

La tradición italiana de la pintura metafísica en el paisaje argentino de Onofrio Pacenza

Martha Pérez de Giuffré

MARTHA PÉREZ DE GIUFFRÉ: Licenciada en Filosofía, Profesora de Estética y de Estética Contemporánea de la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad del Salvador.

La "pittura" metafísica

El término *metafísica* puede ser considerado en un sentido amplio, o bien, en un sentido restringido que, en el ámbito filosófico, podríamos considerar más técnico. El sentido amplio es el que se hace presente inmediatamente en la etimología de la palabra, es decir, más allá de lo físico, más allá de la evidencia sensible inmediata de orden físico. El segundo sentido, con el mismo significado semántico, *después de la física*, o *más allá de la física*, es el adoptado en la filosofía tradicional de Occidente a partir de Aristóteles, y que se entiende como el pensar acerca de los fundamentos del ser y del conocer, de la verdad, el bien y la belleza. Este sentido es el que se ha incorporado a toda la tradición filosófica occidental, esto es, la metafísica entendida como *filosofía primera*, o especulación rigurosa acerca de los primeros principios del ser y la existencia. Los dos significados de la palabra tienen en común una intención *esencialista*. La clave profunda del cosmos, en última instancia, aquello que permite abrir la mente humana a la comprensión del cosmos como tal -el *logos* para Heráclito, por ejemplo- es algo que se identifica con el cosmos mismo, lo constituye precisamente como tal rigiendo los principios de su orden, lo hace ser y lo sostiene en tal orden - *kosmos*, o sea, su causa y *fundamento*, que, estando en él, es a la vez distinto de él.

La aparición de la palabra *metafísica* en la pintura italiana del siglo XX no es una cuestión casual que surge en busca de un nuevo cliché vanguardista, sino más bien lo contrario. Surge de un deseo profundo de un grupo de artistas de "*volver al universo de los antiguos*", como afirman en distintas oportunidades los dos grandes maestros fundadores y principales sostenedores de este movimiento, Giorgio



1- "A orillas de la laguna". Óleo. 1950.

De Chirico (Volo, Grecia, 1888 – Roma, 1978) y Carlo Carrá (Quargnento, Alessandria, 1881 – Milán, 1966) La propuesta es volver -es decir, situarse nuevamente en los principios fundamentales de la tradición italiana en pintura, o sea, la inaugurada por los *primitivos* artistas medievales- a lo esencial del arte italiano, más allá de las nuevas propuestas y experiencias de las vanguardias, aunque, por supuesto, desde la visión del siglo XX. Esta es una decisión de la voluntad común expresada por los pintores metafísicos, cada uno de ellos con su manera propia y con origen, rumbo y coordenadas personales diferentes entre sí.

El hilo conductor de este camino histórico es el pensamiento arquitectónico que, como se verá, infunde su savia creadora en todo el arte italiano. La *tradición* pictórica es la *identidad* italiana en pintura, la cual, proveniente de la Edad Media, se afianza en el Renacimiento (Rafael), se interrumpe, según afirma el mismo De Chirico, en los siglos XVII y XVIII, y luego surge nuevamente en el siglo XX, estrechamente unida -como siempre- a la arquitectura, en un vínculo de recíproca fertilización que, en tanto tradición verdadera, no limita ni impide la aparición de

nuevas propuestas, sino más bien las alimenta con la presencia histórica de los grandes artistas y las grandes obras. Con respecto a esta relación fundante y viva entre la *tradición* y la *innovación*, seguimos la concepción de Luigi Pareyson, a la que consideramos dinámica y eficacísima en lo que se refiere al rol matricial de la tradición en la creatividad artística.

Afortunadamente en este caso, el testimonio directo de los artistas es abundante y de múltiple enfoque. Tanto De Chirico como Carrá, pero también otros de sus seguidores en el movimiento metafísico, alentados por poetas y escritores vinculados a ellos - Papini, por ejemplo - y en virtud de influencias literarias e intelectuales variadas, a la par de su pensamiento pictórico escribieron y dieron a conocer sus ideas con buena voluntad. De modo que las interpretaciones de sus motivaciones originales para reunirse bajo la proclama de una búsqueda esencialista, están respaldadas en gran medida por sus incontrastables testimonios.

Por otra parte, Onofrio Pacenza nació en Buenos Aires el 6 de mayo de 1904 en el seno de una familia italiana, de la cual recibe los fundamentos de la tradición estética que acabamos de enunciar, a través principalmente de la visión de su padre constructor. De él hereda, asimismo, la identificación del hombre con la arquitectura, que es convicción central de la postura metafísica y característica del fondo romanista de su cultura. Formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, Pacenza egresa de allí como arquitecto, y toma luego a su cargo las cátedras de Pintura, Dibujo y Composición, docencia artística que va a mantener durante toda su vida para orientar desde las aulas a numerosos jóvenes artistas que acercan sus inquietudes a la enseñanza del maestro. Inicia su carrera pictórica cuando todavía era muy joven. Al mismo tiempo, comienza a ejercer la profesión de arquitecto, (los primeros testimonios, en este sentido, lo ubican en el Estudio Prebisch y en el Ferrocarril Sud) adiestrando su capacidad constructiva y afinando las técnicas de selección y ajuste de sus esquemas visuales. Con la alternancia de ambas actividades, pintura y arquitectura, da comienzo a un apasionante proceso de síntesis de sus propios valores plásticos, proceso que durará toda la vida del artista, con algunos momentos bien definidos que se entrelazan en períodos más o menos distinguibles.

Pacenza vive siempre en Buenos Aires y la ciudad le atrae desde muy temprano. Observándola, siente la fascinación de su paisaje y lo conmueve la soledad que se esconde detrás del movimiento aparente de sus calles. Atrapado por este *misterio*, y en el marco de la reflexión sobre las formas, que guía constantemente su pensamiento profundo, comienza su propia búsqueda *esencialista* que va a desarrollar a lo largo de toda su labor artística. La fuerza de su sensibilidad va templando el color y la forma en procura de una justa relación con el contenido que le permita expresar los secretos de ese mundo, cuyo *enigmático* fondo quiere alcanzar.

Sus testimonios personales, citados por críticos y teóricos, confirman este aspecto, y se pone de manifiesto en ellos un parentesco interno y fundamental, que verificaremos, con el pensamiento de la *pittura metafisica* dada paralelamente en Italia. Los *valores plásticos* analizables en sus obras confirman lo mismo.

En suma, la impronta *arquitectónica* es la clave de bóveda de esta continuidad de la tradición italiana y su reencarnación en el paisaje argentino - urbano o campestre - de Onofrio Pacenza. Recorreremos en estas reflexiones la concordancia de los valores fundamentales de la proporción, el equilibrio, la luz y el color, que convergen en dicha clave como los elementos en común de una estética italiana que va desde el siglo XIII hasta el segundo y tercer decenios del siglo XX y continúa, aún después, alimentando la creación de formas renovadas como atestigua la pintura de Pacenza.

I. La tradición metafísica medieval

1.1. El principio de la "proportio"

En palabras de Umberto Eco, el principio de la simetría, aun en sus expresiones más simples, es ... "*un criterio instintivo tan arraigado en el ánimo medieval que determinará la evolución misma de su repertorio iconográfico.*"¹ Es cierto que el aspecto constructivo de las obras se nutre de la tradición clásica en este tema, reafirmada por Plotino² y recogida por San Agustín y, luego, por toda la tradición medieval hasta los maestros del Renacimiento, para confluir en la definición de la belleza como *congruentia*, es decir, la "*armonía de las partes acompañada por cierta suavidad del color*".

A su vez, Vitrubio, quien constituye el punto de referencia obligado para los estudios del tema desde el siglo IX, menciona los términos de *symmetria* y *proportio* integrándolos en otros desarrollos más complejos. Citamos su famosa definición de la *proportio* presente en *De Architectura*: "*La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto (o) una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes seguramente con toda la obra.*"³

Encuadrado en la noción de proporción, otro de los elementos del orden constructivo visual que rige todo el arte medieval es el *cuadro*, esto es, la ley de la composición según la cual la figura debe adaptarse al espacio de una luneta, o del marco (columnas, arcadas, pórticos, etc.) dispuesto sistemáticamente por los artistas en la configuración de las escenas. Cuando, en el desarrollo histórico de la aplica-

ción de estos elementos en busca de un orden de categorías propias, se arriba a la homologación metafísica y teológica de las experiencias comunes a los artistas - según las cuales van a ajustarse las composiciones visuales- se llega también a la *proportio* como categoría estética fundamental, -además de categoría conceptual o intelectual- sobre la cual se edificarán discursos estéticos de mayor o menor complejidad que van a redondear una estética de tipo cuantitativa.

Asimismo, la visión trascendente del universo y la realidad del mundo medieval recogen y armonizan con sus valores la tradición clásica metafísica sin mayores dificultades, y dan pie a debates y desarrollos variados a pesar de su tronco común. Así, la noción de proporción numérica abstracta evoluciona hacia una proporcionalidad no referida, en tanto dimensiones del objeto bello, a una unidad abstracta, sino a "*armonías concretas y orgánicas*"⁴. Aún así, continúa siempre la concepción estética matemática con base en San Agustín: "*Dios dispuso todo ordine et mensura*"⁵, presente asimismo en el Timeo de Platón: ... "*el vínculo más bello es aquel que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera perfecta.*"⁶

Todo esto refleja la presencia de un tema central, metafísico y estético, que es el de la proporción como regla artística de la unidad. Los principios estéticos fundamentados a lo largo de este período en las diversas teorizaciones, tienden a transformarse, a su vez, en principios técnicos, es decir, los que van a regir el proceso constructivo. Es lo que ocurre con el principio de la *proportio* como regla de mensura.

Sin embargo, el manifiesto gusto medieval por la luz y el color implicaría también el desarrollo de otras explicaciones no matemáticas de esos ámbitos, que la mera proporcionalidad numérica no consigue aclarar.

1. 2. La visión cualitativa y la estética de la luz

Con los numerosos pensamientos que se desarrollan desde los siglos precedentes al año 1000 hasta las complejas y rigurosas exposiciones teóricas escolásticas y de la escolástica tardía, toma forma un nutrido tronco teórico medieval con caracteres propios que identifican al período y dan lugar en su interior a distintos itinerarios. Estos tratan de responder sobre los problemas estéticos bajo la luz de la metafísica operante en cada caso, y de la cultura medieval en su conjunto, como *visión trascendente del mundo*. Así, sobre las cuestiones de la luz y el color, campo privilegiado por la visión cualitativa y sensible de la belleza, y pensando entre dos vías divergentes - como son la estética de base pitagórica del número, por un

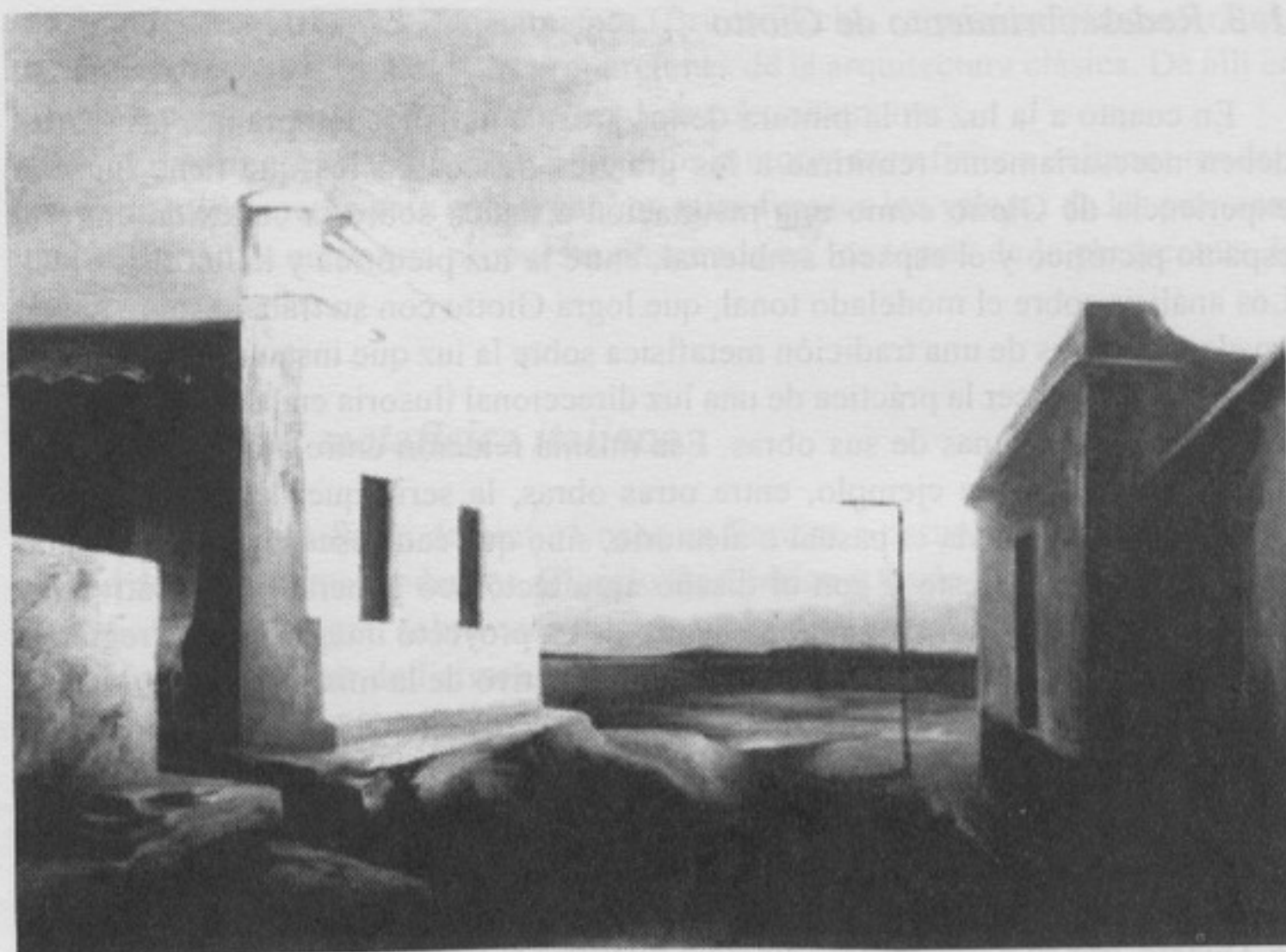
lado, y las concepciones humanistas que enfatizan los valores del arte como percepción y goce, por el otro lado - se encuentra la teoría de San Buenaventura (1221-1274), seguidor franciscano de San Agustín, quien desarrolla una metafísica de la luz interesantísima, de raíz aristotélica y enfoque hilemórfico.

Para San Buenaventura, la luz es una realidad metafísica antes de ser una realidad física. Es el principio de toda belleza no solamente porque es *maxime delectabilis*, sino porque por ella se crean los colores y todo lo que llamamos luz en el mundo. Es la "*naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, tanto celestes como terrestres*" y es *forma substancial* de los cuerpos, "*que poseen más real y dignamente el ser cuanto más participan de ella.*"⁷ Es decir, se trata de una entidad *metafísica* sobre la cual se fundan todas las experiencias físicas de lo que llamamos luz en el universo, y, por lo tanto, principio de toda belleza. Eco señala asimismo, los tres aspectos bajo los cuales se puede considerar la luz: *lux*: la luz en sí misma, difusividad libre y origen de todo movimiento; *lumen*: posee el *esse luminosum* y es transportada por los medios transparentes a través de los espacios; *color* o *splendor*: en cuanto reflejada por el cuerpo opaco. Se implica aquí una distinción entre *splendor*, respecto de los cuerpos luminosos visibles por la luz, y color respecto de los cuerpos terrestres.

En todos los casos, la experiencia sensible de la luz y la belleza depende de la realidad metafísica, de modo que el gusto sensible se armonizará en última instancia al goce inteligible, o del espíritu. La belleza sensible suscita un goce legítimo que el espíritu eleva a la contemplación de la belleza inteligible (actitud metafísica). La tradición bíblica (Génesis 1), aclarada por la filosofía de los Padres, y la tradición clásica, recogida en el pensamiento medieval, llevan a conformar una concepción estética del universo y, por lo tanto, a entender la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal, o belleza absoluta, y manifestación del bien metafísico. Esto implica, a su vez, que las categorías cosmológicas de número y medida pasarían a ser también categorías estéticas, aunque no autónomas con respecto a la realidad metafísica, sino su reflejo o imagen.

La inclinación al goce sensible del mundo se enmarca en la conciencia de la belleza como dato metafísico, lo cual ensancha el campo de interés de la estética del medioevo. A esto se debió, en cierta medida, el gran desarrollo de la estética de la luz en el pensamiento de la época, ya que, según el esquema de base hilemórfica, el goce del color y la luz de los objetos del mundo, que son la manifestación de su forma verdadera, no es más que la participación del goce espiritual infinito de la belleza divina. La belleza es atributo de Dios.

El hombre moderno, dice Eco, sobreestima las artes plásticas -y el goce estético de ellas- porque ha perdido el sentido de la belleza inteligible que tenía en el neoplatonismo y en la Edad Media. Es cierto esto, y explica en gran medida por qué podemos decir que los *modernos* italianos del siglo XX que fundaron la pin-



2- "*Calle de otro tiempo*". 1939.

tura metafísica debieron trascender a las vanguardias de su tiempo y de su medio, al proponer el retorno a la tradición estética y artística y a los valores de su origen. Según estos, la estructura visible del cuadro como forma, espacio, luz y color, es reflejo de estructuras ideales y superiores, en función de las cuales se depuran las formas en el arte para referirse a ellas más eficazmente.

En el ámbito de la producción artística que encarna de manera visible la concepción medieval del arte y la estética, la cuestión no puede sino girar en torno a Giotto, fuente de inspiración y referencia de los pintores metafísicos modernos. La luz y la perspectiva son los dos pilares originarios de la preocupación estética medieval, y luego renacentista, acerca de la relación entre el espacio pictórico y el espacio objetivo. La perspectiva se refiere a una actitud arquitectónica de carácter numérico -cuantitativo- centrada en la *proportio* constructiva, mientras que la reflexión sobre la luz abarca el ámbito propio de la inquietud por lo cualitativo que incorpora el tema del goce sensible en la ecuación ya mencionada con respecto al goce inteligible espiritual. Como puede verse, ambos enfoques configuran el escenario de la conciencia estética medieval a partir del esquema sensible-inteligible, desde el siglo XIII italiano.

1. 3. Redescubrimiento de Giotto

En cuanto a la luz en la pintura de los artistas italianos tempranos, las teorías deben necesariamente remitirse a los grandes frescos en los que tiene lugar la experiencia de Giotto como una meditación artística sobre la conexión entre el espacio pictórico y el espacio ambiental, entre la luz pictórica y la luz física real. Los análisis sobre el modelado tonal, que logra Giotto con su trabajo sobre la luz, revelan las bases de una tradición metafísica sobre la luz que instaura el pintor florentino al establecer la práctica de una luz direccional ilusoria en la arquitectura de las numerosas escenas de sus obras. Esa misma relación entre arquitectura y luz tiene como eminente ejemplo, entre otras obras, la serie que decora la Capilla Scrovegni, donde nada es casual o aleatorio, sino que cada escena está en meditada relación con el resto y con el diseño arquitectónico general y decorativo del ambiente. La luz pictórica funciona dentro de un proyecto integrador que regula la relación entre todas las escenas y el espacio objetivo de la misma capilla.

La reflexión acerca de Giotto será un rasgo recurrente en los pintores metafísicos italianos del siglo XX en su continuo visitar las fuentes de la tradición pictórica y estética originada en el siglo XIII con Giotto, y también con Duccio⁸. El primero, *"fundó una tradición específicamente florentina"* a la cual dotó de las características generales de la estética medieval que acabamos de delinear someramente. Duccio, por su parte, trabajó siempre en Siena, más inclinado quizás a las cuestiones inherentes a la corporización de las figuras. Pero, representantes ambos del pensamiento de la época, trabajaron al mismo tiempo sobre los problemas suscitados por el desarrollo del espacio pictórico, novedad en la pintura para estos artistas del siglo XIII. Por esta razón, se los considera fundadores de la tradición arquitectónica constructiva de un espacio pictórico que expresa y se refiere al espacio objetivo real. Como dice Panofsky⁹ *"el espacio pictórico es un ámbito aparentemente tridimensional compuesto de cuerpos (o pseudocuerpos, como las nubes) e intersticios, que parece extenderse indefinidamente, aunque no siempre infinitamente, por detrás de la superficie pintada objetivamente bidimensional."*

Como vemos, el tema es nuevo en la estética del medievo y en la experiencia pictórica de los artistas de la época. La representación del espacio objetivo es abordada por estos dos pintores, Duccio y Giotto, con la necesidad de crear esa dimensión pictórica espacial, ausente hasta entonces como representación de la realidad objetiva. La cuestión es crear un espacio pictórico que dé cuenta del espacio real dentro del esquema de comprensión metafísico, esto es, armonizado a la visión trascendente del mundo y no meramente descriptivo del orden objetivo concreto. El desarrollo de esta representación del espacio culminará en la experiencia renacentista, estrechamente unida a la arquitectura por el vínculo de la perspectiva, categoría en continuo desarrollo desde el siglo XIII. La praxis arquitectónica de

los grandes maestros del Renacimiento (Brunelleschi, en principio) buscó reinstaurar los cánones formales y las proporciones de la arquitectura clásica. De allí en más, se establece una tradición que perdura continuamente¹⁰.

A estos orígenes antiguos, se dirigen los pintores metafísicos italianos modernos permanentemente para contrastar con tales fuentes los valores de las premisas justificatorias de su propia propuesta, inspirada en los temas de la perspectiva, la arquitectura y la luz.

2. La “*pittura*” metafísica italiana

La escuela metafísica de pintura nace en Ferrara a partir del encuentro en esa ciudad de dos artistas modernos, Giorgio De Chirico y Carlo Carrá, y de múltiples factores que convergen sobre cada uno de ellos y en la estadía forzada de ambos en el Hospital Militar de Ferrara. Muchos de esos factores, los que tienen que ver con la reflexión artística, son derivaciones históricas de la tradición italiana de los grandes maestros, desde los primitivos hasta las vanguardias contemporáneas a ambos pintores.

2.1. La visión de Giorgio De Chirico

En su escrito *Sull'Arte Metafisica*¹¹, De Chirico se refiere primeramente al término *metafisica*, con el que bautizó su arte desde que trabajaba en París en los años previos a la primera guerra mundial, como a una palabra que genera muchos malentendidos. Se refiere en particular a aquellas personas que solo viven “de plagios y de lugares comunes” y la tildan de oscura. Y aclara enseguida que nada hay de tenebroso en ella, sino que es la tranquilidad misma. Agrega: *metafisicos me parecen aquellos objetos que por claridad de color y exactitud de medidas están en las antípodas de cualquier confusión y de cualquier nebulosidad*.¹²

En De Chirico pueden observarse tres temas que aparecen repetidamente en sus escritos y sobre los cuales fundamenta su postura: 1. La supremacía de la arquitectura en la creación artística; 2. El *enigma* de las cosas y del mundo, y 3. La *clarividencia* del artista, como poeta y visionario de arcanos ocultos, aunque, para él, estos nunca llegarán a ser descifrados totalmente. Su pensamiento, que hace del misterio el tema central del arte metafísico, tiene, a partir de su estadía en Munich, influencias filosóficas y artísticas de Schopenhauer, Nietzsche, Klinger, Weininger y del simbolismo alemán de Böcklin. Asimismo, se refirió a los impresionistas a raíz de una muestra en Florencia, y particularmente a Gauguin, del cual observó con interés el color que se *articulaba en planos*. En cuanto al color justamente, es la tradición

véneta la que se hace presente en su pintura a través de Tiziano, Sebastián del Piombo y Giorgione. Esto en cuanto a señales de influencias en su pintura. Pero, no puede dejar de considerarse, a la vez, la influencia intelectual y literaria de Papini, con quien tuvo relación en ese tiempo y jugó un papel importante, junto a Ardengo Soffici, tanto en la trayectoria metafísica de De Chirico como en la de Carrà.

Con respecto al primero de los temas, es rastreable la referencia de la perspectiva presente en las obras de De Chirico, así como la morfología de algunas de sus arquitecturas, a la pintura toscana del siglo XV. Es interesante el análisis de su obra *El enigma de una tarde de otoño*. En ella, pueden advertirse muchas referencias visuales y planteos formales relacionados con la plaza florentina de la Santa Croce, donde se encuentra la capilla Bardi, que alberga, precisamente, al famoso fresco de Giotto *Los estigmas de San Francisco*.¹³ El cuadro registra una intención evidente de revisar a Giotto, e inicia un camino de aproximación, a través de otros cuadros sucesivos, a la atmósfera de sus grandes obras metafísicas. El proceso implica la búsqueda de una perspectiva oblicua, compactada y articulada en espacios sesgados y con relaciones internas muy complejas. La iniciativa toscana del Trecento mostraba una visión pre-perspectivista, todavía no coordinada en la unidad de un punto de vista. A esa visión recurre De Chirico como fuente de inspiración de los antiguos Giotto y Paolo Uccello para el montaje de su espacio metafísico, así como a la reiterada morfología de antiguas arcadas y torres.

En 1920 dedica a los *primitivos* y a Giotto parte de su artículo *El sentido arquitectónico en la pintura antigua*, publicado en la revista *Valori Plastici* de mayo-junio, 1929, dándole lugar estas reflexiones a la afirmación repetida del carácter metafísico de su propia pintura. Dice, por ejemplo, que *en los antiguos italianos, la construcción arquitectónica acompaña siempre a la figura (...) en muchos retratos vemos cómo una ventana o una puerta, la perspectiva de una cornisa, de un pórtico o de una columnata dan solidez a las figuras que están en primer plano* “..(pág. 72). Es el valor del *cuadro*, ya mencionado entre los elementos de la pintura primitiva. Y es también la concepción de un espacio metafísico que se relaciona con el espíritu cristiano, en tanto que este está mucho más próximo al sentido constructivo y arquitectónico al poder elevarse a las *regiones arcanas del misticismo y de la metafísica dentro de ambientes despojados y geométricos*.

2. 2. La profundidad habitada

El régimen metafísico de su mirada lleva a De Chirico a establecer una y otra vez, tanto en sus escritos como en sus pinturas, la importancia de los objetos que pasan desapercibidos para los hombres distraídos. El arte atrapa al vuelo esos

extraños momentos de descubrimiento, ya que las cosas tienen dos aspectos: uno, corriente, el que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y el otro, *espectral o metafísico*, que algunos individuos pueden ver en momentos de *clarividencia* y de abstracción metafísica. Más adelante afirmará que los objetos pueden tener un tercero, cuarto o quinto aspectos, todos diferentes, pero con un estrecho parentesco con el segundo, es decir, el aspecto metafísico. Para él, el arte surge por obra de aquellos artistas dotados de especial clarividencia y sensibilidad.

Este importante tema de la *clarividencia* guarda muy estrecha relación con el del *silencio*, y manifiesta, por su parte, la influencia de G. B. Vico, que llega a De Chirico a través de su obra *La Ciencia Nueva*. Respecto al silencio, el pintor metafísico afirma que antes de la aparición del hombre sobre la tierra reinaba el silencio, invisible y presente en todas partes en la naturaleza, *sin ruidos*. Así es como toda creación verdadera se realiza en silencio, de la misma manera en que Dios creó al mundo en silencio. Luego, *a continuación, las fuerzas ocultas hacen nacer el ruido, o, mejor dicho, los ruidos, por el ancho mundo*.¹⁴ Su reflexión recurre siempre a escenas de los tiempos primordiales cuando el hombre todavía no se hallaba en la tierra, para culminar afirmando que toda obra de arte profunda contiene dos soledades: la primera es la soledad *plástica* que responde a la beatitud contemplativa que impera en la construcción de las formas, y la segunda es la soledad de los signos, la verdadera *soledad metafísica* para De Chirico, que implica la impresión, en su serenidad, de que algo nuevo debe ocurrir. A esta situación la llama el síntoma revelador de la *profundidad habitada*.¹⁵

En esta metáfora compara al cuadro metafísico con la inquietante superficie del mar calmo, inquietante, justamente, no tanto por la idea de la distancia que hay entre nosotros y su fondo, sino por lo desconocido que se oculta en su profundidad, la sensación de ese *algo nuevo que puede ocurrir* y que debe integrarse, en la tela del cuadro metafísico, a los otros aspectos manifiestos de las cosas. Es el artista quien, en el silencio propicio a la creación, se transforma en el escucha del oráculo, como poeta creador y, a la manera de los artistas de los primeros tiempos de la humanidad, interpreta los signos y crea.

Pero, para De Chirico, la clarividencia del artista metafísico se asemeja a la del loco. Es el poeta el que se independiza de la lógica que podríamos llamar "diurna" y se entrega a la escucha con esa *facultad perceptiva* que él reconoce como *afirmadora del misterio* o de la *psicología metafísica de las cosas*. Es apropiado rescatar aquí una de sus ideas expuesta en el análisis de Calvesi¹⁶: *... La suspensión simbolista (del tiempo en el infinito) revela ahora una esencia "negativa", que no es, por cierto, la negación nietzscheana de los viejos valores, sino más bien un replegarse en la nada, en el estupor de lo "trágico cotidiano"*. La combinación de lecturas, mencionada anteriormente, lleva a De Chirico a continuar sobre la idea

del hombre primordial, en relación a *La Ciencia Nueva* de Vico, y con respecto a la situación del espíritu humano en el Arte Nuevo, al que ve como inquieto, pero capaz de elaborar la salida creadora. Son numerosas las conexiones e inspiraciones entre los miembros del grupo de los metafísicos, Carrá, De Chirico, Morandi y Savinio, así como entre cada uno de ellos y diversos autores, filosóficos y literarios, que han alimentado ideas metafísicas.

En cuanto a lo formal, la visión de De Chirico parte del espíritu de la pintura griega, primordialmente lineal. Este se expresa más tarde en la pintura italiana del siglo XV y aparece luego en otros momentos y en otros países. Ese espíritu lineal clásico manifiesta su rechazo a las masas inútiles y a todo lo que sea extraño a la sutileza espiritual y a la tendencia a reducirse al alfabeto canónico de los contornos fundamentales. De Chirico afirma que los aspectos cambiantes de la naturaleza tienen su propio signo o símbolo respecto al mundo de las cosas eternas. Y es tarea del artista descubrir esos signos o símbolos en su misteriosa interpretación de la naturaleza. La categoría lineal es entonces programática, tanto como lo es el rechazo de los elementos superfluos, y va más allá de las diferencias entre los artistas individuales.

Finalmente, De Chirico insiste en que, si existe un espíritu italiano en pintura, solo puede verse en el siglo XV, como lo hacen los pintores metafísicos. Esa es la época en que los esfuerzos anteriores, de Massaccio o de Paolo Uccello, iniciados y planteados antes por Giotto y Duccio, se definen en la claridad inmóvil y serena de una pintura tranquila que alcanza alturas metafísicas con sus espacios y perspectivas. Y en el momento que les toca vivir en el siglo XX, la esperanza del metafísico se sintetiza en su frase: *Hoy esperamos ser lo bastante místicos para un resurgimiento del clasicismo*¹⁷.

2.3. La metafísica de Carlo Carrá

La metafísica de Carrá es autobiográfica y, para algunos estudiosos, consolatoria, surgida bajo el signo de la memoria y del *memento*. Sus escritos hablan de una realidad plástica esencial y misteriosa, así como del "*Mysterium mirabilis*" que consuela el espíritu. Su metafísica es serena y esperanzada, siempre bajo el signo de una trascendencia identificada con Dios, a la cual tiende el espíritu en el arte metafísico hasta tornar eternas las cosas vistas por el artista.

Carrá llega a la pintura metafísica luego de una etapa en la que participó de la experiencia futurista, como parte de la búsqueda de los jóvenes pintores por liberarse de coacciones canónicas, a fin de poder afirmar el universo poético que albergaban en su espíritu. Dentro del movimiento futurista, la especificidad pictó-

rica de Carrá se distinguió de modo tal que a partir de sus primeros cuadros puede tenderse una línea de coherencia poética con sus obras posteriores, ya en el territorio de la pintura metafísica.

Aun en su etapa futurista, el rigor de la composición rige plenamente sus experiencias pictóricas sobre el *movimiento* -tema central de todo el futurismo-, estructurando sus obras en complejos claros y ordenados. Después de los viajes a París en los años 1911 y 1914 en los que trabó conocimiento con Braque, Apollinaire y, también, Picasso y Derain, su proceso de maduración lo lleva a elaboraciones profundas sobre la obra de Courbet y, por supuesto, la de Cézanne, combinando experiencias y reflexiones hasta culminar en la decisión posterior de desarrollar un arte de profundidad. Colaboró en la revista *La Voz*, dirigida por José De Robertis, y publicó su ensayo *Charla sobre Giotto*, donde resalta su preocupación por el rigor constructivo y los principios del arte de los primitivos italianos.

Al igual que en De Chirico, se produce en Carrá una etapa de redescubrimiento de Giotto, preparada ya en sus reflexiones acerca de las ideas y la obra de los otros maestros contemporáneos de aquel. Después de 1914 se dedica a profundizar sus estudios sobre Giotto y Paolo Uccello, y publicará dos ensayos en 1916 (*Conversaciones sobre Giotto y Paolo Uccello constructor*) en momentos en que ya había abandonado las filas del futurismo y se acercaba a la corriente florentina de Papini y Soffici.

Carrá llega como militar a Ferrara en 1917 y traba amistad con De Chirico en la ya mencionada estadía juntos en el Hospital Militar de esa ciudad. Se calcula que el contacto entre ambos pintores y las reflexiones compartidas en esos días acercaron a De Chirico, a su vez, al campo intelectual y crítico de Papini y Soffici por intermedio de Carrá. Otras influencias van inclinando, asimismo, a ambos artistas a visitar a los primitivos pintores italianos. Carrá accede a este estudio de buen grado en busca de las formas puras, o sea, teniendo como objetivo principal y permanente el problema plástico. El encuentro con la pintura toscana antigua genera, en algunas de sus obras, paisajes o composiciones con figuras, nuevas relaciones entre la soledad abstracta de la metafísica con el planteo cúbico del paisaje que viene del siglo XIII. Las figuras humanas son representadas por Carrá siempre con la intención de realizar una composición y no una mera impresión, efímera y puntual. El artista plantea una estructura estable que se identifica con su estilo, aunque con un proceso expresivo que es, sin duda, moderno. El fin perseguido parece ser el de recuperar con la memoria, desde su propio tiempo, la tradición italiana desde la época románica.

3. Las dos metafísicas

Una comparación de los principios expresados verbal y plásticamente por cada uno de los dos artistas, De Chirico y Carrá, será una vía eficaz para aclarar las diferencias entre ambos, diferencias que llevaron progresivamente a la ruptura de su relación artística y personal.

En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc. se encuentran las bases de una gran estética metafísica - afirma De Chirico¹⁸. Y agrega: En Italia, tenemos modernos y admirables ejemplos de tales construcciones. Por lo que respecta a Italia, su origen psicológico es para mí oscuro; he meditado mucho sobre este problema de la metafísica arquitectónica italiana y toda mi pintura de los años 1910, 11, 12, 13, 14 toca este problema.

A partir de estas aseveraciones, el pintor propone, como responsabilidad moral y estética, la construcción, con clarividencia de artistas, de la nueva psicología metafísica de las cosas. En ella, los objetos deben dejar *presentir* las dimensiones profundas que los animan y que inquietan, como la superficie inmóvil del mar tranquilo, en la metáfora antes citada. Carrá parece concordar con la intuición de la dimensión profunda de las cosas, como presagio y anunciación de otros niveles de sentido, aunque su búsqueda apunta siempre a una experiencia de trascendencia, más allá de lo psicológico y lo cósmico.

Así, con respecto al hombre y a la representación pictórica de la figura humana, las diferencias entre De Chirico y Carrá aparecen cuando el autómatas -figura propia del futurismo- es restituido a un mayor calor humano de sentimientos, imaginación y memoria. El hombre maniquí, que puede verse en las pinturas de Carrá, es más bien como un autorretrato, así como el hombre de lata (que aparece en su cuadro *La oval de las apariciones*) sería, según la atinada interpretación de Calvesi¹⁹, como él mismo entre el futurismo que abandona y la metafísica a la cual abraza. En De Chirico, en cambio, el maniquí es el vate, el poeta, el clarividente. Este maniquí nace de las estatuas sin cabeza ni brazos de sus pinturas anteriores, de las figuras vistas de espaldas, como él mismo describe al hablar de las estatuas en sus pinturas.²⁰ Es un maniquí sin carne, transcripta esta a una elipsis formal, más bien representativa de una ausencia.

Ahora bien, la diferencia fundamental entre la metafísica de Carrá y la de De Chirico, implícita de alguna manera en lo dicho hasta aquí, se refiere a la respectiva diferencia de sus sentimientos frente el destino. La noción de misterio y de enigma, que tan fuertemente desarrolla la poética del segundo, está presente también en Carrá. Un ensayo suyo de 1918, lleva, precisamente, como título *Enigma*. Se trata en él de enigmas oscuros que la voluntad puede resolver porque la vida tie-

ne un sentido y *una identidad que hay que buscar en lo más profundo de nosotros*.

En cambio, para De Chirico, el enigma, que aparece permanentemente en sus escritos y en sus cuadros, es insoluble, dado que él no acepta que pueda reconocerse un sentido a la vida y al mundo.

En las obras de De Chirico, pueden advertirse los elementos de esa *negatividad*, como, por ejemplo, la *insensata* yuxtaposición de objetos, con un alto grado de incongruencia e irrealidad, mientras que en Carrá las yuxtaposiciones son más lógicas y están siempre referidas a un significado.

La Nada y la Totalidad

Giorgio De Chirico habla de un estupor y una espera suspendidos fuera del tiempo que suspenden, asimismo, la vida instalando una agobiante relatividad en el ánimo, *aunque* la identidad es lo que subyace en la contradicción. Esto es, justamente, el enigma para él: *el principio unificador de la no-lógica*.²¹ Con respecto al misterio de la existencia, no hay esperanza que lo aplaque o lo mitigue. Para De Chirico, la humanidad somnolienta se aferra a un orden preestablecido y a una trascendencia superior que garantiza el sentido de la vida. Esta negatividad es también programática en los movimientos modernos de ruptura contra los cánones previos, y extendida además a todo el fenómeno de la existencia. En Carrá, en cambio, si bien aparece el elemento del absurdo, el misterio de la existencia es un misterio trascendente y, como tal, está referido a otro Misterio que, a su vez, lo trasciende. De tal modo, el misterio así concebido como trascendente por Carrá es contrario al misterio inmanente de De Chirico. De hecho, la espiritualidad para este último no es más que la ya aludida clarividencia, y no es en ningún caso la mediadora entre el mundo y el espíritu supremo. De este modo, como una ulterior consecuencia de esta diferencia, la sencillez de las cosas, muy apreciada por Carrá, es el reflejo de un Orden superior, contrariamente al complejo carácter enigmático que para De Chirico va mostrando el mundo, aun en las cosas más superficiales.

Por otra parte, en Carrá el color y el plasticismo pueden construir relaciones fijas y estables mediante signos en los que se revela el mundo, mientras que, en De Chirico, los planos aparecen torcidos porque el artista suspende la geometría de la construcción buscando siempre la incongruencia formal como expresión del enigma que unifica los contrarios.

Otras diferencias importantes pueden encontrarse en la tendencia programática de Carrá hacia la unidad. Ni la paleta ni la composición separan, sino que unen las partes distintas. Y algo muy importante, inmediatamente relacionado con esto, es la totalidad en la cual se manifiesta la conciencia. En De Chirico la geometría

suspendida refiere al espectador a la nada de sentido. La totalidad armónica de Carrá, en cambio, es un ideal de pureza propiciado por el artista. El arte es, en este caso, no solo consuelo, sino que los efectos sobre el hombre son vistos como mejora, elevación, activación de la memoria y la conciencia, y recorrido por el camino de la tradición.

Para Carrá, son las *cosas ordinarias* las que elevan nuestro ánimo hacia las alturas de la gracia. Lo contrario sería caer en el absurdo. Y las *cosas ordinarias* son reveladoras de formas de simplicidad que nos permiten, precisamente, contemplar un *estado superior de ser*. El secreto está en la simplicidad, el despojamiento de los obstáculos de lo innecesario. La regla de la necesidad fundamental, traducida en la simplicidad de las formas y los sentimientos, tiene un carácter casi evangélico.

Por su parte, para De Chirico es inútil creer que el arte pueda redimir y regenerar a la humanidad, o que pueda dar un nuevo sentido a la humanidad. En *Sobre el arte Metafísico*, afirma igualmente que la humanidad es, y será siempre, lo que ha sido hasta ahora. En cambio, para Carrá, *es preciso volver a la idea italiana de la solidez original de las cosas*. La convicción de Carrá implica que ciertas fuentes inspiradoras del arte italiano son fuerzas perennes donde buscar su sentido y el de la existencia humana.

Con respecto a la tradición, De Chirico se refiere a ella, pero con la idea apriori de que es vano buscar cualquier tipo de avance o de progreso real. Según Calvesi, a De Chirico no le preocupa el problema de la italianidad, porque solamente cree en sí mismo. La tradición a la que apela no es la italiana, sino una tradición universal del hombre. Carrá, por su parte, conviene en que no hay que confundir tradición con academicismo. Debe volverse a la tradición que surge como final de un largo camino en busca de la identidad. El arte tiene un fin, - y aquí concuerda Carrá con Savinio, otro de los artistas del grupo metafísico - en tanto se preocupe por *integrar, mediante el instrumento de volúmenes estables, todo un complejo de razones sobre las que prevalece la belleza, el pensamiento, la inteligencia*. La memoria reúne e integra en la unidad. Pero, para De Chirico, la locura es *un fenómeno inherente al arte*. El pintor metafísico es comparado por él con el loco, esto es, con el que ha perdido la memoria. Por lo tanto, más que la unidad de lo reunido por ella, se mostrará el absurdo del sinsentido profundo que la apariencia de las cosas enmascara.

Puede decirse, entonces, que existen dos metafísicas, la de De Chirico y la de Carrá: una metafísica de la Nada, la primera, y otra del Todo, o de la Totalidad, la segunda. Podríamos agregar, una metafísica de la inmanencia, la de De Chirico, y una metafísica de la trascendencia, la de Carrá.

Los avatares casi cotidianos del surgimiento histórico de la *pittura metafisica*

constituyen, sin duda, un material muy rico en anécdotas personales entre los artistas y su contexto, como, también, una documentación no sistemática, pero de gran valor, sobre el pensamiento propiamente pictórico que se va desarrollando a través de esas anécdotas durante todo el período. Por supuesto, el devenir de estos hechos no es homogéneo, especialmente teniendo en cuenta las personalidades de los artistas, abrupta la de Carrá, y variable y temperamental la de De Chirico, lo que dio por resultado fuertes oscilaciones en la amistad entre ambos y entre cada uno de ellos y su contexto artístico e intelectual. Sin embargo, puede recogerse la *línea madre* de la herencia italiana en una especie de *metafísica perenne* pictórica, que proviene del siglo XV en forma visible, predispuesta por los maestros primitivos del siglo XIII en adelante, pero que, para De Chirico, se remonta a la clarividencia de los hombres de los tiempos iniciales al comienzo de la humanidad.

La pintura metafísica es, en realidad, una poética esencialista que se articula en dos aspectos: la luz como reveladora, y la atribución simbólica en la construcción de las formas. El simbolismo requiere siempre una participación del contemplador en el proceso percepción-comprensión-expresión. El símbolo, en su manifestación sensible, mueve hacia un significado suprasensible, en general inabarcable en su inmensidad, que desborda cualquier posible código semántico – aun el más abierto – de las formas visibles o sensibles. De modo que el contemplador debe recorrer un camino, y participar de un proceso de captación de una dimensión de significado más allá de las formas experimentadas en primera instancia y de su referente externo, remoto o próximo.

Carrá o De Chirico. Más allá de sus diferencias mencionadas, en la propuesta metafísica, ambos concuerdan en la afirmación de una estructura de formas inteligibles estables de las cuales dependen las formas variables como de un modelo o arquetipo que las sostiene y que solo la abstracción y la intuición pueden captar.

4. Onofrio Pacenza y la intención metafísica

4.1. Las primeras obras

Desde muy joven, Pacenza pinta incansablemente y en 1927 comienza a exponer sus obras en muestras de conjunto. Al año siguiente, realiza su primer envío al Salón Nacional y, poco después, integra el grupo de Artistas Modernos - vanguardias - que exhibe regularmente en *Amigos del Arte*, en la antigua *Galería Van Riel*, de la calle Florida. La imagen elaborada por Pacenza se abre paso rápidamente y obtiene el reconocimiento del Salón Nacional de 1933 con el Premio Estímulo a su

obra *Calle Estados Unidos*. En esta pintura, se encuentran ya los elementos centrales que el artista desplegará a lo largo de su itinerario pictórico posterior. Se trata de una poética evocación en la que el encanto se entremezcla con la problemática relación de presencia y ausencia. Algunos detalles que comparecen desde la realidad local del paisaje para completar la vista, parecen enmudecer alcanzados por la soledad que se adueña de la escena y dispone la arquitectura general de la obra en una composición de estática armonía.

La concepción arquitectónica de la realidad y del conocimiento está presente en toda la obra de Pacenza. Armonía de masas, relaciones compositivas muy precisas y perspectivas impecables conducen invariablemente al contemplador hacia una geometría interna que refleja, a su vez, un orden ideal superior. Claridad y precisión armónica son dos constantes en el diálogo pictórico de Pacenza con la realidad. Junto con su estudio de los maestros italianos de la tradición, comienza también a admirar desde muy joven el valor expresivo y significativo de las forma y de la perspectiva en las obras de Canaletto,²² a quien estudia detenidamente. En él, admira la fuerza realista de las vistas que el maestro veneciano del siglo XVIII organizaba con un criterio revalorizador de los temas arquitectónicos en la pintura.

Pero el rigor formal, o economía inteligente, llega al hombre por medio de un proceso. Así ocurre con la adquisición de toda perfección, ya sea operativa o teórica. Y a ese rigor va llegando Pacenza mediante el despojamiento sutil y progresivo de los elementos de su instrumental visual-pictórico.

Si nos enfrentamos a la obra en forma directa, es decir, visualmente, contemplativamente, podemos advertir que entre las pinturas de la década del '30 y las de los años '60 va teniendo lugar una gradual decantación de formas estructurantes, de relaciones tonales y expresivas, que responde a un progresivo ajuste formal. Este proceso ya se había iniciado en *Calle Estados Unidos* y en otras obras tempranas. Tiene como punto de arranque el realismo que abraza Pacenza consistente en una meditación sobre la realidad que sostiene misteriosamente a las cosas. Se aleja de ese modo del mero realismo descriptivo, o de la captura del instante recordado casi fotográficamente de su devenir, así como del impresionismo. Su realismo es una meditación elaborada plásticamente en busca del sentido último de aquellos objetos que experimenta sensible y reflexivamente en sus pinturas.

Esto no significa que aquellos elementos que va suprimiendo estuvieran de más en esas pinturas, porque verdaderamente se encontraban en la porción de realidad observada y luego recreada con la intensidad afectiva del artista. Significa, en cambio, que las pautas de su búsqueda se van precisando cada vez más hasta circunscribir el campo formal y sensible de su pintura a combinaciones más ascéticas, más adecuada tal vez a la evocación de lo que él llamaba lo *trasmundano*, equivalencia conceptual de *metafísico*. Pacenza no participó de otros movimientos

de moda en su tiempo antes de abrazar el realismo en el paisaje, a diferencia de los metafísicos italianos que, como hemos visto, provenían del surrealismo o del futurismo.

*Juego con el espacio -señalaba- pero en la búsqueda de un trasmundo. Para que muestre su encanto o, por qué no, su melancólica sugestión.*²³ Su visión intensamente poética del mundo traspasa el campo frondoso de las circunstancias para internarse en las claves de la realidad íntima que les da unidad. Más allá del tiempo de lo físico, lo real sugiere melancólicamente su presencia con signos que el artista reconoce y persigue.

Obras como *Paisaje de Cosquín (1934)*, *Quinta en González Gowland (1931)* o *Esquina del Sur (1938)*, por ejemplo, exhiben exquisitos detalles registrados en la observación directa; arabescos, cortinas, visillos sugerentes, follajes y rejas que se ubican sutilmente en los lugares propios de su existencia real: una cornisa fugaz, una ventana, el tejado de una esquina distante.

Sin embargo, en *Calle de Otro Tiempo (1939)*, como en otras obras del mismo período, los detalles circunstanciales van cediendo su lugar ante la acentuación de los elementos constitutivos propios de cada objeto o escena. Estos elementos centrales comienzan a afianzarse con imponente desnudez. La soledad preside el paisaje sin abandonar la realidad circundante. Más aun, lleva lo real a un grado de presencia tan intensa que parece deslizarlo hacia una aparente irrealidad.

Durante los años '30, Pacenza continuó exponiendo regularmente. En 1932, se exhibe un grupo de sus pinturas en la galería *Signo* y, posteriormente, en *Nordiska*, en 1936. Aparecen en esa ocasión obras como *Calle Blanco Encalada (1933)*, *Calle de La Boca (1934)* y *Casa y barca (1937)*. Continúa también su labor como arquitecto. En este período, se destaca su proyecto para la Clínica De Lio Minieri, en 1939, proyecto recogido por las publicaciones especializadas de la época.

4.2. La definición del carácter metafísico

Pero el proceso pictórico lo apasiona y su actividad se multiplica. En el mismo decenio de 1930, sus pinturas ya son conocidas fuera de Buenos Aires a través de Salones Provinciales, que reconocen con diversas distinciones la calidad de su arte. Su obra llega también a Europa con la *Mostra de Pittura Argentina*, que se exhibe en Milán, Roma, Génova y Venecia en 1933. En 1939, es presentada en Estados Unidos, con la *Exposición de Arte Americano* que visita Richmond, Los Angeles y New York, su maravillosa composición *Casas (1934)*. En esta magnífica pintura, toda la potencia transfiguradora de Pacenza se derrama sobre dos líneas de casas que convergen solitariamente hacia el final de una calle. Más allá de

este límite, el espacio desciende, atraído por una hilera de edificaciones uniformes que interrumpen la fuga. Las cortinillas en las ventanas y una reja entreabierta sugieren la presencia humana dentro de las casas, pero ninguna figura altera la inmovilidad de la escena. No puede hablarse de un clima totalmente onírico en esta obra, pero sí de una quietud que equilibra la emoción ante la belleza de la escena. La armonía es tan perfecta que transporta al contemplador desde el campo virtual del espacio creado, a un ámbito mucho más profundo, misterioso y deslumbrante. En ese juego de síntesis de lo virtual y lo real, lo visible y lo profundo, lo cuantitativo y lo cualitativo, el espíritu queda atrapado en la estructura de lo eterno. La obra es destacada por la crítica norteamericana y pasa a integrar posteriormente la *Colección Latinoamericana* del Museo de Arte Moderno de New York.

La exigencia del artista de llegar a la esencia trascendental del fenómeno lleva implícito un orden ético, al igual que en los pintores metafísicos italianos antes vistos, como decisión de artistas modernos y como rescate de la memoria. Pacenza lo explica como un compromiso con respecto a la vida: buscar el conocimiento, comprender la verdad y el sentido ordenador del ritmo y la forma de los fenómenos que se nos aparecen. Su obra muestra la coherencia de ese esfuerzo indagatorio de su pintura, que se articula paso a paso en un pensamiento plástico claro y auténtico.

4.3. La pintura como revelación

La inquietud por la autenticidad fue uno de sus temas de trabajo interior, así como de conversación con quienes lo trataron. Son conocidos los encuentros semanales ante las mesas del Café Rubí en la vieja recova de Pueyrredón y Rivadavia. Allí, se reunían los viernes por la noche un grupo de artistas, pintores y escritores que, en interminables conversaciones, repasaban su trabajo de la semana y proyectaban el de la siguiente. Entre esos artistas, se encontraban, junto a Pacenza, Raúl Soldi, Horacio March, Battle Planas, Atilio Rossi, Lucio Fontana y, más tarde, también Luis Centurión, Santiago Cogorno y muchos otros que compartían esa etapa de juvenil actividad.

Testigos voluntarios en la amistad, estos artistas conocían la preocupación de Pacenza por el *enigma* de las cosas, por la realidad que se esconde detrás de la apariencia. Su intuición de *un sentido más allá de lo físico visible* le llevaban a discutir sobre la metáfora y el paisaje, es decir, sobre la recreación de la naturaleza conocida, desde una visión interna. Su tema es, pues, la realidad y la pintura. Las conversaciones de Pacenza se extienden sobre los problemas de color y su pasión arquitectónica, sí, pero también sobre la pureza de las formas y la mejor organiza-

ción de los medios pictóricos para expresar la realidad íntima de esos rincones que se revelan a su mirada afectuosa. Tomaba apuntes del natural y luego los maduraba en la tranquilidad de su estudio hasta convertirlos en el motivo recreado en la obra terminada. El mismo artista explica el lapso entre la representación inmediata del boceto y la depuración posterior de la obra definitiva como una penetración gradual *en la profundidad no visible*.

Como hilo conductor de su diálogo personal con el mundo está presente siempre la experiencia de la pintura ejercida con la honestidad de haber asumido una situación determinada en espacio y tiempo. Se exige a sí mismo, además, la autenticidad de recursos de un oficio bien adquirido y un pensamiento sólido. *El estilo vendrá solo*, como él mismo apuntó en algún recuerdo.

La misma preocupación por la autenticidad de la obra pictórica lo inquieta ante las equívocas contraposiciones que soporta su pintura respecto al impresionismo. En los años 30, cuando Pacenza empezaba a recorrer con tenacidad el camino del realismo, los ecos del movimiento impresionista eran recogidos ruidosamente por el ambiente plástico de Buenos Aires. Pero las diferencias entre el impresionismo y su pintura no eran únicamente formales. Su concepción difiere del impresionismo, como ya apuntamos más arriba, porque no va al exterior, sino al interior del fenómeno. Se propone otras metas. Su propuesta, si bien es realista, trata de configurar ese otro mundo *misterioso* que subyace en los objetos y subyuga a los espíritus que lo *presienten* y lo buscan.

La respuesta a esas inquietudes es rotunda en el joven artista: *pintar como se concibe*. Si se concibe una cara interna y profunda de la realidad aparente, no detenerse en el fenómeno. Al igual que los metafísicos italianos, Pacenza pasará por sobre las tendencias transitorias de las "modas" para adentrarse en la profundidad del mundo fenoménico, aunque en nuestro medio esa búsqueda va a ser cuestionada por las periódicas oposiciones que el realismo esencialista sufre también desde el informalismo, por ejemplo, y desde otras propuestas subordinadas a la moda de vanguardia. Para él, la visión conquistada ya no puede ser abandonada, solo es posible seguir ahondándola.

Y a esa respuesta había llegado por la convicción personal de no asumir sino lo que sentía frente al hecho, el paisaje y las cosas del mundo, esto es, la necesidad de internarse en la realidad objetiva particular para comprender en última instancia una verdad general, incambiante, esencial. Lo que asume de esta manera son sus propias imágenes, su propio sistema de símbolos, el orden personal de su mirada.

Profundamente interesado por el mundo que lo rodea, los acontecimientos de la época no le son indiferentes. Recoge en la experiencia reflexiva los sucesos de la década de 1930, una década controvertida para el país y para el mundo, que cul-

mina con la segunda gran guerra y su secuela de dolor. Su sensibilidad enriquece su preocupación humanística y se ahonda su interrogación por el sentido de la vida y, en consecuencia, por el sentido de la pintura, cuestión que decanta hasta el límite de sus posibilidades personales.

4.4. La visión depurada

En 1940, aparece *Soledad-Sierra de la Ventana*. Toda una etapa de experiencia pictórica y humana se refleja en esta obra. Su título es protagónico. Un extraordinario equilibrio anuda las relaciones entre una solitaria barraca y el espacio. La simplificación del contraste cromático determina un clima de infinitud que parece descender sobre la escena y reenviarla hacia la desolación de una construcción abandonada. Todo está sumido en una aparente irrealidad que impone, a quien contempla la obra, la reflexión sobre esa relación clave en el arte entre realidad particular, sujeta al movimiento y al cambio, y realidad ideal, más allá de todo cambio y de todo tiempo.

Pacenza creía en la universalidad del arte. Universal como lenguaje acercador de hombres a una verdad inalterable. Pero no todos los espíritus humanos conciben la verdad en los mismos términos, ni de igual manera, ni en el mismo tiempo. El realismo de Pacenza va en busca de lo universal desde lo particular, desde la realidad concreta del objeto considerado, por un lado, y desde su propia realidad concreta como hombre que lo investiga, por el otro. Es decir que las formas de acceder a la realidad como verdad responden a procesos temporales y espaciales, y a los símbolos de la cultura en la que se enhebra cada historia personal. El discurso plástico es siempre particular, en un aquí y ahora, pero encierra en sus símbolos una visión del mundo trascendente a toda particularidad.

Así lo entendía Pacenza. Afirmaba que al hombre y a sus pueblos es necesario pintarlos en su geografía, en su cielo, en su vida. Esto es, en su espacio y tiempo propios. Y solo en esa particularidad de la circunstancia existencial es posible elaborar un pensamiento comprensivo general. En el punto de enlace de ambos extremos encontramos lo que llamamos la realidad.

4.5. Los temas presentes

Esto nos lleva a considerar los temas presentes en la pintura de Pacenza. Sus bocetos surgían directamente de los apuntes que tomaba de situaciones o lugares que le interesaban. Su predilección por el paisaje y, más aun, por el paisaje urba-



3- "La cortada". Témpera. 1942.

no, nos ubica en su realidad cotidiana, que es también la del hombre que comparte su ciudad. En sus esquinas, en su puerto, en la ribera o en sus calles solitarias es donde esa vida, de la que Pacenza participó, se muestra con mayor potencia.

Hay obras en las cuales el paisaje cobra mayor dimensión. Figura humana hay en varias de las composiciones de la década de 1930, pero alternaban su presencia concreta incorporadas al paisaje, como en *Paisaje de Cosquín* (1934), con el rastro indirecto, apenas sugerido por indicios sutiles que se internan en la espesa soledad de otras obras, como la ya mencionada *Casas* (1934) o *Calle de Otro Tiempo* (1939).

En 1947 y 1948, Pacenza viaja al noroeste de nuestro país. Allí, se encuentra con otros pintores y amplía su búsqueda de nuevas estructuras del paisaje. Incorpora entonces distintos temas en los que predominan grupos humanos, cantores y bailarines, más cercanos a una pintura costumbrista, pero que responden indudablemente al relevamiento de los componentes característicos de una comunidad muy distinta de la suya, y que el artista visitaba por primera vez. En rigor, deben considerarse muchos de estos trabajos como soporte de otras composiciones pos-

teriores. Así lo sugiere cierta imprecisión del dibujo -aunque rico en contenidos- el manchado del color y, en varios casos, el medio utilizado, acuarela o témpera, más propio del boceto rápido. Es evidente que la conjunción de esa naturaleza, árida y solitaria, con la gestualidad tan decantada del hombre que la habita impresionaron al artista. En numerosos apuntes, recogió los temas de esos hombres, de sus costumbres, también algunas calles y solitarios caseríos. Surgieron, sin embargo, algunas obras de más compleja elaboración como *Calle de Humahuaca (1948)* y *Humahuaca (1947)*. En esta última pintura, la composición se despliega en el sentido de la *vista italiana* del siglo XVIII, aunque distante del motivo arquitectónico, pero no de la perspectiva panorámica. La estructura compositiva es similar, con numerosas secciones parciales de composición que se integran en el cuadro general. El horizonte es alto por exigencia del tema y la escena desciende en círculos compositivos menores en los cuales aparecen los habitantes del lugar ocupados en distintas actividades, dentro o fuera de sus pequeñas viviendas. La gama colorística de las tierras alimenta de impenetrabilidad la naturaleza de la quebrada. Solo hay movimiento en lo humano, el paisaje permanece ensimismado en una quietud interna y abismal. La contraposición no se da en esta obra como cercano-lejano, u objeto-espacio, sino como *movimiento-quietud, movimiento-silencio*.

En cuanto a la figura humana, vuelve a encontrarse en pequeños grupos en sus escenas de tango, por las cuales algunos han aproximado su pintura a ciertas obras del costumbrismo porteño.

En los años '50, Pacenza viaja asiduamente al Litoral -Entre Ríos, Salto de Uruguay- y a otros puntos del interior del país, en busca de nuevos temas. De este período, se destacan, principalmente, una serie de pinturas sobre Chascomús y Colón (Entre Ríos), que el pintor realiza alrededor de 1950. En esas obras, la figura humana, si bien presente, se integra totalmente al paisaje como un testigo silencioso de la interioridad que lo organiza. Son pinturas de profundo lirismo, donde la visión de Pacenza concibe formas de poética delicadeza. Un aire tenue parece desplazarse por el espacio envolviendo las escenas con un *velo nostálgico*. Pertenecen a esta serie *Atardecer en la Laguna (1950, Chascomús)*, *Despedida (1952, Colón)*, *Chascomús (1950)*.

Los temas parecen agruparse por etapas, aunque, en realidad, estas son solo segmentos temporales que se entrelazan en el proceso de purificación de las formas, de despojamiento y definición en la pintura de Pacenza. En el decenio de 1960 puede encontrarse la mayor cantidad de obras con estrictísimo rigor formal y composición más significativa. Son sus pinturas *Arco y río (1968)*, *Evocación de San Telmo (1968)*, *Portuaria 6 (1970)*, *Calle Oruro (1968)*, y muchas otras. Pero hemos visto que los elementos básicos se encontraban ya en sus obras tempranas. En cuanto a las características temporales, es necesario puntualizar que no poseen un valor absoluto, sino que responden más bien a un orden práctico. No hay perí-

odos delimitados tan claramente en la evolución del proceso creador de un artista. Generalmente, se hallan elementos superpuestos que a veces son desarrollados parcialmente por el mismo artista, o bien, en otros casos absolutizados hasta definir por sí solos una etapa.

Barraca Peña, por ejemplo, es otra de sus pinturas del período 1941 que señala la marcha de la evolución en la obra de Pacenza. Puede ya advertirse en ella la densa soledad que tematizó en muchas obras posteriores, aunque con algunos detalles que son más tarde abandonados.

En el mismo sentido, se destaca *Calle del Mirador (1933)*, una composición de austero equilibrio. En esta obra, la claridad del espacio inmóvil permite recorrer la perspectiva de una calle sin vestigios de tiempo que desemboca en la torre del mirador, única señal de una subjetividad atenta que es más bien adivinada. Se acentúa fuertemente el clima de *ensueño*. La atmósfera es diáfana, aunque no vacía. En el fondo, un árbol solitario corrobora la profundidad del espacio y es el único signo de movimiento que emerge del silencio.

En 1953-54 Pacenza viaja por Europa. De sus observaciones y apuntes surgen pinturas con temas de los lugares visitados, como *Entierro en Fiesole (Italia)*, *Boulangerie (París, 1954)*. Son obras compuestas sobre la relación fundamental de objetos y espacio, y cuyo registro se aleja, como siempre, de la mera representación.

Otras de sus pinturas fueron asociadas al surrealismo. En ellas, el mismo tema contiene elementos arbitrarios sobredimensionados por la soledad y los efectos de la luz. Son, principalmente, escenas de demoliciones, la de la antigua Penitenciaría de la calle Las Heras y, muy anterior, la que diera lugar a la Plaza de la República alrededor del Obelisco de Buenos Aires. Aparecen columnas y torretas *juxtapuestas* sobre un espacio sin aire, inmóvil, mientras pilares truncados o una balaustrada antigua se sostienen casi artificialmente sobre el damero de un patio abandonado. Sin embargo, la concepción de estas obras no responde al canon surrealista, igual que ocurría en De Chirico. Son coincidencias formales nacidas de cierta arbitrariedad onírica de los temas mismos, que parecen surgidos de la fantasía de los sueños de un subconsciente atormentado, aunque, una vez más, en estas obras la apropiación formal de los elementos plásticos no responden a los cánones del surrealismo.

Durante las décadas de 1950 y 1960, Pacenza continúa una actividad tan intensa como la de la década de 1930. Expone individualmente y en muestras de conjunto en Buenos Aires e interior y prosigue los envíos regulares a distintos salones provinciales y al Salón Nacional, el cual otorga el merecido Primer Premio de 1960 a su obra *Portuaria*. Otras distinciones jalonan estos años mientras algunas de sus obras, ya conocidas en París en 1946 a través de una muestra organizada por

la Unesco, se suman a otras pinturas que llegan a Israel en 1952. Distintas exhibiciones incluyen obras de Pacenza en países latinoamericanos, y se presentan, también, en 1957 en la VI Bienal de Sao Paulo.

Mientras tanto, Pacenza continúa su búsqueda de nuevos ritmos visuales para su creación paisajística. Numerosas pinturas recogen escenas del puerto de Mar del Plata y Quequén y, también, del paisaje cordobés, o se instalan en el marco evocador del Paraná, cuya serenidad atrae incesantemente al pintor.

4.6. Los aspectos cualitativos

En la variedad de temas que hemos considerado en la pintura de Pacenza, se reconoce una continuidad que es manifiesta no solo en las relaciones cuantitativas analizables en su composición y perspectiva, sino también en los elementos cualitativos sensibles de luz y color. Rincones de San Telmo, Parque Patricios, Barracas o La Boca, - barrios en los que vivió o que frecuentó asiduamente - nos trasladan de cálidas armonías de color hasta otros registros de relaciones mucho más frías, pero igualmente armónicas y comunicativas.

El color es generalmente limpio en la pintura de Pacenza, predominantemente de tonos bajos. Toda su obra nos presenta una gran medida cromática, un gran equilibrio de color. Pero no se trata de un equilibrio numéricamente determinado. Es el orden sensible y emocional el que dicta la medida para mejor reconocer y reconstruir los objetos. Por ello, el color es quedo, su objeto debe ser contemplado, indagado, no encubierto.

La luz, generalmente *crepuscular*, responde en la mayoría de las obras a la irradiación difusa de esa hora. *Edificios, muros y tejados* parecen emerger con decisión en medio de la atmósfera inmóvil y suspensa del atardecer. Esa hora del día era expresamente preferida por Pacenza por la intensa calma que acompaña al claroscuro cuando declina la tarde. Lo atraen, invariablemente, los contrastes que la luz del ocaso establece con los oscurecidos contornos de una esquina o de una sucesión escalonada de ventanas y tejados, tan característicos de San Telmo o La Boca.

La *soledad* de sus paisajes es siempre enfatizada por las líneas de fuga de las calles desiertas. Se advierte la perspectiva como base fundamental de las composiciones, como hemos visto. En este aspecto, es válida la misma demarcación que en el caso del color. Tampoco la perspectiva, en las obras de Pacenza, responde solo al orden del cálculo. Pacenza siente la necesidad de la tercera dimensión, como él mismo señaló a menudo. Pero hay en la base de sus pinturas un constructivismo sensible que organiza la visión en rectas que se pierden a la distancia. El

horizonte, casi siempre lejano, crea una virtual profundidad exaltadora del *tras-mundo* que el pintor quiere develar. Su geometrismo es clarificador, purificador, no abstracto. No hay contrastes abruptos ni espacios interrumpidos bruscamente. La armonía resulta de una integración de masas densas y atmósferas, de lejanía con cercanía, mediante la gradación progresiva de luces y sombras.

4.7. Pacenza y la tradición de la "pittura" metafísica italiana

El conjunto de la obra de Pacenza, que hemos recorrido someramente, es de gran originalidad. Sorprende, en primer lugar, la comprometida afirmación de un realismo local que lo emparenta inmediatamente con todas las posturas del realismo pictórico, a pesar de las distintas orientaciones y denominaciones que se hayan podido adoptar para mayor especificación e identificación dentro del gran movimiento realista. En Pacenza, ese localismo atañe, intrínsecamente, a los temas y a la tonalidad afectiva del paisaje. Lo que Pacenza defiende es un realismo elaborado y ejercido como búsqueda plástica desde su propia situación espacio temporal, pero dirigida a la verdad subyacente en el mundo que indaga. Esta fórmula resume todo lo dicho anteriormente y es *lo propio* de su obra.

Su sensibilidad personal y el constructivismo, que animan desde la base el orden arquitectónico de sus imágenes, determinaron una síntesis visual que se traduce en atmósferas inmovilizadas y perspectivas sólidas -aunque no rígidas- que permiten considerar el vínculo de su pintura con la *pittura metafísica* italiana. En esta escuela, como hemos visto, los fuertes contrastes entre luz y sombra, la claridad de color y la precisión de las formas ponían de manifiesto la belleza inmóvil y la perfección de construcciones monumentales y de todas las cosas en una atmósfera contradictoria de estático vacío -en el caso de De Chirico- o de esperanzada quietud -en el caso de Carrá-. La visión de la *pittura metafísica* es, sin duda, subjetiva, como quedó claro a partir de los escritos de los mismos fundadores del movimiento. El equilibrio de las escenas pintadas es decididamente racional, como si se construyeran con las formas y la armonía de los objetos abstractos impuesta sobre los objetos naturales.

Hemos destacado, en el texto de nuestra breve recorrida por las obras de Pacenza, algunas palabras que señalan las coincidencias de su pensamiento artístico con las ideas de los metafísicos modernos italianos. La tendencia era, sin duda, conocida en Buenos Aires a través de la publicación *Valori Plastici*, de Mario Broglio, ya citada, así como eran conocidos el libro de Carlo Carrá *Pittura Metafisica*, de 1919, y los escritos sobre el arte metafísico de Giorgio De Chirico, que hemos considerado previamente. Sin duda, también llegaron a nuestro medio

numerosos comentarios sobre las exhibiciones itinerantes que recorrieron Europa atrayendo a muchos jóvenes artistas hacia este viraje de rumbo, que imponía la propuesta metafísica al expresionismo de preguerra y a las otras vanguardias. Pero lo cierto es que la pintura de Pacenza, ya entonces, se situaba por mérito propio en el mismo registro de ideas.

Puede corroborarse esto mismo con los apuntes consignados en sus notas personales, destinadas, seguramente, a ordenar, a precisar el camino de su búsqueda artística y personal. En sus anotaciones, entre datos históricos o anécdotas de calles y paisajes y de reflexiones poéticas sobre lugares o situaciones que darían origen a muchas de sus pinturas, se abre paso su preocupación última en el sentido señalado de revelar la profundidad misteriosa de lugares y de cosas.

El presentimiento de un misterio que encierran los objetos del mundo circundante es como una prefiguración que lo orienta hacia profundidades cada vez mayores *con la ansiedad del que camina hacia lo desconocido*²⁴. Este acercamiento asombrado y respetuoso a la cosas, como él mismo solía decir, intenta encontrar, a través de la presencia exaltada de ellas en sus pinturas, su realidad íntima. Y esta realidad es, en estricto sentido, *transobjetiva*, es decir, *metafísica*. Por ello, su pintura traslada las imágenes a una atmósfera onírica, inmóvil y atemporal, fuera del fluir del tiempo, que es cambio y, por lo tanto, movimiento. Y la quietud mostrada más allá de las circunstancias de la existencia particular y concreta es también propia del ámbito de los sueños, donde la circunstancia queda fijada por la proyección de la imaginación. Un clima de ensueño reina en las pinturas de Onofrio Pacenza, por cierto, pero sin la arbitrariedad ni los caprichos fantásticos de los automatismos que proponía metodológicamente el surrealismo para ingresar al campo de lo onírico.

Descubrir y revalorizar la existencia es, sin duda, revalorizar también las formas de lo objetivo. La forma es el límite del objeto y, al mismo tiempo, en el hombre, es el reflejo cognoscitivo de todo lo existente. De allí que al revalorizar lo objetivo se acentúan las formas y, a través de ellas, se busca patentizar el ámbito propio de lo real no visible. Es ahí donde se encuentran lo sensible y lo inteligible en la obra pictórica. El misterio se enseñorea, entonces, de la oposición apariencia-realidad, visible-invisible, como suspendiendo las leyes del tiempo, de su representación, y del movimiento en el juego de realidad aparente y realidad verdadera.

Esta visión esencialista de Pacenza es, sin ninguna duda, concordante con la de la Scuola Metafísica italiana. Pero insistimos: en nuestro artista se encontraba ya la visión arquitectónica de equilibrio numérico-sensible de la realidad, más allá del mundo inmediato, así como una exquisita sensibilidad que buceaba en el interior de sí mismo. Como, también, ya se encontraba en él la claridad de la imagen, la diafanidad de los espacios que habían configurado su visión desde la herencia ita-

liana de una estética memoriosa de la tradición que se remonta a los maestros del siglo XV italiano y sus antecesores y se detiene en la maestría de las perspectivas múltiples de Canaletto.

Lo mismo puede decirse de las temáticas. Si bien los temas inmediatos son el paisaje localizado de nuestro mundo geográfico y humano, las temáticas profundas son la soledad, el misterio, el enigma, el trasmundo, el atardecer. Con respecto a este último, Pacenza coincide casi literalmente con las apreciaciones del mismo Carrá, y también de De Chirico, respecto de esa hora en que se patentiza el misterio. La comunidad de herencia, de objetivos y de la concepción de lo real es lo que permite relacionar la obra de Pacenza con la metafísica italiana, aunque, de acuerdo a la distinción expuesta anteriormente sobre las dos vertientes del movimiento italiano, Pacenza coincide mucho más con Carrá y su visión trascendente que con la carencia de sentido del mundo que proclama el *enigma indescifrable* de De Chirico. La visión de Pacenza es trascendente y esperanzada, lírica y honesta; entiende al pintor no tanto como un vate o clarividente en el sentido de quien ha perdido la memoria, como exaltaba De Chirico. Lo entiende más bien como el mensajero -clarividente sí, pero de profundidades luminosas y trascendentes que unifican la visión y las experiencias- de un misterio de las cosas y los lugares, al cual todos los hombres deberían acceder: *el arte es un lenguaje universal*, decía Pacenza, dirigido a todos los hombres.

Puede decirse que, de impronta e intención metafísica, la pintura de Pacenza responde a las condiciones más generosas de la tradición que hereda y que desarrolla con características propias, personales y de su propio espacio tiempo. Esto nos remite a las nociones de *ejemplaridad* libre que, como ya adelantamos, plantea Luigi Pareyson²⁵ respecto de la relación entre tradición e innovación, y también nociones de *congenialidad*, ambas como punto de partida de todo proceso de innovación en un determinado sentido. Se trata de los dos polos de la relación tradición-innovación, pero que no son contrapuestos, explica Pareyson, sino que están unidos por una solidaridad original profunda. Es por la tradición que surgen las innovaciones y crecen en su propia línea, y es por la innovación que surgen las tradiciones y permanecen en su propio suelo.

La ejemplaridad es la acción eficaz de un llamado a la adhesión personal libre por parte del que la siente. Y la congenialidad es la afinidad espiritual que se da entre obras de la tradición y el innovador en cuestión, que se siente atraído por su elección personal, también libre. Esta noción de afinidad de Pareyson parece emparentada con la de *familias de artistas*, desarrollada por Henri Focillon en su *Vida de las formas*, aludiendo a un vínculo, no previsto ni buscado concretamente, entre artistas que crean y piensan en una misma línea, aun sin conocerse, y que, en tal sentido, *conviven* dentro, o más allá, de su época y su cultura.

Precisamente, es esa dialéctica de tradición, recibida e interiorizada en el espíritu personal, y la respuesta libre a las condiciones particulares de la vida en su propia situación individual y única la que nos parece más acertada para explicar la presencia, indudablemente actuante en la visión y la obra de Pacenza, de la tradición metafísica italiana de los grandes maestros desde los siglos XIII y XV. Son, además, el vehículo de un pensamiento moderno que se independiza de las vanguardias para proponer un retorno al misterio de lo profundo de la realidad, al descubrimiento de un sentido *más allá de lo físico*. Porque, si bien Pacenza es paisajista, no se somete, como ya hemos apuntado, a los cánones del impresionismo ni sigue otras formas del realismo imperante alrededor de ese movimiento en las modas del momento. Y tampoco el orden constructivo de sus cuadros, si bien comprensible como una geometría interna que organiza el todo, puede asimilarse a las vanguardias de la abstracción, y mucho menos al futurismo que buscaba provocar la sensación de movimiento en el contemplador. En la obra de Pacenza, junto a su visión personal y su maestría pictórica, pueden encontrarse los templos propios del metafísico, no solo en los rigorismos arquitectónicos o constructivos, sino en la sensibilidad de los medios plásticos que se nutren en la tradición y se elaboran con verdadera innovación en el concierto de los movimientos paisajísticos argentinos.

Notas

1. ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*, p.55.
2. *Ibíd* p.57.
3. Citado por ECO, U. *Op.cit.*, p.47.
4. *Ibíd*.
5. SAN AGUSTÍN. *Epístola* 3, CSEL 34/1, p.8.
6. PLATÓN, *Timeo*, 30d y 31c, trad. F. Lisi, Gredos, Madrid, 1992.
7. SAN BUENAVENTURA, II Sent.12,2,1,4; II Sent.13,2,2
8. Giotto di Bondone (c.1266-1337); Duccio di Buoninsegna (1255-1318). Sobre el tema de la luz en Giotto, véase Paul HILLS, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Trad. I. Bennasar, el capítulo dedicado a las obras de Giotto.
9. PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p.182.
10. *Ibíd*. *Capítulo: Rinascimento dell'Antichità*.
11. DE CHIRICO, G. *Sobre el Arte Metafísico*, p. 34.
12. Para mayor detalle del análisis comparativo de obras, véase CALVESI, M., *La metafísica esclarecida*, p.94.
13. DE CHIRICO, G. *Sobre el silencio*, p.100.

14. Ibíd.
15. Ibíd.
16. CALVESI, M. Op. cit. p.151.
17. DE CHIRICO, G. "Clasicismo pictórico", en *Sobre el Arte Metafísico*, p.63.
18. DE CHIRICO, G. *Sobre el arte metafísico*, p.43.
19. CALVÉSI, M. Op. cit. p.190.
20. Véase DE CHIRICO, G. "Estatuas, muebles y generales", en *Sobre el Arte Metafísico*, p.119.
21. Véase CALVESI, M. Op. cit., p. 195.
22. Antonio CANAL, llamado el CANALETTO, Venecia 1697-1768.
23. Reportaje a Onofrio Pacenza, *Los Principios*, Córdoba, 1969.
24. Nota del pintor. Archivo familiar.
25. PAREYSON, L. "Tradición e innovación", en *Conversaciones de Estética*, p.35.

Bibliografía

A) General

- CALVESI, Maurizio. *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*. Trad. B. Moreno Carrillo, Visor, Madrid, 1990.
- DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*. Trad. Jordi Pinós. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba, Murcia, 1990.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Trad. Helena LozanoMiralles, Lumen, Barcelona, 1997.
- HILLS, Pau. *La luz en la pintura de los Primitivos Italianos*. Trad. I. Bennasar. Akal, Madrid, 1995.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de Estética*. Trad. Zósimo González. Visor. Madrid, 1987.

B) Sobre Onofrio Pacenza:

- ARS AMERICANA. Paris.Maison de l'Amérique Latine. Oct.nov.,1946.
- BRUGHETTI, R. *De la Joven Pintura Argentina*, Ediciones Plástica, Bs.As.,1942.
- ————— *Pintura Argentina Joven*, Ollantay, Bs.As., 1947
- ————— *El paisajista Onofrio Pacenza*, ARS Revista deArte, a.6, n 34, Bs.Aires, 1947.
- ————— *Italia y el Arte Argentino*, Asociación Dante Alighieri, Bs.as. 1952.

- _____ *Geografía Plástica Argentina*, Nova, Bs.Aires, 1958.
- _____ *Historia del Arte en la Argentina*, Pormaca, México, 1965.
- CORDOVA ITURBURU, Cayetano. *La Pintura Argentina del siglo XX*. Atlántida. Bs. Aires, 1958.
- _____ *Onofrio Pacenza Paisajista Urbano*, s/d.
- *Fine Arts in Argentina*. Argentine National Committee. N. York World Fair and Golden Gate Exposition, 1939.
- KIRSTEIN, L. The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, MOMA, New York, 1940.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte Argentino*. Emecé. Bs.Aires, 1997.
- MERLINO, A. *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Bs.As. 1954.
- PAYRÓ J. *Veintidós pintores*, Poseidon. Bs.Aires, 1944.
- *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. New York, 1948.
- SAN MARTÍN, M.L. *Pintura Argentina Contemporánea*. The Virginia Museum of Fine Arts. Richmond, Virginia, Ene-Feb-1940.