

Lucera

2

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 2 | INVIERNO 2003 | ROSARIO | ARGENTINA



Vázquez Montalbán Ronald Shakespear Eugenio Ampudia Edgardo Dobry
Gambartes Francisco Garamona Torres García Blasco Ibáñez



2

ON

Las voces de un diálogo incesante

Si una de las posibilidades de un editorial es proponer una hoja de ruta, una guía de lectura que se haga más o menos explícita al lector, entonces imaginamos, para Lucera 12, un itinerario que recorra los puertos del diálogo que a uno y otro lado del Atlántico venimos sosteniendo desde hace más de cinco siglos los habitantes de dos continentes y la lengua, común y diferente, que postulan estas páginas.

Casi todas las notas pueden leerse en esa clave: las apasionadas polémicas instaladas por décadas por las aseveraciones críticas de Blasco Ibáñez; la inquietante familiaridad de Vázquez Montalbán con lo argentino; el genial refinamiento con que Leónidas Gambartes somete los ismos europeos al ethos del hombre americano, en el texto entrañable de Bayón. Y también el desplazamiento, artístico y vital, de Torres García entre el norte y el sur; y las reflexiones de Edgardo Dobry sobre la producción literaria en los márgenes de la lengua. Con Francisco Garamona se abre la sección de poesía en Lucera: un espacio que promete continuidad. Y aún: Eugenio Ampudia, que a saltos entre Arco y PhotoEspaña, encuentra el tiempo para dictar un curso en Rosario y militar a favor de nuestros artistas en Madrid. Y Ronald Shakespear, un diseñador muy argentino con apellido británico que ha dejado sus señales por todo Buenos Aires y remite a Leonardo Da Vinci, a Miguel de Unamuno y a Jock Kinneir.

Murmulllos algunos, discusiones apasionadas otras; voces todas, en suma, que Lucera recoge y amplifica.

Se debate al momento del cierre de esta edición el nombre de la ciudad en la que se realizará el III Congreso Internacional de la Lengua Española, a propuesta del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Quizás cuando la revista esté en la calle estas conversaciones sean historia; y Rosario pueda ufanarse, como antes Zacatecas y Valladolid, de ser anfitriona en 2004 del más alto foro de la lengua española. O acaso se haya perdido la oportunidad, y el Congreso busque sede en otras latitudes.

Pero hemos querido dejar rastro de este debate, que hoy no se percibe con la amplitud debida a su importancia —asordinada seguramente por polémicas de más general alcance—, porque creemos escuchar en ella voces familiares, las voces del diálogo incesante de que habla Lucera 12.



año 1, número 2
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben

Eugenio Ampudia
Damián Bayón
Edgardo Dobry
Dolores Durán Úcar
Francisco Garamona
Ronald Shakespear
Fernando Toloza

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

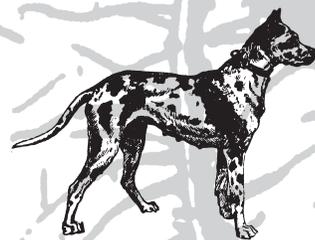
Fotografía
Gustavo Abbate

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

Entrevista
4 Manuel Vázquez Montalbán
“La literatura te aleja de casi todo”

12 Ronald Shakespear
Señal de diseño

18 Eugenio Ampudia
Maldito arte público



Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

El Centro Cultural Parque de España / AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, Pradell italic y Fontana NDLI bold.
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



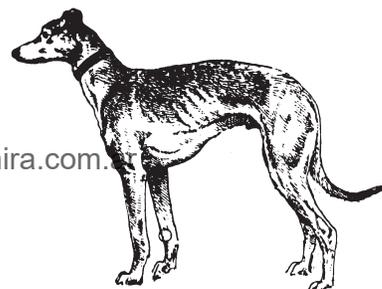
20 **Edgardo Dobry**
La lengua discontinua

26 **Damián Bayón**
Gambartes. Una pintura de cámara

Poesía
34 **Francisco Garamona**
Cuaderno de vacaciones

36 **Dolores Durán Úcar**
Torres García. La realidad no es más que símbolo

42 **Fernando Toloza**
Españoles en Rosario: Vicente Blasco Ibáñez
La mirada naturalista
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



“La literatura te aleja de casi todo”

Fernando Toloza



El escritor cuenta por qué le gusta T. S. Eliot, a pesar de sus diferencias ideológicas, y adelanta un posible final para las aventuras del detective Pepe Carvalho. También explica por qué se fue al siglo XII para buscar la historia de “Erec y Enide”, su obra más reciente, y se anima a rescatar del olvido a un autor franquista que leyó en la infancia

Manuel Vázquez Montalbán llegó a Rosario para presentar “Erec y Enide”, su última novela, en el Centro Cultural Parque de España. Poco antes de dialogar con el público, el escritor habló con Lucera en una charla donde abordó el futuro de su famoso detective Pepe Carvalho, la influencia de T. S. Eliot y Luis Cernuda en su poesía, sus primeros años como lector y el poco placer que le produce encontrarse con más de tres colegas a la vez. “Las reuniones de más de tres escritores deberían estar prohibidas por la Convención de Ginebra”, dice humorísticamente serio, y añade, para confirmar su postura, que la literatura aleja a quien la profesa de casi todo y suele encubrir los problemas de comunicación de los escritores en el mundo real.

Con una vasta obra iniciada en los años sesenta, el escritor ha trabajado en todos los géneros, desde la poesía a la novela, pasando por el teatro, el ensayo y la investigación periodística. Además

de la serie de policiales protagonizados por el detective gourmet Pepe Carvalho, Vázquez Montalbán escribió, entre otras novelas, “El estrangulador” y “El pianista”, los libros inclasificables agrupados en “Escritos subnormales” y miles de páginas que lo transforman en un autor “inmenso”, siempre apegado a la realidad, y cuya obra puede ser abordada por distintos sitios, en general de igual riqueza.

—En “Quinteto de Buenos Aires” Pepe Carvalho lo único que sabe antes de viajar a la Argentina se sintetiza en la frase “tango, desaparecidos, Maradona”. Más allá del personaje, ¿cuál fue su primer acercamiento a la Argentina?

—*Cuando era niño en mi casa no es que hubiera demasiados libros, había tres o cuatro, pero no sé por qué había una enciclopedia Billiken. Es decir que desde que tenía 4 ó 5 años, y ya sabía leer, me enteré de quién era Rosas, de las batallas con los ingleses..., tenía un conocimiento histórico de la Argentina. En mi infancia también fue muy im-*



Vázquez Montalbán conoce a la Argentina desde su niñez, cuando leyó una enciclopedia Biltiken (Fotos: Gustavo Abbate)

portante el impacto causado por el peronismo, porque Franco después jugó con ese asunto y consiguió importación de carne congelada y de trigo en una época de hambruna y racionamiento. Eva Perón fue uno de los pocos líderes mundiales que hizo una visita a España, que en ese entonces estaba muy aislada por la victoria del franquismo en la Guerra Civil y por la cortesía de Franco con el frente nazi-fascista. Hemos seguido la vida argentina de una manera muy directa.

—¿Y ahora qué ve?

—Pues sí antes era “tango, desaparecidos, Maradona”, ahora sería Kirchner, Menem y el tercero en discordia.

La inmensa sorpresa de que después de todo lo que ha ocurrido siga siendo gente derivada del peronismo la que signifique una opción política para el país. Esto nos indica lo poco que conocemos los mecanismos de conformación de una conciencia social en la Argentina, que es la más peculiar de toda América latina.

—¿Es amigo de la crítica literaria Nora Catelli?

—Nos soportamos. Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

—La pregunta es porque en “El estrangulador” el personaje odia a una tal Norma Cateli y promete hacerla su víctima.

—Nora es una persona muy valiosa y yo no me dedico a estrangular gente, pero tengo un contencioso con ella desde que publiqué una novela titulada “El pianista”, que para mí está entre las mejores cosas que he escrito, y ella me dio un tratamiento crítico miserable, como si estuviera juzgando una chorrada, una tontería. De allí me quedó un poso y me vengué muy claramente en la novela. Ella me envió una nota y yo le contesté con otra diciéndole que lo que queremos los escritores es ser reconocidos, para bien o para mal. ¿Es conocida aquí?

—Sí, porque nació en Rosario, pero vive desde hace mucho en Barcelona.

—Es una de las viudas de Cortázar. O al menos yo tengo esa sensación de que para ella la literatura ya no volverá a ser lo que era después de la muerte de Cortázar.

—En “El estrangulador” también parece haber un ajuste de cuentas con los psicoanalistas. ¿Usted se ha psicoanalizado?

—No, si escribo no tengo derecho a psicoanalizarme, me parecería un abuso. En cuanto a la novela, más que una burla del psicoanálisis hay allí una reflexión un tanto burlesca sobre la relación entre poder y lenguaje. La aspiración del loco en esa novela es dominar el código del loquero, lo cual puede ser, porque al final el informe sobre sí mismo



lo realiza él porque el psicoanalista está cansado.

—También parece ser una acusación por no leer, porque el psicoanalista de “El estrangulador” no lee el informe y le cuesta el puesto.

—Allí yo no sé, porque no tengo ninguna manía especial contra los psicoanalistas, al contrario, porque cuando yo era un joven estudiante la cultura oficial no iba por allí y había un subdesarrollo evidente de la psiquiatría y el psicoanálisis, que luego se modificó con el tiempo, en buena medida con la llegada de los psicoanalistas argentinos en la década del 70.

—En “La soledad del manager” hay un planteo del papel de las grandes empresas que parece salido en “La penetración americana en España”...

—¡Aún dura ese libro! Es un pecado de juventud que yo pensaba que estaba fuera de juego, hasta el punto de que me lo piden los de la editorial Mondadori para la colección que me han dedicado y me resisto.

—¿Por qué?

—Porque “La penetración americana en España” es un libro de militancia, escrito en un momento en que había que denunciar al imperialismo porque nadie lo hacía. Me interesó publicar un libro en el cual se testimoniase sobre el papel que estaban jugando los norteamericanos en un momento tan especial como era el comienzo de la decadencia biológica de Franco. Estos tíos estaban entrando en la vida española y apuntalando la dictadura. Por lo tanto lo escribí como un acto de pasión política, pasión entre comillas, pero hoy necesitaría una enorme revisión.

—La pregunta apuntaba a si “La soledad del manager” y “La penetración americana en España” habían sido escritos al mismo tiempo, como dos caras de una misma moneda.

—No, la época seguía siendo parecida, pero “La soledad del manager” es posterior, de 1976, lo suficiente como para que ya hubiera muerto Franco. Después de años de represión, de no poder utilizar cierto lenguaje ni hablar de la policía, en “La soledad del manager” hay un exceso de situaciones sexuales, de lenguaje liberado, de aparición de la policía en sentido negativo, porque era como una catarsis y yo sentía que me podía arriesgar a meterme con todo ese tinglado. Además era una novela de aprendizaje, la segunda del ciclo Carvalho, después de “Tatuaje”.

—¿No es “Yo maté a Kennedy” la primera?

—“Yo maté a Kennedy” era una novela experimental y de vanguardia que no tenía nada que ver. “La soledad del manager” fue la primera del ciclo Carvalho en la que empiezo a ensayar el grupo, porque aparece Biscuter y otros elementos que van a formar la célula Carvalho.

—También aparece la novia prostituta de Carvalho, Charo.

—Sí, pero “Charo” ya aparecía en “Tatuaje”, pero en “La soledad del manager” surge el mundo complejo que va a acompañar a Carvalho por veinte años.

—¿Quemó alguna vez un libro como hace Carvalho?

—Sí, quemé una vez un libro por culpa de la televisión francesa que vino a filmar un reportaje a mi casa. Llegó un momento en que el director me dijo que querían que yo apareciese quemando un libro en la chimenea como hace Carvalho. Yo le respondí que jamás había quemado un libro en mi vida, sino que, al contrario, los escribía para que otros los quemaran. Ante la insistencia, le dije: “Espere un momento que busco un libro y lo quemó”.

—¿Y cómo fue?

—Busqué el libro, lo rompí y debajo de las ramas más pequeñas del fuego quedó la portada. Entonces el director, que era francés pero conocía de España, me dijo: “¡Ah, claro!, ha quemado usted este libro porque está escrito por Fraga Iribarne”, que era un político de la derecha que había sido ministro de Información con Franco, era como el resto de la derecha que había sobrevivido a la etapa democrática. “Está quemando el libro de ese señor porque es lo contrario de usted”, me dijo el director, pero yo le contesté: “No se equivoque. Estoy quemando este libro porque tengo otro ejemplar”. Fue la única vez que quemé un libro.

—Volviendo a ese libro que usted llamó “pecado de juventud”, lo único que parecía quedar fuera de la influencia estadounidense eran los toros.

—No del todo. Detesto la fiesta taurina y creo que sólo se justificaría si hubiera un fifty-fifty en la estadística entre toreros muertos y toros muertos. Con un fifty-fifty se podría considerar que es algo épico, pero la desigualdad es tremenda: se mueren casi todos los toros y muy pocos toreros; no lo digo en plan de “epaté” a nadie, pero quiero decir que toda esa mística de la fiesta como un ejercicio de la destreza del hombre me parece tan negativa como la del cazador. De todas maneras, la influencia de los norteamericanos no está tan clara, aunque al haber incorporado a la fiesta taurina a uno de sus mitos han hecho mucho por ella. Está el caso de Hemingway que es un adorador, y una de sus mejores novelas trata sobre los San Fermín de Pamplona y sobre el mundo de los toros. Luego Orson Welles, Ava Gardner, o sea que hubo una suerte de descubrimiento, no siempre para celebrarlo, aunque ya tenían una cierta familiaridad por conocerla desde México, pero nunca tuvieron una actitud como la de los ingleses, de rechazo total.

—En “Manifiesto subnormal” no deja bien parado a Hemingway, y recién dijo que su novela sobre los toros era una de sus mejores obras, ¿le gusta como escritor?

—Lo del “Manifiesto subnormal” era una broma, pero me gusta mucho Hemingway, por ejemplo los cuentos de “Al otro lado del río”, “El viejo y el mar” y un libro que no es precisamente una novela, “París era una fiesta”, una descripción de su juventud en París y los contactos que tuvo con otros escritores americanos en aquella época, sobre todo con Scott Fitzgerald y Getrude Stein, que fue una especie de protectora, de manager mental de todo el grupo. En cambio

Leí a Eliot en la cárcel y me impresionó a pesar de la distancia ideológica

me interesan mucho menos “Por quien doblan las campanas” o “Adiós a las armas”, que son los libros que le dieron relevancia.

—T. S. Eliot parece muy presente en su obra, ¿qué le interesó de él?

—Fue determinante el descubrimiento de “La tierra baldía”, que lo hice en la cárcel. Eliot fue un poeta que leí en la cárcel y me impresionó muchísimo a pesar de las distancias ideológicas que tengo con él. Luego había leído unos ensayos sobre Eliot de Ernst Robert Curtius, un medievalista importante pero al mismo tiempo un lector magnífico de la literatura contemporánea. Entonces tenía unos ingredientes para descodificar a alguien muy interesante, porque Curtius había descubierto las fuentes de inspiración religiosa que estaban dentro de la poesía de Eliot y hacía un desguace de la obra y llegaba a fuentes que no eran del todo ortodoxas. Además, admiro la capacidad épica, la entonación de “La tierra baldía” como el libro de la frustración ante la misma vida, como una declaración de principio de que es verdad que en abril todo florece pero al mismo tiempo es mentira porque ahí mismo está la muerte. Y luego, como estrategia de poema, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” me sirvió mucho para el tipo de poesía que yo estaba haciendo. Siempre lo he tenido como un poeta necesario.

—¿Por eso agrupó su obra poética bajo el título de “Memoria y deseo” que sale de un verso de “La tierra baldía”?

—La agrupé como “Memoria y deseo” porque es un fragmento de un verso de Eliot pero también como una referencia a la obra completa de Luis Cernuda, un poeta de la generación del 27, que se llama “La realidad y el deseo”. Después de unos cuantos años escribiendo pensé que el título marcaba lo que yo hacía, la tensión entre la memoria, como una materia necesaria, tanto la personal como la coral, y el deseo, la expresión de una necesidad de cambio, de otros objetivos. Esa tensión marcaba lo que yo había escrito hasta el momento.

—Francisco Umbral dijo en “La memoria de la tribu” que Cernuda era un mal tipo. ¿Cómo le afecta lo que puede saber de la vida personal de un escritor al leer su obra?

—A los escritores no hay que conocerlos personalmente, habría que evitarlo, y no digamos ya provocar reuniones de escritores, yo creo que más de tres reunidos debería estar prohibido por la Convención de Ginebra, porque no con-

duce a nada bueno. Más de tres escritores reunidos empiezan a ponerse pesados a ver quién dice la frase más brillante, a ver quién mata a su padre o al padre del otro verbalmente, a mayor velocidad, y eso no conduce a nada. En general, salvo casos, los escritores son gente torpe en su comunicación personal, toda la habilidad que tienen para crear mundos de imaginación, de realidades alternativas, se convierte en torpeza en la relación personal, porque casi todos son autistas, fortalezas cerradas. Eliminan los mecanismos de distancia gracias a la literatura, pero la literatura como un acto casi onanista, y que luego otros leen y se hacen cómplices de lo que han leído, por un vínculo deseable de lo que en realidad no tiene que ver con las complicidades que establecemos en la vida normal para que los otros nos hagan caso y nos quieran. El vínculo del escritor con el lector es muy especial, milagroso y necesario. Soy de los que creen que la obra la hacen dos, el que la escribe y el que la lee, pero no traduce una comunicación normal. Eso de conocer a los escritores y sentirse fascinado, algunas veces debió haber sido algo extraordinario, pero las más de las veces conduce a una sensación de frustración, de que es mucho mejor lo que escribe el autor que lo que vive.

—¿La literatura lo distanció alguna vez de alguien?

—La literatura te aleja de casi todo y al mismo tiempo te obliga a tener un almacén de observaciones, de memoria, de experiencia de donde vas extrayendo los elementos que vas a utilizar literariamente. Es más complejo que la palabra memoria, que no deja de ser como una novela que te has contado a ti mismo sobre tu vida. Tenemos un almacén lleno de lenguaje, de referencias simbólicas, de certezas más o menos asumidas, de situaciones aprendidas de lecturas, y eso nos abastece permanentemente, más la observación de la realidad.

—¿Cuál es su relación con los humoristas españoles como Julio Camba o Jardiel Poncela?

—Más que de ellos tengo una influencia de (Wenceslao) Fernández Flores, que es un autor que hoy en día no lee nadie. Yo tenía un tío que no era ningún ilustrado pero era un fanático de Fernández Flores y los únicos libros que había leído eran los de este escritor, en una época en que las condiciones de vida eran muy duras, así que no creo que haya tenido mucho dinero para comprar más libros. Desde niño he leído a Fernández Flores como quien leía “Corazón” de Edmundo D’Amicis, esos libros que en mi infancia eran obligatorios para los niños. Me quedó ese sentido del humor de un escritor dramático cuya obra pagó muy duramente un error que él cometió, el hacerse franquista.

Una sola vez quemé un libro en mi vida. Fue por culpa de la TV francesa

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

arete

EREC Y ENIDE

Este hombre que había escrito sobre el mundo de la pobreza, de los hijos naturales y que era antimilitarista, cuando estalla la Guerra Civil se refugia en una embajada, y luego cuando sale de la cárcel ya era un autor de nadie, porque la derecha no lo asumió como un autor propio y los otros lo condenaron como un traidor que se había pasado al otro bando, y la verdad es que nunca volvió a escribir ninguna novela interesante, y había escrito obras valiosas como “La tristeza de la paz”, “Las siete columnas”, “Volvoreta” y “El bosque animado”, sobre la que se hizo una película.

—El actor José Luis Galiardo hizo de Pepe Carvalho en el cine y hace muy poco interpretó a Don Quijote. ¿Esta coincidencia no lo hace pensar en que se hablará del parecido entre Carvalho y el Quijote?

—Galiardo es un actor excelente, que se ha vuelto más excelente con el tiempo. Desde que se ha hecho un señor mayor es un actorazo. Cuando era joven podías discutir un poco el prototipo de galán que representaba. Esa película de Carvalho no estaba a la altura de lo que yo esperaba, pero su interpretación del personaje sí. Fue un Carvalho posible, como lo hubiesen sido actores que se acercaron al personaje y pidieron hacerlo, como Marcello Mastroianni o Philippe Noiret. Este último fue a España a presentar una película y dijo que estaba muy interesado en hacer de Carvalho. Les dije a unos productores de tele-

visión que Noiret estaba entusiasmado. Me encontré con él en París y estaba predispuesto, aunque nunca había hecho televisión y se negaba a hacerla, pero me dijo que iba a hacer una excepción porque le gustaba mucho el personaje. A los productores les pareció que Noiret pedía mucho dinero y que era un hombre mayor. Justo después salió “El cartero”, donde protagoniza algunas escenas de cama, así que lo de mayor no era una contra, sino que se frustró por un motivo económico y porque los productores no sabían muy bien quién era Noiret.

—La pregunta apuntaba a una comparación entre el detective y el Quijote, como dos de los personajes de la literatura española más conocidos en el mundo.

—Don Quijote es un iluminado que tiene unos objetivos de belleza y de verdad, y se aplica activamente a conseguirlos. Carvalho es un escéptico, que no tiene esa propuesta redentorista que el Quijote ha adquirido leyendo la literatura de caballerías. Carvalho es un voyeur, un mirón de la realidad, un fronterizo y en ese sentido sí habría una coincidencia con Don Quijote, que también es un fronterizo social. El itinerario de Carvalho podría ser un itinerario quijotesco, y la compañía de Biscuter es una alianza como la del Quijote con Sancho Panza. Siempre me había resistido a asumir esto, pero en “Milenio”, una novela que acabo de terminar, que es una vuelta al mundo de Carvalho y Biscuter, el juego está mucho más claro: ya es un Carvalho mayor, con mucho cansancio, en cambio Biscuter, que es casi mayor que el detective, actúa como Sancho; él no quiere el final de la aventura, porque sabe que el final de la aventura significa su desaparición.

—¿Para esa novela se basó en “La vuelta al mundo en 80 días”?

—Sí, pero menos de lo que pensaba en el principio. Los otros referentes claros de “Milenio” son “El Quijote” y “Bouvard y Pecuchet”, de Flaubert. Me interesó mucho cómo Carvalho y Biscuter, acosados por su pasado, a veces adoptan la personalidad de Bouvard y Pecuchet, como una pequeña broma literaria.

—¿Por qué se fue tan lejos, al siglo XII, con “Erec y Enide”?

—Cuando era estudiante de letras, después de la lírica de los trovadores nos tocaba la materia artúrica y una parte importante de eso era que el origen de la literatura francesa, aún versificada, lo representaba Chretien de Troyes, un autor del siglo XII, muy interesante, que escribió un ciclo de novelas sobre los caballeros de la mesa redonda. La primera que publicó fue “Erec y Enide”, que es la historia de una joven pareja. Él es un caballero de la mesa redonda muy valiente y heroico que encuentra a esta chica y se enamora, y deja de combatir, por lo cual sus compañeros lo ridiculizan diciéndole que ha perdido el valor. Entonces él se inventa una historia que consiste en hacer un viaje, ella delante, él detrás, ella nunca puede volverse

para pedir ayuda, y él siempre llega a salvarla. Eso leído en los años sesenta, cuando teníamos 20 años y estábamos planteando nuestras relaciones de pareja, la independencia sentimental, sexual, fue como un extraño milagro, que nos mostró que en ya en el siglo XII había problemas parecidos con una traducción simbólica. Escribí un poema sobre esto en mi primer libro de poesía y en ese entonces pensé que algún día escribiría una novela con el tema.

—¿Pero no es una novela histórica?

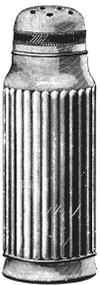
—No, “Erec y Enide” es una novela en la que —a partir del pretexto de una conferencia que da un eminente profesor— aparece una gama de soledades, amores y desamores, tal como los vive él, su propia mujer y tal como los vive una joven pareja de un abijado suyo, que han tratado de superar el problema del conflicto individual con el amor, con la solidaridad, asumiendo a los otros como sujetos que merecen amor, por el cual luchar en busca de un mundo mejor, y eso los ayuda a superar el problema del amor individual. La novela trata todo eso y lo deja en suspenso para ver qué piensa el lector, porque todos ellos se encuentran en lo que en la novela medieval se llama “la alegría de la fiesta”, que es cuando los caballeros ya realizadas sus hazañas se reúnen en la corte de Arturo con un gran jolgorio y aquí yo utilizo como elemento de encuentro la fiesta de Navidad. Que el lector saque sus consecuencias sobre qué ha significado esa fiesta de Navidad, si es un final feliz o no.

Pepe Carvalho es un escéptico que no tiene la misión redentora que guía a Don Quijote

—¿Buscó que el lector no se pueda identificar con el profesor Julio Matasanz?

—Es un ególatra, un egocéntrico, que se autojustifica porque es un hombre que viene de estratos populares y que sostiene que se ha tenido que hacer a sí mismo, pero a su vez es un instrumentalizador de las relaciones con los demás y se ha sentido sacudido por su sobrino, porque habiendo podido ser un médico eminente ha hecho su propio juego y se va hacia un trabajo carácter social. Yo quería retratar ese tipo de conducta egolátrica, ensimismada, encerrada en la fortaleza, y sobre todo de una persona que vive culturalmente; incluso cuando se acuesta con alguien, lo hace con una colega; cuando ejerce cierto dominio social, lo hace desde su materia; cuando analiza, juzga y sanciona, es a partir de su experiencia cultural, frente a los otros que no tienen esa posibilidad y tienen que reaccionar ante la vida directamente, porque su relación

“Algunos ya no me invitan a cenar”



La escritura de Vázquez Montalbán asume riesgos. Uno de los más frecuentes es utilizar elementos de personas y situaciones reales para sus novelas. El método no siempre le ha ganado amigos, pero el novelista sigue fiel a él.

“El escritor en gran medida siempre escribe alguna cosa que puede no gustarle al que la lee. Una vez publiqué una novela que se llama «Los alegres muchachos de Atzavara» en la que se vio retratado un grupo de gente que pensó que yo me había basado en sus vidas y en experiencias que yo había contemplado, y en parte era cierto. Pero yo había pensado que eran tan sutiles e inteligentes que no iban a tener eso en cuenta, y además creía que los había dejado irreconocibles dentro de la novela. Era un grupo de homosexuales y de señoras malcasadas salidas de la época del franquismo con la ambición de ser, a partir de ese momento, totalmente sinceros; los homosexuales diciendo «yo vivo con un señor» y se acabó, y las señoras malcasadas aclarando «pues yo le pongo los cuernos a mi marido y se acaba la historia». Así vivieron durante un tiempo, pero

no mucho, porque dos años después empezaron a recuperar el sentido conservador de la existencia y los homosexuales se volvieron otra vez heterosexuales, se casaron y si no podían tener hijos por vía normal, prohibaban. “Retraté todo ese mundo y no les gustó”, contó Vázquez Montalbán a la hora de recordar uno de los casos en que su obra lo había distanciado de algunas personas.

El hábito literario siguió en pie y, según Vázquez Montalbán, a muchos les gustaba verse retratados, aunque a veces se mostrasen distantes. “En algunos casos se sentían más heridos que en otros, pero en general no se dio un movimiento para dejarme al margen o llamarme sinvergüenza, aunque ya no me invitaban a cenar. El más implicado en uno de mis personajes, un tipo bastante inteligente, se vio forzado a distanciarme por culpa de su mujer, porque a él siempre le he adivinado que se divirtió como un enano leyendo la novela, y se le escapa cuando nos encontramos que no le molestó en absoluto”, dijo el escritor.



con la vida no es producto de haber escrito una alternativa, sino de tocarla.

—Matasanz se declara, a mitad de la novela, misógino, ¿usted se sintió alguna vez así?

—De vez en cuando los hombres para salvarnos necesitamos sentirnos misóginos, pero afortunadamente nos dura poco. Yo no soy misógino, al contrario casi todas mis amistades más serias son femeninas, y me gusta mucho más el trato con mujeres que con hombres, no ya por una cuestión de afán conquistador sino porque un sistema de relación con una mujer es muy enriquecedor; en cambio con un hombre siempre hay, más allá del afecto y del interés, una disputa por el territorio, mental, real o físico. Esa cultura de la disputa del territorio no se tiene con las mujeres, aunque sean superinteligentes y superdominadoras en su trabajo tienen una estrategia de relación completamente diferente.

—En la novela también se dice que los españoles siempre fueron víctimas o verdugos, ¿hoy sigue funcionando esa caracterización?

—Creo que hoy es un quiero y no puedo ser verdugo, sobre todo a partir de la ridiculez con la que se ha tratado la guerra de Irak.

—En "La soledad del manager", uno de los personajes cita "El caso del jesuita risueño", una novela aparecida en El Séptimo Círculo, la colección de policíales que dirigieron Borges y

Bioy Casares, ¿le gustaba la colección?

—Sí, fueron dos magníficos seleccionadores. Son novelas de intriga aunque a mí me gusta más la novela negra, porque creo que es la única poética que se ha creado a partir del neocapitalismo, que es la expresividad literaria del conflicto dentro de una sociedad hipercapitalista, con el taylorismo y el fordismo de los años 20, y es verosímil ese tipo de novela en tanto se incorpora a un sistema económico similar. La novela negra en España en los años 30 hubiera sido una broma; en cambio en la España ya neocapitalista de los años 70 empezaba a ser verosímil. Y a ello hay que agregar el aporte de Latinoamérica para conseguir que este tipo de novela fuese casi política, desde autores como Paco Taibo II en México o Juan Sasturain en la Argentina, o Rodolfo Walsh con "¿Quién mató a Rosendo?", que es una estrategia de novela negra al servicio de un discurso político. Eso hizo que Latinoamérica se replanteara la

De vez en cuando los hombres para salvarnos necesitamos sentirnos misóginos pero nos dura poco

cuestión de la función y el nivel literario de la novela negra. Algunos de mis encuentros con Taibo me indicaron que yo estaba trabajando en una línea similar.

—Usted fue contemporáneo del boom latinoamericano, ¿qué le pareció en su momento y qué le parece ahora?

—En aquel momento fue espléndido porque significaba escritores que empezaban en su sazón y magníficos todos ellos, respaldados por una gran valentía en la relación entre ideología y código lingüístico; ellos no padecían el miedo que tenían los escritores europeos similares de realismo o no realismo, realismo crítico o realismo socialista. Los latinoamericanos zanjaron la cuestión y suministraron un tipo de literatura crítica —todos ellos eran de izquierda en aquella época— con un sustrato lingüístico formidable, como suelen ser formidables los sustratos lingüísticos de las periferias que tienen mucho más caudal idiomático que el centro. Y bueno ahí están, hay una docena de obras magníficas en castellano. Después se produjo un efecto que fue el siguiente: el esplendor de ese éxito sirvió para revelar que había una literatura del otro lado del Atlántico pero también para —a partir de la dimensión que ocuparon ellos— impedir un acceso libre a los otros escritores posibles. En segundo lugar, buena parte del éxito de estos señores, aparte de su calidad, fue porque representaron una expectativa de literatura progresista, y estaban muy identificados con la gente, con lo que significó la revolución cubana en los años 60 y con un papel divulgador, casi cohesionador, de Casa de las Américas. Por primera vez la literatura latinoamericana tenía un elemento vertebrador y de expansión. En el momento en que estalla el caso Heberto Padilla y se produjo la primera fragmentación con Fidel Castro y la política cultural cubana, porque mostraba un sectarismo y una voluntad de intervención en lo literario, surgieron las primeras críticas, como las de Cabrera Infante y Mario Vargas (Llosa). A partir de ese momento el boom se convierte en una carrera de singularidades, donde hay que preguntar, por ejemplo, qué significaba García Márquez cuando publicó “Cien años de soledad”, y qué significa cuando más de treinta años después edita el primer tomo de sus memorias (“Vivir para contarla”). Qué queda del boom es un criterio que habría que analizar con muchísimo cuidado. No sé si es una cuestión puramente subjetiva, pero para mí el “elan” creativo de esta gente inicial estaba en buena parte medido por su ideología, y en el momento en que algunos de ellos abandonan o cambian pierden fuerza, pero no fuerza de convencimiento sino que esa pérdida ha repercutido en sus estrategias como escritores.

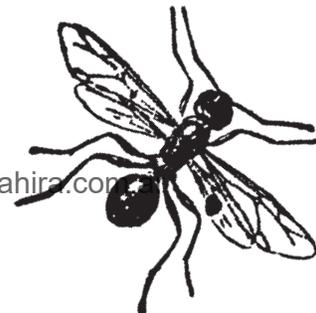
—¿En su caso cómo se da la continuidad ideológica?

—Hace poco salió un estudio de una profesora norteamericana sobre la ideología en mi literatura. Ella dice que ya en mis escritos de finales de los sesenta y principios de los

setenta había una fuerte carga de escepticismo. Escepticismo en cuanto a otorgar un cheque en blanco a cualquier alternativa revolucionaria internacional, a la creencia de que la literatura era en sí misma un elemento transformador. En eso yo nunca he militado y tampoco he tenido que pedir perdón por ser castrista como lo fueron los escritores del boom latinoamericano. Entonces he podido contemplar al castrismo con una mayor tranquilidad de ánimo. Ahora claro cuando te encuentras escritores que le han dedicado odas en su juventud o han sido comisarios políticos, luego tienen que pedir perdón por todo eso, y algunos hasta dan el bandazo y se pasan al otro lado. Y de éstos me sorprenden que después de cargarse a Castro, cuando le piden una opinión sobre Bush, se la callan.

—¿Tiene decidido un final para Carvalho?

—En “Milenio”, la próxima de Carvalho, queda un final muy abierto, pero yo creo que Carvalho ya no puede hacer ridículo siguiendo de detective privado, pero no sé cómo liquidar eso. Tengo alguna idea, en una obra él hacía un intento de convertirse en espía, no del tipo John Le Carré, sino del espionaje más moderno, espía de una fábrica o de un ayuntamiento. Sería un tipo de espionaje menor porque su mecanismo profesional lo puede llevar a eso y en cambio ya no está para ser investigador individual y romántico, algo que ya está desapareciendo, porque hoy lo que hay son grandes agencias de indagación, de rastreo de información, que no están al alcance de Carvalho, que es un detective artesano.





Señal de diseño

Para los diseñadores, todos los tiempos son difíciles. Desde Leonardo hasta hoy enfrentan el caos, la corrupción, la envidia, la codicia y la ignorancia visual.

En la jungla gráfica donde vivimos, inciertos de si esta vorágine es una expresión de vitalidad o una enfermedad, los diseñadores tienen la responsabilidad social de comunicar y modificar el paisaje cotidiano

“No somos artistas resolviendo nuestros propios problemas. Somos expertos cuyo trabajo consiste en resolver los problemas de otros”

Peter Lawrence

El diseño ha cambiado más en los últimos 20 años que en los 500 precedentes. Se ha transformado en una disciplina hiperdinámica dedicada fundamentalmente a dar respuestas apetecibles a una audiencia cada vez más insatisfecha.

El afán de lucro es la razón fundamental de su encomienda. La existencia de la “globalización” prevé —naturalmente— la presencia de un “glo-

balizador”. Éste también está insatisfecho.

Se ha dicho que ya no hay fronteras tecnológicas y mientras la artefáctica de la simulación hace brincar dinosaurios en la pantalla de las multitudes fascinadas, aniquilamos los bosques y las ballenas. La ceguera irracional de codicia destruye el planeta más allá de miles de honestas personas que trabajan para el bien común, en la convicción de que el diseño es una respuesta a una necesidad social, que da origen y legitimidad a su existencia.

“A mi padre le tocó vivir, como a casi todos los hombres, tiempos difíciles”

Jorge L. Borges

Dice Orson Welles, en “El tercer hombre”, que mientras en Italia por más de treinta años, bajo el poderío de los Borgia, hubo guerras, terror y mantanzas, florecieron Miguel Angel, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza tuvieron quinientos años de paz, democracia y fraternidad. ¿Y qué produjeron?: el reloj cucú.

El acto productivo —finalmente, uno mismo y su circunstancia— ha transcurrido siempre en los contextos que la realidad impone. Los comitentes son los comitentes.



La señalización de los subterráneos de Buenos Aires es una de las obras más conocidas de Shakespear

Son esos y no otros, y Ludovico el Moro y Cesar Borgia posibilitaron finalmente que la humanidad se privilegiara con la obra de Leonardo.

Y la razón fundamental de que se pintaran tantas vírgenes no está basada en la presunta devoción de los Maestros sino —y muy sencillamente— en que el comitente encomendaba vírgenes.

Valery Akapov, con quien compartimos la dura tarea de jurados en el Art Directors Club de New York algunos años atrás, me contó su vida profesional en Rusia —el diseño de cada día— bajo el comando de un comitente único.

Valery es un tipo encantador. Su comitente no parecía serlo.

Los burócratas que rechazaron el plano del subte de Londres de Harry Beck hace sesenta años por considerarlo abstracto —la máquina de impedir—, fracasaron en el intento. El público, agradecido, se beneficia con esta joya emblemática del diseño. Todos los días.

Para un diseñador, todos los tiempos han sido también tiempos difíciles. Si no, echar una mirada a nuestro alrededor. ¿Qué hacer con el caos? ¿Con la corrupción? ¿Con la envidia? ¿Con la codicia? ¿Con la ignorancia visual? Finalmente la primera obligación de un diseñador, como cualquier mortal, es la supervivencia. Para poder legarnos el Co-

dice de Anatomía, viviseccionando cadáveres en la morgue del palacio Sforza, Leonardo debía —contractualmente— diseñar la cosmética de las fiestas de Ludovico, sus uniformes, sus armas de guerra, el cotillón de las mesas de sus comensales y otras yerbas. Y también —cómo no— pintar.

Siempre he pensado que —afortunadamente— todo esto que hemos estado produciendo en estas décadas, deberá ser rediseñado nuevamente. Y seguramente mejorado. Y así sucesivamente.

¿Qué otra manera de aprender ha tenido la civilización que repetirse a sí misma?

He estado personalmente involucrado en los últimos años en megaproyectos de diseño como la señalización de Buenos Aires, los hospitales municipales, el Tren de la Costa, la señalización de los subterráneos o las nuevas autopistas, entre otros.

Esa raza de proyectos que los norteamericanos llaman “devoradores de hombres” por su altísimo consumo de adrenalina, estrés y pánico, configuran, de todas formas, nuestro modo de mirar el oficio. Una gráfica cuasi perenne que ancla en el hormigón de las ciudades y vive desde allí la vida de las personas —hasta el próximo administrador que lo cambia todo—.

En este libro, “Señal de diseño”, procuro contar el cuento de esas largas jornadas proyectuales,

las angustias y alegrías de ver nacer de cada plano gráfico, de cada garabato, un producto. La épica de gestación de estas obras gráficas y su fricción cotidiana que, como dice Wilde, erosiona la voluntad, acrecienta la fatiga y deteriora en alguna medida el resultado. Pero es nuestra realidad. Y la de todos.

*“Los ojos que ves, no son ojos porque los veas.
Son ojos porque te ven”*

Antonio Machado

El mapa del tesoro subterráneo

El Occidente así llamado cristiano lee horizontalmente de izquierda a derecha. Son algunos pueblos de Oriente los que leen y escriben en forma vertical o de derecha a izquierda.

Dentro del master plan de la señalización, la intervención de diseño efectuada en el mapa de la traza de la red de subterráneos de Buenos Aires —el subte, en su voz popular— comienza por replantear un viejo mapa diagramático con problemas de percepción y problemas de comprensión. Estas encantadoras ancianitas que viajan en subte y quieren llegar a la estación Medalla Milagrosa, (ubicada en el tope del viejo mapa emplazado en las estaciones) debían seguramente pedir la escalera de bomberos para acceder a la información. Esta anomalía ergonómica debía ser corregida.

El Occidente lee de izquierda a derecha.

De todos modos casi todos los mapas de traza del mundo han sido rediseñados a partir del de Mr. Beck en Londres.

La horizontalización y esquematización de la traza entraña —naturalmente— una modificación de los hábitos y costumbres de la gente. Esto requiere, por cierto, un proceso de aprendizaje y hábito que demanda, como cualquier cambio, trabajo de decodificación.

Finalmente todo el mundo se toma su tiempo.

“Cuando uso una palabra, dice Humpty Dumpty, significa lo que quiero que signifique. La cuestión es, dice Alicia, cómo entendernos. La cuestión es, dice Humpty Dumpty, quién manda”

*Reverendo Dogson / Lewis Carroll,
“Alicia en el País de las Maravillas”*

Existen en todos los procesos de cambio de diseño que hemos vivido, tiempos de resistencia y oposición a las propuestas de innovación por muy obvias que sean.



Baste recordar el diseño que hicimos con González Ruiz en Buenos Aires —allá por 1971— de la nueva señalización urbana. Parecía que con la señal de nomenclatura diseñada, ubicada en cada esquina de la ciudad, habíamos resuelto toda la necesidad: nombre de la arteria, nombre de la transversal, altura de ambas, direccionalidad de ambas, autonomía, valor señal y separación del frente de edificación. Tipografía, color, tecnología y pertinencia de emplazamiento. No alcanzó.

De todos modos las mayores resistencias están en los burócratas. No en la gente.

Demandó tiempo, esfuerzo y crítica feroz hasta alcanzar consenso y aceptación pública. Ahora, pasados los años, ya implementadas las señales en todo el país y en casi toda América latina, están incorporadas en la memoria colectiva. En fin, nada es fácil.

Dice Einstein que no es posible hacer una observación, a menos que el observador tenga una teoría para aplicar a lo que está mirando. Final-

mente, cada uno ve lo que sabe.

A fin de cuentas, ¿quién era Galileo? Un hereje materialista que trató de probar que la Tierra era redonda y que además —horror— se movía.

Todo esto en una sociedad que no tenía ninguna comprensión del método científico y una Iglesia poderosa poco propensa a la innovación y deslumbrada por aquel entonces con las revelaciones divinas.

En el nuevo mapa del subte de Buenos Aires, la juxtaposición de la traza ferroviaria a la traza urbana —un referenciamiento— permite la posibilidad de vincular los hitos ciudadanos con el menú del servicio del subte, situación que por otro lado es estimulativa ya que induce al usuario al conocimiento del correlato entre el “arriba” y “el abajo”.

Un nuevo mapa de bolsillo de naturaleza cartográfica —todas las redes de subterráneos importantes del mundo poseen varios planos de mayor y menor datística— está ahora en preparación.

*“El Hombre habla en minúsculas.
Grita en mayúsculas”*

Jock Kinneir

Diseño para la gente

“Se ha dicho que una civilización tiene las inscripciones públicas que se merece aunque es casi seguro que el Imperio Romano no mereció algo tan bello como los frontispicios tipográficos de Trajano. Enfrentarse a una encomienda de esa índole —dice Jock Kinneir, autor del diseño de las señales de las autopistas inglesas—, equivale para el diseñador al momento de la verdad, ya que implica un reto a su habilidad, integridad y poder de permanencia.”

Una mirada en derredor y se puede advertir que la sociedad reconoce, utiliza, valora y entabla lazos vinculares efectivos con productos gráficos que no siempre integran el bronce de las vanguardias pictóricas.

Osvaldo Ortiz cuenta en la revista “tipoGráfica” N°6 que un psicólogo americano que nos visitó recientemente relató una encantadora historia acerca de la comunicación.

Es la historia de dos franceses que navegaban en un globo aerostático. El viaje era encantador hasta que se desató una tormenta feroz y perdieron el rumbo. Desesperados y aterrados decidieron liberar gas para comenzar a descender y salir del ojo de la tormenta aunque el viento acometía contra ellos. Descendieron aún más y divisaron, allá abajo, un pueblito con una plaza en el centro.

Allí un anciano los miraba azorado.

A tiro de voz, uno de los franceses gritó: “¿Dónde estamos?”.

El anciano dudó un instante, miró a ambos lados y respondió: “¡En un globo, imbécil!”.

Suministro de datos sin provisión de información.

El problema reside en cómo transformar la datística en términos de información. Ello requiere metodología para procesar datos y hacerlos significantes para la audiencia. En términos gráficos, detectar los emergentes y dramatizarlos.

“Todos estamos en la cuneta, pero algunos miramos las estrellas.”

Oscar Wilde

Caso 1. Me han dicho que Chesterton (¿o quizás era el Padre Brown?) recorría el sur de Francia cuando un cierto día llegó a una catedral en construcción. Allí entabló este diálogo con las personas que trabajaban en la obra.

—¿Y tú qué haces aquí?, preguntó Chesterton.

—Estoy construyendo un atrio magnífico, respondió uno.

—¿Tú, a qué te dedicas?, preguntó a otro.

—Estoy construyendo un púlpito de ébano y oro macizo como nunca existió, fue la respuesta.

—¿Que haces tú?, preguntó a un tercero.

—Estoy construyendo el campanario más hermoso de la cristiandad, respondió. Un poco fatigado, Chesterton se acercó a un anciano, que sumido bajo un mar de planos corregía con fervor.

—¿Y tú qué haces, buen hombre?

—Estoy haciendo una catedral para la gente, contestó.

“Pensaba siempre distinto. Claro está. Siempre pensaba”

Acerca de Miguel Unamuno

Caso 2. Creo recordar que fue Alvar Aalto quien decía que nunca diseñaba el camino de acceso a la casa que acababa de construir. Por el contrario. Dejaba pasar algún tiempo hasta que los niños marcaban con sus pasos el sendero que preferían en el jardín. Entonces sí, siguiendo las huellas, colocaba el solado en la ruta que el usuario consideraba pertinente.

Caso 3. La devoción como programa. Beatriz, la dulce maestra rural de la primaria, inaugura todas

las mañanas, su acto de diseño cotidiano y dispone con sensibilidad y sabiduría la secuencialidad e interacción de las asignaturas de la jornada. El vaso de leche. Luego la historia y la geografía. El recreo. Después la matemática. Y la merienda. Castellano y luego, todos juntos, arriar el pabellón.

“El punto de vista cambia la perspectiva”
Leonardo Da Vinci

Caso 4. Cuando la NASA encomendó a Raymond Loewy, seguramente uno de los pioneros más importantes del diseño, el proyecto interior de la cápsula Skylab, aquél tenía 70 años. Él se enfundó en el traje espacial presurizado para ser lanzado a gravedad cero y vivir en carne propia la conducta de un astronauta a bordo.

Fue Loewy, cuyo tesón y energía en procura de objetivos eran proverbiales, quien persuadió a los ingenieros de la imperiosa necesidad de un ojo de buey en la cápsula.

Ya de regreso a casa, los astronautas hicieron un homenaje a Raymond Loewy; fue esa visión de la Tierra a través del ojo de buey lo que los mantuvo —dijeron— en condiciones anímicas para enfrentar el estrés del espacio.

“Si lo puedes soñar, lo puedes hacer”
Walt Disney

Caso 5. Es fascinante la organización Disney. Mucho más allá de compartir su estética, resulta sorprendente advertir cómo el receptor está presente en cada acción de diseño.

Alguien me informó que ellos tuvieron —en un cierto momento de crecimiento vertiginoso de la leyenda Disney— un problema, digamos, de naturaleza administrativa.

¿Qué hacer con el dinero de caja todas las noches al cerrar los parques? ¿Cómo transportar o almacenar centenares de miles de dólares todas las noches y ponerlos a buen recaudo?

La respuesta de diseño —me dicen— fue sencilla. Quemarlos.

Todas las noches los administrativos de la corporación se reúnen con la Reserva Federal para contar el dinero ingresado, separan las monedas para el vuelto a los niñitos al día siguiente, meten en un incinerador miles de billetes... y los queman.

Mientras se esfuman —literalmente— el representante del gobierno da de baja el dinero des-

truido y acredita el mismo monto en la cuenta Disney del banco.

En estas cinco historias —que he denominado casos— hay más de un factor común.

El pensamiento alternativo. El diseño como plan mental. La idea matriz de que diseñar no tiene nada que ver con dibujar. La gente como supremo objetivo. Diseña todo aquel que crea situaciones preferibles sobre situaciones existentes. Diseña la maestra rural cuando programa su día de clase. Diseña Loewy cuando descubre la importancia de la ventana que estaba ausente en el diseño original del cohete. Diseña el administrador de un parque cuando para resolver un problema de transporte de dinero, decide incinerar el dinero. Diseña el viejo arquitecto que asume el plan total —la suma de las partes— y sabe que los templos no son un tributo para los dioses sino un refugio para los hombres, un homenaje para la gente.

Horror al vacío

Durante muchísimo tiempo, la señalización fue un término adjudicado a una subactividad residual cercana a la ferretería, y la cultura de los instrumentos de persuasión e información en los grandes espacios públicos demandó muchas décadas y no pocos desvelos hasta adquirir estatura científica. Todavía es posible encontrar personas que colocan una señal de teléfono público sobre un teléfono público, o la señal de buzón sobre un buzón. El teléfono y el buzón son la señal.

Finalmente las cosas no han cambiado con el correr de los siglos y hubiera sido razonable inferir que había una disciplina en ciernes considerando que el humo, la flecha, la huella y el tambor preanunciaron la voluntad humana de la comunicación.

Durante mucho tiempo se ignoró el idioma de las pirámides y era habitual adjudicar a los jeroglíficos un rol cosmético vinculado con el horror al vacío antes que a una gramática.

El horror al vacío también produce la necesidad —comprensible en algunos cuadros culturales— de la sobredosis. Y aparece entonces la epidemia de los rótulos públicos.

Preguntando se llega a Roma

De todos modos, ya es sabido, las deliciosas ancianitas inglesas que llegan al aeropuerto de Heathrow tienen a su disposición un formidable dispositivo de comunicación visual que les resuelve naturalmente el itinerario, el devenir inmediato.

No obstante, ellas quieren —como todo el mundo— ser atendidas como corresponde.

Nada como un buen Bobby, que sostenga sus regalos de viaje, la mascota, procure el toilette, migraciones, aduana, el taxi y recomiende al chofer conducir con prudencia.

¿Señales? ¿Qué señales?

Las migas de pan de Hansel y Gretel

Siempre hay algo para decir acerca de la eficiencia de los sistemas de señalización.

Siempre hay alguien que queda defraudado, que espera una prestación mayor, algo así como las migas de pan de Hansel y Gretel que nos llevan directamente a la casa de la bruja. Para colmo de males, hoy en día, las señales —parece ser— deben emitir mensajes hipersensoriales, una suerte de masaje inductor al usuario que lo lleve a ciertas acciones, en una cierta dirección, para un determinado propósito.

La señal es una sonrisa

Lance Wyman cuenta que cierta vez en el Zoo de Washington —terminado el sistema de señales cuyo atractivo fundamental son las huellas de los animales impresas en el suelo—, un niño preguntó a su mamá al ingresar al parque “¿Dime mami, son los pajaritos tan grandes en este lugar?”. Resulta de alguna manera comprensible la inquietud del niño. A fin de lograr mayor pregnancia en su proyecto, Wyman, como seguramente hubieran hecho otros diseñadores, elimina la escala en las huellas de los animales y otorga a las pisadas de las aves el mismo tamaño que a los paquidermos.

Otra señal encantadora en una ruta que atraviesa el desierto de Arizona, dice: “Aburrido, ¿no?”

O aquella otra en el centro de Manhattan que reza: “Ni se le ocurra estacionar aquí.”

En Disneylandia existe otra señal de similar tono que las anteriores: “Padres extraviados, sus niños los esperan en la guardería.”

Todos estos estímulos mencionados tienen más de un factor común: el tono coloquial, la apelación al humor, pero fundamentalmente todas han incursionado en una búsqueda innovativa de expresión verbal para emitir el mensaje. También es cierto que muchas veces no se puede sonreír. La más elocuente señal para área restringida en un hospital sigue siendo una puerta cerrada.

“La forma en que los estudiantes de diseño son educados, es una mitad del problema. La forma en que los administradores son educados, es la otra mitad”

Peter Lawrence

Canta a tu aldea y ama la globalización

Yo vengo del interior. Más precisamente de Rosario de Santa Fe. No soy canalla sino leproso —la cuna de Pontoni, el Tata y el Bati—. Y la palomita de Poy es una melancolía piadosa frente a las vueltas olímpicas que dimos de la mano del Loco Bielsa.

Pues bien, es poco probable encontrar en el interior —y en otros lados— gente sencilla que advierta en la globalización un beneficio emergente. Menos aún en la globalización visual. Sencillamente está aquí y nos han encomendado aprender a convivir con ella, como la gripe, los almuerzos al mediodía por televisión, o los jarabes con burbujas.

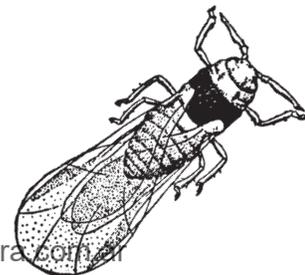
En la lectura visual como en la verbal la comprensión se relaciona directamente con la calidad de la información archivada en la mente del receptor.

¿Tiene esto sentido en una sociedad que es empujada con voluntad fenicia, en donde todo tiene un precio y donde muchos creen a pie juntillas que el oro resolverá todos sus males?

La jungla gráfica donde vivimos, esa vorágine desenfadada que arrasa el espacio, ¿es en sí una manifestación de vitalidad de nuestro tiempo o una enfermedad social?

Los miles de graduados de las escuelas de diseño tienen sobre sus espaldas la responsabilidad de modificar el paisaje cotidiano. La educación visual es de todos modos la única alternativa para controlar la calidad del ambiente. ¿Podrá controlar también el afán de lucro salvaje?

Ver es pensar, dice Joshua Taylor, y pensar es vincular pequeñas partículas de experiencias en nuestro banco de memoria visual de un modo ordenado. Ver no es un talento otorgado mágicamente. Es una disciplina y puede ser aprendida.





Maldito arte público

El festival PhotoEspaña 2003, que finaliza a mediados de julio, incorporó un nuevo proyecto: Urbietorbi, una propuesta en la que una veintena de artistas intervinieron calles y casas de fotografía. El objetivo fue buscar un espacio para el arte en el tejido urbano de Madrid, pero lejos del gigantismo del bronce que somete y dirige a los peatones

“El confuso término arte público ha llevado a comisarios, políticos y artistas a generar montañas de basura que han estancado expectativas y recorridos en la vida de la metrópoli. Alguien se debe haber equivocado. Lo han confundido con llenar nuestras calles de mamotretos de carácter artístico que más que alegrar y ejercitar nuestro intelecto lo aplastan, ensucian y aburren. ¿Es que no son suficientes los bolardos, chirimbolos y mupis que nos rodean?

“«Urbietorbi. PhotoEspaña sale a la calle» pretende demostrar que el arte público puede no ser un engorro. Ocultas entre legumbres y analgésicos, mimetizándose con las vallas publicitarias o sobrevolando nuestras cabezas, las piezas de esta exposición existen sin molestar, amoldándose a la geografía de la ciudad.

“Pasear por el barrio de Huertas con los ojos muy abiertos permitirá descubrir al peatón una selección de videos, dibujos, cuadros, esculturas, grafitis y fotografías ocupando escaparates, balcones, fachadas, bares, etcétera. Una muestra heterogénea que reflexiona sobre la condición urbana desde la ciudad y al mundo entero, urbi et orbi”. (Texto de presentación de los comisarios).

La exposición “Urbietorbi. PhotoEspaña en la calle” surgió como respuesta a un encargo doble-

mente interesante. El Ayuntamiento de Madrid le propuso a La Fábrica un proyecto que, encuadrado dentro del Festival PhotoEspaña (que empezó el 11 de junio y termina el 13 de julio), se desarrollase en el barrio de Huertas. En este barrio de Madrid se acababa de llevar a cabo una ambiciosa operación urbanística que se caracterizó, fundamentalmente, por la peatonalización de gran parte de la calle.

Para los comisarios de la exposición, el proyecto debía referirse a una cuestión de arte público. El modelo decimonónico de monumento conmemorativo de carácter cívico encuentra su adaptación al siglo XX en el llamado arte de rotonda. Si el bulevar se ha convertido en autopista, la estatua del prócer se vuelve ampliación gigante de un bronce propiedad del Museo Municipal.

Frente a este gigantismo que somete y dirige al peatón los comisarios plantearon buscar en el propio tejido urbano el espacio para el arte. Si los nuevos soportes ya no son el bronce y el lienzo su nuevo espacio de exhibición se podía encontrar en otros lugares. Y como tema de la exposición se buscó lo que los propios comisarios llamaron “condición urbana”, esto es, la ciudad como factor de la creación, como tema pero también como lenguaje, como referencia y como excusa. Para

PHE en la Calle / Urbietorbi



ello seleccionaron una serie de trabajos recientes que conformaron una panorámica de la creación actual en España.

La propuesta se materializó en una exposición-recorrido que tuvo lugar entre el 12 y 22 de junio. El espectador, provisto de un plano guía, fue siguiendo un itinerario que iba desde la Plazuela del Ángel hasta la calle Alameda. Grandes puntos amarillos jalonaban el paseo marcando la presencia de una de las obras que integraban la exposición y que al tiempo funcionaban de cartelera.

De esta forma se podían distinguir cuatro formas de intervención-exposición de los trabajos:

Ciertas piezas, esculturas o instalaciones, se mostraron al público relacionadas con su entorno. Así, las cajas de luz de Miguel Ángel Rebollo expusieron sus comentarios sobre la historia del arte, jugando con la arquitectura industrial del edificio en el que se presentaron. La instalación de Francisco Ruiz de Infante, "Test de visión", se pudo ver a través de una escaparate.

Los trabajos en video, por su parte, se exhibieron, en su mayoría en los bares de la zona (el barrio es famoso por ellos) en los que, bien por su contenido, bien por la multiplicación de monitores, jugaron a la ironía, al contraste o a la identificación con su entorno. El loop sin fin de

Perejaume se fue encontrando en 5 monitores del mismo café mientras que el de Iván Pérez aparecía allí donde normalmente se ve el telediario.

Para las obras en soporte fotográfico se aprovecharon los soportes habituales para este tipo de imágenes dentro de la ciudad: banderolas cubriendo los balcones, lonas en las fachadas. De nuevo, el contenido de la pieza pasó a relacionarse con su soporte arquitectónico.

Como cuarta forma, una serie de autores trabajaron in situ para realizar intervenciones en lugares determinados del barrio. Estos fueron Maider López, Fernando Sánchez Castillo, Rogelio López Cuenca y los colectivos La Cabeza Caliente y El Perro.

Finalmente, durante seis noches, en una pantalla al aire libre se proyectaron una serie de programas temáticos de videocreación.



Autores participantes en la exposición

Antoni Abad, Pilar Albarracín, Ana Laura Aláez, Tamara Arroyo, Txomin Badiola, Jorge Barbi, Guillem Bayo, La Cabeza Caliente, Campanilla, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Carmela García, Juande Jarillo, Francisco Ruiz de Infante, Adriá Juliá, Cristina Lucas, Maider López, Xoserra Melguizo, Aitor Ortiz, Perejaume, Iván Pérez, El Perro, Miguel Ángel Rebollo, entre otros.

Eugenio Ampudia Artista y curador. Fue comisario de "Urbietorbi" Dictó el seminario "La velocidad del arte" en el CCPE/AECI del 4 al 7 de marzo de 2003.



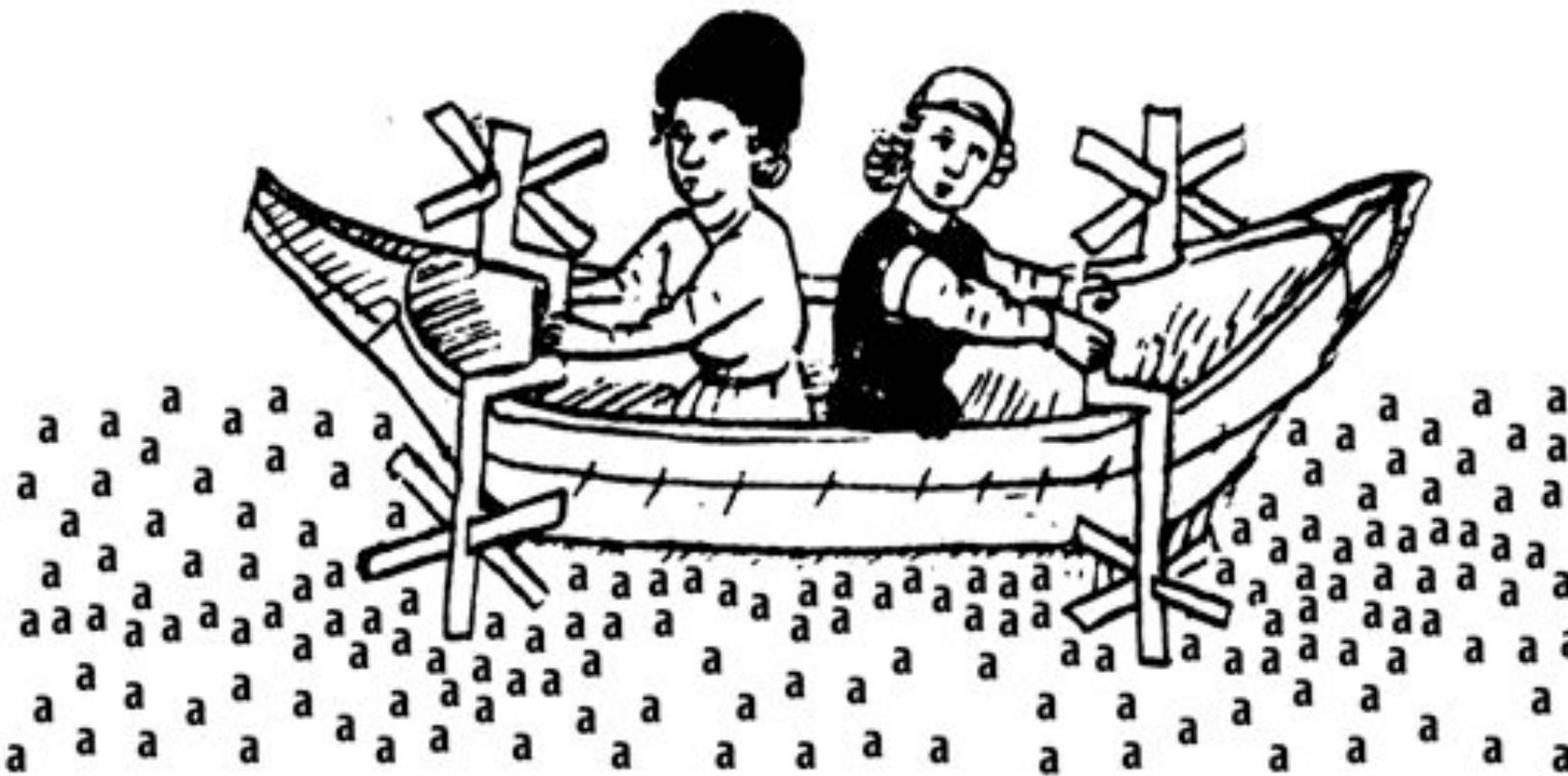
La lengua discontinua

Tres situaciones del castellano

Qué sucede cuando un escritor de lengua castellana se va a vivir a otro país de habla castellana. Aunque menos espectacular que la adopción de una lengua literaria distinta de la materna, la situación pone al descubierto el sordo sistema de fuerzas, oposiciones y luchas que tienen lugar en el seno de un mismo idioma

1. La lengua como paisaje

Los famosos autores “extraterritoriales” —Beckett, Nabokov— dejaron obras literarias plurilingües, aunque quizás sólo como excepción para confirmar la regla de que cada libro adquiere sentido en su propio sistema nacional. Al menos, su sentido primero y también el más perdurable. Pero, ¿qué sucede cuando un escritor de habla castellana (digamos, un argentino) se va a vivir a otro país de habla castellana (por ejemplo, España)? ¿Qué sucede cuando ese escritor argentino en España es además traductor profesional, cosa que lo obliga a adoptar una prosa de servicio obsesivamente purgada de argentinismos, y acaso reservar otra prosa de desquite con una semejante



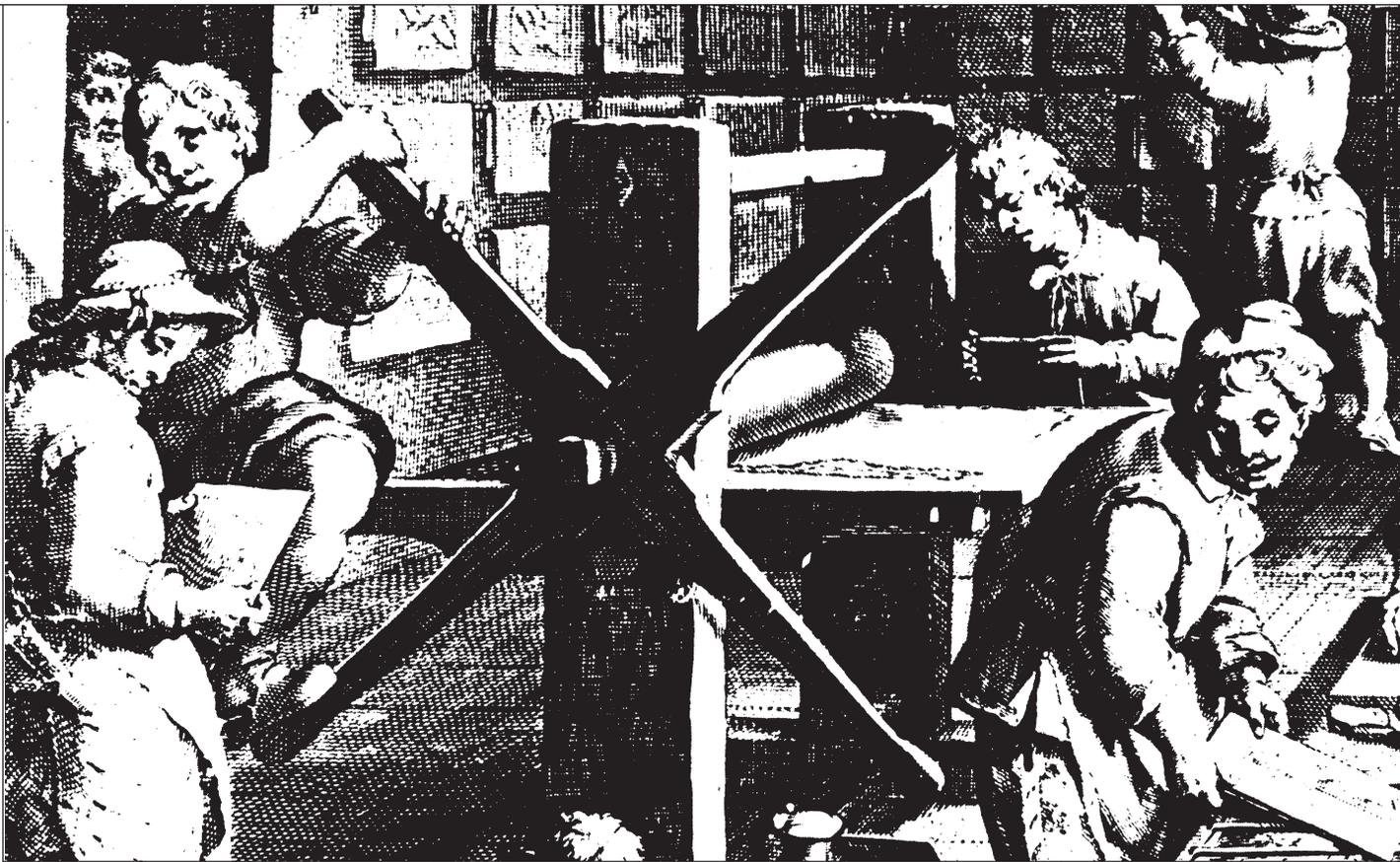
limpieza de españolismos? ¿Y si además ese escritor vive en Barcelona y tiene hijos que se escolarizan en catalán, y una parte de su vida doméstica transcurre en esa lengua? Quizás la situación del desplazamiento sin salir del ámbito de un mismo idioma sea menos espectacular que la adopción de una lengua literaria distinta de la materna, pero no deja de plantear situaciones curiosas y muy actuales

No se trata ya de un escritor argentino que, supongamos, después de muchos años de destierro en Francia o en Italia puede seguir escribiendo en su lengua materna o decidir el cambio de idioma, lo que va de Julio Cortázar o Juan José Saer a Héctor Bianciotti o J. Rodolfo Wilcock. Se trata en cambio de la paradójica situación de quien ya no puede escribir en su lengua materna justamente porque vive en un país donde se habla una lengua que, siendo la misma, es del todo distinta. Es, en definitiva, el caso de quienes materializan, en su propia producción literaria, el sordo sistema de fuerzas, oposiciones y luchas que tienen lugar en el seno mismo del castellano.

En los libros de relatos de Andrés Ehrenhaus (“Subir”, Sirmio, Barcelona, 1993; “Monogatari”, Mondadori, Barcelona, 1997; y “La seriedad”, Mondadori, Barcelona, 2001, en Argentina salió,

en 2001, “La obra en progreso”, editorial Paradiso, que contiene tres cuentos), esta rara, exasperante e hilarante esquizofrenia del idioma es al mismo tiempo la forma, buena parte del asunto y hasta el paisaje en que las historias suceden. Ehrenhaus nació en Buenos Aires en 1955 y vive en Barcelona desde 1976: media vida en cada país, medio castellano de cada lado. Otros escritores, en su situación, hicieron como si el problema no existiese, cayendo con frecuencia en un realismo anacrónico que extravió por el camino su realidad de referencia. Ehrenhaus, en cambio, campea el torbellino entregándose a su vórtice, aplicando algo parecido a lo que Lezama Lima llamó, en otro contexto, “el no rechazar teresiano”: escribe en una lengua que refunde todo, que crea una especie de hipercastellano engastado además de italianismos, anglicismos, catalanismos. Una lengua llena de neologismos formados como palabras apócrifas, como esos escritores que aparecen en los cuentos de Borges y que sólo la Enciclopedia Británica (o un diccionario de la lengua, en este caso) puede decidir si en verdad existieron o son invención del autor. Más que del lector mismo, Ehrenhaus se ríe un poco del solecismo frecuente en el periodista, el traductor, el locutor de radio.

A propósito de Samuel Beckett escribió George



La disputa por quién posee el castellano más moderno es constante en nuestra lengua

Steiner: “Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua, compuesta por dosis iguales de francés, inglés, anglo-irlandés y fonemas completamente personales”. Instalado en el cruce de distintas modalidades del castellano —no sólo el argentino y el peninsular, sino también el idioma estándar de las traducciones, la empobrecida y torpe lengua de la prensa, los anglicismos universales, los italianismos de familia, los catalanismos barceloneses—, Ehrenhaus hace una operación semejante sin salir del territorio de una misma lengua: “Labán ha comido fuera, como de habitud”; “Un agricultor, atento sobre todo a las inclemencias y otros fenómenos de cariz natural (...) capaz de camaleonarse sin esfuerzo alguno”; “Greiz tenía asignada una plaza de aparque en uno de los cuarenta celares del edi-

ficio Neber Tugueder”; “Por más que su vestimenta sea un poco más descontracturada, es en el pelo donde se trasunta el espíritu común de cada cual”; “Una imagen atravesada por el otoño atardesciente”; “Labán opta por sumergirse en su lectura para ningunear al mendigo”; “Muchos aspectos de su personalidad salieron a la iluminación pública...”; “Este bache se concretiza, sobre todo, en un descuido determinado y determinante...”.

Muchas construcciones como éstas componen sus cuentos, donde las palabras aparecen como artefactos con trampa, refractantes a toda literalidad. Algunos de estos procedimientos revelan la influencia de Osvaldo Lamborghini, de la forma en que Lamborghini cortocircuita todos los niveles de la lengua, incluyendo las consignas políticas incrustadas en todos los discursos de los años sesenta. Pero el salvajismo de “El fiord” parece heredero de Lautréamont, una referencia más lejana para Ehrenhaus, a quien le atrae menos el malditismo que todas las formas del absurdo verbal. No es, en todo caso, la risa regocijante del chiste lo que se produce en esta lectura, sino las inquietantes cosquillas de la lengua, un ruido apenas perceptible pero (por eso mismo) poderosamente sedicente de la legalidad gramática. No es tampoco la nostalgia y el mito con que Joyce —otra re-



ferencia ineludible— trituraba cada palabra de su inglés de Dublín con la muela del amplio canon de la tradición literaria inglesa: es aquí la fusión de todos los haces a una temperatura en que las palabras van perdiendo capacidad de representación para convertirse, ellas mismas, en todo el paisaje, en toda la materia del cuento. El escritor argentino en Cataluña, con sus abuelos turcos, italianos o rumanos, con su oficio de traductor y sus diarios sobre la mesa, se sostiene sobre un pacto inestable, sin otros garantes que él mismo y sus fantasmas, entre su lengua materna y su mundo cotidiano. En la impregnación de todos los elementos que le hacen falta, esa lengua que podría parecer cargada de arcaísmos se vuelve un ideolecto del futuro. Por eso los relatos de Ehrenhaus —que nunca acontecen en paisajes reales sino en ciudades inventadas—, más que en el verosímil clásico de la ficción científica, parecen desarrollarse en un tiempo en el que el futuro ya sucedió y ha caducado. Algo semejante sucede en los cuentos y novelas que Marcelo Cohen escribió durante los veinte años que vivió en Barcelona.

2. Tensiones del castellano

Esta falta de una inocente continuidad y fluidez dentro del gran mapa de la lengua castellana tiene antecedentes notorios. La lengua literaria argentina se forjó en la tensión entre el magisterio de los modelos peninsulares y la voluntad, muy compleja de resolver, de escribir en castellano sin ser por ello español. La primera generación de escritores propiamente argentinos, la de 1837, está marcada de punta a punta por esta inquietud. Sarmiento escribía en 1842: “Tenemos que ir a mendigar a las puertas del extranjero las luces que nos niega nuestro idioma”. Y treinta años más tarde: “La lengua de Cervantes es un viejo reloj rouillé, que está marcando todavía el siglo XVI”. Por su parte Juan Bautista Alberdi: “La libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura”. Y Esteban Echeverría, quien se jactaba de haber aprendido el romanticismo en París y no en Madrid: “Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política”. A la comprensible rebelión contra las instituciones coloniales de la nación recién fundada, en el caso de la América española se añadía el rechazo de una herencia cultural que se consideraba anquilosada por el catolicismo carpetovetónico, el academicismo consuetudinario, la falta de un iluminismo y un romanticismo genuinos. Desde entonces, la disputa por quién posee el castellano más prístino y al mismo tiempo más moderno es constante en el ámbito de nuestra lengua. “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudoclásico, a lo pseudorromántico, a lo pseudorrealista y naturalista y ponía a más raros de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Portugal, sobre mi cabeza” escribe Darío en su autobiografía. El poeta que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, renovó definitivamente la poesía en lengua castellana —su métrica, temas y procedimientos— no sólo no se defiende de las acusaciones de “afrancesado” sino que se afirma en su oposición al “dogmatismo hispano”.

Todavía en 1952 Borges defiende el castellano argentino de las “alarmas del doctor Américo Castro”, discutiendo la autoridad española en esta materia: “He viajado por Cataluña, por Alicante, por Andalucía, por Castilla; he vivido un par de años en Valdemosa y uno en Madrid; tengo gratísimos recuerdos de esos lugares; no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que noso-



tros. Hablan en voz alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda”. Los discursos institucionales suelen ver en el castellano un fácil argumento para señalar la “hermandad” de los cientos de millones de personas que hablan una misma lengua. Esa celebrada fraternidad convive, sin embargo, con el hecho de que la identidad cultural de los países americanos fue y sigue siendo el ámbito de una serie de batallas por la posesión de la lengua propia, abierta a la absorción de materiales de procedencia muy diversa del casticismo y el academicismo. Esa propiedad surge por contraste con los otros castellanos, empezando por el peninsular. Podríamos dar muchos ilustres testimonios acerca de ello. Es interesante ver cómo la América anglosajona manifiesta una inquietud parecida; uno de los más grandes escritores norteamericanos, Henry James, escribió en 1863: “Soy americano por nacimiento; lo considero una gran bendición y creo que ser americano es una excelente preparación para la cultura. Como raza, poseemos exquisitas cualidades, y me parece que superamos las razas europeas en el hecho de que, en mayor medida que cualquiera de ellas y con toda libertad, podemos enfrentarnos con formas de civilización que no son las nuestras, que podemos tomar, escoger, asimilar y, en suma, afirmar que

La poesía de Gerardo Deniz está entre lo más original que se ha escrito en los últimos 30 años

nos apropiaremos de ellas dondequiera que las hallemos”. Para James, como para el Borges de “El escritor argentino y la tradición”, el americano tiene, frente al europeo, la ventaja de poder impregnarse de diversas tradiciones con toda naturalidad. La lengua ha sido, lógicamente, el instrumento frecuente de esa capacidad de absorción.



Borges y Henry James coinciden en que el ameri- cano puede impregnarse de diferentes tradiciones

3. Los trasterrados y sus hijos

En el siglo XX, una de las manifestaciones más interesantes de las anfractuosidades surgidas en el ancho territorio del castellano la encontramos en México, hacia los años setenta. Surge entonces el denominado “grupo poético hispano-mexicano”, el de los hijos de exiliados republicanos que no tenían, como sus padres “trasterrados” —según el neologismo de José Gaos—, un pasado español que venerar, ni tuvieron una fácil integración en la sociedad mexicana. Vivieron esa “España de segunda mano” de la que habló Max Aub y durante muchos años no se los consideró escritores mexicanos, aunque todos sus libros están publicados en ese país. Uno de ellos es el poeta Gerardo Deniz (seudónimo de Juan Almela, nombre con el que por otra parte firma sus traducciones, entre

las que figura la obra casi completa de Claude Levi-Strauss), nacido en Madrid en 1934. Dos años más tarde el comienzo de la guerra arrojó a su familia de España: vivió en Suiza hasta 1942 y a partir de entonces en México, donde ha publicado cerca de doce libros, que forman parte de lo más original e interesante que se ha escrito en la poesía en castellano de los últimos treinta años. Dato significativo: Deniz, poeta de enorme prestigio en México, era completamente inédito en España, su país natal. Ahora una editorial de Madrid, Ave del Paraíso, ha publicado su último libro, “Fosa escéptica”.

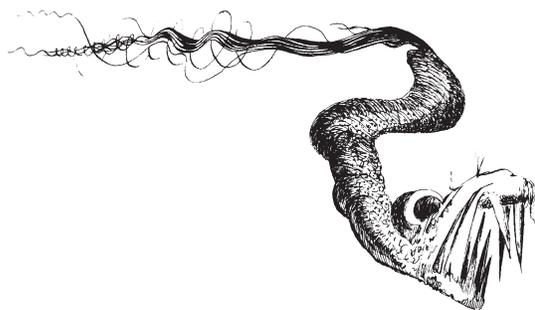
Algunos de sus compañeros de grupo, como Tomás Segovia, asumieron el exilio como destino: “... no creo haber puesto nunca voluntariamente la «impronta» del exilio en mi poesía, (...) Ahora: en otro sentido, toda mi obra puede leerse así —como una meditación sobre el exilio. O, más bien, a partir del exilio”. Deniz, por su parte, escribió: “.. la componenda/ con aquel del éjodo y del llanto, por los meandros y cagandros del destierro,/ de Méjico a cualquier orangután tuerto”. En ese “éjodo” que invierte y ridiculiza la pueril insistencia juanramoniana en escribir con jota las gés, en esos “meandros y cagandros del destierro” está la actitud de este poeta que prefiere el humor a la posibilidad de resolver de manera sesuda la perdida posibilidad de ser español, la difícil adquisición de ser mexicano. Octavio Paz, al interrogarse precisamente sobre la falta de un marco de pertenencia nacional para el grupo hispano-mexicano responde: “El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español; la lengua es la única nacionalidad de un escritor”. Moralmente, la posición es egregia, tanto como intelectualmente endeble: como está visto, si hay un lugar donde un escritor no podrá encontrar su nacionalidad es en el castellano como totalidad, como cosa unívoca: ella se produce, en todo caso, como producto de un recorte, de un desajuste, de unos bordes accidentados e inestables, de unas combinaciones químicas inéditas y quizás irrepetibles.



Edgardo Dobry Doctor en Filología por la Universidad de Barcelona y poeta. Presentó el dossier del “Diario de poesía” dedicado a Gabriel Ferrater en el CCPE/AECI el 30 de mayo de 2003.

Una pintura de cámara

La ciudad de Rosario festeja en el 2003 el año Gambartes, a cuatro décadas de la muerte del pintor. El reconocimiento incluirá, entre otras actividades, dos muestras del artista a partir de agosto próximo. Lucera se suma a la celebración publicando un texto sobre Gambartes escrito por Damián Bayón, uno de los mayores críticos de arte de América latina



Un día, al fin, crítico y artista acaban por conocerse. Y ese día, exactamente igual a lo que ocurre en la vida de todos los otros seres, simpatizan o no. Recuerdo solamente que la primera vez que vi a Leónidas Gambartes sentí vivísimo el flechazo de la amistad. Yo conocía y admiraba su pintura. No sabía —como dice Borges— que “el hombre se parecía a su voz”.

Pido perdón por un poco de autobiografía. Los que me leen saben que no es, en general, mi costumbre. Debía de mediar el año 1957 cuando una tarde cualquiera desembarqué en Rosario mudo de mi título bastante precario de profesor de His-



Bestiario (Cromo al yeso, 1958, 58 x 83 cm.)

toria del Arte, y digo precario porque iba a durar solamente un año. Se trataba del melancólico local en donde la Facultad de Filosofía y Letras “se codeaba” con la Escuela de Bellas Artes. Se codeaba, por suerte, ya que ese año mis alumnos oficiales (alumnas en el 99%) no parecieron preocuparse ni poco ni mucho de lo que yo consideraba muy urgente decirles del Greco. No los culpo demasiado. Para ellos la mía era una materia más —¡la última para colmo!— y trataban de salir del paso con el menor esfuerzo.

En cambio, se “colaban” algunos alumnos de Bellas Artes, entre los que recuerdo siempre, por

ejemplo, a Naranjo y a dos o tres muchachas: una de apellido vasco, otra de apellido alemán a quien yo bauticé la “Estatua” por su perfil clásico y su porte. Estaban ávidos eso artistas en ciernes, ávidos como sólo un rosarino podía estarlo en 1957. Ellos sí me escuchaban y sabían de qué estaba hablando ese loco casi extranjero, argentino como ellos —porteño para colmo— pero que ya había sido vacunado con nueve años de ausencia repartidos en lugares tan disímiles como París y Puerto Rico. Con ellos, pues, pronto salí a tomar vino a una de esas siniestras fondas de luz dudosa y de aserrín en el piso que caracterizarán siempre para mí la Sudamérica de mis años mozos, así resucite dentro de diez mil años en otra encarnación. En una de esas memorables veladas —más surrealistas que todo lo que pueda inventar cualquier André Breton— debí conocer a Gambartes, presentado por sus discípulos que eran también, lateralmente, los míos. De todo esto las “filósofas” —como yo las llamaba cariñosamente— no debían sospechar nada. Que allí mismo vivía y trabajaba un gran pintor no tenía por qué inquietar a estudiantes de Historia del Arte. “¿Qué tiene que ver?”, me hubieran seguramente dicho. Y quizá tuvieran razón, que es lo peor. En efecto, ¿qué tiene que ver siempre la existencia de un ser sensible que trata de

Figura Payé (Óleo, 1954, 45 x 30 cm.)



Payé de amor (Óleo, 1955, 60 x 35 cm.)



expresarse, con una ciudad preocupada por otras cosas, por otros valores? Conste que lo que acabo de decir no pretende ser ninguna flecha envenenada contra la ciudad de Rosario. Se le puede aplicar a casi todas las ciudades sudamericanas que —para bien o para mal— no son verdaderas capitales con todo lo que de esnobismo esto implica. Bien mirado, prefiero a mis ex filósofas (ahora serían “sociólogas”) y su total falta de interés por el arte. Al menos eso me permitió comunicarme con los artistas, esa otra raza que, con los literatos (aunque menos malévola), tiene en nuestras provincias un estatuto que fluctúa entre el de “chiflado” y el de “asocial”.

Con todo, no se crea que basta con que las hormigas se reconozcan en el camino del hormiguero para que las amistades se produzcan así, sin más. Es extraordinario que artistas y escritores sudamericanos sigan aún hoy desconfiando de los críticos: los que debían ser sus amigos naturales. Gambartes por su suerte no desconfió de mí, ni yo de él, de más está decirlo. Y ganamos un tiempo inmenso. En “horas de vuelo” —como dicen los aviadores— habremos coincidido en todo 30 ó 40 horas. A lo largo de una vida no es mucho que digamos. En realidad, no es nada para un ser normalmente constituido. Gambartes y yo, por suerte

para nosotros, no lo éramos, no lo fuimos nunca.

He bautizado, desde el título, a la pintura de Gambartes como “de cámara”. Entendáseme bien: es un elogio. Nadia Boulanger decía que la música de cámara es la música de los verdaderos entendidos. El concierto para piano y orquesta no es, por cierto, el ideal de los grandes melómanos. Me explico: Gambartes estaba predestinado a ser un artista de cámara. Si tuviera que definírsele a alguien que nunca hubiera visto un cuadro suyo, diría que Gambartes era un tímido, un púdico, un profundo, un humorista, un alejado. Y tendría que agregar: un miope.

Para saber ver su pintura hay que ponerse en situación. Empieza por haber en él un problema de “distanciamiento”. Rosario queda a 300 kilómetros de Buenos Aires pero, mentalmente —al menos entonces—, quedaba a trescientos años luz. Ya Martínez Estrada, otro provinciano de genio, lo ha dicho: Buenos Aires es la cabeza de Goliath en el cuerpo de David. Los pintores del grupo Litoral se han visto marcados por una actitud un tanto timorata con respecto a los de la capital que parecen llevárselo todo por delante por el solo hecho de haber nacido allí por casualidad. Berni, Candia, un día se fueron de Rosario. Gambartes o Grela se quedaron. Hay destinos. Cada uno tiene el suyo y

La mujer del zapallo (Técnica mixta, 1958, 100 x 60 cm.)



Leónidas Gambartes en su taller, Rosario, 1962

*Si tuviera que definirlo
diría que Gambartes era
un tímido, un púdico, un
profundo, un humorista*

es inútil querer asumir uno ajeno. Lo que me interesa aquí elucidar hoy es lo que Gambartes hizo con ese destino que no es mejor ni peor que ningún otro.

Hablar mal de Buenos Aires no es mi deporte favorito, pero creo como Sarmiento que hay que ser “provinciano en Buenos Aires y porteño en las provincias”, denunciar lo que no anda bien, lo que no es justo. Desde hace siglos Buenos Aires ejerce una especie de dictadura cultural no sólo sobre la Argentina sino sobre el resto de América del Sur. Porque de eso se trata precisamente, aislado en una ciudad sin historia, sin siquiera la ancestral historia buena o mala que tiene cualquier habitante del Cuzco o del Potosí, Gambartes buscando sus raíces ancestrales habrá sido el sudamericano

sensible típico llevado al límite. Ni está integrado a una tierra con tradición —y parece no tener derecho a hablar en su nombre— ni menos aún se centra en la metrópoli. Sin embargo, Leónidas Gambartes simple funcionario miope rosarino fue “visitado” (el espíritu sopla donde quiere) y se expresó y nos expresó, como todo verdadero artista que merezca el nombre.

Este hombre auténticamente fino, naturalmente refinado, se expresó en una provincia sudamericana, en una ciudad importante pero que no posee ninguno de los viejos signos ante los cuales uno reconoce una herencia. ¿Qué queda más a trasmano que la provincia sudamericana cuando está lejos de todo, hasta de sus propias raíces? Y sin embargo, a pura obra de intuición, de saber sin saber, Gambartes llega a una raíz que ya no es de su ciudad, ni siquiera de su país, es una gran raíz vertical que se hunde en la tierra de toda la América donde haya habido indios, donde los españoles primero —y el mundo entero después— hayan edificado pacientemente su réplica de un antiguo lugar que dejaron del otro lado de los océanos.

Cuando hablaba yo con Gambartes, cuando juntos mirábamos sus cuadros, yo evocaba para él la maravilla de los grandes minuciosos de la historia del arte: Van Eyck, Dürer, Paul Klee. El los había



devorado en malas reproducciones que miraba muy de cerca, como todos los miopes. Yo lo instaba entonces a que viajara, a que fuera un día a ver con sus propios ojos esos guijarros minúsculos multicolores de Mantegna, los puntos, todos los puntos de una alfombra en algún cuadrito de Memling como los que hay en Brujas en el Hospital San Juan... El prometía, prometía como un niño que estuviera en falta y quisiera no volver a faltar.

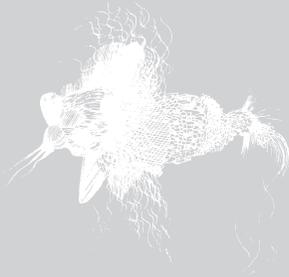
En sus cuadros —no lo he dicho aún— hay soledad. Será por eso también que Gambartes es tan sudamericano. Me acuerdo de una pampa vacía que yo retraté en colores: un horizonte bajo, amarillento, una gran cabeza pelada de vaca en primer plano, al que un alto cielo gris hecho como de corpúsculos transparentes les daba toda su resonancia. Y estoy viendo el propio cuadrito que me regaló y no me deja en mis infinitas mudanzas: la mujer en ojiva, sentada, frontal, cebando el mate, ¿ofreciéndolo? Concentrada, incolora, hecha de la misma materia que la rodea: pobre, infinitamente melancólica y sin esperanza. Cuando no sé cómo explicarle a algún visitante europeo cómo es Sudamérica, en mi desesperación me vuelvo del lado de mi cuadrito de Gambartes y le digo: “¿Cómo es Sudamérica, por último...? ¿Ve esta

mujercita? Bueno, es así...”

Y conste que nada en él es folclórico. Nada más temible que el aviso de los ferrocarriles con una india y con sombrero de hombre y un chico cargado a la espalda. Pintado en colorinches chillones. Curioso porque esa india existe, y los colores son esos... pero no hay trasposición. Y el arte, todo arte, es siempre trasposición. Cuando Gambartes evoca genios tutelares, inventa una mitología. Sus pinturas “rupestres” tienen el color de las tierras, de los minerales con que los primitivos embadurnaban las paredes de sus cavernas en una urgente magia simpática. Pero en esos muñecotes torpes e ingenuos, en esos monstruos llenos de dientes afilados y triangulares hay una levedad de ensueño. Las cosas no están vistas, entrevistas, entresoñadas. El artista —el hombre, todo hombre— se in-

▼ sigue página 32

En sus cuadros hay soledad. Será por eso también que Gambartes es tan sudamericano



“Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista, antes que nada, es un revelador de verdades esenciales solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa” Leónidas Gambartes

La invención del estilo

Mi intuición siempre me dictó que las mejores imágenes de Gambartes son las frontales, más hieráticas, como las de los mosaicos bizantinos o —más cerca de América— las de las Vírgenes de la pintura cuzqueña: apariciones triangulares que se apoyan en un cuarto creciente de luna y van coronadas por un rostro impasible. Unos y otros, esos “sellos significativos” se graban en la memoria como fogonazos instantáneos y así se recuerdan.

¿Qué decir ahora de su técnica?, acendrada, que él supo labrar pincelada a pincelada, para construir la forma que perseguía mentalmente. A veces, esos toques “llueven” indistintamente, otras, en cambio, van orientados siguiendo la posición del cuerpo o del objeto. Arremolinados, en fin, en ocasiones como queriendo corroborar un volumen. Lo curioso es que, tanto lo más concreto como lo más sutil —el cielo, por ejemplo—, reciben el mismo tratamiento unitario, un poco como los infinitos puntos de un tapiz.

En Gambartes —literalmente— su técnica inventada es su estilo, esa técnica que le impuso la necesidad y que él elevó a la categoría de inspiración. Sobre ese soporte de

yeso liso y opaco que él pulía una y otra vez, iban a caer, como una nieve cromática, esos golpes mínimos de pincel fino, a los que a menudo les queda un punto más oscuro donde el líquido se secó.

El color es apagado: aunque pueda ser pálido, de entonación amarillenta, ocre, celeste, gris o también presentarse en colores saturados, a veces diurnos: anaranjados y rojos; a veces nocturnos: azules profundos, verdes densos que riman con un deliberado clima de misterio. En esos “cromos al yeso”, él desplegaba un saber de acuarelista que pretendiera trascender la liviandad transparente de ese medio, ya que, en el fondo, él aspiró siempre a alternar la levedad del aire con la masa propia del personaje, del payé, de las que llamó “formas fósiles”, “pájaros pétreos” o, simplemente, osamentas en la mitad de una pampa desolada.

Fragmento del texto que Damían Bayón escribió para la gran muestra de Gambartes en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1992



La espera (Cromo al yeso, 1960, 46 x 61 cm.)



^ viene de pág. 30

venta siempre sus fetiches y después los adora o los destruye. Los adora quizá para destruirlos y liberarse de ellos, que son hijos de su tristeza, su soledad, su desamparo. Yo les veo también un dejo de humorismo, como si ellos mismos —los pa- yés— no creyeran del todo en su maleficio sino que sólo estuvieran “jugando a asustar”.

Y todo, como digo, muy púdico en los recursos. Es un secreto susurrado, murmurado en el hueco de la oreja que sabe escuchar.

Y todo resulta muy “alejado”, un poco con el distanciamiento que reclamaba Bertolt Brecht para la puesta en escena de sus propias obras. Los colores sordos, la atmósfera afelpada que sólo puede conferir una materia obstinadamente opaca: todo pigmento sin ningún brillo, todo eso y la minucia constituyen la “atmósfera Gambartes”. Nada más sí, pero nada menos tampoco. Entonces, sólo entonces la obsesión vive, los homúnculos se despiertan, las larvas empiezan su trabajo subterráneo de emerger a la luz. La magia se ha producido y quedamos literalmente atrapados. Sin que se hayan empleado los grandes medios. No es el vozarrón tonante que nos tiene que dar miedo. Son los crujidos nocturnos, los pequeños desfallecimientos de la materia, el ruido en el bosque que no sabemos si es una hoja, un animal que acecha, el eco de nuestros propios pasos.

Hasta ahora el espectador que es también un poeta y explica su vibración en una misma longitud de onda. Ahora el crítico: aunque siempre el mismo admirador, el mismo amigo. ¿Qué representa la pintura de Gambartes a mediados del siglo XX en Sudamérica? Algo original, algo profundamente buscado y decantado. No hay en sus cuadros —hablando brutalmente— ninguna “composición” organizada. La conducta sensible del artista ha sido otra. Se trata de un sismógrafo atento a todas las ondas de la tierra: cada vez que descubre, que capta una de esas ondas, él sólo atina a colocarla sobre la tela. A veces, simplemente, uno al lado del otro los signos reveladores. Otras veces acudiendo a una simetría elemental capaz de equilibrar automáticamente el temblor que desencadenó la operación de registro. Lo mismo se ha dicho de la calidad de la línea: temblorosa, indecisa, hecha de pequeñas afirmaciones tímidas, de pequeños arrepentimientos. Las unas compensan a los otros. Poco a poco las “presencias” se van revelando, se van corporizando. No están tanto hechas de línea sino hechas de pinceladas minúsculas cargadas de color. Color-vehículo, encargado como en todos los intuitivos, de indicar la profundidad de la fuente oculta. La rama de avellano en forma de Y que pasea el rabadomante. Los mejores cuadros son chicos, como en Paul



Klee, ese otro gran investigador de lo oculto. Un especialista en secretos no se aviene a la gran escala, un poco escandalosa, siempre en razón misma de su proyecto. Pintura para ser vista en silencio, tónico para la autocentración, el mundo de Gambartes sólo se entrega al ser contemplado largamente, en el desciframiento progresivo de los signos aparentemente —sólo aparentemente— desperdigados.

No me ciega el cariño presente aunque ya retrospectivo. No digo ni he dicho que Leónidas Gambartes haya dado en la tecla universal. ¿Pero entonces quién...? Quiero afirmar serenamente que ante tantos pintores charlatanes, tantos secos de alma —y conste que no quiero citar nombres—, Gambartes está en un camino modesto y profundo del que no lo puede sacar ya nadie. Resistente a todas las modas por profundo y fundamental, ese pintor de la pinceladita siempre intencionada y nunca inútil va construyendo un mundo que, oscuramente y para nuestra sorpresa, revela un estrato denso, oculto, de nuestro más íntimo ser americano. El que posee aunque sólo sea un cuadro de Gambartes —y yo tengo la suerte de ser uno de ellos— posee el equivalente del hueso del santo para el creyente, es decir, tiene un fragmento ancestral.

No es menos conmovedor que ese cateo —el

“conocimiento de los abismos”, como dice Henri Michaux, otro artista hermético— se haya realizado en una casita burguesa de Rosario de Santa Fe. Es como para creer —o como para seguir creyendo— en milagros.

París, marzo de 1971

Damián Bayón (Buenos Aires 1915 - París 1995). Fue uno de los críticos de arte más importantes de América latina. El texto sobre Gambartes formó parte del catálogo de la reciente muestra sobre el artista en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.





Poesía

Francisco Garamona

Cuaderno de vacaciones



Las vacaciones se derrumbaron sobre los cuerpos con las posturas de un amor muy silencioso.

Podía mirar los pastos que crecían, escupir cerca de la pequeña cruz de un accidente.

Un pozo donde la voz que resonaba decía es mía, la mochila de las chicas que violaron, como un mapa de su suerte en ese viaje.

) * (

Cangrejos marrones trepando las piernas, las pinzas retraídas en su incompletud.

Amanecía sobre la lámpara, bajaba de su luz el cristal de un momento.

Callamos al pasar cerca de un nido de carpinchos, los tubos del sonido que usamos para prolongar la voz.

) * (

Vos estabas también y del departamento se disparó un flechazo de luz ambigua.

Doblábamos la ropa, entendiendo que íbamos a ir a otro lugar.

Los rompecabezas armados contra el tablero, cabezas anestesiadas, viajes por el cuerpo; bocas algo dulces por un jugo de frutilla.

Cuando hablamos contra el campo que pasa por las ventanillas alargadas, tu cara se ensancha, se parece a una cara que vi en una foto antes de conocerte.

Que significan nuestros apellidos, la luz entrando en el corte rasposo de mi barba, y las filosofías floridas que desgajamos al nombrar.

Después dormimos, y al despertar nada ha cambiado. El campo creció toda la noche al lado nuestro.

Y es sólo el sueño lo que cede, y las palabras que se van volviendo lentas, que parecen un zumbido que escapa del panal...

) * (

El río trajo la polvareda de dos abogados jóvenes en las redes de un naufragio transparente.

Un barco azul sin velas esperaba en la orilla. Nosotros nadamos, nos perdimos en la correntada verde, con unas luces que marcaban las zonas, los lugares por donde había que ir.

) * (Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ya la noche se cierra en su oscuridad
recostándose a los pies de la cama.
Roxana come arroz como los chinos
que inventan su soledad tras las persianas.
Escribe cartas a su abuela, piensa
que la encontrará muy cambiada,
si casi nunca se alejó de la casa
estrellada de rocío.

) * (

Antes de tener a mi hijo pensaba
que no iba a escribir más.
Roxana se ríe cuando se lo cuento.
Su risa queda sonando como un chiste
del que nos acordamos sin hablar.
La luna se cruza con las fotos de un álbum.
Las piernas dobladas, muy flojas
en el momento de dormir,
junto a un vaso de leche humeante
que refleja la habitación iluminada.

) * (

Desperté dormido sobre una silla de la cocina.
Había tomado ácido y un calmante.
Seguía girando en la quilla el rompedor de arena.
La ventana abierta dejaba entrar el viento de la noche.
Yo miraba la cabeza de Roxana con el pelo rapado
que la hacía parecerse a la foto de un niño,
que estaba pegada en una fotocopia,
en las paredes blancas de la municipalidad.

) * (

Un ojo entre dos rocas
moldeadas por el viento.
Son las voces que imprimen
muescas al aire. Como
el agua de estas islas,
techos de paja amarilla
que se hunden en el sol.
Alzan brazos de porcelana
que encuentran en un boyo de la tierra.
¿Quiénes? Los animales
que nos acompañaron una vez.

) * (Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ya había olvidado el lugar donde nació.
Olvidado el surco de los dientes
en un cepillo de pelo de Roxana;
las últimas noches que pasamos,
el fuego sobre todo como una película
de la ausencia del calor.
La casa se vaciaba de nosotros fácilmente.
Había olvidado el color de los ojos del perro,
el túmulo de tierra donde lo enterré.
Entre mi nacimiento y la muerte de ese perro
había algo que crujía: hojas secas
que pisé con la pala en la mano
buscando un lugar donde la tierra
no fuera dura. Ya había olvidado todo,
pero un golpe en mi cabeza me decía,
recuerda... recuerda...

) * (

La plaza estaba vacía.
Llamados los espacios de algún modo:
¿qué es lo que estaba vacío en mi cabeza
con la voz que rebotaba en el muro
que cubría el rosal?
Veámos cómo una chica se inclinaba
sobre el cuerpo de un muchacho.
Se veían los movimientos de su cabeza
a la altura de la cintura de él, entraba
y salía como lavándose los dientes,
aplastando su paladar con un cepillo.

) * (

El cigarrillo me da sed,
la estufa me da calor en enero,
hemisferio austral, tintero.
El blanco da una respiración
como de aletas, aleteo de pájaro
acuático, pico de cuchara.
Planas de líneas torcidas
puntean los cigarrillos,
brillo del labio despintado, leporino.
El cuaderno consultar bajo las chapas,
dios me voy durmiendo,
cabellos al viento...

) * (

Y muchos otros momentos que se hilvanan
con un hilo de seda.
Y algunas páginas arrancadas,
los dedos contra la lengua del maíz.
Y ese remo de nudos estriados
con el que surcaba el agua un mediodía.
La tarde se rompía sobre la pista,
la ruta que pasaba sobre nuestros ojos.

Francisco Garamona. Nació en Buenos Aires en 1976. Actualmente reside en Rosario. Es autor de los libros "Parafem" (Deldiego, 2000), "El verano" (Deldiego 2001), y "Carcarañá" (Casa de la Poesía 2002). Los poemas de estas páginas pertenecen al libro "Cuaderno de vacaciones", que publicará editorial Amaranta.

Joaquín Torres García

Dolores Durán Úcar



La realidad no es más que símbolo

Reconocido por su obra plástica, el pintor uruguayo Joaquín Torres García llevó adelante también un vasto trabajo como teórico del arte. Esta actividad marcó todos los capítulos de su vida, los fructíferos y los decepcionantes, tal como lo relata el mismo artista en “Historia de mi vida”, donde recorre su itinerario vital en tercera persona.



Joaquín Torres García dotó su obra y su propia biografía de un incuestionable carácter de búsqueda, un carácter inquieto, interrogante, que lo condujo al hallazgo de la perfecta conjugación de los valores plásticos y una visión universal del hombre. Un hallazgo que el artista cimentó con una sólida base teórica, amén de una apasionada indagación en las cuestiones formales de la creación. Reconocido internacionalmente por su faceta plástica, el artista desarrolló a lo largo de su vida también una importante labor como teórico del arte.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Entre sus libros más destacados encontramos “Raison et nature” (1932), “Estructura” (1935), “Metafísica de la tradición indoamericana” (1938), “La tradición del hombre abstracto” (1938), “La ciudad sin nombre” (1942) o “Lo aparente y lo concreto en el arte” (1948), así como una relevante labor divulgadora en las revistas “Círculo y cuadrado” o “Removedor”.

Dentro de la obra literaria de Torres García hay dos libros fundamentales en los que plasmó sus pensamientos: “Historia de mi vida” y “Universalismo constructivo”.

En “Historia de mi vida” el artista dio muestras de una inquietud que trascendería el terreno de la creación o, visto de otro modo, lo completaría. A modo de autobiografía en tercera persona, Torres García esboza en el libro todos aquellos momentos personales y profesionales que marcaron su vida hasta 1939, fecha en que Barcelona, París, Bruselas o Nueva York habían sido veladas por la distancia y el vapor del barco que lo había devuelto a su Montevideo natal, ciudad en la que había de concluir su vida.

La propia historia personal, recorrida en el citado libro, fue muestra de una inquietud innata que conducía a su autor a moverse siempre en terrenos habitados por personajes y situaciones de una intensidad notable, ya fuera ésta de naturaleza intelectual, ya apasionada y cotidianamente vital.

Podría decirse que la condición de teórico del arte impregnó cada una de sus relaciones, al menos así lo demuestra Torres en su recuerdo analítico de aquellas personas y situaciones que marcaron y alimentaron su biografía, pues no escapó a ese análisis ni siquiera Manolita Piña, su esposa³.

“Historia de mi vida” será, por tanto, un referente trascendental, una fuente directa de la forma en que el artista se relacionó con todos y cada uno de sus encuentros, de sus hallazgos, como su fruc-



Joaquín Torres García en su estudio

tífera relación con nombres como Barradas o Payró⁴; pero también de sus decepciones, de los capítulos más amargos, como de hecho fue el contubernio político que devino en la destrucción de sus paneles para el Salón de San Jorge de la Generalitat de Cataluña.

“La realidad no es más que símbolo”, rezaba uno de esos polémicos paneles, frase directamente extraída del “Fausto” de Goethe que, sin duda, marcaría de un modo extraordinario la investigación plástica en la que el artista había de enfrascarse tras su decepcionado autoexilio de Barcelona. Poco a poco fue sentando las bases sobre las que apoyaría su futura teoría del Universalismo Constructivo. Sin duda parte fundamental de esa base fue su encuentro con algunos de los factores de la búsqueda de un nuevo arte dirigido por el orden y la matemática, entre los que debemos citar a Theo van Doesburg, a Vantongerloo, a Hans Arp o a Piet Mondrian.

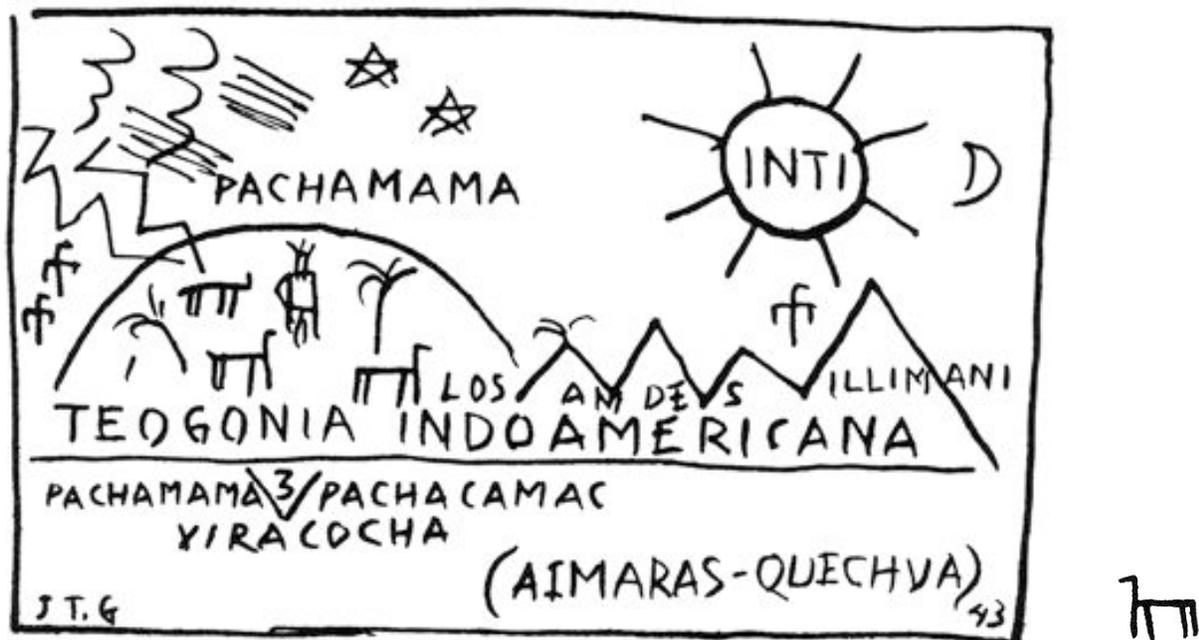
“Sí; Mondrian, si se quiere, era más puro, pues se mantuvo estrictamente más de diez años en el dogma o teoría por él puramente ideada, de neoplasticismo (pues la paternidad de ella no pudo nunca dilucidarse) y que era, puede decirse, el límite extremo de la pintura, por quedar reducida ésta a los elementos más indispensables y, hay que decirlo, un hombre bien singular, único”⁵.

La observación y relación con los artistas citados trajo consigo la floración de un terreno abonado para la abstracción. El temperamento del neoplasticismo, su manera de razonar las formas,

el color o el volumen, sirvieron como punto de referencia al que la obra del artista uruguayo debía mantener fuerte atención a finales de la década de los años veinte. Fue precisamente entonces cuando Torres García localizó la transición de su pintura hacia la abstracción.

“La dificultad —afirmará en «Historia de mi vida» el propio Torres refiriéndose a dicho momento— está en que si compone una pintura con formas abstractas solamente, geométricas o irregulares, ¿qué hará él de algo que también querrá expresar y que tiene que ver con las cosas concretas? Pues si procura aliar las dos cosas (como lo hará cien veces) la naturaleza pierde, y también pierde la construcción plástica. Pero un día piensa: a lo abstracto, debe siempre corresponder, como idea de cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto? Tendrá que ser, para ser figurado gráficamente, o bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo”⁶.

En un principio junto a Theo van Doesburg y finalmente, por desavenencia de criterios, solo, Joaquín Torres García fundará en 1936 la revista trimestral “Cercle et Carré” (Círculo y cuadrado). Sobre uno de los colaboradores de la revista afirmaría años más tarde el artista: “Entre los artistas que conoció en París, uno de los más originales fue sin duda, Hans Arp. Arp apreciaba mucho la pintura de nuestro uruguayo, pero éste no apreciaba menos la del poeta pintor alsaciano. Consistía el arte de éste en formas de madera re-



cortada, aplicadas encima de tablas, dentro de un gran equilibrio y ritmo muy estudiado, y todo pintado luego con una escrupulosidad de oficio impecable. Un arte refinadísimo y al mismo tiempo sano en su natural abstracción. Natural, porque Arp era un verdadero creador de objetos estéticos (...) y creador porque si tales creaciones tenían su arranque en algo real, después eran forma pura. Fue Arp uno de los mejores colaboradores de Cercle et Carré”.

Poco a poco Torres se va acercando cada vez más al enunciado de su teoría definitiva recogida en el “Universalismo constructivo”. Fue John Morli, un catalán exiliado en Buenos Aires, el encargado de editar dicho libro, lectura clave para los pintores de las vanguardias que surgirían en esos momentos⁸.

Aún está por hacer el estudio en profundidad de la influencia de Torres García en la vanguardia abstracta española. En ese sentido, citemos la influencia que ejerció en Gerardo Rueda, que en su cuaderno de apuntes, con fecha 13 de marzo de 1996, nos deja este testimonio: “Algunos pintores de mi incumbencia (imprescindibles en sus tamaños pequeños...): (...) Torres García. Sus maderas, tan vivas y tan bien posadas. El color tan oportuno, verdadero, la realidad trascendida y evidente. Hay un frágil equilibrio, una serenidad implacable. Esos cuadros ¡qué bien se está con ellos!”.

Coincidiendo con su labor docente, Torres desarrolló una importante labor como conferenciantes, especialmente tras su regreso a Uruguay, después de 43 años de ausencia.

“Visto su completo fracaso en Madrid, y no queriendo soportar más aquel ambiente, Torres García decide marcharse...

“(…) Como tuviese que ir... a pedir apoyo al cónsul general de Uruguay (en aquel momento el doctor Gurméndez) — y allí también encontró a Eduardo Dieste— tuvo ocasión de oír hablar de su patria en términos desconocidos para él. Y oído atentamente todo lo que le contaron, que le entusiasmó, ya, saliendo de allí, llevó la resolución, hecha de volver a su país.

“(…) Todo iba all right, por el momento, pero ¿cómo sería recibido? Había escrito a los pocos amigos que allí tenía, y de éstos, al menos, no dudaba. Muy de mañana, varios días después, ya ven costa uruguaya. Y al fin, el Cerro, y la ciudad y la banderita que no renegó nunca. (Supo mucho después que se había andado murmurando que se había nacionalizado español) Universalista, Torres García, porque es un hombre, y un hombre muy equilibrado y normal, debe sentir ese afecto patrio y no se avergüenza”⁹.

El 30 de abril de 1934 llegó a Montevideo. El 1º de mayo de ese mismo año pronunció su primera conferencia en el Paraninfo de la Universidad de la República dentro del ciclo “Arte y cultura popular”. Un mes más tarde, el 5 de junio, ofreció la conferencia “Caminos de mi pintura” coincidiendo con su exposición retrospectiva en Amigos del Arte.

La Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), el Círculo de Bellas Artes, la Facultad de Arquitectura o la Asociación Cristiana de Jóvenes fueron



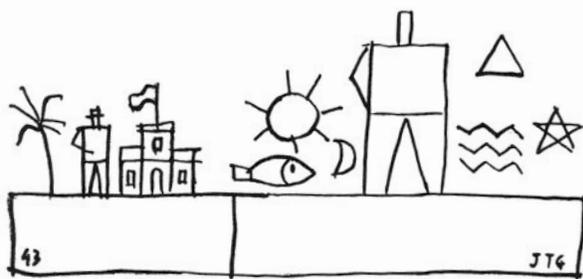
algunos de los escenarios en los que impartió sus ciclos de conferencias.

Incluso en su etapa como profesor honorario de arte, distinción otorgada por el gobierno uruguayo, ofreció una serie de charlas que se retransmitieron por radio a través de la emisora SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio y Espectáculos).

Joaquín Torres García dictó más de quinientas conferencias de temas tan diversos como el equilibrio, el antropomorfismo, la idea de estructura, el tono, el color, e incluso recorrió la historia del arte deteniéndose especialmente en el período contemporáneo.

En su libro “Universalismo constructivo” reunió ciento cuarenta y nueve de estas conferencias, dictadas entre los años 1934 y 1942; los textos aparecían ilustrados por doscientos cincuenta y tres dibujos pertenecientes ahora a los fondos del Museo Torres García, ubicado en el casco histórico de Montevideo y dedicado a conservar y difundir la obra de este artista así como a mantener y estudiar su archivo personal.

En “Universalismo constructivo” las lecciones no están ordenadas de forma tradicional, por temas o materias, siguiendo una clasificación intelectual, sino que siguen un orden vital; “es decir,



el proceso de las ideas a través de estos últimos diez años, por el trabajo incesante ante los acontecimientos”¹¹.

El universalismo constructivo, según nos indica el mismo Torres en la advertencia, debe entenderse en su conjunto, como un todo y no como una serie de artículos. Compara su obra con la construcción de una gran catedral en la que lo divino y humano se integran y conviven en una estructura.

“Con este amor, pues; y tal como haría una gran decoración mural o un grandioso friso en piedra, me pongo a componer este libro. Si logro en parte lo que pretendo se verá luego. Cada estudio, pues, es como una piedra labrada, que responde, por la forma inscrita en ella, a la idea de todo un plan constructivo”¹².

Universalismo, porque el arte tiene esencia universal, y “constructivo”, porque será la estructura la que domine toda la obra.

En su libro trata de hacernos ver que hay un arte absoluto, universal, y que su esencia es una *regla o ley* que siempre se mantiene invariable aunque su plasmación, sea diferente según las épocas.

Considera así que esta *regla única o verdad* se encuentra en la “universal tradición” presente en la antigua cultura indoamericana y que, despojándose de las influencias extranjeras, y volviendo la vista atrás en la propia historia, se podría recuperar esa esencia y llegar a fijar un criterio para la unificación del arte de América; no hay que olvidar que el subtítulo del “Universalismo constructivo” es “Contribución a la unificación del arte y la cultura de América”.

Para Torres cualquier obra de arte debe buscar la universalidad de forma que trascienda la visión subjetiva del artista. Sólo la visión universal tiene suficiente fuerza generalizadora para transformar el mundo. Y la universalización pasa por el concepto de la geometría. Este sería el primer paso, y el más importante para acercarse a la creación: “¿Qué imágenes debe dibujar cada uno? Respuesta: Aquellas que le sugiera la geometría. ESTE ES EL CAMINO SEGURO. Parta, pues, de eso: haga rayas, círculos, figuras geométricas..., y poco a po-

co, vaya intercalando objetos, aquellos que él vea, aquellos que él sienta, aquellos que le vengan a la mente, SIN PENSAR, de golpe, sin que haya precedido ningún encadenamiento lógico del discurso, y siga dibujando figuras geométricas, y más y más, hasta que surja otra imagen. Y así siempre.

“(…) Este, como puede pensarse, es el primer paso hacia la obra, pero es el más importante, por ser el inicial. Porque, tomando el buen camino, planteado así el problema, el resultado tiene que ser satisfactorio. Y ahora, se habrán dado cuenta que no todos tendrán que dibujar lo mismo. Al contrario: cada uno tendrá, como he dicho, su capital, su reserva; y NO PUEDE SER DE OTRO MODO. Por esto, aunque dé unidad a nuestros trabajos, bajo otro aspecto tendrán que ser de la mayor diversidad. Y digo para terminar: que siempre que en un dibujo domine la geometría a lo representado será mejor que a la inversa”¹³.

Universalidad, estructura, ruptura, geometría, verdad, estos son los conceptos básicos del “Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América”.

Y lo demás, de Torres García, otro podrá contarlo.¹⁴

1. TORRES GARCÍA, Joaquín, “Historia de mi vida”, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo. Montevideo, 1939. El ejemplar que se ha utilizado en este trabajo es el que Torres regala a su amigo Payró, en el que aparece la dedicatoria “A Julio Payró con la afectiva y firme amistad de siempre. J. Torres-García. Mayo, 7, 1948”.

2. TORRES GARCÍA, Joaquín. “Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América”, Colección Aristarco, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

3. “Historia de mi vida”, op. cit., pp. 144-145.

4. Este último facilitó el trabajo de Torres en la decoración del pabellón de Uruguay en el salón internacional de Bruselas de 1910

5. “Historia de mi vida”, op. cit., pp. 261.

6. “Historia de mi vida”, op. cit., p. 268-269.

7. Ibid., op. cit., p. 273-274.

8. BONET, Juan Manuel, Cat. “J. Torres García. Obra constructivista”, Museo de Pontevedra, Agosto 1996.

9. “Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones”. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1999. La cita aparece en su cuaderno de apuntes, pp. 138-139; los textos han sido recopilados por Alfonso de la Torre.

10. “Historia de mi vida”, op. cit., pp. 300-302.

11. “Universalismo constructivo”, op. cit., p. 23.

12. Ibid. Op. cit., pp. 24-25.

13. Ibid. Op. cit., pp. 201-202.

14. “Historia de mi vida”, op. cit., p.303.



La mirada naturalista

En julio de 1909 el escritor español, en uno de los momentos altos de su fama, estuvo en Rosario quince días para escribir el capítulo sobre la ciudad de su libro “Argentina y sus grandezas”, que se publicaría como parte de los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo.

La mirada del novelista, que fue recibido como una eminencia, provocó heridas en la autoestima cultural vernácula al describir el ambiente como un islote donde los aficionados a las letras y la música “vegetan moralmente”

La visita del novelista español Vicente Blasco Ibáñez a Rosario en 1909 causó revuelo y emoción primero, para provocar, en los años siguientes, enojo y desacuerdo. Los sentimientos negativos contra el escritor aún eran perceptibles a fines de los años 30, cuando en “Historia de Rosario” Juan Álvarez seguía refutando aseveraciones hechas por Blasco Ibáñez en “Argentina y sus grandezas”, donde admiraba a Rosario por su juventud (“No hay construcciones con más de 60 años”) pero la denostaba por su ambiente provinciano, falto de cultura y sólo preocupado en hacer dinero rápido.

Vicente Blasco Ibáñez llegó a la Argentina el 5 de junio de 1909 con el objetivo de recorrer y escribir un libro sobre el país, que sería publicado al

año siguiente, en el marco de los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo. Además dictaría conferencias sobre diversos temas, en su mayoría españoles. La lista tentativa, que después Blasco Ibáñez cumplió casi al pie de la letra, incluía charlas sobre la visión española de la Argentina; evolución del alma española; cómo se hace una novela; Cervantes; Juana la loca; Balzac, Hugo y Zola; Velázquez y Goya, y Sarmiento y los escritores argentinos.

La entrada del novelista a la Argentina en barco provocó una agitación pocas veces vista. Un mes antes del arribo de Blasco Ibáñez había llegado, con propósitos parecidos, el escritor francés Anatole France, pero a pesar de su fama no había causado el mismo fervor que el español, y su actitud



distante e irónica para con sus anfitriones lo convirtió en una figura poco querida. Todo lo contrario de Blasco Ibáñez, quien demostraría al año siguiente que su entusiasmo por el país era auténtico; tan auténtico que se instalaría en el sur y en Corrientes para fundar dos colonias.

El 12 de junio de 1909 la revista "Caras y caretas" describió así el arribo de Blasco Ibáñez a la Argentina: "Puede decirse sin temor ninguno que nuestro público ha dispensado al ilustre escritor y político un recibimiento que superó los cálculos más optimistas, y cuyas proporciones no han sido igualadas por ninguna de las recepciones hechas a hombres extranjeros. La concurrencia numerosa que ocupaba varias cuerdas del Paseo de Julio y las inmediaciones de la dársena norte (en Buenos Aires) atestiguó al estimable novelista toda la popularidad que goza en nuestro país".

El comentario de la revista reflejaba la realidad del recibimiento pero también aprovechaba para

disminuir la importancia del otro visitante ilustre de la Argentina por esos días, Anatole France. Este se había mostrado reticente desde antes de llegar y una vez en el país se portó caprichosamente: aburrió a los oyentes de sus conferencias con un mismo tema ("Gargantúa y Pantagruel"), se burló de los gustos en arte de su anfitrión (el juez Jaime Llavallol) y le bebió casi completa su selecta bodega. Además, según relata Horacio Salas en el libro "El Centenario", llenó la casa con una compañía de actrices francesas que había conocido durante la travesía en barco hacia la Argentina y, para culminar sus escándalos, dejó varado en Buenos Aires a su secretario, Jean-Jacques Brousson, quien después escribiría "Anatole France en la Argentina" como un ajuste de cuentas con su empleador.

Las claves del elegido

La fama de Blasco Ibáñez, que aún no había triunfado en Hollywood, parecía suficiente para

“LOS
MUERTOS
MANDAN”

QUE VAYÁIS A VESTIR
A VUESTROS HIJOS

“AL
PALACIO DE
CRISTAL”

VICTORIA esq. CHACABUCO Buenos Aires



Sin embargo, detrás de lo obvio se conjugaban algunas tensiones que contextualizan mejor la elección. Blasco Ibáñez llegó en el clima del Centenario, donde había una importante actividad literaria en torno al nacionalismo cultural que incluía, entre otros aspectos, la polémica sobre qué tipo de novela era válida para la literatura nacional.

Gabriela Nouzeilles, en su libro “Ficciones somáticas”, plantea que la literatura fue desde 1880 uno de los discursos más influyentes en la producción de hegemonía, en la dominación social de las diferencias.

Dada esa importancia, hubo fuerzas que operaron para que se eligiese determinado modelo de novela, entre el realismo post romántico y el naturalismo proveniente de Emile Zola.

No hubo un dominio de una sola tendencia, pero el naturalismo tuvo mayor aceptación porque mostró que podía simbolizar los quiebres producidos en el proyecto de nación planteado desde el 80 pero sin cuestionarlos.

Blasco Ibáñez, en la época de su llegada a la Argentina, seguía los pasos de Zola. “Arroz y tartana”, por ejemplo, parece por momentos una reescritura de “El vientre de París”, con algún toque de “Papá Goriot” de Balzac. “Flor de Mayo” sigue en la línea y “Los muertos mandan” continúa el mandato del maestro al incursionar en un grupo y tratar de establecer cómo llevan en sí mismos el germen de la destrucción.

El español coincidía, en principio, con el ambiente y podía leer como preocupaciones propias y entendibles las “fallas” del sistema argentino, aunque también su método de observación al natural era capaz de revelar otros aspectos, que cuestionarían en forma no deseada al sistema que, según se confiaba, no podría atacar. El tema es que Blasco Ibáñez compartía una ideología y por ello, más allá de sus declaradas buenas intenciones, su discurso solía ser dominado por esa ideología subyacente, y que no era precisamente la del republicanismo que lo había convertido en un perseguido en su tierra (“He estado 30 veces en prisión”, le gustaba decir).

El otro motivo probable para su elección como escriba oficial, aunque por fortuna el autor trans-

La publicidad argentina aprovechó la popularidad del escritor.

justificar por qué había sido el elegido para escribir el libro sobre la Argentina con los auspicios del gobierno.

Una publicidad de ropas para niños en “Caras y caretas” pone de manifiesto esa popularidad: en una página entera se ve una caricatura del novelista diciendo “Los muertos mandan que vayáis a vestir a vuestros niños al Palacio de Cristal”. “Los muertos mandan” era la novela más reciente de Blasco Ibáñez y el cierre de una etapa de su obra; cierre provocado por su visita y posterior radicación en la Argentina. “Fui novelista de hechos y no de palabras”, diría después el escritor para explicar su alejamiento del género durante seis años, en los que se dedicó a ser “colonizador del desierto y jinete en la llanura patagónica” en la Argentina.

“Caras y caretas” no dudaba en llamar a Blasco Ibáñez “el primer novelista contemporáneo” y “uno de los más notables hombres públicos”.



El novelista fue recibido en la Argentina por una multitud entusiasta.

gredió ese límite, fue el hecho de que fuera español. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano señalan que el hispanismo fue un elemento ideológico importante en el Centenario: “El espíritu de conciliación hacia España y la reconsideración de la herencia española... comportaban un viraje respecto de la tradición liberal decimonónica y abrían paso a una nueva visión del pasado, alimentando uno de los mitos de la hora: el mito de la raza” (“La Argentina del Centenario”, en “Ensayos argentinos”).

En “Argentina y sus grandezas” Blasco Ibáñez alimenta el mito de la raza y el mito de la civilización amenazada por una nueva forma de barbarie (la protesta social). En un solo movimiento pone en relación de familia al malón de los indios con las huelgas y protestas obreras, anarquistas y socialistas.

“Los padres, semidesnudos, montando caballos de sucio pelaje y con plumas sobre la guincha (sic) de la cabellera, todavía galoparon blandiendo la lanza para robar al blanco sus rebaños y mujeres: los hijos, ennegrecidos por la hulla y por la grasa, manejan ahora la maquinaria de fábricas e ingenios. Los de ayer preparan el malón, la cabalgada furiosa como una tempestad que se llevaba por delante hombres y bestias. Los de ahora preparan la huelga y piden por la jornada de ocho horas”, escribe en la parte general de su libro.

Más adelante diferencia las aguas y separa a indios de inmigrantes huelguistas. No se cansa de describir a los pocos indios que quedan en esa época en la Argentina. El modelo de descripción emplea siempre los mismos tópicos: “fealdad diabólica”, “insoportable hediondez”, “humanidad primitiva”, “razas inferiores” y para los que andaban a caballo, “Atilas cobrizos”.

En cuanto a la inmigración, Blasco Ibáñez reproduce el discurso de las clases dominantes, quienes se quejaban de la “calidad” de la inmigración llegada al Plata. “La emigración alistada por los agentes reclutadores y el viaje costado por el gobierno sólo han servido para volcar sobre el país el detritus de Europa, creando en las ciudades, especialmente en Buenos Aires, un peso muerto de gentes sin condiciones para el trabajo, prontas a tomar parte en toda clase de rebeliones y protes-

tas”, sostiene en “Argentina y sus grandezas”, escrito en base a las notas tomadas por el novelista en su visita de 1909, un año signado por protestas sociales y también por atentados anarquistas, como el que mató en noviembre de ese año al coronel Ramón Falcón, jefe de la policía porteña, y el que sufrió el presidente de la República José Figueroa Alcorta en la puerta de su residencia, aunque sin mayores consecuencias ya que la bomba destinada a asesinarlo no estalló.

Blasco Ibáñez vio la violencia, pero, en este caso, no indagó demasiado en sus fuentes y repitió la visión oficial del conflicto.

Donde sí acierta es al tratar “la defectuosa constitución de la propiedad” argentina, según la llama. Comparando la Argentina con Estados Unidos demuestra la irracionalidad de las grandes extensiones en pocas manos. Sin embargo termina maravillado de cómo algunos propietarios pueden amasar grandes fortunas sin hacer nada. (Este tema después recibiría tratamiento novelístico en “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, la obra que Hollywood llevó al cine y le dio el carácter de mito a Rodolfo Valentino. El actor interpretó al personaje de la novela, el argentino Julio Desnoyers, un galán pendenciero y gran bailarín de tango, que después de muchas locuras y mujeres seducidas encuentra su destino como defensor de los aliados en la Primera Guerra Mundial).

“Muchos capitalistas argentinos se han enriquecido durmiendo o dejando dormir la tierra. Mientras permanecían en la inacción, el país trabajaba para ellos con su incesante desarrollo. Luego a la hora de las grandezas, la República les tocaba un hombro para despabilarlos: ¡Despierta, ha llegado tu hora”, describió Blasco Ibáñez fomentando el mito de misterio que tenía la Argentina en aquellas lejanas épocas por su forma de producir riquezas y que ya desde los años 70 se transformaría, según V. S. Naipaul (“El regreso de Eva Perón”), en un misterio de otra índole y en las antípodas de los pronósticos de Blasco Ibáñez: ¿cómo la Argentina, tan rica, tan vasta, había podido fracasar?



El viajero detallista

En la obra de Blasco Ibáñez el viaje está en estrecha relación con sus novelas. Salvo las que transcurren en su Valencia natal, casi todas están precedidas de un viaje para estudiar el ambiente y los tipos sociales.

Esa es la razón de que muchas de sus novelas hoy parezcan un poco mecánicas, porque se advierte en ellas que hubo una trasposición de la experiencia vivida como viajero al mundo de los personajes. Tienen un sabor de segunda mano. Por ese mismo motivo sus libros de viaje tienen momentos deslumbrantes, de sagaz observación y con la capacidad de situar al lector en el sitio mismo.

“Argentina y sus grandezas” comparte ese valor con “En el país del arte”, “Oriente” y “La vuelta al mundo de un novelista”, los otros libros de viaje de Blasco Ibáñez. Se resiente, como se ha señalado, por tensiones ideológicas, pero a la hora de recorrer palmo a palmo el país consigue un equilibrio inimitable entre ligereza, diagnóstico, reconocimiento e ironía que muy pocos escritores de su época pueden ostentar.

El paso de Blasco Ibáñez por Rosario fue uno de los grandes acontecimientos de 1909. Desde el día de la llegada del escritor a la Argentina, el diario “La Capital” de Rosario no dejó casi de publicar alguna noticia sobre él, incluido un poema dedicado al mismo. “Es un privilegiado de las letras castellanas, de su pluma han brotado magníficos poemas en prosa, pero prosa gallarda, gentil, elevada, profunda y de análisis que ha hecho llorar, reír y pensar”, decía el primer y extenso artículo de la serie de informaciones sobre el novelista.

Otro de los artículos previos a la llegada del novelista a Rosario es curioso, porque se centra en la poco agraciada figura del visitante: “Contando la valía de los hombres por sus obras, su estructura física es por cierto secundaria, cuando no está destinada a servir de modelo a los artistas. Si el público rosarino ha de tener la suerte de ver y oír deleitándose a Blasco Ibáñez y conoce su retrato y ha leído sus palpitantes novelas, no está demás sin embargo prevenirle que al presentarse en el proscenio el notable conferencista, su figura no es atrayente”, escribió un periodista bajo las iniciales T. T. F.

El autor llegó a Rosario en tren. En la entonces estación Sunchales lo esperó una comitiva, encabezada por el doctor Toribio Sánchez. Iba a pasar quince días en la ciudad, aunque no siempre estaría en ella, ya que la tomaría como base para viajar a Córdoba y Entre Ríos.

La primera de las tres conferencias de Blasco Ibáñez en Rosario abordó el tema de la influencia social de la novela moderna y el autor fue presentado por Dermidio T. González con una alocución en la que los adjetivos no sabían cómo superponerse para llamar la atención. González también se animó a darle un consejo a Blasco Ibáñez: le recomendó que elogiase la pujanza y modernidad de Rosario en el libro que el español escribiría sobre la Argentina.

No hay registro de lo que contestó el novelista, pero al año siguiente, más o menos por la misma fecha, salió de la imprenta “Argentina y sus grandezas” con el testimonio de su paso por Rosario. Algunas descripciones de Blasco Ibáñez tienen que haber tocado en lo profundo la sensibilidad de los ambientes cultos e interesados que lo habían recibido.

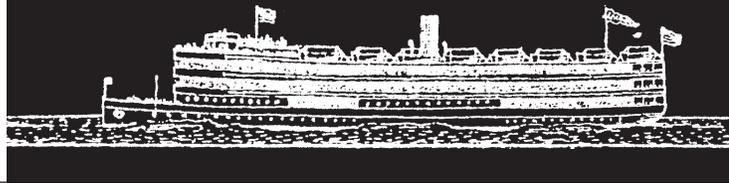
La descripción de Rosario comienza favorablemente, reconociendo que es la segunda ciudad de la República, habla de su puerto, de los ferrocarriles, de lo nuevo de sus edificios, de los carros que marchan como hormigas y de las montañas de bolsas junto a los barcos.

Después profundiza: “Su gloria es el comercio; su ambición parecerse a Buenos Aires y superarla en cuanto sea posible. Hierde su orgullo el hecho de no ser políticamente más que una ciudad secundaria de provincia, sometida al gobierno de Santa Fe”; “Rosario es una ciudad de negocios y de dinero, y en ciudades de esta clase no se conoce arte más seductor que el de la pronta ganancia”, y “Una ciudad tan atareada no puede dedicarse a la lectura”. Los ejes de su comentario, que hoy son moneda corriente, en aquellos años no resultaron simpáticos y se transformaron en una nueva obsesión. Por eso Juan Álvarez le contesta, aunque sin nombrarlo, en “Historia de Rosario”, asegurando que, llegados los años 30, la ciudad puede exhibir una faz cultural digna, más allá de su potencia comercial.





Imágenes de Blasco Ibáñez con su familia y a solas en su gabinete de lectura.



Tras varios párrafos dedicados al tema de los negocios, Blasco Ibáñez vuelve la ofensiva contra la cultura: “En resumen: la ciudad no ofrece otro interés para el viajero que el de la prosperidad de sus negocios, si es que los negocios ajenos pueden interesar a alguien más que al que los realiza y goza de sus resultados. La población es agradable, pero sin nada original. Sus habitantes ricos se hallan demasiado preocupados con sus negocios y encastillados en sus empresas para pensar algo nuevo. Un reducido grupo de aficionados a las letras y a la música que viven en esta ciudad vegetan moralmente, como náufragos refugiados en un islote, en medio de un mar infinito, sin una vela que traiga esperanza. No es esta una población para refinamientos intelectuales, pues en ella sólo encuentran ambiente favorable los positivos derroches de actividad comercial”. Y tras este informe demoledor, añade una nota positiva: “Pero hay que reconocer que aun así resulta notable la historia de Rosario, simple toldería en 1725 ... y ahora segunda capital de la República Argentina”.

Entre los jóvenes que “vegetaban moralmente” se encontraba por esa fecha la poeta Alfonsina Storni, quien vivía en Coronda como maestra pero todos los fines de semana viajaba a Rosario para cantar, según revela Josefina Delgado en una biografía de la escritora. Quería a la ciudad pero compartía la mirada escéptica de Blasco Ibáñez, y aun diez años después de la visita del español su poesía de mujer era repudiada. “Las mujeres me rechazan. Dicen que soy una escritora inmoral”, le escribía Storni a su madre desde Rosario, adonde había regresado para conocer la suerte de los cien ejemplares de su primer libro, “La inquietud del rosal”, que había repartido en algunas librerías y de los que no se había vendido ninguno.

Blasco Ibáñez se ufana de no confundir amabilidad con adulación. Lo podían tratar todo lo bien que quisiesen, pero a la hora de escribir él contaría lo que había visto, igual que un pintor realista. Años después de su paso por la Argentina, visitó México y escribió un libro sobre aquel país en un momento difícil. La obra lo hizo odiado en esas tierras, pero el escritor explicitó las pautas de su trabajo, que fueron las mismas que utilizó para Rosario y el resto de la Argentina. Agradezco

mucho las atenciones de que fui objeto... pero ni yo las solicité ni creo que me las ofreciesen con el objeto de comprar mi opinión y que encontrase inmejorable el país... ¿Qué persona decente se compromete a mentir porque en una reunión le han dado una tasa de té o de chocolate?”. Y después, como un tiro por elevación para Rubén Darío y Leopoldo Lugones, con su “Canto a la Argentina” y “Las odas seculares” que celebraban el Centenario, añadía: “Yo podía haber dicho, a imitación de cualquier bardo versificador errante, que es un país perfecto” (“El militarismo mejicano”).

El enojo de Juan Álvarez, la decepción de Alfonsina Storni con las lectoras rosarinas y la falta de grandes obras en los primeros años del siglo XX en la ciudad parecen darle la razón a Blasco Ibáñez, el viajero serio y detallista que quiso abarcar todo y sin embargo omitió la existencia de la mala vida local. Aunque no por desconocerla, ya que al llegar a Rosario, apenas se apeó en la estación de trenes Sunchales lo primero que hizo fue gritar: “¡Al Madam Safó, ahora mismo!”. La anécdota la refiere Raúl Gardelli en el libro “Conmovida memoria”, a quien se la contó un viejo periodista del diario “La Capital”, presente en la recepción, aunque no se sabe si en el prostíbulo. Cierta o no, la perduración de la historia demuestra que el ánimo de revancha contra el español seguía vigente. Como sus argumentos eran inobjectables, sólo les quedaba a los rosarinos el recurso de la picaresca, con un aire de verosimilitud, ya que todo el mundo sabía que Blasco Ibáñez era un “temperamento”, un hombre que, además de jactarse de haber tenido hasta 40 millones de lectores, procedía “por explosión” y podía cambiar de planes de manera súbita.

Gardelli habla de la premura del español por llegar a la mencionada casa. Con menos malicia, podemos pensar que Blasco Ibáñez era un escritor profesional que sólo quería material de primera mano para una de sus novelas de corte naturalista basada en la vida de algunas mujeres desdichadas, aunque, al parecer, nunca la escribió.



Lo que vendrá



**Festival de jazz
"Santiago Grande
Castelli"**

Música, 24, 24, 26 y 27|07 en
el Teatro Príncipe de Asturias

JULIO

**Julián Usandizaga:
Retrospectiva**

Muestra, 5 al 27|07 en las
Galerías

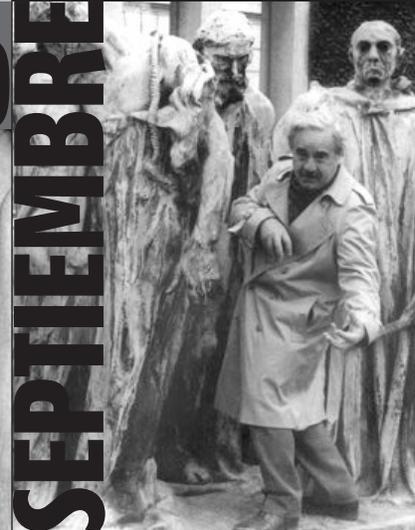


AGOSTO



Moda en imágenes

Fotografía, 8 al 31|08 en
Galerías



SEPTIEMBRE

Enio Iommi:

Muestra, 6 al 28|09 en
Galerías

OCTUBRE



Ansia y devoción

Muestra, 4 al 26|10 en Galerías



Municipalidad de Rosario



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

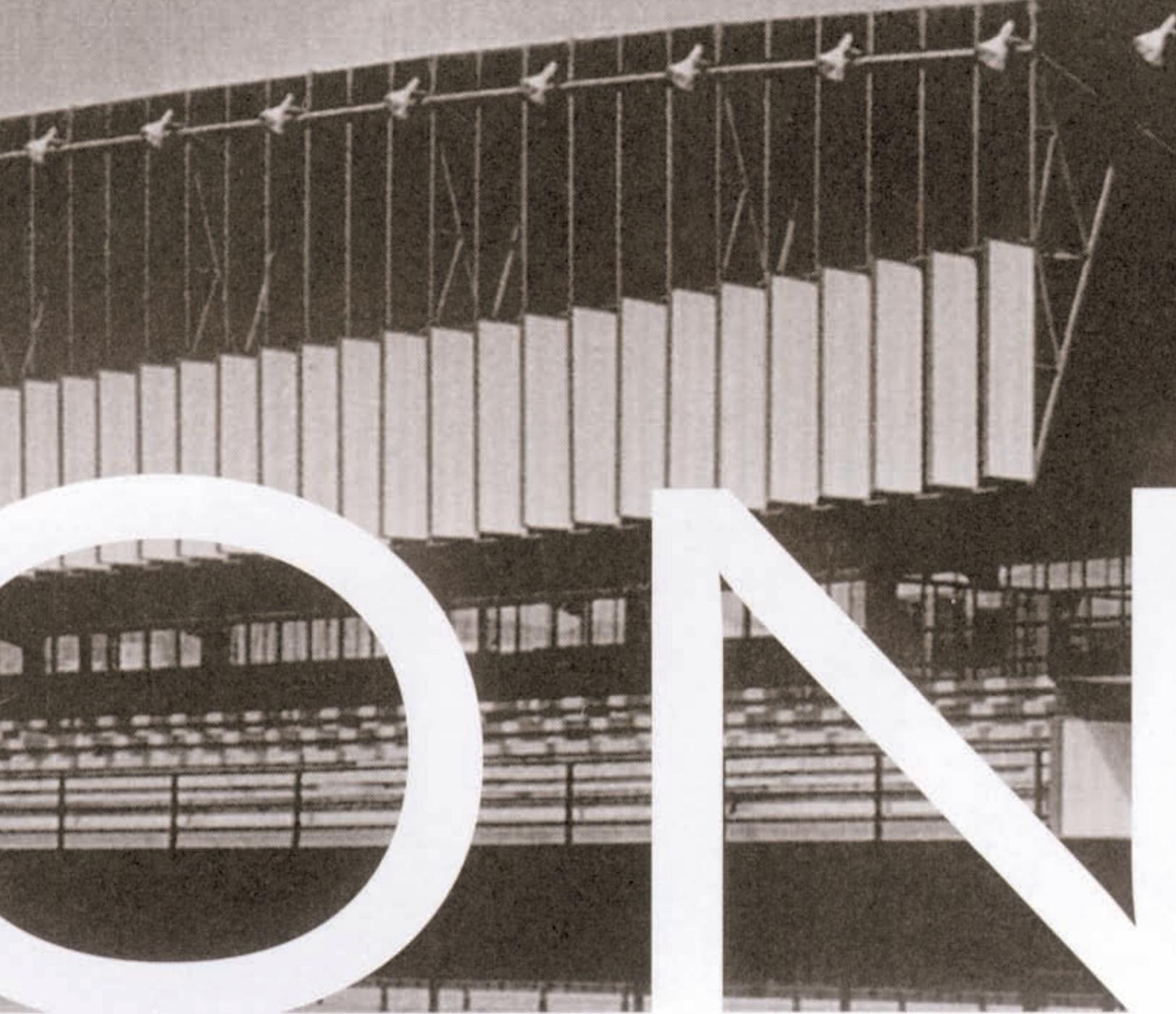
CONICET



I E C H

CCPE  AECI

Centro Cultural Parque de España

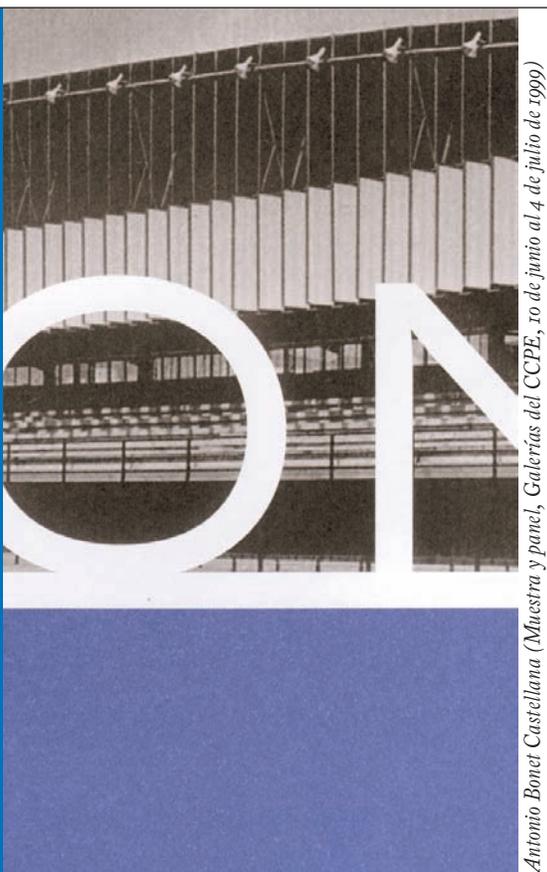


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE  **AECI**
Centro Cultural Parque de España



Antonio Bonet Castellana (Muestra y panel, Galerías del CCPE, 10 de junio al 4 de julio de 1999)