



Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América

Tomo IV: Jornadas XI, XII, XIII y XIV
2015, 2016, 2017 y 2018
«Casa Martín Alonso Pinzón»
Palos de la Frontera

Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América.

Tomo IV: Jornadas XI, XII, XIII y XIV, 2015, 2016, 2017 y 2018. Eduardo García Cruzado (Coordinación).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2019. ISBN 978-84-7993-346-3. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3954>

El Ícaro de un atorrante. Monumento al *Plus Ultra*¹

Óscar Alvariño Belinchón

Universidad Complutense de Madrid

Creo cada día más necesario que debamos hablar y diferenciarnos en arte, desde la honestidad, al menos la que surge al realizar una investigación sincera, desde la profesionalidad. Por tanto, para mí como escultor y profesor universitario, supone todo un reto y un placer, poder hacerlo ahora sobre la escultura de Agustín Riganelli, el Monumento al *Plus Ultra*, un escultor en estado puro. Este texto intenta en todo momento trasladar de la manera más directa y honesta posible lo que entiendo que está transmitiendo la obra del propio autor con su admirable pureza y claridad. La escultura nos descubre al individuo, lo muestra en la más absoluta desnudez, a pesar del nivel iconológico de sus obras, la manera de preocuparnos por el dibujo, por el espacio, evidencia el pensamiento del autor y desmenuza con todo tipo de pormenores; su formación, sus angustias, sus goces, sus dudas, su evolución, sus silencios, y de nuevo sus sentimientos.

En definitiva, el Monumento al *Plus Ultra*, nos habla del tiempo, de lugares, de crecimientos, de figuras, y lo hacen con la misma sinceridad que su modelado y su mirada, de nuevo es un placer contemplar la perfecta sincronía entre ellos, su imbricación plena. Cuando en este caso investigo sobre una escultura de ultramar, he de fiarme y creer en la idea, rastreando en la composición y el modelado para buscar las pistas que a ser posible, me conduzcan a la esencia de la obra.

En la mayoría de los casos, la escultura es la gran olvidada, y cuando digo esto me refiero tanto al escultor como a su propia obra, aún evitando caer en

1. Publicado en: *De Palos al Plata. El vuelo del Plus Ultra a 90 años de su partida*. Edición de Rosario Márquez Macías. UNIA, Sevilla, 2016.

la melancolía, en el caso de Riganelli creo que ha sido así. Resulta histriónico que una manifestación artística como la escultura, que conlleva una ejecución laboriosa y concienzuda, pase inadvertida y apenas deje rastro en su enorme y dilatado periplo vital, a ambos lados del océano. Por este motivo, y como escultor siento el compromiso de bucear en el conjunto de las obras del autor, para razonar y encontrar la explicación a este anhelo monumental.

Agustín Riganelli nace como un predestinado a la vida del arte. Joven obrero ebanista, llega a amar la materia que ha de trabajar más tarde con la pasión de un inspirado. Sin maestros, sin escuela, sin otro norte que el de la intuición genial—patrimonio de elegidos—, un día adquiere el barro donde empezará a modelar cuerpos y rostros de miserables; los miserables del arroyo, el suburbio de la gran ciudad argentina, donde ha trascendido su infancia de niño sin herencia, se ha hecho hombre en el dolor sin consuelo y ha triunfado de la vida a costa de una amargura profundísima y cruel, adherida para la eternidad a su espíritu; amargura que ya no le abandonará jamás, aunque hoy la sienta endulzada con las mieles siempre tardías del triunfador.

Es entonces cuando se convierte en «el escultor de atormentados», sus primeros y gloriosos modelos, a los que él sublimiza en una especie de dolorosa voluptuosidad, imposible de comprender para quienes no hayan atravesado nunca por las zonas sombrías y aterrantes de la pobreza humana.

A esa época pertenecen sus obras «El poseído», «El errabundo», «El faunesco», «El amargado», «El buey», «La chica del arrabal» y «El niño varonil». Los zafios de siempre, los que nunca comprenden, aunque se encuentren situados frente a la misma verdad, ni ven en medio del sol, porque les ciega la intensidad de su luz, negáronle entonces «sensibilidad», declarándolo incapaz de tratar «otros modelos» de ambientes refinados. Se le aceptaba como artista; pero como artista plebeyo, sin la espiritualidad necesaria para alentar en climas superiores... Es decir, se le negaban precisamente las cualidades que él poseía en cantidad extraordinaria, puesto *que* por exceso de «sensibilidad» su alma excelsa de hombre-artista se había sentido solidaria con la de aquellos seres que eran sus hermanos en la desgracia y el dolor.

Entonces, el artista, herido en su orgullo —alto y fecundo orgullo—, quiso demostrar a los ineptos la falsedad de sus negaciones, y haciendo alardes de técnica, maravillas de ejecución, realizó labores simples de artífice, juegos y ensayos que eran para él fáciles pruebas, pero con las que convenció definitivamente a todos los

zafios de la ciudad febriciente y a los que no comprendían... (*Celui qui ne comprend pas*, en la ironía gourmontiana.)

Después, ya dada la batalla al montón reacio, volvió sereno y magnífico al cauce noble y profundo de las grandes aguas por donde navega vencedor el arte. Este gesto del artista-hombre pinta a Riganelli con caracteres definidos y basta para mostrarlo ante nuestras miradas con relieves propios de acentuados trazos.

José León Pagano, uno de los críticos que han conquistado mayor autoridad en la Argentina, ha concretado el proceso de la vida y obra de Riganelli en la siguiente forma: «Sus padres, de condición modestísima, le destinaban al pequeño comercio. Importaba éste un trajín humilde. Riganelli tenía para ello una preparación más que suficiente: el cuarto grado elemental. Acató sumiso la voluntad paterna y fue el pequeño comerciante de los barrios suburbanos.

Así trascurrió parte de su niñez. De pronto, el chicuelo vivaz tornóse huracán, poco o nada comunicativo. Se retraía, como para mejor escuchar una voz misteriosa que le ponía en desazón. ¿Qué escuchaba en la soledad de su tristeza? Lo supo más tarde, ya hecho hombre. Cierta día tuvo un impulso de rebeldía: se negó rotundamente a seguir una actividad contraria a su naturaleza. Ya había llegado a su alma un acento inicial. Vio cómo algunos artífices tallaban la madera, extrayendo de troncos informes combinaciones insospechadas. Quiso unirse a los tallistas, y fue tan decisiva y tan firme su voluntad, que su padre se vio precisado a consentir en ello. Contaba Riganelli entonces diez y nueve años. No tenía nociones plásticas. La escultura era para él una forma de leyenda, algo inasequible, obra de prodigios inexplicables. Ha de trascurrir mucho tiempo antes de modificar estas impresiones. En efecto: Riganelli sólo comienza a modelar a los veintitrés años. No fue a ninguna academia, no tuvo maestros. Hoy mismo no comprende cómo se puede enseñar nada relativo al arte. Al año siguiente realiza dos cabezas. Es comprensible que una de ellas se intitule «Esfuerzo mental». ¿Quiso personificar en el primer ensayo la angustia de su voluntad, concentrada en el esfuerzo diuturno? Por esta vez no le acompaña la suerte. Enviadas ambas obras al Salón Nacional de ese año, no fueron admitidas. Con todo parece no desmayar Riganelli.

Se une a otros jóvenes y organiza el primer Salón de Rechazados. Mas a este episodio poco afortunado sucede una crisis prolongada. Por espacio de tres años, Riganelli se busca a sí mismo. Ensayo, explora, anda y desanda, acicateado por una fiebre que le consume. El estilo arcaico le atrae, y conforme a sus normas realiza una cabeza de carácter. La envía al Salón de 1916. Se la aceptan, pero casi nadie

repara en ella. Dos años después toma a presentarse en el certamen del Retiro, y le rechazan de nuevo.

En esta alternativa se debate hasta 1920. En el largo intervalo que va de una fecha a la otra, Riganelli somete su voluntad creadora a un esfuerzo torturador. Las exigencias materiales la sofocan. Necesita, pues, un golpe de ala para manumitir su espíritu. Mientras tanto se ayuda escasamente labrando piezas de talla del gusto más exquisito. Pero ha menester de una prueba decisiva. Los conjuntos colectivos no le favorecen. Necesita mostrarse en plena luz, solo y bajo diversos aspectos, para evidenciar todo el significado de su arte. Con ese objeto realiza en 1920 una exposición individual en la hoy desaparecida Galería Costa. Hasta ese momento es casi un desconocido. Pero a partir de allí se afirma del modo más significativo.

Entre las obras expuestas figuraba «El errabundo», una cabeza realizada con profunda simpatía humana. Riganelli puso en ella algo que no finca exclusivamente en las virtudes manuales del buen modelado. Así lo comprendieron los artistas, los escritores. Y en un bello acto de altruismo éstos resuelven adquirir «El errabundo» para donarlo al Museo de Bellas Artes. Se reúnen cincuenta y dos firmas, y Riganelli recibe de ese modo un homenaje de estricta justicia...²

En primer lugar, al situar al escultor en su época y su contexto, vemos como a la par que el anarquismo se debilitaba como corriente fuerte en la izquierda local, avanzaba el Partido Comunista, al calor del triunfo y consolidación de la Revolución Rusa en la década de 1920. Esto también influyó en las publicaciones teóricas y concepciones ideológicas, donde no sólo se publicaba a Bujarin (ex ultraizquierdista y ala derecha del bolchevismo ruso) sino también a Lunacharsky, quien desde el Ministerio de Educación en la URSS, alentaba al Proletkult —junto a Alexander Bogdanov—, organización cultural que fomentaba el «arte proletario»: una suerte de «populismo obrerista» (que desde lo teórico desarrollaba una especie de teoría del reflejo) con quienes Trotsky debatió —cuestión que quedó compilada, en 1924, en su *Literatura y revolución*—, proponiendo que haya pluralidad de tendencias artísticas, y que el Estado no sancione por decreto oficial —y aliento material, económico— a algún grupo artístico en particular. Trotsky argumentaba que era muy importante tanto «lo nuevo» en materia de creación artística en las vanguardias, como que el proletariado y los artistas absor-

2. Ghirardo, *El Sol*, 4 de mayo de 1930, p. 3

biesen «lo viejo» (la anterior cultura y artes de las clases explotadoras) para poder crear luego una nueva cultura, ya sin connotación de clase alguna.

Distintos movimientos casi contrarios asumieron en un momento dado en Latinoamérica y en ciertos países de Europa la representación a través de una cultura muy cercana en sus valores estéticos y en sus valores visuales aparentes, aunque desde luego tiene que quedar muy claro que a pesar de tener en su obra plástica, ciertas coincidencias formales con las obras plásticas realizadas bajo los ideales de ciertos movimientos totalitarios europeos a los que hago referencia, nada tienen que ver en ningún caso con los planteamientos ideológicos o políticos personales de estos escultores que cito a continuación. Y esto sí es curioso y muy importante, situar la manera de cómo caló esa escultura; si vemos por ejemplo el Monumento de la Bandera de Luis Falcini (escultor argentino 1889-1973) en Rosario dista poco del realismo soviético.

Se trataba del Arte social, impugnación de la autoridad oficial y también organización. Dentro de la lógica de los movimientos sociales y obreros de la época, los artistas —como trabajadores que eran— debían organizarse. Así, la declaración termina anunciando futuros proyectos: «También se impone un salón de Independientes, reinando en el ambiente artístico mucho entusiasmo por esta idea, por lo que se está constituyendo una sociedad que ya cuenta con la adhesión de un notable número de artistas» Riganelli y los Artistas del Pueblo están cogiendo al lóbrego, a un vagabundo, a un atorrante. El término *atorrante* viene porque durante *la crisis del 29* en el puerto de Buenos Aires, una fábrica extranjera llamada *Torrent* dejó unos tubos enormes que estaban destinados para hacer un gran conducto, por circunstancias se paró toda la obra y quedaron miles de esos tubos, donde la gente comenzó a vivir dentro, y a todos los que vivían en ellos, gente sin trabajo e inclusive familias enteras se les empezó a llamar atorrantes. El atorrante es una persona que vive en un sitio que no puede trabajar, pero después el término se fue transformando, en la actualidad en la Argentina es un término despectivo, se ha deformado, asociándose con vago, mal vividor.

Es una estética donde se enarbola el ser humano por encima de la naturaleza, del maquinismo, entonces la figura se convierte estéticamente en una especie de simbiosis entre la máquina y el cuerpo (que daría paso al futurismo), y ahí tenemos el *sobre/dibujo* de los típicos escultores europeos fascistas como Arno Breker (escultor y arquitecto alemán 1900-1991) y Josef ThoraK (escultor austro-alemán 1889-1952), donde insisten potenciando exageradamente los músculos ab-

dominales, el marcado de la cadera y abdomen, las mismas poses en espiral, estirando uno de los hombros, junto a la cadera pequeña, repitiendo un esquema de cintura reducida junto a torsos grandes. Lo que podríamos llamar, la exaltación del cuerpo, la famosa consigna de todos los movimientos fascistas; potenciar mucho el cuerpo, el ejercicio físico, dando una idea del futuro cuerpo, del futuro súper-hombre, tergiversando toda la idea del súper-hombre de Nietzsche, el que está más allá de la moral, y el mito del eterno retorno.

Fijémonos como un tema social está tratado con la misma estética, por un lado la que un escultor que trabajaba para el movimiento nazi cuando modelaba un soldado con la bayoneta, a la de Juan de Ávalos (escultor español 1911-2006) trabajando para Francisco Franco en el Valle de Los Caídos, y ciertas obras de Victorio Macho (escultor español 1887-1966). Al igual que el escultor argentino Roberto Juan Capurro (escultor argentino 1903-1971), su estética versa sobre el barrio de la Boca, hace pescadores, y mujeres, esperando a los pescadores a menudo con unos grandes paños y sin embargo vemos en esas esculturas q tienen mucha relación, en numerosas ocasiones con cómo se trataban los cuerpos musculosos a la manera de la época de Mussolini, en la que representaban al típico obrero, defendiendo a la mujer enarbolando el ariete fascista. Nos encontramos ante la misma manera de representar, e incluso con la misma manera de modelar, como decían en la Argentina referenciando a Capurro: «... a los hachazos...», y eso que éste manejaba la arcilla, pero modelando muy basto y forzando los músculos al máximo, y como consecuencia perdiendo por completo la credibilidad. Escultores como Capurro y Falcini siguieron la línea más italiana y más influenciada de la que venía de Europa, a pesar de que sus planteamientos ideológicos o políticos personales nada tenían que ver con los movimientos totalitarios europeos a los que acabo de hacer referencia, pero sin embargo, si con similar estética. Insisto que tanto en regímenes dictatoriales de izquierda y derecha (como en el período de Mussolini) ciertas estéticas italianas que se desarrollaron durante la segunda guerra mundial, tuvieron una repercusión formal en naciones de Latinoamérica, porque en aquellos momentos la situación económica permitía que algunos de los planes de formación financiados por los gobiernos, tuviesen como destino Italia y Alemania (en escultura) ya que España no tenía una tradición escultórica tan importante, aunque a nivel pictórico fuese de primera magnitud.

Coincide que los movimientos anarquistas, sindicalistas, las primeras revueltas obreras son referenciales en la escultura latinoamericana en general y de manera

particular en algunos escultores argentinos, en lo referente al enaltecimiento del hombre omnipresente, ante todas las cosas, dominador de la naturaleza, del progreso. Un ideal de hombre y un ideal de mujer, calaron muchísimo en Latinoamérica, porque en ese momento estaban todos los movimientos obreros, anarquistas que ponían al hombre por encima de Dios, pero sorprende que puntos tan extremos coincidan en el mismo postulado formal. Estéticamente los movimientos obreros cogieron ese planteamiento del hombre dominador de la naturaleza, el hombre y la máquina, a través de la idea de progreso... todo esto dista poco del realismo soviético y a su vez de los postulados fascistas, esto es muy interesante de analizar, como dice el profesor argentino Víctor Chacón Ferrey:

... cuando llegas a Europa lo ves en seguida, cuando viajas a Francia, que es un país de escultores, Italia es otro país de escultores, hay que admitirlo, con eso no quiero decir que aquí no los haya, simplemente apabulla la cantidad...

A su vez, hay otros escultores que recogen más la línea francesa, se les llamaba *los afrancesados*, éstos tenían una menor preocupación por potenciar el cuerpo humano, y sobre todo la potenciación fascista a la que estamos haciendo referencia es una potenciación acartonada y carente de dibujo. Así lo pudieron hacer estos escultores en los años de preguerra, guerra y postguerra, italianos y alemanes donde el cuerpo humano era depositario del ideal de hombre, del ideal de sociedad, de superhombre, y tomar el cuerpo humano, haciendo apología como depositario de ideales supremos, como superhombres. Estos escultores toman el cuerpo humano como recipiente de ideales, de ideales pseudo-eternos.

La otra línea referencial para *los afrancesados* la representaban entre otros, Auguste Rodin (escultor francés 1840-1917) y Charles Despiau (escultor francés 1874-1946), que toman el cuerpo humano como depositario de sentimientos, no haciendo exclusivamente apología de él, más cercanos a lo que el hombre siente no lo que lo piensa, y esto divide a la escultura en dos grandes partes.

Por ejemplo un escultor colaboracionista que le pasaron por encima con dos camiones al terminar la guerra fue Aristide Maillol (escultor francés 1861-1944), si nos fijamos en la escultura de Maillol, no tiene nada que ver con Rodin, porque Maillol cuida mucho de tomar el cuerpo como ejemplo supremo del ideal, a Maillol cuesta mucho digerirle, no es un Despiau, (por eso cuando invadieron los nazis Francia, fue el primer escultor con el que hablaron para

que trabajase para ellos, por su neoclasicismo, y fue un colaboracionista alemán). En sus esculturas el cuerpo humano no es depositario de sentimientos como en Antoine Bourdelle (Escultor francés 1861-1929), sino que describe mucho el poder con toda esa estética del cuerpo como fuerza, no el cuerpo como máquina, como lo tenían los italianos, pero si, el cuerpo como depositario de ideales, eso divide a la escultura muchísimo. Por eso que el neoclasicismo de Maillol aunque era apreciado por los escultores argentinos, a estos les gustaba mucho más la estética de Bourdelle, por sus cortes, el tratamiento más arcaico y matérico. Rodin llegó después con las nuevas generaciones, siendo otra cosa, te puede gustar o no, pero no hace apología del cuerpo, *no es el cuerpo y después la escultura* como pasa con los fascistas, que necesitan ver el cuerpo como modelo a donde llegar. En cambio en Bourdelle el modelo es la escultura, se preocupa por la escultura, utiliza el cuerpo para llegar a la escultura, (mientras que los fascistas utilizan el cuerpo simplemente para transmitir una ideología), no es un arcaico, ni un virtuoso del modelado como Rodin. Bourdelle es un escultor que te mantiene el pulso de la escultura, insisto no hablo del Bourdelle arcaico, el que quiere romper con Rodin y vuelve al arcaísmo fenicio y caldeo, a veces hasta medio egipcio, no hablo del que hace una traducción del arcaísmo escultórico neolítico o post/neolítico para de alguna manera salir del neoclasicismo que introducido en la escultura con Maillol.

Bourdelle es un eslabón exquisito entre lo arcaico y lo sensible, lo que pasa que en Argentina fue muy mal interpretado porque en vez de haber sido seguido y valorado por su modelado fino, exquisito de veladuras, más bien fue interpretado a través de la arcaísmo de las cuatro cariátides, (el monumento ecuestre de Alvear, se alojan en la parte inferior estas cuatro cariátides con un carácter muy arcaico que se refleja en todo el tocado, los paños duros) todo el mundo pensó: «... *a esto llegamos perfectamente...*», como les sucede a los relieves de los trabajadores de Riganelli. Entiendo sencillamente como escultor, que la escultura monumental requiere otros niveles de dibujo, otro compromiso y otra tensión formal, no sólo la ideológica.

... José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, los Artistas del Pueblo, ocupan un lugar destacado en el arte argentino del siglo XX. En la década de 1920 su papel es protagónico en los procesos artísticos que animan ese momento particularmente rico en innovaciones, propues-

tas y debates. En Buenos Aires, como en otras ciudades de América Latina, en esos años se asiste a la renovación de los lenguajes, al cuestionamiento del academicismo. No obstante, los artistas renovadores, aquellos que sostienen posiciones antiacadémicas no constituyen un bloque homogéneo. Antes bien, en los veinte se pueden observar distintos recorridos por los que circula la renovación artística. Uno de ellos lo señalan los Artistas del Pueblo; otro podemos advertirlo en la obra de los cercanos a la revista *Martín Fierro*, como Pettoruti o Xul Solar; otro recorrido lo hallamos en los pintores de La Boca, representados sobre todo por Quinquela Martín. Cabe mencionar que en estos tres casos, las relaciones, expresadas en términos de intercambios y también de conflictos, son intensísimas. Son amigables las relaciones de los Artistas del Pueblo con los de La Boca y conflictivas con los de *Martín Fierro*. Al mismo tiempo, a pesar de las diferencias, es necesario destacar un punto en común que hace a su carácter renovador: todos realizan obras que, de una forma u otra, tienen como referente la ciudad moderna, Buenos Aires. La metrópoli está presente incluso en el dato menor —pero significativo— de su denominación grupal: unos son los «pintores de La Boca», los de *Martín Fierro* son el «grupo de Florida», por su parte, los Artistas del Pueblo primero son la «Escuela de Barracas» y luego aparecen asociados al «grupo de Boedo». Esta fuerte referencia urbana los vincula entre sí y al mismo tiempo los aparta de quienes entonces encarnan la posición más académica, los pintores Fernando Fader y Cesáreo Bernardo de Quirós, que cultivan la temática rural con una impronta nacionalista.

En este contexto se sitúa la obra de los Artistas del Pueblo. Ellos provenían de las clases trabajadoras y, como muchos otros entonces, pueden acceder a la actividad plástica o intelectual gracias a las transformaciones modernizadoras de la sociedad argentina de principios del siglo XX. Como artistas, se integrarán e intervendrán en el campo artístico de Buenos Aires. Y, aunque la pertenencia a este campo los vincule a las clases dominantes, tanto en su obra como en su actuación siempre reivindican —no sin contradicciones— su origen y su pertenencia a las clases populares. A ellos pueden aplicarse estos conceptos de Pierre Bourdieu cuando afirma que «los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social». En el caso de los Artistas del Pueblo, podemos afirmar que

esta tensión se resuelve en su adhesión a las ideologías políticas de izquierda —inicialmente al anarquismo y al anarcosindicalismo— que articulan y dan sentido a su obra y a su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. A pesar de que no todos asumieron esa militancia con la misma intensidad y compromiso, en líneas generales muchas de sus obras revelan un programa estético que procura asociar el arte a la política. Esa relación aflora ante todo en la importancia otorgada al contenido de sus obras.

Por esta razón sostienen una estética realista cuyo tema por antonomasia es la clase trabajadora con frecuencia representada desde un «humanitarismo miserabilista» de filiación anarquista.

También remite al anarquismo esa ética del trabajo manual que los lleva a preferir las técnicas más artesanales, como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en la escultura. La clase trabajadora, además, es la destinataria ideal de su obra; el suyo es un arte militante que se orienta a concienciar al pueblo, a mostrarle las injusticias de la sociedad capitalista y a promover la revolución. Ésta es otra de las razones de su opción por el realismo, por la realización de imágenes claras, accesibles a los sectores populares. Este destinatario también explica la elección del grabado y de la gráfica, de las obras de arte múltiples, apartadas del mercado artístico tradicionalmente detentado por las élites.

Otro de sus rasgos característicos radica en su índole de grupo. Seguramente la necesidad de legitimar —en un espacio ocupado por las clases dominantes como lo es el campo artístico— su propia existencia como artistas sin renunciar a la vez a su pertenencia de clase, los orientó a constituir ese ámbito de protección y pertenencia que significa todo grupo. Un ámbito y además un nombre, que garantizaran e institucionalizaran su presencia dentro del juego de fuerzas de ese campo. De esta manera, tendrán sucesivas denominaciones. Hacia 1914 se denominan «Escuela de Barracas»; luego, en 1919, «Grupo de los Cinco» y, finalmente, en la década de 1920 «Artistas del Pueblo». Conforman un grupo unido por afinidades de origen social, de opciones artísticas y compromisos ideológicos.³

Al menos en sus orígenes, todos simpatizan con las ideas anarquistas que tanta difusión tenían en el ambiente obrero e intelectual de Buenos Aires. Estos ideales

3. «Nos une una profunda afinidad psicológica, una amistad leal, una comunidad de anhelos y una fuerte solidaridad de clase. Nacidos en hogares proletarios, hemos vivido las mismas inquietudes y nos hemos alimentado de las mismas aspiraciones», dice Facio Hebequer a propósito de su amistad con José Arato pero estos conceptos podrían extenderse al resto del grupo. Facio Hebequer, 1926, pp. 5-7.

ácratas hicieron que el grupo no fuera una cofradía cerrada ya que muchos otros artistas, como Quinquela Martín o Juan de Dios Filiberto, estuvieron estrechamente vinculados a él y, por otro lado, permitieron que cada uno de ellos realizara su obra y actividad con relativa autonomía.⁴

En un reportaje publicado en 1945, Agustín Riganelli señala que todas sus obras enviadas al Salón Nacional de Bellas Artes de 1914 habían sido rechazadas por el jurado: «Pero yo me rebelé contra el jurado. Busqué a otros artistas rechazados, entre los que figuraban Arato, Facio Hebequer, Vigo, Quinquela Martín. Y entre todos organizamos el primer salón de rechazados».⁵

Por su parte, Facio Hebequer afirmaba en un reportaje publicado en 1935 por el diario *Crítica* que «la iniciativa partió de Riganelli, Vigo, Arato y Palazzo», y recuerda el acontecimiento como una gesta heroica y combativa:

Fue allá por 1914 [...]. Como siempre, el Salón estaba en manos de una camarilla, que cometía las injusticias más irritantes. [...] A nuestro grupo [...] se le negaba la entrada al Salón con el pretexto de los ‘asuntos’. Nuestros motivos eran de carácter popular. El arrabal y su gente, vistos con un sentido socialmente revolucionario, cosa que desentonaba terriblemente con la pintura ‘oficial’ pacata, relamida y circunspecta [...]. Las injusticias que año tras año se cometían, habían preparado nuestro ánimo para acciones heroicas. No se ría amigo. En esa época, nuestro gesto era de real heroicidad. El ambiente era cerrado y hostil. De una hostilidad tozuda y brutal que hoy no es posible imaginar. No se creía entonces en injusticias del jurado. Se creía, formal y elegantemente, en la torpeza del rechazado y se burlaban de él tanto el jurado como el público. Se era así dos veces víctima. A nosotros no se nos ocultaba la realidad, pero forjados en una vida de luchas en los talleres y en el campo obrero, nada nos arredaba y nos propusimos demostrar la injusticia de los jurados, organizando un Salón de Rechazados.⁶

4. Visto en Miguel Ángel Muñoz, en el estupendo texto del catálogo realizado para la exposición colectiva realizada en 2008, *Los artistas del pueblo 1920-1930*, que aglutina ése parámetro temporal, de ninguna manera rígido, que remite perfectamente al momento en que los Artistas del Pueblo actuaron como grupo. Éste se origina a mediados de la década de 1910 y tiene su plenitud en los años '20 y principios de los '30. MUÑOZ, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación Osde.

5. Muñoz, M. A., 2008, pp. 12-13.

6. *Ibidem*.

Hacia 1918 Agustín Riganelli recuerda el clima bohemio de ese taller:

Estábamos Arato, Vigo, Quinquela, Juan de Dios Filiberto, Montero, Belloq, Armando Discépolo, José Buglió, Rafael de Rosas y otros. No era la nuestra una bohemia sin aspiraciones y sin inquietudes. Las teníamos en forma dramática. Discutíamos en forma tal que los vecinos se alarmaban con nuestros gritos. Era la nuestra una academia viva, ardiente, apasionada; no nos perdonábamos nada. Todos los temas eran tocados y en cada uno de ellos ardía la pasión y la curiosidad de nuestros jóvenes espíritus. Nadie estaba atado a convencionalismos y a lo que ha sido dado en llamarse la buena educación. Sin embargo, existió un gran respeto mutuo y nunca nada desagradable empañó la armonía de nuestro grupo. Se juzgaba la obra de cada cual con libertad e imparcialidad absolutas de juicio. Era ley sagrada impuesta por nosotros el comentar y analizar las obras de arte. Facio Hebequer había declarado la guerra a muerte a ese silenciar de las obras que es una táctica de los arribistas.⁷

En sus Memorias, Castelnuovo relata su contacto con el grupo «de filiación ácrata» que se reunía en el taller de Facio, y vuelve a transmitirnos el clima de «academia viva» (Riganelli) que allí se vivía.

En las reuniones a que asistía ahora andaba flotando en el aire una serie de interrogantes, propios de la época. ‘Qué es el arte? Para qué sirve el arte?Cuál es la función del arte? Por qué se escribe? Para qué y para quién se escribe? El artista es un producto individual o es un producto social?’ [...].⁸⁷

En segundo lugar, percibo en la mayoría de las obras de Riganelli, y de manera mucho más evidente en sus relieves esa constante preocupación por el origen social, e *Interpretar la conciencia del pueblo*, el compromiso obrero está asumido y tratado desde su amplio conocimiento de lo escultórico, pero a su vez (desde la óptica actual) su escultura acusa que Riganelli se acerca a lo artesanal, realizando —paralelamente con su producción escultórica— una importante serie de obras decorativas talladas en madera (marcos de cuadros, jarrones, pla-

7. Entrevista al artista en *Crítica*, 25 de mayo de 1935.

8. Castelnuovo, 1973, p. 122.

tos, relieves, etcétera), que teniendo en cuenta el contexto, ayudan a sufragar económicamente el resto de su obra. En realidad la escultura y más en aquella época ha venido lastrada en gran medida por los costos de producción, la propia fisicidad de los materiales y el largo proceso de la mayoría de ellos, han pesado en el desarrollo del concepto escultórico. Añadiendo esto mismo, que al tratarse de una actitud revolucionaria, los recusados se apartaron de lo académico y se aproximaron a postulados más primitivos, conviviendo desplazados, en un ambiente hostil patente desde los postulados oficiales.

Riganelli tiene la escuela del oficio, que no se le puede discutir, pero en el tamaño se debilita, su obra monumental no deja de ser estatuaria para convertirse en escultura, la idea le puede, el encargo oficial, el monumento en su ámbito ejerce una enorme presión sobre el autor y debilita y frena la fuerza del proyecto. El problema de la escala es crucial, el tamaño del boceto, o el tamaño de la escultura pequeña reside prácticamente en un gesto de la muñeca, mientras que el monumento exige una energía corporal, si utilizamos esa energía corporal en el proceso monumental, este último tiene muchas posibilidades de salir bien, pero si el escultor lleva el mismo sistema que utiliza para una cabeza y desaprovecha la oportunidad, el monumento falla. Primero hay que solucionar los problemas formales, para que luego transporten y canalicen bien el ideal, hay que creer de manera obsesiva en el dibujo.

Esto supone en el caso de Riganelli un obstáculo mayor, que se manifiesta a mi modo de entender, cuando aborda el Monumento Florencio Sánchez 1927, Av. Chiclana y Esteban De Luca, siendo la obra más popular que le acerca al conocimiento ante el gran público, donde ya carga con ese obstáculo que mencionaba anteriormente.

Mientras en sus cabezas, está muy brillante, son lustrosas y dibujadas, tienen un dominio del redondo, y del volumen en su conjunto y a la vez de la luz. De volúmenes que se abren y se cierran enseguida, están dibujadas y son cabezas en donde está más preocupado por la escultura que por el tema. Sus cabezas son muy interesantes, en ellas atrapa mucho mejor la luz, en concreto y por citar algunas de ellas como «El amargado» o «El errabundo» se manifiesta en un modelado cargado de dibujo e intención, de una actualidad palpitante (precisamente, los vagabundos, los «atorrantes», son la temática privilegiada en las primeras obras de los Artistas del Pueblo), en la escultura de Florencio Sánchez, al tratarse de un poeta intimista, con una poesía muy cercana a la Alfonsina Storni, (poetisa argen-

tina de origen suizo 1892-1938) modernista muy famosa en Latinoamérica que se suicida en el Mar del Plata, siendo de la misma generación que Sánchez, hacían una poesía muy afrancesada y lánguida, que de alguna manera si está captada en la pieza, pero no el envase escultórico. La escultura de Florencio Sánchez es una escultura muy literaria, ha caído en querer captar o preocuparse en exceso de lo literario de Sánchez, que a su vez los temas que tocaba estaban relacionados con el campesino de alguna manera un poco bucólica (en aquella época era muy común que los poetas que hablaban del amor, de golpe hablasen de estos otros motivos y temas sociales). Por tanto la escultura de Florencio Sánchez para mi gusto quizás es demasiado literaria, a pesar de la silueta mendicante, de la conmovedora actitud, en la que se lee hambre, frío, tristeza, muestra unas carencias de dibujo, que la escultura monumental demanda con cierta evidencia para lograr conmover, como lo hace en la mayoría de las cabezas, y sobradamente en las citadas. No me refiero, con estas carencias, exclusivamente a las virtudes manuales del buen modelado, generalmente asociadas al virtuosismo refinado, sino por el contrario; a la necesidad de un tratamiento diferente, podríamos decir que más intenso, más apasionado, más vital de las formas y volúmenes cuando afrontamos la escultura en un espacio abierto/público.

En tercer lugar, en el Monumento al *Plus Ultra* (1929), sospecho que Riganelli hace un guiño a los postulados primitivos del escultor francés Emile Antoine Bourdelle en «*La Forc*», y fuertemente condicionado por la presencia en Buenos Aires del Monumento ecuestre a Carlos María de Alvear desde el 16 de octubre de 1926. Sin duda la demora de esos diez años en la culminación de la obra de Bourdelle, atrajo poderosamente la atención de los escultores argentinos, independientemente de su posición en los Salones Nacionales.

Parte de un planteamiento mucho más arcaico, mucho más simbólico, aunque mi opinión dista considerablemente de la manifestada por Alberto GHIRALDO en su artículo de *El Sol*:

Agustín Riganelli ha realizado una obra original y fuerte. Sobre un basamento de granito formado por bloques de distintas dimensiones, de altura irregular, surge una figura viril y alada. El basamento parece patentizar todas las dificultades de la proeza; si algo evoca, ello es el abismo. No repara en él la figura simbólica, cuyos ojos, vueltos al espacio superior, erectas las alas, unidos al cuerpo los brazos, parece contraída en el esfuerzo que demanda el primer impulso para desprenderse del

suelo. Es, como se ve, una obra de profundo dinamismo, aun cuando no expresa la acción del vuelo que va a iniciarse. Riganelli ha representado este momento. Lo indican la posición de las alas, completamente verticales, y los músculos tensos de toda la figura. Las formas son enérgicas y simples, como destinadas a resistir la absorción de un espacio dilatado. Empleó para ello una «técnica vibratoria, excluyendo toda superficie lisa, y eludió los huecos para impedir las sombras cortantes y nada armoniosas, máxime en las esculturas destinadas al aire libre —recuérdese que este bronce alcanza una altura de cinco metros—. También ha cuidado Riganelli el efecto cromático de su obra, armonizando con el granito gris del basamento la pátina de un verde claro de la figura, y con ello se anticipa a la acción que sobre el bronce ejercerá la brisa marina...»⁹

No consigo coincidir con Ghiraldo, porque lo que percibo en las cabezas a las que anteriormente hice referencia, no aparece con la misma grandeza en esta propuesta, la pasión que claramente emanan las piezas pequeñas se desvanece aquí en una composición tremendamente frontal y simétrica, a mi modo de entender, donde ese profundo dinamismo no logra evocarme la tensión del momento. Cuando Riganelli toca el monumento se vuelve muy arcaico, sus estudios hacia el monumento parten de unos arcaísmos primitivos como puede ser la escultura caldea, la fenicia y en un hieratismo que si bien es patrimonio de la escultura arcaica, pero ese hieratismo no termina de ser coherente en su obra, por como coge la luz, queda la forma sorda por su excesiva concavidad.

Las formas y los volúmenes pueden ser simples pero han de atender a un motivo compositivo, la escultura ha de tener una unidad, y en el Ícaro de Riganelli, distingo una escultura por delante y otra por detrás que no dialogan al unísono, no lo consigo entender en su totalidad. Desde el frontal no se aprecia la leve flexión de las piernas que aparece en los costados, tampoco su correspondiente fisiología formal o anatómica, que incite ese momento de tensión que demanda el primer impulso, a su vez la cuña en la que se apoyan sus pies trabaja a modo de muleta para camuflar la estructura metálica interior, y en cambio debería formar parte de la composición de manera positivamente activa, en este caso lastra con evidencia el deseo de ingravidez.

9. Ghiraldo. *El Sol*, 4 de mayo de 1930, p. 3, *Op. cit.*

Riganelli es un escultor donde lo esquemático tiene mucha importancia, no se escapa nunca del esquema (en el caso de Rodin es antiesquemático), y del hieratismo, con un modelado donde la luz resbala, su modelado no atrapa la luz, resbala, y tiene una estética donde muchas veces el tema supera al propio material, y ahí hay una desvinculación. En toda la historia de la escultura los huecos, el vacío, la luz y la masa son igualmente importantes, y por supuesto son nuestros elementos necesarios, de tal forma que prescindir con rotundidad de algunos de ellos hace que la pieza sufra un aplastamiento ante el espacio exterior. Cuando una escultura surge de los Salones y se incorpora al espacio público, ha de hacerlo con la rotundidad y la energía necesaria, porque de no ser así, pierde majestuosidad y deriva a la estatuaria. La manera de modelar de Riganelli necesita atrapar la luz, la ambigüedad y lo andrógino en el modelado para transmitir la universalidad (mientras que en las cabezas no está tan preocupado por transmitir esa universalidad y sin embargo acierta mucho más) y creer que se consigue quitando el género, y sobre todo ante el hecho de no encontrar, o no tener fórmulas netamente escultóricas para transmitir conceptos universales.

En definitiva contando con su carácter monolítico encuentro una figura comprimida, aprisionada, donde las formas y el claroscuro no fluyen, están tímidos, ajenos a los perfiles redondeados y pretendidamente armoniosos. No encuentro en esa técnica vibratoria de la que habla Ghirardo, (deduzco, por indicación del mismo Riganelli en la propia entrevista) ninguna ventaja añadida, nada se justifica en la superficie cuando no ha sido organizado en la estructura. Es de todos conocido que cualquier manifestación artística es fundamentalmente un problema de composición, es decir; tenemos que organizar los volúmenes a base de dibujo, estructurar con ejes que ayuden a *contar* lo que deseamos, desde adentro hacia afuera, disponiendo cada inclinación y cada giro en su totalidad, la superficie simplemente es la epidermis, y obviamente su grado de apreciación variará con el tamaño de la escultura y la distancia del espectador, pero en ningún caso podrá justificarse de manera general e indiscriminada, en aras de la propia escultura.

En la superficie del Ícaro con esa técnica vibratoria, se aprecia un tratamiento repetitivo y monótono que tiene que ver más con la artesanía y con un trabajo puramente manual, que con la libertad y la rebeldía propia de los «Artistas del Pueblo», esta superficie formada por pequeñas esferas aplastadas de igual dimensión y con igual intensidad, salvo en las alas y cabellos, donde se articu-

lan con módulos más longitudinales en las aristas, a modo de crecimientos vegetales, no dejan deslizar la luz y los grises con intención alguna, creando una trama que excede de uniformidad y reitera notablemente el desdibujo de la escultura. El problema en el *Plus Ultra* no está solucionado, y menos con la superficie vibratoria totalmente invasora, donde la luz no es atrapada, y la forma queda sorda, no reverbera la vida que atesoran las formas.

Tengo la sensación como dije anteriormente que cuando Riganelli aborda la escultura pública lo hace con criterios diferentes a cuando lo hace con la escultura de salón, con unos criterios que tienen más que ver con la estatuaria que con la escultura majestuosa y grandiosa. Independientemente del tema a tratar, las formas y los volúmenes han de aportar en las grandes dimensiones otro vigor, mucho más definido, que no necesariamente ha de reflejar lo heroico, ni el refinamiento de lo burgués, pero han de intencionar la composición, la tensión de las formas y emocionar, desde la estética, lo sutil, la ideología, lo efímero, la política, lo insustancial, la polémica, lo universal, la denuncia, lo atemporal... en definitiva, dotar a la escultura de instrumentos plásticos para que pueda pulsar la vida.

Hay una limitación en este monumento del *Plus Ultra*, y a mi modo de ver es creer que la idea puede permanecer en el tiempo por encima de los elementos formales netamente escultóricos, y es falso, la idea caduca pero las formas escultóricas son eternas, siguen latiendo a lo largo de la historia, aun cuando estén hechas con carácter funerario, como las esculturas egipcias y en cambio te transmiten vida. En esta estructura el material no transmite, no hace de vehículo para transmitir la idea, no funciona a modo de hilo conductor, podía haber sido cualquier otro material.

El carácter andrógino de la escultura del *Plus Ultra*, está enlazado con cierta preocupación por la desvinculación del sexo, desvinculación al definir el género. Hay una vaga relación cuando el ideal se pone por delante de lo estético y lo formal, generalmente la figura entra en una gran ambigüedad. Pierde el género intencionadamente, muchas veces en función de creer que no se puede llegar a transmitir a lo universal por valores formales, típicamente escultóricos, se llega directamente a través de la pérdida de género y se elige a ésta como costumbre. Para mí esto provoca un choque en mucha de la escultura andrógina; por quitarla el género la escultura se vacía de contenido formal, creyendo que al quitarla el género y por ello estar vacía de contenido formal, el escultor la vacía de

género y así se aproxima más a lo universal, a lo ambivalente. El ablandamiento de nivel formal para perder el género y creer que con ello se aproxima la escultura a conceptos de universalidad, ha ocasionado muchos problemas en el debilitamiento formal de la composición y del tratamiento los volúmenes, con el consiguiente ablandamiento del modelado.

Esto hace que la escultura se divida por decirlo alguna manera en dos estilos: o la escultura hachazos (cuando hablaba antes del escultor Capurro), para manifestar la hombría y potencia de lo varonil. O lavarlo todo, para perder el género con esa suavidad de formas sinuosas levemente cóncavas y convexas, éstas se basan en la imagen ambigua, creyendo que al caer en una ambigüedad eso adquiere una dimensión más amplia cuando en realidad el movimiento es contrario. Falcini por ejemplo que es un escultor muy considerado en la Argentina, formado en Italia, que le citaba anteriormente con el Monumento a la Bandera y otros muchos monumentos ecuestres, tiene facilidad para el modelado, incluso está en un momento similar, (es coetáneo de Bourdelle), pero no es tan ambiguo, entiende que para transmitir el ideal de la patria no lava para que sea más universal, porque esa ambigüedad no hace que la forma o el modelado lánguido se eleve y produzca un efecto superior.

En cuanto al tratamiento de las alas de la figura del Ícaro, en cuanto al detalle de cómo están modeladas, con una aproximación a un carácter vegetal, y por el tratamiento de toda la pieza, a modo de mosaico, tienen mucho que ver con la escultura caldea asiria, las figuras aladas de Nabucodonosor II, y el periodo del Art-Déco, de cómo llega esta vertiente por su afrancesamiento y pega muy fuerte en Argentina, mucho más fuerte que en ningún otro país, incluida Europa (excepto Cataluña), a que la cultura argentina es una cultura afrancesada al cien por cien. Argentina en este momento de Riganelli era el granero del mundo (durante la segunda guerra mundial Argentina tuvo una enorme potencia económica porque exportaba muchísimo a todos los países que no tenían carne en Europa, hierro, cereales), estaba considerada la segunda potencia mundial, sus políticos vivían seis meses en París y sus familias hablaban francés en la Argentina, toda la rancia burguesía estaba afrancesada y eran dueñas de provincias enteras, importaban todo el Art-Déco. Este Escultor tiene una fuerte presencia del oficio que trae avalado el Art-Déco, creo que muchos de esos giros de languidez, de entradas y salidas, de que la luz resbala, de la ambigüedad de la forma que no se sabe si es vegetal, animal, tienen mucho que ver tam-

bién con el manejo del arquitecto Antoni Gaudí (español 1852-1926, máximo representante del modernismo catalán), y el pintor y diseñador catalán Josep María Sert (español 1874-1945).

Riganelli pertenece a un conjunto de pintores y escultores muy honestos, pienso que sus propios ideales políticos y sus consignas lastran su obra, la escultura simplemente como transmisión de ideales es enormemente perecedera. El problema es que en algún momento, cuando el ideal caduque, y la escultura no tenga una estructura formal sólida como para pasar y recuperarse por sí misma fuera de su época. El monumento al *Plus Ultra* es un monumento hecho para una época, para una mentalidad, para una determinada manera de pensar que confluyó entre Argentina y España, pero olvidada esa generación y olvidados esos ideales, lamentablemente no puede atravesar épocas.

Riganelli no dotó de musculatura o cuerpo formal a la escultura para poder resistir y atravesar la historia, para pertenecer a otras generaciones aunque no compartiesen los mismos ideales. Pasa con toda la estatuaria del franquismo aquí en España, que quedó olvidada y sin crédito, simplemente es imagen que no está transmitiendo y sufre el abuso de la propia ideología. La composición ha quedado sin dotar de intencionalidad formal por el dibujo, para recuperar estas esculturas andróginas y dubitativas hay que volver a caer de nuevo en el tema, cuando el tema ya se agotó en sí mismo. La diferencia sustancial que acredita la escultura atemporal, es que nos encontramos ante un tema que está tratado y dotado de cierta manera para que el envase que pretende transportar el tema no tenga término.

Riganelli confunde mucho modelado y dibujo con atletismo, qué es lo que hace formalmente el fascismo, las figuras fascistas son atléticas, desde el punto de vista que se refiere a dotar al cuerpo de una musculatura atlética aunque no responda a ningún canon estético, ni fisiológicamente creíble, honestamente responde a su época, a un esteticismo exacerbado del cuerpo humano, pero formalmente vacío, por eso se llega a la ambigüedad formal actual. Riganelli tiene un concepto de anatomía simbólica cargada en función de la representación del mensaje superior al problema formal, sitúa el mensaje del monumento por encima de la escultura y propone un cuerpo como mensajero del ideal, el cuerpo se atletiza, como le sucede al fascismo, como les sucedió a los escultores que trabajaron para Hitler y a un grupo de escultores norteamericanos que trabajó entre 1880 y 1910, que son muy alemanes, que mezclan todas la estética del su-

perhombre, mezclan a Nietzsche con la idea del superhombre, mezclan la idea de cuerpo sano mente sana y hacen esa escultura norteamericana de mucho pulimento, pero que está totalmente acabada, desaparecida. Riganelli coincide plenamente con esa estética donde el mensaje convierte al cuerpo en un objeto atlético, pero sin embargo el hecho de que un cuerpo sea atlético no quiere decir que sea estético. El escultor puede coger la anatomía y convertirla en un símbolo, puede además hacer un cuerpo atlético pero no por eso dotarle de un valor estético. Riganelli utiliza la anatomía para transformar su trabajo en un atletismo y a su vez lo mezcla con un nivel muy grande de simbolismo que no es capaz de transmitir el mensaje (cosa que en las cabezas no le pasa, en ellas se desvincula muchas veces del elemento naturalista, o pseudo/naturalista simbólico) y aquí se debilita porque el símbolo es superior a la escultura. Es el bagaje fundamental que transmite el Art-Déco, que es en definitiva el problema que tiene toda la arquitectura de Gaudí, el edificio cede grandes dosis de estructura y de composición, porque Gaudí se apoya pura y exclusivamente el símbolo, y llega un momento que no es habitable, tanto a nivel humano sus casas, como su catedral es inhabitable para un Dios.

Coincido plenamente con el entusiasmo manifestado con «el escultor de los atorrantes», desde esa dolorosa voluptuosidad, para mí, cargados de espiritualidad, los aplaudo desde el dibujo, desde la composición intencionada y expresiva y sobre todo, desde la potencia de la forma, generando una actitud vital y comprometida. Entiendo que Agustín Riganelli es producto de su época, es un escultor *tremendamente honesto*, está diciendo lo que la sociedad de su momento le está pidiendo, no quiere hacer una obra agradable, no quiere conformar algo a propósito o resultón. Toda esa generación fue muy honesta, porque todavía la Argentina no se había embarcado en los movimientos internacionales, continuaba mamando de Francia y de Italia. Riganelli no era el típico olfateador que debilita su imagen para hacerla más digerible a mucha más parte de la sociedad, él responde honestamente con su estética a la sociedad de su época, no es el típico escultor que aunque le hagan un encargo se desvincula de su compromiso con la escultura. Lo que pasa que no dotó a su escultura de un cuerpo formal suficiente como para que esa honestidad atravesase épocas, corresponde esa honestidad a un período concreto y es ahí donde hay que valorarlo. Su escultura es entendida por la sociedad que se desarrolla en la Argentina y en España, (que en aquel momento estaban muy unidas y cercanas)

desde principio de siglo 1900, pasa por la primera guerra mundial y llega a los preliminares de la segunda guerra mundial, y como salga de ahí, esta escultura no puede mantenerse frente a lo que viene después de la segunda guerra mundial, que es tremendo.

Riganelli coincide con el apogeo económico de la Argentina, a la ambigüedad de los movimientos anarquistas de esta época que venían de Italia, sobre todo relacionados con las primeras huelgas, Florencio Sánchez también estaba muy relacionado con lo movimiento simbolista, quiero decir que Riganelli al hacer escultura tenía muchos ingredientes mezclar. Entre los movimientos anarquistas antipoder, entre los movimientos simbolistas, el Art-Déco (que coge al símbolo como estructura dibujística, y como estructura volumétrica), entre la ambigüedad del simbolismo y entre las luchas y la bohemia proletaria mal interpretada, hay una *mélanger*, que lo manifiesta este monumento con claridad, porque no hay que olvidar que el movimiento simbolista llega a la Argentina entre 1910 y 1920, en aquellos momentos el simbolismo aplicado a la poesía proletaria hizo verdaderos estragos.

Conclusión: Ese trabajo intenta relacionar el contexto: conceptos como el arcaísmo de la figura del Ícaro, con el movimiento Art-Déco, con la supremacía de la burguesía argentina que tenía acceso a los movimientos importantes, coincidiendo temporalmente con el fascismo y nazismo, así como con los movimientos totalitarios que nacieron como respuesta al nacimiento de los movimientos de las clases obreras argentinas y de la conciencia obrera argentina y de los sindicatos. Los escultores citados argentinos Luis Falcini, Roberto Juan Capurro y el español Victorio Macho, a pesar de tener en su obra plástica, ciertas coincidencias formales con las obras plásticas realizadas bajo los ideales de ciertos movimientos totalitarios europeos, de los que he hablado, nada tienen que ver en ningún caso con los planteamientos ideológicos o políticos personales de estos escultores, inclusive algunos de ellos debieron de exiliarse junto a sus familias y su propia obra escultórica, por su propia seguridad personal (como en el caso de Victorio Macho).

Coincidía con que Argentina era el granero del mundo y tenía acceso directo a la cultura francesa, este es el contexto en el que este escultor desarrolla la obra del *Plus Ultra*, porque Riganelli trae un oficio de la parte decorativa y artesanal, que en sus cabezas lo supera pero parece ser que esa especie de manejo del oficio, de adaptar la forma a una utilización, le pudo traer un problema. Yo creo como escultor, que en el tamaño del monumento, el nivel de dibujo no

tiene la misma trabazón que en sus cabezas y la luz resbala en el monumento tanto a Florencio Sánchez como al *Plus Ultra*, la luz es atrapada de forma mucho más sintetizada en las cabezas, a base de movimientos más gestuales, a veces cayendo en una especie de utilización del volumen con guiños a la decoración, es menos arcaico en sus cabezas y se comunica mejor con Bourdelle, se comunica mejor con la escultura que vendrá después de guerras, y aunque él no conociese a sus escultores (Arturo Martini, Marino Marini, entre otros), lo hace a través de una forma más llena, plena, y luminosa.

Nuestro lenguaje es un compendio de idea, dibujo, composición, forma y espacio, y todo ello construye el llamado concepto. El dibujo es la herramienta del escultor, se dibuja como se ama; con el pensamiento, con el corazón, con el estómago, con las piernas, con la actitud de nuestro cuerpo,... es la garganta la que verdaderamente presiona el carbón cuando una línea se satura y nuestra mano, como la gradina, la gubia, el lapicero, el mazo y tantos otros, son simples utensilios, que colaboran y encauzan su trabajo, no hacia el virtuosismo, sino a la consecución del proyecto escultórico.

Ahora ustedes, por favor toquen las esculturas, acarícienlas, miren dentro de ellas, rodéenlas, giren y pongan sus manos tan cerca que puedan notar la temperatura de los materiales su textura, su porosidad, porque así las estarán redibujando de nuevo.

Bibliografía

- Facio Hebequer, G. (1926). «La exposición de José Arato», en *Claridad*, año 1, n.º 1 de julio de 1926, pp. 5-7
- . (1935). «Facio Hebequer recuerda el 1.º Salón de Rechazados del Año 1914». *Crítica*, 8 de noviembre de 1935.
- Castelnuovo, E. (1973). *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentina.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación Osde.

Imagen 1. Agustín Riganeli (Buenos Aires, 1890-1949). Escultor argentino nacido el 5 de mayo de 1890 en el barrio de San Cristóbal de Buenos Aires. Aprendió a tallar trabajando en una carpintería. A principios de la década del diez compartió su taller en el barrio de Barracas con José Arato y Santiago Palazzo. En 1914 presentó algunas de sus obras al Salón Nacional, pero fueron rechazadas, situación que lo llevó a organizar, junto a otros artistas también rechazados, el Primer Salón de Recusados y en 1918 expuso en el Salón de Independientes. En 1920 realizó una muestra junto con Arato, Facio Hebequer y Vigo en el Salón Costa. En 1920 le llegó su primer premio en la primera muestra individual de la Galería Costa con la escultura titulada «Errabundo», es allí donde comienza a ser reconocido. En 1921 realiza su primer viaje a Europa. En 1924 y en 1928 expuso en Amigos del Arte. Realizó el Monumento a Florencio Sánchez (1927), el Monumento al *Plus Ultra* (1929) y el Monumento a los caídos en la revolución del 6 de septiembre de 1930, entre otros. Más tarde sería distinguido con premios y menciones. En 1937 realizó su última exposición en la que se pudieron apreciar sus mejores obras. Fallece en Buenos Aires el 4 de noviembre de 1949.

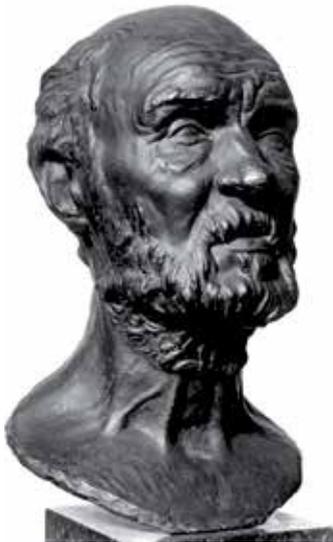


Imagen 2. *El errabundo*, s/d.
Bronce 42,5 x 28 x 26,5 cm.