

Juan Cruz Pedroni

Universidad Nacional de San Martín, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

pedronijuancruz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3505-3175>

Oralidad y escritura en *El arte de los argentinos*

Resumen:

Este artículo analiza las figuraciones de la oralidad en *El arte de los argentinos* de José León Pagano, con especial atención a su tercer tomo. Parte de la hipótesis de que la historia del arte incorporó la inscripción escrita de palabras atribuidas a artistas como un procedimiento de autorización. A partir del análisis de escenas de visita al taller, discursos directos, confidencias epistolares, voces proyectadas sobre artistas muertos y atribuciones de voz a las propias imágenes, el trabajo muestra que la oralidad no funciona solo como fuente, sino como dispositivo retórico de proximidad entre el crítico, el artista y el lector. En una segunda línea, estudia la construcción de *El arte de los argentinos* como objeto escrito a través de sus reinscripciones en otros soportes impresos. Desde una perspectiva que articula el análisis del binomio oralidad-escritura con la dimensión significativa de los cuerpos, el estudio demuestra la eficacia simbólica del libro como texto de fundación.

Palabras clave: historia del arte, historiografía, tradición oral, escritura, crítica de arte

Abstract:

This article analyzes the figurations of orality in José León Pagano's *El arte de los argentinos*, with particular attention to its third volume. It starts from the hypothesis that art history incorporated the written inscription of words attributed to artists as a procedure of authorization. Through the analysis of studio visits, direct speech, epistolary confidences, projected voices of deceased artists, and the attribution of voice to images themselves, the article shows that orality functions not only as a source, but also as a rhetorical device of proximity between critic, artist, and reader. A second line of inquiry examines the construction of *El arte de los argentinos* as a written object through its reinscriptions in other printed supports. From a perspective that articulates the analysis of the orality-writing binomial with the signifying dimension of bodies, the study demonstrates the symbolic efficacy of the book as a foundational text.

Key words: art history, historiography, oral tradition, writing, art criticism

Oralidad y escritura en *El arte de los argentinos*

Juan Cruz Pedroni

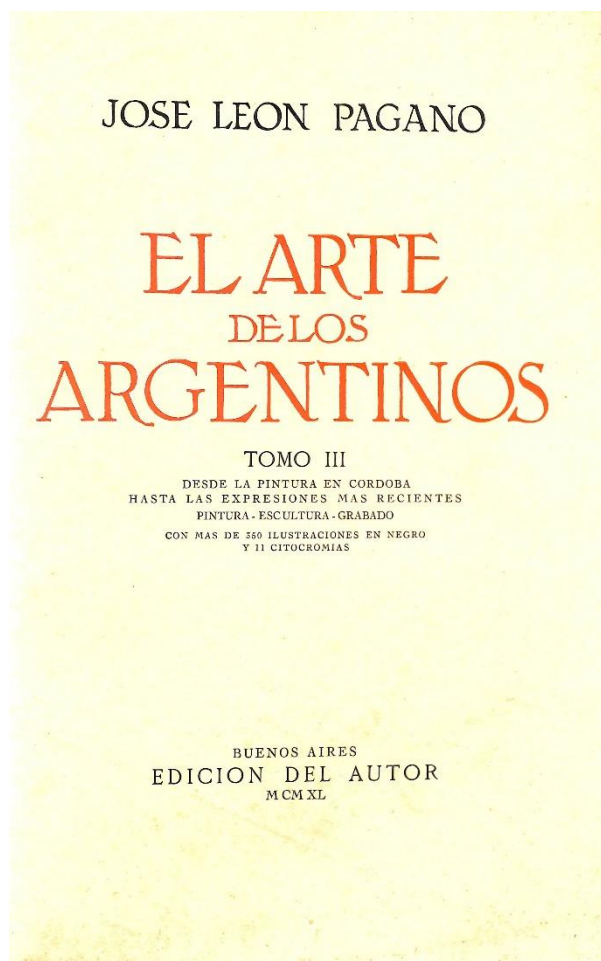


Fig. 1. Cubierta del tercer tomo de *El arte de los argentinos*, de José León Pagano. Buenos Aires, Edición del autor, 1940. Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

La práctica letrada que consiste en recoger y poner por escrito el discurso de quienes no escriben tiene una larga tradición. Supone la construcción de un otro que no detenta el poder de la letra, pero que a menudo es reconocido como depositario de un saber de otra naturaleza: un saber-otro que no está tocado por la escritura, al que se inviste de carácter originario¹. Este trabajo parte del supuesto de que este esquema de relación, inscripto en la tradición metafísica del

“fonologocentrismo”,² operó fuertemente en la conformación de la historia del arte como disciplina: en la construcción de una imagen de autoría y la estabilización de una imagen del artista considerado como fuente de verdad, precisamente en la medida en que se lo imagina despojado de la facultad de expresarla por escrito. En determinadas formulaciones ese imaginario contribuyó también a abonar una imagen del artista como sujeto ágrafo. En este marco, la figuración de la oralidad constituye uno de los procedimientos retóricos e ideológicos mediante los cuales ese régimen de saber se inscribe en los textos disciplinares. Su análisis debe situarse en un horizonte problemático más amplio y poco frecuentado: el de las oralidades en la historiografía del arte.

Las formas dialógicas tienen una larga tradición en la historia del arte, que se remonta a la literatura humanista del Renacimiento, en la que se inscriben los orígenes de la discursividad historiográfica. Por un lado, se encuentran los diálogos de naturaleza alegórica, transparente en sus dispositivos ficcionales, en los que los personajes que departen son la personificación de determinados valores, como el *Diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce o el de Paolo Pino.³ Por otro, aparece la transcripción de conversaciones que se presentan como efectivamente sostenidas, un registro más próximo a la línea que se retoma en este artículo. La segunda parte del *Libro de la pintura antigua* de Francisco Holanda publicado en 1548 puso en escena un diálogo entre el autor y Miguel Ángel, conocido como los *Diálogos de Roma*. Asimismo, en una carta de 1560, Giorgio Vasari alude al proyecto de un libro elaborado a partir de sus conversaciones con Miguel Ángel. Como señala David García López, la apelación a los labios del maestro como fuente de información directa sirvió para disimular la procedencia de los datos que Vasari había tomado de una fuente indirecta –la *Vida de Miguel Ángel* escrita por Ascanio Condivi en 1553– incorporados por el autor de las *Vite* a la segunda edición de esta obra, en 1568.⁴ En esta misma tradición se inscriben, también, aunque con un estatuto distinto, las *Entretiens* de André Félibien, publicadas a partir de 1666, donde la forma conversacional se articula con una exposición doctrinaria del saber artístico.⁵

El corpus de este trabajo es *El arte de los argentinos*, obra escrita por el pintor,

comediógrafo, escritor y crítico de arte José León Pagano (1875-1964), figura central para la construcción del arte argentino como objeto discursivo y para la temprana configuración de sus categorías historiográficas. Publicada en tres tomos entre 1937 y 1940, y considerada en este estudio con especial atención a su tercer volumen, la obra fue concebida según el modelo de la “gran obra”,⁶ “el monumento del arte argentino”,⁷ e inclusive como el “sueño hecho realidad de la vida entera de Pagano”.⁸ En ese marco, *El arte de los argentinos* fue tomada como el punto más alto no solo de la bibliografía sobre arte sino también de la evolución de las artes del libro en el país hasta alcanzar ese momento culminante: “Antes de la publicación de esta obra, la industria editorial había producido muchas y bellas ediciones; pero ninguna tan extraordinaria como ésta”.⁹

En *El arte de los argentinos*, la distancia que introduce la presentación de la palabra impresa —a través de un aparato que la enmarca y, al hacerlo, señala su condición como soporte de una representación— debe ser compensada por un efecto de proximidad entre el enunciador del texto y aquello sobre lo que habla. De acuerdo con procedimientos usuales en la construcción literaria de la historiografía del arte, esa proximidad es operada mediante la distribución textual de signos que sugieren la inmediatez perceptual. El primero de estos procedimientos es el de la autopsia: la declaración de haber visto con los propios ojos las obras de las que se habla y la comunicación al lector de ese contacto ocular directo. El segundo concierne a la autorización de la palabra que sirve como fuente: si la escritura impresa se ha imaginado como un lugar de propagación del error, la construcción de un imaginario de las fuentes directas que controle ese riesgo se convierte en una exigencia retórica para acreditar un texto de saber. En este marco emergen dos figuras de proximidad que contrapesan la distancia de lo impreso: el “escrito de puño y letra” y la “oralidad”.

Siguiendo las propuestas metodológicas de Roger Chartier,¹⁰ y a partir de una línea abierta por Margit Frenk,¹¹ se trata aquí de estudiar las representaciones de la oralidad que el texto “hace oír”, interrogando tanto por el sentido de su inclusión en el artefacto literario como por el de las prácticas de la palabra oral que el texto escrito deja conocer. El punto de partida

es un tipo de “oralidad secundaria”: la imagen de la palabra oral configurada por el texto escrito.¹²

Los primeros tramos de este artículo interrogan la visita al artista como práctica simbólica y contexto de una determinada oralidad. En una línea complementaria, la última sección analiza la construcción de *El arte de los argentinos* como objeto escrito, no tanto a partir de los discursos celebratorios que monumentalizaron su existencia social, sino desde un sistema más amplio de soportes escritos, en los que se hacen visibles los efectos de su circulación. La articulación entre estas dos instancias de análisis permite ubicar al libro dentro de un proceso discursivo que remarca su lugar como texto de fundación.

El cuerpo significativo de José León Pagano

El 25 de diciembre de 1939, José León Pagano responde a una carta de Atilio Chiappori, antiguo director del Museo Nacional de Bellas Artes y escribe que “Me agrada oírle hablar de su regreso y del Museo”.¹³ Lo escribe así, con la palabra mecanoscrita subrayada también por la máquina de escribir. El subrayado señala un énfasis y, cuando recae sobre un verbo inesperado tiende a indicar la elección de una palabra “y no otra”. Oír “y no leer”, que sería lo esperable tratándose de una carta. Como si el énfasis introducido por el subrayado dijera: “sí, escribí oír y no leer”; como si garantizara al lector que ha leído —o acaso, que ha oído— correctamente.

El pasaje documental precedente permite introducir un problema que excede la dimensión textual de la obra. La elección de José León Pagano para este trabajo no radica únicamente en su posición como autor en la historiografía del arte argentino ni en el lugar que su libro ocupa en el sistema más amplio de la cultura escrita, sino en el hecho de que, en las representaciones de su tiempo, ese autor aparece insistentemente asociado a la inscripción en la escena pública de una corporalidad legible. En los testimonios de la época el cuerpo de Pagano aparece como un texto semióticamente denso.

Pagano no es solo quien escribe: es también quien oye. La construcción de su figura autoral supone un cuerpo expuesto a la palabra de los otros, un cuerpo que escucha, que se desplaza,

que visita. En este sentido, la oralidad que se inscribe en *El arte de los argentinos* no remite únicamente a la palabra de los artistas, sino también a las condiciones corporales de su escucha. El cuerpo del crítico es el lugar donde esa palabra se recoge y se transforma.

Las representaciones que circulaban en vida de Pagano refuerzan esta dimensión. Como ha señalado Santiago Villanueva, se trataba de un “crítico de acción”,¹⁴ cuya intervención pública estaba atravesada por la gestualidad y por un uso intensivo del cuerpo, que las fotografías de la época documentan con precisión. Su formación como actor contribuía a un histrionismo acendrado, que hacía de sus intervenciones orales verdaderas puestas en escena. Una anécdota referida por Manuel Mujica Lainez, según la cual, al ser presentado en *La Nación*, Pagano se arrodilló ante él y exclamó “soy su esclavo”, condensa de manera ejemplar esa teatralización del lazo social, que parece inherente a la performance pública del crítico de arte en un determinado momento histórico.¹⁵ No se trata solo de una actitud excéntrica, sino de una modalidad de inscripción del cuerpo en la escena social.

En términos de Eliseo Verón, ese cuerpo puede pensarse como un cuerpo signifiante: no como un dato empírico, sino como una instancia productora de sentido.¹⁶ En Pagano, la escucha, la gestualidad y la presencia corporal forman parte del dispositivo que articula oralidad y escritura.

Figuras de la oralidad

En su biografía sobre Pagano, Enrique de Gandía asociaba la escritura de *El arte de los argentinos* con una experiencia corporal: la frecuentación sostenida de los talleres. El biógrafo señalaba que en este texto “el autor habla de cientos de artistas cuyas vidas ha visto deslizarse y cuyos talleres visitó muchas veces”.¹⁷ Más que un dato contextual, esta observación inscribe un régimen de proximidad en el propio dispositivo de enunciación. El taller no se limita a ser un espacio referido: es una instancia enunciativa que organiza la escena de lo visible y lo audible.

En efecto, el taller constituye uno de los escenarios donde se despliega la narración en la obra mayor de Pagano, en especial en su tercer tomo, dedicado al arte más reciente. La

escritura de Pagano deja ver que los talleres no eran solo sitios de trabajo sino también dispositivos de sociabilidad: espacios de recepción, tertulia e intercambio conversacional. No eran sólo lugares donde se hacía arte, sino también lugares en los que se hablaba. La insistencia de estas situaciones sugiere la inscripción de una oralidad que la escritura no borra, sino que persiste como matriz. Como lo muestra también la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX, la visita al atelier estaba instalada como un dispositivo específico para narrar.¹⁸ Los artículos tipo “visita al atelier” podían ofrecer un modelo para esta escritura: se puede tener en cuenta, en ese sentido, la sección “El artista en su taller” de la revista *El Hogar*. El motivo coincide con otras visitas a lugares privados de la geografía del arte –que ocasionalmente se vuelven públicos por su inscripción en los medios: en la visita se hace visible –o audible– algo que estaba destinado a permanecer oculto. Se puede tener en cuenta, asimismo, una novela como *La mariposa quemada*, escrita en 1938 por un novelista y colaborador –al igual que Pagano– del diario *La Nación*, del santafesino Mateo Booz. En el universo narrado por Booz, un escultor ficticio de nombre Montúfar recibe en su taller del barrio porteño de Flores al también ficticio escritor de novelas Joaquín Alcántara y descubre las cortinas que cubrían un busto en preparación, ofreciéndole el espectáculo de las obras incompletas.¹⁹ La visita al taller del artista era una práctica con una existencia real en el mundo extratextual pero también una práctica tematizada por la ficción literaria a través de una abigarrada red de tópicos. En el taller, las prácticas se articulan con voces y modos de inscripción: la figuración literaria de la obra *in statu nascendi*, el motivo del *doppelgänger* y el de *pigmalión*, son algunos de los que aparecen con frecuencia.

La oralidad se inscribe mayormente en el texto de Pagano bajo la forma del discurso directo. No se trata de citas documentadas, sino de enunciados orales escuchados a los artistas en los talleres y presentados como dichos *tal cual* se transcriben. El procedimiento construye un efecto de inmediatez y autenticidad: mientras que la voz del artista aparece como origen, el historiador se desplaza hacia el lugar del que cede la palabra. Pero también comienza antes, con la puesta en escena del encuentro. Al narrar, por ejemplo, el encuentro en casa de

Riganelli, escribe: “Fuí a verle, a buscarle, allá, en su retraimiento suburbano del barrio sud (...) Nuestras manos se enlazaron en un apretón mudo”.²⁰ El sentido se produce también por lo que no se dice en el encuentro de dos cuerpos, en la coreografía de gestos que prepara una escena de interlocución. “Tras el saludo, y después de breves palabras cordiales, el desconocido de ayer me dió una primera prueba de confianza haciéndome pasar a su taller (...). Era reducido, muy pequeño, y tanto como reducido, modesto”. La frugalidad del taller sirve para introducir la descripción de las obras y la conversación. Pagano pregunta a Riganelli sobre sus comienzos. La respuesta del artista no adopta la forma del relato sino el de una acción: “¿Mis comienzos? –dice–; voy a mostrárselos”.²¹

En otros casos, la puesta en escena de la palabra del otro implica un discurso directo de segundo grado. En la sección dedicada al escultor Alberto Lagos, Pagano transcribe una conversación referida por aquel: éste le había contado al historiador cómo había sido el intercambio con el profesor que lo había estimulado para que hiciera carrera como artista. Después de situar al lector en el taller de Lagos y describir su atuendo, el texto transcribe la conversación referida por el artista, con rayas de diálogo, en un pasaje que dramatiza su origen formativo.²²

Por momentos, el historiador asume el rol de periodista que extrae “declaraciones” a los artistas. Al escribir sobre el pintor Luis Tessandori, transcribe: “Siento pasión por Segantini, me dijo cierta vez”. El texto continúa reconociendo el tono excepcional de la declaración y su relación con lo no declarado: “Pero aun cuando no lo declarase, la devoción al pintor de ultramar se advierte en algunos temas preferidos”.²³ La oralidad aparece como índice parcial en un régimen de silencio relativo: dice algo, pero deja mucho sin decir. El texto crítico completa ese resto leyendo en la obra lo que la palabra apenas enuncia. También los más modernos le confían declaraciones inesperadas: “Al referir sus impresiones de París, frente a la pintura de vanguardia me declaró Basaldúa: París me horrorizó”.²⁴ La oralidad aparece aquí como lugar de una reacción inmediata: un juicio no mediado que introduce de forma abrupta el resto de una emoción. Otro ejemplo, en la misma línea, es el de Pettoruti. Contra la firmeza que alcanzaría después, aparece en

Pagano la figura de un Pettoruti más joven y menos seguro de sí mismo. Cuando lo habían invitado a la exposición destinada a satirizar su estilo, acudió al crítico “algo perplejo”, y le preguntó: “¿Qué debo hacer?”: “Pues complacer a los camaradas y presentarse, aconsejé yo. Así lo hizo”.²⁵ En otra oportunidad, el platense adopta un tono más provocador para desmarcarse de las coincidencias temáticas que se le señalaban: “Al referirme al perance, Pettoruti aclaró risueñamente: *Existe un detalle no desprovisto de importancia. Mi trío musical es anterior al de Picasso. Y la cronología – usted lo ha recordado– no es una opinión*”.²⁶

En otros casos, la inscripción de la palabra no se agota en la escena oral del taller, sino que se fija en soportes escritos que preparan su incorporación al volumen impreso. Sobre Roberto Azzoni, Pagano precisa que escuchó sus “confidencias, ratificadas luego en cartas ilustrativas”.²⁷ Antes de imprimirse en los caracteres Cochin especialmente fundidos para *El arte de los argentinos*, el relato sobre su origen autodidacta circuló en una escritura privada.

Sin embargo, en Pagano el pintor no tiende a aparecer como sujeto de escritura y, a veces, incluso habla mejor desde el silencio. Es el caso de Horacio Butler. Aunque le hizo “declaraciones” y le atribuye un “apoteagma”, Pagano considera que Butler “no propende a lo discursivo”. El artista habla mejor cuando lo hace a través de una obra que se desdobra y se convierte en su propio comentario: “Las glosas mejores, las más elocuentes y más persuasivas, nos las ofreció Butler en las ochenta y seis obras” reunidas en su última exposición.²⁸ En los límites de la oralidad se delinean dos figuras: la confesión epistolar y el silencio elocuente.²⁹

La recurrencia de los verbos de introducción de discurso en primera persona –escoltados por la deixis del “me”: “me dijo”, “me declaró”, “me escribió”– no solo introduce citas, sino que construye un régimen de prueba. La palabra del artista aparece siempre vinculada a un acto de presencia: alguien dijo algo a alguien en un momento determinado. La oralidad funciona así como garantía de co-presencia entre el crítico y su objeto. No se trata únicamente de reproducir un discurso. Se trata de inscribir en el texto la huella del encuentro entre dos cuerpos. Las palabras de

los artistas aparecen con frecuencia bajo formas breves –glosas, sentencias, respuestas– que condensan sentido en unidades mínimas. Esta economía de lo breve aproxima la oralidad figurada por Pagano a géneros como el apotegma o la *chreia*,³⁰ donde el valor de la verdad oral se asocia a la concisión y a la memorabilidad.

Entre las distintas figuraciones de la palabra que organiza el texto de Pagano, la inclusión de la “voz del vulgo” y la atribución de enunciados a artistas ausentes permiten delimitar un campo más amplio en el que la oralidad se presenta como repertorio de discursos socialmente diferenciados. Así, al introducir la fórmula impersonal “La frase del vulgo: se está saliendo del cuadro”,³¹ el texto no recoge una voz individual sino una enunciación colectiva, estabilizada en la forma de cliché. Esa voz, citada para ser impugnada, remite a un momento histórico preciso: la constitución de un público ampliado para las artes visuales, cuya relación con la pintura se organiza también en torno a juicios formulados en el registro de la oralidad. El “vulgo” no designa aquí una categoría sociológica en sentido estricto, sino una instancia discursiva: un conjunto de enunciados disponibles que circulan como formas sedimentadas de percepción.

En este mismo horizonte, la atribución de palabras a Gutthero –“hubiera podido replicar: Me atengo a los ejemplos clásicos...”– introduce una modalidad distinta de la voz: no ya recogida, sino proyectada. El uso del potencial construye una oralidad virtual que compensa la imposibilidad de escuchar al artista, muerto hace pocos años. En la inscripción textual de una voz que ya no puede ser oída, la historiografía del arte se vuelve una forma especulativa de tanatografía: un discurso que administra la memoria de los muertos con enunciados verosímiles que prolongan su presencia. La voz del artista, ausente como emisión efectiva, es restituida como efecto de escritura.

En ciertos pasajes, la lógica de la oralidad se desplaza más allá de la interlocución humana y se proyecta sobre la propia obra. Cuando Pagano escribe que “Pintando Urruchúa predica. Habla...”,³² no se limita a describir un estilo, sino que activa un motivo de larga duración en la historia de la imaginación estética: la atribución de voz a las imágenes. La

pintura no es aquí objeto de discurso, sino instancia enunciativa. Este procedimiento prolonga, en clave moderna, el viejo esquema del *ut pictura poesis*, en el que la analogía entre las artes se traduce en la posibilidad de leer la imagen como si hablara. La obra comparece entonces como portadora de una voz que el crítico no inventa, sino que transcribe.

Esta prosopopeya no constituye un mero recurso retórico, sino una operación que reorganiza el régimen de interpretación. El sentido no se deduce únicamente de la mirada: también se lo escucha. La pintura “dice” algo, y la tarea del crítico consiste en hacer oír esa voz. En este desplazamiento, la oralidad se convierte en una categoría transversal que atraviesa tanto la palabra de los artistas como la de las imágenes, inscribiendo la experiencia estética en un horizonte donde ver y oír se articulan como modalidades complementarias de acceso al sentido.

El uso de estos distintos dispositivos retóricos inscribe una alteridad que se configura como más originaria que la escritura. Esa dinámica se inscribe en una larga tradición en la historia de la cultura impresa. Las colecciones de proverbios populares fijados por escrito, primero, y las recopilaciones folklóricas más adelante, fueron piezas centrales en la figuración de una oralidad ágrafa que se imagina como fundamento del saber letrado.³³

La inscripción de lo dicho por los artistas, presentado como al acaso en las páginas de un libro dotado de materialidad monumental, ocupaba una posición análoga. Sin el tono estentóreo de la oralidad ritualizada de las academias nacionales –multiplicada en folletos y transcripciones periodísticas–,³⁴ aunque a veces con el efecto de verdad condensada propio del género de las *chreiai*, la voz cordial de los artistas archivada en *El arte de los argentinos* explotaba la eficacia de una representación de larga duración, según la cual la oralidad de quienes no escriben es también el lugar originario en el que mora una verdad. En su recurrencia, el procedimiento construye también una figura de artista, la del artista conversador. Esto no era ajeno a un tópico habitual en la época. La traducción argentina de la antología compilada por André Lothe bajo el título *De la palette à l'écritoire* –convertido, en la versión española, en *Los grandes pintores hablan de su arte*–

comienza con una definición: “Los pintores son grandes conversadores”.³⁵

La fijación escrita de la palabra oída en los talleres en *El arte de los argentinos* puede leerse, por último, como un dispositivo de reducción de la distancia entre el testigo y el lector. Esta operación adquiere espesor si se la sitúa en tensión con el propio soporte material de la obra: el infolio entelado, impreso con tipos especialmente fundidos, que instituye de por sí una distancia simbólica. La escritura de Pagano se organiza así en el cruce entre una lógica de proximidad ligada a la voz y a la experiencia compartida— y una lógica de distanciamiento inscrita en la materialidad del libro. Es en ese espacio de tensión donde emergen las figuras de la oralidad, como marcas de origen y de cercanía. Las figuraciones que el texto crítico construye sobre sus propias fuentes permiten advertir cómo la palabra de los artistas se transforma en soporte de profecías, *boutades* y rasgos reveladores de un temperamento individual.

Un escrito en dos escenas de apropiación

El *Diccionario biográfico de grandes pintores* fue publicado en 1946 por SEMCA, editorial de Buenos Aires distribuida por Peuser. La obra aparece atribuida a un ignoto John Breyton, del que no se conocen datos biográficos ni otras obras, más allá de ese título y de un *Diccionario bibliográfico de grandes músicos* publicado por la misma casa. No se trata de una traducción. La ausencia de registros sobre el autor y la inestabilidad en la grafía del apellido —*Breyton* en algunos lugares de la obra y *Breython* en otros— permite sospechar de un seudónimo. Una búsqueda en *Archive.org* confirma la conjetura: la noticia biográfica incluida en una antología poética revela que el poeta argentino Juan Pinto firmó con ese *nom de plume*, utilizado exclusivamente en estos diccionarios.³⁶ Cualquiera que haya sido la razón de esa elección, lo cierto es que la editorial no podía ser ajena al efecto de autoridad que prestaba, en una obra abocada casi por completo al arte europeo, el uso de un antropónimo anglosajón. El gesto adquiere mayor relieve si se atiende al contenido del volumen. Las 318 entradas de la obra incluyeron solamente los nombres de 14 argentinos a partir de reseñas tomadas de *El arte de los argentinos*.³⁷ Es un

dato notable que José León Pagano se encuentre incluido entre los 14 pintores, lo que probablemente se deba a que la fuente de información utilizada para elaborar esas semblanzas fue el libro escrito por el propio Pagano. En efecto, en la entrada correspondiente al pintor-crítico se escribe que “Ha publicado *El arte de los argentinos*, en tres volúmenes, del que hemos tomado los datos sobre pintores argentinos que figuran en este Diccionario”.³⁸

La *Historia del arte argentino y de las ciencias*, publicado en abril de 1955 por la Librería del Colegio,³⁹ constituye otra forma de inscripción de esa autoridad.⁴⁰ Se trata de un manual escolar —el primero y el único que identificamos— en incluir el sintagma “Historia del arte argentino” en el título. El abogado que lo escribió expresó el reconocimiento de rigor al historiador del arte José León Pagano inscribiendo en la página de legales una cita que ofrece una imagen sensiblemente parcial del pensamiento histórico de Pagano: “Toda actividad dirigida a construir la Historia de nuestro Arte supone hoy una obra de revisión... (José León Pagano, ‘El arte de los argentinos’, 1937)”. Las referencias a *El arte de los argentinos* se multiplican en esta obra, acompañadas en muchos casos por valoraciones elogiosas. El libro llega incluso a destinar un apartado que comenta la obra pictórica de Pagano, algo que llama la atención dado el escaso lugar que tiene en el libro el arte posterior a 1890. Como en el diccionario de Breyton, el posicionamiento de Pagano como pintor en un texto de referencia parece estar ligado a la dependencia de su obra como fuente. Durante dos décadas, la deuda que distintos autores de libros sobre arte argentino experimentan hacia el pintor que había escrito *El arte de los argentinos* fue saldada con el mismo gesto simbólico.

Leídas en su conjunto, estas dos escenas no componen una muestra estadística de una circulación editorial, pero sí una constelación mínima de usos que brilla, precisamente, por la diferencia material de los objetos considerados. La inscripción reiterada de *El arte de los argentinos* en estos libros permite observar su circulación como objeto escrito en un espacio social que desborda los alcances previsibles para un libro de lujo. Un texto no solo existe en su lugar de producción, sino también en los modos en que es recortado,

citado e incorporado en otros soportes. Cuando esas citas se producen en libros de naturaleza diversa, configuran un mapa de sus usos y de sus formas de presencia en la cultura escrita. El origen social de esos objetos editoriales no define tanto la autoridad del texto como las modalidades de su inscripción. La red de citas no constituye únicamente una trama intertextual, sino un sistema de objetos en el que el libro de Pagano es reutilizado, condensado y reconfigurado.

Si Pagano fundaba la verdad originaria de su texto en el signo indicial de la palabra escuchada, la eficacia que su texto logró capitalizar, en parte a través de ese procedimiento, se debió a su estabilización simbólica como texto: el reconocimiento de su estatuto como algo que, una vez fijado por la escritura, puede ser citado. *El arte de los argentinos* fue percibido como un objeto disponible para ser reescrito en la superficie de otros libros. Considerado todavía en 1968 como un objeto destinado a ser por siempre “el punto de comparación y la obra de referencia obligada”,⁴¹ el libro asumió el estatuto de un texto de fundación:⁴² se transformó en un punto de paso inevitable del proceso discursivo, que reubicó las emisiones verbales producidas con anterioridad y ordenó el campo de sentido en el que se inscribirían los textos producidos posteriormente. El alcance de esa dinámica intertextual no se restringió a los libros lujosos sobre arte —ni se desplegó mayormente en ese ámbito—, sino que lo hizo en un sistema de textos que, cuando apareció el primer tomo de la obra todavía no había despuntado en el país: la cultura masiva del libro sobre arte. Entre los años cuarenta y cincuenta, esa dinámica de reconocimiento puede seguirse en productos editoriales de naturaleza tan diversa como un manual escolar y un diccionario biográfico de pintores. También reaparece, ya en escala enciclopédica, en la *Gran Enciclopedia Argentina* de Diego Abad de Santillán, donde las remisiones a *El arte de los argentinos* menudean en las entradas dedicadas a artistas.⁴³ Durante un tiempo es común que los autores menos seguros de sus credenciales asuman que escribir sobre arte argentino en un libro es una actividad que comienza por saludar a Pagano. También fue frecuente que galerías comerciales como Witcomb estamparan en las tarjetas de invitación a sus

exposiciones una cita textual del pasaje de *El arte de los argentinos* en el que se hacía referencia al artista exhibido: era la garantía de que el artista estaba *escrito* en el “gran libro mítico de la historia”;⁴⁴ y por lo tanto, “inscripto” en la historia del arte. La red de citas consolida su figuración como objeto de la cultura escrita: un artefacto cuyos efectos de presencia se definen de manera relacional en un sistema de reenvíos.

En este punto, el problema del cuerpo que atravesó el análisis deja de referirse exclusivamente a la presencia sensible de los artistas y del crítico para desplazarse hacia la materialidad relacional del libro. El cuerpo, sostiene Jean-Luc Nancy, no está nunca allí donde se lo nombra.⁴⁵ La palabra de los artistas toma cuerpo cuando lo pierde o, mejor dicho, cuando lo recupera a través del corpus: el cuerpo monumental del libro mítico en el que se escribe la historia. De la misma manera, la existencia social de *El arte de los argentinos* como libro no se da como un dato inmanente sino que es un efecto de trascendencia. Se la mide a través de los gestos que lo reinscribieron en otros cuerpos.

Notas

¹ Sobre la escritura de la historia como operación sobre lo otro, véase Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma (México: ITESO, 1993).

² Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

³ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557); Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (Venecia: Paulo Gherardo, 1548).

⁴ David García López, "Miguel Ángel, entre mito y biografía", en Ascanio Condivi, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* (Madrid: Akal, 2007), 5-32.

⁵ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (París: Sébastien Mabre-Cramoisy, 1666-1688).

⁶ Enrique De Gandía, *José León Pagano* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968), 12.

⁷ Enrique De Gandía, *José León Pagano*, 16.

⁸ Enrique De Gandía, *José León Pagano*, 83.

⁹ Enrique De Gandía, *José León Pagano*, 83.

¹⁰ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1996), 35-78.

¹¹ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 17-64.

¹² La noción de oralidad secundaria pertenece a Walter Ong, quien la utiliza para referirse a las formas de oralidad que se encuentran mediadas por la tecnología en sociedades con cultura escrita. El uso que se hace de la noción en este trabajo, sin embargo, no sigue directamente los planteos de Ong. Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987).

¹³ José León Pagano a Atilio Chiappori, 25 de diciembre de 1939, Fondo Atilio Chiappori, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, f. 1.

¹⁴ Santiago Villanueva, "Un crítico de acción", *Mancilla*, año 3, núm. 9 (noviembre de 2014): 78-83.

¹⁵ María Esther Vázquez, *El mundo de Manuel Mujica Lainez* (Buenos Aires: Ediciones de Belgrano, 1983), 45.

¹⁶ Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Buenos Aires: Gedisa, 1987).

¹⁷ Enrique De Gandía, *José León Pagano*, 86.

¹⁸ Sylvia Molloy observa que en la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX "el encuentro en el atelier del pintor" es una de las formas típicas que asume "la puesta en escena del acto de narrar". Cf. Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora: 2012), 171.

¹⁹ Mateo Booz, *La mariposa quemada* (Buenos Aires, Amigos del libro americano, 1938).

²⁰ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III* (Buenos Aires, Ed. del autor: 1940), 463.

²¹ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 463.

²² José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 416.

²³ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 96.

²⁴ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 228.

²⁵ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 202.

²⁶ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 202. Itálicas en el original.

²⁷ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 273.

²⁸ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 247.

²⁹ Sobre la atribución de voz a la representación visual y su relación con el problema del comentario es de utilidad la obra de Louis Marin, *El arte del retrato* (Buenos Aires, SB: 2022).

³⁰ Las *chreiai* son dichos atribuidos a una figura, que condensan un rasgo de su carácter o una enseñanza moral. Al respecto, Cf. François Dosse, *El arte de la biografía: entre historia y ficción* (Guadalajara: ITESO, 2007).

³¹ José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 109.

³² José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo III*, 301.

³³ Estos problemas se encuentran abordados desde la historia social de la cultura escrita en la obra de Natalie Zemon Davis, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, trad. Jordi Beltrán (Barcelona, Crítica: 1993).

³⁴ Sobre las prácticas de la oralidad en las academias y las sociedades de sabios, Cf. Françoise Waquet, *Hablar como un libro: la oralidad y el saber entre los siglos XVI y XX*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires, Ampersand: 2021).

³⁵ André Lothe, *Los grandes pintores hablan de su arte* (Buenos Aires, Hachette: 1946).

³⁶ "Con el pseudónimo de John Bryton ha publicado 'Diccionario biográfico de grandes pintores' y 'Diccionario biográfico de grandes músicos'. La nota muestra una nueva hesitación en la grafía del apellido, esta vez "Bryton". José Isaacson, *Cuarenta años de poesía argentina* (Buenos Aires, Aldaba: 1962).

³⁷ El *Diccionario* incluye 14 artistas varones argentinos entre los 318 "grandes pintores" que registra. La lista es heteróclita: Jorge Bermúdez, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fray Guillermo Butler, Ernesto de la Cárcova, Emilio Centurión, Pío Collivadino, Fernando Fader, Carlos Morel, Walter de Navazio, José León Pagano,

Prilidiano Pueyrredón, Benito Quinquela Martín, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori. La inclusión más sorpresiva es la de Pagano, cuya obra pictórica tuvo una recepción crítica sensiblemente menor a la de los otros artistas. Con la excepción de Pagano, ciertamente son nombres que permanecerán en el canon de la pintura argentina; sin embargo, sería difícil encontrarlos en una lista universal de grandes pintores, incluso en las hechas por autores argentinos. Dos décadas después, al publicar la versión en castellano de *La pinacoteca de los genios*, Julio Payró incluye dos argentinos entre los ciento setenta extranjeros: Lino Spilimbergo y Miguel Victorica; de los recordados por este *Diccionario* de Semca, en cambio, no aparece ninguno.

³⁸ John Breyton, *Diccionario biográfico de grandes pintores* (Buenos Aires: Semca, 1946), 181.

³⁹ Felipe Román, *Historia del arte argentino y de las ciencias* (Buenos Aires: Librería del Colegio, 1955).

⁴⁰ *Boletín Oficial de la República Argentina*, 29 de septiembre de 1955, p. 8.

⁴¹ Enrique De Gandía, *José León Pagano*, 87.

⁴² Eliseo Verón, *La semiosis social*.

⁴³ Diego Abad de Santillán, dir., *Gran enciclopedia argentina: todo lo argentino ordenado alfabéticamente* (Buenos Aires: Ediar, 1956-1963).

⁴⁴ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), 169.

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. Patricio Bulnes (Madrid: Arena Libros, 2003).

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Juan Cruz Pedroni, “Oralidad y escritura en *El arte de los argentinos*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 28 | Segundo semestre 2026, 36-45.

Recepción: 30 de marzo de 2026

Aceptación: 11 de mayo de 2026