

Horacio Butler. Viaje y paisaje entre Alemania y Argentina

María Elena Babino

Boletín de Arte (N.º 27), e075, 2025. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e075>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

# HORACIO BUTLER

## VIAJE Y PAISAJE ENTRE ALEMANIA Y ARGENTINA

### HORACIO BUTLER

#### JOURNEY AND LANDSCAPE BETWEEN GERMANY AND ARGENTINA

María Elena Babino | [mariaelena.babino@eseade.edu.ar](mailto:mariaelena.babino@eseade.edu.ar);

<https://orcid.org/0009-0003-8407-8998>

Instituto Universitario ESEADE

Recibido: 08/05/2025 | Aceptado: 19/05/2025 | Publicado: 06/04/2026

#### RESUMEN

El presente artículo estudia un aspecto poco trabajado en la trayectoria artística de Horacio Butler. Nos referimos a su estadía en la colonia artística de Worpswede, Alemania. Esta estadía tuvo una resonancia clave para comprender tanto la importancia de lo que fue la relación arte-viaje en los artistas argentinos en Europa a comienzos del siglo pasado, como las influencias que el género del paisaje ejerció en la configuración de una memoria visual propia.

#### PALABRAS CLAVE

arte; paisaje; viaje; memoria

#### ABSTRACT

This article examines a little-explored aspect of Horacio Butler's artistic career. We refer to his stay at the Worpswede art colony in Germany. This stay was crucial for understanding both the importance of the art/travel relationship for Argentine artists in Europe at the beginning of the last century, and the influences that the landscape genre exerted on the configuration of a distinct visual memory.

#### KEYWORDS

art; landscape; travel; memory

Dada su relevancia en la conformación de una reflexión sobre la relación entre arte, viaje y paisaje, este trabajo estudia la estadía de Horacio Butler en Alemania a comienzos del siglo XX. Se trata de un período clave donde el artista revivió intuiciones prefiguradas en sus experiencias juveniles en la localidad bonaerense de Tigre. Este proceso fue documentado en un conjunto de cartas enviadas por la artista a Martha Vogeler<sup>1</sup> —su principal interlocutora en Alemania—, así como en tres textos posteriores que publicó a modo de testimonio, experiencia íntima y ficción: *La pintura y mi tiempo* (1996), *Las personas y los años* (1973) y *Francisco* (1978). Por su parte, es conocido que Butler integró, en la historia del arte argentino, el colectivo denominado Grupo de París. Esta etiqueta fue acuñada en los años veinte a partir de un comentario del crítico Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) (2004), quien la empleó al referirse al envío de obras realizadas por jóvenes argentinos radicados en París para el Salón Nacional de 1928. Butler buscaba entonces una estética marginal al canon académico, aliñada con las propuestas visuales del arte moderno. Sobre este aspecto, existen investigaciones previas de nuestra autoría que profundizan en su análisis (2009, 2010, 2015, 2018).

A través de obras, fotografías de la época y sus propios escritos, es posible constatar que Butler se abrió al diálogo con comunidades, artistas, poetas y espacios expositivos que facilitaron su inserción en el contexto europeo y también le proporcionaron herramientas para explorar nuevos modos expresivos tras su regreso a Argentina en 1933.

#### ALGUNOS APUNTES SOBRE EL FENÓMENO DEL VIAJE

Es sabido que el viaje se erige como elemento clave y experiencia transformadora en el desarrollo de la modernidad artística. Desde fines del siglo XIX, este fenómeno fue constitutivo de la cultura argentina, manifestándose en viajes de aprendizaje, perfeccionamiento o verificación —ya fueran individuales o colectivos— que generaron procesos de identificación o alteridad. Una expresión paradigmática, entre otras, de esta dinámica es la novela *Adán Buenosayres* [1948] (1994) de Leopoldo Marechal, donde el viaje opera como un dispositivo de exploración identitaria y renovación artística, ya sea en las travesías de sus protagonistas en Buenos Aires, o en las europeas de París o Sanary-sur-mer, en Francia.<sup>2</sup>

Asimismo, para pensar los desplazamientos de Horacio Butler, conviene considerar el fenómeno del viaje, junto a sus registros visuales y textuales, como ejes de una nueva lectura en torno a la representación del paisaje en su obra. Así, conviene comprender que tanto en los libros antes mencionados, así como en los epistolarios intercambiados entre el artista y sus interlocutores, construye su lugar de enunciación desde una doble condición que aunque, viajera y errante, siempre se mueve dentro de la búsqueda del arte. Un ejemplo elocuente se encuentra en el relato sobre sus días iniciales en Hamburgo, la primera ciudad europea que visitó: «[...] me sentí fascinado por un golpe de magia. Hambriento e insaciable, me precipité en museos, teatros y conciertos, mientras las salas del Museo de Arte Contemporáneo transformaban por fin a Cézanne, Van Gogh y Renoir en las más conmovedoras realidades» (Butler, 1966. pp. 35-36). El periplo iniciado en 1921, tal como se dijo, marcó un hito en su trayectoria. La estancia de casi un año en la colonia artística de Worpswede —lugar donde se instaló al dejar Hamburgo—, fue crucial dado que estimuló en el joven artista la idea del paisaje como un elemento central en su obra.

Al mismo tiempo, este cruce entre arte y viaje también puede interpretarse como un rasgo distintivo del arte latinoamericano. Como señala Graciela Speranza (2012), la itinerancia —o incluso la errancia— en el arte de la región puede entenderse como una «movilidad real e imaginaria» que desdibuja fronteras y redefine espacios y tiempos, no desde la negación del origen, sino desde «una apertura a la potencia vital y poética de las relaciones» (p. 17). En este sentido, Butler registró su constante extrañamiento. Mientras en ocasiones desmitifica-

1 Las cartas de referencia pertenecen al archivo Barkenhoff-Foundation Worpswede.

2 En esta novela Butler, junto a otros compañeros artistas como Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Raquel Forner o Alberto Morera, aparece ficcionalizado en varios relatos de la trama.

ba su condición nómada y enfatizaba el desarraigo, en otras se abandonaba al «indefinible y misterioso encanto de lo sobrenatural y telúrico» (Butler, 1966, pp. 36-45).

### WORPSWEDE: ASIMILACIÓN E INTEGRACIÓN

Como se ha señalado, la estadía de Butler en Worpswede fue fundamental para consolidar su concepción del paisaje. La producción de entonces se caracterizó por un contraste entre la influencia del entorno natural alemán y la tensión emocional derivada de sus vivencias personales afectadas por el contexto anterior de la Primera Guerra Mundial. En este marco, Butler experimentó con la pintura al aire libre y atravesó una fase de reflexión existencial que lo llevó a incorporar elementos psicológicos y simbólicos en su obra.

En sus textos autobiográficos leemos:

Ese pequeño mundo pastoril y poético, junto al reducido núcleo de artistas perturbados por la reciente guerra, fue materia más que suficiente para conquistarme, aunque mi total desconocimiento del idioma y mi ignorancia de las complejidades alemanas dieran pie a incontables y pintorescos incidentes (Butler, 1966, p. 37).

Este pasaje revela no solo el conflicto bélico, sino también su propia condición de extranjera agudizada por la barrera lingüística. Aun así, el tiempo fue consolidando sus vínculos sociales y afectivos que estableció en Worpswede, que resultaron fundamentales para su desarrollo artístico. El epistolario de sus intercambios con Martha Vogeler y sus hijas durante la etapa posterior a su estadía en Worpswede da cuenta de sus relaciones jugadas en el terreno de una relación cómplice y afectuosa.

### WORPSWEDE: CONTEXTO ARTÍSTICO E INFLUENCIAS

Butler llegó a Worpswede en 1922 tras desembarcar en Hamburgo, donde —por sugerencia de un conocido— decidió visitar esta colonia de artistas paisajistas ya reconocida en Alemania y Europa. Aunque el núcleo original del grupo se había dispersado debido al clima político y social de la posguerra, perduraba el legado de sus fundadores. Establecida a fines del siglo XIX, la colonia reunió a un grupo de artistas que buscaban alejarse de los modelos académicos tradicionales para explorar nuevas formas de representación de la naturaleza. Su enfoque combinaba una vida comunitaria inspirada en ideales panteístas con la búsqueda de una identidad regional vinculada al paisaje. Las variantes del simbolismo y del expresionismo, muy asociadas a ciertas formas lectura del paisaje como reflejo del alma, fueron las elecciones predominantes en el estilo de sus obras.

En esta incorporación de corrientes artísticas del momento, cabe también destacar que Butler ya había tenido contacto con el cubismo de Cézanne en la *Kunsthalle* de Hamburgo, lo que demuestra que su familiarización con la modernidad artística no comenzó en París —como suele afirmar la historiografía tradicional—, sino durante su estadía en Alemania.

### FIGURAS CLAVE Y DINÁMICAS DE LA COLONIA

La colonia de Worpswede había sido organizada por reconocidos artistas como Fritz Mackensen, Fritz Overbeck, Otto Modersohn, Hans am Ende y Heinrich Vogeler. Este último creador de *Barkenhoff* —conocida como la casa de los abedules—, un espacio central para la convivencia y la creación artística. A ellos se sumaron tres mujeres destacadas: la pintora Paula Becker, posteriormente esposa de Modersohn; Martha Schröder —luego Vogeler—, musa y esposa de Heinrich Vogeler; y la escultora Clara Westhoff, quien se casó con el poeta Rainer Maria Rilke. Especialmente relevante, su ensayo *Worpswede* (2010) articuló los principios estéticos de la colonia en su relación con la naturaleza y el arte.

Entre estas figuras de la colonia, fue significativa la de Martha —recientemente separada de Heinrich Vogeler— dado que estableció una relación cercana con Butler al alojarlo en su *Haus im Schluh* —casa del pantano—, donde residió durante toda su estadía. La cotidiana-

neidad de su convivencia con la joven artista le garantizó lo necesario para consolidar su rol activo en la red afectiva y emocional articulada en esa residencia.

### WORPSWEDE Y LA REELABORACIÓN DE LA MEMORIA

En este arribo a Worpswede, la primera impresión de Butler fue la de un ambiente en decadencia y desencanto. Con todo, tal como recordaría años después, el paisaje que conoció allí reavivó en él sus experiencias infantiles en los humedales bonaerenses: «Entre sus numerosas nostalgias, me perseguían los recuerdos de la vida en el Tigre» (Butler, 1973, p. 93). En consecuencia, frente a la naturaleza húmeda y rural de los pantanos de Worpswede, Butler reinterpretó en su escritura sus primeras vivencias, las que más tarde trasladaría a los paisajes ribereños realizados a partir de los años treinta cuando ya estaba de vuelta en Buenos Aires. Así, en el prólogo de *Las personas y los años*, el artista justifica su escritura como un medio para articular itinerarios que, según apunta, «anunciaban la definición de mi carácter, incorporándose definitivamente a la naturaleza misma de mi espíritu» (Butler, 1973, p. 13). Esta dinámica bien puede entenderse bajo la noción de «presente reminiscente» propuesta por Georges Didi-Huberman (2008), e inspirada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. De alguna manera estos itinerarios fueron articulando universos discursivos en torno al género del paisaje.

Otros testimonios refuerzan esta interpretación. En una carta dirigida a Martha desde París (15 de abril de 1923), Butler expresa: «Aunque estoy muy feliz en París, tengo muy presente los recuerdos de Worpswede y los hermosos días que pasé con usted. A veces veo las fotografías de mi bello libro de cuero y yo vivir siempre en Worpswede». Esta confesión subraya el papel de la mirada y la memoria como dispositivos que a través del afecto evade linealidades cronológicas y reconfiguran el tiempo. Paralelamente, su experiencia parece interactuar con textos previos, como el citado *Worpswede* de Rilke (2010), donde el autor desarrolla una poética del paisaje basada en lo misterioso y eterno. Citando al pensador y dramaturgo simbolista Maeterlinck, reivindica el derecho del artista a «amar el enigma» (p. 16), idea que resonó en Butler al encontrar en los pantanos de Worpswede un espacio de reflexión respecto de lo sobrenatural.

Estas sensaciones, presentes en su pasado, adquirieron una nueva dimensión pictórica tras su regreso a Buenos Aires, donde Butler reelaboró sus aprendizajes de Worpswede. Así, procedió a una reinterpretación de sus orígenes, adaptada a los recursos del lenguaje moderno, en un proceso que fusionó memoria, paisaje y experimentación artística.

### PAULA MODERSHON BECKER EN LA ÓPTICA BUTLERIANA

En el análisis sobre período alemán, emerge el universo rilkeano como un espacio literario implícito que, mediante referencias directas e indirectas, configura la genealogía cultural en sus textos. El citado ensayo de Rilke gozaba de amplia difusión en la cultura alemana local, un hecho que Butler rescata en sus escritos junto a su admiración por la obra de Paula Modersohn-Becker:

El poeta Rainer María Rilke y la pintora Paula Modersohn habían pasado algunas temporadas en Worpswede, y las obras de esta última me conmovían hondamente por motivos pictóricos y humanos. Los mismos niños tímidos y pensativos que habían trabajado para ella posaban en casa (Butler, 1966, p. 44).

Sin embargo, la influencia más significativa provino de Paula Modersohn-Becker, una de las precursoras del expresionismo alemán. Como señala María Laura Rosa (2006), la artista estableció un nuevo paradigma femenino determinado por su contexto social. La vida rural y preindustrial de Worpswede la llevó a representar a la mujer como expresión de una naturaleza nutricia, liberada del «sometimiento del orden masculino» (Rosa, 2006, pp. 31-47). Su obra articuló un modelo visual donde la creación artística se vinculaba a la maternidad, mediante una síntesis formal que rechazaba la sensualidad tradicional: figuras bidimensio-

nales, texturas pictóricas arenosas y un *leitmotiv* floral que simbolizaba pureza y arraigo telúrico. Sus retratos infantiles se convirtieron en un referente clave para Butler, tanto en su pintura como en sus reflexiones escritas. Esta influencia es evidente en una serie de óleos donde la presencia de flores en las manos de las figuras alude a la inocencia y la melancolía, emociones que el artista asociaba al ambiente de Worpswede. En éstos de refleja la nostalgia por un pasado rural idealizado, percibido como un refugio ante la inminencia de nuevas crisis —en particular, el clima prebélico en Europa—.

Desde el punto de vista formal, la síntesis compositiva de estas pinturas marcó el inicio de un camino que Butler continuaría en París bajo la influencia, sobre todo, de André Lhote. Prueba de ello es que llevó consigo varias de estas obras a la capital francesa, como documentan fotografías de la época. En ellas, la elección de figuras infantiles femeninas —explícitamente vinculadas a la naturaleza— revela una intensa carga simbólica: la niñez como metáfora de lo primigenio y vulnerable, en diálogo con la tradición expresionista que Modersohn-Becker había renovado [Figura 1].



Figura 1. Horacio Butler (1922), *Retrato de niña*, 65 x 54 cm, óleo s/cartón. Colección particular

La apropiación que Butler hizo de estos elementos no fue meramente estilística, sino conceptual. Al reinterpretar los motivos de Modersohn-Becker y las reflexiones de Rilke, el artista argentino integró su propia experiencia del paisaje —tanto el europeo como el ribereño de Tigre— en una narrativa visual y textual que cuestionaba las fronteras entre lo local y lo universal. Así, su obra se inscribe en esas operaciones reminiscentes donde el arte actúa como un dispositivo hubermaniano de memoria que reactiva significados del pasado en clave moderna.

### HORACIO BUTLER: LA MEMORIA DE WORPSWEDE SOBREPRESA EN EL DELTA

En la historia de Worpswede, Butler quedó registrado como un integrante más de la colonia, ya que fue un artista que incorporó a su pintura el contexto circundante contribuyendo así al desarrollo de la pintura de paisajes local. De hecho, podemos encontrar referencias de su aporte en trabajos publicados en el lugar: *Station: Offenes Haus und zweite Heimat für Künstler, Schriftsteller und Kunsthandwerker* (Nachtwey, 1975), con reproducciones de tres obras realizadas en Worpswede, y *Martha Vogeler. Haus im Schluf* (Groth, 2008) que incluye la reproducción de una obra junto a una fotografía del artista.

En el entorno inmediato de Worpswede, Butler integra algunos componentes clave de ese paisaje: los abedules —presencia botánica central y *leitmotiv* estético de este paisaje pantanoso—, el puente, la represa, la iglesia con su campanario y las fiestas populares. Estos motivos fueron reiterados por los paisajistas de la región [Figura 2].

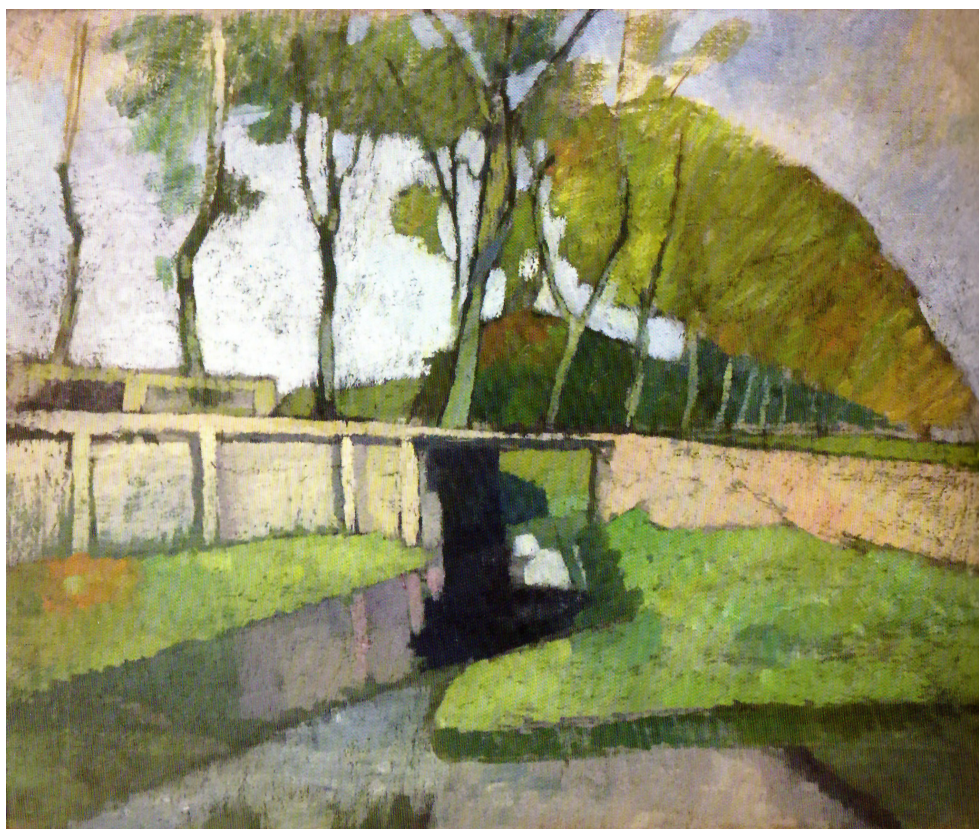


Figura 2. Horacio Butler (1922) *Paisaje con puente*, 56 x 60 cm. Colección particular

Estas experiencias parecen filtrarse en textos anteriores, como el ya mencionado de Rainer Maria Rilke, donde podemos leer una suerte de poética del paisaje que enfatiza la soledad del artista frente al carácter enigmático del entorno. El poeta asocia a los artistas con el esta-

dio de la infancia, cuando la humanidad en estado puro está indisolublemente vinculada a los ciclos naturales, y concibe a los artistas como «poetas o pintores, arquitectos o compositores, solitarios en el fondo, que, al volverse a la naturaleza, prefieren lo eterno a lo pasajero, lo profundamente regular a lo efímeramente fundado» (2010, p. 19). Sin perder de vista la verdadera dimensión de su experiencia, sus afirmaciones se sostienen en la idea de misterio. Y en una suerte de refutación al pensamiento de la modernidad que luego Butler dejará filtrar en sus escritos posteriores, citando a Maeterlinck, recuerda: «El progreso no es indispensable para que nos entusiasme el espectáculo. Basta con el enigma» (p. 20). El derecho del artista, en este esquema, es amar el enigma. «Y ahí estaban, frente a la gente joven que había venido a encontrarse a sí misma, los numerosos enigmas de esta tierra. Los abedules, las chozas del cenagal, los terrenos de brezo, los seres humanos, las tardes y los días» (2010, pp. 32-33).

Años más tarde, Butler se dedica a la escritura de *Francisco*, una novela reveladora en la que reflexiona sobre el rol del artista en la sociedad y, de manera muy marcada, sobre la relación entre arte y naturaleza. Además, retoma las experiencias infantiles y juveniles de su estadía en Worpswede. Desencantado de la idea de progreso y, en contradicción incluso con su anhelo por absorber las tendencias de las vanguardias, su prosa se esfuerza en tejer un relato que gira alrededor de la organización de una comunidad de artistas en una isla del Tigre, en el contexto de la segunda posguerra. Francisco, *alter ego* del autor, es un joven artista solitario entregado a la misión de reconstruir un mundo alienado por el materialismo mercantilista. Asume una crítica al *establishment*: el mercado, la crítica, el coleccionismo. En este sistema de pensamiento, el arte debe funcionar como vía de purificación y ascetismo, único acceso posible a la armonía universal. Las primeras páginas de la novela dejan clara la potencia transformadora de la naturaleza sobre el artista:

Seguro de que nadie lo vería, se echó de espaldas sobre el suelo [...]. Con los brazos extendidos a lo largo del cuerpo y la vista en el cielo, contempló el vuelo sereno de los pájaros, escuchó el estremecimiento del aire entre la espadaña y percibió las voces que surgían desde lo más hondo de la tierra (1978, pp. 18-19).

En otros pasajes, señala el goce inexplicable del joven artista en comunión con la naturaleza, lo que permite vislumbrar el espacio literario rilkeano como un nuevo sistema de referencias. Mediante alusiones no siempre explícitas, es posible rastrear esas huellas culturales como genealogía para el texto de Butler.

Las vicisitudes del personaje guardan una estrecha analogía con las experiencias que Butler vivió en Alemania, particularmente con el clima de desasosiego de la primera posguerra. Este contexto histórico se superpone significativamente al marco de los años cuarenta, un período ensombrecido por el conflicto bélico que cuestionó radicalmente las utopías progresistas de las vanguardias. Dicho escenario condujo, de manera casi inevitable, a un repliegue hacia lo telúrico y a una revalorización de la conexión con la tierra como refugio existencial. Particularmente reveladora en este sentido es la penúltima sección de la novela, titulada «El Delta en todo su esplendor primaveral», donde el artista, de regreso a su tierra y en su nueva condición de ex voluntario de guerra, revive y reafirma su indispensable conexión con la naturaleza. Anclado en una postura idealista, Butler construye su personaje en torno a la idea del amor como camino salvífico en un mundo asediado por la especulación materialista. Su travesía escala el camino del artista como individuo destinado a conciliar dos dimensiones para él indisolubles: el arte y la naturaleza.

En cuanto a las nuevas formas de concebir su pintura, si durante sus viajes el contacto con la naturaleza —ya sea en Worpswede, Cagnes o Sanary— anticipa sensaciones visuales intuitivas como posibilidades pictóricas, su retorno a la Argentina le ofrece una nueva lectura del origen: el paisaje en general, y el del Tigre en particular, es la derivación de aquellas sensaciones europeas. Todos los recursos del lenguaje pictórico —básicamente, síntesis geométrizante y contraste cromático— consolidan la experiencia de la naturaleza como memoria

plástica que actualiza un deseo previamente intuido. Refugio, enigma, revelación: despliegan la polisemia de una obsesión recurrente. Sus nuevos trabajos quedan definidos por la combinación de planos lumínicos, junto con una preponderancia de verdes y ocre ya presentes en sus obras juveniles [Figura 3].



Figura 3. Horacio Butler (1973) *Boceto de la casa de Horacio Butler en el Tigre*, 16 x 20 cm. (Colección personal, Buenos Aires)

## CONCLUSIONES

La obra de Horacio Butler permite analizar los modos como las experiencias del viaje y la interacción con nuevos espacios culturales influyeron en su obra. Desde la adaptación a la comunidad artística de Worpswede hasta la reconfiguración de su identidad como artista en la Argentina, el viaje se revela no solo como desplazamiento físico, sino como un proceso de transformación personal y estética. Además, el entrelazamiento de la memoria y la experiencia vivida en el paisaje alemán con su propio contexto argentino facilita una comprensión más amplia de su obra y del papel que el viaje desempeña en la construcción de su identidad como artista.

## REFERENCIAS

- Babino, M. E. (2009). Imaginarios en cruce: Arte argentino en la década del veinte. *Expotras-tiendas en red* (pp. 16-33). Asociación Argentina de Galerías de Arte.
- Babino, M. E. (2010). *El grupo de París*. Centro Virtual de Arte Argentino. Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Babino, M. E. (2015). *El grupo de París: Arte y viajes en los años 20*. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Mecenazgo Cultural Buenos Aires Ciudad.
- Babino, M. E. (2018). *Horacio Butler: Viaje, modernidad, paisaje*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.
- Butler, H. (1966). *La pintura y mi tiempo*. Sudamericana.
- Butler, H. (1973). *Las personas y los años*. Emecé.

- Butler, H. (1978). *Francisco*. Emecé.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Groth, P. (2008). *Martha Vogeler. Haus im Schluh*. Haus im Schluh.
- Marechal, L. [1948] (1994). *Adán Buenosayres*. Clásicos Castalia.
- Nachtwey, B. (1975). *Station: Offenes Haus und zweite Heimat für Künstler, Schriftsteller und Kunsthandwerker*. Haus im Schluh.
- Rilke, R. M. [1902] (2010). *Worpswede*. Ediciones Trea.
- Rosa, M. L. (2006). Una presencia silenciada: Las mujeres de las vanguardias históricas. G. Sarti (Comp.), *Vanguardias revisitadas: Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas* (pp. 31-47). Ediciones Van Riel.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Anagrama.