

S E P A R A T A

año III / nº 5 y 6 / octubre 2003



Guillermo A. Fantoni / Caminos hacia Gambartes

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Iván Hernández Largaía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

Correspondencia:
9 de Julio 1309 Piso 10º Dto. A
2000 Rosario
Argentina
e-mail: arfan@ciudad.com.ar

El CIAAL expresa su reconocimiento a la ASOCIACION "JOSE PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR por su apoyo financiero para la edición de *Separata*.

El autor de los ensayos aquí reunidos agradece a Yair Bergel, Rodolfo Montes i Picot, Olga Vitábile, Rubén Sevlever, Amalia Longo y Eduardo D'Anna por su colaboración en la reunión de invalorable materiales documentales. También, a Beatriz Obeid y Hugo Gambartes quienes hace ya muchos años gentilmente le facilitaron textos del artista.

Las ilustraciones y viñetas han sido tomadas de los libros y revistas originales, las reproducciones de pinturas de los libros editados por Bonino (1954), Ellena (1960) y Proartis (1992) y de los catálogos de las exposiciones organizadas por las galerías Van Riel (1968) y Vermeer (1983) y el centro Cultural Recoleta (2003).

Portada: *Dioses olvidados*, 1959, óleo, 59x83 cm, col. particular

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.

Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño*

Como un relámpago

Leónidas Gambartes, al igual que Juan Grela, Anselmo Píccoli, Domingo Garrone o Ricardo Sívori, por citar sólo algunos de sus compañeros, se formó esencialmente en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos junto a Antonio Berni, un joven maestro dotado de una vasta experiencia adquirida en Europa. Como recordó Berni años más tarde, la nueva agrupación, creada en 1934, desarrolló “actividades culturales que tenían un sentido de lucha y esclarecimiento” y sus miembros compensaban su falta de experiencia “en el orden artístico” con su madurez en el plano “ideológico y político”.¹ Inicialmente, varios de estos jóvenes, que frecuentaban las sesiones de dibujo realizadas en el antiguo Museo Municipal de Bellas Artes, contribuyeron a la formación de la muy ecléctica Agrupación de Artistas Plásticos Refugio y Gambartes es aún recordado por diseñar el emblema que la identificó desde su fundación en 1932. Sin embargo, las aspiraciones de un arte nuevo conciliable con sus inquietudes políticas de izquierda deben haber sido lo suficientemente intensas como para que la presencia del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en 1933 precipitara un cisma y el abandono de Refugio para formar una nueva agrupación. Desde entonces, ellos permanecieron reunidos en torno a Berni desarrollando los métodos aportados por Siqueiros, fundamentalmente el uso de apuntes fotográficos y el soplete de aire aplicado a cuadros de gran formato y a una incipiente experiencia mural. En diciembre de ese año se presentaron en la Exposición de Plásticos de Vanguardia cuyo catálogo contenía un manifiesto firmado por Emilio Pizarro Crespo y su portada una viñeta en tinta que por su estilo podemos atribuir a Gambartes. Se trata de una cabeza femenina que, reducida al ovalo, al cilindro y a un sobrio ritmo de curvas, nos remite a los maniqués de la pintura metafísica.² Los motivos cultivados por Giorgio de Chirico y Carlo Carrá –seres enigmáticos sumidos en una extrema quietud y paisajes desolados donde el tiempo parece suspendido– así como el retorno a una figuración constructiva mirando a las grandes tradiciones del *trecento* y el *quattrocento*, se habían vuelto familiares para los artistas argentinos desde los años '20 a partir de las exposiciones de italianos contemporáneos en las salas porteñas y más recientemente a partir de la muestra del *novecento* presentada en septiembre de 1930.³ Para estos inquietos artistas rosarinos no sólo contaban estos nuevos sucesos sino los ensayos de estilo que Berni había realizado en su estadía europea, la producción de pinturas, *collages* y fotomontajes

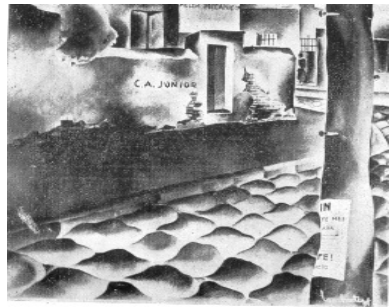
surrealistas que había expuesto en 1932, permeados por la iconografía metafísica y, con mayor énfasis, las obras que desarrollaba en ese momento

con miras a un nuevo realismo reactualizando la sugestión de Giorgio de Chirico como su conocido *Autorretrato con cactus* pintado entre 1933 y 1934.⁴

Si observamos los títulos de las obras de la Exposición de Plásticos de Vanguardia resultan genéricos y vagamente orientadores en relación con lo que estos artistas estaban produciendo: sólo podemos inferir que ensayaban diversos estilos modernistas con un viraje paulatino hacia un nuevo realismo para construir un arte social de fuerte contenido político. Sin embargo, una *Composición* realizada por Enrique Sívori hace pensar por su técnica –*collage*– que se trata

de un ejercicio de plástica pura. Por lo tanto, una obra excepcional y aislada considerando la predilección por el fotomontaje de ascendencia dadaísta que resultaba el procedimiento de vanguardia privilegiado para transmitir contenidos políticos. Así como el uso del soplete de aire producía fascinación por la rapidez y facilidad con que un equipo de pintores podía resolver una obra de formato heroico, el fotomontaje pudo haber sido para estos jóvenes rosarinos al igual que para los propios dadaístas: “como un relámpago”. Es decir, “se podían hacer” –como dijo Raoul Hausmann– “cuadros compuestos enteramente de fotografías recortadas”.⁵

Sin embargo, esta orientación hacia los nuevos procedimientos y materiales, no derivó en una exaltación acrítica de la tecnología y cuando a comienzos de 1934 el grupo se organizó como Mutualidad que funcionaba en torno a una escuela taller, fue evidente que ese bagaje anclado en la experiencia moderna, se aplicó a desvelar la situación de los más excluidos de sus beneficios.⁶ Gambartes, que por entonces contaba con un importante dominio del dibujo y de la técnica de la acuarela –adquiridos en la frecuentación de los cursos del pintor académico Fernando Gaspary– también había comenzado a desarrollar un interés por la fotografía que se intensificó con las aportaciones de Siqueiros sobre el uso de los documentos fotográficos y del fotomontaje dadaísta para expresar ideas revolucionarias. Algo que, como ha narrado extensamente Juan Grela, impulsaba a los miembros de la Mutualidad a salir por la ciudad con sus pequeñas cámaras Kodak buscando los motivos socialmente más contrastados y golpeantes.⁷ Y a Gambartes a iniciar, además de esa búsqueda, un excéntrico recorrido por los barrios alejados o la zona ribereña cuyos resultados definieron el carácter predominantemente suburbano, litoraleño y rural, que desde esos años puede percibirse en su obra. Como expresó en una de sus últimas entrevistas en relación con este proceso de actualización estética, se trataba



Lunes, 11935, acuarela, col. MMBA "Juan B. Castagnino"



Confidencia, 1935, tinta china, col. particular

de “encontrar una coherencia entre aquellas formas de expresión extranjera y nuestro mundo que nació por la firme vocación profesional”.⁸

Una atmósfera de estupor lúcido

La apelación a revistas y libros especializados en gran medida escritos en idiomas extranjeros, que fueron traducidos por el propio Berni o por los intelectuales que participaban de esa experiencia como el poeta Arturo Fruttero, el escritor Roger Pla y el psicoanalista Emilio Pizarro Crespo, alimentó una práctica grupal que se iba definiendo paulatinamente y adquiría en cada miembro una formulación y un estilo distinguibles. De todos esos libros, *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, traducido y publicado en 1927 por la Revista de Occidente fue, sin lugar a dudas, uno de los más decisivos e influyentes en la conformación de estos nuevos creadores. La frase acuñada por Franz Roh de que “La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad.”,⁹ idea que condensa la línea argumental del libro, podría aplicarse a casi toda la producción de Gambartes: desde las naturalezas muertas y paisajes de los años '30 hasta las escenas y figuras de comienzos de los '50, cuando la representación de prácticas mágicas y la plasmación de seres y sucesos míticos, precipitaron su obra hacia el terreno de lo sobrenatural. Pero aun en este amplio segmento de tiempo, las series de témperas humorísticas y tintas oníricas relacionadas fundamentalmente con el surrealismo y lo fantástico, también presentan temas y contaminaciones formales en los que es posible percibir las marcas de las concepciones mágicorealistas.

Según ha revelado Enrique Anderson Imbert, a partir de la edición española del libro, el término circulaba ampliamente en los círculos literarios argentinos aplicándose a figuras de la vanguardia internacional como Jean Cocteau, Franz Kafka o Massimo Bontempelli.¹⁰ Este último, coincidía con Franz Roh en que el nuevo arte del siglo XX vivía del “sentido mágico descubierto en la vida cotidiana de los hombres y de las cosas” y además que una de sus raíces podía situarse en el realismo preciso “envuelto en una atmósfera de estupor lúcido” propio de los pintores italianos del siglo XV tales como Masaccio, Mantegna o Piero della Francesca.¹¹ Fue justamente la combinación de temas propios de la realidad cotidiana con ciertos elementos insólitos o improbables –tratados corrientemente con un enfoque objetivo, estático y preciso– lo que creaba un efecto de extrañamiento y separaba a esta tendencia tanto de los realismos tradicionales como del arte fantástico. Esta peculiar combinación era seguramente uno de los principales atractivos para Gambartes y sus compañeros de la Mutualidad. Con el aporte de estas



Motivo no apto para mayores, 1941, témpera, 49x37 cm, col. particular



Jauja, 1940, témpera,
47x31 cm, col. particular

concepciones podían representar a los seres vivos sumidos en la inmovilidad y a los objetos inertes como si vivieran una existencia silenciosa. También mostrar con la misma vocación humana, la serenidad de la vida cotidiana y la conmoción de los sucesos contemporáneos y, en algunos casos, ejercitar la denuncia social sin abandonar, aunque parezca paradójico, una actitud contemplativa y serena. Estos rasgos y actitudes, que definían las alternativas grupales o las variables dentro de un mismo autor, también estaban presentes en los artistas y movimientos alemanes y de otros países de Europa.

Franz Roh que podría haber recurrido a denominaciones como "realismo ideal", "verismo" o "neoclasicismo" optó por la palabra "mágico", fundamentalmente por oposición a "místico" para indicar que "el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él".¹² Pero Gustav F. Hartlaub, director del Museo de Arte de Mannheim, utilizó el título *Die Neue Sachlichkeit*, la nueva objetividad, para una importante exposición de pintores alemanes celebrada entre junio y septiembre de 1925, el mismo año de la edición alemana del libro de Roh. Así, nueva objetividad y realismo mágico, parecieron durante años referirse al ala izquierda y al ala derecha del mismo fenómeno, asignándose a una el compromiso político con las realidades cotidianas y la protesta de carácter social y a la otra el clasicismo, la fascinación por lo intemporal y los dominios encantados, rasgos que en los artistas se tornaron difíciles de deslindar y dieron paso a los análisis más puntuales y referidos en muchos casos a los grupos localizados en las diferentes ciudades de Alemania antes de 1933. El mismo libro de Roh, reu a entre sus ejemplos no sólo al Aduanero Rousseau que con *La gitana dormida* precedía como paradigma a las nuevas formas del arte postexpresionista, sino a un amplísimo registro de pintores europeos desde Picasso y Derain a Metzinger y Gino Severini, de Carr  y de Chirico a Oppi y Funi, de Max Ernst y Mir  a Fugita y Herbin. Por supuesto figuraban all  los alemanes Kanoldt, Mense y Schrimpf, R derscheidt, Davringhausen y Scholtz, Grosz y Dix, cuya obra situada en los tumultuosos años de la República de Weimar oscilaba entre el clasicismo de los italianos y el realismo de intención revolucionaria.



Itinerario de sueños, 1942, témpera,
49x32 cm, col. particular

La precisión metálica de las superficies

Junto a la presencia de los realismos alemanes, la influencia más potente en la Mutualidad fue, sin lugar a dudas, la propuesta de una plástica mural descubierta propiciada por Siqueiros durante su prolongada estadía en la Argentina. Después de haber realizado con los equipos de pintores de Los Angeles dos célebres murales *–Mitin y La América tropical–* impulsaba mediante polémicas conferencias y encendidos artículos y manifiestos publicados en las revistas de izquierda y en los diarios de Buenos Aires, la

realización de pinturas emplazadas en lugares abiertos capaces de movilizar políticamente a grandes sectores de público, constituyendo de este modo lo que Berni llamó posteriormente un arte de masas.¹³ Las audacias de esta propuesta no se agotaban en la realización de un arte socialmente comprometido y políticamente provocador sino que incluían una metodología de trabajo grupal y el empleo de técnicas y materiales capaces de expresar el dinamismo de la vida moderna: los apuntes fotográficos y las proyecciones luminosas, el soplete de aire y las reglas flexibles de celuloide, el soporte de cemento y los pigmentos industriales. Las sugerencias mexicanas, si bien fueron poderosas en el grupo de artistas rosarinos, también fueron adoptadas selectivamente por sus miembros y por el joven maestro y refundidas en una singular forma de arte político que se desplegaba menos en los muros que en cuadros transportables de gran formato, en decoraciones para actos y reuniones partidarias y en piezas gráficas con textos e imágenes impactantes que rebasaban el uso de las estampas tradicionales.¹⁴

El XIV Salón de Otoño, inaugurado en mayo de 1935, fue por su carácter libre una oportunidad privilegiada para mostrar las producciones pictóricas, escultóricas y gráficas realizadas en la Mutualidad: fundamentalmente, los cuadros de gran formato ejecutados por equipos de artistas.¹⁵ Entre estas obras heroicas realizadas sobre grandes soportes de arpillera se destacaba *Hombre herido*, un esmalte a la piroxilina realizado por Berni en colaboración con Anselmo P ccoli. El subtítulo, Documentos fotográficos, y la mención de la técnica empleada como "soplete de aire" dan cuenta del impacto de la metodología de Siqueiros. Si bien la mayor parte de estas obras *–Mitin de Gianzone, Manifestación de Grela, Chaco de Garrone, Linyera de Sívori–* resultan colosales por su escala y tratamiento, ninguna alcanza la sensación de monumentalidad de *Hombre herido*. Por sus impactantes escorzos y poderosos volúmenes, se acerca a los modos formales del maestro mexicano, sin embargo también pueden aplicarse a ella algunas de las cualidades que Roh atribuía a las pinturas del nuevo verismo: "la exactitud objetiva, el firme modelado, la precisión metálica de las superficies".¹⁶

Pero así como Berni y su grupo de jóvenes discípulos retomaban selectivamente las sugerencias mexicanas, Gambartes rele a esas referencias de una manera sumamente singular. Si bien estaba activamente comprometido con la militancia artística y política del grupo, experimentando con los nuevos procedimientos, produciendo objetos artísticos provocadores y participando en actos efímeros, en su obra personal permanecí aferrado a una escala mesurada y a un registro de



Gualicho, 1940, témpera,
col. particular



Kindergarten de Pepe Parlante, 1938, témpera, 43x29 cm, col. particular

acuarela *Lunes* y la tinta *Confidencia* no sólo confirman las variables formales e iconográficas cultivadas por el artista sino que iluminan las alternativas desarrolladas durante el primer gran tramo de su producción: el paisaje del suburbio rodeado por un halo de misterio y las escenas atravesadas por el sueño, el humor y lo fantástico.

Lunes es uno de esos paisajes de barrio sumidos en la quietud y cuyos protagonistas, más allá de la muda presencia de alguna figura humana, son la arquitectura de modestos paredones con letras pintadas, la calle empedrada y el poste con un afiche que convoca a una reunión política. Originada en uno o varios apuntes fotográficos, la obra también parece responder a la sugestión iconográfica de algún modelo situado en la esfera de los realismos alemanes: quizás el *Autorretrato con columna publicitaria* de Georg Scholz o el *Retrato de Egon Erwin Kisch* de Rudolf Schlichter. La hipótesis no carece de asidero si consideramos que Juan Grella, uno de los compañeros más próximos a Gambartes, realizó apenas dos años después un dibujo que reitera esa iconografía: un hombre con sombrero frente a una calle empedrada y al lado una columna publicitaria. Su resolución a través de planos blancos y negros plenos y de zonas de texturas visuales que arman una suerte de *collage*, muestra tanto la proximidad al detallismo de Scholz como a las yuxtaposiciones de Max Ernst. Justamente, otro dibujo de la misma fecha y estilísticamente inseparable del anterior, muestra una maternidad sobre una acera con un postigo de fondo cuyo tratamiento podría estar inspirado tanto en las tablas de madera minuciosamente pintadas por Scholz como en la aplicación de la técnica del *frottage* inaugurada por Ernst.

Pero la presencia de alguna figura humana, más próxima a los seres inanimados que a los habituales transeúntes de un suburbio, también permite relacionar a *Lunes* con los paisajes suburbanos metaf sicos de Spilimbergo. Bastaría comparar la acuarela de Gambartes con *Arrabal de Buenos Aires*, pintado por Spilimbergo en 1933, para percibir esa proximidad. El carácter modélico de Spilimbergo, quien por otra parte había dictado un curso de composición en la Mutualidad, vuelve a percibirse cuando observamos *La pileta*, un dibujo a lápiz realizado por Gambartes alrededor de 1935, en el cual una mujer tratada con sobrios volúmenes se inclina para lavar parada sobre un piso en damero. La monumentalización de la figura humana muestra una profunda afinidad con la sobriedad y el despojamiento que caracterizan a la obra de Spilimbergo durante estos años y de la cual *La planchadora* es uno de los ejemplos paradigmáticos.

Aunque fiel a la orientación realista del tema, *Confidencia* es una obra menos verista por la tensión geométrica, los dislocamientos de la arquitectura y el tratamiento sintético de la figura humana. Nuevamente



Prehistoria, 1942, témpera, 50x36 cm, col. particular

aquí la vida se figura "comedida, metálica, retenida" y el artista parece plegarse, con una convicción que nunca abandonaría desde entonces, a "los cuadros nocturnos y lunares". Un realismo del lado oscuro de la vida que había reaparecido en el arte europeo cuando se volvía a practicar "el claro contorno junto a la frialdad metálica y la estrechez de los colores".¹⁷ A través de entrecruzamientos de la pluma, Gambartes genera planos de sombra que abonan el clima nocturno y metafísico de la obra, cuyos protagonistas, en este caso mujeres en una secreta conversación, exhiben una inmovilidad comparable a la del árbol talado que, como otro personaje, ocupa el centro de la escena. Pero el inquietante carácter metafísico, al igual que en ciertas composiciones de los alemanes –pensemos en *Encuentro* de R derscheidt– se debe no ya a la presencia de maniquíes sino de seres petrificados y motivos urbanos repetitivos, que en el caso específico de Gambartes provienen de la humilde arquitectura de los barrios más lejanos.¹⁸

Dados sobre un tapete verde

A partir de estas dos obras, Gambartes abre un itinerario de paisajes suburbanos que se extiende hasta muy avanzada la década del '40. Modestas casas italianizantes y calles de tierra apenas transitadas por seres espectrales o portales con rejas y tapias de ladrillo que enmarcan la soledad de un arroyo, prefiguran la peculiar imagen urbana que se filtrar  en algunos de los cartones humorísticos desarrollados entre 1937 y 1942. En ellos, la casa reducida al cubo, los portales rectangulares, las arcadas y los dameros del piso conforman un *collage* de fragmentos arquitectónicos que han desplazado a los grandes edificios, los silos y las plantas fabriles, emblemas del progreso moderno en una ciudad como Rosario identificada con la actividad mercantil y portuaria. En las obras de Gambartes como en las de su maestro Antonio Berni, la ciudad racionalista y burguesa ha sido desplazada por el margen que la rodea, por un espacio de frontera que a menudo se corta abruptamente por la presencia del campo. Eso es lo que ocurre en *Motivo no apto para mayores*, un cartón de 1941, donde el espectacular montaje de diversos pisos en dameros y calles empedradas choca con los alambrados y molinos que surcan la llanura santafesina. Y eso es también lo que sucede en *Interlunio*, el relato nocturno de Oliverio Gironde ilustrado por dibujos de Spilimbergo afines con la iconografía y el clima surrealista que está inundando la obra de Gambartes. El protagonista, al iniciar una incursión en tranvía que termina en el suburbio, finaliza con una observación extensible a la temática suburbana del pintor rosarino: "Las capitales europeas carecen de límites precisos, se amalgaman y confunden con los pueblos que las circundan. Buenos Aires, en cambio, en ciertos parajes por lo menos, termina bruscamente, sin



Proyecto de sueño para oficinista, 1940, témpera, 37,2x28,7 cm, col. particular



El último viaje de Simbad el Marino, 1943, témpera, 43x29 cm, col. particular

preámbulos. Algunas casas diseminadas, como dados sobre un tapete verde, y de pronto: el campo, un campo tan auténtico como cualquiera. Parecería que el arrabal no se animara a distanciarse del adoquinado."¹⁹

Junto a la presencia del campo, confirmando el carácter suburbano de gran parte de su obra, la acumulación de casas que aparece en uno de los ángulos del cartón –un conjunto de paralelep dicos dislocados– hace pensar en otras referencias. Lo que en principio parece recrear en otra clave el "cuerpo urbano, estrechamente amontonado" de la *Metrópoli* de P. Citro n podría proceder de una mirada sobre las fascinantes arquitecturas pintadas que aparecen, por ejemplo, en las obras de Giotto, Fra Angélico o Piero della Francesca. El libro de Roh, que reproducía *Metrópoli* bajo el título de *Ciudad mundial*, también ilustra sobre el rol de ciertas recuperaciones del pasado en la nueva pintura europea. Entre éstas, aquellos estilos artísticos que se habían distinguido "por su estatismo, rigor objetivo, resistencia táctil, inmovilidad de las figuras y tensión geométrica" como el *quattrocento* septentrional y muy especialmente el meridional por su "carácter más arquitectónico".²⁰

Un año antes de la obra citada, aparecen en *Jauja* otras alusiones a la antigua arquitectura tomada de pintores como Piero della Francesca o Mantegna o de las composiciones con plazas, monumentos y grandes construcciones realizadas por Giorgio de Chirico. Comparado con otros cartones, es posible que *Jauja* sea el que reúna el mayor número de referencias metaf sicas: una torre circular con un ingreso en arcada, un objeto –aparentemente un instrumento musical– dividido en secciones geométricas y un plano inclinado con diseños que genera ambigüedades espaciales. En primer término, un maniqu  que porta armas y una ostensible condecoración militar, aluden de una manera velada, a la escalada militarista y la violencia de la guerra que asolaba a gran parte del mundo.

Como hemos visto, los repertorios metaf sicos llegaban a la obra de Gambartes directamente del modelo de los pintores italianos, de los grandes realistas argentinos que, como Berni, Spilimbergo o Raquel Forner, estaban sumamente compenetrados con esos motivos, o bien a través de las traducciones del dad ismo berlinés y de los artistas de la nueva objetividad y el realismo mágico alemanes. La gravitación de estos últimos siguió siendo muy fuerte aún cuando Gambartes comenzó a internarse en el mundo del surrealismo. Así como algunos de sus temas –como los personajes ensimismados y alucinados, los autómatas y el empresario capitalista, la alienación y la deshumanización propios de la ciudad moderna– encontraron una nueva formulación en una clave onírica e incluso fantástica, ciertos enfoques formales y procedimientos técnicos m gicorealistas siguieron



Circo, 1940, témpera y collage, 44x30 cm, col. particular

gravitando en el mundo de los cartones humorísticos.

En primer lugar, la precisión del enfoque aplicada a todos los componentes de la obra, independientemente de sus ubicaciones espaciales, junto a la obsesión por los objetos a los que se presta la misma atención que a los seres vivos. Luego, la exaltación del detalle a través de la visión simultánea de lo cercano y de lo lejano y la creación de un mundo de juguetes. Finalmente, el tratamiento frío y distanciado y la marcada preferencia por las capas lisas y delgadas de pintura. En efecto, los cartones humorísticos muestran un panorama que parece caber en una caja de juguetes, de objetos en miniatura que en la mayor parte de los casos son tan importantes como los personajes principales. Su relevancia no está dada solamente por su detallada representación, sino por ser portadores de un sentido tan potente como el que tienen los protagonistas de la escena. Sin embargo, una cualidad definitoria del arte m gicorealista, el énfasis en lo improbable o lo inesperado, retrocede aquí ante la inmersión en un mundo dominado por las situaciones imposibles.²¹

Itinerario de sueños

Gambartes usó en sus cartones procedimientos vanguardistas tales como el *collage*, el montaje pictórico de diferentes fragmentos espaciales y la acumulación de objetos y personajes en situaciones desconcertantes.²² Seguramente también intervinieron experiencias, visiones y sueños personales que en esa construcción –realizada más por la yuxtaposición de planos propia del montaje que por el procedimiento más tradicional de la composición– producían un borramiento de los límites entre la realidad y la ficción, la vigilia y el sueño, lo cotidiano y lo imaginado. Su amigo, el editor y coleccionista Emilio Ellena, asoció las limitaciones visuales del artista –verdaderamente graves en los últimos años de su vida– con el desarrollo de capacidades creativas que le permitieron generar un universo enigmático y personal. "Estas dificultades –dice Ellena– condicionaron, desde que surgieron, totalmente su vida y contribuyeron a la creación de un mundo mágico, de fuerza igual al que buscaba en sus pinturas. Caminaba sin ver, armaba *collages* de fragmentos de películas que había visto con real interés antes de comenzar su problema y generaba, de lo cotidiano, realidades sorprendentes."²³ Es así como el artista construyó algo que podría condensarse en el título de un cartón pintado en 1942: *Itinerario de sueños*. Pero en este, la presencia de seres y situaciones sobrenaturales tales como monstruos, fantasmas, demonios y apariciones agrega otro componente que permite, en algunos casos, situar la obra en las fronteras de lo fantástico.

De todos modos, por su figuración y construcción, los cartones se



Cartón para la vuelta de Mambur , 1941, témpera, 47x33 cm, col. particular



Sábado inglés en Naipelandia, 1938, témpera, 42x31 cm, col. particular

aproximan al surrealismo figurativo, no ya por su apelación a los métodos automáticos sino por su énfasis en la reunión de elementos aparentemente dispares dispuestos en un contexto igualmente extraño.

Numerosos temas y motivos del movimiento de Breton campean en estas témperas: entre ellos, la animalización de los objetos, las rebeliones de la naturaleza, las metamorfosis de la arquitectura, las fragmentaciones y transformaciones del cuerpo humano, el erotismo y la muerte, la magia y lo ritual. Junto a ellos, los maniquíes y seres inanimados, las rampas y los pisos de tablas de madera y el juego entre espacios interiores y exteriores son los elementos propios de la pintura metafísica que el surrealismo supo actualizar al igual que otras tendencias como el dada simo y los realismos alemanes.

Pero quizás el lenguaje aplicado por Gambartes al tratamiento de estos temas sea uno de los factores que tornen a estas obras inquietantes para los espectadores habituados al propio modernismo. Pueden verse ahí situaciones familiares al surrealismo por su adscripción a lo onírico y lo irracional pero con un tratamiento planista y sintético próximo a la caricatura, la publicidad, el cine de animación y la ilustración literaria. Y, como si todos estos ingredientes no resultaran lo suficientemente extraños a la ortodoxia y seriedad atribuida al alto modernismo, est n tamizados por el humor y el universo de la infancia.

Sin embargo, nada más lejano del candor y la ingenuidad del niño, de la producción exclusivamente formalista y de la contemplación plácida y desinteresada que estos cartones. En ellos el humor ácido, la percepción aguda y la crítica certera se destilan a través de una compleja alquimia en la que intervienen tendencias est ticas, repertorios iconográficos y procedimientos nucleares de la experiencia moderna. Junto a ellos, un trasfondo ideológico enraizado en la práctica política del artista –que desde comienzos de la década del '30 articula permanentemente y de un modo productivo arte nuevo y compromiso social– subvierte los valores de la cultura burguesa merced al trazado de una nueva cartografía social y espacial: el suburbio, las gentes de mayor arraigo, sus creencias. *Gualicho*, *Magia negra*, *Superstición*, son los nombres de los cartones que más literalmente acusan esta torsión en la obra de Gambartes. En la primera, la pavorosa imagen de una bruja rodeada de objetos macabros y seres híbridos que combinan rasgos humanos, animales y vegetales, reina sobre un mundo suburbano y nocturno. Si observamos el piso de tablas paralelas en fuerte perspectiva y la composición que combina espacios interiores y exteriores, es inevitable la referencia a las obras metaf sicas de Carr  y de Chirico reproducidas en *Realismo mágico* y tal vez a una de las más famosas de este último, *Las musas inquietantes*, sólo que aquí el solemne castillo rojo de Ferrara ha sido reemplazado por aquello que

Payró veía como una mera traducción de lo aparente: “la casita del barrio pobre, el árbol doliente, el signo cruciforme de un poste telefónico”.²⁴

Hombres como máquinas

Si bien algunas de estas témperas se refieren a las supersticiones y creencias –*Motivo para espiritistas*, *Follet n para escépticos*– y otras a los divertimentos y cuentos infantiles –*El cuento de la buena pipa*– un importante número de ellas traducen una mirada aguda y nada concesiva sobre el sistema capitalista: el tedio y la alienación que rigen su vida cotidiana, las desventuras ocasionadas por la mediación del dinero, los devastadores efectos de la guerra. Así, nos encontramos con la llegada del dinero que viene a pervertir la vida de los hombres primigenios. Luego, con un hero simo de la vida moderna como lo revela la obsesión por los relojes: los objetos que con su capacidad de medir el tiempo construyen la monótona existencia de los trabajadores que se batan con ellos. Finalmente, con la inmersión gambartea en el escenario más dramático del mundo contemporáneo, cuyos protagonistas –el héroe caído corporizado en la imagen del soldado con la espada rota y los monstruos voladores que asechan a las poblaciones civiles– son los actores de la masacre: la lluvia de bombas ensayada en Guernica y generalizada en los años sucesivos.

La crítica a la mercantilización y al poder fundado en el dinero aparece tempranamente en *Kindergarten de Pepe Parlante*, de 1938, y en *Prehistoria*, de 1942. En el primero, un vendedor ambulante ofrece sus mercancías rodeado de objetos manufacturados que crecen como plantas y flores que parecen sexos femeninos, de insectos disecados y huevos antropomorfos vestidos de marineritos. Pero lo que a primera vista parece un inocente charlatán de feria resulta un personaje de otra dimensión cuando observamos que el fondo del paisaje es un inventario de arquitecturas de todos los continentes: molinos de viento, castillos con almenas, torres en forma de bulbo, pagodas puntiagudas. Es decir, Pepe Parlante, opera a escala planetaria y la serpiente que se enreda en su cuerpo y el insecto que sujeta con un alfiler revelan que no carece de agresividad. En su rostro, también se dibuja la máscara de la muerte. Por su actitud reconcentrada y mirada estrábica se parece mucho a los extraños personajes de H. M. Davringhausen como *El soñador* –el asesino que sueña despierto– o también *El especulador* –el empresario frío y calculador– que figura en la antología de imágenes del libro de Roh. Su verdadero carácter también se hace evidente cuando comprobamos que el artista contrapone a esta figura la silueta ecuestre de Don Quijote, un personaje arquetípico de la literatura. La contraposición de cultura y mercado, arte y mercantilizaci n²⁵ –un verdadero t pico de las



Estudio sobre la timidez, c. 1939, témpera, 43x30 cm, col. particular

vanguardias heroicas— resulta particularmente relevante a la luz del reciente itinerario de Gambartes que como todos sus compañeros de la Mutualidad, concibió su práctica artística como una verdadera militancia más relacionada con espacios como los partidos y agrupaciones, los sindicatos o los actos políticos que con las salas de los museos y las galerías de arte.²⁶

En el segundo de estos cartones, un monstruo prehistórico que lleva en su lomo una enorme moneda, atemoriza a un conjunto de cavernícolas que retroceden ante su presencia. Sólo un pequeño demonio, coronado por un sombrero de copa, lo domina usando su larga cola como un látigo. Se trata de la misma encarnación del empresario capitalista que aparece controlando la vida de los personajes de *Motivo para oficinistas*. Allí, aterrados por esa presencia, varios relojes antropomorfos deambulan de un lado a otro, mientras en el centro de la escena un hombre robotizado da cuenta de la alienada situación que vive diariamente. Según el testimonio de Córdova Iturburu, alrededor de los quince años, el pintor “debió comenzar, en una oficina comercial, a vivir la gris monotonía del pequeño empleado”²⁷ y seguramente a partir de esta experiencia y alentado por sus convicciones ideológicas imaginó *Proyecto de sueño para oficinista*, realizada en 1940. El personaje central, en realidad un autorretrato tomado de una fotografía, sostiene un autómatas enloquecido armado con objetos de escritorio: un reloj, un tintero y lapiceras a pluma. Sentado sobre los libros contables y en medio de un gran piso de tablas de madera, sueña despierto con una mañana inexistente en la que sigue durmiendo a pesar del despertador que lo atormenta. La composición sugestivamente remite a una obra de George Grosz, *El jugador de diávolo*, reproducida en el libro de Franz Roh. Las coincidencias resultan notables ya que el escritor define al artista alemán como “un Goya de 1900” que “pretende presentar a los hombres como máquinas, como autómatas, empotrados en el bostezo vacío de la oficina de la urbe mundial.”²⁸ A la luz de este texto resulta posible ver a *Daum marries...* otra de las obras de Grosz reproducidas en *Realismo mágico* como la matriz iconográfica del hombre máquina de *Motivo para oficinista*.

En *El último viaje de Simbad el Marino*, de 1939, un viejo navegante vuela hacia las estrellas montado en una nube para realizar el que seguramente será su último viaje ante la inminencia de una catástrofe que conmocionará el universo de los hombres: un conjunto de proyectiles se dirige hacia una paloma de la paz posada sobre un cometa y ni siquiera un espantapájaros vestido de Pierrot podrá ahuyentar a esa bandada de artefactos mortales. Los presagios de la catástrofe largamente anunciada durante los años precedentes se han cumplido y el Pierrot lunar no hace más que confirmar el viejo antagonismo planteado desde las agrupaciones,



Ex-libris de Paraná, 1941, tinta

los partidos y los numerosos frentes que reunieron intelectuales contra la guerra y el fascismo: la cultura contra la barbarie que se cierne sobre el mundo. Durante el período de entreguerras, la mujer aparece representada como madre o portadora de los frutos de la tierra y por lo tanto asociada a la naturaleza, el hombre, a menudo vestido de Arlequín o de Pierrot como los personajes de la comedia del arte, aparece como una reflexión sobre la cultura en un mundo sobrecargado de hostilidad y destrucción.²⁹

Un año después, cuando los conflictos arrojan sus evidentes resultados, Gambartes pinta *Circo*, donde un maestro de ceremonias recubierto con los titulares de los diarios, controla una marioneta armada como soldado que actúa sobre una rampa de tablas. A su alrededor, demonios que portan el signo del dinero, equilibristas que caen al vacío y payasos que lloran la muerte de sus muñecos muestran un mundo que ha perdido su rumbo civilizado.

En 1941, *Cartón para la vuelta de Mambrú*, muestra un títere plano y articulado que, como un miliciano de la guerra civil española, regresa sangrante y mutilado. Sobre un cielo de tormenta se ciernen monstruos voladores y un avión que como un pájaro metálico arroja bombas sobre muros en ruinas y árboles desnudos. En el plano de la tierra, el globo de un ojo y una mano cortada y sangrante, muestran la familiaridad de Gambartes con las imágenes de lo siniestro freudiano corrientes en el arte surrealista. Una iconografía que encuentra su contrapunto escrito en un texto realizado por el artista en 1944, apenas unos meses después de la muerte de su madre: “Desde un sombrío coágulo; sangre, piedras y lágrimas, una mano amarilla me llamaba. En apretado caracol de angustia me asfixiaba.” Y en el mismo, la frase “Todo de verde estremecido un árbol gigantesco agonizaba”³⁰ quizás brinde otra clave para pensar los numerosos árboles dolientes que pueblan su obra. Posiblemente podríamos aplicar a Gambartes la misma observación que Margarita Sarfatti hizo sobre Raquel Forner: la artista que transita una selva dantesca donde “cada árbol es una figura humana torcida y atormentada.”³¹

Con espíritu mordaz

Por los temas y las formas las tópicos humorísticas se sitúan en una zona tensa, debatiéndose entre el mundo de las artes plásticas y un campo que pese a sus afinidades permanece alejado de la plástica pura. Pero Gambartes y sus compañeros de la Mutualidad siempre se pensaron inmersos en la política y en la vida cotidiana y también, en consecuencia, partidarios de la transformación de ambos.³² Por esta razón no es extraña la inmersión del artista en la publicidad, la ilustración literaria, el diseño de emblemas y viñetas y, en general, la apelación a formas y temas que se relacionan con la



Ex-libris de Cuadernos del Litoral, 1941, tinta



Ilustración para *El brujo de paja* de Frida Schultz de Mantovani, 1941

vida cotidiana. Una inmersión que lejos de ser acrítica y afirmativa, gracias a la mediación de un ideario político radicalizado y de procedimientos artísticos de raigambre vanguardista, posibilita tanto un enriquecimiento de su propia producción como una lectura política de la vida corriente, de la realidad del capitalismo y de los sucesos contemporáneos. Cabe preguntarnos entonces, cuáles pudieron ser las fuentes de este lanzamiento gambarteano de un programa estético que tiende a erosionar la separación entre arte y vida mediante los cartones y una serie de diseños para libros, periódicos y revistas relacionados con ellos.

En primer lugar, por los años de su realización, resultaría difícil obviar el ejemplo de las témperas realizadas por Molina Campos para los almanaques de *Alpargatas* cuya enorme popularidad y amplia difusión no pudieron pasar inadvertidas para Gambartes. Sin embargo, el costumbrismo de Molina Campos y su exacerbación de las anécdotas, los hábitos y las características físicas de los habitantes de la llanura bonaerense difícilmente serían conciliables con las opciones estéticas e ideológicas que subtienden a la obra de Gambartes y en particular los cartones humorísticos. Por ejemplo, su ruptura con la estética mimética y referencial a pesar de la orientación realista del tema y su constante búsqueda de formas y procedimientos como el *collage* y el fotomontaje o las discontinuidades espaciales y la simultaneidad que rompen la linealidad de la narración propias de las construcciones modernistas. Sobre todo, esa radical combinación, de aspectos objetivos ligados a lo tangible y real y la dimensión extremadamente subjetiva en la que afloran los estados más profundos de la conciencia.

En segundo término, y por la inscripción del artista en una franja que podríamos llamar la modernidad de izquierda,³³ es preciso considerar ciertas ilustraciones en los diarios y revistas culturales que durante esos años adherían simultáneamente al compromiso político y las modernas estéticas de vanguardia como es el caso de los cinco números de la revista *Contra* publicados en el transcurso de 1933. Sus tapas, diseñadas por figuras como Guillermo Facio Hebequer, Tito Rey o Enrique Fernández Chelo presentan un amplio repertorio de estilos de orientación realista que van de la exaltación expresionista al monumentalismo o de la caricatura social al orden constructivo. Dentro de esta franja, artistas tan destacados como el belga Frans Masreel y el suizo Clement Moreau, reconocidos por mantener en su obra un fluido diálogo entre la estampa tradicional y el mundo de la gráfica política habían presentado sus obras en Buenos Aires y Rosario: el primero a través de sus ilustraciones y el segundo en 1936, en un ámbito tan significativo para la cultura de izquierda como las salas de la AIAPE. También, no podemos dejar de mencionar las aportaciones de artistas modernos como



Ilustración para *El brujo de paja* de Frida Schultz de Mantovani, 1941

Emilio Pettoruti y Raquel Forner, Horacio Butler y Aquiles Badi, cuyas obras aplicadas a campañas publicitarias renovaban el repertorio de imágenes en los diarios de gran tiraje.

Por otro lado, la sensibilidad de Gambartes debió haber recibido el estímulo de muestras que se realizaron sobre gráfica y caricaturas en la casa Witcomb tales como la Exposición de Caricaturas de Andrés Dameson, en 1931, y la Exposición de Affiches del Dibujante Delgado, en 1932. Ciertamente, el campo de la caricatura debió ser sumamente estimulante y en ese sentido existiría una evidente afinidad entre ciertos repertorios de Gambartes y el dibujante mexicano Miguel Covarrubias, sobre todo si más allá de las opciones formales decididamente modernas pensamos en las coincidencias iconográficas y en la fascinación que ambos manifestaron posteriormente por la arqueología y la etnografía americanas.

Covarrubias, conocido por su libro *Negro Drawings*, cuyos diseños fueron reseñados en Buenos Aires por el periódico vanguardista *Martín Fierro*,³⁴ había producido a comienzos de los años '20 una notable transformación de la caricatura. Su opción frente a un género que apenas había sufrido el impacto de tendencias como el cubismo y el futurismo, era reemplazar el tradicional énfasis en el contorno y el perfil a favor de una "abreviación formal" que implicaba una reducción de la imagen a "su más mínima y depurada expresión". Diez años más tarde, entre 1931 y 1935, realizó las *Entrevistas imposibles*, sátiras pictóricas y verbales publicadas en la revista neoyorquina *Vanity Fair*, "uno de los foros privilegiados de la creatividad cosmopolita", que al igual que su sucesora, la revista *Vogue*, estaba a mano en las librerías de Rosario.³⁵

Una de estos insólitos encuentros, protagonizado por Auguste Piccard y William Beebe, se produce en un panorama acuático con embarcaciones y esferas submarinas, sirenas y peces de dientes afilados que pululan bajo la luz de un cielo nocturno salpicado de estrellas. Las coincidencias iconográficas de esta escena con las viñetas que Gambartes realizó para el *Boletín de Cultura Intelectual* durante los meses de enero y febrero de 1940 no podían ser más sugestivas. La primera de esas viñetas bajo la advocación de *Acuario*, muestra un barco hundido y aviones bombarderos, una esfera amenazante y libros a la deriva como consecuencia de la catástrofe. La segunda, al lado del título *-Peces-* reitera la imagen del naufragio a causa de la guerra. Allí, bajo el cielo estrellado, un pequeño barco sucumbe frente a una cañonera y bajo el mar, un pez grande se lanza sobre los más chicos. Pero las coincidencias no terminan en la enumeración de los elementos que componen estas imágenes. Si observamos, por ejemplo, los ojos de la bruja del cartón Gualicho y los de los personajes de la ilustración de *Vanity*



Ilustración para *El brujo de paja* de Frida Schultz de Mantovani, 1941

Fair, es posible percibir una forma similar de resolver la figura humana en ambos artistas.

El *Boletín*, que se desplegó a través de diversas épocas, contando también con períodos de interrupción de sus entregas, se extendió por el transcurso de varios años, desde mediados de 1938 hasta muy avanzado el año 1947. En esta larga secuencia, los ejemplares comprendidos entre noviembre de 1939 y octubre de 1943, tienen la peculiaridad de contar en sus portadas con pequeñas e ingeniosas viñetas de Gambartes. Dibujos resueltos a una o dos tintas cuyo objeto era acompañar a las diferentes tipografías empleadas en los títulos de cada número, identificados con los signos del zodiaco. Su

director, el escritor R.E. Montes i Bradley, dio cuenta de la opción estética de Gambartes –cuya obra estaba identificada entonces con los cartones humorísticos– como impulsada tanto por la cruda coyuntura histórica como por la pulsión de los estados más íntimos de la conciencia. “Para este nuevo ciclo vital –nos dice– el plástico ha tenido presente por exógenos i endógenos motivos, que el humorismo es lengua expresiva de jugosa modulación. Lo primero vista la anarquía que rige al orbe civilizado i culto, cambiado por ignorado sino su juicioso rumbo, perdido el eje mental, roto el equilibrio moral, periclitado el orden ecuménico de los valores substanciales del espíritu. Lo segundo, escuchada la intimidación formidable en pujanza, hermosa en metaforismo comunicativo, de naturaleza subconsciente i lógicamente de difícilísima contención.” Así, haciendo gala de un “espíritu mordaz” Gambartes imaginó y dibujó personajes y escenas en miniatura que identificó con las casas zodiacales.³⁶ Mientras algunos de estos divertidos motivos parodian la solemnidad de los diseños tradicionales –asignando por ejemplo, un pequeño Cupido que ha caído sobre un cesto de papeles a Sagitario o un ovillo de lana con patas de aguja de tejer a Capricornio– otros –los referidos a Acuario y Peces– abonan la crítica a la guerra que paralelamente despliega en sus tópicos. Asimismo, otro conjunto con designaciones castellanas como Virgen, Balanza o Mellizos, exhiben motivos comunes con los cartones humorísticos: la doncella y el viejo fauno, los pájaros atravesados por objetos punzantes.

Unos meses antes del lanzamiento de la nueva época del *Boletín* y con motivo de la Exposición del Libro Santafesino y el Primer Salón del Poema Ilustrado, Gambartes colaboró con Montes i Bradley en la ilustración de “Poema de eternidad” escrito en 1939: un canto a la renovación perpetua de la vida a través del ciclo del nacimiento y la muerte, de la sucesión de los días y las noches, del tránsito de los astros, la combinación de los elementos y el contraste de los seres vivos: de las aves y los peces, las flores y los frutos. El texto del poema, en tipos mecanografiados, se despliega en orden



Ilustración para Ciudad en Sábado de Facundo Marull, 1941, tinta

vertical en el centro de la página, enmarcado por Gambartes con un fino rectángulo trazado a mano alzada. En la parte inferior, hacia la derecha, un entrecruzamiento de grafito define una sombra arrojada sobre el soporte de papel. Sobre el fondo, el artista utiliza una sucesión de curvas uniendo el mundo de las olas y los peces con el dominio del pájaro que extiende sus alas como una cruz entre las siluetas del sol y de la luna. El diseño orgánico de las nubes, las sintéticas siluetas del pájaro y los peces, la sencilla abstracción de la media luna y el disco solar, contrastan con la leve geometría del rectángulo que enmarca al poema.

La ilustración de “Poema de eternidad” por su tratamiento formal y por sus temas, traza un arco entre la viñeta metafísica de la Exposición de Plásticos de Vanguardia y el ex libris en tinta que preside los volúmenes de la revista *Paraná*: la silueta de una mujer joven atravesada íntegramente por un ritmo de curvas formado por los cabellos y las ondulaciones de la falda. Sus manos unen dominios extremos de la naturaleza, al sostener con la derecha una flor que apunta hacia las estrellas y con la izquierda los peces del río emblemático que da el nombre a la revista. La imagen de esa suerte de ninfa en movimiento, inestable en su postura, se completa con una frase que refuerza el sentido de vitalidad y renacimiento: “una misma cosa son los cabellos, el follaje y el plumaje de las aves.” En todas estas obras, la línea despojada y sintética, los ritmos de las curvas que unen los extremos de la composición y los entrecruzamientos del lápiz o el plumín que generan una sensación de volumen y mesurada espacialidad, van puntuando, como constantes formales, el recorrido gráfico del artista.

Paralelamente al *Boletín*, Montes i Bradley editó la revista *Paraná* con un lema por demás explícito: “Columna vertebral del litoral –Rica vena, tenso nervio, clara voz de Argentina intelectual, Corrientes, Chaco, Entre ríos, Formosa, Misiones, Santa Fe– diciendo sus inquietudes”. Pensada como gruesos volúmenes trimestrales que aparecieron en invierno de 1941 y se desplegaron a través de siete números hasta el verano de 1943, *Paraná* condensaba el panorama cultural de una vastísima región geográfica del país incluyendo en sus páginas lo más relevante de la literatura y el arte. Si bien en la plástica participaron creadores como Uriarte, Vanzo y Warecki reconocidos por su modernidad o López Armesto, Gianzone y Berlingieri que le imprimieron un clima fantástico y surrealizante, esta publicación tuvo en Gambartes uno de sus colaboradores más decididos. Fue él quien realizó el diseño del ex libris, muchas de las caricaturas y pequeños dibujos y las viñetas de contratapa. Estas últimas, bajo el título “Litoral Argentino”, condensan el camino transitado por el artista en el breve lapso de existencia de la revista: se inician con un yacaré llorón que mucho debe al lenguaje humorístico de



Ilustración para Ciudad en Sábado de Facundo Marull, 1941, tinta

los cartones y se cierran con una espiga de maíz coloreada, afín al lenguaje de sus acuarelas y dibujos oníricos.

Las potentes raíces telúricas

Desde las páginas de *Paraná*, se anunciaba la publicación de los Cuadernos del Litoral como parte del mismo proyecto editorial que ahora sumaba a Pampa de Fausto Hernández, *El brujo de paja*, una comedia para niños en tres actos breves, escrita por Fryda Schultz de Mantovani e ilustrada por Gambartes.³⁷ En *El brujo de paja*, aun en la candorosa identidad del relato infantil, se filtran las visiones oníricas y misteriosas de la pintura metafísica junto a la enigmática cotidianeidad y el carácter lunar del realismo mágico alemán: las flores obsesionantes, las figuras de la noche y el paisaje bravío por el que transita la silueta espectral del brujo—casi una anticipación de la figura huyente que habitará más adelante los grabados y dibujos oníricos—. El personaje del brujo, una construcción antropomorfa realizada groseramente con pastos secos y harapos, no deja de resultar en su simulación de los seres vivos sumamente familiar a los muñecos y los autómatas, a las marionetas y los maniqués. Otro protagonista, el perro que cuida a los niños, convertido por el brujo en una estatua de mármol y a la que los peces del río revivirán con el agua benefactora, no deja de tener cierta familiaridad con este tema metafísico presente en el surrealismo: la sustitución de los seres vivos por entes inanimados fuertemente suscitadores e inquietantes.

Las ilustraciones del libro, motivaron en el editor un comentario sobre la trayectoria gambartea concebida como la “búsqueda esperanzada de una expresión plástica” capaz de traducir una “equivalencia anímica”. Montes i Bradley desarrolló este argumento planteando que esa equivalencia, residía a veces “en las potentes raíces telúricas de un objetivismo” perceptible en la “preocupación de fidedignidad ideal, como sucede cuando trabaja en procura de acercarse al alma del suburbio con la acuarela”. Otras, “en la meditativa consideración de los meandros de un subjetivismo, manifestado en la plenitud máxima de la abstracción, tal como acaece cuando procura atisbar la razón del convencionalismo de la psiquis, en sus cartones humorísticos a la témpera”.³⁸ En otras palabras, la alternativa entre realismo y surrealismo que tensiona la producción artística durante la década del '30 y que en Gambartes se hace presente en sus paisajes mágicorrealistas y en sus témperas humorísticas. Realismo mágico que bien puede identificarse con ese “objetivismo”, esa “fidedignidad ideal” de la que habla Montes i Bradley, seguramente muy próxima a la noción de verismo ideal que aparece como una de las designaciones posibles del nuevo arte postexpresionista en el libro de Franz Roh.

Con una acumulación de casas combinando distintas perspectivas y unos pilluelos jugando al sube y baja sobre un reloj, Gambartes ilustra la portada de *Ciudad en sábado* de Facundo Marull. Con esta imagen relacionada con sus cartones y seguramente con la ilustración realizada para una de sus poesías, “Rosario Norte y su vejez de medias caídas”, presentada en el Salón de 1939, el pintor nos introduce a la escritura urbana y decididamente vanguardista de su amigo. Se trata de diecinueve poemas realizados entre 1936 y 1939, fuertemente anclados en espacios de la ciudad y en las experiencias suscitadas por su recorrido como lo indican algunos de sus títulos: “Plaza Pringles sin María Luisa”, “Exhumación de Wheelwright”, “Sonata del Parque Independencia”. Poemas que además estaban imbuidos de la atmósfera nocturna y surreal—por las yuxtaposiciones desconcertantes seguramente abonadas por el automatismo verbal del escritor— que también cultivaba Gambartes en su producción plástica. Los acompañan diez pequeños dibujos realizados a pluma que muestran escenas con personajes de los barrios, calesitas y carruajes a caballo, pero también seres mimetizados con el paisaje y sometidos a transformaciones extraordinarias. Realizados seguramente antes de 1941—la fecha de publicación del libro por la AIAPE de Rosario— quizás sean por su carácter lineal y sus acotados planos de texturas la configuración más primaria de los dibujos oníricos desarrollados en los primeros años de la década. Sumamente libres en su diseño, resueltos con una línea “temblorosa” e “indecisa”,³⁹ pareciera que en ellos el artista va sustituyendo la aproximación de distintas realidades por algún procedimiento automático, más afín a la transcripción instantánea del pensamiento propiciada por los surrealistas. Quizás inicialmente, una sencilla deriva de la pluma sobre la hoja de papel.

Resulta revelador del lugar que Gambartes otorgaba a su producción de témperas y dibujos que dos ejemplares paradigmáticos de la misma hayan sido difundidos a través de diversas entregas de *Nueva Gaceta*, la significativa revista cultural publicada por la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores entre mayo de 1941 y junio de 1943. En el tercer número y acompañando un cuento de Facundo Marull, “El destierro maravilloso”, Gambartes presenta uno de sus primeros dibujos oníricos que por su iconografía y recursos figurativos parece extrapolar al mundo alucinado de las tintas algo que todavía pertenece al dominio de sus témperas humorísticas: la figura sentada en una cama e inmersa en un interior con un piso de tablas, el zapato gigantesco y escenográfico, una mosca desmesuradamente grande, un sol y nubes amenazadores sobre un paisaje de árboles desnudos. Poco después, en el número nueve y acompañando en la primera página un artículo de Héctor P. Agosti, “Misión del escritor”,



Ilustración para *Ciudad en Sábado* de Facundo Marull, 1941, tinta

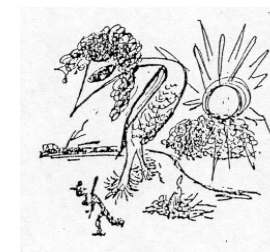


Ilustración para *Ciudad en Sábado* de Facundo Marull, 1941, tinta

donde se insta a la comunicación directa con el pueblo y el compromiso ideológico, se reproduce Circo, unos de sus cartones más abiertamente políticos por su alusión al conflicto mundial.

La observación de los libros y revistas ilustrados por Gambartes en estos años muestra la convivencia y el suave pasaje entre los cartones humorísticos y los dibujos oníricos.⁴⁰ En realidad, por lo menos al principio, una misma iconografía se despliega en diferentes recursos técnicos, procedimientos creativos y medios formales: los árboles desnudos y los paisajes desolados, las tablas de madera y los sujetos encerrados en habitaciones, la mosca gigantesca y los miembros amputados, los objetos agigantados y los seres humanos en miniatura. Después, sobrevendrá la galería interminable de demonios y fantasmas, de espectros y apariciones de leyenda. En suma, la presencia de la muerte ligada al estallido de la guerra a veces indistinguible del florecimiento irreprimible de las supersticiones y creencias populares que obsesionaban al artista.

Las ilustraciones para *Alborada del Canto* el primer libro de Beatriz Vallejos anuncian desde el diseño de tapa –el árbol tronchado que produce extrañas floraciones– el sentimiento de esperanza ante las últimas estridencias de la guerra. Los poemas, que comienzan con el recuerdo intimista de la niñez y la adolescencia, terminan con la evocación de García Lorca y el tributo por la muerte de Romain Rolland, con la exaltación de los maquis que colaboraron en la liberación de París y el anuncio de un nuevo año y un nuevo tiempo. Acompañando este giro, Gambartes traza a pluma la imagen de un gallo que con su canto anuncia la salida del sol sobre el páramo y, más adelante, la típica iconografía sobre el derrumbe de la civilización corporizada primero en el motivo de la ruina precedida por una cabeza gigantesca y, finalmente, en el paisaje devastado que se desfleca hacia el cielo con sus acumulaciones de escombros y pastos secos, de ramas quebradas y árboles desnudos.

El pozo más hondo de nosotros mismos

Entre fines de julio y principios de agosto de 1949, Amigos del Arte presentó una muestra donde se reunían más de cincuenta piezas entre acuarelas realizadas sobre papel de vidrio y dibujos a tinta de la serie que el propio artista tituló imágenes oníricas. En la clausura de la exposición, el poeta Arturo Fruttero leyó un ensayo sobre las obras de su amigo advirtiendo que quien se enfrentara a ellas “sentirá enrarecerse el aire de su alma, como siente enrarecerse el aire atmosférico al ser descendido en la entraña de una mina o en la sima del mar. Más que por la negrura de la tinta china recortada en la albura del papel, más que por la hoya oscura en cuya profundidad uno

se adentra por el camino infinito de sus rasgos interminables, porque uno siente que ese pozo comenzado en el dibujo va a dar en el pozo más hondo de nosotros mismos. ¿Quiénes son esos monstruos que nos enrostran al enrostrarlos? ¿Son acaso productos de una fantasía descabellada? ¿Sueños monstruosos de la razón? ¿O son las formas de un prolongado y multifacético autorretrato?”⁴¹

En realidad, esta serie de tintas desplegada entre 1941 y 1945 –aunque sus preliminares y sus prolongaciones puedan detectarse antes y después de esas fechas– había alcanzado entre esos años una acabada materialización a través de esos dibujos prácticamente negros de los que habla Fruttero. Si bien en una parte de ellos, Gambartes plasmaba una o varias figuras que se recortaban del fondo tanto por el alto contraste entre las luces y las sombras como por la complejidad del tratamiento gráfico que se diferenciaba abruptamente del soporte intacto; en otra, los trazados automáticos se superponían hasta cubrir íntegramente el papel con una apretada red de trazos de los que emergía un mundo de apariciones terroríficas. A grandes rasgos, la barbarie de la guerra anunciada desde hacía años y finalmente concretada con una brutalidad hasta entonces desconocida –máquinas de combate, lluvias de bombas, ciudades devastadas, masacres– se plasman en el primer grupo con imágenes arquetípicas como la ruina, la gran cabeza y la mano amputada, las figuras femeninas filiformes, los cadáveres con uniformes y armas. En el segundo, de la negrura de la trama se desprende un universo de supersticiones y creencias, de brujas y aquelarres, de seres sobrenaturales que sufren extrañas metamorfosis, de apariciones y fantasmas que habitan una naturaleza aun no domesticada por los hombres.⁴²

Alrededor de 1958, Gambartes había pronunciado una frase reveladora que fue recogida en un *film* realizado por Simón Feldman: “necesitaba matar mis fantasmas individuales para poder ocuparme de los demás”.⁴³ Palabras que remiten a la biografía del artista, a los relatos escuchados de su padre y de su abuela, a las experiencias de la barriada pobre donde había transcurrido su infancia, a las visiones experimentadas en diversas circunstancias de su vida y a los recorridos por las costas y los campos aledaños a Rosario, que lo pusieron en contacto con las gentes que mantenían vigorosamente creencias y prácticas mágicas de honda raíz popular.

Una mirada a estas obras permite comprobar la fina sensibilidad de Gambartes frente a cuestiones psicológicas, culturales y políticas, ya que en él la investigación y ampliación en el terreno de la conciencia, la indagación de aspectos de la cultura ancestral y soterrada y el acercamiento a estas cuestiones desde una perspectiva transformadora del mundo, nos



Ilustración para Nueva Gaceta, 1941, tinta

alerta sobre la improcedencia de una lectura exclusivamente estética de su polifacética producción.

Su pertenencia a un grupo abiertamente político en los primeros años '30, no es el único elemento capaz de abonar esta lectura. Su itinerario plástico que abrevó en los movimientos renovadores del arte moderno y en las luchas de los movimientos políticos más radicalizados le llevaron a sostener posiciones coyunturales y conductas constantes como lo demuestran su pertenencia a agrupaciones artísticas alternativas durante las décadas del '40 y del '50.

Cuando la consolidación del fascismo en Italia y el ascenso de Hitler en Alemania eran una cruda realidad que amenazaba no sólo a la revolución que había nacido en Rusia sino a las democracias liberales de Occidente, Gambartes junto a sus compañeros de la Mutualidad desarrollaron una amplia actividad antifascista y antibelicista a través del Partido Comunista y de diversas agrupaciones que perseguían estas metas. La participación de estos artistas en fechas tan tempranas como 1933 en la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios hace pensar en el establecimiento de una red de vinculaciones entre militantes e intelectuales que prefiguran desde comienzos de la década y gracias a la tenacidad de Romain Rolland y Henry Barbusse la política de los Frentes Populares.

Años más tarde, cuando las amenazas se hicieron realidad con el estallido de la guerra y la ocupación alemana de vastas regiones de Europa, los desarrollos de la vanguardia se vieron violentamente interrumpidos provocando un desplazamiento de los surrealistas y de otros artistas hacia el Nuevo Mundo. La presencia de los partidarios de Breton en México y el Caribe, en Nueva York y las costas occidentales de los Estados Unidos –su contacto con el arte latinoamericano, las manifestaciones etnográficas y la cultura de las antiguas sociedades prehispánicas– significó un estímulo de honda repercusión para los creadores del nuevo continente, aún en la lejana Buenos Aires, una de las ciudades más australes y cosmopolitas de Sudamérica. Gambartes, quien desde hacía años venía trabajando en una dirección mágicorrealista, acusó sensiblemente los estímulos de esta proliferación de impulsos surreales como se puede advertir en los cartones humorísticos y, más aún, en los dibujos oníricos que le sucedieron. La presencia de lo telúrico, de lo oculto y sobrenatural, latente en gran parte de su recorrido plástico, se corporizó como una orientación decisiva cuando la búsqueda de lo irracional y maravilloso, de lo mítico y mágico, se volvió omnipresente dentro de su obra.

Cuando un mundo reprimido por la cultura urbana y burguesa de la ciudad puerto, pujaba por salir a la luz e instalarse en el corazón del arte moderno.



Ilustración para Alborada del canto de Beatriz Vallejos, 1944, tinta



Ilustración para Alborada del canto de Beatriz Vallejos, 1944, tinta

* Guillermo Fantoni es Profesor Titular de Arte Argentino en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR e Investigador del CIUNR. Este trabajo continúa algunas hipótesis ya planteadas en la ponencia "Como impresión digital: Leónidas Gambartes y el pasado americano" expuesta en las *II Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad* organizadas por la UNR, los días 9, 10 y 11 de octubre de 2002.

¹ Viñals, José, Berni. *Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen, 1976, pp.57-58.

² Sobre la Exposición de Plásticos de Vanguardia véase Fantoni, Guillermo, "Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno e izquierda política en los años '30", en *Cuadernos del CIESAL*, UNR, Año 4, N° 5, Segundo Semestre, 1998, pp. 89-100.

³ Sobre la recepción de las exposiciones de arte italiano contemporáneo véase Nanni Martha, "Arte antigua y modernidad en Buenos Aires", en catálogo exposición *Mario Sironi. El trabajo y el arte. Obras 1914-1956*, Buenos Aires, Fundación PROA, 1997/98, pp.12-15.

⁴ Las fluidas relaciones entre estas modalidades las abordé inicialmente en "Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo", en *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semestral, Santa Fe, Departamento de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, Año 3, N° 4, Primer Semestre, 1993, pp.175-185. Luego, en "Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad", en *Avances del CESOR*, UNR, Año II, N° 2, 1999, pp. 95-109.

⁵ Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Suma Artis XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 142.

⁶ Fantoni, Guillermo, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en *Causas y azares*, Buenos Aires, Año IV, N° 5, Otoño, 1997, pp. 131-141.

⁷ "Más que el collage, se utilizaba el fotomontaje, por la sencilla razón de que el Dadá, del cual Berni hablaba mucho cuando nos daba clases de historia del arte, lo usó como nueva técnica para expresar ideas revolucionarias, es decir, para todas las cuestiones ideológicas y políticas. Por su parte el collage se usaba poco porque decíamos que era formalista teniendo en cuenta que había aparecido con el cubismo. Entonces casi todos recurriamos al fotomontaje y con las cámaras fotográficas salíamos por la ciudad buscando motivos. Por ejemplo decíamos, vamos a trabajar sobre la ciudad de Rosario, formábamos un equipo, íbamos hasta las puertas de las iglesias y al que pedía limosna le sacábamos fotografías, al que estaba borracho tirado en la vereda, a la madre que dormía con sus hijos en calle, al niño abandonado, es decir, a todas esas cosas que para nosotros ideológica y políticamente tenían un por qué." Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grell*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 21.

⁸ Rodríguez, Abel, "América en la pintura de Leónidas Gambartes", Rosario, *La Capital*, enero 12 de 1961.

⁹ Roh, Franz, *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 37.

¹⁰ Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 214.

¹¹ *Ibid.*, p. 213.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ Berni, Antonio, "Siqueiros y el arte de masas", en *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1936.

¹⁴ "En 1933 –dice Antonio Berni– hice para un sindicato de oficios varios de Rosario dos



Ilustración para Alborada del canto de Beatriz Vallejos, 1944, tinta

pinturas grandes. Recuerdo que un día cayó por ahí la policía y puso fin a tanta plástica...En esa época usé mucho el collage en base al fotomontaje, principalmente en trabajos que hice para algunas instituciones políticas que ya han desaparecido." Monzón, H. y Spunberg, A., "Antonio Berni y su típica", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, agosto 10 de 1975, p. 2.

¹⁵Según el testimonio de Juan Grela: "El salón de 1935 fue la única oportunidad en lo referente a exposiciones colectivas para la que se hizo toda una preparación. Eso implicó pensar qué trabajos íbamos a exponer y fundamentalmente cómo se iban a dividir los equipos y hacer las consultas necesarias para no repetir las temáticas. También fue la única oportunidad que tuvimos de estar en una competencia de salón con los demás pintores de Rosario que no pensaban como nosotros y con pintores de Buenos Aires y otros lugares. Dado que fue importante por las figuras que concurrieron, fue también la primera vez que la crítica se ocupó de nosotros como grupo de pintores con determinada tendencia plástica, determinada ideología y sentido político...Nuestra obra era como un elefante blanco metido dentro del salón, era la cosa que nunca se había visto." Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁶Roh, Franz, op. cit., p. 138.

¹⁷Ibid., pp. 38 y 138.

¹⁸Se ha tomado como modelo el análisis de Simón Marchán Fiz sobre el impacto de los procedimientos metafísicos en la nueva objetividad propuesto en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 154-167.

¹⁹Girondo, Oliverio, *Interlunio*, Buenos Aires, Sur, 1937, s/p.

²⁰Roh, Franz, op. cit., pp. 136 y 113.

²¹Menton, Seymour, op. cit., pp.20-30

²²Si bien en dos de estas témperas, Circo y Motivo para oficinistas, Gambartes usó recortes de titulares de diarios y estampados de libros contables, la mayor parte de ellas son –parafraseando a Max Ernst cuando describe las obras de Magritte– "collages enteramente pintados por la mano". En *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 210.

²³Ellena, Emilio, "Memoria", en catálogo exposición *Gambartes*, Buenos Aires, ArteBA, mayo de 1998, p.6.

²⁴Payró, Julio E., "Leónidas Gambartes", en catálogo exposición *Gambartes*, Buenos Aires Van Riel, junio de 1968. Originalmente este texto estaba incluido en el catálogo de obras de la muestra Gambartes organizada por la Embajada Argentina en Washington en 1965.

²⁵Sanguinetti, Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 7-13.

²⁶Según Grela: "Toda nuestra finalidad era el sentido revolucionario que le imprimíamos a las obras, de manera que había una ruptura total con lo que podía ser la burguesía, las galerías, los críticos de arte. Eso no nos interesaba y vivíamos contentos y felices de hacer esa cosa que no tenía carácter comercial. Si hacíamos linóleo, por lo general teníamos el fin de vender los grabados entre los afiliados del Partido o de alguna gente muy aficionada a esas cosas...nadie hacía un cuadro para vender, y el tiempo que uno empleaba para pintar era como si estuviese pegando afiches en la calle o vendiendo los diarios y revistas que salían clandestinamente." En Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política*, op. cit. 30.

²⁷Córdova Iturburu, Cayetano, "Gambartes, oficiante del misterio", en *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954, s/p.

²⁸Roh, Franz, op. cit., p. 139.

²⁹Batchelor, David, "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", en Briony, F., Batchelor, D. y Wood, P., *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 15-16.

³⁰Reproducido en Bruniard, Mele y Serón, Eduardo, "Gambartes", en *Cuaderno de Publica*

ciones de APROA, Rosario, Nº 1, 1986, p. 18.

³¹De Sarfatti, Margarita G., *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires, Argos, 1947, p.231.

³²Sobre las identificaciones entre arte, vida y política resulta iluminadora la perspectiva abierta por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

³³Esta designación fue planteada por Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

³⁴Rodríguez Lozano, Manuel, "Miguel Covarrubias", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año II, Nº 21, agosto 28 de 1925, p. 3.

³⁵Navarrete, Sylvia, Miguel Covarrubias. *Artista y explorador*, México, CONACULTA/Era, 1993, pp.11-12.

³⁶Montes i Bradley, R.E., "En la eclíptica", en *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, Año 2, Nº 13, noviembre de 1939, p. 3.

³⁷El ex libris de los Cuadernos del Litoral podría considerarse como contrapartida del dibujo que preside Paraná. Se trata de la figura de un sembrador que se desplaza en oblicua sobre un rectángulo amarillo arrojando letras sobre el surco. Aquí, de un modo similar a los otros dibujos, Gambartes apela a diversas texturas visuales y planos de negro profundo para armar una potente imagen masculina asociada a las típicas faenas de la región.

³⁸Montes i Bradley, R.E. en Fryda Schultz de Mantovani, *El brujo de paja* (Comedia para niños, en 3 actos breves), Rosario, Cuadernos del Litoral, 1941, s/p.

³⁹Estos términos, aplicados a la obra tardía del artista, aparecen en Bayón, Damián, "Una 'pintura de cámara', la de Leónidas Gambartes", en *Gambartes*, Buenos Aires, PROARTIS, 1992, p.18.

⁴⁰Las ilustraciones para *Los dos jardines*, el cuento de Monteiro Lobato publicado en el Anuario Jackson 1948, muestran la última prolongación del lenguaje de los cartones humorísticos. Pero aquí la veta imaginativa de esta serie apenas se percibe en un detalle: un enorme corazón rodeado por una planta casi antropomorfa.

⁴¹Fruttero, Arturo, "Indagación de una pintura", en *Revista de Historia de Rosario*, Rosario, Año II, Nº 7-8, julio-diciembre de 1964, p. 35.

⁴²"Hay una manera de realizar las formas y los colores. Si el artista es verdaderamente auténtico, esto será como su impresión digital, una cosa distintiva y particular, pero también un testimonio. Un artista no es un realizador solitario, es un hombre conectado a su medio social. Es un testimonio en la medida en que determina y clarifica cosas que para los demás son fantasmales." Reportaje realizado por Rubén Sevlever a Leónidas Gambartes para la revista *Pausa* y publicado por primera vez en el catálogo de la exposición retrospectiva de su obra en el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe en 1958.

⁴³En 1958, la Comisión Nacional de Cultura encarga a Simón Feldman la realización de un film sobre la vida y obra del artista con libro de Mabel Itzcovich y del propio Feldman. Un año después, con el título de *Gambartes, pintor del Litoral*, este trabajo se proyectó en la sala del cine Broadway de Rosario.

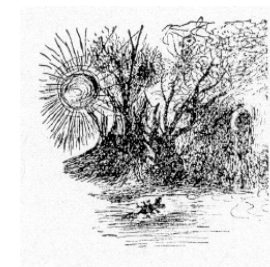
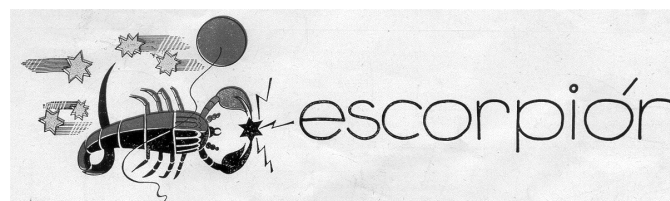
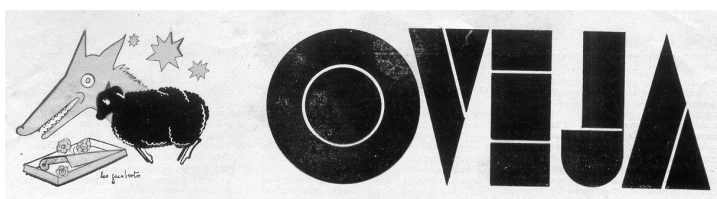
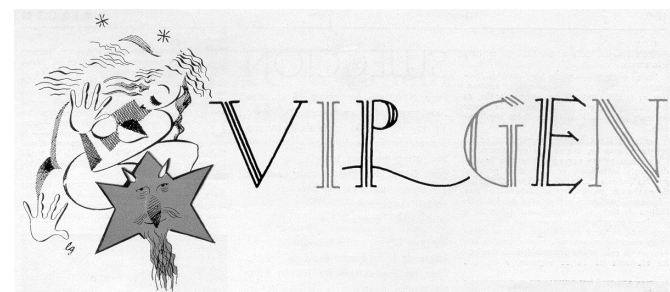
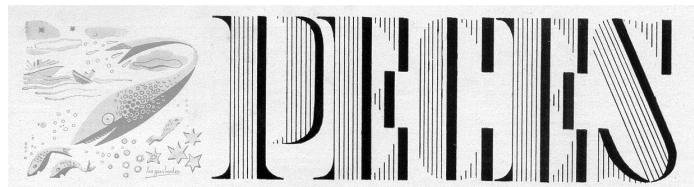
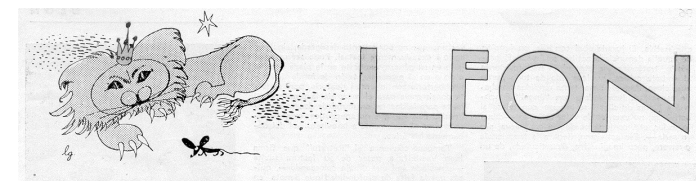
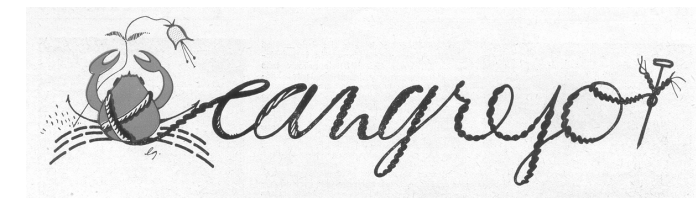


Ilustración para Paraná, 1941, tinta



Viñetas para Boletín de Cultura Intelectual

Culturas nativas, sensibilidad contemporánea: la obra tardía de Leónidas Gambartes*

De David a Tanguy

En noviembre de 1939, R.E. Montes i Bradley comenzó a publicar en el *Boletín de Cultura Intelectual* una serie de artículos sobre arte francés que con el título “De David a Tanguy” se extendieron a través de cuatro números hasta febrero de 1940. En la última entrega, dedicada en su mayor parte a los desarrollos del surrealismo, se transcribieron párrafos decisivos del *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* redactado por André Breton, Diego Rivera y León Trotski. Considerado como uno de los textos medulares del vanguardismo latinoamericano, cuyo ciclo histórico cierra espectacularmente en 1938, el manifiesto sostiene la independencia del artista frente a los poderes políticos –recordemos aquí las fuertes presiones sobre el arte y la cultura en la Rusia de Stalin y la Alemania de Hitler– sin caer en el purismo y asume como tarea fundamental la preparación de la revolución.¹

Gambartes, que desde de esos meses comienza a ilustrar las portadas del *Boletín* con incisivas viñetas que acompañan los títulos de cada edición dedicada a los signos del zodiaco, no era ajeno a estos debates y desde una posición comprometida con la izquierda más radicalizada había producido una obra peculiar en la que se cruzaban la crítica a las realidades contemporáneas con el ejercicio de la imaginación: un pensamiento y una capacidad inventiva que podían transitar tanto por el camino del misterio señalados por la pintura metafísica y el realismo mágico alemán como por el de la subversión del mundo físico propia del surrealismo. *El Boletín de Cultura Intelectual*, la revista *Paraná* y otros emprendimientos editoriales de Montes i Bradley² fueron espacios altamente receptivos para autores cuya obra oscilaba entre una mirada crítica al mundo circundante y la adhesión a algunos aspectos del surrealismo que por entonces contaba con un alto prestigio internacional. Se trata de pintores y dibujantes como Juan Berlingieri y Pedro Gianzone que habían pertenecido al círculo de Antonio Berni, a los que se agregó más tarde Amadeo López Armesto, un artista español recientemente radicado en Rosario que realizaba obras enigmáticas cercanas por su iconografía, clima y sugestión a las realizadas entonces por Gambartes. Asimismo, también era un espacio receptivo la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, cuya primera revista, *Unidad en defensa de la cultura*, contaba con ilustradores que revelaban las mismas adhesiones estéticas y compromisos ideológicos. Por estos años, Gambartes no sólo frecuentaba la AIAPE, participaba de sus actividades e ilustraba *Nueva Gaceta*, la última publicación de la agrupación; también se

reunía regularmente con el escritor José Portogalo –enviado a Rosario por el diario *Crítica*–, el poeta Facundo Marull, los pintores Andrés Calabrese y Domingo Garrone y los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, escultores y grabadores. Una reunión que revela las relaciones e intercambios entre intelectuales y artistas comprometidos para quienes el realismo y las nuevas formas de figuración eran tan importantes como el surrealismo. Antonio Berni, un modelo de creador comprometido de la época, había tomado contacto con esta tendencia así como con el marxismo durante el último tramo de su estadía parisina y la experiencia resultó tan significativa que siguió desplegándose durante los primeros años de la década del '30 cuando el artista se radicó en Rosario y creó la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Aunque a veces los testimonios de los miembros de este grupo enfatizan ciertas opciones estéticas, las producciones se encargan de mostrarnos que junto a las variantes del realismo denunciante y las influencias técnicas del muralismo de Siqueiros, la presencia del surrealismo era tan importante como los procedimientos dadaístas, los repertorios iconográficos de la pintura metafísica italiana y la severa impronta formal de los realismos alemanes. En el caso de Gambartes, el realismo mágico con su gusto por el clima y los motivos metafísicos, lo había encaminado hacia el terreno del misterio abonando de este modo sus incursiones en el campo de la plástica surrealista. La actitud del artista, lejos de resultar aislada, se vincula con la inmersión onírica protagonizada por Spilimbergo al ilustrar la extraña aventura nocturna narrada por Oliverio Gironde en *Interlunio*, las témperas, dibujos automáticos y *collages* realizados por Juan Batlle Planas y expuestos en el Teatro del Pueblo en 1939 y las muestras del grupo Orión en 1939 y 1940. También, resulta altamente ilustrativo de los cruces estéticos e ideológicos que imperaban los años '30 que algunos de los miembros de este último grupo como Orlando Pierrí y Luis Barragán y el grabador Mauricio Lasansky habían realizado experiencias realistas y murales de gran formato que alertaban sobre las crudas condiciones de los trabajadores rurales de interior del país apenas unos años antes.³ Como bien ha sostenido Raymond Williams, durante el período de los Frentes Populares, “hubo un reagrupamiento de fuerzas: los surrealistas con los realistas sociales, los constructivistas con los artistas folklóricos, el internacionalismo popular con el nacionalismo popular.”⁴ En el último tramo de los años '20, el grupo de la revista *Que*, primera publicación surrealista en habla española y cuyos dos únicos números se difundieron en 1928 y 1930, mantenían una ostensible desvinculación con las vanguardias plásticas y literarias de Buenos Aires que por otra parte habían sido escasamente sensibles a la dimensión revolucionaria de esta nueva tendencia. Sin embargo, Elías Pitterbarg, uno de los animadores de



El ídolo, 1944, óleo, 76x56, col. particular

esa revista, realizaba a comienzos de los años '40 unas reuniones en las que el surrealismo era prácticamente el único tema de interés y a las que asistían artistas e intelectuales cuya conversaciones y prácticas mostraban aún los entrelazamientos entre esta tendencia y la izquierda política que habían caracterizado a la última década.⁵

En diversas capitales de América como México y Buenos Aires, el surrealismo constituía una alternativa estética y política que además permitía trazar una nueva cartografía social y cultural. Gambartes que se había acercado a sus presupuestos a partir de las sugerencias de Berni, se lanzó al mundo del sueño, de las asociaciones insólitas y de las prácticas automáticas; primero, a través de su serie de cartones humorísticos desarrollados entre 1937 y 1942 y luego, a través de los dibujos oníricos que realizó entre 1941 y 1945. Así, mantuvo una relación intensa y estable con los procedimientos creativos y el ideario del surrealismo que le permitieron ejercitar una mirada crítica sobre la realidad y, al mismo tiempo, llevar a un primer plano creencias, supersticiones y prácticas mágicas que formaban parte de su experiencia de vida desde la infancia y se alimentaban con sus frecuentes recorridos por los alrededores de la ciudad y contacto con las gentes de mayor arraigo. Conviene recordar que los intelectuales y etnógrafos surrealistas habían producido durante los años '20 una corrosiva crítica cultural al mostrar con una extrema familiaridad las costumbres y formas de vida de las sociedades de otros continentes y el carácter convencional de las concepciones que regían el mundo europeo.⁶ El impacto de estas investigaciones sobre los pueblos africanos y oceánicos, asiáticos y americanos, y la sugestión de los objetos acumulados en el antiguo museo de Trocadéro fue tal que artistas

como Man Ray e Ives Tanguy realizaron llamativas exposiciones en la Galería Surrealista con obras de vanguardia acompañadas por objetos oriundos de Oceanía y América.⁷ Además, durante los años de la diáspora y el desplazamiento al nuevo mundo por el estallido de la segunda guerra los surrealistas se interesaron activamente en los mitos y la

magia de las sociedades llamadas "primitivas": las incursiones de Seligmann entre los indios Tsimshian, la radicación de Max Ernst en Arizona cerca de los antiguos hacedores de muñecas kachinas, la presencia de Wifredo Lam en el Caribe y de Breton en México y la edición del número amerindio de la revista *DYN*, son algunos de los avatares internacionales del movimiento, cuya proyección en la lejana Buenos Aires resulta previsible.⁸

Gambartes había presentado sus *Cartones de Humorismo* en



Boceto para un mural de la casa de Isidoro Sullitel, 1954, cromo al yeso, 21,7x59 cm, col. particular

la porteña Galería Müller, con un ajustado prólogo de José Portogalo, en 1942 y años más tarde, en 1949, la exposición de tintas oníricas en las salas de Amigos del Arte de Rosario con una presentación del poeta Arturo Fruttero quien apeló en esa oportunidad al carácter medular que tenían "la miseria" y "el misterio" en esa serie de obras del artista.⁹ Miseria, que puede aludir a lo más oscuro de las conductas y pensamientos personales, a lo más cuestionable de los comportamientos sociales en un sistema que al privilegiar el lucro es capaz de llegar a extremos impensables o como la carencia de los bienes y condiciones materiales de existencia. Unas y otras versiones de la miseria, así como el misterio que anida en los episodios y cosas más banales fueron una realidad cotidianamente palpable para el artista que había escuchado de su padre relatos fabulosos del monte tucumano, que había experimentado visiones y apariciones y conocido las creencias y rituales de los humildes habitantes de la barriada donde transcurrió su infancia. Como su maestro Antonio Berni, como Juan Grela su inseparable compañero de la Mutualidad, Gambartes también percibía el carácter fáustico y depredador de la modernización. La indagación del paisaje social latinoamericano propuesta por Siqueiros, la observación minuciosa heredada de los realismos alemanes, el rechazo de la ciudad racionalista y burguesa del surrealismo produjo en estos autores una aguda mirada sobre el margen que cada uno

procesó en claves altamente singulares. Grela, que había migrado con su familia desde la lejana provincia de Tucumán, mostró tempranamente en un cuadro paradigmático la combinación de la pobreza que rodeaba a los ocasionales habitantes de un inquilinato en su provincia natal con el terror sobrenatural que emanaba de las historias narradas por un lector. "El cuadro que denominé *El lector* –dice Grela– es el recuerdo de una escena que casi todos los días veía en un conventillo de la ciudad de Tucumán; allí, al anochecer, un hombre extraño leía en su habitación a todos los vecinos que querían concurrir, un libro de cuentos truculentos. Ese ambiente de fantasía terrorífica combinada con miseria atroz, concretada en el lector y sus azorados oyentes, me dio el tema para el cuadro".¹⁰ Sin embargo, la tensión hacia el polo del misterio presente en esa obra se definió cabalmente cuando el pintor encontró en La Basurita –un barrio miserable enclavado en la zona sur de la ciudad– un ambiente casi rural evocador del que había conocido en el norte y cuya fascinación se prolongó durante largos años.¹¹ Más que en las villas y los basurales que atraparon la atención de Grela, la mirada de Gambartes se detuvo precisa en la calle polvorienta del suburbio, en el pequeño arroyo que discurre entre alambrados y empalizadas o en la última hilera de casas bajas lindantes con la llanura. En la serie de grabados



La ofrenda, 1962, cromo al yeso, 61x90 cm, col. particular

en linóleo que realizara alrededor de 1942, el misterio se agiganta a través de cabezas colosales y de árboles desnudos que como figuras dolientes alzan sus brazos hacia el cielo, de fantasmas y sombras que se deslizan sobre el empedrado, de niños alucinados en medio del caserío. Pero entre ellos, también el árbol violentamente arrancado y la mano desprendida, la mosca gigantesca y el bombardero que traza un remolino en la oscuridad, nos hablan de otra miseria, de la guerra que recorre el mundo como un viento incontrolable y desolador.

Los niños mágicos

A través de los dibujos oníricos, Gambartes había construido una espeluznante antología de la guerra: campos desolados rodeados de alambres de púas, soldados convertidos en cadáveres, edificios y muros en ruinas. Pero también se había internado en un terreno insinuado en algunos de los cartones humorísticos del que ya no retornaría: un mundo de brujas y aquelarres, de hechicerías y seres terroríficos, de vegetales antropomorfos y personajes en fantásticas metamorfosis, de supersticiones y creencias de la gente que habitaba los caseríos pobres de los campos aledaños y los ranchos de los márgenes del Paraná; gente que había migrado de las provincias del interior o estaba radicada allí por generaciones y que a pesar de los sucesivos mestizajes aún conservaba vestigios de las viejas culturas del norte o del litoral.

En *El ídolo*, una pintura de 1944, vuelve a conjugar el sentido de devastación que tiñe inevitablemente la coyuntura bélica con un sentido de "primitiva" religiosidad que reafirma las indagaciones sobrenaturales del artista. Un árbol tronchado en medio de un paisaje lunar, rodeado de ramas y guijarros que parecen vestigios humanos, hace pensar inevitablemente en los saldos siempre macabros de una contienda vivida con expectación y dolor. Los rasgos inconfundiblemente antropomorfos del muñón de árbol, reforzados por el título del cuadro, parecen remitir a la lectura de *Ismos*, un significativo libro de Ramón Gómez de la Serna publicado un año antes donde en el capítulo dedicado al "Negrismo" habla de las operaciones de la vanguardia histórica en las primeras décadas del siglo XX. En el momento culminante de la *négrophilie*, los artistas e intelectuales fascinados por el arte "primitivo" apelaban a toda clase de ídolos, desde las espectaculares esculturas africanas geometrizaras que despertaron la admiración de los *fauves* y los cubistas hasta aquellos troncos de formas sugestivas que sin mediar talla alguna evocaban a antiguas y exóticas divinidades.¹²



Los niños mágicos, s/f, cromo al yeso, 21x33 cm, col particular

Sin embargo, y a pesar de estas llamativas correspondencias, hay otra referencia altamente llamativa considerando las inclinaciones literarias

de Gambartes, especialmente por la poesía. Por esos mismos años, Oliverio Gironde culminaba "Tótem", uno de los poemas de *Persuasión de los días*, con una frase que parece interpretada plásticamente en la pintura *El ídolo*: "¡Quién pudiera decirme si es un dios o es un árbol!". La lectura de Gironde, cuyo *Interlunio* Gambartes conocía –ya que su texto había sido reseñado y sus ilustraciones reproducidas por Montes i Bradley en el *Boletín de Cultura Intelectual*– vuelve a tomarse una referencia posible cuando leemos "Noche Tótem", uno de los poemas de *En la masmédula*, en la que aparece una palabra significativa en la producción tardía del artista: "mitoformas". Un nombre que utilizó para designar a algunas de sus obras más representativas a partir de 1954. En 1958, "Topatumba", uno de los poemas de ese libro, fue editado en una carpeta con dibujos del poeta surrealista Enrique Molina que remedan por su combinación de elementos orgánicos y geométricos, tanto el universo selvático poblado de espíritus africanos de Wifredo Lam como los hieráticos dioses americanos de Leónidas Gambartes.

Pero a pesar de su carácter premonitorio, *El ídolo*, por su estilo e iconografía aún permanece aferrado al ciclo de las témperas humorísticas y de los dibujos oníricos en los que el surrealismo gravita no sólo definiendo la imagen a través del *collage* y del automatismo, sino la exploración del universo de creencias de las sociedades indígenas y de los grupos socialmente marginados, distanciándose así de la percepción exclusivamente esteticista y formal del "primitivismo" clásico heredado de los cubistas franceses. Fueron precisamente dos textos, la traducción de *El arte primitivo* de Franz Boas dedicado a las manifestaciones visuales de los indígenas de las costas norteamericanas del Pacífico que tanto gustaban a los surrealistas en el exilio así como la publicación de *Universalismo Constructivo*, la colección de lecciones del célebre vanguardista uruguayo Joaquín Torres García, los que debieron señalar el nuevo camino para dar forma y soporte estructural a los nuevos temas que bullían en la imaginación de Gambartes. Torres García, que había vivido en el París de las modas del arte negro y asistido a la estetización de los objetos precolombinos a través de muestras como *Les Arts Anciens de L'Amérique* con las colecciones del antiguo Trocadéro, mostraba ampliamente diversos ejemplos de apropiación y recuperación de la estatuaria africana y polinesia, de las piezas americanas y de todas las civilizaciones antiguas realizada por las vanguardias europeas. Pero además, ofrecía un modelo de construcción de la imagen basada en un orden ortogonal heredado del neoplasticismo que él encontraba prefigurado en las civilizaciones andinas americanas; un orden en el que a través de la subdivisión áurea del soporte se definían rectángulos en los que ubicaba una sintética iconografía que retomaba la herencia universal de la humanidad. El planismo,



Gran payé, c. 1953, cromo al yeso, 66x45 cm, col. particular

la geometría y la abstracción de Torres García daban la posibilidad de producir un reordenamiento dentro del soporte y una construcción sintética de la imagen que Gambartes no tomó literalmente sino como una sugestión que le permitió disponer las figuras humanas y animales, objetos y arquitecturas deliberadamente simplificadas no ya en los rectángulos limitados por gruesos grafismos sino en un orden espacial que respondía a las direcciones verticales y horizontales y permitía definir no sólo la ubicación de los elementos sino también la profundidad de un modo nuevo.

A pesar de que Roger Pla sugirió a su amigo abandonar “el remanso estancado del surrealismo”¹³ y lanzarse a la aventura propuesta por Torres García, tanto Gambartes como Grela ya estaban interesados en esta orientación constructiva que intuían a partir de referencias de otros artistas y de lecturas aisladas y que desde de la edición del libro abrazaron, cada uno a su manera, con una fuerza y convicción inquebrantables. Pero más que esta sugerencia, Roger Pla tuvo en el caso de Gambartes un rol decisivo que podemos intuir a la luz de las obras desarrolladas a partir de los últimos años de la década del '40 y de las palabras de algunos críticos que ven en su pintura una afinidad con Pompeya y los etruscos, con Picasso y con Campigli que habían demostrado claramente una voluntad de aproximarse al pasado clásico de Occidente.¹⁴ La publicación de su libro *La pintura pompeyana*, en 1947, seguramente fue un estímulo decisivo en la configuración de las nuevas imágenes elaboradas por Gambartes y del nuevo orden sugerido por Torres García quien desde sus tempranas pinturas catalanas también había apelado al antiguo mundo Mediterráneo.

Los niños mágicos, una pintura presumiblemente realizada alrededor de 1953, permite inferir los acercamientos de Gambartes al arte de la antigüedad. En un texto relacionado con la obra, quizá inspirado en las palabras del propio artista, se precisa brevemente su sentido: “Estos niños músicos representados en la pintura participan en una ceremonia mágica. Ciertas particularidades de la obra evocan los frescos pompeyanos en que se describen algunas prácticas del culto de Dionysios vinculadas con la demonología.”¹⁵ Las pinturas murales de Pompeya,¹⁶ particularmente en algunos de sus estilos, presentan escenas mitológicas deliberadamente enmarcadas con la intención de producir el efecto de cuadros aplicados en las paredes y de paisajes arquitectónicos que parecen vistas percibidas a través de ventanas simuladas, exacerbando de este modo un efecto de perforación de los muros. Entre los ejemplares de la antigua pintura mural romana, los frisos de la Villa de los Misterios pueden haber ofrecido un modelo de tratamiento que el pintor rosarino pudo desplegar en sus obras de caballete. Los personajes de la Villa de los Misterios se disponen sobre una estrecha calzada y se recortan sobre



El mago, s/f, cromo al yeso, 110x81 cm, col. particular

un fondo de paneles rectangulares en el que los protagonistas efectúan rituales extraños y solemnes. En esta representación de los misterios dionisíacos, los oficiantes que los practican se mezclan con las figuras de Dionisos y Ariadna y con su corte de sátiros y silenos, de forma tal que la dimensión mítica se confunde con la de los hombres. Tal es lo que ocurre en *La ofrenda*, una obra de 1962, donde sobre una pequeña estrada se desplazan dos mujeres que son observadas desde las paredes por las deidades que son objeto de su devoción. Aunque paradigmática, esta pintura no es el único caso que en el que Gambartes apela a este procedimiento; en 1954, el boceto para un mural realizado en cerámica para la residencia de Isidoro Slullitel muestra un extenso friso con maternidades y mujeres con grandes recipientes sucedidas en profundidad por otras figuras que posan hieráticas y solemnes sobre un fondo con motivos geométricos.

La ortogonalidad que preside el sistema de Torres García, reforzado por la composición y las iconografía de la pintura pompeyana, impregnaron de estatismo y gravedad a esta serie de pinturas dedicadas a mostrar la vida cotidiana de un mundo de extramuros, donde las casas se mezclan con los pastizales, las gentes se confunden con el ambiente y la tierra permanece huraña a la labranza. En estos eriales, llamativamente próximos a la ciudad puerto y sus campos poblados de inmigrantes europeos, se despliega un friso de la vida “primitiva” cuyos protagonistas privilegiados son anónimas figuras femeninas. Representadas como madres o como portadoras de los frutos de la tierra, las mujeres cargan sus niños o acarrear zapallos y sandías, mazorcas de maíz y recipientes con agua. Cubiertas por una larga túnica se dedican al lavado o al teñido de tejidos, se encierran en íntimas confidencias o toman mate solitarias, enmarcadas por una austera arquitectura de paredones pintados a la cal o por la infinitud de la llanura. Pero esta cotidianeidad no está exenta de elementos extraordinarios: allí están las promesantes y las poseídas, las yuyeras y las gualicheras, las tiradoras de cartas y las conjurantes, las luces malas y los nocturnos agoreros para confirmarlo.



Serie de la tierra, 1962, cromo al yeso, 62x82 cm, col. particular

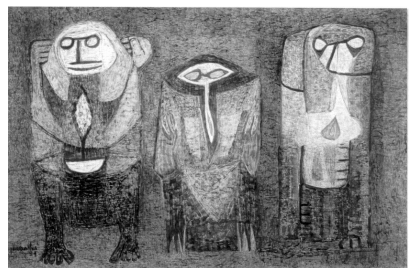
El mago

En agosto de 1958 Gambartes participó de una emisión radial en la que expuso los alcances de la palabra payé, un término que se había tornado excesivamente familiar en su pintura dedicada desde hacía algunos años a mostrar los rituales y creencias de la población de más arraigo y a través de ella a indagar el pasado mítico de las antiguas culturas americanas. “No puede el hombre de nuestro continente –decía Gambartes– desconocer la profunda raíz telúrica de las manifestaciones que como el payé son tan

propias de lo americano.” Con énfasis pedagógico y una actitud militante, el artista explicó que con ese término se designaba en las antiguas sociedades indígenas a los individuos que a través de ciertas capacidades y por medio de rituales mágico-religiosos podían llegar a “curar los males”, “predecir futuros”, “comunicarse con los espíritus”, “transformarse en ciertos animales” o “actuar como dios protector”. Pero también se trataba de un concepto que en virtud de sucesivas transformaciones podía “identificar no sólo al individuo dotado de esa capacidad mágica sino para denominar a los diferentes elementos que componen su ritual.”¹⁷

Desde las primeras pinturas con este tema que aparecieron en la obra durante los años iniciales de la década del '50 está claro que responden cabalmente a estos argumentos del artista. Así por ejemplo, ante el *Gran Payé* no dudamos que se trata de un hombre rodeado una serie de figuras zoomorfas relacionadas con los mitos y rituales. Coronado por un importante adorno cefálico, con el rostro oculto por una máscara de piedra y con el cuerpo cubierto por pinturas y tatuajes, este payé se diferencia de las otras versiones contemporáneas. Por su planismo y fantástica contextura, aún muchas veces ostentando el mismo título –*Payé* y *Gran Payé*–, estas figuras de las otras versiones aludirían a los objetos y personajes implicados en los oficios mágicos y religiosos. Pero a pesar de esta diferencia, todas estas formas de los comienzos comparten algunos caracteres similares y parecen descender de un ancestro común cuyos rasgos reiteran. Por la nariz ancha, los labios gruesos y las profundas cuencas alrededor de los ojos, todas estas representaciones del payé parecen remitirnos finalmente al árbol mutilado de rostro ligeramente humano que aparece en *El ídolo*. Y quizá este aire de familia se relacione con una cuestión basal en la obra tardía de Gambartes: los temas profundamente americanos, aquellos que se referían al mundo sobrenatural y las creencias de las antiguas sociedades del territorio argentino, tuvieron inicialmente un soporte formal

obtenido por la vía de un “primitivismo” muy genérico que parece aludir tanto a las manifestaciones de las civilizaciones precolombinas como a los ídolos africanos y polinesios o a los objetos de los indígenas de América del Norte. *Tapalque* y *Locodoige*, unas pinturas realizadas sobre papel, parecen reafirmar la idea de una mirada sobre el arte de diversas sociedades y particularmente sobre el arte negro: mientras la primera por la forma del rostro y los pechos mostraría una mayor afinidad con la estatuaria africana, la segunda es particularmente afín a las máscaras que atrajeron la atención de Picasso. De todos modos, aún ostentando este “primitivismo” generalizado, algunos motivos como las líneas quebradas y ondulantes



Personajes, 1954, cromo al yeso, 43,5x55 cm, col. particular



Personajes, 1961, cromo al yeso, 78x62 cm, col. particular

para representar ramas y serpientes o el uso pequeñas bandas a la manera de lágrimas bajo los ojos estarían mostrando tempranamente algunos de los rasgos más típicos de los ceramios prehispánicos del antiguo noroeste argentino.

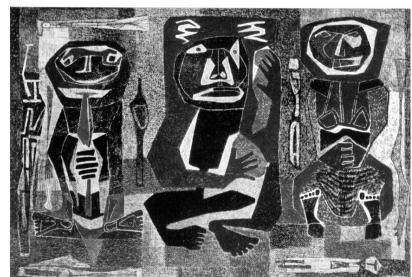
Durante el transcurso de la década del '50, Gambartes seguramente realizó una serie de lecturas e indagaciones sobre el arte de la América antigua, particularmente sobre las civilizaciones de los Andes y del norte del país. Una de las posibles obras consultadas, pudo haber sido el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas cuya tardía reedición fue realizada por Losada en 1953. Otra, la *Civilización Chaco Santiagueña* de los hermanos Duncan y Emil Wagner que si bien llevaba años de publicación era consultada con devota admiración en el taller de Juan Grela; una lectura a la cual Gambartes no pudo ser ajeno considerando la admiración de ambos artistas por el arte precolombino y su aspiración de elaborar un arte americano según lo preconizado por Torres García. A partir de la segunda parte de los años '50 la frecuentación asidua de los antiguos estilos cerámicos del norte argentino con sus peculiar iconografía constituyó una referencia que cubre toda la obra realizada por Gambartes hasta su muerte en 1963. Un cabal ejemplo de estas influencias es la pintura titulada *El mago*, una de las más espectaculares versiones del payé o del shamán que a través de sus transformaciones domina las fuerzas del mundo sobrenatural. En el centro de esta pintura se yergue una potente figura masculina que por sus rasgos y atributos combina el poder temporal con el terror sobrenatural. Acompañado por dos oficiantes que lo observan atentos y solícitos, porta báculos y exhibe ostensiblemente una víbora atrapada entre los dientes como prueba de su dominio sobre las fuerzas de la tierra y el mundo de los hombres. Dominada por la simetría, *El mago*, parece recrear en forma muy libre algunos de los rasgos de las urnas santamarianas: las bandas bajo los ojos en forma de lágrimas, la nariz como una larga línea vertical, la boca aserrada, las guardas zigzagueantes, las serpientes enroscadas conformando una espiral. Una mirada atenta sobre su falda, sobre sus complejas pinturas faciales y corporales, permite detectar una sucesión de rostros esquemáticos que se despliegan verticalmente. Cuando invertimos la imagen, nuevamente, como en las figuras anatómicas¹⁸ del antiguo noroeste, los rostros se despliegan uno sobre otro, pero esta vez no es el hombre sino el felino quien atrapa la víbora en sus fauces.

El tema del shamán y de los hombres que se transforman en animales feroces, particularmente en jaguares, vuelve a repetirse en varias obras tardías. El hombre con rasgos de este animal tiene en ellas su contraparte en el felino antropomorfizado que en dos versiones de 1962 lo vemos



Personajes, 1962, cromo al yeso, 80x127 cm, col. particular

persiguiendo y atrapando a otros seres del mundo de los espíritus –*Felino*– o yaciendo con las osamentas de sus oponentes en el interior de la tierra como vestigios de esos fantásticos enfrentamientos –*Serie de la tierra*–.



Mitología mágica, 1958, cromo al yeso, 60x85 cm, col. particular

En 1954, haciendo uso de un lenguaje altamente sintético, Gambartes realizó tres figuras de las cuales una ostenta inconfundibles rasgos ornitomorfos y que por su hieratismo y gravedad parecen esculturas. Se trata de *Personajes*, la primera versión de un tema que volvió a pintar durante 1961 y 1962 y que finalmente constituyó el de la última obra concluida realizada antes de su muerte, en marzo en 1963. Con diferentes grados de abstracción, pero siempre con una iconicidad mesurada, los protagonistas de estas pinturas combinan rasgos humanos y zoomorfos. A primera vista podríamos pensar que se trata de deidades con atributos de pájaros y felinos que comparten algunos planos de su fantástica existencia con el mundo de los hombres. Sin embargo, parecen ser estos últimos –cubiertos de pinturas faciales y corporales, con máscaras y disfraces evocando espíritus y divinidades o bien como shamanes experimentando fantásticas transformaciones– el tema recurrente de esta serie de obras. Basta comparar a los protagonistas de *Personajes* con las figuras de *Dioses olvidados* o de *Mitología mágica* para percatarnos de que se trata de seres que en la mayor parte de los casos y a pesar de sus atuendos espectaculares están dotados del carácter humano propio de los oficiantes de antiguos cultos.

Senecio

Paralelamente a los *Payé*, a los *Personajes* y a las diversas versiones del *Felino* –series que de una u otra forma aluden a las evocaciones de los oficiantes y a los procesos de transformación de los shamanes en animales para aventurarse en el universo sobrenatural– Gambartes realizó en 1958 otra obra paradigmática: *Formas Kakuy*.¹⁹ Así como existían en las sociedades indígenas del territorio argentino un conjunto de mitos y leyendas sobre hombres jaguares, también eran corrientes numerosos relatos relacionados con las aves. Entre ellos, el de la mujer que llora la muerte de su pareja y se convierte en urutaú o el de la muchacha que al ser abandonada por su hermano en la copa de un árbol se transforma en cacuy. Roger Pla consideraba que en *Formas Kakuy* Gambartes había buscado “un tipo de expresividad” que no estaba relacionado de modo evidente “con el contexto literario de esa leyenda” sino esencialmente “con su contenido misterioso y dramático”. Las formas valían “por sí mismas” y se disponían en una organización rítmica que acompañaban “la impresión asensorial del ave” sintetizando además los diversos elementos del cuerpo “para que jueguen

a la vez como valor de la forma”. En consecuencia, para el escritor, esas *Formas Kakuy* hacían “referencia a una realidad pre-existente” y eran a la vez “formas inventadas.”²⁰ Más allá de los términos de esta reflexión, en la que pueden leerse las marcas del alto modernismo y de una estética que se bate en retirada con lo real, Gambartes se había manifestado a propósito de ciertos “extraños signos” que rodeaban sus *payés* –en este caso el *Payé de la Danza Ceremonial*– como “materializaciones plástico-gráficas de un estado de sentimiento relativo a nuestro continente en general y en particular a la Argentina.” Se trataba de “apariencias” que no podían ser transmitidas con un lenguaje naturalista y menos aún “ser explicadas por la palabra escrita ya que ella disminuiría su efecto expresivo y su misterio”.²¹

Esa pasión por el misterio no sólo discurría a través de los mágicos *payés* y de los extraordinarios personajes sino que había encontrado un cauce privilegiado en la serie de las mitoformas. Este término, que en realidad no apareció en la obra de Gambartes antes de 1954 –*Mitoformas en rojo y blanco* es el título de una obra de ese año– alude a un conjunto de seres de evidente origen sobrenatural. Aunque en algunos casos por su carácter antropomorfo se acercan a las deidades o a algunas estilizadas figuras humanas, la mayor parte de las veces parecen aludir a fantásticos animales. Estos últimos, vestigios de un pasado mítico que se funde con la memoria de la tierra, son los que mayor relación guardan con los seres que aparecen en *Entomología mágica* y *Bestiario*, en *Génesis* y *Formas fósiles*. Al igual que estas presencias, las *Formas del río* y el *Pez mágico*, las *Mariposas* y los *Insectos en la luz*, permanecen tan inmóviles como las osamentas atrapadas en la piedra milenaria.

Gambartes coleccionaba pequeños fósiles y es posible ver en esa actividad el origen de estas obras así como de *Pájaro fósil*, *Pájaro pétreo* y otras similares. También la pintura pompeyana en la que existían ejemplares tan extraños como un piso sin barrer –donde aparecen los más diversos objetos conformando una constelación– puede haber inspirado algunos de esos inventarios de una vida extinguida. Emilio Ellena recordó que “cuando la búsqueda, descubrimiento y registro de sus personajes míticos lo agotaban hasta casi destruirlo se refugiaba en la memoria de Klee, que inspiró los fondos de sus insectos, de algunos de sus acuñados o le ayudó en sus registros de formas que más presentía que veía, en sus caminatas por el borde del río Paraná. Hasta inventó una especie de inverso algebraico del *Senecio* que llamó *Seduco*.”²² En un evidente homenaje a Klee, Gambartes pintó sobre papel una máscara circular que remite a las formas, grafismos y texturas del artista suizo. Sin embargo, no fue esta la única alusión al admirado maestro: una pequeña calabaza pintada con colores claros y felices, dispuestos en



Formas kakuy, 1958, cromo al yeso, 82x58 cm, col. particular

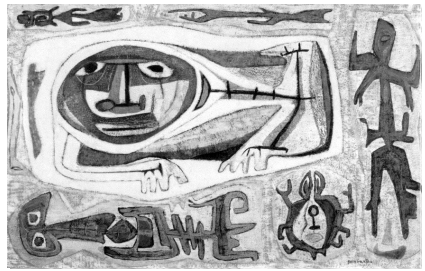


Personajes míticos, 1957, cromo al yeso, 85x60 cm, col. particular

campos de borde neto con algunos esfumados, emula la máscara ambigua e inquietante plasmada en *Senecio*. Pero estas relaciones no se agotan en el plano de las afinidades formales y arraigan en una familiaridad profunda relacionada con la práctica del arte y en la particular combinación de candor y truculencia que ambos artistas podían incorporar a su obra. La idea de que la mano de Klee no obedecía solamente a “una especulación intelectual” sino que también era “conducida por los impulsos más oscuros”²³ hace pensar en la declaración de Gambartes en la que alude a su forma de producción: “Yo no me hago formulaciones de tipo informativo o erudito. Trabajo con mi intuición, mis instintos, mi corazón, que constituyen en suma un conjunto de vaguedades, y también con mi intelecto. Y si ellas aparecen en su dicción formal con certidumbre categórica, si tienden a la evocación de lo legendario o documental, será en todo caso la respuesta íntima que extraigo

de lo profundo.”²⁴ La posibilidad de relacionar los impulsos que provienen de las zonas más oscuras con las respuestas extraídas de las profundidades, cobra todavía más fuerza cuando leemos un análisis de *Senecio* que podría aplicarse a gran parte de la obra del artista rosarino: “a primera vista, *Senecio* no es apenas sino una cabeza de muñeca, impasible, inofensiva. Pero pronto se siente la quemadura de esos ojos que parecen rodar en sus órbitas. La ternura del rosa y del amarillo se torna equívoca y se piensa en esas flores que bajo la apariencia de belleza esconden

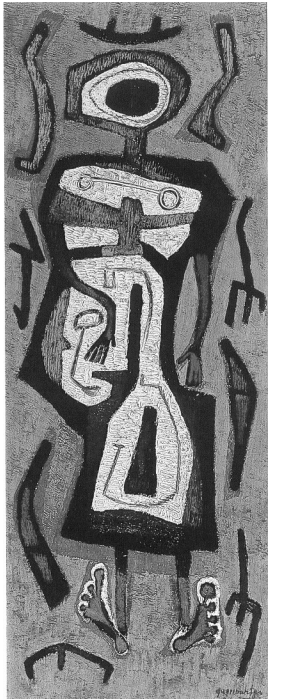
un veneno. Finalmente, algo indomable y vagamente demoníaco se revela en esa cabeza que participa de lo felino al mismo tiempo que de lo humano.”²⁵ La familiaridad de Klee con el arte de los pueblos “primitivos”, atesorados en los museos etnográficos alemanes, encontró en la pasión de Gambartes por el arte precolombino otra secreta afinidad como se manifiesta en las numerosas máscaras y rostros subdivididos en campos geométricos que abundan en su obra tardía. Durante estos años, el artista había leído y frecuentado las imágenes de algunos libros significativos sobre arte “primitivo” y precolombino, también había visitado algunos museos del interior del país que conservaban piezas arqueológicas, y así como había pintado ese pequeño calabacín con la máscara de *Senecio*, cubrió con grafismos geométricos de diseños muy libres algunas calabazas más grandes como si fueran las antiguas cerámicas del noroeste argentino. En esta línea de trabajo, y como una expansión de su pintura, gustaba intervenir algunos objetos que lo acompañaban en su tarea de artista: su caja de pinturas, con la imagen de un pájaro que parece inspirado de los textiles de la costa peruana,²⁶ y su llamativa pincelera, un trozo de madera facetado que recuerda a las esculturas de Brancusi.



Mitoformas, s/f, óleo,
38x59 cm, col. particular

Sintiendo y mirando América

En el breve texto donde Gambartes se refirió a las significaciones de la palabra payé, a sus roles en las antiguas sociedades americanas y a sus supervivencias en el litoral argentino, también se explayó sobre su propia obra alcanzando por momentos el tono de una suerte de programa estético y de una reflexión sobre sus alcances. Tomando como ejemplo paradigmático de sus realizaciones el *Payé de la Danza Ceremonial*, sostuvo que esa pintura estaba “realizada de espaldas a las formas europeas” y al mismo tiempo “sintiendo y mirando América”. En otras palabras, utilizando selectivamente los “elementos del lenguaje” tales como la “composición”, el “color”, el “grafismo”, el “dibujo” y estudiando “los procesos con que la pintura moderna ha desglosado el camino de la expresión específica”. Modalidades de expresión que el pintor utilizó con un sentido muy preciso para mostrar siempre “las relaciones más profundas” de la antigua América –la vida cotidiana impregnada de magia y religiosidad en la que asomaban las huellas de un pasado todavía vivo, el universo mítico legible en las manifestaciones visuales desenterradas por los arqueólogos–, algo que por otro lado implicaba un importante desafío. Es decir, era conciente de que se trataba de formas “extrañas al espectador común que hasta ahora no se ha enfrentado a obras de carácter argentino-americano”.²⁷ Por esos años, la excepcionalidad de Gambartes era recurrentemente señalada por la crítica y tanto él como Juan Grella desplegaban en el ámbito del prestigioso Grupo Litoral una práctica artística y una estética de corte americano que mucho debía a la prédica teórica Joaquín Torres García. La lectura de *Universalismo Constructivo* y la peculiar aplicación de algunos de sus principios por parte de los dos artistas, produjo tantas tensiones con sus pares²⁸ como hallazgos de extraordinaria calidad y belleza. Grella, a través del trazado áureo, de una línea despojada y desnuda y de planos de colores al agua, compuso un repertorio de la vida humilde del litoral en el que permanecían activas sus inclinaciones sociales; Gambartes, apelando a la herencia del modernismo y a las estructuras y los motivos del arte precolombino intentó revivir un mundo que sin lugar a dudas resultaba altamente extraño y provocador en una ciudad portuaria y mercantil como Rosario, erigida fundamentalmente por inmigrantes europeos. Fue justamente esto lo que Gambartes reafirmó ese mismo año en un reportaje de Rubén Sevlever: “Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi



Mitoformas, s/f, óleo,
86x34 cm, col. particular

ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí, se conecta con el hombre universal, y trato de hacerlo dentro del lenguaje específico de la pintura.”²⁹ Poco tiempo después, en las respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida* volvió a posicionarse como artista que hablaba en el “lenguaje de la pintura que es universal” pero “como un hombre de América” y a reiterar su repertorio de temas que abarcaban el hombre y la geografía, los recuerdos y los mitos, a partir de “los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea.”³⁰



Mitología, 1961, cromo al yeso, 130x80 cm, col. particular

* Este trabajo es una versión ampliada de la ponencia “Culturas nativas, sensibilidad contemporánea: la obra tardía de Leónidas Gambartes”, expuesta en las *Primeras Jornadas de Estudios sobre Rosario y su Región. Viejos problemas, nuevas perspectivas* organizadas por la UNR, los días 8, 9 y 10 de octubre de 2003.

¹ Una temprana recepción del texto fue el artículo de Borges “Un caudaloso manifiesto de Breton” publicado en *El Hogar* el 2/12/38. Según Jorge Schwartz “De manera peyorativa, Borges identifica el texto de Breton, Rivera y Trotski con los manifiestos de los años 20, repudiándolos por lo que representan de autoritarismo cultural y de imposición de proyectos estéticos colectivos, inhibidores de iniciativas individuales. De hecho, es contradictorio proponer un ‘arte revolucionario independiente’ y al mismo tiempo defender la aglutinación de los artistas en una federación basada la oposición al ‘arte puro’ y en la preparación del artista para la revolución.” En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 458.

² Uno de estos emprendimientos fue la edición, en 1944, de un grupo de poemas de Montes i Bradley reunidos en “Alabado sea tu nombre” la primera de las *Carpetas del Grillo* con dos puntasecas grabadas especialmente por Juan Berlingieri y un ex-libris de Ricardo Warecki. Es preciso señalar que el escritor también había dirigido durante los años '30 una página de arte en el diario *La Capital* que llamó “Balumbá” —término que significa batahola o barullo— y desde la cual apoyó la realización del polémico XIV Salón en el que se dieron a conocer en forma masiva las obras neorrealistas de gran formato realizadas por Berni y el grupo de la Mutualidad.

³ “En un fresco de grandes dimensiones pintan el drama de la vida patagónica. Es una obra de Lasansky y Barragán”, en *Crítica*, Buenos Aires, octubre 16 de 1935.

⁴ Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 (1989), p.83.

⁵ Rivera, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

⁶ Clifford, James, “Sobre el surrealismo etnográfico”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectivas posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1988), pp. 149-188.

⁷ Rubio, Oliva María, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 200.

⁸ Alix, Josefina y Sawin, Martica, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

⁹ Fruttero, Arturo, “Indagación de una pintura”, en *Revista de Historia de Rosario*, Rosario, año II, n° 7-8, jul.-dic., 1964, p. 38.



Mitología, s/f, cromo al yeso, 100x68 cm, col. particular

¹⁰ Rodríguez, Ernesto B., *Juan Grela G.*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p.2

¹¹ “en La Basurita yo me encontré con un mundo que me subyugó...Tenía un clima que, o yo estaba predispuesto para eso o era el clima que yo necesitaba, que me impulsase a trabajar... Sentía en carne propia aquellas cosas de ese barrio, por ser de alguna forma, los tipos de cosas que yo viví en mi niñez.” En Ghilioni, Emilio, “Conferencia sobre Grela”, Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 27/19/99, texto mecanografiado.

¹² Gómez de la Serna, Ramón, “Negrisimo”, en *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 123-136.

¹³ Carta a Leónidas Gambartes, 4 de noviembre de 1944, reproducida en Giunta, Andrea, “Voces múltiples para una cronología”, en *Gambartes*, Buenos Aires, Proartis, 1992, p. 133.

¹⁴ Se trata de lo ensayos de Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu y Roger Pla reunidos en *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954.

¹⁵ En el libro editado por Bonino, op. cit., s/p.

¹⁶ La caracterización de la antigua pintura romana ha sido tomada de Janson, H. W., *Historia del Arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1965, pp. 150-156.

¹⁷ Gambartes, Leónidas, “Sobre el payé”, texto mecanografiado.

¹⁸ González, Alberto Rex, *Arte estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatómicas de N.O. argentino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

¹⁹ *Personajes míticos*—que recibió el Premio “El Círculo” en 1957 e ingresó a la colección de Domingo Minetti— posiblemente guarde una relación no sólo formal sino también significativa con *Formas Kakuy*. En esta pintura, una mujer y un ave de patas y cuello larguísimos aparecen a ambos lados de una figura central que experimenta una transformación extraordinaria. Algunas escenas que llevan por título *Mitología*, una de 1957 y otra de 1961, quizás también aludan a narraciones míticas cuyo significado desconocemos.

²⁰ Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.

²¹ Gambartes, Leónidas, “Sobre el payé”, op. cit.

²² Ellena, Emilio, “Memoria”, en catálogo exposición *Gambartes*, Buenos Aires, ArteBA, mayo de 1998, p.7.

²³ Muller, Joseph-Emile, Klee. *Figuras y máscaras*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1971, s/p.

²⁴ Gambartes, Leónidas, “Respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida*”, Rosario, 1960, texto mecanografiado.

²⁵ Muller, Joseph-Emile, op. cit., s/p.

²⁶ Gambartes pudo observar muchos de estos diseños en el libro de Alfredo Taillard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, editado en Buenos Aires por la editorial Guillermo Kraft, en 1949.

²⁷ Gambartes, Leónidas, “Sobre el payé”, op. cit.

²⁸ Una versión sobre las diversas líneas internas del Grupo Litoral y las perspectivas sobre la introducción de Torres García puede verse en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, particularmente en el capítulo “Los pintores modernos: regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo”, pp. 45-71.

²⁹ Sevlever, Rubén, en catálogo exposición *Gambartes*, Santa Fe, Museo Provincial “Rosa Galisteo de Rodríguez”, septiembre de 1958.

³⁰ Gambartes, Leónidas, “Respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida*”, op. cit.



Bestiario, 1958, cromo al yeso, 58x83 cm, col. particular



p o e m a d e e t e r n i d a d

hojas de cuerpos distintos,
hojas de plata i de nieve,
hojas de día i de noche,
hojas que van i que vienen.

almas de muchas maneras,
almas de vida i de muerte,
almas de sal i de azúcar,
almas que ruedan inertes.

frutos de formas inciertas,
frutos de aire i de tierra,
frutos de agua i de fuego,
frutos que anclan i yerran.

horas de diversos tiempos,
horas de peso i espuma,
horas de rama i de vuelo,
horas que restan i suman.

pétalos de mil colores,
pétalos de tierra i nube,
pétalos de siempre i nunca,
pétalos que caen i suben.

voces de todos los tonos,
voces de pez i moneda,
voces de cuerpo i de humo,
voces que pasan i quedan.

pájaros de trinos varios,
pájaros de sol i luna,
pájaros de amor i flecha,
pájaros que van i acunan.

señas señales señeras:
hojas, almas, frutos, horas,
pétalos, voces i pájaros,
cosas que marchan i moran...

1939.

r-e. montes i bradley.

ilustró
leo. gambardes