vernáculo. El recorte de la revista es radical porque se relaciona con su ámbito de creación y consumo. Desde un Pettit Hotel en el centro porteño, un grupo de arquitectos, artistas e intelectuales programaron distintas propuestas que se encontraban unidas básicamente en la necesidad de llevar a adelante en Buenos Aires un programa netamente moderno. Tanto *Nueva Visión*, como OAM, el taller de Enio Iommi y los conciertos dodecafonistas de la agrupación Nueva Música de Juan Carlos Paz se dieron sede en este lugar. Un recorte internacionalista de la cultura local era el que prevalecía en esta asociación de fuerte alcance entre los profesionales.

Sin embargo, un análisis detallado de las revistas lanzadas por los herederos invencionistas nos muestra un panorama más complejo y plural del que hasta ahora habíamos considerado. En el mismo año de 1951, los poetas Edgar Bayley (hermano mayor de Tomás Maldonado y pieza clave en *Arturo* y el invencionismo) y Juan Carlos Lamadrid (un personaje bohemio y marginal proveniente de una familia patricia venida a menos) habían lanzado la revista *Conjugación de Buenos Aires*. Tanto Bayley como Lamadrid (el seudónimo de Simón Contreras durante los años 1940 bajo) habían participado activamente de las actividades de la vanguardia invencionista, en ese momento reagrupada en la AACI.

Tres números en formato A3 en papel obra y sin imágenes y en tipografía san serif daban forma a

Conjugación de Buenos Aires. Esta era una revista simple en sus características materiales, pero no menos ambiciosa en términos conceptuales. En el primer número, la revista asentaba: "No debe extrañar que reunamos aquí lo más directo y cotidiano con la preocupación de alcances universales. Los testimonios de una experiencia ciudadana con el pensamiento y la obra comprendidos en la vanguardia estética. Tal encuentro o conjugación es parte de nuestros planes, pues queremos superar mucha falsa antinomia y llegar a lo cierto y no aparente de una aventura colectiva"[11].

Conjugación de Buenos Aires continuaba con la experimentación del lenguaje poético y el quiebre con estatuto representativo como lo habían hecho en los poemas y las revistas anteriores (Del Gizzo, 2017, 128-137). Sin embargo, la búsqueda central de esta revista apuntó, como lo señalaban los editores en el número 1, a la unión de la "experiencia ciudadana con el pensamiento y la obra comprendidos en la vanguardia estética"[12]. En el número 2, la editorial buscaba ser más explícita sobre estas búsquedas: "Nuestra conjugación de Buenos Aires, entonces, al par que nos integra nos afirma en nuestro entorno próximo, nos abre a los impulsos de renovación creadora"[13]. En suma, la revista apuntaba a la unión del invencionismo y el tango.



SUPLEMENTO

ASOCIACION ARTE CONCRETO * INVENCION

poesía

EDGAR BAYLEY
SIMON CONTRERAS

Simon.- Juanijuado de pronto murió las avejrías y con mil gramos de reajo recogió el versicolor demudado de los estuarios en su bolsa de fina piel de abrojos polares.

5

Edgar.- La verdadera razón de ser de la realidad sustituída no se encuentra en la autonomía del mundo, sino en su registro civil.

*

Simon.- Si tú corrieras el hombro sobre la vértebra micro tonista para eliminar el ice-berg crecido, las palabras carnívoras alzarían sus ojos hacia las papoplias, danzarían de pronto colgando de los cuellos de los escabeles, y los ríos, rápidamente, retornarían a sus cajas de sorpresa.

*

Edgar.- Pero, de cualquier modo, se incurriría en las torres del porcentaje a rebotes. La inclinación no parece suficientemente empalidecida por cada empleo de la frecuencia o, bien, por cada alejamiento de las relaciones en la templanza. Sin embargo, todo será fácil, cuando los años escapen a las azoteas y ambos, en un millar de teclas, nos unamos a los surtidores.

*

Simon.- La arrugada vida de vulcán se irguió perezosamente desde su botella para restablecer sobre la mesa espumeante, la profunda matriz de los mares.

Del arte representativo neo-realista, lo único que me interesa es el tango.
SIMON CONTRERAS.

Buenos Aires, Agosto de 1946

Fig. 12. *Asociación Arte Concreto-Invención.* Suplemento Poesía, 1946.

Esta búsqueda de "vanguardia local", de "tango invencionista" que vemos surgir en *Conjugación de Buenos Aires* ya estaba en ciernes en uno de los panfletos lanzados por la AACI en 1946. La AACI continuaba aspectos planteados en *Arturo* pero entendidos por esta asociación a partir de la práctica marxista que ubicaba sus raíces en el constructivismo ruso como principal paradigma. En su primera aparición, la revista de la AACI con su atractiva portada blanco y negro vino acompañada del *Suplemento de poesía*. Se publicaban ahí poemas Edgar Bayley y Simón Contreras (seudónimo de Juan Carlos Lamadrid) que trabajaban sobre la superficialidad del lenguaje, lo fónico, las asociaciones inesperadas y la destrucción del sentido lógico de la lengua [Fig. 12]. Sin embargo, subrepticiamente y alterando el sentido convencional de la escritura, sobre el margen izquierdo se leía la frase de Contreras que decía: "Del arte representativo *neo-realista*, lo único que me interesa es el tango".

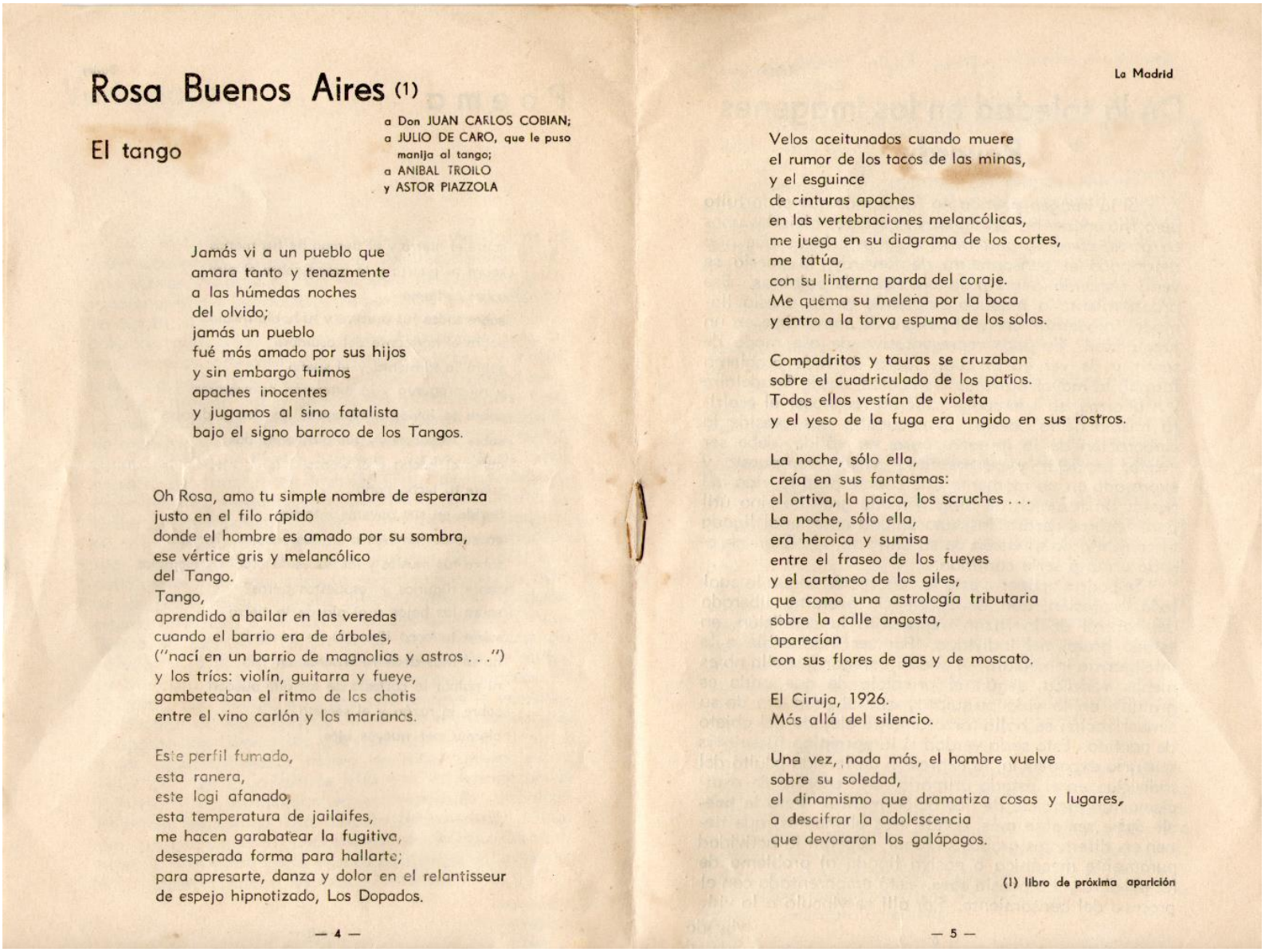
Esta sería la semilla que florecía en *Conjugación*: hacer confluir el lenguaje cotidiano –la jerga de barrio– utilizado por el tango con el lenguaje "culto" e internacional de la vanguardia (Del Gizzo, 2017: 137). Posiblemente haya sido Contreras quien reconoció en el tango el elemento capaz de aportar esa conciencia popular al invencionismo y quien advirtió que la experimentación vanguardista podía contribuir a activar la potencialidad poética del tango y a darle al pueblo mejores palabras. El propio Lamadrid en entrevista apuntaba terminar con "la mentira de venderle falopa al pueblo, el farolito, el bulincito, la cortada el chan-chan"[14].

Por el "farolito" Lamadrid refería a tópicos consagrados del género que, hacia mediados del siglo XX, ya habían perdido su fuerza originaria a causa de la repetición y la banalización en su circulación radial y fílmica. El tango entró en crisis durante la década del 50. El arrabal, la orilla maleva ya no existían: la ciudad había cambiado y los barrios marginales si bien no habían desaparecido se habían transformado en zonas comerciales y altamente pobladas (Goldar, 1980: 138). En términos musicales amplios sectores de la sociedad eran exitosamente interpelados por el folklore y los comienzos del rock. Además, a partir del derrocamiento del peronismo en 1955, se atravesaba un proceso socio político que alejaba a las clases medias del tango (García Brunelli, 2010). Otro de los motivos de la crisis se atribuye a las letras de tango que devinieron anacrónicas y también los modismos y amaneramientos de cantores y cancionistas, cargados de dramatismo y seriedad (García Brunelli, 2012). Efectivamente, muchos de los temas típicos del tango dejaron de tener un referente específico; en los años 50 las condiciones de vida la clase trabajadora habían mejorado debido a las políticas sociales peronistas (Goldar, 1980). En ese momento, el tango no sintonizó la sensibilidad de posguerra porteña aunque pronto volvería transmutado.

Así, en el número 1 de *Conjugación*, en una vuelta de página, la revista publicaba un texto de Tristán Tzara sobre Piere Reverdy y el tango *Rosa Buenos Aires* de Lamadrid [Fig. 13]. Este tango, dedicado a Julio De Caro "que le puso manija al tango", a Aníbal Troilo y a Ástor Piazzolla, recreaba la atmosfera del arrabal y los bajos fondos. La referencia a Piazzolla articula precisamente esa transformación lingüística que el tango buscaba en ese momento en la poesía culta de vanguardia. Efectivamente, la última estrofa de este tango *Rosa Buenos Aires*, se advierte la complejización de la metáfora que se corresponde al paso de Lamadrid por la vanguardia (Del Gizzo, 2017: 136). Así, el poder transformador de la vanguardia deglutía la canción nacional ahogada en metáforas de simples mientras devolvía al poema y al poeta ese papel clave en la formación de una nueva conciencia estética popular.

> Una vez, nada más, el hombre vuelve
> sobre su soledad,
> el dinamismo que dramatiza cosas y lugares,

a descifrar la adolescencia
que devoraron los galápagos (La Madrid, 1951: s/p).



Rosa Buenos Aires (1)

El tango

a Don JUAN CARLOS COBIAN;
a JULIO DE CARO, que le puso manija al tango;
a ANIBAL TROILO
y ASTOR PIAZZOLA

Jamás vi a un pueblo que
amara tanto y tenazmente
a las húmedas noches
del olvido;
jamás un pueblo
fué más amado por sus hijos
y sin embargo fuimos
apaches inocentes
y jugamos al sino fatalista
bajo el signo barroco de los Tangos.

Oh Rosa, amo tu simple nombre de esperanza
justo en el filo rápido
donde el hombre es amado por su sombra,
ese vértice gris y melancólico
del Tango.
Tango,
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles,
("nací en un barrio de magnolias y astros . . .")
y los tríos: violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos.

Este perfil fumado,
esta ranera,
este logi afanado,
esta temperatura de jailaifes,
me hacen garabatear la fugitiva,
desesperada forma para hallarte;
para apresarte, danza y dolor en el relantisseur
de espejo hipnotizado, Los Dopados.

— 4 —

La Madrid

Velos aceitunados cuando muere
el rumor de los tacos de las minas,
y el esguince
de cinturas apaches
en las vertebraciones melancólicas,
me juega en su diagrama de los cortes,
me tatúa,
con su linterna parda del coraje.
Me quema su melena por la boca
y entro a la torva espuma de los solos.

Compadritos y tauras se cruzaban
sobre el cuadriculado de los patios.
Todos ellos vestían de violeta
y el yeso de la fuga era ungido en sus rostros.

La noche, sólo ella,
creía en sus fantasmas:
el ortiva, la paica, los scruches . . .
La noche, sólo ella,
era heroica y sumisa
entre el fraseo de los fueyes
y el cartoneo de los giles,
que como una astrología tributaria
sobre la calle angosta,
aparecían
con sus flores de gas y de moscato.

El Ciruja, 1926.
Más allá del silencio.

Una vez, nada más, el hombre vuelve
sobre su soledad,
el dinamismo que dramatiza cosas y lugares,
a descifrar la adolescencia
que devoraron los galápagos.

(1) libro de próxima aparición

— 5 —

Fig. 13. *Conjugación de Buenos Aires*, Buenos Aires, n. 1, 1951, p. 4-5.

*

A modo de conclusión me interesa revisar algunas cuestiones historiográficas. He señalado anteriormente que el abordaje comparativo regional habilita el descubrimiento de núcleos ignorados para las escenas locales. Precisamente, en este caso, la revisión de las revistas *Habitat* y *A. Hombre y expresión* me permitió mirar de nuevo el caso argentino (a través de *Conjugación de Buenos Aires* y *Nueva Visión*) y vislumbrar un recorrido vernáculo que también existió de manera subyacente en la

vanguardia argentina. Esta lectura se basó en sobre las diferencias que planteaban los recorridos de las revistas más que la coincidencia de sus elecciones.

La perspectiva de Tomás Maldonado, asentada en una seductora argumentación, su solidez teórica y la proyección internacional de su carrera, primó e imprimió sentido a las lecturas sobre los desarrollos del arte concreto[15]. Desandar el sobredimensionamiento de la figura de Maldonado va en paralelo con inscribir otras historias del concretismo entre las que se incluyen la deconstrucción del canon masculino del arte concreto, la revisión de los postulados científicos desde aspectos más lúdicos y contradictorios; el descubrimiento de lo vernáculo allí donde sólo había pureza de formas. Esta operación de relectura aspira a salpicar con marrón del río lo que hasta ahora habíamos cubierto con esmalte blanco.

Referencias

AMIGO, R. *La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

ARROYO, M. Muebles modernos para una casa colonial. *A. Hombre y expresión,* Caracas, n. 1, enero de 1954, s/p.

BLACKMORE, L. Colonizing Flow: The Aesthetics of Hydropower and Post-Kinetic Assemblages in the Orinoco Basin. In: ANDERMAN, J. et al. (eds.). *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Zurich: Diaphanes, 2018, p. 171–197.

BRITO, R. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, (1975) 1999.

CAMARGO DE ARRUDA, L. Fotógrafos e Fotografias na Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos índios (Brasil). *Memoria y Sociedad*, Bogotá, v. 17, n. 34, p.50-67, 2013.

CRISPIANI, A. Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre diseño en argentina. *Block*, n. 1, Buenos Aires, p. 61-70, ago. 1997.

CRUXENT, J. M. Petroglifos venezolanos. *A. Hombre y expresión*, Caracas n. 2, sept. 1955.

_____. "Opiniones. Los pretroglifos". *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 3, enero 1957.

DEGIOVANNI, F. *Vernacular Latin Americanisms. War, the Market, and the Making of a Discipline*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

DEL GIZZO, L. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el Movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2017.

ESPADA, H. Fotoformas: luz y artifício. In: _____ (ed.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014, p. 12-36.

FASCE, P. El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX. *Artelogie*, Paris, n. 12, p.1-21, 2018.

GARCÍA BRUNELLI, O. La irrupción del Octeto Buenos Aires de Astor Piazzolla en la historia del tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955, *Revista Argentina de Musicología,* Buenos Aires, n. 11, p. 117-145, 2010.

_____. La renovación del tango en la década de 1960. *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*, Buenos Aires, 16 al 19 ago. 2012.

GARCÍA, M. A. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011. Traducido al inglés como: *Abstract Crossings. Cultural exchanges between Argentina and Brazil*. Oakland: University of California Press, 2019.

_____. Modernizar la tradición. Carlos Rojas en Artesanías de Colombia durante los años 70. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, online since 11 December 2017. Disponible: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71626>.

_____. Towards a Reappraisal of Comparative Studies: Cases of South American Modernism. *Grey Room*, n. 81, p.72-101, 2020.

GARFIELD, S. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas, *Revista Brasileira de História*, n. 39, 2000, p. 13-36. Disponible: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100002>.

GASPARINI, G. La iglesia de San Antonio de Clarines. *A. Hombre y expresión* Caracas, n. 2, s/p, sept. 1955.

GOLDAR, E. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.

GRELIER, J. Notas geo-etnográficas sobre los indios piaroas. *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 1, s/p, enero 1954.

JIMÉNEZ, A. (ed.). *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano*. Nueva York: MoMA, 2008.

LA MADRID, J. C. Rosa Buenos Aires. *Conjugación de Buenos Aires,* n. 1, p. 4-5,1951.

LLORENS, M. M.; JUNCO, M. F. del; GUTIÉRREZ, M. T. (eds.). *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí: Brasil 1946-1992*. Madri: Fundación Juan March: Editorial de Arte y Ciencia, 2018.

NELSON, A. Mário Pedrosa, el museo del arte moderno y sus márgenes. In: PÉREZ-BARREIRO, G.; SOMMER, M. (eds.). *Mário Pedrosa: de la naturaleza afetiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 54–63.

PEDROSA, A.; CUY, J.; GONZÁLEZ TOLEDO, T. (eds), *Habitat. Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP, 2019.

RISÉIRO, A. Andanças pela praia de amar a Lina. In: PEDROSA, A. *et. al.* (eds.), *Habitat. Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP, 2019, p. 80-88.

RIVAS PÉREZ, J. F. Cannibal Homes: Additive Modernity and Design by Absorption in Brazil, Mexico and Venezuela, 1940–1979. In: SANTOS, M.; MALLET, A. E.; RIVAS, J.F. (eds.). *Moderno. Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940–1978*. New York: Americas Society, 2015.

SELLES, R. Poeta del vanguardismo: Juan Carlos La Madrid. In: *Historia del tango. Los poetas III*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

SHORT, C. C .de. Los pretroglifos en el arte primitivo de Venezuela. *A. Hombre y expresión*, Caracas, n. 3, enero 1957.

SMALL, I. V. Insertions into Historiographic Circuits. *October*, n. 161, p. 69-88, 2017.

TAVARES, P. *Des-Habitat*. Berlin: K. Verlag, 2019.

TOLEDO, T. Os museus populares de Lina Bo Bardi. In: PEDROSA, A. *et. al.* (eds)., *Habitat. Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP, 2019, p. 123-134.

VARELA, E. C. *Arte concreta além da Europa. Brasil-Argentina*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2017.

Notas

[*] El presente trabajo ha sido presentado bajo el título de "Vernacular readings of South American abstraction from the 50s" en *Sur moderno: New Perspectives on South American Abstraction and Its Legacies*, The Museum of Modern Art -Columbia University, New York, febrero de 2020.

[**] Doctora en teoría e historia del arte, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Independiente CONICET, Centro de Investigaciones sobre Arte y Patrimonio (CIAP)/UNSAM. E-mail: <mamaliag@gmail.com>.

[1] Arte moderno y americanismo es un tema amplio con inscripciones específicas en cada país de la región y en cada momento histórico durante el siglo XX. Repaso aquí solo algunas referencias: en términos teóricos, es preciso recuperar el pensamiento de Juan Acha en relación con la metodología para una historia del arte conceptualizada desde los problemas latinoamericanos. Sobre el caso argentino véase (Amigo, 2014); (Fasce, 2018). En el caso brasileño, el neococretismo ha sido leído como un movimiento que dio anclaje local al proyecto concreto; véase (Brito, 1999), (Small, 2017: 69-88).

[2] Respecto de una lectura regional del arte concreto con énfasis en Argentina y Brasil, véase: (García, 2011 [2019]), (Varela, 2017).

[3] En los últimos años la revista *Habitat* ha recibido bastante atención coincidiendo con nuevas revisiones del modernismo: (Tavares,2019), (Pedrosa; Cuy; González; Toledo, 2019); (Llorens; Junco; Gutiérrez, 2018).

[4] "Prefacio", *Habitat*, n. 1, São Paulo, 1950, s/p.

[5] Véase como ejemplo "Cerâmica dos Carajás", *Habitat*, n. 7, São Paulo, 1952, p. 61.

[6] Ambos pequeños textos a un lado y al otro de la página terminaban con casi con la misma frase: "Um refinadíssimo pintor contemporâneo não iria mais longe (…) Uma refinadíssima modista europeia não poderia criar uma elegância maior". In: "Indio desenhista, indio modista", *Habitat*, n. 1, São Paulo, 1950, p. 66-67.

[7] En esta misma línea de análisis puede considerarse el artículo "O sizal", en la página 63, que presenta las posibilidades de esta fibra brasileña para cortinas y tapetes de clima tropical. A la vuelta de página (p. 64) "Fotografías" de Geraldo de Barros aparece la fotografía *Itu* en la que una ventana pueblerina con cortina de sizal coincide con las búsquedas antropológicas de la revista. Sobre la diversidad de búsquedas de Geraldo de Barros que ponen en tensión el concepto de arte concreto, véase: (Espada, 2014).

[8] Respecto a la inclusión de piezas etnográficas en espacio de visualidad moderna, véase: (Nelson, 2017: 54–63).

[9] Véase: (Rivas Pérez, 2015). Sobre la figura de Alfredo Boulton véase: (Jiménez, 2008).

[10] "La casa de Carlos Raúl Villanueva", *A. Hombre y expresión* n. 2, Caracas, sept., 1955, s/p.

[11] "De los editores", *Conjugación de Buenos Aires*, n. 1, Buenos Aires, enero 1951, p. 7.

[12] "De los editores", *Conjugación de Buenos Aires*, n. 1, Buenos Aires, enero 1951.

[13] "De los editores", *Conjugación de Buenos Aires*, n. 2, Buenos Aires, marzo-abril 1951, p. 15.

[14] Juan Carlos La Madrid (*apud* Selles, 1987: 3679).

[15] Sobre el sobredimensionamiento de la experiencia *Nueva Visión*, véase: (Crispiani, 1997: 61-70).

Artigo recebido em outubro de 2020. Aprovado em dezembro de 2020.