



# RICARDO DAGA' SURCOS

EDICIONES REVISTA  
*la marea*



---

# RICARDO DAGÁ SURCOS

Buenos Aires, Argentina  
2010

EDICIONES REVISTA LA MAREA

---

Dagá, Ricardo

Surcos / Ricardo Dagá y Diego Andrés Dagá. - 1ª ed. -

Buenos Aires: Ediciones Revista La Marea 2010.

284 p. : il. 21x15 cm.

ISBN 978-987-25690-1-3

1. Arte. 2. Memorias. I. Dagá Diego Andrés II. Título

CDD 730

---

Diseño: Javier Veraldi, Carolina Santantonín > plantabaja C

© 2010 Ediciones Revista La Marea

Agrelo 3045, (1221) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

<http://lamarea-revistadecultura.blogspot.com>

[revistalamarea@yahoo.com.ar](mailto:revistalamarea@yahoo.com.ar)

ISBN: 978-987-25690-1-3.

Título: SURCOS

Autor: RICARDO DAGÁ; DIEGO ANDRÉS DAGÁ

Editorial: EDICIONES REVISTA LA MAREA

Edición: 1a EDICIÓN

Hecho el depósito que indica la Ley 11.723

Impreso en Argentina por Cooperativa Chilavert Artes Gráficas

Chilavert 1136. C1437HBD, Ciudad de Buenos Aires, noviembre 2010

---

---

Ricardo Dagá, acompañado por su interlocutor, va recorriendo senderos hacia atrás, hilvanando recuerdos, reconstruyendo los caminos del hombre-artista que es, y al mismo tiempo dando testimonio de toda una época de las artes plásticas en la Argentina. Época signada por la búsqueda y la experimentación formal, el intercambio colectivo, la pluralidad de tendencias.

Desde su aproximación a un arte, la escultura, que todavía crea y disfruta una minoría, el vínculo con el trabajo marca y alimenta la concepción de Dagá sobre el hecho y el producto artísticos. Sus recuerdos, a través del diálogo, surgen unidos a las reflexiones que la experiencia y el tiempo han enriquecido y pulido como esa piedra que trabaja.

Dagá habla con admiración de sus maestros, con humildad de su propia obra, y es abiertamente crítico de los críticos, de los “personajes” alimentados por el “marketing”, de la mercantilización del arte. La política cultural, la organización de los museos y las galerías, la enseñanza artística (él mismo fue docente durante muchos años) son otros tantos de los temas recorridos. El diálogo avanza en estos terrenos al mismo tiempo que hace surgir relatos más personales de la vida y el entorno del artista.

“Quisiera que este libro pudiera pasar de uno a otro como testimonio de alguien que trabaja y es artista en nuestro país”, dice Ricardo Dagá. Intención compartida por La Marea, que, en este año del Bicentenario, presenta ahora Surcos, como parte de la difusión de artistas surgidos en el pueblo, y del debate sobre el arte y la cultura en la Argentina.



---

# APUNTES DEL EDITOR

A mediados de 1999 mi papá, Ricardo Dagá, ajustaba los bocetos de “Nuevas banderas” en el taller del fondo de su casa en la calle Donado. Como tantas veces retomaba el tema de una obra para continuar su desarrollo en una serie. En este caso, a partir de “Cimiento – Acción – Flama”, en 1978 había trabajado sobre una visión más “gótica”, estilizada... Por mucho tiempo ese yeso estuvo en el taller... hasta que más de veinte años después, la flama de entonces mutó en las banderas con las que por esos días papá se encontraba cada vez que acompañaba a Sara, mi mamá, a sus clases de francés en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. El sustrato telúrico del país se conmovía y con él, la sensibilidad del artista.

Y así lo encontré ese domingo, apasionado mientras dibujaba y modelaba los bocetos, tratando de encontrar las soluciones a los problemas estéticos que le presentaba la obra. Como era habitual, llegamos con mi compañera, Paula a la casa-taller de Donado, y Ricardo y Sara nos contaron que Monice Glenz se había acercado con la idea de dar inicio a una serie de publicaciones que permitieran aproximarse al trabajo y al proceso creativo de algunos escultores argentinos, que consideraba representativos de una época. Evidentemente confluyó con un anhelo que mi papá venía madurando desde hacía tiempo. Poder enhebrar una serie de recuerdos y reflexiones sobre su formación, su tarea y su actualidad, para que pudiera llegar a los jóvenes, a aquellos que eligen el camino del arte como expresión, y a aquellos a los que el arte les resulta una caja misteriosa y un tanto inextricable.

Monice actuó quizás como aquellas antiguas parteras, de quien Sócrates tomaría la mayéutica como forma de poner a la luz los lazos que unen a la obra con los momentos de la vida. Si bien un artista “es” a través de sus obras, de sus realizaciones, este libro le brinda la posibilidad de explayarse sobre algunas ideas que, expuestas junto con otros aspectos de su vida, permiten considerarla en forma integral, donde es imposible escindir la sensibilidad creadora de todo lo que la rodea.

Durante mucho tiempo fue habitual llegar a la casa y encontrar a Ricardo en plena tarea de dictado a Sara, quien mirando con ojitos chispeantes a través de los anteojos que se le escurrían por la nariz, buscaba hacer alguna corrección o precisión sobre la frase que acababa de volcar al papel. Pasaron varios años. En 2003 tuve en mis manos una copia de esos cuadernos manuscritos. Reencontrarme con tantos recuerdos me entusiasmó para sumarme al esfuerzo de componer y, en cierto modo, “completar” aquello que Monice había iniciado. El libro tomaba un vuelo propio e insospechado.

En esta nueva etapa, algunos de los cafés de Buenos Aires fueron lugares de encuentro. Y los mozos y mozas pasaron a ser testigos curiosos de la historia de estas líneas. Terminaron haciéndose nuestros amigos. Algunos quedaron como personajes anónimos y otros tuvieron nombre. Allí están

Daniel y sus compañeros del bar frente al Departamento de Idiomas de la UBA, en la calle 25 de mayo; o los de la esquina de Corrientes y Leandro N. Alem; tanto como Eugenia de Las Heras y Coronel Díaz... Y últimamente en el "Rincón de los Incas", en Avenida de los Incas y Lugones, sus dueños, Roberto y Susana, que se brindaron amistosamente y detrás del mostrador siguieron con ansia el progreso de los últimos meses de redacción.

Como no podía ser de otra manera, un libro que habla sobre la vida, está expuesto a las mismas alegrías y dolores que ésta tiene. Y así como en estos años nacieron los dos nietos de Ricardo y Sara, Gabriel Martín y Malena, otros amigos entrañables ya no están.

Monice enfermó, y a los pocos meses ya no estuvo más entre nosotros. Ricardo, que en determinado momento había hablado con ella la necesidad de retomar el trabajo para que el libro saliera porque consideraba que lo que había logrado plasmar en palabras podía ser de utilidad a quienes pudieran leerlo, se propuso continuarlo. Buscando también transformar el dolor en homenaje y tributo a quien con su trabajo diario y su calidez, hacía un valioso aporte a nuestra cultura.

Lo que pasó con Monice, a lo largo de estos diez años, desde que empezamos a trabajar, sucedió con otros, que aparecen mencionados en estas páginas... mientras escribíamos con Ricardo y Sara, estaban presentes. Y así quisimos mantener la redacción: en presente. Porque es así como los sentimos: presentes. Y así, presentes, están sus aportes y los motivos por los que los evocamos aquí. Sólo a título biográfico en el índice onomástico final, aparece consignado, en los casos que corresponda, el año en que fallecieron.

Mucho hablamos con mi papá, Ricardo, sobre la forma que debía tomar el libro para su publicación y él lo definió con la contundencia que tienen sus obras:

*"Quisiera que este libro, pudiera pasar de uno a otro, como testimonio de alguien que trabaja y es artista en nuestro país. Un país que como digo en algún lugar, quizá por su 'juventud', aún no valora, respeta y cuida como debiera su patrimonio cultural y a sus realizadores. Pero que es en él en donde encuentro ese acicate a mi sensibilidad creativa para trabajar con ella cada día. Quizá a él haya que agradecerle esa ingrata aptitud".*

Sin que nos lo hubiéramos propuesto cuando comenzamos con este trabajo, quedamos de cara al año en que se celebra el bicentenario de la patria, de aquel momento de quiebre, donde un puñado de hombres soñaron y se comprometieron con un futuro de libertad. Y teniendo entre manos el material que hoy nutre estas páginas, una amiga nos señaló qué importante era que éstas ideas se integraran a un debate necesario, de lo que ocurrió en estos años pasados, por aquello de las



“ingratas aptitudes” de nuestro país, pero sobre todo por todo lo que resta por hacer. Sin ir más lejos, la mayoría de las obras y monumentos que hacen a la identidad de la Ciudad de Buenos Aires son de escultores que, fundamentalmente fueron expresión de aquellos primeros cien años... Por eso buscamos que este libro permita compartir el punto de vista de un artista que se formó con los grandes maestros del siglo XX y que es parte, a través de sus obras, de ese gran torrente del arte contemporáneo con el que el espacio público de nuestra ciudad y de nuestro país está en deuda. Y es una deuda que no tiene sólo que ver con los artistas que modelan diariamente nuestra identidad, sino con la gente, a quien se priva de poder compartir en lo cotidiano esas expresiones que enriquecerían su percepción y su sensibilidad.

Finalmente quiero agradecerles a Héctor Zimmerman -entrañable amigo de la familia y sabio alquimista de la palabra- y a Mirta Caucía - que sabe mantener indisolublemente ligados el compromiso, a la sensibilidad y la calidez- los aportes que hicieron con su lectura crítica de este libro que a partir de ahora, como dice Ricardo, tendrá que hacer su propio camino.

DIEGO ANDRÉS DAGÁ.

Julio 2009.

---



---

Gracias a Sara  
y a Diego.  
Que me contienen y estimulan....

Ricardo Dagá  
Buenos Aires, 5 de julio de 2009.

*“Él toma los materiales y los transfigura, los enaltece,  
y es algo así como si devolviera  
al granito, a la madera, al bronce, al mármol,  
su antigua y recóndita pureza”.*

Raúl González Tuñón  
Diario Clarín, 1960

---







Daga' 65.

# EL ORIGEN

**- Poco ha trascendido de tu vida, más allá de tus obras, por fuera del círculo de amigos y de colegas que te conocen y algún artículo periodístico publicado... ¿Qué te parece esto de empezar a poner en palabras un mundo que hasta ahora fue sobre todo de imágenes, volúmenes y sensibilidades?**

- Mirá, todo lo que vivo es tan intenso, que ahora, mientras busco ordenar mis recuerdos para compartirlos con vos, me es imposible evitar emocionarme profundamente. Alguna vez le dije al periodista Mario Cueva, que debería vivir dos vidas: “Habría que vivir dos veces. Una para vivir solamente, y otra, para crear...”<sup>1</sup>. Pero hoy tomo conciencia

---

<sup>1</sup> Mario Cueva, Revista “Karina”, Buenos Aires, octubre de 1966, pg. 21. Ver “Presentaciones y artículos periodísticos”

de que eso es imposible... no se pueden separar estas realidades... porque una se alimenta de la otra: no hay vida sin creación, y la creación artística no puede entenderse, en mi caso y creo que en el de los demás tampoco, si no es en permanente relación con lo que es el resto de la vida... ¡Y tiene que ser así!

**- Quizá por eso me gustaría encontrar el inicio de ese proceso en el que se gesta el hombre-artista ¿Con algún integrante de tu familia tenías un diálogo acerca del arte cuando eras chico?**

- En general con mis padres yo tenía una buena relación. Más allá de cuánto se involucraban o me apoyaban. Nunca me forzaron a seguir una carrera, ni me hacían sentir que estuviera perdiendo el tiempo cuando decidí entrar en las escuelas de arte.

En ello había también una cuestión social y cultural. Porque cuando éramos más chicos, mi hermana Tere iba al Casal de Cataluña a aprender danzas clásicas y solfeo. Y yo también iba a ese centro cultural de la colectividad catalana.

Después ella siguió con las danzas clásicas y el piano y a mí me hicieron estudiar violín.

Recuerdo que en esa época nos mudamos de la calle Tacuarí, que estaba cerca del Casal, ubicado en la calle Chacabuco, a la calle Maza, cerca de Boedo e Independencia. Me iba con el violín, que me habían comprado mis padres, a que me escuchara y me corrigiera el maestro. Habré ido tres o cuatro clases y se ve que la cosa no andaba. El maestro, que no decía ni mucho ni poco, me señalaba qué tenía que estudiar para la próxima vez y yo me volvía a casa.

Yo practicaba en la terraza de la fábrica donde vivíamos. Los obreros subían, a la hora que iban a bañarse al vestuario y me cargaban. Sentían cómo ese violín sonaba como una tripa descosida... Yo mismo sufría, porque no salía una nota ni por casualidad. Tal vez, si hubiera tenido paciencia podría haber funcionado, pero no fue así.

En un momento me dí cuenta de que no iba ni para atrás ni para adelante. Con el instrumento fui un desastre. Entonces salía con el violín, caminaba por el barrio del Casal esa hora, y me volvía con el estuche sin abrir. Y en casa no sabían nada.

Hasta que me avivé de no tomar el tranvía. Y me quedaba por mi barrio, con lo que ahorra esas chirolas del viaje. Habré estado un mes haciéndome "la rata".

Y así fue que al llegar el cumpleaños de mamá pude comprarle un regalo. Recién cuando me operaron de las amígdalas para ir a una colonia de vacaciones en Necochea, surgió el tema del regalo, y me



preguntaron de dónde había sacado la plata. Entonces confesé que no iba más a las clases de violín.

Te cuento esto porque fue algo que sí podía tener el aspecto de una “imposición” de mis padres. A lo mejor ellos me habían preguntado si quería estudiar violín, y yo dije que sí, o algo por el estilo. Pero con la música, evidentemente no andaba.

**- ¿Tus padres a qué se dedicaban y qué estudios tenían?**

- Ricardo Dagá, mi papá, era carpintero, tenía un pequeño taller. Cuando se declaró la Segunda Guerra Mundial, ante el temor de una fuerte crisis económica, buscó desarrollar su oficio ya no de manera independiente. Y aceptó entrar a una famosa fábrica de cigarrillos, donde hasta sus últimos días fue el “hombre orquesta”, de confianza, con lo que se aseguraba un ingreso fijo mensual. Mi mamá, Teresa Escuté, era modista. Había aprendido el oficio a los 13 años, en la casa de una mujer, también catalana, que había arreglado con mi abuela que Teresa, a la vez que aprendía, hiciera mandados y cuidara a los chicos de la familia. Poco después de casarse con mi padre puso un pequeño taller, donde trabajaba con jóvenes aprendices. Además, era ama de casa.

Como hombre de trabajo, papá tenía ciertos principios de los cuales nunca claudicó. De chico, los recuerdos de su vida se me representaban tan épicos, tan legendarios, que siempre me parecía que habían ocurrido en un tiempo distante. Me resultaba imposible darme cuenta de que eran recuerdos de ayer nomás.

Evidentemente a él, carpintero, y a mi madre, modista, les debo mi manualidad. La verdad es que no tengo un recuerdo claro de que papá me hubiera instruido en el manejo de las herramientas. Fue mi condición de gran observador, gracias a la cual, viéndolo trabajar, aprendí todo lo que necesitaba.

Cuando en 1963 conocí Gelida, el pueblo donde nació, cerca de Barcelona, parecía que nada hubiera cambiado en los cuarenta años que habían pasado desde su partida. Pude palpar todos los detalles que él me había descripto, con absoluta fidelidad, al enterarse de que yo iría. Estaban sus amigos y amigas de aquella infancia, el dueño del almacén y bar, otros familiares y hasta su hermano Jaime, que también se sentía orgulloso de ser carpintero... Fue muy hermoso. Allí, en ese lugar, comprendí por qué mi papá amaba tanto la provincia de Mendoza. Era porque le hacía acordar mucho de su pueblo natal.

Mi mamá frecuentaba con mi abuela Eulalia el Casal de Cataluña, y junto a Ricardo, quien más tarde sería mi padre, integraban el Orfeo Catalá. En un viaje que hicieron a Montevideo, para una actuación del

coro, comienzan su relación a bordo del “Vapor de la Carrera”. Después de tres años de novios, se casaron en el año 1928 en Buenos Aires. Teresa tenía 18 años y Ricardo, 20, por lo que sus padres tuvieron que dar la autorización para el matrimonio. Mi hermana Teresa nació en 1930 y yo, el 5 de julio de 1931. Mi mamá contaba que cuando fue el golpe contra Yrigoyen, el 16 de septiembre de 1930, mi papá se llevó a mi hermana, de muy pocos meses de edad, a Plaza de Mayo y que en cuanto vieron aparecer a las tropas, se volvieron corriendo a casa. En cuanto a los estudios de ellos, papá había cursado algunos años de la escuela primaria en Gelida, y la completó en Buenos Aires, en la Escuela Don Bosco. Mi mamá hizo su nivel primario en una Escuela del Estado en Argentina. Y los dos llegaron a terminar la primaria. Se podría decir que éramos una familia de clase media baja. Y esta situación se mantuvo a pesar de los esfuerzos para mejorarla. Cuando yo era chico, no sobraba el dinero en mi casa, al contrario, alcanzaba para vivir ajustadamente. Los ingresos eran por el trabajo de carpintero de papá y lo que mamá obtenía como modista. Más tarde, cuando mi papá entró en la fábrica, tenía ese sueldo fijo.

**- ¿Y tus abuelos desde dónde vinieron?**

- Mis abuelos eran españoles, de Cataluña. Los abuelos paternos se llamaban Antonio Dagá y Antonia Almirall. Mi abuela, entre las tareas del hogar, en Gelida, se encargaba de ordeñar las vacas y hacer el vino que, con nueces, era el desayuno habitual. Mi papá, Ricardo, nació allí el 15 de abril de 1908 y viajó a Buenos Aires, por primera vez a los doce años. Aquí ya estaba su hermano Marcelino. En el Colegio de curas al cual asistió, aprendió el oficio de carpintero. Mi abuelo paterno falleció en España, entonces a los quince mi papá vuelve a su ciudad natal, a buscar a su madre Antonia. Y así mi abuela llegó a Buenos Aires, acompañada por Ricardo. Eso debió ser entre el año '21 o '23. Y en Gelida aún quedó su hermano Jaime, que es a quien conocí en 1963, cuando visité el pueblo.

Mis abuelos maternos se llamaban Martín Escuté y Eulalia Ventosa. Y mi mamá, como ya te conté, Teresa Escuté. Ella nació en Buenos Aires el 21 de diciembre de 1910. Con apenas dos años de edad viajó junto a sus padres a Barcelona. Allí enfermó de “viruela boba”, y mi abuelo Martín prometió que si se sanaba de la enfermedad, a la que muy pocos chicos sobrevivían, se volvían a Buenos Aires. Como logró curarse, mis abuelos volvieron con ella al país aproximadamente en 1914. De aquel viaje contaba mi madre que en Barcelona le preguntaban si le gustaba esa ciudad y ella decía que no. A sus ojos de niña, comparándola con



Buenos Aires, le parecía “chiquita, fea y sucia”. Mi abuela Eulalia nació en Barcelona 1893 y allí vivió hasta que sus parientes, que vivían en Buenos Aires la tentaron a venir, ya que según ellos aquí podía ganarse bien la vida. Sus padres habían muerto. En cuanto a mi abuelo Martín, participó de la guerra que España mantuvo con Filipinas. Allí se negó a disparar un solo tiro, y entonces se desempeñó como enfermero y como monaguillo. Lo que le valió una disputa con el capellán, ya que ambos pretendían a la misma nativa... el asunto, contaba mi mamá, se ventilaba en plena misa, cuando el cura, en un latín “comprensible” para mi abuelo, lo conminaba a abandonar sus pretensiones sobre la chica. Tres años después volvió a España y allí conoció a Eulalia que ya había tomado la decisión de viajar a América. Martín, adulto y bastante mayor, decidió seguirla para protegerla. Como la guerra continuaba, pudo salir de España gracias a un documento que le facilitó un amigo. Martín tenía 31 años y Eulalia 14. Al llegar a Buenos Aires en 1907, ella fue a casa de esos parientes que la habían llamado y se encontró con que vivían todos juntos en una pieza. Él fue a una pensión. Eulalia contaba que durante una semana no se cambió de ropa, por la vergüenza que le daba tanta promiscuidad. A lo que Martín le propuso, con su carácter seco y justo: o se casaban en ese momento o él la llevaba de vuelta a Barcelona. Y se casaron el 20 de junio de 1908.

**- Y al llegar a la Argentina ¿dónde vivieron... a qué se dedicaban?**

- Tanto mis abuelos, una vez que llegaron de Europa, como mis padres, siempre vivieron en la Ciudad de Buenos Aires.

En Cataluña, mis abuelos Antonio y Antonia trabajaban una parcela de tierra que pertenecía a uno de los terratenientes de Gelida. Además, él era el sereno del pueblo. Cuando Antonia, viuda ya, se establece en la Ciudad de Buenos Aires, pone una pensión por el centro.

Mi abuelo Martín construía y reparaba hornos de panadería, a lo que en Barcelona se le llamaba “furmet” y tenía veleidades de inventor. Mi abuela Eulalia era ama de casa.

Lamento no haber tomado algunas notas, en su momento, para recordar las historias que mamá contaba, con mucha riqueza, de lo que le había transmitido la suya. Tenían misterio y aventura. Siempre me fascinó escuchar la anécdota de cómo Martín Escuté vino acompañando a Eulalia. El modo un tanto “romántico” en que se encontraron y unieron, me daba la sensación de que se asentaba en la responsabilidad y el amor. Evidentemente retrataban una época, hábitos, costumbres y situaciones que a mí siempre me resultaron simpatiquísimas... tal vez por la forma en que lo relataba mi madre.

Mamá siempre supo tener una narrativa que atraía naturalmente. Diría que esas anécdotas de sus antepasados o las vivencias de toda su vida, atrapaban por lo fantásticas. ¡Qué no decirte cuando eran cuentos infantiles! Ya éramos más grandes cuando descubrimos con mi hermana que éstos no estaban exentos de cierta picardía.

En reuniones familiares contaba los avatares del que sería un tío lejano, un militante anarquista y uno de los creadores del sindicato de panaderos en Barcelona. Gran jugador de billar. Por las persecuciones de las que era objeto a raíz de su militancia y sindicalismo, tuvo que huir de Barcelona y fue a refugiarse a Cuba. Se dejó crecer la barba, y usando “panamá”, vestía como los del lugar. Cuando se trasladó a Buenos Aires, supongo que seguiría con sus actividades sindicales. Pero por las noches iba a jugar al billar en una confitería que tenía un salón especialmente acondicionado. Había sido contratado para jugar allí por dinero con los clientes habituales. Y como en el contrato habían establecido que eso era hasta las doce de la noche, cuando veía a alguno con billetera abultada, se lo reservaba para jugar después de la medianoche, fuera del horario del contrato.

A mamá era frecuente escucharla cantar. Podría definirla como una mujer de carácter fuerte, forjado posiblemente en una vida que no fue fácil, pero que afrontó con decisión y optimismo. No esquivó situación alguna y supo llevarlas siempre a buen puerto.

**- ¿Cuántos eran de familia?**

- En casa, en un comienzo, éramos seis de familia: mamá, papá, mi hermana mayor Tere, yo, mi abuelo materno y la hermana de mamá. Cuando se casó mi tía Aurora, quedamos cuatro, porque el abuelo Martín se fue a vivir con ella. Después de unos años, con el nacimiento de mi hermana Cristina, en 1946, pasamos a ser una familia de cinco personas.

Cuando terminé sexto grado se planteó en casa que, o seguía estudiando, o había que ponerse a trabajar. Y yo no era buen estudiante. Principalmente en “Castellano”. Y mi letra, la caligrafía, era mala. Eso me acomplejaba mucho y entonces así como mis compañeritos se preparaban para dar el examen de ingreso al secundario, yo empecé a buscar trabajo con el diario.

Hacía una lista e iba por Congreso... Hasta que entré en la fábrica de calentadores Primus. En el aviso decía que buscaban “aprendiz tornero”. Me entusiasmé con la idea, porque en la fábrica donde vivíamos había tornos. Y se ve que a mi mamá le interesaba que yo me dedicara a la mecánica. Una vez que entré, todos los días, después de trabajar dos turnos de tres horas, al mediodía y a la tarde, al pasar por la oficina,

preguntaba si ya me podían dar un torno. Siempre me decían que no. Hacía cosas standard, muy aburridas. Y a mí se me ocurrían formas de mejorar la máquina en la que estaba trabajando, como un apoyabrazos o cosas por el estilo, en vez de hacer lo que me mandaban. Tanto es así, que después de un mes, me recriminaron cómo era que había hecho tan pocas piezas.

Como insistía, me dijeron que no me podían dar un torno porque con seis horas no les convenía. “Ahora que entramos de vacaciones – me dijeron - tu papá tiene que firmar una autorización para que puedas trabajar ocho horas”. Llevé la autorización y ellos la tramitaron ante la Secretaría de Trabajo y Previsión, donde ya estaba Perón. Ahí saltó que por la edad que tenía, no podía trabajar ni siquiera seis horas. Y entonces me quedé en la calle.

Desde que terminé la primaria, y mientras buscaba trabajo, me inscribí en escuelas nocturnas para adultos, buscando aprender dibujo. Porque algunos compañeritos míos habían ido a cursos así.

Nunca llegaba a tiempo. Entonces hice desde un curso para aprender caligrafía, donde lo único que hice bien fue la caja para poner las lapiceras y el tintero, hasta práctica de escritorio. Y como la maestra era una muchacha muy joven y los otros eran todos más grandes que yo, tenía la impresión de que para lo único que iban era para deleitarse mirando a la piba. Ahí aprendí a hacer un cheque, un recibo, la fórmula para hacer contratos.

**- Si bien me decís que buscabas aprender dibujo... estos primeros pasos parecían alejarte de ese objetivo...**

- Fijate que desde el inicio la vida tiene sus vueltas... Pero llamalo destino o cierta característica ancestral de no aflojar en lo que uno se fija como meta... las cosas se fueron encaminando...

Recién tres años después “calcé” en una escuela nocturna en la calle Entre Ríos y San Juan, donde finalmente pude ingresar al curso de dibujo. Lo dictaba Pedro Domínguez Neira, que resultó ser el cuñado del escultor Alfredo Bigatti. Fue muy lindo, porque en realidad me sirvió para prepararme para dar el examen de ingreso a la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”.

A fin de año Domínguez Neira me prestó un modelo de yeso de la Flor de Lis, para que yo practicara. Me invitó a su taller para que retirara el modelo. Quedaba en el Pasaje Barolo. Allí vi, casi por primera vez, el taller de un artista pintor.

Te digo por “casi por primera vez” porque ya unos dos años antes, en 1945, cuando empecé a trabajar como aprendiz de tallista en la calle

San Juan al 3400, frente mismo al taller había otro, donde trabajaba un santero, que era hermano de mi patrón en ese momento. Éste a veces me hacía ir, después de mi horario, a cebarle mate. Allí me detenía a ver cómo este santero que, por supuesto, era escultor -en pleno gobierno de transición en épocas de Farrell y Ramírez-, desbastaba un bloque de guatambú... Con gran destreza. Y yo veía cómo surgía el rostro de Ramírez. Más tarde, cuando al tiempo volví a ayudarlo en sus tareas, siempre pude adivinar esa impronta de un desbastamiento fresco, y al que los años produjeron rajaduras propias de un material que no había sido estacionado como correspondía. Son todas cosas que fui viviendo en esta etapa que según cómo se fueron dando los hechos, podría decirte que fue decisiva. Porque sin tener todavía una definición, eran vivencias que me atraían y me hacían sentir transportado, sin tener idea de a dónde. Lo que sí puedo decirte es que sentía la necesidad de imitar o copiar.

Y mi compañero en aquel trabajo de tallista, Roberto Álvarez, ya iba a una escuela nocturna, para adultos, donde aprendía dibujo. Su maestro era el pintor Segundo Pérez. Y él tenía el hábito de llevar a sus alumnos, algunos domingos por la mañana, a visitar talleres o museos. Álvarez le pedía permiso y conseguía que yo fuera parte de esas visitas. Así es que primero conocí el taller del escultor Juan Carlos Oliva Navarro, que entre muchos trabajos hizo el Monumento a Solís que está emplazado en el Parque Lezama. En ese lugar me impactó ver sobre un caballete giratorio, en proceso de ejecución, una gran escultura ecuestre de San Martín. La estaba haciendo para un monumento. Y posiblemente él dijo para dónde era, pero entre todo aquello que yo estaba viendo, era difícil que prestara atención al dato. Por todos los trabajos que podían verse, y las fotografías que había en su casa-taller, en las que estaba junto a funcionarios en actos de inauguración, te podría decir que era un escultor oficialista o con vínculos con los políticos de turno. Lo que posiblemente le permitía concretar esos encargos. Pero fijate lo que son las cosas... Unos diez años después fui convocado para concretar una "Victoria" para un Monumento a San Martín, en la ciudad de Olavarría... ¡El proyecto original era de Oliva Navarro! Y ahí me acordé de aquella figura ecuestre que había visto en su taller y que debía ser emplazada en ese lugar. Aunque el monumento se estaba concretando, aquella pieza imponente no tuvo ese destino. No sé si por motivos económicos, o porque el Instituto Sanmartiniano, como era su costumbre, optó por que fuera una réplica de la que está en la plaza homónima de la Ciudad de Buenos Aires. Ésta es una obra del escultor francés José Dumas, y "cumple" los "ideales estéticos" que

ellos aceptan y muestra al prócer con las condecoraciones que ellos consideran como “infaltables”... Es una pena, porque si tenemos en cuenta cada monumento que existe en la Argentina y los que se donan a países amigos, nuestros escultores hubieran tenido la oportunidad de brindar su visión de esa figura señera. Así es que Olavarría no escapó a este criterio y cuando emplacé la “figura alada”, lo coronaba ya esa copia de la figura ecuestre realizada por el escultor francés.

Pero aquel yeso original de Oliva Navarro lo volví a ver muchos años después, en la década del ‘90, aún sobre el caballete, en el que fuera su taller... Ese lugar, que yo había visitado de muy joven, a media cuadra de la Plaza Las Heras en el barrio de Palermo, había sido convertido en pizzería sofisticada, abierta al público, al fondo de un paseo de compras lleno de boutiques. Todo parece una ironía del destino. Porque algunos años más tarde se convirtió en noticia en medios periódicos. Unos comerciantes coreanos habían comprado el lugar para instalar un tenedor libre y decidieron desprenderse de todo lo que todavía quedaba allí. El escándalo estalló cuando una vecina denunció que en un volquete aparecieron 17 esculturas entre las que había partes de aquel San Martín a caballo. Tras la intervención de la Guardia de Auxilio de la Municipalidad y de gente de la Dirección de Monumentos, las piezas fueron rescatadas y derivadas a un museo.<sup>2</sup>

En otra de esas visitas de domingo a talleres, con el maestro Segundo Pérez, también fui a conocer el edificio donde funcionaban la escuela-museo y la casa-taller de Benito Quinquela Martín. En las aulas quedamos impactados por las enormes pinturas, donde en cada una desarrolla temas relacionados con esa zona de La Boca. En el Museo vimos desde mascarones de proa, hasta la riquísima colección de su propiedad. Durante aquella visita guiada, Segundo Pérez puso especial cuidado en darnos infinidad de datos. Sellamos aquella incursión subiendo al taller, donde está ese enorme ventanal con la vista maravillosa de la Vuelta de Rocha, el Riachuelo, los puentes y La Boca, con sus casas de chapa coloridas. Allí Quinquela Martín, con su proverbial figura, nos dio la mano a cada uno de nosotros.

Por todo esto te podría decir que cuando visito el taller de Domínguez Neira en el Pasaje Barolo, mi “despertar interior” a la plástica ya casi se había producido. Y allí, él me mostró fotos de cuando en París, con Alfredo Bigatti y Raquel Forner, vestidos de novios, hicieron la parodia de un casamiento. Para mí todo eso era una novedad.

---

<sup>2</sup> *Diario La Nación, Buenos Aires, Viernes 1 de agosto de 1997, “Al rescate de una estatua de San Martín”.*





Y cuando me presento a dar el examen de ingreso a la Belgrano había muchas cosas que todavía no sabía. Ahí me fui enterando de que los que rendían conmigo, venían del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, donde había cursos para prepararse. Ya venían medio “apadriñados”. Los que les habían dado el curso eran profesores de Escuela y ya eso los respaldaba como para entrar. Había otros que venían de la Mutualidad de Bellas Artes, que era el otro centro. Es decir, uno era bien de izquierda, y el otro, si bien no era de derecha, ya era otra cosa. Finalmente entro. Pero para el examen yo tampoco sabía, por ejemplo, que los dibujos a carbonilla, había que fijarlos. Entonces los otros pibes me prestaron el pulverizador y la resina para fijar el dibujo.

Mientras iba en el tranvía a buscar el resultado, con muchas dudas y con mucho temor, me encuentro con mi maestro de sexto grado. Que me había alentado para que siguiera dibujo. En el viaje me dio su apoyo diciéndome: “pero cómo no vas a entrar, no tengas miedo”.

**- Dentro de la colectividad catalana, además de las actividades culturales que hacían, ¿te acordás cómo impactaban los acontecimientos de Europa entre quienes estaban en Buenos Aires?**

- Tendríamos que volver unos años atrás. Mientras estaba cursando quinto grado, mis padres retoman la actividad en el coro del Casal de Cataluña, del que ya habían formado parte. Entonces nos incorporan a Tere y a mí. Nos toman una prueba y el Maestro Ernest Sunier, que era el director, nos pone en la voz que él consideraba. Necesitaban incorporar gente para ir a cantar nuevamente a Montevideo, donde en una plaza seca iban a inaugurar una plaqueta en homenaje a Luis Companys... que para los catalanes era un héroe, porque había sido por muy poco tiempo, entre 1933 y 1939, presidente de la siempre soñada Cataluña autónoma. Después logró escapar a Francia. Fue capturado, en 1940, por las tropas de ocupación alemanas, y deportado a Barcelona. En el Montjuic finalmente es fusilado por la policía franquista.

Precisamente, éramos muy chiquitos cuando íbamos al Casal de Cataluña... y en ese entonces estaba la Guerra Civil. No tengo recuerdos de que eso estuviera muy presente. En ese entonces, con mi hermana Tere formábamos parte del Esbart Infantil, un conjunto de chicos que recreaban danzas folklóricas catalanas, que lo dirigía el maestro Pedro Mas. Sin embargo sí me acuerdo de haber visto unos afiches y una especie de tarjetones donde aparecía la bandera republicana. Después, en la escuela primaria tuve algunos problemas con esto. Porque cuando había que dibujar la bandera española, yo dibujaba la republicana, porque era la que había visto en esos tarjetones que debían ser de alguna actividad

que se hacía. No me acuerdo bien. Nosotros éramos muy chicos y de eso solo se debía hablar entre los mayores.

El primer impacto que tengo como para ubicarme de que había una Guerra Mundial es cuando los alemanes declaran la guerra y mi papá, que era muy amigo del ferretero, va al negocio de él y quedan impresionados. Empiezan a considerar “qué nos puede pasar” por el hecho de que Europa entrara en guerra. Y verlos preocupados a ellos sí me marcó. El hecho de cantar todos juntos en el Orfeo con mis padres, nos hacía un poco compinches. Y participábamos de sus amistades y de la vida de una colectividad aquí en Buenos Aires. Por ejemplo, una de las mujeres que cantaba, la “Menchaca”, era de familia de vascos. Y las hijas, que debían ser más o menos de nuestra edad habían estado en la Guerra Civil. Una de ellas sobre todo, creo que era la mayor, tenía una crisis de nervios cada vez que escuchaba ciertos ruidos que le hacían recordar a los aviones que iban a bombardear. La madre era un personaje muy especial, muy resolutivo. Y sus hijas enseguida entraron a noviar con hijos de catalanes mayores que nosotros. Estas chicas, que no eran de esperar que un muchacho las sacara a bailar, principalmente la mayor, me usaban... yo iba a bailar cuando se hacían las fiestas los domingos, o los 25 de Mayo, o los carnavales... y aunque era un tronco, a ellas con tal de salir a la pista, les daba lo mismo.

Fuera de estas actividades en el Coro y en el grupo de teatro del Casal, que nos permitían tener una relación social y cultural con la colectividad, nadie de la familia se dedicaba a actividades plásticas.

**- Nos hablabas recién de tus visitas al taller de Domínguez Neira y tu despertar a la plástica, pero ¿Cuándo podrías decir que se definió tu vocación artística?**

- Mis manos construían desde los seis años. Nadie en particular influyó en esta decisión. A esa edad y sin tener casi idea, empecé a armar los troquelados que salían en Billiken. Que junto con Patoruzú eran las dos revistas que mi mamá compraba para que nosotros nos distraiéramos. Yo mismo en un momento me armé una calle, con la vía de los tranvías y los frentes de las casas. Y me animo a hacer un tranvía, con el trolley, el cable y todo. Y mi abuela era la que llevaba eso a un pariente de la familia Dagá, que debía ser arquitecto y le mostraba: “mirá las cosas que hace el nene”.

En principio construía en lo que podía ser mi relación con la carpintería, que era el trabajo de mi padre. Ahí posiblemente empiezo a conformar los pesebres. Y la que me “hace pata”, es mi abuela paterna. A los diez u once años modelo las primeras figuras del San José y la Virgen... ¡en masilla! Que nunca iba a quedar sólido. Mi abuela se ofrece

a comprarme la pintura para colorearlos. Me preguntó cual necesitaba, y yo le dije “óleo-témpera”. Porque creía que “témpera” era una marca. Y esta mujer se volvió loca buscando por los negocios. Y entonces le vendieron algunas cosas y yo a lo mejor le metía agua a algo que tenía que ir con aceite... Así que la pintura de eso fue un desastre.

Después ya compré en una santería los muñecos, que todavía están en lo de mis hermanas, y entonces el propio 24 de diciembre a la tarde, me metía en el taller de carpintería de la fábrica, y cortaba maderas y celotec y hacía la construcción del tablado. Para entonces ya estaría en el último año de la Belgrano o los primeros de la Pueyrredón. Eso lo fui repitiendo durante muchos años.

Pero probablemente es a los doce, cuando voy definiendo un camino que tiene que ver con lo artístico. Mientras trabajaba de tallista en aquel taller en la calle San Juan, sobre el que ya te hablé. Elijo la escultura al dar los primeros pasos en el modelado de figuras para los concursos y me lanzo con el “Niño del tambor” siendo estudiante de la Escuela Manuel Belgrano.

---

**- ¿Tenías algún lugar en tu casa donde ir haciendo tus cosas?**

- Mi primer taller, donde concentré todo mi papelerío y todo lo que yo venía estudiando en la Escuela Manuel Belgrano, fue allí en la fábrica donde vivíamos. En lo que había sido un baño de la familia, que estaba en la terraza. Desde donde estaban las habitaciones, hasta ese baño, debía haber unos diez metros. Entonces tanto en invierno como en verano, con el sol, era un problema. Papá había puesto como adornos unos canteros, unos cajones de madera que funcionaban como huerta, donde había desde tomates, hasta plantas de adorno. De pronto consiguió que los patrones accedieran a construir otro baño pegado a las habitaciones. Con lo que el antiguo, quedó desocupado. Le instalé una ventanita. Puse la mesa de dibujo que también me la había hecho yo, y una estantería donde tenía clasificadas día por día las carpetas de las materias. Y ahí dibujaba. Tenía unos modelos de yeso, que me había comprado. Y el hecho de buscar tener todo más o menos ordenado también me servía de excusa para hacer esas manualidades.

En ese lugar y en la terracita más próxima a las habitaciones y a la cocina, modelé mi primer trabajo. Era una mano que estaba como en posición de tocar una octava en el piano. Primero hice la mano sola, y después le agregué como una suerte de acantilado, con teclas. La destruí cuando ya me cambié al taller de Ballester. La arcilla de esa pieza la trabajé en la terracita, y después el yeso lo pase en ese tallercito que había improvisado.

En la fábrica había un campanario, con un reloj grande, a cuerda, con contrapesos que bajaban casi diez metros. Con tres campanas muy importantes. Había que tener la constancia de, cada semana, cuando los contrapesos llegaban hasta abajo, agarrar las manivelas, que eran muy pesadas, y hacerlas girar hasta que subieran y todo volviera a funcionar. Yo había asumido esa responsabilidad y a veces, por una razón u otra, me olvidaba. Entonces venían los vecinos a pedir por favor que lo pusiéramos en funcionamiento, porque tocaba en los cuartos de hora, en las medias y en las en punto. Y quien más quien menos, todo el mundo en el barrio se guiaba por el sonido de esas campanadas. Tiempo después, cuando en aquel antiguo baño decidieron hacer unas duchas, trasladé el taller al campanario propiamente dicho.

Llevé la mesa de dibujo, subí el yeso de la mano... Y en esa terraza, que era un piso más arriba que la otra, es donde hago esa cabezota medio beethoveniana para la que me sirvió como referencia Roberto Álvarez, mi compañero en el taller de tallista donde era aprendiz. En ese entonces venía a casa... Eso debe haber sucedido mientras cursaba segundo año de la Belgrano, allá por 1948, y como allí empezamos a ver que había modelo vivo, nos turnábamos para posar entre nosotros. Y me largo a modelar esa cabeza en cemento directo... Me arruiné las manos.

En esos días también hago una linda figura que estaba emparentada con el "Florencio Sánchez" de Riganelli. Lo habría visto en una de las plazas del barrio de Boedo, donde está emplazado, ya que Riganelli debía vivir cerca. Entonces surge aquel boceto de 30 centímetros, que en realidad era un autorretrato. Reflejaba un ser apesadumbrado, la espalda encorvada, las rodillas vencidas... Lo había modelado en arcilla y no llegué a pasarlo al yeso. La arcilla se secó y se rompió. Esa fue una de las primeras piezas que hice.

En ese momento con mi compañero José Edgar Carrasco, un boliviano que en realidad estaba radicado en Chile, escuchábamos conciertos de Beethoven. Y con Néstor Cruz, otro compañero que era todo un personaje, habíamos empezado la lectura de "El Arte" de Rodin y de algunas otras cosas. Como adolescentes que éramos, vivíamos los complejos de la existencia, la desgracia de la humanidad, leíamos la "Divina Comedia" del Dante, mientras observábamos las ilustraciones de Gustave Doré... Entonces durante mucho tiempo yo atendía la cuerda del reloj y trabajaba en ese campanario. Hasta que, cuando lo abandoné, las palomas rompieron los vidrios e hicieron allí su nido.



Daga 67.

# LOS PRIMEROS MAESTROS

**- *Una vez definida la vocación artística, ¿Quiénes fueron figuras significativas en tu formación?***

- Mi formación académica fue en las escuelas públicas de Bellas Artes. En la Escuela “Manuel Belgrano”, entre 1947 y 1949 y en la Escuela “Prilidiano Pueyrredón” desde 1950 a 1953. Di el ingreso a la Escuela Superior “Ernesto de la Cárcova” en 1954, pero allí sólo cursé un año, porque no cumplía con mis expectativas.

Como ya te conté, fue en la escuela primaria, donde Carlos A. Costa, mi maestro de 5° y 6° grado entre 1942 y 1944, demostró ser un buen pedagogo. Captó mi carácter introvertido y me dio la responsabilidad de formar y dirigir la biblioteca del grado. Esta tarea me auto-valorizó y me dio la oportunidad de intercambiar con mis compañeros. Ese maestro, también me sugirió que ilustrara las carátulas mensuales del cuaderno, así como los diversos temas que íbamos estudiando. Habló con mi padre, y le sugirió que yo podía dedicarme a alguna actividad plástica. Su punto de vista me fue de gran ayuda para tomar la iniciativa de dar el ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, en 1947.

El primer año cursé por la mañana, mientras trabajaba como aprendiz tallista por la tarde. En la Escuela mi profesor de geometría fue Hugo Parpagnoli. Con el pintor Jorge Larco cursábamos con él la materia “Decoración”, que se basaba en dibujos a partir de la observación de la naturaleza. Nos dio la oportunidad de sentir qué era un artista fuera de las aulas cuando nos invitó a conocer su taller. Nos mostró gran parte de su obra, además de la colección que él tenía de sus contemporáneos y pudimos ver cómo trabajaba la acuarela, técnica que dominaba con soltura. Al irnos nos dedicó un catálogo, lo que para nosotros fue muy significativo. Horacio Juárez sólo nos dictó dos clases de dibujo frente a modelos geométricos, infundía respeto y seriedad hacia la concentración que merecía el aprendizaje de la plástica. Nos decía: “- Hay que lograr en el aula el misterio del templo”.

En segundo año, en 1948 paso, por razones laborales, al turno noche. El escultor Luis Rovatti fue el primer profesor que nos puso en contacto con la arcilla, copiando modelos de yeso. También nos invita a conocer su taller. Con él visito por primera vez el taller de pasado a punto de Noé Da Prato en Olivos, que era el artesano que habían traído Fioravanti y Bigatti para hacer las figuras del “Monumento a la Bandera”. Allí se estaban realizando las esculturas de piedra que coronan la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, dos de las cuales son de Rovatti .

En tercer año, en 1949, tuve como profesor a Nicasio Fernández Mar, perteneciente a las nuevas camadas que se habían recibido en la Escuela Superior. Como me veía muy laborioso y aplicado, me alentó a seguir siempre adelante.

En el mismo piso, con otros alumnos, estaba como profesor Aurelio Macchi, quien acababa de regresar de Europa. Traía entonces, con el respeto por la tradición, las visiones contemporáneas. Me fascinaba escuchar sus reflexiones. Hablaba mucho con sus alumnos y les llevaba





libros de arte para comentarlos con ellos.

En ese mismo año, el pintor Antonio Berni, nos dio clases de dibujo durante dos o tres meses, y Fernán Félix de Amador nos dictaba “Historia del Arte”. Fue muy importante como profesor porque nos transmitía no sólo conocimientos escolásticos sino sus vivencias. Por otra parte, hubo un conjunto de maestros que aportaron siempre algo para prepararnos en el conocimiento de la plástica.

En 1950 ingreso en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” en el turno noche, al que podían asistir únicamente los varones. Te diría que durante todo el tiempo que estuve en las escuelas de arte, excepto en la Superior, la educación no era mixta. Entre un turno y otro, mis compañeros se intercambiaban cartitas y citas con las chicas, dejándolas escondidas debajo de los bancos o detrás de los pizarrones. En primer y segundo año, tuve como profesor de “Decoración Escultórica” a Troiano Troiani. Era un hombre de pocas palabras que no nos identificaba por el apellido, sino que nos llamaba “coso”. Sus correcciones sobre nuestros relieves las resolvía como una ceremonia de pugilato, con lo que les daba una vitalidad acorde a su temperamento, pero que no comprendíamos, ni nos servía para el análisis que intentábamos. Incluso llegué a cuestionarme la carrera, como consecuencia de esa actitud agresiva y despersonalizada.

En los años 1950 y 1951, tuve al profesor Héctor Cartier en “Composición Plástica”. Fue muy importante en esta etapa de mis estudios. Porque en un comienzo incorporábamos en la trama inicial de los dibujos que hacíamos, elementos que alguna vez habíamos recibido muy superficialmente sobre composición. Por ejemplo el hecho de establecer la “sección áurea” en los trabajos. Pero con Cartier, todo estaba fundamentado de manera precisa y con un gran abanico de elementos que enriquecía nuestros ejercicios. Todo pasaba a tener un por qué. Sus conocimientos de la materia, por la recopilación de datos que hacía de cuanto se había escrito, los recibíamos como dogmas para poner en práctica. La asignatura era de reciente creación. Él también se desempeñó como asesor en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y en otras universidades del interior del país. Los trabajos prácticos que nos proponía, tenían como una doble función: por un lado, aplicábamos la base del desarrollo teórico que él nos planteaba; y por otro, Cartier, a partir de lo que hacíamos, sacaba sus conclusiones para ajustar las formulaciones teóricas de acuerdo a nuestras interpretaciones. Para nosotros esto era un estímulo que, además de hacernos sentir que crecíamos individualmente, sentíamos que brindábamos un material muy importante para su labor como estudioso. Su conocimien-

to me resultó inagotable, por lo que después de los dos años que duró el curso, traté de seguirlo, pidiendo los apuntes a sus nuevos alumnos y buscando “colarme” en alguna tertulia de café.

Los que cursábamos la especialidad escultura siempre tuvimos la sensación de que en el programa de la Escuela no se contemplaba esta disciplina. Que, en realidad, sólo estaba pensado para pintura. Materias como “Historia del Arte”, “Composición Plástica” y “Dibujo” también estaban dictadas en ese sentido. Muchas veces le insistíamos a Cartier, que se tuviera en cuenta la posibilidad de darnos una visión de la composición incorporando los problemas de la tercera dimensión, es decir, del volumen y del espacio, cosa que nunca se concretó. Con los años, a partir de mi propia experiencia práctica, advertí que los conocimientos de la composición bidimensional, los había podido aplicar en función del hecho escultórico.

Héctor Cartier era generoso y afectivo. Siempre esperé encontrar entre los profesores, este prototipo de docente que supiera brindarse pródigamente a sus alumnos.

El prestigio del escultor Alfredo Bigatti era vox-populi. Yo deseaba tenerlo como profesor en la carrera. Y aún más después de que en una oportunidad me crucé con él mientras le daba indicaciones a un alumno. Para mí, hablar de Bigatti, es no sólo señalar al docente absoluto, sino también al artista que significó una meta trascendente en mi carrera.

**- Alfredo Bigatti, de quien vos ya tenías referencias por aquella visita al taller de Domínguez Neira, ¿fue la primera gran marca que tuviste en tu formación?**

- En la enseñanza de las artes plásticas, muchas veces la presencia de un buen artista no es suficiente para ser un buen docente. Evidentemente la docencia tiene que poner en juego una entrega vocacional que hace peligrar el desarrollo de su realización como artista. En todos mis estudios, detecté pocas grandes personalidades con estas características. Una fue el pintor Adolfo de Ferrari, a quien sólo seguí como oyente, y otra fue Alfredo Bigatti.

Por eso, asistir al curso de “Relieve” que él dictaba, en segundo año de la Escuela Pueyrredón, se había convertido en una de mis metas. Ese año fue muy complicado, porque tuve que hacer el Servicio Militar. Después de unos meses de instrucción en los Cuarteles de Palermo, me mandaron como carpintero al entonces Ministerio de Ejército, donde cumplía cierto horario regular. Entre esa tarea y la guardia, con bastante sacrificio, trataba de continuar con mis estudios en la Escuela. Era en ese contexto que yo me esforzaba por estar en el curso de Bigatti, y para mí significaba una gratificación. Pero resultó que a mitad de

año, Bigatti, por razones políticas y estructurales de la Escuela, decide renunciar. Y nos dimos cuenta de que perdíamos a un gran maestro en la escuela pública.

Cuando nos dijo por qué renunciaba, recién llegaba de un viaje por Europa donde había estado con Raquel Forner, su esposa. En ese viaje Picasso le regala una serigrafía autografiada. El venía con las luces de París y acá se encontró con la pesadumbre, la oscuridad de la calle Florida. Le pareció que eso era un túnel. A lo que se sumaba la opresión que le producía el fanatismo del peronismo. Hoy pienso que también debió influir esa corrupción de que si eras afiliado te daban un puesto, y si no lo eras, no. Él se asquea de eso, dice basta y renuncia a la escuela de Bellas Artes. Y a nosotros nos hizo un agujero. Además lo reemplazan por Juan Grillo, que era muy mediocre, íntimo amigo de Larrañaga, y en cada cosa que decía era lo opuesto a todo aquello que en un par de meses nosotros ya habíamos absorbido de Bigatti. Además, como en ese curso estábamos juntos los alumnos de primero y segundo año, César Fioravanti, actual director del Museo Perloti, siempre traía la que se transformaba en “La Pregunta de la Noche”. En realidad, esto hacía que nos dejara sin trabajar en la cosa práctica, pero le daba pie a Bigatti para contarnos anécdotas. Como por ejemplo la metodología que usaron para hacer el hombre y el jinete para el Monumento a la Bandera. El había “inventado” un proceso de pasado a punto, con unas escuadras, unas plomadas y unas profundidades. Después se dio cuenta de que había vuelto a “descubrir el paraguas”. Porque ese método ya existía. Pero como acá no había experiencia de llevar las esculturas a grandes dimensiones, ése no era un saber transmitido. El ingenio hacía que se llegara a la misma conclusión, u otra similar, por caminos propios.

Entonces, cuando nos enteramos de que renunciaba, tres alumnos de escultura, Roberto de Vincenzo, Aroldo Lewy y yo, decidimos pedirle que nos permitiera visitarlo en su casa-taller frente a la Plaza Dorrego, en San Telmo.

En realidad, si bien el taller estaba en el mismo edificio que la casa de Bigatti y Forner, nosotros no íbamos al taller. Nos recibía en el comedor. El taller lo habremos visto el primer día, pero medio de refilón. Dentro de la casa nos deslumbraron las cosas que había. En un pasillo, antes de entrar al comedor, él aprovechó a describir el proyecto del monumento a Alberdi frente a una maqueta que estaba allí. El grupo central, que es el de “los abanderados”, es colosal. Y yo creo que tiene el espíritu de las banderas desplegadas por el pueblo movilizado de aquel entonces. Unas seis figuras muy sólidas, como de guerreros. Y



las resoluciones que él daba de cóncavo y convexo en esos grupos o relieves, porque toda la columna iba con relieves, eran muy fuertes. Y a nosotros nos impactó. Después entramos al comedor, que estaba muy bien arreglado, en un estilo de nueva línea, muy purista. Tenía dos muebles de madera clara y unos lindos relieves de cerámica, bocetos de los que había realizado para el pabellón argentino en París.

Allí se da una cosa muy extraña. Porque Bigatti era un tipo al que uno veía cálido y que daba una sensación de respeto, frontal. Y era imposible imaginarlo entrando en alguna tramoya. Muy rígido, muy ético. Y lo primero que hizo fue poner en el centro de la mesa un cenicero muy grande de cerámica y dijo: “Bueno, los que fuman son ustedes... si viene Raquel, los que fuman son ustedes”. Y el que fumaba, era él. El que se asoció fue Roberto de Vincenzo, que también fumaba. Pero nosotros no. Yo trabajaba en una fábrica de cigarrillos, pero ese era otro problema. Y esa confabulación, si se quiere, había sido muy simpática, pero nos llamó la atención. Justamente el día que estuve en el cementerio, cuando lo enterraban, la hija de Alberto Lagos; Pierrette, dijo “y... se lo tragó el cigarrillo”. Me acordé de esa anécdota y era como un remordimiento de conciencia. Como si uno pudiera haberle dicho aquel día “no maestro, no tiene que hacerlo”.

Le mostrábamos el desarrollo de las tareas de la Escuela y de nuestros trabajos libres. Dando pie a que Bigatti nos corrigiera, alentara y se exhibiera en conceptos del arte y de sus experiencias personales. Si bien la suya era la continuidad de la orientación bourdeliana, sentíamos un gran respeto por la profundidad de los conocimientos que nos transmitía. Y sus planteos éticos serían los que me iban a dar una fuerte claridad estética. Fue el maestro más significativo. Aunque todo lo que se hablaba estaba en función de la figuración, pude advertir con los años, que los conceptos eran válidos para la plástica pura. Abría caminos. Y además de marcarme éticamente, me dio la libertad de incorporar los maestros a la distancia: desde la antigüedad hasta los vanguardistas de principios de siglo que orientaron mis intentos posteriores.

Fijate que Bigatti había sido muchos años profesor de dibujo artístico en el Colegio Industrial Otto Krause. Y se jubiló allí. Muchos años después, nuestro amigo, el pintor Jorge Estomba, a consecuencia de una exposición con obras de Bigatti en la UCA, la Universidad Católica, me confiesa que se acordaba de cuando él era purrete y estudió en aquel colegio industrial. Donde había un maestro de dibujo que, por lo que él se dio cuenta, daba algo que sobrepasaba lo que marcaba el programa sobre la materia. En aquel entonces, Jorge todavía no tenía ni idea que se iba a dedicar a la plástica. Me contó que Bigatti parecía un doctor...

aunque el término no sea el más indicado... Es decir con la presencia de alguien que no está gratuitamente en el tema. ¡Imaginate el lujo que significaba para la Escuela Pública!. Porque Bigatti podría haber dicho “yo no estoy para enseñar dibujo a pibes que se van a dedicar a otra cosa”.

**- De este recorrido por los primeros maestros... ¿tenés presente cuáles fueron sus aportes en tu formación como artista?**

- Habiendo cursado las Escuelas Públicas de arte, estoy convencido de que todos los profesores nos dan conocimientos. Considerándolos bien intencionados, cada uno da lo mejor de sí. Y los aportes para nuestra formación están precisamente en lo heterogéneo de sus personalidades. Por eso resulta difícil rescatar de entre todos ellos a quiénes fueron mis principales maestros.

Podría decirte que en la primera versión de “Mensaje a la Humanidad” [1953], que presenté en el II Salón de Estudiantes, donde obtuve el Premio de Honor con “La Chiva”; en la serie de relieves y estudios desnudos, realizados durante el año que tuve la guía de Bigatti, y en “Cabeza de mujer con trenzas” [1954], quedó marcada la influencia de su imagen.

Y Héctor Cartier, también, aportó a mi formación artística los conocimientos técnicos, compositivos, de escuelas y tendencias del lenguaje plástico. El arquitecto Guillermo Linares me acercó al pensamiento y la obra de Le Corbusier, y a la existencia de la Bauhaus. Y Diego Luis Pedreira afirmó mis conocimientos de la Arquitectura contemporánea. Pero además, pienso que en nuestra formación debemos recibir influencias de la obra de grandes artistas y hasta de grandes períodos de la civilización que nos marcarán, no sólo por la predilección contemplativa de su labor, sino que en nuestros intentos también aparecen vestigios de ellos. Considero a éstos, “maestros a la distancia” pues quedan involucrados en nuestra formación. Los primitivos, Grecia -Fidias especialmente- y el arte negro tienen una influencia más abarcativa, general. En cambio, Rodin, Bourdelle, Henry Moore y Brancusi fueron fuentes donde bebí, estudiándolos a fondo, y dejaron huellas evidentes en algunas de mis primeras esculturas.

La presencia que Picasso irradia en casi toda la plástica del siglo XX, me fue dando paulatinamente la comprensión de los enfoques de las vanguardias y hasta la determinación de resortes puramente creativos.

Así, mi lenguaje se fue enriqueciendo y, con el tiempo naturalmente, pude ver cómo todos estos conocimientos asimilados, fueron dando lugar a que se definiera mi propio lenguaje, que acepta “padres y madres”,

12, 13, 14





y luego crece con su propia autonomía.

Con Alberto Lagos, teníamos “Modelado con Modelo Vivo”. Donde en el primer año se trabajaba más sobre la cabeza. Y ya en el último, atacábamos el trabajo de toda la figura. En cuanto al modo de enseñar, Lagos, comparado con Bigatti, era otra cosa. Yo diría que buscaba, dentro de lo que estábamos modelando, “un parecido y que quedara bien”, que no fuera “agresivo”.

Nosotros empleábamos algunas herramientas para el modelado, como la famosa “Bigatti”, que en realidad era una herramienta que había usado Bourdelle. Una esteca de metal que tenía determinadas virtudes que empezábamos a entender. Debía tener una dimensión tal que entrara dentro de la mano. Apoyaba en la palma la parte más rígida, y otra, más sutil, se convertía en una prolongación del dedo índice. El uso de esa herramienta hacía que, de alguna manera, todo lo que íbamos poniendo, con una forma analítica y de entender cómo jugaban los planos o a dónde estaba la rigidez del hueso y dónde la blandura del músculo, lo resolvíamos con cortes muy netos, casi con ángulos. Y los que no se daban cuenta de por qué lo hacíamos o porque caminábamos para ese lado, decían esto “parece hecho con un hacha”. Y entonces lo que hacía Lagos, cuando venía a corregirnos, era mojar el dedo y empezar a redondear todo. Nosotros nos quedábamos atrás, mirando sin decir nada, y cuando él decía “bueno, siga, siga, ¿ve? Así...”, buscábamos reconstruir lo que creíamos que habíamos perdido.

Pero sucedían cosas casi inexplicables. En el último año de la Pueyrredón me presento por segunda vez al “Salón de Estudiantes”. En casa hago “La Chiva”. Y también “Mensaje a la Humanidad”. Pero principalmente en “La Chiva” me acuerdo de que mientras la iba haciendo, la resolvía pensando en cuerpos geométricos. Y me decía “si esto lo hiciera en la cátedra de Lagos, me echa”. Y sin embargo, resulta que por esas casualidades, él fue jurado en ese Salón. Y una noche viene chocho a la clase, felicitándome por la chiva que había hecho.

Ese año, en la escuela, había un modelo que era un linyera. Y apesataba. Porque para no tener frío en la calle se untaba una mezcla, una pasta, de grasa de pollo con ginebra u otra bebida alcohólica. Y como no se bañaba, el olor era fuertísimo.

Yo en realidad nunca había modelado “a lo Rodin”, si bien nosotros lo conocíamos bien. Porque antes de entrar a la Pueyrredón ya habíamos hurgado en el libro “El arte de Rodin”. Con mis compañeros Cruz y Carrasco, al ver las reproducciones nos entusiasmábamos con ese modelado fresco de la arcilla. Ver la mano colgando entre las piernas del “Pensador” era un detalle sublime.

Y una noche, con este modelo linyera, y en medio de un día de mucha euforia, debimos querer demostrarle a Lagos que no era que modelábamos “a los hachazos” porque “no entendiéramos” otras formas de trabajo, sino porque nos parecía más “analítico” para esta etapa.

Hacia mucho frío y teníamos guardada una botellita de caña de la que tomábamos una copita cada tanto. Pero esa noche nos la habremos bajado casi entera. Y modelé esa cabeza con un ímpetu similar al que en una mañana de 1974, en otro contexto, modelé “Aún...”. Fue hacer una cosa con gran sensibilidad de las manos. Con un juego de modelados muy rico, que, cuando lo vio Lagos dijo “¡esto sí...! ¡Así, sí...!” Y fue de este modo que en el último bimestre, entre lo de “La chiva” y esta cabeza, me puso una muy buena calificación. Y a mí me hacía sentir bien, porque veía que no era un sectario, sino que en esa cosa rodiniana también debía estar incorporando el espíritu de lo bourdeliano que heredábamos de Bigatti. Y podía hacer tanto una cosa como la otra. Esa cabeza del modelo lamentablemente no la conservé.

En el momento en que termino la Pueyrredón, en el año '53, se me plantea una crisis acerca de dónde seguir mis estudios. Ese año se permitía dar equivalencias de las materias cursadas en Bellas Artes y seguir estudiando en la facultad de Arquitectura. Éramos varios los que sentíamos que eso que llamábamos “espíritu bourdeliano” incorporaba a la escultura elementos propios de la arquitectura. Por las estructuras internas, por la comprensión de los volúmenes. Y entonces yo sentía que podía venirme bien cursar en Arquitectura y simultáneamente hacer “Talla Directa” en la Escuela Superior. Esa cátedra estaba a cargo de José Fioravanti. Justamente en ese momento, tanto Fioravanti como Bigatti resolvían cosas con cierta similitud en sus soluciones escultóricas. Habiendo conocido a los dos, si bien no podría decir que Fioravanti fuera la antítesis de Bigatti, conociéndolo más a éste, era evidente que estaba más en concordancia con lo que eran mis ideales de artista. Yo había hecho mucho sacrificio para entrar a La Cárcova, incluso perdí mi trabajo cuando di examen, y tenía que changuear.

Cuando me fui a inscribir me dijeron que en Primer Año nadie entraba directamente a Talla, y me sugirieron que hiciera un año de “Modelado”. Como yo no quería discutir estos temas, y además tenía conciencia de que no habíamos aprendido todo lo que teníamos que aprender, acepté cursar ese año con Carlos de La Cárcova, el hijo del fundador de la Escuela. Y no llegué a completar el año con él.

Allí pude ver lo que pasaba con Soto Avendaño que era el otro escultor que más o menos me interesaba. Había ganado un Gran Premio del Salón Nacional con una cabeza del “Abanderado”, que era un gaucho que

formó parte del Monumento al Indio<sup>3</sup>, que esta en la ciudad de Humahuaca, en la provincia de Jujuy. Y era una pieza hermosa, imponente. El taller de Modelado, era compartido con los años avanzados. Estábamos todos juntos. Nos dividían con una cortina, muy nefasta, y había un modelo para los de los años superiores y otro para los de primer año. En los cursos superiores casi todas eran mujeres pitucas, aristócratas. Una vez por semana, cuando venía “Carlitos” de La Cárcova lo esperaban para tomar el té como a las once de la mañana. A las doce ya nos íbamos. Sobre todo yo, que trabajaba. Del otro lado de la cortina se escuchaba que tomaban el té y las masitas de qué se yo, los bombones de qué sé cuánto. Cuando de la Cárcova venía del lado nuestro hacía una pasadita un poco por arriba. Y a pesar de que él también tenía su base bourdeliana, no le gustaba nada que resolviéramos de esa manera lo que hacíamos. Detectaba que eso se lo debíamos a Bigatti. Y si bien no era tipo como para darte con un caño, nos hacía una crítica de los trabajos que estábamos haciendo que, para mí, era muy negativa. Un día, a mitad de año, él trajo un libro de escultura contemporánea. Donde había muchas cosas... ¡pero muchas cosas!. Lo van pasando de mano en mano. Cuando me toca a mí entré a descubrir una cantidad de obras que no conocía. Algunas eran de Ossip Zadkine. Me impactaron por la manera en que estaban concebidas. Una de ellas era el proyecto para la “Monumento del Prisionero Político”, que era una serie de figuras donde las piernas, brazos y cabezas, iban haciendo una cerrazón que junto a otros elementos verticales y horizontales la convertían en una prisión.

Y en ese libro uno veía eso, la fantasía de Zadkine con su espíritu constructivo. Y cuando De La Cárcova se acerca y me pide alguna opinión, le mostré dos o tres cosas y le dije que a mí me gustaría que se nos hablara de eso y estar trabajando con esas concepciones estéticas. Y me dijo: “Pero cómo no Dagá... si usted quiere lo hacemos juntos... lo estudiamos juntos”. Y a mí se me desinfló el globo. A partir de ese momento dejé de asistir al taller. Lo único que hacía era ir a la biblioteca. Consultaba las revistas “Aujourd'hui. Arte et Architecture”. Había un número donde estaba documentado en imágenes todo el desarrollo del

---

<sup>3</sup> El monumento citado es a Los Héroes de Independencia. Está en la ciudad de Humahuaca y tiene una leyenda que dice: “MCMXLVI. La Nación Argentina a los héroes de la Independencia. En la quebrada de Humahuaca. 1810-1823. Ley 11.383”. Su figura central es un indio, en homenaje a la participación de los pueblos originarios en la Guerra de la Independencia. La imagen del protagonista se corresponde a la de Diego Viltipoco, un cacique Omaguaca que ayudó a Belgrano en la Lucha independentista. Citado en Aramayo, Benito Carlos, “Jujuy en el Bicentenario”, Ed. Agora, 2009. [Nota del Ed.]

“Balzac” de Rodin, desde los primeros, hasta los otros, donde entraba a cortar y empalmar... Donde se daba el lujo de romper, para poder hacer lo que él quería. También asistía a los cursos de estética, donde el Dr. Basalo daba citas y bibliografía de personajes que para mí aparecían por primera vez en mi vocabulario. Yo no sabía muy bien en qué teoría se fundamentaban, pero me interesaban.

Era lógico que estando en “Modelado”, metiera la nariz en el taller de “Talla”, donde uno de los alumnos de ese momento era Antonio Pujía. Y una de las cosas que no me gusto de entrada, era que la modelo, desnuda, posaba ahí donde ellos estaban intentando trabajar la piedra. Tenía que esquivar las escallas que iban saltando. Me di cuenta de que conceptualmente había algo que no funcionaba. Tallaban sobre la piedra directamente, lo que veían, como si estuvieran modelando. Imposible.

Un becario peruano había encarado en el jardín, una figura grande que todavía esta allí sin terminar. Un día, cuando recién estaba empezando a sacar piedra, se le acerca José Fioravanti y le dice: “Mire, acá: un círculo. Y acá: una recta... y tiene un Picasso”.

Nosotros ya habíamos estado en el taller de Fioravanti, porque su hermano, el papá de César Fioravanti, compañero nuestro de un año superior, nos organizó una visita. Y allí vimos las diferencias entre lo que eran Bigatti y él. Y para mí eso ya me cerraba las puertas para hacer Talla en su cátedra.

Íbamos abriéndonos caminos. Si no nos funcionaba De La Cárcova, sabíamos que de Ferrari, el pintor, tenía muchas cosas para dar. Y nos colábamos en la clase de él. Lo escuchábamos decir que “el artista tiene que desarrollar la imaginación y la fantasía”.

En mi formación, siempre lamenté y lamento que las Escuelas de Arte no tuvieran en cuenta planes organizativos donde cada profesor y cada materia estuvieran relacionados entre sí. Se suceden como estancos independientes y siempre me pareció un despropósito. Nunca tuvimos un enfoque global de lo que se nos enseñaba.

En 1986 siendo profesor y vicerrector de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, bajo la gestión del grabador Eduardo Audivert, surgió, sin habérselo propuesto, naturalmente, que María Juana Heras Velasco, Antonio Pujía, Juan Carlos Distéfano y yo, pudiéramos enseñar en equipo a todos los que cursaban los talleres de “Modelado” y de “Talla”. Comprobamos que fue altamente positivo para los alumnos y que nos reportaba una gratificación grupal muy interesante. Cuando quise incorporar esta metodología a otros talleres, o en una relación interdisciplinaria, resultó imposible.

En mi época de estudiante, mientras cursaba en la Prilidiano Pueyrredón,

teníamos talleres prácticos y les dedicaban un tiempo significativo en comparación con las materias teóricas. A diferencia de lo que esta pasando ahora con el IUNA, donde el tiempo (o la carga horaria) de los talleres es mínimo. Se cumplen en períodos muy cortos y predomina lo teórico. Al alumno le van restando “horas de vuelo”, que si no las ponés de “motus propio” en el ejercicio del aprendizaje, no se completa adecuadamente la formación. Esto es necesario tanto para ser un profesional, dentro de la disciplina práctica que asumís, como para ser un buen docente. El conocimiento práctico de lo que vas a enseñar es muy importante. Si el que enseña, lo sabe sólo teóricamente, pero nunca tuvo la necesidad de saber cómo se maneja una maza o un cincel, o cómo se estudian las características de las piedras, por ejemplo, no va a ser un buen docente en la materia. Y al alumno, que va a recibir esos conocimientos, también le van a faltar muchas cosas.

En la Prilidiano Pueyrredón no había talleres de “Talla”. Fijate, incluso, que la materia que dictaba Bigatti no era Escultura, sino “Decoración Escultórica”. Que, según el programa, era el estudio de cómo hacer un relieve. Pero como él tenía un concepto integral del problema de la escultura, nosotros recibíamos parámetros que iban más allá de aquello a lo que refería el título de la materia.

**- *¿Cómo era el ambiente cultural de esa época en la que en las Escuelas de Bellas Artes daban clase los grandes maestros que nos acabás de mencionar?***

- Como te decía, aún en la Escuela Pública, nuestra generación tuvo maestros excepcionales. Que marcaban con sus pensamientos, su ética y estética, el carácter creativo de lo que les tocaba vivir. Algunos habían estado en contacto con las vanguardias europeas de principios del siglo pasado. Viajaron y estuvieron con artistas como Picasso, Braque... Pero al volver al país, prefirieron desarrollar lo que les tocó como “edad histórica” de esta región rioplatense, en vez de abocarse a trabajar sobre aquella imagen con la que convivieron en Europa, que allí estaba dando una nueva abertura. Si bien como docentes nos ponían al tanto de lo que habían visto, ellos mantuvieron en sus obras la marca que significaba las enseñanzas recibidas de un Bourdelle o un Rodin, quizá porque percibían que nuestra sociedad no estaba preparada para recibir esa nueva estética que habían visto. Posiblemente no quisieron “saltarse” lo que correspondía a nuestra “época”, para que cada escalón se construyera sólidamente, en cada etapa.

Nuestra cultura tenía muchas falencias. No te olvides que durante los períodos de las dos Guerras Mundiales, la información de lo que sucedía en Europa, más allá de las acciones bélicas, no llegaba a nuestra

orilla. No nos enterábamos de lo que se estaba haciendo tanto en el ámbito cultural, como en el científico. También es verdad que pudimos aprovechar esta situación para hurgar en nuestras raíces y así poder liberarnos de las influencias de otras civilizaciones. No teníamos la tecnología comunicativa que hay ahora. Los diarios tenían pocas fotos, no había televisión ni Internet y las noticias las recibíamos sobre todo a través de la radio y de lo que podíamos ver en el cine, en los resúmenes informativos de “Sucesos Argentinos”. Recién después de aquellas catástrofes, empezamos a tener imágenes de lo que allí sucedió y lo que seguía sucediendo. Se iban conociendo los genocidios, las barbaries de la guerra y cómo se burlaron los derechos humanos. Y como broche, las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki. En ese mismo momento, nuestra sociedad se conmovió con el terremoto de San Juan. Íbamos al cine a ver las imágenes de lo que había pasado... y las radios, más allá de los radioteatros, quedaron copadas por la lectura de la lista de muertos y heridos, y la gente pedía información sobre parientes y amigos de los cuales desconocía su paradero. La solidaridad se hacía manifiesta. Veníamos de golpes de Estado y gobiernos antipopulares. Para mí todo era penoso, dramático... la verdad es que me sentía desolado, deprimido, impotente ante las cosas que sucedían y que no entendía.

Pero sería por mi vocación incipiente, o tal vez por ver cómo mis padres se esforzaban en sostenerse, o por alguna ilusión, esperanza o utopía, que, siendo adolescente, no me dejé llevar por la depresión y la angustia. En el último golpe de Estado de esa época [1943], va a aparecer un militar, el entonces Coronel Juan Domingo Perón, que fue haciéndose camino a la popularidad, convirtiéndose en un líder con el que las masas sometidas se sintieron identificadas. Ya te dije que había cosas que yo no entendía. Iba sabiendo que el campesino, el hachero, el aborigen, vivían en condiciones de esclavitud, por lo que era justo reivindicarlos y salvarlos de las garras de patrones egoístas y diabólicos. Claro, cuando el analfabetismo del que no eran culpables las masas, se hacía latente en la convivencia de las calles de la ciudad, el despotismo del poder, en su afán demagógico, arreciaba contra cualquier pensamiento diferente. Todo se tornó difícil. Sentí que se lograban cosas, que ciertos derechos eran reivindicados, pero también sabía que formaban parte de una especulación de ese poder. Desde las altas esferas de uno y otro lado el antagonismo social era agudizado, azuzado. Unos, con orgullo, se decían “descamisados”, y los otros eran los “gorilas”. El odio actuaba en cada discurso. Y si había alguna refriega, amenazaban con que por cada víctima, caerían cinco de los opositores. Desde los opositores, los rumores eran moneda corriente

y las burlas sobre algunos funcionarios aparecían como chistes denigrantes. Y, como siempre, hubo presos políticos. Algunos intelectuales eran demorados, como fue el caso de Miguel Ángel Asturias. Algunos estudiantes fueron detenidos por concurrir a “reuniones sospechosas”. Yo tenía un compañero carpintero que siendo comunista, iba a la plaza a vivir al gobierno de Perón, convocado por el sindicato. Y cuando terminaba el acto de repente era detenido y golpeado en las comisarías. La situación se tensaba más y más. Y otra vez, grupos de militares ¿“desplazados”!!!... darían un nuevo Golpe de Estado. Parecía inevitable y algunos incluso hasta lo vivieron como un alivio. Perdido el rumbo democrático, la sociedad que siempre estuvo dividida, respondiendo a necesidades insatisfechas unos, o a intereses egoístas los otros, se enfrentaban como siempre en dos posturas irreconciliables. Esa era la época en la que me estaba formando. Y vivía sumido en confusiones... Por incrédulo o inmaduro. Sentía que había una sociedad indolente con la que, por ingenua o por necesitar líderes proteccionistas, cada uno que llegaba al poder hacía su juego demagógico. Pero era evidente que yo, naturalmente, respondía a mis ancestros y a esa clase a la que pertenecía. Todos mis progenitores fueron gente de trabajo. Con la dignidad propia que les daba el amor y el respeto por el prójimo. Bebimos, con mi hermana Tere, de su ética y de su obsesión de siempre querer hacer lo mejor, para ellos y para la sociedad a la que pertenecían. Por eso alguna vez, o siempre, también pequé de ingenuo y fui defraudado. Pero constantemente mantuve cierta distancia con los hechos que sucedían a mi alrededor... distancia a la que yo mismo me obligaba para elaborar mi pensamiento en meditaciones prolongadas. Esto responde a mi defensa de aquellos principios íntegros y posiblemente a cierto instinto de conservar mi independencia de pensamiento.

Volviendo al tema central, aquellos Maestros que tuvimos en ese período, que fueron además buenos docentes, tenían inquietudes que llevaron a la práctica. Había algunos que fueron cofundadores de asociaciones de artistas... A partir de la necesidad que tenían de unirse para defender sus derechos, o para desarrollar actividades que permitieran divulgar el aporte cultural de sus realizaciones y pensamientos dentro de la sociedad en la que ellos estaban inmersos.

Artistas plásticos y literatos se vinculaban con distintos partidos políticos, de acuerdo a sus ideas. Existía una convivencia natural: proyectando escenografías, ilustrando libros, haciendo murales donde se representaba al hombre de trabajo... En pleno período peronista había muchos escultores que se ocupaban de resolver monumentales figuras simbólicas de la industria, las comunicaciones, la minería, la agricultura

y la ganadería... También había pintores que realizaban los paneles murales con que se acompañaban las grandes exposiciones donde el gobierno propagandizaba sus logros.

Además había una connivencia de los artistas plásticos que creaban imágenes con escritores, poetas y estudiosos respetuosos que daban voz y palabras a ese mundo. En líneas generales se podría decir que políticamente los vinculaba una idea comunitaria y todo iba creciendo solidariamente. Cada uno aportó lo suyo. Eran artistas integrales, por ello es que cuando se los analiza, salta que en todo lo que hicieron se jugaron a fondo. Tanto como creadores, como en la docencia o en la defensa de sus ideas. Y que cada uno de estos aspectos, para ellos, no eran estancos separados. Aunque con diversidad de pensamientos e ideologías, generaron compromisos que los llevaron a realizarse y a aportar.

En su mayoría hicieron docencia en la escuela pública. No sólo en la Ciudad de Buenos Aires, sino en distintas provincias. Y también crearon grupos de enseñanza en talleres que ellos, cada uno en su disciplina, dictaban con los mismos ideales de formación.

Con esto que te cuento, trato de darte un panorama de las cosas que sucedían y en qué etapa de mi crecimiento estaba yo. En plena función de laburante... y en esa inquietud, tal vez no del todo clara, iba a definir la vocación.

Volviendo a lo que fue mi formación, hubiera sido importante tener un maestro o un taller, donde aprender bien el arte de trabajar la piedra. Y debí suplirlo como autodidacta.

**- Era parte de una formación técnica que la escuela no te daba...**

- Hace falta "tener las manos en la masa"... O un oficial atrás que te indique "esto se agarra así" y "se golpea de esta otra manera"... Poder ejercitar el golpe, sin apurarse en la talla, poniendo en práctica la manualidad que corresponde... Recién después vas a poder dominar el material y las herramientas para alcanzar la forma que se te ocurre que tenés que poner...

Creo que ya te conté que los domingos íbamos con mi familia a un anexo del Casal de Cataluña, que estaba en Vicente López, frente al río. Era un recreo que se llamaba "La Torre". Fuimos allí desde que éramos muy chicos, pero ya en esta nueva etapa, me costaba quedarme junto a ellos. A veces leía o caminaba por Libertador donde, en la vereda de enfrente, había unos picapedreros, que enderezaban los bloques de piedra que se usaban en los revestimientos de los chalets. Me acercaba y me quedaba parado mirando cómo cortaban, cómo hacían una incisión, cómo tomaban la herramienta... Por eso digo que yo me fui



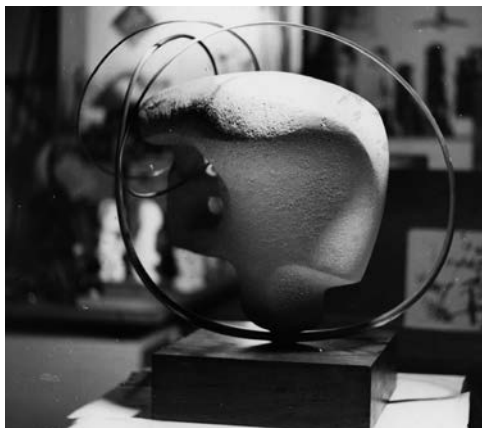
haciendo de manera autodidacta.

A mitad del año 1954, que ya estoy en la Escuela Superior, mis padres también van sintiendo mi deseo de experimentar con la piedra. Y en mi cumpleaños me dan una sorpresa: como regalo había tres bloques de piedra en el rellano de la escalera de la terraza de la fábrica donde vivíamos. El granito que después fue “el Toro”, el mármol que fue el “Torso N°1”, y un bloque de piedra de Mar del Plata que fue “Brisa”. Habiendo abandonado ya la Escuela Superior, puse el caballete en mi dormitorio. El piso estaba encerado, había cuadros en las paredes, estaban mi cama y la de mi hermana Tere, y allí empecé a tallar. Las escallas sonaban contra los vidrios de las ventanas, o caían sobre las colchas de la cama. Cuando terminaba la jornada de trabajo, limpiar todo eso me costaba mucho. En este sentido, si te tuviera que decir qué relación tenía con mi papá y mi mamá, te diría que “se la bancaban”. Otros hubieran dicho “No, esto no se puede hacer acá”.

Como te contaba hace un rato, a Noé Da Prato ya lo había conocido cuando en la Belgrano, antes de la Escuela Superior, habíamos tenido de maestro a Luis Rovatti . Estaba pasando las figuras para la Facultad de Medicina que Rovatti había hecho junto a Capurro y otros. Esas piedras que están sobre la entrada de Paraguay, y en la parte posterior del edificio, por donde se entra a la Facultad de Odontología, sobre Marcelo T. de Alvear, fueron hechas por ellos. Cada uno realizó dos. Un domingo Rovatti nos llevó al gordo Apicella, a Roberto Álvarez y a mí, para que viéramos la piedra que le estaban pasando. Yo no entendía muy bien por qué había artesanos que hacían ese trabajo. Como ahí él también tomó la herramienta e hizo unos retoques, no nos quedaba claro si todo el trabajo era realizado por él. Tampoco me quedaba muy claro lo del pasado a punto. Veía que el modelo en yeso era más chico, un tercio, que el tamaño en el que estaban haciendo la piedra. Aunque fuera muy elemental tuvo la significación de un primer acercamiento. Tiempo después de abandonar la Escuela Superior, me ofrecen hacer una figura de seis metros en piedra de Mar del Plata para el Monumento a San Martín que está en Olavarría.

Yo ya tenía alguna experiencia, porque después de terminar de tallar las piedras que me habían regalado mis padres, una de ellas, “Brisa”, la envíe al Salón de Mar del Plata, y con los 2.500 pesos que me dieron de premio, compré un bloque de mármol con el que hice el “Torso N°2” en el año 1956. Y con un sobrante de este bloque también hice la “Maternidad” que está en el Sívori.

Pero cuando me ofrecen lo de Olavarría era ayudante de Líbero Badii y él me dice: “Mire Dagá, esto se resuelve de esta manera: usted agarre



el trabajo, pero no lo va a hacer usted. Le lleva el modelo en un tercio a Da Prato, ellos lo pasan, después se emplaza y ya está”. Por eso cuando en el contrato que me hacía firmar la Municipalidad, había un punto donde me imponían estar durante siete meses en Olavarría realizando la obra, yo planteé que había que modificarlo y ellos aceptaron.

La pieza la pasó Da Prato, y yo únicamente trabajé en el emplazamiento. Hice los planos para amurarla, y me instalé allá para armarla y ajustarla. La figura se hizo en cinco pedazos, ya que el trozo del torso no alcanzaba para la cabeza. Hubo que hacerla en un quinto bloque que se terminó insertando en el del torso. A último momento vino el cuñado de Da Prato para hacer el ajuste fino del encuentro de una piedra con la otra.

En ese taller de Olivos vi por primera vez cómo se realizaba la técnica del “pasado a punto”. Diría que no alcancé a aprenderlo a la perfección. Llegué a captar algo, de tanto mirar cómo lo solucionaban. No hubo nadie que me explicara “mire Dagá, esto se hace así...”

Más que atacando la piedra de una manera aparentemente libre, sin un modelo o boceto, yo trabajo con el pasado a punto. Porque es en lo que yo creo y confío cuando se trata de hacer un trabajo de talla. De mis obras algunas serán más respetuosas de este método y otras menos, pero todas tuvieron primero bocetos modelados en arcilla o plastilina, después pasados al yeso, ajustados en este material, y recién allí pasados a la piedra. Desde un comienzo, en esa “práctica” con aquellas tres piedras distintas que me habían regalado mis padres, me tomé mi tiempo, por respeto al material y a lo que yo iba a hacer allí, para lo que yo llamo: “dialogar” con el material, con el granito, la piedra de Mar del Plata y el mármol de Córdoba.

Mi papá, en el afán de ayudarme a que pudiera hacer mis primeras experiencias, indagó acerca de dónde se compraban las herramientas para la talla en piedra. Y le dieron una dirección en el barrio de Chacarita, en la calle Guevara, donde había un herramientista que las hacía. Allí me enteré de que en ese lugar también se proveían Bigatti y Fioravanti entre otros. Ninguno de ellos nos había dado la precisa. Se me abrió un mundo. El hombre me iba mostrando y me decía “usted tiene que tener esta punta... esta otra más finita... esto es una bucharda... con esto golpea...”. Cuando se las llevaba a arreglar, él las miraba y me decía “usted está golpeando mal, esta herramienta se rompe, no tiene que castigarla así, trátela de esta otra manera”. Y entonces ya lo otro era un juego. Sólo hacía falta tener las horas de vuelo para ir caminando. Yo sabía que al trabajar la piedra de Mar del Plata no se puede pulir, porque no luce. Tampoco tenía piedras esmeriles. Ni sabía que

existían. Entonces, con un pedazo de granito, iba ajustando algunas zonas de su superficie y conseguía lo que quería. El resto del oficio, la carpintería y la mecánica, me permitió dar soluciones creativas, originales. Como la forma para empotrarle un buje a la pieza y hacerla giratoria. Eso lo ve Líbero Badii en un salón donde mando “Brisa”. Era el año 1956 y él estaba llevando al mármol su “Prisionero Político”, cuyo boceto había sido presentado en el mismo concurso internacional donde Zadkine había mandado esa obra de la que te hablé antes. Y Badii me llama para pedirme que le haga un perno para que la pieza también girara. Yo fabricaba esos bujes los domingos en el taller de la fábrica. No les rompí un torno porque Dios es grande. A pesar de que había trabajado en Primus, nunca había llegado a poner la mano sobre la máquina. Así que yo no sabía usarlos. Nadie me había enseñado. Pero como veía de qué manera lo hacían en la fábrica, me defendía. Y le hice el buje de bronce. Lo llevé para que le soldaran una planchuela y así fue como el mármol de “Prisionero Político” de Badii pudo girar. Y también gira el “Ejercicio Abstracto”, de Badii, que está en el Museo. Ahí cuando hago ese buje, ya entro como ayudante de él, y me pide que le arme una especie de biblioteca para el dormitorio, y un marco para un cuadro que Naum Goijman le había regalado en París. Goijman era un personaje que había vivido muchos años en el hotel “Cujas” y que había adquirido fama por explicar cómo hacer para poder seguir viviendo en una piecita y no pagar la pensión.

**- Es decir ¿que vos fuiste ayudante de Líbero Badii? ¿Cómo habían llegado a conocerse?**

En realidad, el primer encuentro con Badii, en el año 1954 se produce a partir de que Eduardo Daulte, el cuñado de Líbero, que era ayudante en la Escuela Superior. Él organiza una visita al taller, con aquellas famosas “mujeres pitucas” que tomaban el té con De la Cárcova. Estas visitas eran habituales, las hacían una vez por año. Badii estaba por hacer su primera exposición individual, en la Galería Krayd, que acababa de abrir. Como si nos tuvieran un poco de lástima nos invitan a ir a los que acabábamos de ingresar al taller de “Modelado” de la Escuela Superior. Nos preguntan si nos interesaba. Y te imaginás... Como Badii ya conocía a las otras, fuera de la cosa social, ni la hora les dio. Y Aroldo Lewy y yo nos lo comimos. Parecía que él sólo nos hablaba a nosotros. Teníamos esa angustia, esa crisis, de lo que nos estaba pasando en la Escuela y él nos entiende. Sin sugerirnos que abandonáramos, nos da algunas pautas que nos abren los ojos. En cuanto a prepararse para el tránsito. Uno tiene que ir comprándose las herramientas, pensar dónde

va a trabajar... Ir preparando el campo, para que, cuando largás la Escuela, o la terminás, no tengas que empezar a pensar "y ahora dónde lo hago"... y "me falta un caballete" u otros elementos... Eso me ayudó mucho. Yo era un tipo de oficio, que me venía por la carpintería con mi papá, por lo cual no estaba en "pésimas condiciones" para ese tránsito. También ahí él nos habló tanto de Bourdelle, como de Malliol. Y nos mostró algunas reproducciones de ellos, sobre las que hizo alguna reflexión. No sólo estuvimos ese tiempo en el taller, sino que después fuimos caminando hasta la casa de Daulte, que vivía ahí cerca. En ese lugar se había preparado el "gran té", con sándwiches... bien del corte de las mujeres que habían ido. Y nos metimos con él en un rinconcito con un sillón. Y nosotros lo explotamos hasta que después no nos interesó más nada de lo que pasaba a nuestro alrededor. Nos despedimos y nos fuimos. El resto se sorprendió. Y nos decían "cómo se van a ir ahora, si después vamos a bailar".

Este encuentro para mí fue muy importante. Porque se da justo en el momento en el que yo ya me voy desgastando en la Escuela Superior (finalmente voy a terminar abandonándola en el año 1955). Tengo esos bloques de piedra que me regalaron. Y estoy indagando sobre dónde se compran las herramientas. Las primeras las había comprado en la ferretería: eran puntas para cementista. Cuando empecé a laburar con ellas llegué hasta un punto en el desvastamiento. Para seguir había que ir más fino. Entonces en ese momento había una exposición de escultura que había organizado Curatella Manes, en Gath & Chávez, en la calle Florida, donde había un piso destinado a la muestra. Allí Badii tenía dos piedras. Fui a verlas para descubrir cómo podía seguir con mis trabajos. A ver si en los rastros de la herramienta que quedaban sobre la piedra descubría cómo era la cosa. Y ahí me ve Badii. Me invita a que vuelva a su taller y a la semana, yo ya estaba allí otra vez. Es entonces cuando me muestra, y me hace ver, un libro de Moore. "Lléveselo, me dice, y en una semana me lo trae". Imaginate, yo todavía no conocía a Moore. Me lo copié todo, iba dibujando tratando de interpretar las fotografías. Incluso una madera muy grande, de una figura reclinada, de la que había una serie de fotos que mostraban los distintos momentos de la ejecución. Sobre la mesa de trabajo se veían las distintas herramientas utilizadas. Y así trataba de desentrañar de qué manera trabajaba y poder adivinar las metodologías que después fui poniendo en práctica en mi labor. Lo llamé a Aroldo y vimos el libro, juntos. Nos dimos cuenta de que estábamos ante una visión de formas escultóricas a la que no habíamos accedido hasta el momento. En esa visita a Badii, sobre la talla no le pregunto nada. Ya más o menos había

olfateado lo que estaba buscando y pude avanzar.

Después de devolverle el libro, cada semana que iba me encarga uno de estos trabajos: los pernos, el mueble, los marcos... A medida que le llevaba uno, me encargaba otro.

Yo ya estaba alquilando un rincón, con un banco, en una carpintería, donde papá estaba en sociedad con un catalán: Colom. El pobre no daba "pie con bola" con los números y los impuestos. Papá, que tampoco era la genialidad en eso, lo arrimó a mi cuñado, "Toto", para que llevara los libros. Hasta que un día salió asustado y dijo "están en quiebra". En ese lugar yo hacía estas "changas" que me encargaban y que me permitieron ayudarme económicamente durante mis primeros pasos.

Evidentemente, en un período significativo de mi transición entre estos principales maestros y mis primeros intentos independientes, el hecho de que fuera invitado por Libero Badii para ser su ayudante, influyó también. A mí me cuesta decir que Badii fue mi maestro. Ya que nunca tuvimos esta relación. Sin embargo, trabajando a su lado, en su taller, se amalgamaron la metodología que él seguía para concebir y concretar sus ideas, con charlas en las que intercambiábamos respecto de acontecimientos artísticos, así como algunas críticas que él me hacía cuando tuvo oportunidad de ver trabajos míos en el envío a concursos. En esa relación, fue inevitable que en varios de mis trabajos de ese período se sienta su influencia: el "Torso N° 2", "Péndulo" y alguna "Maternidad".

Con esto, no quiero significar que reniegue de considerarlo maestro... No sólo para mi generación, sino para muchas otras.

Una de las cosas más importantes que quiero decirte mientras hablamos de Badii, es que desde el primer día que nos conocimos, estuve involucrado con él y toda su familia en un bello lazo de amistad que perdurará por siempre.

A Badii se lo puede enrolar dentro de las corrientes estéticas de la gran vanguardia. Pero a él le importa ser el creador del Arte Siniestro. Y uno de sus mayores ejemplos de vida es la administración de sus capacidades físicas. Evolucionando desde el rigor de la piedra, hasta la pintura de caballete. Sobrepuso siempre el ser artista, al especialista de una disciplina. Es como si se fuera dando una transición natural. Si verdaderamente se es artista, y si bien uno sigue montado en el potro de la creación, no vale empecinarse con cualquiera de las disciplinas plásticas. Tenemos la posibilidad de desarrollarnos en más de una.

Y eso a mí me dio una lección de vida. Yo sabía que era trabajando y siguiendo esa línea que se iba a ir marcando el camino. Evidentemente en algún momento iba a necesitar mi taller, porque seguía en la terraza

de la fábrica. Allí hice el “Torso”. Y entonces sale ese trabajo de Olavarría, que me deja más o menos bien parado, con algunos pesos como para poder avanzar en la construcción del taller propio. Al final lo tuve que terminar yo, porque no había quedado ni un mango, fue cuando el gobierno militar de ese momento le pasa el mando a Frondizi, en el año 1958. Y como era típico en nuestra historia, con cada cambio viene una inflación muy grande. El peso se desvaloriza y lo que yo tenía, que había calculado que me alcanzaba para pagar mano de obra y comprar los materiales, sólo me alcanzó para comprar materiales. Además yo no quería arriesgar el dinero que me habían dado, porque todavía tenía que pagarle a Da Prato. Y el grueso de lo que yo iba a emplear estaba como garantía. Hubo que dejarlo ahí como tres meses hasta ver si la figura se venía abajo o no. Y cuando recuperé la plata, ya había entrado Frondizi y me alcanzó sólo para los materiales y un poquito de la mano de obra de la medianera. Pero después, piso, baños, cabriada para el techo del taller, todo lo hice yo. Y ahí vuelve a darse un callejón medio bravo. Y como si existiera ese destino del que hablaba antes, es Badii el que me sugiere pedir un crédito al Fondo Nacional de las Artes. En realidad me lo sugiere porque él quería comprobar si el Fondo funcionaba bien. Porque se había creado, pero no se sabía si realmente cumplía con los fines que enunciaba.

Y es en esa carpeta que presenté en 1959 al Fondo Nacional de las Artes, donde yo me proponía un cronograma de actividades... y hasta hay una declaración de principios que creo que es muy sabrosa<sup>4</sup>. Pedía los fondos para comprar materiales, para fundir en bronce -porque hasta entonces nunca lo había hecho-, para comprar piedra, comprar herramientas, y coronar con mi primera exposición. Me llega el telegrama de que me van a otorgar el crédito, y me citan para cerrar los detalles administrativos. Un rato antes de ir, por la tensión o el calor, perdí el conocimiento. Me desmayé. Me caí en el baño. Cuando llegué al Fondo Nacional de las Artes, me derivaron a la parte administrativa, y allí calcularon los intereses que tenía que pagar. Era realmente una locura. Yo no tenía ni un mango doblado. Les hago una carta, donde les digo que eso no era ninguna ayuda. Si yo tenía que trabajar de otra cosa para pagar un préstamo, éste dejaba de ser un subsidio para fomentar mi desarrollo como artista. Me volvieron a llamar, y me dijeron “usted hubiera avisado que no podía pagar, no hacía falta que hiciese esa carta”. Entonces, si me habían pedido el 15 o el 10% de intereses para el subsidio, me lo dieron por el 5%. Y así sí era posible devolverlo.

---

<sup>4</sup> Ver “Presentaciones y artículos periodísticos”

**- Hubo un período, por lo que nos contaste en que estudiabas y trabajabas al mismo tiempo... ¿Cómo compatibilizabas las dos actividades?**

Durante todos mis años de formación yo trabajé. Estudiaba y trabajaba. Te podría señalar como hitos. Empecé a los doce años como aprendiz de joyero. Después viene lo de la fábrica de calentadores Primus, más tarde entré como aprendiz de tallista en la calle San Juan. Mientras cursaba 2° año de la Pueyrredón, en el turno noche, trabajé de 6 a 13 hs. en la carpintería de la fábrica de cigarrillos donde mi padre era encargado. Allí terminaron echándome cuando pedí cambio de horario para seguir estudiando. Pero yo ya estaba lanzado irreversiblemente a mi vocación: la escultura.

Entonces, para sobrevivir, fabricaba pequeños muebles por encargo. Más tarde es cuando esporádicamente trabajo como ayudante de Líbero Badii, en su taller, durante cinco años. Estas actividades cubren el período de transición hacia la dedicación exclusiva a la escultura, entre 1954 y 1960.

Cuando en 1957 acepto hacer la figura en piedra de la “Victoria” del monumento a San Martín en Olavarría de cuatro metros y medio de altura, implicaba aceptar someterme a determinadas sugerencias de la Comisión. Pero me importó aceptarlo por dos causas: la experiencia que me aportaba y el factor económico que me permitiría construir mi taller. Así, en 1958, me instalé en la calle Libertad, en Villa Ballester. Mientras proseguía con mi actividad escultórica, le ayudo a mi padre a edificar la casa familiar en un terreno de la calle Alsina, a la vuelta de mi taller, durante el año 1961.

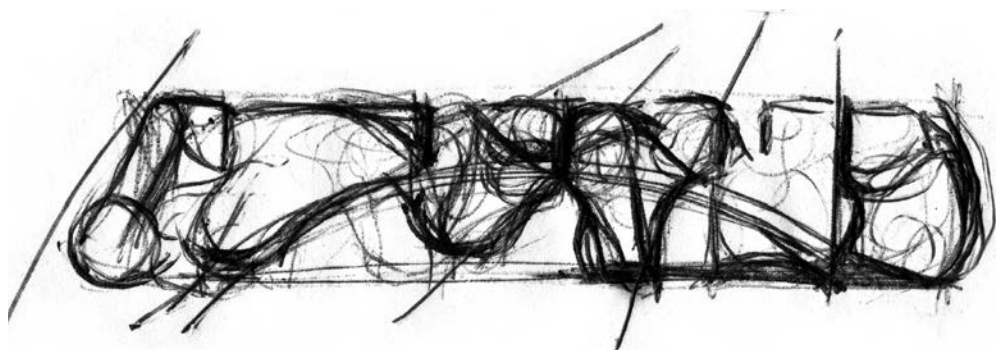
Entre 1968-75 fui docente en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Paralelamente, en 1971, parte de mi tiempo lo dedico a terminar mi casa actual, donde me instalo con mi mujer y mi hijo. Desde su concepción busqué que fuera la conjunción de nuestro hogar y mi taller.

Desde 1954 me dedico tiempo completo a la escultura. Incluso en los casos en que mis trabajos de índole creativa respondían a algún encargo, fueron concebidos y realizados sin concesiones, por lo que siempre quedaron involucrados dentro de mi búsqueda ética y estética. Donde el encargo se constituía, en todo caso, en un desafío sobre cómo resolver las propuestas que despertaba el ámbito donde sería emplazada la obra.

Entre 1985 y 1989 volví a ejercer la docencia como profesor de “Talla” y Vicerrector de la Escuela Superior “Ernesto de la Cárcova”, al crearse el turno nocturno. Siempre dentro de la enseñanza pública como lo hice toda mi vida.







# LA AMISTAD: ESE FOGÓN

***-En la búsqueda de los caminos que afirmaron tu vocación ¿qué papel tuvieron tus amigos?***

-Cuando yo digo que soy un tipo introvertido, es porque quizá hasta los propios amigos puedan decir “Dagá no cuenta todo”. Pero no soy alguien huraño, que reniega de la gente. Me gusta el acercamiento con otros... Gestar una relación linda.

Lo que pudo haber ocurrido es que si bien nunca puse trabas para vincularme con otros, tuve reparos en ciertos aspectos éticos como para no intimar con determinada gente. Y quizá ahora uno lo sufre. Porque eso hizo que a muchos personajes que me podían interesar, específicamente del medio donde yo estaba trabajando, a quienes si bien no llegué a excluirlos, no les dí lugar a que se entremezclaran demasiado con lo mío. Posiblemente ellos lo sintieron y también establecieron distancia.

Y ahora hay momentos en los que decimos: “Mirá lo que nos está pasando”... donde amigos pueden llegar a renegar de esa amistad por una diferencia circunstancial, que no tiene sustento, y se establece una distancia. En este repaso, voy tomando conciencia de cuántas personas se involucran en la vida de uno. Tal vez, algunos no alcanzaron la calificación de amigos. Sin embargo en todos los casos el “toma y daca” resultó sano, libre y sincero.

Por otra parte, saber que muchos ya no están, es como perder algo de mí mismo. Aquello de que “cuando un amigo se va...”, uno no es el mismo. Frente a la pena del amigo perdido, sumo en la renovada pureza del nuevo encuentro, el recuerdo de quien se fue.

**- Siempre hay recuerdos de los primeros amigos de la infancia, con quienes compartíamos juegos y travesuras...**

- Siempre hice culto de la amistad. Tal vez pequé de retraído porque me costaba relacionarme. Desde chico, en San Telmo, la hija del portero, el canillita, el negrito del conventillo, la hija del zapatero, van hilvanando continuidades heterogéneas. Avanzando, en la escuela primaria de Boedo, será el hijo del médico o el del empleado bancario, como los mellizos Rodríguez, que fueron amistades compartidas con mi hermana Tere, apenas un año mayor que yo.

Como ya te conté, mis padres iban al Casal de Cataluña, donde desarrollaban su actividad social y cultural. Y esto hacía que con mi hermana, durante la infancia, tuviéramos amiguitos en ese lugar. Algunos tenían que ver con actividades específicas, como era formar parte del “Esbart Infantil”, agrupación en la cual, bajo la dirección del maestro Pedro Mas, hacíamos danzas, canciones, y pequeñas representaciones, vestidos de paisanos catalanes. Allí me relacioné con Fibrallé Seras, entre otros, y aún hoy, cuando nos vemos, nos sentimos hermanados, tanto por aquellas historias, como por formas de pensamiento ancestral.

Debía tener alrededor de 11 ó 12 años, cuando mis padres volvieron como integrantes del Orfeó Catalá y mi hermana y yo fuimos incorporados al coro. Nos convertimos en las “mascotas” del grupo. Algunos fines de semana, o en las fiestas patrias, en los Carnavales, era común que organizaran bailes con música de discos o con orquestas de típica y de jazz. Así, prematuramente, aprendí a bailar y alterné con adolescentes como yo, como Iris Vila o las hermanas Menchaca, para quienes me convertiría en el confidente, a medida que íbamos creciendo.

En las Escuelas de Arte, los cursos no eran mixtos y como no concurría a las asociaciones estudiantiles, no tuve amigas en esta etapa. Me dedicaba a observar.



19, 20, 21



Después, vino la amistad con los compañeros de trabajo, como Roberto Álvarez, en el taller de tallista.

**- Cuando entrás por fin en las escuelas de Bellas Artes aparecerán amigos que serán además colegas...**

- Cuando comienzo los estudios en las escuelas de arte, se inician las amistades surgidas entre los compañeros. Algunas tienen una duración limitada en el tiempo, ya que tuvimos destinos distintos... A veces por el alejamiento o por habernos perdido el rastro... Aclaro esto, porque por las vivencias compartidas me siento, aún hoy, ligado sentimentalmente a esos compañeros. Y la experiencia me demostró que cuando reconocía este lazo, pude alguna vez, después de un largo período de incomunicación, reencontrarme y saber que la amistad estaba intacta. Edgardo Carrasco, Néstor Cruz, Juan José Balzi, Alfredo Misiti, Alberto Lehrhuter, Roberto de Vincenzo, Aroldo Lewy, Lorenzo Carballo, Héctor García Miranda, Fafián, son los primeros amigos de aquella época.

En el último año de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, y como el gobierno de Perón tenía dificultades para contar con el apoyo del Sindicato de Artistas Plásticos, los mejores promedios fuimos convocados junto con algunos alumnos de la Escuela Superior, para cubrir el cuadro del espacio de los artistas plásticos en la integración cultural del Movimiento Peronista. Advertimos que, pretendían con una imagen muy abierta y democrática, darnos charlas que reflejaban la filosofía del movimiento como para introducirnos en su militancia.

El deseo de tener la oportunidad de concretar nuestras ideas plásticas en muros o en el espacio, nos desdibujaba las intenciones de los personajes que nos convocaban. Algunos de los que estaban en ese grupo, habían hecho evidente esa ansiedad por hacer los murales que importaban más como una propuesta artística que como panfleto. Poco a poco, el propio peronismo, deteriorado, desgasta aquella convocatoria. Allí conozco al pintor Jorge Pérez Román. Y en las charlas de café encontramos muchas cosas en común que nos vinculaban artísticamente. Por eso, cuando los dueños de un taller metalúrgico de la calle Salmún Feijóo en Barracas le dan el lugar para que lo ocuparan como atelier grupal, soy uno de los primeros a quien le ofrece compartirlo. Yo, que me sentía inseguro por la crisis propia que viví al finalizar la Escuela Prilidiano Pueyrredón, opté por el trabajo en soledad. Sentía que era la mejor manera de encontrarme. Y serán nuestros amigos comunes Leo Vinci, Carlos Cañas y Ezequiel Linares, con quienes Pérez Román compartirá el taller. Cuando se incorporan Aníbal Carreño, René Morón y Loza, todos juntos van a constituir el Grupo "Sur". Y otra vez me

invitan a integrarlo y, por las mismas razones anteriores, no acepto. Sin embargo no me alejé de ellos. Y mutuamente compartimos lo que serían nuestros primeros pasos para ocupar el lugar que nos daría el ambiente artístico.

Los pintores Lorenzo Carballo, Héctor García Miranda y Roberto De Vincenzo también me ofrecieron compartir un pequeño ambiente que alquilaban sobre la terraza del Bar Hispánico, en la calle Salta y la Av. Rivadavia. Ambiente que usaban como taller y como “bulín”, con el nombre exótico “Yekuá”. Nuevamente, no acepto. Pero estoy allí, como buen compañero, para diseñarles y hacerles los muebles funcionales, de la manera más ingeniosa y económica posible. Por ese lugar pasará, en algún momento, el pintor cinético Horacio García Rossi, que traía los comentarios de Le Parc. El había sido de los primeros de mi camada en viajar a París, y relacionarse con Vasarely y quienes serán los creadores de la “Recherche Visuelle”.

En el taller del “Grupo Sur” se hace la despedida de García Rossi, y de mi compañero y amigo Héctor García Miranda. Se fueron con pocos recursos y son los pioneros. García Miranda formará en Francia un conjunto folklórico, “Los Calchakis”, con el que continuó adelante.

Del grupo de los compañeros en las Escuelas, entre los que quedarán más definidos en la amistad está el pintor Juan José Balzi, que tempranamente dejó el país cuando se fue a Brasil, pero con quien sigo ligado. También el escultor Aroldo Lewy, amigo ineludible en todos los acontecimientos, que junto a Roberto De Vincenzo éramos muy compinches en los “recreos” sabatinos por las noches de Buenos Aires. Y el pintor Alfredo Misiti, con quien nos apoyábamos recíprocamente. Tanto para la construcción de su primer taller en la casa materna, como para el armado y puesta a punto de mi primera exposición. Como ya había ocurrido en nuestras andanzas, siempre nos ligó un sentimiento fraterno.

Si bien no compartimos la misma división en la Prilidiano Pueyrredón, con Alfredo nos íbamos conociendo y se gestó una fuerte amistad. En plena crisis por las expectativas de lo que la Escuela no nos brindaba, Misiti decidió abandonar y trató de arrastrarme a la misma situación. Ambos entendíamos que sus argumentos eran válidos. Pero yo no lo acompañé, porque todavía rescataba algunos aportes positivos, que veía en la Escuela. Al año siguiente, él se reincorporó.

Roberto De Vincenzo, desde siempre, participó activamente en la “Asociación Centro de Estudiantes de Bellas Artes”. Por él recibía el material de la actividad del Centro. Fuimos amigos íntimos, aunque nos desarrollamos en actividades diferentes. Roberto no se dedicó a la







plástica y creó un espacio publicitario que alguna vez usufructué, por su generosidad, para diseñar algunos catálogos de mis exposiciones. La circunstancia de desarrollarnos en distintos ámbitos y el haber formado su hogar antes que yo, distanció los encuentros, pero siempre estuvimos presentes en cada acontecimiento significativo de nuestras vidas. El escultor Aroldo Lewy también perteneció a mi promoción y desde que nos encontramos en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, fuimos amigos íntimos. Roberto, Aroldo y yo, nos convertimos en tres camaradas enlazados en los mil y un recovecos de las vivencias de esa etapa. Los fines de semana, siempre teníamos un motivo para reunirnos en casa, donde mis padres vivían con mucha alegría este espíritu bullanguero propio de los jóvenes. De ahí, nos lanzábamos al centro para asistir a algún espectáculo nocturno que nos reunía hasta la madrugada. También compartíamos exposiciones, cine-clubs y cafés. Por ser de la misma clase, con Aroldo, Leo Vinci y otros, nos tocó hacer en el mismo año el Servicio Militar obligatorio. Leo Vinci y yo estuvimos en Dependencias de la Dirección General de Difusión del Ministerio de Ejército. Vinci como dibujante y yo, como carpintero. Ingresamos en el mismo año [1954] a la Escuela Superior. En ese grupo que también estaba Alicia Korkamp.

Con Aroldo Lewy permanecemos ligados más tiempo. Hasta que otra vez, un noviazgo, no confesado, seguido de casamiento, fue el motivo del distanciamiento íntimo. Sin embargo, cuando proyectando mi viaje a Europa, Badii me preguntó si conocía a alguien que pudiera reemplazarme lo propuse a Lewy. Y cuando en 1985 me ofrecen una cátedra en la Prilidiano Pueyrredón, como yo ya había aceptado la de la Escuela Superior, intercedo para que se la ofrezcan a Aroldo. También, él me ayudó en el armado de mi segunda exposición, en la Galería Witcomb [1966]. Recuerdo que esa vez debimos superar un malentendido, producto posiblemente de la tensión que me producía el proyecto que yo mismo me había impuesto. Por suerte, pude salvar la amistad. Hoy seguimos viéndonos, y sabemos de nuestra sinceridad mutua. Ambos reconocemos las herencias que nos dejaron los maestros. Te cuento todo esto porque tengo la impresión de que esas “gauchadas” mutuas tuvieron siempre el eje de esta amistad sincera más allá de los vaivenes frente a desavenencias circunstanciales.

Con Alberto Lehrhuter, nos reencontramos después de la etapa de la Escuela, cuando instalé mi taller en Villa Ballester. Él vivía en esa zona, y me acompañó en las primeras soledades. Luego, como él tenía como “hobby” la fotografía, me ayudó a encontrar la forma de poder hacer buenas tomas de mis esculturas.

En esas prolongadas sesiones, donde frente a cada trabajo lo interiorizaba del cómo y el por qué de la obra, íbamos profundizando más y más nuestra relación de amigos. Cuando proyectaba mi primera exposición individual, la concebí acompañada de murales fotográficos. Así fue que nos encontramos construyendo grandes bateas para los baños de revelado y fijación. Y como el taller, era muy vidriado, para que pudiera servirnos como laboratorio, teníamos que trabajar durante toda la noche, hasta antes de que amaneciera. Como siempre nos tocó hacerlo en invierno, debíamos atender la salamandra todo el tiempo, y al café caliente lo “bautizábamos” con Caña Legui. Así teníamos la energía para seguir la tarea, mientras cambiábamos el dial de las radios hasta encontrar las estaciones que aún siguieran transmitiendo.

Lehrhuter tenía una ampliadora con un barral y una plataforma que limitaban la escala a la que podía llevarse una fotografía. Entonces la subíamos al altillo, donde yo tenía un mueble que hacía de baranda. Ahí la ajustábamos con un par de prensas de carpintero, y dirigíamos el foco hacia el piso de taller, en la planta baja. La ampliadora quedaba como suspendida. De allí al piso, hasta donde debíamos tener tres metros, nos proyectaba la imagen. El resultado en las baldosas era increíble. Cuando ampliamos la foto del mármol de la “Maternidad”, que está en el Museo Sívori, se proyectó directamente y apareció la obra con una dimensión de unos dos metros por dos metros. Y como la superficie era símil granito gris, la obra parecía hecha en ese mármol, una piedra imponente. Y yo le decía a Alberto: “mirá, parece un tanque, parece un tanque... ¡Y ésa es la medida que tendría que tener!”. Y la verdad es que al proyectarla veíamos que la pieza, por su monumentalidad intrínseca, resistiría ser llevada a esas dimensiones. Porque uno a veces puede dudar sobre si la forma que estás concibiendo, al llevarla a una dimensión mayor, mantendrá la consistencia estética, el espíritu de monumentalidad. A partir de esta etapa, como te decía, quedamos aún más ligados.

Como te decía en relación a Aroldo, con la mayoría de estos amigos hubo un intercambio de “gauchadas” mutuo. Tal vez, en última instancia importaba menos qué era lo que hacíamos, y en realidad lo más valioso era el afecto compartido.

Luego vendría la época de los casamientos, donde la “familia se agrandaba” y ahí estaba yo haciendo muebles... diseñando... y alguna vez dando las fotografías ampliadas como adornos de sus casas. Esta nueva etapa de mis amigos con sus esposas, justificó los encuentros más distanciados.

En el recorrido por las relaciones humanas y por las amistades desde





mi niñez, es al llegar a los últimos años de las Escuelas de Arte, y a través de este recuerdo en el acercamiento con los integrantes del “Grupo Sur”, donde aparecen los primeros amigos con quienes seríamos colegas en el campo de la producción artística.

Se suman además los que pasaban por el taller de Líbero Badii, creándose nuevos vínculos, como los que se dieron con el pintor y cineasta Nicolás Rubiό y con la escultora Esther Barugel.

### ***-¿Cómo se desarrolló esa relación con Badii?***

-Como ya te comenté, el hecho de que yo trabajara como ayudante de él llevó a que tuviéramos una relación cada vez más cercana. Y debo confesarte que yo ponía ciertas defensas en este aspecto. Ya que el trato cotidiano me hacía saber de casi todas sus evoluciones creativas y de sus soluciones formales. Y por lo tanto podían llevarme a que su influencia llegara a tener el peso de la de un maestro. Lo que sabía, que luego me iba a costar mucho superar. No nos olvidemos que yo estaba en plena búsqueda del inicio de mi trayectoria y Líbero Badii, a pesar de su juventud, ya era el escultor que encabezaba la lista de nuestra vanguardia.

Badii es un artista que dentro de su desarrollo decide: “yo voy a vivir de lo que hago”. En realidad tanto Victorica, Berni, como Castagnino, también estaban viviendo de su trabajo como artistas. Algunos mantenían sus cátedras, sea como un “modus vivendi”, o como una necesidad de dedicarse a la docencia. Pero Badii de pronto plantea “yo no me dedico a la enseñanza, yo soy escultor, yo hago escultura”. Y creo que en cierto aspecto esto hasta le trae problemas con sus colegas. Que se ofenden y dicen: “¿Y nosotros qué somos?”. Pero a mí me parece que Badii lo planteaba, porque en su vida muchas veces, antes de tomar una resolución, él pensaba en lo que iba a hacer, cómo lo iba a hacer, y lo ejecutaba. Así ocurrió cuando tiró panfletos en un Salón Nacional, en el año 1960. Durante tres años se venía presentando para el Gran Premio y el mismo jurado, compuesto más o menos por los mismos personajes, lo declaraba desierto. Lo retacean. Entonces en la última, durante la inauguración, él denuncia en los volantes, con nombre y apellido a esos jurados. Enumerando qué obras él había mandado, y diciendo que nunca más se iba a presentar. Y ahí otros escultores, amigos de él, colegas, se acercaron a decirle “Badii... ¿pensaste en tu familia...?” Pero él era de tomar ese tipo de determinaciones y de sostenerlas.

A veces, en medio de nuestro trabajo, me preguntaba sobre las exposiciones que había visto y se daban intercambios muy sabrosos. Sus

puntos de vista podían no convencerme, pero siempre me hicieron reflexionar y, por eso mismo, crecer. Pienso que algunas de mis propias conclusiones, motivadas por esas charlas, también le servirían a él para considerar otros puntos de vista. Siempre fue gratificante su actitud respetuosa. No sólo me valoraba personalmente, sino que también me creaba un mayor compromiso con respecto al desarrollo de mi actividad artística. Un ejemplo era la manera de presentarme, a todo el medio, como “el escultor Dagá”.

Hoy, cuando lo visito, sabemos que aún cuando no intercambiamos muchas palabras, nos rondan sinnúmero de gestos, miradas, pedidos o sugerencias, implícitos en un reconocernos.

En los años que asistí al taller de Badii, tuve oportunidad de conocer a muchos colegas de su generación. Su casa-taller era como un epicentro de los acontecimientos artísticos de esa época. Entre otros, concurrían Aldo Paparella, Josefina Zamudio, Labourdette, Magda Frank, Naum Knop... Alguna vez Noemí Gerstein... Los pintores Naum Goijman, Ideal Sánchez, Bruno Venier, Federico Peralta Ramos, Luis Centurión, Nicolás Rubió, Raúl Alonso... coleccionistas como Vogelius, Leoncio Fernández, César Paluí, directores de museos y críticos como Rafael Squirru, Blanca Stábile... También sus dos alumnas particulares, las escultoras Esther Barugel y María Simón. No faltaron escritores y poetas, así como la bailarina María Fux, que inspiró algunos de sus trabajos.

Se armaban verdaderas “peñas”, donde las últimas novedades del ambiente artístico no excluían temas ligados a la cinematografía, la fotografía o la literatura.

Él siempre tuvo mucha necesidad de estar vinculado. Y la zona donde vivía con su familia era privilegiada en este sentido. Trató de tener relaciones con casi todos los diplomáticos. Y en el barrio vivía también gente con apellidos de alcurnia, con mucho poder adquisitivo. Dueños de medio Tucumán como los Blaquier y otros por el estilo. Y eran parte de los que lo visitaban. Éstos que, a su vez, tenían amistades del medio intelectual de Buenos Aires. Unos y otros se iban mechando. Además él estaba un poco a la pesca, porque todos los días venía al centro, a la calle Florida, donde estaban todas las galerías de arte, y ahí siempre encontraba a uno o al otro, y se creaba el compromiso para el sábado o para el viernes a la noche: “nos reunimos en casa”. Algunos iban solos, otros llevaban un amigo, o un fotógrafo... Iba Squirru, que después fue el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires... También iban coleccionistas, poetas, y así se creaba ese espíritu de peña. Yo ahí no sólo veía a estos personajes, sino que escuchaba con qué alto nivel

intelectual y cultural se conversaba. Ninguno se quedaba atrás. Me acuerdo que en esa época se había estrenado la película “El Globo Rojo”, que había traído mucha polémica por su estética y por la elección del director de animarse a hacer un film cuyo personaje fuera un globo que recorriera la vida de la París de posguerra. Y se armó un intercambio del que participaron tanto uno de los fotógrafos, que eran un poco habitués; como Makarius... Y también estaba Vogelius, el empresario que después editaría la revista Crisis y fue uno de los primeros que le compró obra a la viuda de Sesostris Vitullo para incorporarla a nuestro patrimonio... Ahí hay una anécdota que ilustra los tiempos que se vivían entonces. Porque cuando las obras llegaron en el barco al Puerto de Buenos Aires y Vogelius necesitó que la Academia de Bellas Artes le extendiera un certificado de que Vitullo era un artista argentino, los de la Academia le preguntaron: “¿quién es Vitullo?”. En aquel Buenos Aires de cerca de los '60, para algunos todavía era un escultor desconocido.

Este era, entonces, el clima y el nivel de lo que se intercambiaba y discutía en esos encuentros en la casa – taller de Badii en Olivos.

Años después, entre los que iban se sumó un Federico Peralta Ramos, a quien le costaba muy poco recitar algo de su propio cuño. Y aunque no se repitieran los mismos debates de años anteriores, ese era el espíritu. Cada uno intervenía en las reuniones con sus conocimientos y se enriquecía con los de los demás.

Alicia, la esposa de Líbero, siempre servía algo. Un café o unas masas... salvo que se resolviera hacer algún asadito, o una choricada.

Había también críticos de arte. Ernesto Rodríguez, que fue Académico, era asiduo asistente a estas reuniones.

***- ¿Llegaste a conocer en esa época al pintor Lino Enea Spilimbergo?***

- Entre los amigos surgidos de mi promoción en la Escuela Prilidiano Pueyrredón, en escultura, está Roberto De Vincenzo, hermano del grabador Alfredo de Vincenzo, a través de quien, allá por 1955, me llegaba otra vertiente de los acontecimientos artísticos y de algunos hechos políticos. Alfredo integró el grupo de profesores que Spilimbergo llevó a la Universidad de Bellas Artes de Tucumán. A través de lo que él me contó pude conocer esa experiencia inédita.

Spilimbergo era como una figura mítica dentro de la Escuela de Bellas Artes. Él estuvo como profesor de dibujo con algunos grupos. Yo, lamentablemente, no lo tuve. Los profesores de dibujo que tuve no fueron sobresalientes. Entonces los que habían estado con él, te hablaban de Spilimbergo como la figura importante. Y nosotros, que entramos





a ver su pintura, principalmente en ese período, donde ya estábamos trabajando con Bigatti, lo respetábamos mucho. Relacionábamos las enseñanzas de uno y del otro. Cuando él entra a trabajar en Tucumán, en la Universidad, se lleva a todos sus alumnos. Van Albino Fernández, Ideal Sánchez, Alfredo de Vincenzo, la mujer de Alfredo... Hace una revolución allí, trazando nuevos programas. Aquí en Buenos Aires se hace una exposición de los alumnos de Spilimbergo de Tucumán, y traen toda la carga de ese dibujo fuerte, analítico, "renacentista". Es decir él había puesto algo allí. Había sembrado algo que evidentemente era bien recibido, que había germinado bien. Y provocaba una actividad que se veía que era importante.

Por los De Vincenzo conocí a su amigo íntimo, el grabador Albino Fernández con quien mantengo una buena y afectiva relación. Estos artistas tenían en común con los que se relacionaban con Líbero Badii, en que todos pertenecieron al "Grupo de los XX".

**- Después de las escuelas, ya trabajando como escultor ¿aparecen nuevas amistades?**

- En 1959 a consecuencia de llevar mis primeros trabajos al bronce en la fundición Sarubi y Barili, conocí a Rodolfo Buchhass. Que en ese momento era el operario fundidor. Conocedor de cuanto se realizaba en ese establecimiento. Es un personaje muy especial, de una gran sensibilidad humana que aflora en su relación con el artista. Te podría contar cantidad de anécdotas y situaciones donde nos ayudamos mutuamente. Cuando se ausentó del país para trabajar en Alemania, y luego a su regreso cuando se instaló en forma independiente y después con sus hijos, se van dando pautas que señalan nuestra profunda amistad. Junto a él, aprendí toda la metodología de la fundición a la cera perdida. Con el tiempo, la actividad en la fundición perdió el carácter bohemio de total integridad entre el artesano y el artista, donde valía no sólo el hecho profesional, sino la presencia de la relación afectiva, a veces reflejada en un almuerzo frugal entre los materiales y herramientas que usábamos para nuestro trabajo. Evidentemente, cuando sus hijos se hicieron cargo de la fundición, se perdió esa tradición. Y aunque es un taller de lujo, por sus instalaciones y la modernización a la que llegaron en la tarea, bajó la calidad de lo producido. Pero con el querido Rodolfo seguimos siempre amigos.

Entre los muchos escultores de distintas generaciones que pasaron por allí, estaba Naum Knop. Y tal vez sean los momentos en los que coincidíamos al encontrarnos en lo de Rodolfo, donde más hablamos sobre los temas que nos preocupaban. Alguna vez nos solidarizamos

para reclamar los honorarios que nos negaban como jurados. También se sumó a nuestra amistad, su segunda esposa, la escultora Zulema Adaime que yo conocía de la época de los '60.

Tras el fallecimiento de Naum, se vinculan conmigo sus hijos Pablo y Gabriel, que quieren conservar y trabajar en la difusión de la obra de su padre, como también las de Adaime. Siempre me preocupó el destino final de las obras que deja un artista, por eso no dudé en apoyarlos en esta búsqueda. Ellos gestaron la creación de la Fundación "Naum Knop" y es el día de hoy que el vínculo de nuestra amistad es continuidad de aquellas charlas que me unieron a Naum.

La oportunidad de viajar a Europa que me brindó César Paluá en 1962, significó un cambio profundo en mi vida, no sólo por la significación del viaje para mi formación, sino porque desde el momento mismo del embarque en el puerto de Buenos Aires aparecería Sara, la compañera de toda mi vida.

**- ¿Así que a Sara la conociste en tu primer viaje a Europa?... ¿en el barco ?...**

-- Es una historia deliciosa en sí misma... con todo lo que significó para nosotros y lo que hoy somos. En ella se mezclan los recuerdos de los dos. Porque la versión de Sara sobre lo que pasó ya es un poco mía... Pero si te parece te lo cuento más adelante... En relación a lo que veníamos hablando, desde entonces puede decirse que el grupo de amigos se iba duplicando. Con Sara ya habíamos advertido, al contar-nos nuestras historias, que teníamos amigos en común. Caso típico fue el de Enrique "Titín" Pérsico, a quien ella ya conocía por compartir veladas donde se reunían a escuchar música los estudiantes de Ciencias Exactas con los de Arquitectura, que por aquel entonces compartían la sede del edificio de la "Manzana de las Luces".

A los pocos días de estar en París, el médico amigo de Sara, el doctor Simeón Falicoff, la descubre mientras caminábamos por la Gare Vavin. Daba la casualidad de que en su bolsillo llevaba una carta para dejarle en la "maison" donde ella se hospedaba. Ese día estuvimos juntos muchas horas. Falicoff estaba relacionado con muchos personajes del mundo artístico de Buenos Aires y eso hizo que mientras íbamos charlando surgieran infinidad de puntos en común.

Era amigo íntimo de Emilio Pettoruti y por él conocí entre otros, a Miguel Ángel Asturias, de quien también era médico personal. Ese año de París, cada encuentro con Falicoff profundizó una amistad fecunda. A mi regreso, nos seguimos carteando durante largo tiempo. Después perdimos contacto y ya nunca más supe de él. Creo que se quedó a vivir en Europa.

A Berta Pahn, íntima amiga de Sara, la empecé a conocer a través del intercambio constante de cartas que ellas mantenían entre París y Buenos Aires. Luego me esperó a la llegada del barco en el que regresé y nos relacionamos como si hubiéramos sido amigos desde siempre. Durante ese año que Sara continuó en Europa, con Berta compartíamos alguna salida a espectáculos y las reuniones familiares en su casa de Villa Ortúzar. Ya con Sara de vuelta, ella será compinche para poder estar más tiempo en la casa de quienes serían mis futuros suegros, Don Abraham y Doña Clara, quienes todavía no tenían muy claras “las intenciones” de “ese muchacho bohemio”. Berta muere en 1966, justo en el momento en que estoy concretando la piedra que llamaré “Partir”, que como homenaje a ella, también lleva su nombre. Esta amistad con Berta se prolongó en vida de su hermano José Pahn, microbiólogo. Nos fuimos sabiendo en cada actitud, en cada proyecto. Estaba como un hermano más para la familia que se creaba, que se agrandaba... y festejábamos juntos. También, como si fuera un ayudante más, llego a colaborar en el montaje de alguna exposición. Su actitud siempre curiosa, despierta, positiva, fresca, me alentaba en cada uno de los momentos que compartimos.

Con la vuelta de Sara de París, en 1964, conozco a Héctor y Rosita Zimmerman. Héctor, químico humanista, se realizó como poeta y periodista. Y Rosita como físico-química. Con ella, Sara es amiga desde el primer año de la escuela secundaria. Siempre nos une a los cuatro un cariño fraternal, propio de una gran intimidad. Héctor como periodista de dos editoriales importantes, conoció a varios compañeros míos que trabajaban como diagramadores y jefes de arte. Varias veces él me asistió con alguna nota y me dedicó algún poema que presento con orgullo. En las charlas en su casa o en la mía, siempre supo darles las características poético-creativas del mundo de las imágenes que lo asisten. Siento que tanto con él, como con Rosita nos intuimos y nos comprendemos.

Cuando mi padre se enfermó en el año 1967, tuve mi primer encuentro con el doctor Marcos Morguenfeld, que ya era amigo de Sara a partir de tareas comunes de investigación. Esta amistad se va a dar en una proyección como los infinitos aros que se producen al caer una gota en un lago. Así alcanzará tanto a la familia Monteverde, como al matrimonio de los pintores Elía y Fiora. El Dr. Morguenfeld, de gran sensibilidad hacia las artes plásticas, provocó encuentros que nos gratificaron mutuamente y se integró definitivamente en el seno familiar cuando intercede en la posibilidad del vínculo formal entre Sara y yo, y fue nuestro padrino de boda.

Con Morguenfeld también se hacían reuniones que tenían un poco aquel espíritu de “peñas” del que te hablé antes. De pronto trajo un personaje como Drucaroff al taller de Villa Ballester, antes de que naciera nuestro hijo Diego. Era un tipo que tenía una concepción un tanto enciclopédica de la civilización y del mundo y conocimientos como para enseñar a tocar el piano y el violín, aunque él no tocara ninguno de los dos instrumentos. Un poco filósofo, un poco místico... Y después están los encuentros con otros médicos como Somoza, Monteverde, y sus familias... Ahí aparece Tina Monteverde, que es pintora... Y también el escritor correntino Gerardo Pisarello. Morguenfeld había sido alumno suyo en la escuela primaria. Era un hombre muy mayor, que había visitado nuestro taller y estuvo en nuestro casamiento. Los hijos de Rafael y Yolanda Bonaparte mantuvieron durante bastante tiempo una relación con este escritor correntino de extraordinaria calidez.

Morguenfeld cuidará el embarazo de Sara, será nuestro médico de cabecera y nos apoyará y guiará en la mejor manera de cuidar a Don Abraham, el papá de Sara, durante su enfermedad.

Me acuerdo que una vez lo hicimos ir a casa porque yo estaba descompuesto y me preguntó qué había comido y tomado. Le cuento que había tomado un licor, y entonces le dice a Sara “a ver, sírvame una copita”... y después si él podía evitar darte una medicación específica, prefería ir a la cosa más general de lo que te estaba pasando. Si yo tenía este problema de vesícula perezosa, él me recomendaba “tómese un tecito de boldo a la noche”. Y por eso me da la sensación que era un tipo que no complicaba, que trataba de ver qué pasaba en el entorno de la familia y sacar adelante al paciente. El espíritu de los médicos generalistas y de familia que hoy quedaron un poco de lado ante la proliferación de tantos especialistas. Todo esto junto a un gran rigor científico y siendo un investigador dentro de la medicina clínica.

El día que con Sara llevamos a nuestro hijo para ver qué pasaba porque desde que había nacido vomitaba y no crecía, él lo ve y ahí mismo Diego vuelve a vomitar. Y no necesitó más. Tomó el teléfono, habló con la doctora Faerman, y ya le dio el diagnóstico: “estenosis de píloro”.

Era un ser tan vital, tan claro y tan preciso en su modo de expresarse, que siempre quedé sorprendido por la actitud que tuvo en dos momentos difíciles de su vida. Yo había tenido que ir al hospital Ramos Mejía para hacerle una consulta y él venía del Servicio de Cardiología, donde le habían anunciado que, con urgencia, tenía que hacerse un by-pass. Al enterarme, envuelto en la impotencia, me ofrecí para lo que necesitara y él me hizo saber que por eso me lo estaba contando.

Y años más tarde, en el templo donde se casaba Guillermo Bonaparte,



uno de los hijos de nuestra amiga Yolanda, sentado a mi lado, Morguenfeld me anunció su muerte por un cáncer. Tenía paz. Otra vez todo me pareció insólito, casi no entendía de dónde sacaba las fuerzas para compartir serenamente el dolor. Por eso, la amistad con Morguenfeld y por supuesto por muchas cosas más, hacen que aunque lo hayamos perdido en la existencia, sienta que seguimos juntos en esa rara forma en la que se extraña a los amigos con los que compartimos sentimientos tan profundos, más allá de la presencia física.

De David Monteverde, médico neurólogo, yo supe ya cuando Berta, la amiga de Sara, se enfermó. Pocos meses después, Morguenfeld nos derivó a él para que atendiera a mi papá, que había sufrido un accidente cerebro vascular. Y en esas circunstancias tan difíciles conversamos sobre su esposa Tina, pintora egresada de la Escuela Prilidiano Pueyrredón... después de la muerte de mi papá la relación continuó. Y David y Tina posiblemente hallaron, en Sara y en mí, vidas consagradas a una vocación. La dedicación al desarrollo de la familia, junto a los ideales, eran temas habituales en nuestros encuentros. Por eso, el diálogo surgía fácilmente. En el taller de Villa Ballester se organizaban verdaderas tertulias de camaradería con ellos, los Morguenfeld, los Somoza, los Bonaparte –todos eran o habían sido médicos del Hospital Ramos Mejía-, y los pintores Américo Elfa y Fiora, su mujer. Y ninguno de ellos dejaba de lado a sus hijos, por lo que entre los juegos de los más chicos, siempre requerían mis comentarios sobre los trabajos hechos y sobre los que tenía en marcha. Lo que me obligaba a lograr una síntesis para hacer más claro mi concepto creativo.

David, con su bonhomía, estuvo siempre junto a nosotros, como un roble. Tanto cuando lo necesitábamos, como cuando él tenía necesidad de compartir algo. Lamentablemente, su repentino fallecimiento nos privó de esa presencia fraterna.

Te diría ahora que, aunque nunca lo hayan enunciado de manera explícita, Morguenfeld y el grupo de médicos amigos, Somoza, Monteverde, Figgini, en forma evidente siempre buscaron que los médicos pudieran enriquecerse a través del contacto con el arte y sus gestores. Recuerdo una noche en que Somoza nos invitó a Antonio Pujía y a mí a dar una charla en el Hospital Álvarez, en el barrio de Flores. El encuentro era organizado por la Asociación Profesional del hospital en la que ellos participaban. De alguna manera Morguenfeld continuaba así con su trabajo de médico... que tenía en cuenta a la persona en su integridad. Y entonces buscaba que sus colegas pudieran nutrirse de elementos que trascendieran los de su especialidad médica. Podría decirse que tenían la preocupación de lograr el vínculo entre el mundo científico de

los médicos y la labor creativa de los artistas. Más allá de lo que puedan tener en común la tarea de unos y otros -se dice que “la medicina es un arte”-, ellos buscaban el enriquecimiento cultural de sus colegas y que pudieran superar la excesiva especialización del médico, que lo enfrasca en su ámbito, perdiendo no sólo la noción de la totalidad del paciente, sino la del propio mundo que lo rodea.

Otra de mis amistades entrañables y profundas, producto de mi encuentro con Sara, es la de mi querida doctora Rosita Rabinovich de Pirotsky. Era la jefa de Sara en el Laboratorio de Inmunología del Instituto “Ángel. H. Roffo”. Y desde que Sara se reintegró, después del viaje a Europa y supo por ella, que existía “un Ricardo”, buscó conocerme. Y siempre, en cada encuentro, hacía un aparte para interesarse por mis cosas y creaba el clima para que pudiera contarle mis cosas.

Hoy, a la distancia, pienso que hubo una tríada de amigos por los que me sentí siempre protegido y comprendido, escuchado y alentado: el Dr. Falicoff, el Dr. Morguenfeld, y la Dra. Pirotsky. Algunas veces reemplazaron a los padres y a las madres. La Dra. Pirotsky fue el otro puntal que ayudó a que nuestras familias entendieran que “estaba bien la unión de Sara y Ricardo”. Y un poco por extensión su hermano Cecilio, “Chungo”, resultó ser algo más que el obstetra que ayudó a nacer a nuestro hijo Diego Andrés. Y entonces la Dra. Pirotsky, no sólo fue la madrina de nuestro casamiento, sino la “memé” de Diego. Más de una vez disfrutamos de su departamento en Mar del Plata que generosamente nos brindaba. Estuvimos a su lado cuando en 1976, durante la última dictadura, la dejaron cesante por “subversiva”. Tenía entonces 75 años. Su dignidad y su valentía la hicieron pelear ante esta injusticia cara a cara con el interventor que había puesto el gobierno militar y con los funcionarios alcahuetes y pusilánimes. Y aunque después nunca más estuvo al frente de un laboratorio, siguió interesada en todo lo que se hacía dentro y fuera del país en el ámbito científico, e invitaba a sus colaboradores a su casa para leer trabajos e intercambiar criterios. Nos mantuvimos en contacto siempre. Y cada cumpleaños estábamos ahí con sus seres queridos. Lúcida y estudiosa hasta que falleció, a los 95 años.

Un poco antes de casarnos con Sara, conozco a Enrique Wasilewicz. Su fotografía, lograda a través de un teleobjetivo, cuando capta nuestra salida del Registro Civil, fue una sorpresa que perpetúa aquel instante. Siendo la fotografía, la vocación de Enrique, es el continuador de la documentación de mi obra y se integra en la convivencia cotidiana del crecimiento de nuestra familia, captando de manera única esos instantes en que nuestro pequeño “loco bajito” hacía las delicias de



todos. Su versatilidad enriqueció nuestra amistad con un sinnúmero de facetas y eso era compartido con otros amigos de la familia cada vez que nos encontramos. Es un personaje que conoce todos los temas. Siempre está aportando datos. Extrovertido, se luce cantando en ruso, acompañándose con el acordeón a piano... contando cuentos... y nunca tuvo inconvenientes para asociarse a los otros amigos nuestros, que también aprendieron a quererlo. Las familias quedaron involucradas en la atmósfera de amistad y es un placer muy fresco cada vez que nos reencontramos.

Al matrimonio Bonaparte, de quienes ya te estuve hablando antes, lo conocí en 1964. Yolanda, médica, trabajaba en el laboratorio con Sara. Y Rafael, médico psiquiatra, desarrollaba su actividad en distintos institutos. Con ellos pasó lo que era bastante común, la amistad se enriquecía con las familias. Lidia, la hermana de Yolanda, y su esposo Aníbal, fueron tan importantes como lo fueron los hermanos de Rafael. Los Bonaparte tenían mellizos, Pablo y Guillermo.

Rafael era una personalidad extrovertida y por lo tanto, empujaba con buena onda todas sus ocurrencias. Con ellos compartimos carpas en la playa o casas de familiares frente al mar. Hacían punta para festejar una inauguración de una muestra mía o para ayudarnos a buscar casa. Desde que los conocí, siguieron las motivaciones de mis obras. Así fue que cuando surge la serie "Del Diálogo", una escultura se llamará "Yolanda y Rafael". Y muchos años después, "Mutación" será para mí un retrato psicológico del Rafael que se transformaba entre sus euforias y sus relajamientos. Sus mellizos, ya entretenían a Diego. En plena Dictadura, las familias sufren persecuciones y desapariciones. En medio de esa situación, Rafael abandona su hogar. Como nuestra amistad era intensa, y nunca tuvimos pautas de por qué tomó una decisión tan drástica, no pudimos entender qué pasó. Él nos evitó y nunca más supimos de su parte. Se fue a Córdoba y a los dos años falleció de un aneurisma cerebral. Con Yolanda seguimos amigos.

También con los Veraldi, Beatriz y Miguel, compartimos muchos momentos de hermandad. Sara y Beatriz trabajaban en "el Roffo", pero más allá de eso vamos compartiendo cada vez más encuentros a partir de que Diego empieza a ir a la guardería y se conoce con uno de sus hijos, Javier.

Un amigo de esos que podría definir como "loquito, loquito", fue Germán Marracino, que queda impactado a partir de mi primera exposición individual en el año 1960 y busca continuar con una relación. Con su esposa Noemí, frecuentaban amigos de actividades dispares. Entre ellos, un grupo que se dedicaba al teatro-amateur. Germán era abogado



penalista y como casi todos sus otros conocidos, tenía interés por las actividades plásticas. Ellos me compraron algunos bocetos y durante mucho tiempo Germán traía al taller de Villa Ballester a sus relaciones para que me compraran obra. Así conocí al Dr. Elías Neuman, también penalista, y al Dr. José Cirili con quien cultivamos un sincero afecto, además de ser mi odontólogo.

Germán era una persona muy relacionada y con sus camaradas de estudiante del Mariano Acosta habían formado como una logia que se reunía periódicamente. Entre ellos estaba el abogado Carlos de la Vega, que era hermano del pintor Jorge de la Vega, y el pintor Alfredo Hlito, de quien estoy orgulloso de saber que cultivábamos el mismo lenguaje. Germán fue un fanático de mi obra. En casa, organizó veladas musicales con su amigo, el pianista Tito Rossi, con un cuarteto de cámara y con el grupo vocal "Opus 4".

Me siguió en cada acontecimiento y yo era el único a quien él se animaba a mostrar sus esculturas y de quien aceptaba alguna orientación. No era una persona fácil. Tenía principios éticos tan inamovibles, que hasta en el ejercicio de su profesión le traían problemas. Sus defendidos se convertían en íntimos amigos. Junto con Elías Neuman tenían un criterio similar en cuanto a qué había que hacer con quien había cometido un delito y cómo había que ayudarlos y darles otra oportunidad. Bregaba por la recuperación de los reclusos, apoyando la idea de las "cárceles abiertas". Era muy querido y respetado por los mismos presos.

Al final de su vida entró en un misticismo patológico, inmanejable, y fue muy triste saber lo que hacía, sin ser ya él mismo.

A través de los amigos tuve la oportunidad y el privilegio de llegar a tratar a algunos artistas. Es el caso, como te acabo de contar, del pintor Alfredo Hlito. Aunque es muy probable que ya fuéramos presentados en alguna exposición, fue Germán quien hizo el contacto para que lo visitáramos en su taller de la zona de Congreso y más tarde él vino a nuestra casa de la calle Donado junto con su esposa... Y fue en casa de los Bonaparte donde tuve el primer acercamiento con el pintor Luis Barragán, a quien admiro y valoro, pues siempre lo consideré un verdadero creador en el campo de la identidad de la pintura argentina. Siempre sentí de su parte, un gran aprecio y consideración por lo que realizo. Tengo testimonios de que me apoya en cuanta oportunidad tiene: públicamente o en actuaciones en las que interviene como jurado. Siempre que pudimos dialogar coincidimos conceptualmente. Para mí representa un lujo poder saber y sentir que ocupó un lugar en su estima. Con los años hicimos amistad con su hermano, el pintor Julio Barragán, y su esposa, la ceramista Nieves Adef. Lo que volvió a

demostrar que el círculo de las relaciones tiene derivaciones que las hacen crecer y enriquecerse.

**- Vos hiciste referencia a Aurelio Macchi como docente, en el momento en que estabas en la Escuela Manuel Belgrano... con los años ustedes trabaron una relación muy cercana ¿no?**

- Después de la admiración que tuve por el escultor Aurelio Macchi como maestro, transcurrieron muchos años sin que se diera un encuentro que permitiera el ejercicio de la amistad que recién se inició en el año 1968, cuando me nombraron profesor en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Allí ingresé como interino en un curso de escultura de una división que se hacía a partir del desdoblamiento de una cátedra de Macchi. Esta circunstancia llevó al nacimiento de un diálogo tan sincero, respetuoso, rico, que aún hoy tiene la misma frescura y ha gestado la amistad que nos une. Por supuesto que tenemos afinidades comunes, que nos permiten entreverarnos en disquisiciones profundas sobre lo que hacemos y vemos. Con su esposa Elsa, pintora, que también es amiga de Sara, nos intercambiamos historias comunes por tener todos, hijos de la misma edad.

También en la época que ingreso como profesor a la Escuela Prilidiano Pueyrredón inicio la amistad con el escultor Carlos Althaus, que fue mi primer ayudante de taller. Aunque luego estuvimos muchos años sin vernos, hoy nos consta que hemos elaborado una relación fraterna.

**- Además de profesor, fuiste vicerrector en la Escuela Superior de Bellas Artes... ¿cómo fue esa experiencia?**

- En 1985 durante la gestión del grabador Eduardo Audivert como Director-interventor de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, fui convocado por él para organizar y dirigir el Taller de Talla. Los cuatro profesores de escultura éramos Maria Juana Heras Velasco, Juan Carlos Distéfano, Antonio Pujía y yo. Allí comprobamos que el trabajo en común, el espíritu de equipo, resultó muy beneficioso para la formación de posgrado del estudiante de escultura.

El régimen que tenía la Escuela Superior, era a partir de cátedras individuales, donde a cada profesor “se le inscribe” un número de alumnos, y cada uno era “el guía” de ellos. Resultando el “taller de Distéfano”, o el “taller de Pujía”, o “el de María Juana”, o “el de Dagá”.

Nosotros cambiamos eso. Implementamos algo que empezó siendo muy informal, y que no nos habíamos propuesto de antemano. Los alumnos trabajaban, si se quiere decirlo así, “para fulano”. Se habían inscripto con cualquiera de nosotros. Pero el día que nos tocaba ir al taller

veíamos al conjunto, a la totalidad de los alumnos. Y ellos de pronto preguntaban “qué le parece mi trabajo”, más allá de quién fuera el profesor que los “guiaba”. Esto, que fue dándose naturalmente, llevó a que ninguno de nosotros nos molestáramos. Había un respeto por el trabajo del alumno y por las opiniones de los colegas. Incluso los estudiantes nos señalaban las coincidencias conceptuales que existían, sin proponérselo, en las observaciones que hacíamos de los trabajos. Este tipo de experiencias no tenía antecedentes en otras escuelas, ni en la Pueyrredón, ni en la misma La Cárcova, donde en general se generaba un clima bastante perverso. Se hacían como pequeñas quintitas. Nadie podía meter las narices. Nosotros, incluso, llegamos a incorporar a otros docentes, en seminarios, porque se requería de alguna técnica que no manejábamos. Llamamos a Eliana Molinelli de Mendoza, ya que no se pudo concretar que viniera De La Mota, que trabajaba con la técnica de la chapa batida. Y nadie del equipo de profesores de escultura tuvo inconvenientes en convocarla. Al tiempo, cuando yo ya era vicerrector en el turno noche de la misma escuela, propuse un criterio similar para las otras disciplinas: en Grabado, en Mural... En la conversación con los profesores correspondientes, se los veía muy entusiasmados, muy abiertos, pero nunca concretaban el hecho.

Entonces cuando nos dimos cuenta, ya estábamos todos involucrados con todos los alumnos, estuvieran inscriptos para unos o para otros. Y hasta Audivert había permitido que vinieran alumnos de otras disciplinas. De pronto los de Grabado, o de Escenografía, o de Pintura, querían hacer una experiencia en Escultura y se venían. Previamente se ponían de acuerdo los profesores, que los autorizaban, y lo hacíamos sin ningún tipo de inconvenientes. Además hacíamos participar muy activamente a los maestros de taller y a los ayudantes, porque nos importaba qué opinaban y qué decían a los alumnos. La Escuela Superior se supone que era un nivel de posgrado, pero como ingresaban con muchas falencias, principalmente los que provenían de la Pueyrredón, muchas veces teníamos que empezar desde el “abecé”. Desde cómo amasar la arcilla, hasta cómo preparar un armazón y hasta el por qué o cómo manejar un martillo y un serrucho. Eso fue muy bueno para nosotros y creo que también muy bueno para los alumnos.

Cito aquí esta experiencia, en este “racconto” de amigos, porque en realidad es evidente que fue esa base lo que permitió desarrollar en el tiempo un vínculo que aún hoy se mantiene. Con María Juana Heras Velasco tenemos y ya teníamos una buena relación, que se hilvanaba con el afecto por Noemí Gerstein y se continuó con Rosemary Gerdes, que conformaban un triángulo solidario en el cual a veces me incluían.

Por eso también esta forma de trabajo, que se daba en un clima de respeto y consideración grupal, incluye los nombres de los maestros de taller y ayudantes Juan Carlos Visconti, Claudio Abal, Guillermo Paolino y Alfredo Percivalle. El conocimiento nacido a través de la cátedra con estos últimos fue evolucionando hacia una relación respetuosa y a una amistad que se extendió a sus familias.

**- Tu relación de docente con quienes fueron alumnos tuyos o con otros colegas ¿abrió nuevas relaciones de amistad?**

- Sin duda... muchos ex-alumnos y colegas jóvenes quedaron ligados afectivamente y me halagan teniéndome en cuenta para consultarme con respecto a sus inquietudes en la escultura. Tomo con mucha seriedad y orgullo el dar algo de lo que sé, y al mismo tiempo se produce mi enriquecimiento junto a estos jóvenes.

Alrededor del año 1987, cuando fui invitado por la Facultad de Bellas Artes de Mendoza, para un curso de escultura en vidrio, me reencuentro con la escultora Eliana Molinelli, y se inicia nuestra amistad. La considero un punto fundamental en el desarrollo de la escultura de Cuyo. Nos une un gran respeto y afecto que abarca también a los suyos. Corría el año 1983 cuando el corazón de Sara comienza a evidenciar algunos problemas. Primero parecía que era la presión, después algunos dolores... Por consejo de David Monteverde nos llegamos hasta la Unidad Coronaria del Hospital Ramos Mejía. Sara fue internada para poder un mejor diagnóstico, y en las visitas que compartíamos junto a Monrguenfeld y Monteverde, que eran médicos en ese hospital, nos enteramos que el Dr. Luis Girotti, el jefe del servicio y quien con el tiempo terminaría siendo nuestro cardiólogo, era el esposo de una escultora: Lucía Pacenza. Nuevamente aparecían esos extraños lazos que unen el mundo de la ciencia con el del arte. Pero las sorpresas no terminaron allí. Mientras conversábamos, al lado de la cama de Sara y evaluábamos el desarrollo y las perspectivas médicas, ella, en un momento, recordó que Luis era aquel médico que una noche, hacia ya unos años, llegó tarde a una fideada a la que habíamos ido en aquel taller que Leo Vinci compartía junto a Carlos Cañás en Barracas, en la calle Salmún Feijoó, aquel lugar donde se habían nucleado los que formaron el 'Grupo Sur'. Allí estaban su esposa, Lucía, Vinci y Leticia, Macchi con Elsa, Antonio Pujía con Susana y un hermano de Leo Vinci. Su papel como médico, su apoyo constante y estas anécdotas que nos unían, hicieron que nuestro vínculo con Luis y Lucía se solidificara para siempre.

Una mañana de 1995 llegó a casa una carta en la que me invitaban a formar parte de la "Exposición de Arte al Sur", Primer Encuentro de

Arte Contemporáneo. Allí me contaban que un grupo de artistas había sido consultado por los organizadores de la muestra acerca de quiénes debían integrar el conjunto que expresara la actualidad del arte latinoamericano, y varios de ellos habían opinado que yo debía estar. Cuando fui a la oficina de la Organización de Estados Iberoamericanos, que era una de las entidades desde donde se impulsaba la muestra, en la avenida Santa Fe, conocí a Monice Glenz, socióloga, y que después supe que había sido agregada cultural en la Embajada argentina en España y al pintor Jesús Marcos. Las pautas que estuvieron planteadas desde el inicio, hablaban de un respeto integral por el artista y su obra que marcarían lo que luego fue una exposición sin precedentes en nuestro país<sup>5</sup>. Yo había ido con algunas consideraciones que condicionaban mi participación. Como por ejemplo que quería saber qué ámbito me adjudicarían, para poder proyectar la distribución de mis obras. El lugar de la exposición era el Centro Cultural Recoleta, que desde principios del siglo XIX había sido destinado para una escuela de dibujo creada por Manuel Belgrano y, a partir del año 1870 funcionó en sus claustros el Asilo de Mendigos, por lo que está muy lejos de ser un lugar que haya sido concebido para exponer obras artísticas. Con pasillos largos, estrechos, salas de difícil acceso en algunos casos... A todo esto, con gran esfuerzo se sobrepusieron los organizadores. Al pintor Jorge Abot, compañero de Monice, lo conocí en una reunión que organizaron para explicarnos que quienes iban a financiar la publicación del libro que documentaría la muestra habían pedido obra original de los artistas y que ellos se habían opuesto, aún a costa de que corriera riesgo la impresión del libro. Y nuevamente aparecía una coincidencia profunda en el concepto del Arte que creo que es el trasfondo del afecto que desde entonces nos profesamos mutuamente con Jorge Y Monice y que hace que nos sintamos cómodos para hablar y reflexionar como amigos, mezclándonos con muchos de los colegas que siguen el mismo camino. Y en realidad mi primer contacto con la obra de Jorge Abot fue precisamente el día en que estábamos armando la muestra. Desde el vamos me produjo un impacto de identificación con su imagen y con su temática... Recuerdo un cuadro, "Banderas Rotas", que me conmovió. Esa noche, ya cuando la jornada de trabajo en el armado de la muestra estaba llegando a su fin, Jorge se acercó preocupado porque no encontraba cómo resolver la ubicación de algunas obras en relación a las corrientes estéticas de sus autores y fue en el intercambio de ideas sobre cómo hacerlo que nos fuimos conociendo más. Y ya durante la

---

<sup>5</sup> Ver "Presentaciones y artículos periodísticos"

propia muestra a través de las mesas redondas y algunos videos que se proyectaron, pude saber más de la trayectoria de Jorge y de nuestras formas consonantes de abordar el hecho artístico. A través de él pude conocer al pintor chileno Patricio Court con una obra que también me impactó. Cuando tuvimos oportunidad de charlar, también pude ver la sinceridad de cada uno de nosotros en cuanto a lo que hacíamos y que, si bien teníamos personalidades diferentes, sentíamos un profundo respeto mutuo. Esa fascinación que sentí desde un inicio por la obra de Abot, por la textura de la materia, la sutileza al crear transparencias, la fuerte concreción de los elementos compositivos, la gama de colores trabajados por él, se mantiene en el tiempo y se renueva cada vez que veo una nueva obra suya.

**- *Alguna vez nos contaste que vos conociste a Adolfo Pérez Esquivel mucho antes de que le dieran el Premio Nobel de la Paz...***

- Mirá, desde que se publicó lo del premio a Pérez Esquivel lo presentan como arquitecto... pero yo lo conocí como escultor. La primera vez que nos vimos todavía éramos estudiantes. Estábamos haciendo nuestras primeras experiencias en darnos a conocer dentro del ambiente artístico.

El primer encuentro fue en un “Concurso de Manchas y de Bocetos Escultóricos Libres” en la Rural. Cada uno que quería se inscribía. Había un jurado, y otorgaban premios que en algunos casos eran unos mangos, o un vale para cambiarlo por mercadería que daban los estancieros, los patrones de las vacas, los toros y los caballos. Esto ya se venía haciendo, y yo nunca había participado. Pero en alguna noche de insomnio imaginé que podía hacer una chiva allí, con determinada estructura, para resolverla con cilindros, con una serie de direcciones... Cuando llegué a la Rural, me encontré con la sorpresa de que no había chivas, y opté por hacer la figura de un gallo, y también una figura ecuestre de un paisano montado sobre un caballo pesado. Habíamos ido juntos con Aroldo [Lewy]. Para lo de los caballos, nos habíamos ingeniado en enganchar, sobre la tranquera donde estaban, una tabla. Y con dos maderitas más armábamos como un caballete. Y sobre eso con una pequeña estructura y la plastilina, modelábamos el caballo y recreábamos la figura del jinete, el paisano, que iba arriba. Mientras estaba haciendo el gallo, que no era donde estaban expuestos los gallos sino en un ámbito donde estábamos todos, también estaban Pérez Esquivel, y Margarita Paksa... Pero recién repararé en Adolfo, cuando tuvo que pasar al yeso el trabajo que había hecho en arcilla. En el último día, con los nervios, y que tenés que hacer el molde, y tenés que



abrirlo, y qué sé yo, fue que me dio... lástima. Porque cuando abrió el molde se le deshizo todo. Era un yeso inadecuado, o estaba vencido. Eso me hizo reparar en ese muchachito muy jovencito, flaco, que sufría con todo eso. Creo que ni intercambiamos palabra... O a lo mejor sí le pregunté qué le pasaba con el yeso y a lo mejor también le ofrecí el resto de yeso que yo debía tener todavía. Pero el mal ya estaba hecho, la figura no se podía reconstruir.

En 1953, yo había terminado la Pueyrredón e ingreso en la Escuela Superior y como había perdido el trabajo en la fábrica al dar el examen de ingreso, hacía changas. El profesor Carlos de la Cárcova se interesa por mí, y me invita a que el sábado siguiente vaya a su casa, porque tenía que ajustar unas persianas de madera. Al llegar me encontré con una casa muy linda, en la zona de Florida, cerca de San Isidro. Ese día tenía sus alumnos particulares. Ví unos broncees que él estaba patinando... Prendía fuego a unos papeles y se los tiraba, para que reaccionaran las sales y los ácidos... Cuando llegó el momento en que todos iban a tomar el té, me invitaron. Y cuando me senté, vi la carita de ese pibe y como tengo una memoria fotográfica, le dije "¿vos no sos al que se le rompió el molde...?" y él me dice "sí...". Era Pérez Esquivel. Después de ese día otra vez, un vacío. No lo volví a ver más.

Hasta que empiezan los Premios Lagos. Era la primera vez que se hacían. Después de la muerte de Alberto Lagos en el año 1960 su hija, Pierrette Lagos de Dumas, da un dinero a la Academia Nacional de Bellas Artes para que se otorgue un premio por intermedio de ellos a menores de 35 años. Yo participé en el primero, en el año 1961... allí nos vamos vinculando los más jóvenes, y reaparece Pérez Esquivel. Así como yo participé en la Primera Bienal del Premio Lagos, él participó en la Segunda. Por eso también quedamos en contacto común con Pierrette, cuando hacía en su casa una comida para los que habían participado y estaban participando en el Premio. Por ese entonces él tenía una cátedra en Azul. En esa ciudad le encargan el "Monumento a la Madre". Y me viene a visitar a Ballester para ver si lo podía poner en relación con alguien que le pasara a la piedra ese trabajo. Encaramos por dos lados simultáneamente. Lo llevo a lo de Da Prato, y lo llevo a Meneghesso con quien termina concretando el trabajo. En esas movidas pudimos conversar un poco más, mientras viajábamos en colectivo juntos, o cuando me venía a buscar a Ballester para ir hasta Barracas... Tomábamos el tren y el colectivo, hablábamos de muchas cosas, de las galerías, de las exposiciones, del concurso... Pero nunca salió un tema político o social que anticipara su actividad posterior en defensa de los Derechos Humanos. Éramos solidarios en un sentido

profesional. Yo tenía experiencias que él no tenía, conocía gente que él no conocía, y él se apoyaba en mí para conseguir eso que necesitaba. Después nos vimos esporádicamente.

Cuando vinieron los años oscuros de la dictadura militar, a partir de marzo de 1976, no supimos nada uno del otro. Hasta que un buen día, en 1980, entra Sara a casa, después de buscarlo a Diego en la escuela, y me cuenta sorprendida que le habían dado el Premio Nobel de la Paz a Pérez Esquivel. Esa noche antes de dormir leímos en el diario que, durante esos años en que no nos habíamos vuelto a ver Adolfo, se había desarrollado en algunos ámbitos que desconocíamos. Y cuando leímos que había estado preso, te puedo decir que me dio mucha bronca. Porque yo, de haber sabido, me hubiera acercado a verlo. Tal vez la hubiera pasado mal, pero me sentía solidario con lo que le había pasado. Cuando me invitan al Premio Palanza, que más o menos debe ser un año después del Nobel, le mandamos una invitación donde le escribimos: "al escultor Pérez Esquivel". Porque en todas las noticias sobre el Premio Nobel, aparece como arquitecto, como si hubiera una confusión... Y Pérez Esquivel va a la inauguración. Tampoco entendía qué pasaba, porque todos se le pegaban como moscas. Y él en realidad había ido para saludarme y darnos un abrazo... Primero la saludó a Sara, que la reconoció de haberla visto una o dos veces nomás y después a mí. El reencuentro fue una emoción muy grande. Y después otra vez vuelve como el silencio... Tras varios años nos volvemos a cruzar cuando, mientras estaba como presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos (SAAP) el pintor Alberto Delmonte, nombra socios vitalicios a los que él consideraba que eran gente que merecían estar vinculados con la SAAP, aunque antes no hubieran sido socios nunca. Y entonces lo nombran a él, me nombran a mí y a otros. Muchos años después, en un concurso para un monumento en Castelar, o en Caseros, en homenaje a los desaparecidos en uno de los edificios donde había funcionado un centro clandestino de detención, también trabajamos muy bien los dos como jurados y me resultó muy interesante escuchar la significación que daba al resaltar "la resistencia".

**- Y en otro aspecto, aunque no hayas establecido con ellos una relación de amistad, ¿quienes colaboraron en el desarrollo de tu carrera?**

-- Te contaba hace un rato el papel de César Paluá tanto en mi formación como artista como, aunque él no lo supiera, en mi vida sentimental... A las pocas semanas de inaugurar mi taller en Villa Ballester, en el año 1959, vino a visitarme Líbero Badii acompañado por César Paluá, un coleccionista, argentino, además de reconocido bibliófilo. No

era de hablar mucho. Vieron las obras que estaban en el taller y los trabajos que estaba realizando. Ya en ese momento, el mismo día, decide encargarme una de las piezas que aún estaba en yeso, para que la fundiera. En general es muy difícil que alguien se anime a comprar una escultura que no está en su material definitivo. Así que su actitud implicaba, ya de por sí, tener fe en mí y apoyar mi dedicación para abrirme camino en la lucha por mi vocación. Incluso hasta ese momento yo no había fundido nunca, por lo que también significó que entrara en contacto con la Fundición de Sarubi, donde, como ya te conté conocí a Rodolfo Buchhass. Pero este gesto de Paluí en realidad fue el inicio de una relación profunda y duradera, donde él siempre pareció percibir lo que iba a ser necesario para mi desarrollo.

Al poco tiempo, el esfuerzo que representó organizar mi primer exposición individual y también el envío de piezas significativas al “Premio Lagos”, lo impulsan a solventarme una beca para ir a Europa por un año (1962-1963). Esto significó una oportunidad sin igual. Por todo lo que iba a sucederme en ese viaje, tanto para mi desarrollo como artista, como para mi vida personal.

En los últimos meses del año 2000, Paluí donó una obra mía al Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) de la ciudad de La Plata. Dos o tres años después, él me comentó que había quedado decepcionado por la forma indigna en que la tenían en exhibición y me contó que a consecuencia de ello había decidido no hacer otras donaciones a museos, como alguna vez había pensado... ¡Fijate qué lamentable! Porque incluso en ese momento, hablando con Paluí, agregé que había proyectado donar todas las piezas mías que él tenía, para que armaran una sala consagrada a mi labor. Sentí una gran emoción por advertir que había una admiración y un respeto profundo, por conocerme muy bien, y que lo habían llevado a pensar que yo merecía ocupar ese lugar. Para mí tuvo la significación de una consagración. Pero más allá del reconocimiento de alguien que siguió mi trayectoria desde sus inicios, fijate cómo los museos se pierden de enriquecer su patrimonio a partir del aporte privado. Algo que también sucede en el Museo de Bellas Artes, donde el Estado tendría que estar llegando con los fondos necesarios para que las obras pudieran mostrarse en condiciones y que los coleccionistas, tras disfrutar de una obra decidan donarla a una entidad estatal. Otra cosa es lo que ocurre con los que construyen museos privados para mostrar al público su colección, pero no todos están en condiciones de hacerlo.

Con Paluí, aunque nos sabemos desde hace tanto tiempo, siento que los encuentros fueron pocos y las ocasiones para intercambiar más

profusamente ideas, inquietudes, puntos de vista, fueron escasas. Al evocarlo aparece también la imagen de su mujer, Valeria. Recuerdo las reuniones que ellos organizaban, a las que siempre me invitaron y donde se hacían asados, había conjuntos de tango, y de repente Badii se tiraba a la pileta y al salir, tomaba un carbón de la parrilla y hacía un mural sobre una de las paredes con el ritmo de la música... Después César se agarraba la cabeza porque no sabía cómo preservar esa “obra espontánea”... Imaginate que en ese clima Valeria ponía toda su bonhomía y afecto, dando la alegría necesaria para “que parezca fiesta”, como decía siempre.

**- ¿Qué otros apoyos tuviste de críticos, galerías, empresarios, autoridades y amigos?**

- Con respecto a los apoyos recibidos durante mi carrera debo destacar la actitud de los críticos de arte, que en sus notas periodísticas con respecto a mi primera exposición, tuvieron una actitud elogiosa. Sobre todo fueron de significación las columnas publicadas por Raúl González Tuñón y Córdova Iturburu.

**- ¿Llegaste a tratarlo a Raúl González Tuñón?**

- Mi relación con él fue muy puntual, no se prolongó más allá del encuentro que tuvimos cuando se acercó en 1960, mientras yo realizaba mi exposición en la Galería Witcomb. Él tenía una columna de crítica de arte en el diario Clarín. De entrada fue un poco duro conmigo... porque no quería ningún tipo de influencia, ni necesitaba que uno le estuviera “poniendo letra” a lo que él estaba viendo.

Apareció, se presentó y yo, como hacía con todo el que se acercaba, los acompañaba y trataba de irles explicando. Y ahí, de primera, me cortó cuando vio que yo podía estarle “contando la escultura”. Cuando terminó su recorrido se acercó, me dio la mano y se fue así. Sin decir “lo felicito”, o “qué bien, qué futuro se le ve” o algo por el estilo. Nada. Me dio la mano y se fue.

Evidentemente se sentía capacitado como para captar los elementos que luego lo llevaban a escribir. Quizá yo era inconsciente de con quién estaba tratando en ese momento, pero hubiera sido para mí muy rico que nos pudiéramos frecuentar, más allá del momento en que nos vimos cuando hacía esta muestra en la Galería Witcomb.

Cuando vi publicada su crítica en el diario<sup>6</sup>, encontré que había registra-

---

<sup>6</sup> Raúl González Tuñón, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1960. Ver “Presentaciones y artículos periodísticos”.

do todo en detalle... y más. Por otra parte, daba un apoyo esperanzado a este lanzamiento de alguien que era muy joven y lo ubicaba como una promesa.

Vuelvo a decirte que a esa altura yo desconocía la magnitud artística de González Tuñón. Por eso con el tiempo, cuando fui sabiendo de su obra, su actitud ideológica y los círculos que frecuentaba, aquellos conceptos expresados, fueron tomando más y más valor.

En cambio con Córdova Iturburu tuve otro tipo de relación. En realidad fue uno de los pocos que vino al taller para ver todas las cosas que yo iba a mostrar. Fue a partir de que me acerqué para pedirle la presentación para el catálogo de mi segunda exposición, en 1966. Me parece recordar que durante la exposición Paluá le hace la observación de que de eso que estaba sucediendo no se publicaba nada en ningún lado, siendo que era una señora muestra<sup>7</sup>. Los medios parecían “deslumbrados” por la aparición de la “Menesunda” de Marta Minujín en el Instituto Di Tella. Era una de las primeras instalaciones, tan en boga hoy, donde se ponía en cuestión el criterio de la creación artística y se mostraba al público, no la obra terminada, sino la reacción que podía incentivar una expresión a través de los antecedentes que la motivaban. Resaltaban, por ejemplo, la reacción que causaba en el público el encontrarse en una de las salas de la muestra con una pareja en la cama, contraponiéndola a la que podía producir la observación, la contemplación de una obra de arte. Transgrediendo así el concepto “clásico” de cómo el artista elabora esas experiencias, para producir una obra que trascienda esa reacción efímera. Por eso Romero Brest se va a preguntar “qué harán estos artistas de la ‘Menesunda’ después de haber llegado a esa instancia”. Y entonces, en este contexto, Córdova Iturburu fue uno de los pocos que escribió más extensamente sobre mis obras y su proyección, que lo llevaría a ubicarme entre los artistas consagrados del medio. En realidad Rafael Squirru, que en 1960 era Director del Museo de Arte Moderno y había auspiciado y hecho la presentación en el catálogo de mi primera exposición individual, junto con Córdova Iturburu serían dos de los tres únicos críticos que visitaron mi taller.

La tercera fue Nelly Perazzo, que alrededor de 1966, después de mi segunda exposición en Witcomb vino a mi taller de Villa Ballester. Ahí me convoca para participar de un bloque que ella tenía dentro del programa “Buenas Tardes, mucho gusto” en canal 11, donde me hizo una entrevista junto a algunas de mis obras. Más tarde, en 1980 me invita a un programa que ella tenía en Radio Municipal, cuando me dieron el Primer Premio

---

<sup>7</sup> Córdova Iturburu, diario “El Mundo”. Ver “Presentaciones y artículos periodísticos”.

del Salón “Manuel Belgrano”. En aquel entonces ella era directora del Museo Sívori. Y una vez más, en el año 1984, a raíz de la exposición que hacemos con los integrantes del grupo “Núcleo-Espacio”, en la Galería Centoira, me llama para hacerme una entrevista en Radio Nacional, donde hablé un poco de los que integrábamos el grupo y a partir de las preguntas de Nelly desarrollé los motivos de las obras que estaba exponiendo.

Si bien por aquellos encuentros, la relación con Córdova Iturburu fue un poquito más fluida, tampoco fue demasiada. Si se quiere con quien tuve una relación más cercana y conversé un poco más, fue con Vicente Caride. También crítico, y hermano del pintor Miguel Caride. Con él nos hemos sentado alguna vez a tomar un café al salir de alguna galería para intercambiar puntos de vista sobre lo que veíamos y nos inquietaba.

Con quien disfruto no sólo cada vez que nos encontramos en alguna exposición, sino sobre todo cuando leo alguno de sus artículos, es con Elba Pérez. A quien conocemos desde el momento en que fue maestra de un taller de “Dibujo para Niños” que Diego hacía en la Asociación Estímulo de Bellas Artes cuando tenía cinco años. Allí supimos que además de crítica de arte, se había formado siendo alumna de Aurelio Macchi. Y precisamente me da la impresión de que es esa formación plástica, la que le permite escribir con autoridad. En sus notas hay una investigación, un rastreo veraz del origen, de los ideales y del vuelo creativo de quien se ocupa. Es clara en lo que busca transmitir y le da al lector la base para conocer y querer saber más sobre ese artista.

Siempre me llamó la atención que los críticos no tuvieran como norma espontánea de trabajo, la necesidad de visitar los talleres, y mantener un diálogo con los artistas para detectar mejor las motivaciones y el sentido de su obra. Estableciendo así una comunicación que favoreciera la difusión de cómo y por qué se hace el arte en nuestro medio.

Por eso la experiencia de “Arte al Sur”, el acontecimiento artístico más importante llevado a cabo en 1995 en el Centro Cultural de Recoleta, marca un cambio destacable en nuestro medio. Porque, a diferencia de otras muestras, donde la selección de artistas la hace una persona, sea galerista, curador o crítico, o un grupo, en este caso los participantes, fueron seleccionados por los votos de artistas consagrados. Por lo tanto, para mí fue una sorpresa y un privilegio el haber sido invitado por la consideración de colegas. Y la gratificación fue doble, cuando sentí que sobre el conjunto de la exposición predominó lo que se manifestaba como identidad “sureña”. Un rasgo que siento que se perfila cada vez más en mi labor, donde siempre me interesó que apareciera esa marca de que somos de este lugar del mundo y que desde aquí hacemos nuestra obra.

La propia concepción de la muestra, y el resultado estético, artístico de la

misma, no sólo permitió tener una idea cabal de en qué estaban los artistas contemporáneos del continente, sino que en particular en esa Buenos Aires de entonces -década del '90- planteaba una visión distinta a la que predominaba desde el Museo de Bellas Artes que dirigía Jorge Glusberg y que se erigía como el "modelo" de cuál era el arte que había que tener en cuenta en esa "posmodernidad" y cuál no.

Fue también por intermedio de Jorge Abot que participé en varias muestras colectivas a partir de entonces. Entre ellas, fuimos invitados a exponer en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) en el año 2000, en la ciudad de La Plata, por su director César López Osornio. En la presentación que él hace en el catálogo de la muestra dibuja un perfil de mi obra donde percibo que compartimos el mismo idioma, lo que tal vez tenga que ver con que los dos nos formamos en los cursos de Héctor Cartier. Su reconocimiento por lo que intento desarrollar me estimula y gratifica, ya que éste está planteado desde su lugar como funcionario... Donde muchas veces aquello que te decía de los críticos de arte, vale también para algunos directores de museos.

Sobre mi labor artística, además de quienes escribieron artículos en diarios y revistas, Ernesto Rodríguez me menciona en la publicación "Visiones de la escultura argentina", de la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1983). Más tarde Romualdo Brughetti, me incluye también en el libro "Nueva Historia de la Pintura y la Escultura Argentina" (Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1991) y en algunas notas periodísticas. También Enrique Gené se refirió a mi escultura al inaugurar mi exposición en la Sociedad de Diarios, Revistas y Afines (1997).

En cuanto a galerías, diré que en Witcomb, donde hice mis dos primeras exposiciones individuales, si bien tuve un trato preferencial, sus salas se alquilaban. Por lo que no significaba ninguna distinción especial exponer allí. En cambio, cuando expuse en la Galería Rubbers, fue por invitación. Recién inauguraba su nueva sala en la calle Florida 935, en el 2° piso, y Jorge Povarché la dividió en dos sectores: en uno mostraba obras del pintor Emilio Pettoruti y en el otro sector yo expuse la serie del "Diálogo" que incluía mármoles, bronce y dibujos. Con Povarché convinimos, en esa oportunidad, un compromiso verbal de representación exclusiva por un par de años, con miras a tener una relación mayor con la galería. No resultó. Y de alguna manera me desalentó para tener, más adelante, relaciones con otros galeristas.

- ***¿Los premios y las distinciones ayudan a que el artista se sienta reconocido?***
- Las distinciones posiblemente ocupen uno de los primeros lugares entre los apoyos recibidos, que ayudaron a estimular mi labor artística.

Sobre todo éstas contribuyen en gran medida a gratificar a familiares y amigos, que bien merecido lo tienen, por su eterna fe en mi quehacer. Siempre dije que en estas distinciones obtenidas cada tanto, hay un grado de arbitrariedad, por decirlo de algún modo... tienen que ver con la constitución de los jurados, o con quiénes se presentaron al mismo certamen. Ya te conté antes algunas anécdotas mías y de otros artistas que teniendo una obra significativa no fueron galardonados.

Mi participación en certámenes, en exposiciones individuales y colectivas no fueron muchas, pero en casi todas fui premiado. Entre los más importantes están: el XLV Salón Nacional de Artes Plásticas (1956) con la obra "Torso N° 2" (mármol), donde recibí el Segundo Premio. En el LX Salón Nacional de Artes Plásticas (1971) con la obra "Pequeña Cantoría" (bronce pulido), recibí el Primer Premio Adquisición. En el LXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas (1985) con la obra "Imagen 78" (bronce), recibí el Gran Premio de Honor. En el Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" (1960) recibí, con "Maternidad" (mármol), el Segundo Premio. En el Salón Anual de Santa Fe (1969) con la obra "Toro" (mármol), obtuve el Premio Adquisición "Gobierno de Santa Fe", y en 1982, con la obra "Puñetazo" (bronce), obtuve el Primer Premio en el Salón Municipal "Manuel Belgrano". En 1987, invitado por la Academia Nacional de Bellas Artes, obtuve el "Premio Palanza" con un grupo escultórico compuesto por "Mutación" (1983), "Diálogo (Yolanda y Rafael)" (1967), y "Aún..." (1974), todos bronce, además de los dibujos "Imagen 63" (tinta) e "Imagen 67" (tinta).

Cuando te dan el premio, te sirve de aliciente. Como quien se refleja en un espejo. Pero insisto, como los premios están sujetos a tantas variables, el no recibirlos no debería significar una frustración.

**- En estos encuentros y experiencias compartidas ¿formaste parte de algún grupo?**

- En 1985 fue la única oportunidad en la que me sumé a un grupo artístico. Los escultores Martín Blaszkó, Héctor Nieto, Ferruccio Polacco y Enrique Romano me invitan a integrarme al Grupo "Núcleo-Espacio". Y Osvaldo Centoira ofreció su galería para que expusiéramos. Ni antes ni después formé parte de ningún otro grupo. A través del tiempo, Centoira siempre trató de considerarme invitándome a cuanto evento él organizó, y me daba la libertad y la confianza de que yo aceptara o no. En cuanto a "Núcleo-Espacio" no tuvo una continuidad como grupo de pertenencia y desarrollo estético, más allá de que con cada uno de sus integrantes nos siguiéramos encontrando en distintas exposiciones colectivas.

Pero ya te digo, no integré grupos de artistas, en la medida que puede entenderse el estar desarrollando alguna idea, proyecto o estar



mancomunados en una tendencia estética. Sí, en cambio, comparto inquietudes, comento y analizo lo que vemos y sentimos respecto a los hechos artísticos, o intercambio alguna idea sobre nuestros trabajos personales, con algunos colegas dentro o fuera de nuestros talleres, entre quienes te podría nombrar a Aurelio Macchi, Líbero Badii, Luis Barragán, María Juana Heras Velasco, Antonio Pujía, René Morón, Carlos Althaus, Alfredo Percivalle, Guillermo Paolino, Leo Vinci, Aroldo Lewy, Rubén Locasso, Martín Blaszkó, Carlos Distéfano, Alicia Cerrato y Eliana Molinelli, escultora mendocina.

**- *¿Tenés contactos profesionales con artistas, críticos, marchands, galerías o museos de otras provincias? ¿Cuáles?***

- Hoy por hoy la relación entre quienes están trabajando en las provincias y quienes lo hacemos en Capital, en cuanto a saber qué es lo que hacen allá, tanto como lo que ocurre acá, es más fluida. A consecuencia de las últimas tendencias y quizá las nuevas formas de comunicación. Eso no quiere decir que se conozca a quienes trabajaron antes, en otros períodos. A veces sí se conocen a esos artistas a raíz de lo que se está mostrando ahora, como quien busca reconstruir un hilo histórico e investiga cuáles son los antecedentes de lo que vemos hoy.

Mis contactos con los artistas que desarrollan su tarea en el interior del país, no fueron algo cotidiano, o habitual. Por ejemplo a Ezequiel Linares ya lo conocía de cuando se fundó el “Grupo Sur”, y a partir de que el se radicó en Tucumán, cada vez que venía a Buenos Aires o en el momento en que yo viajé allá para la titularización de alguna cátedra sí tuvimos oportunidad de vernos y ponernos al tanto de lo que estábamos haciendo y cómo cada uno veía lo que sucedía en el medio y en el país. Con el escultor santafesino Favareto Forner, a quien conocí cuando me visitó en Ballester mientras realizaba una beca del Fondo Nacional de las Artes, regularmente nos carteamos y también nos seguimos visitando cuando alguno de los dos viajamos.

Cada vez que tuve que actuar como jurado en alguna provincia, en general tengo muy buen acercamiento con los del lugar. Y la paso bien y siento que el otro también la pasa bien, e intercambiamos algunas ideas sobre conceptos que se ponen en juego. Pero esas relaciones se diluyen.

Fui jurado tanto de salones como de titularización de cátedras de facultades de universidades provinciales. Y fijate lo que pasó con Eliana Molinelli, de quien te hablaba recién. En 1985 yo actué en la titularización de la cátedra en la Universidad de Mendoza y me opongo a ella. Siempre recuerdo que en esa actuación en Mendoza me hicieron pisar

el palito. Porque la que vino a buscarme a la estación de ómnibus con su coche para llevarme al hotel, era una profesora de una materia teórica de la Universidad. Y ahí empezó a preguntarme cuál era el concepto que yo tenía del profesor, de los programas, de la docencia, y yo le di mi punto de vista. Entonces la docente que concursaba por el puesto para el que también estaba Eliana se vino afilada con toda una manera de encarar la clase práctica... Que era lo que la amiga de ella, que me había venido a buscar, le había contado que yo opinaba. Esta docente incluso se nos presentaba un tanto objetada, porque había hecho algo que en el reglamento no estaba considerado, y que yo estimaba que no correspondía: Había conseguido que en un aula de la Universidad, se montara una exposición de ella. Y quería que antes de que entráramos a analizar su legajo y sus antecedentes, fuéramos a ver la obra que ella hacía. Yo en eso también me opuse. Y aunque eso le pesaba en contra, la clase aquella fue formidable. Aunque después con el tiempo me enteré de que en la práctica de la docencia, no resultó tan eficaz. En ese momento Eliana reacciona bastante mal, en contra del jurado en general, y va a la Universidad y quiere un descargo. Quiere anular las actuaciones. Así que la relación queda bastante mellada. Y un par de años después nos volvemos a encontrar cuando, a través de Audivert y María Juana Heras Velasco, la convocan para que viniera a la Escuela Superior a dar un Taller de Chapa Batida. Cuando vino al turno de la noche, donde yo era vicerrector, a presentarse, nos saludamos... Y como si no hubiera pasado nada. Y en realidad no había pasado nada. Era un aspecto burocrático de esa actuación para la titularización en Mendoza. Donde ella había estado evidentemente muy nerviosa y por eso muy pobre en la clase práctica de oposición, frente a los alumnos. Unos años más tarde, en 1989, voy contratado por la Universidad de Cuyo a dar un curso, y voy a la casa de Eliana. Yo necesitaba tener una punta de alguien, porque me encontraba muy solo. Entonces era tarde, a la noche, y fui. Cuando estaba llegando a la puerta, vi que ella se iba. Tuve que correrla por la calle. Y como iba a la panadería se ve que se asustó, como si alguien la estuviera siguiendo. Entonces ella iba ligero y yo me iba apurando para alcanzarla. Hasta que la abordé, y se sorprendió. Y todo bien a partir de ese momento... Ya después iba a almorzar con ellos, llevaba el vino... Y otras veces que estuve en Mendoza, ya como jurado, ella me iba a buscar al hotel... En su casa encontré esa calidez y dulzura característica de los mendocinos. Y en el respeto mutuo por lo que hacemos, nos sentimos bien. Nelson, su marido, es mucho más reservado que Eliana y sus hijas... expansivas y tintineantes. Pero Eliana reconoce en él un carácter muy especial,

de gran sensibilidad. Y ambos armonizan una bella pareja que siempre me contuvo, cada vez que los visité.

**- A nivel internacional ¿con quién mantenés contacto o relación personal?**

- Entre los amigos que emigraron y los encuentros que tuve en mis viajes, mantengo contacto con algunos artistas radicados en Francia, como Luis Tomasello, Marino Di Teana, Angélica Caporaso y hasta su fallecimiento, tuvimos una relación intensa con Jorge Pérez Román. En mi última visita a París, por medio de Angélica Caporaso tuve oportunidad de conocer al escultor francés Stanislas Lélío y visitar su taller. De ellos te voy a hablar más adelante, cuando hagamos referencia a estos viajes, ya que las vivencias que me ligan a la mayoría de estos artistas están indisolublemente asociadas a la significación que tuvieron, para mí y para mi trabajo, estos viajes al exterior.

En 1963, estando en París yo debía hacer algunas averiguaciones sobre unas esculturas que me había pedido Paluí, de Gargallo y de Germaine Richier, sobre las que quería saber valores y es posible que hubiera comprado alguna... Y entonces me acerque a una galería donde acostumbraba a exponer, o integraba el staff, el escultor Emilê Gilioli. Él estaba allí y concertamos un encuentro para visitar su taller. Su familia era italiana y él tenía un corte típicamente italiano, aunque el otro día descubro, buscando su nombre en un libro, que en realidad es francés. Nació en Francia en 1911. Héctor García Miranda me acompañó a visitar el taller. Fue todo bien. Era un escultor abstracto... En un momento, mientras estábamos hablando, que no fue mucho tiempo, nos muestra un retrato de Brigitte Bardot. Y él dice “yo la conozco bien porque veraneo en la misma playa que ella”. Este argumento me pareció muy falto de consistencia conceptual, principalmente porque en eso yo conocía bien el criterio que tenía Líbero Badii en sus retratos. En esa época estaba muy en auge que los escultores hicieran joyas. Y entonces Gilioli tenía unos bocetitos en alambre de cobre de unos collares, como para después hacerlos en oro. Y no sé por qué, porque a mí nunca se me hubiera ocurrido tocarlos, pero García Miranda los tomó y hasta los quiso modificar. Y Gilioli le pegó en la mano un chirlo. Verdaderamente fue una actitud que no correspondía. A lo mejor eso nos desubicó en cuanto a la comunicación y el trato con él. A los diez minutos, o menos, de ocurrido esto, a él le apareció otra gente, un crítico o algo así, y entonces lo llevaron al primer piso, donde había un gran comedor, y ya no tuvo ni un poco de cuidado en cómo nos trataba. Ni nos presentó al otro. Y entonces nos fuimos y cortamos todo contacto. En cambio, al conocer al escultor inglés Henry Moore, aunque hubo una

relación que no se prolongó más allá de ese primer y único encuentro, uno sentía que había un ida y vuelta de comprensión, de respeto, de consideración. Y eso dejó una marca profunda en lo que significó para mí tomar contacto con uno de los grandes maestros de la escultura del siglo XX. Ya me había influenciado en algunas de mis obras anteriores a este encuentro y corroboré que era eso que yo llamo un “maestro a la distancia”.

Cuando estuve en París, también traté a un escultor español: Baltasar Lobo. Paluí me había pasado la dirección. Había sido ayudante de Arp y Laurens, por lo que en su obra había influencias de éstos. A él no lo vi en su taller. Fuimos a visitar una fundición francesa muy importante, en las afueras de la ciudad donde le hacían sus trabajos. A él sí le había llevado la carpeta con las cosas que tenía hechas hasta ese momento. Le llamó la atención la similitud formal de algunos trabajos. Principalmente esa “Maternidad” que está en el Museo Sívori que fue Segundo Premio del Salón Municipal. Al descubrirla, le señalé algo sobre lo que él no había reflexionado hasta ese momento, que es que debe haber como un “estilo de época”, un modo de tratar la escultura y las formas de la escultura, que nos puede hacer primos-hermanos a todos. Seamos peores o mejores unos que otros.

En la fundición, estaban trabajando sobre una pieza muy grande de Pevsner, y había otras obras de la Germaine Richier, donde ví que había fallas de fundición, desencuentro de taceles, y evidentemente no descartaban la pieza mal fundida. Sólo trataban de disimular los defectos acompañando la forma... lo que derivaba en una malversación de la obra original. Y eso que era una de las grandes fundiciones de Francia donde le fundían a Rodin. Incluso Curatella Manes contaba que quienes administraban el lugar visitaban los talleres de los escultores y compraban obra, para después fundirla y constituir así un museo propio. Es decir que trabajaban en gran escala, sin embargo según lo que yo sabía, me pareció que descuidaban estas cuestiones básicas de cómo se debía fundir.

Después hasta vino a buscarme algunas veces al hotel donde yo paraba, y almorcé en la casa de él y su mujer. Pero tampoco hubo un gran acercamiento, una gran comunicación.

**- En cuanto a la difusión de tu obra, ¿es conocida en otros lugares del país?**

- No creo que en otros lugares del país conozcan mi obra. Al menos no tengo registro de si la conocen o no... Sin embargo en el “Museo Rosa Galisteo de Rodríguez” en la ciudad de Santa Fe, hay una pieza titulada “Toro” (mármol). Y en la ciudad de Olavarría, provincia de Bs. As., en

el monumento al Gral. San Martín realicé la “Victoria” [piedra de Mar del Plata]. En Mendoza conocen mi obra a través de cursos teóricos que dicté en la Universidad de Bellas Artes de Cuyo, y en la Provincia del Chaco, en la ciudad de Resistencia, emplazaron, en el predio de la Casa de Gobierno, en el año 1977, mi obra “Péndulo” [bronce].

Más tarde, junto a algunos compañeros de APA tuve oportunidad de visitar la ciudad de Pergamino, donde tuvimos intercambio de experiencias con otros artistas de la zona. Y en la medida en que visité, ya sea como jurado o como docente, otros lugares del país, como Tucumán, o Villa Constitución, tanto quienes me invitaban como aquellos con quien tuve contacto, conocían mi actividad.

Cuando participé en algún evento o certamen en el interior, la prensa se hizo eco con comentarios que, puedo decirte, en general fueron positivos. Como cuando en la Provincia de Santa Fe, me invitaron al premio “IPCLAR” en 1968, cuando recibí el Premio “Adquisición” Gobierno de Santa Fe en 1969, o cuando en 2000 realizamos la exposición “Analogías y diferencias” en el MACLA de La Plata.

**- ¿Y fuera de la Argentina?**

-- En el exterior hay algunas obras más. En mi primera exposición individual en la galería Witcomb en el año ‘60, un arquitecto norteamericano que estaba participando en un congreso compro un primer boceto en bronce de la “Maternidad” que está en el Museo Sívori. Por lo que creo que está en Estados Unidos. Como otro boceto de “Arrivé” que también fue adquirido en otra oportunidad. Y ya muchos años después, un colombiano vino a mi taller de Donado, recomendado por unos economistas, y compró un boceto en bronce de “Dolor”.

**- ¿Participaste en alguna exposición colectiva o individual en el exterior?**

- Para poder explicar mi reticencia a enviar obras al exterior quizá tenga que buscar los motivos en una primera experiencia que fue muy frustrante para mí y que me llevó a tomar la determinación de no mandar obra afuera. Era el año ‘57, o ‘58, y yo había sido invitado por la Cancillería para participar de una exposición de Jóvenes Artistas. Se hacía en Francia. Y desde allí nos convocaron a mí y a Pujía. Fue después de mi primera exposición individual. En esa época las cosas sucedían en pocas semanas, o en pocos días. Tal es así, al mismo tiempo me invitan desde Ministerio de Relaciones Exteriores, a través del embajador Muñiz, que estaba en Brasil, para una Bial de Arte en San Pablo. Y cuando fui a la Cancillería, no me sentí bien tratado. Al decirles que no iba a participar, fue como si no les importara. Y como yo tenía un

poco de amor propio, me dije que si les daba lo mismo, entonces no mandaba. Y no mandé.

Pero en el caso de la exposición en Francia, sí preparé un envío. Mandé el “Toro” de granito. Lo tuve que llevar a Salas Nacionales, embalado y con una foto. Ellos se encargaron de meterlo en un cajón y de embarcarlo a París. Y pusieron, juntas, la obra de Pujía y la mía. Parecería que de acá salió bien. Hasta allá llegó fenómeno. Pero al volver las obras me di cuenta, por cómo vino la base que había mandado, que la habían puesto al revés. La tarjeta del título de la obra estaba del lado de abajo de la base. Quiere decir que eso estaba para arriba. Nunca lo pude confirmar, porque no me mandaron fotos de la muestra, ni nada. Además por las líneas curvas del “Toro”, había diseñado un embalaje que era como una especie de tenaza, con una bisagra. Y abajo se cerraba con dos tornillos con mariposa para que, al momento de mostrarlo, fuera sencillo sacar la obra, y al terminar la muestra, volver a poner el embalaje y cerrarlo con los tornillos.

Cuando volvió la pieza, las mariposas del tornillo largo estaban reventadas. Es decir, las habían roto para sacar el embalaje. Entonces, cuando lo volvieron a poner lo dejaron suelto adentro del cajón con la obra de Pujía. La obra de él se destrozó. Porque el “Toro”, de granito rojo y forma redonda, fue rodando dentro del cajón con cada movimiento. Al “Toro” no le pasó casi nada, pero la otra figura, que era un cemento, recibía un golpe con cada barquinazo.

Recuerdo que yo quería recuperar la pieza antes de irme a Europa. Porque todo se iba dando casi en el mismo momento. Y cuando fui a retirarla a Salas Nacionales y vi lo que había pasado... me dio mucha bronca. Como fue una experiencia tan negativa, nunca volví a mandar al exterior. Y además, no entendía cómo en París no se habían dado cuenta de cómo abrir el embalaje. El lugar de la muestra era el Museo de Arte Moderno. Que un tiempo después, cuando estuve allí, pude visitar. Y siendo un lugar donde deberían tener experiencia en mover obras, no se habían dado cuenta cómo manejarse con lo que yo les mandaba. Lo otro que me sorprendió cuando estuve allí fue que aquí las salas, aunque tengan a veces mal gusto, tienen en general cierto confort, y allá, este museo era prácticamente un sótano, con piso de cemento. De una precariedad sorprendente.

Para mí había sido importante el envío, porque era la Primera Bienal de Artistas Jóvenes. Pero pasó sin pena ni gloria. Y después nunca me llegaron otras invitaciones oficiales. Te podría decir hoy que esa experiencia muestra cierta “perversidad” de la que también fueron víctimas otros artistas, donde en las primeras obras “de juventud”, si los

descubren, se los catapultan como gran revelación y después quedan olvidados, no se los vuelve a buscar, para ver en qué andan, cuál fue el proceso de su desarrollo creativo. Con el agravante de que esto, con el correr de los años se fue agudizando. En el sentido de que cada vez son más jóvenes, o más noveles, quienes son nuestro “representantes”... Y a los otros artistas, que continúan con su labor continua y profunda, se los desperdicia, se los abandona. Como aquella anécdota de la vaca carneada, que es abandonada en la pampa después de haberle sacado el pedazo que se necesitaba en el momento. Nuevamente es ese mismo Estado que no tiene en cuenta de qué manera este trabajo incansable de sus artistas es parte de su patrimonio cultural, en el sentido más vasto. Y en cuanto a los privados, su apetito comercial, cada vez más predominante, los hace relegar a quienes no son parte del núcleo selecto que ellos consideran.





# ENCUENTROS

***- Siguiendo en la línea de conocer más sobre la relación entre tu trabajo como artista, el desarrollo de tu actividad creativa y el contexto en que se fue dando, queríamos saber ¿En qué lugares has vivido a lo largo de tu vida?***

- Mi vida transcurrió en la Argentina. Sólo viví un año en París. Recorriendo en ese período también algunas ciudades de Italia, España, Suiza, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Este recorrido pude concretarlo, como ya te conté, gracias a la oportunidad que me brindó César Paluí, de realizar un viaje de estudios durante los años 1962-1963.

Siempre pensé que en algún momento habría de viajar a Europa. Evidentemente tenía esto en mente cuando me presentaba a becas y concursos, pero de hecho el proyecto no se concretaba. Prioricé en cambio construir mi taller, con la firme intuición de que si algún día viajaba, iba a necesitar un lugar donde, al volver, volcar en mis trabajos todos los estímulos que me habría de provocar el conocer otros lugares, otras experiencias y otras expresiones artísticas. Había, en eso de tener un taller propio, como un doble reaseguro: para el presente de entonces, donde necesitaba mi lugar propio y para un posible futuro, un lugar donde yo supiera que podía volver a continuar mi trabajo. Un nido. La oportunidad que se presentó con la propuesta de Paluá aceleró todo...

**- Y al salir de Buenos Aires ¿cuál fue tu impresión más fuerte?**

- Ya en el viaje de ida, al zarpar en el barco, reconocí la importancia de sentir mi país desde la “vereda de enfrente”. En medio del océano, ver una línea continua como límite de un círculo, me hacía sentir dentro del espacio. Como un caminante. Y aún sabiendo que la distancia era grande, consideraba que cada ser humano debía tener la oportunidad, en su juventud, de recorrer el mundo para conocer y comprender las distintas culturas en pos de la paz universal. Ya en plena travesía las reflexiones eran constantes, pues evidentemente la meditación reemplazaba mi trabajo manual.

Y apenas a quince días de estar en París, ya me decía que si por alguna circunstancia hubiese tenido que retornar a mi país en ese momento, el viaje estaba justificado por lo que ya había vivido hasta entonces. La camaradería sobre el barco tuvo un papel muy importante.

**- Es allí donde conociste a Sara...**

- Bueno, claro...

Convendría empezar desde el propio puerto de Buenos Aires... porque el día de la partida a Europa, casi sobre la hora en que debía estar ya en el puerto, todavía no tenía mi pasaporte. Paluá lo había entregado en una agencia de viajes para que se encargaran de hacer las visas para los países que pensaba visitar. Tampoco tenía encima el pasaje de ida y vuelta con destino a París. Por supuesto que yo estaba que volaba. En un taxi llevé el equipaje, mi papá me acompañó... Corrí a la agencia y me entregaron el pasaporte y los pasajes; por suerte ya los tenían. El resto de la familia estaba esperándome para despedirse en el muelle. Paluá me había puesto la plata en el bolsillo cuando fue la despedida en lo de Badii... yo tampoco sabía si era el total o sólo una parte.

Toda la situación me resultaba muy extraña: ese viaje, el dejar a los

seres queridos, los amigos que no faltaron en el puerto y el barco... el "Louis Lumière", que era de una compañía francesa.

Recordando esos instantes previos Sara siempre menciona que antes de subir al barco teníamos que pasar por la Aduana, o Migraciones, donde nos teníamos que registrar. Ellos buscaban en las planillas si todo estaba en orden, retenían el pasaporte y nos indicaban qué camarotes teníamos asignados. Cuando llegó mi turno, lo mío se demoró, porque no me encontraban en la planilla. Lo que sumó otra angustia a mi estado de ánimo. Finalmente me localizaron y me dieron el número de camarote, la persona que estaba detrás de mí era Sara, y le pasó exactamente lo mismo, según lo que ella me contó después. Yo estaba como disfrazado. Iba con un sobretodo marrón largo que mi mamá lo había acertado como un tres cuartos... así se usaba en ese entonces. La idea era que al llegar a París lo reemplazaría por un saco de cuero que me serviría para pasar el invierno. El saco con el que partí, terminé tirándolo recién cuando volvía, el último día de mi viaje. Le habíamos hecho mil y un bolsillos para ponerle plata y documentos escondidos. Sara cuenta que cuando salió de Migraciones o de la Aduana, le dijo a su amiga Berta que la acompañó para despedirse: "hay un muchacho interesante. Alto y de anteojos negros". Por una de esas casualidades, el que le ayuda a ella a subir su maleta es el pintor argentino Luis Tomasello que había venido a Buenos Aires, más concretamente a la ciudad de La Plata, de donde eran él y su esposa Delia, para que naciera su hijo, Germán. A través de Badii se había enterado de que íbamos a viajar en el mismo barco y como necesitaba más lugar en la bodega, la noche anterior a zarpar, me llamó por teléfono y nos pusimos en contacto. Pero hasta ese momento yo no lo conocía personalmente.

Cuando salí de la oficina, despidiéndome de familiares y amigos, mis padres me acompañaron al camarote y me ayudaron con el equipaje, que estaba compuesto por sólo dos valijas. Recorrimos un poco el barco... me acuerdo que papá se sentía a sus anchas, ya que debía revivir los viajes de su juventud. Quería hacerle preguntas al personal de a bordo, pero como sólo hablaban francés... mamá le decía que les hablara en catalán, "que así te van a entender". A mí, de francés en ese momento no me salía ni una palabra. Me había tapiado lo poco que había repasado de lo que aprendí en la Belgrano y lo que había tratado de memorizar de un librito de ayuda para viajeros que compré...

Cuando se hizo la hora de partir hicieron bajar a las visitas. Pero aún no zarpábamos. Porque como además era un barco de carga, se había caído al agua, entre el muelle y el casco, un fardo de algodón que estaban estibando. Para rescatarlo, llegó un buzo en un bote, lo equiparon

con el traje y la escafandra, lo hicieron bajar mientras le daban aire con una manivela... Hasta que sacó el fardo y lo volvieron a subir. Todo esto no fue nada sencillo. Las horas iban pasando, mientras desde cubierta contemplábamos lo que hacían y veíamos a quienes aún se quedaban en el muelle para vernos partir. Habíamos llegado a las tres de la tarde y el sol se fue poniendo mientras la noche nos iba cubriendo. Como era fines de julio, ya era de noche... en el muelle había poca luz. Los que resistían esperando la partida, gritaban recomendaciones o, como Sara me contó después que pasó con la señora que hacía la limpieza en la casa de sus padres, que era gallega, y se puso a cantar desde el muelle... Sara, a quien yo todavía no tenía individualizada, estaba en la cubierta emocionada.

En el barco, agitaban una campanilla para avisarnos que debíamos ir al comedor. Se habían hecho como las siete de la tarde. En cubierta, ya la oscuridad y el aire frío nos invitaban a refugiarnos y a empezar a sentir ese otro mundo. Pero cuando por un ojo de buey del salón comedor, el nuestro era el de la tercera clase, empezamos a ver que nos alejábamos de las luces de la ciudad, corrí a cubierta y ya estábamos como a diez metros del muelle. Los ecos de “adiós”, “buen viaje”, el agitar de pañuelos se iban apagando... y las sirenas de los remolcadores marcaban las maniobras... Es un recuerdo imborrable.

Volvimos al comedor emocionados y allí empezamos a enterarnos de quién era cada uno. Y vi a esa jovencita de ojos enrojecidos por el llanto, que me preguntó si esa era la mesa once. Nos habían asignado la misma mesa. Nuestros compañeros de travesía eran un grupo heterogéneo y simpático. Nos reconocimos con Tomasello, su esposa y el bebé, y la mesa se completaba con un matrimonio francés con dos chicos; él había estado haciendo un trabajo en San Juan; Jorge, un chileno; Raúl, un uruguayo que se sumó en Montevideo; dos argentinas becarias, que eran Irene y Sara y un cordobés, también becario; por último estaba Daniel, que era el mayor de todos y había trabajado por años como mozo en el Tabaris... conocía el Buenos Aires nocturno y sus personajes, como pocos...

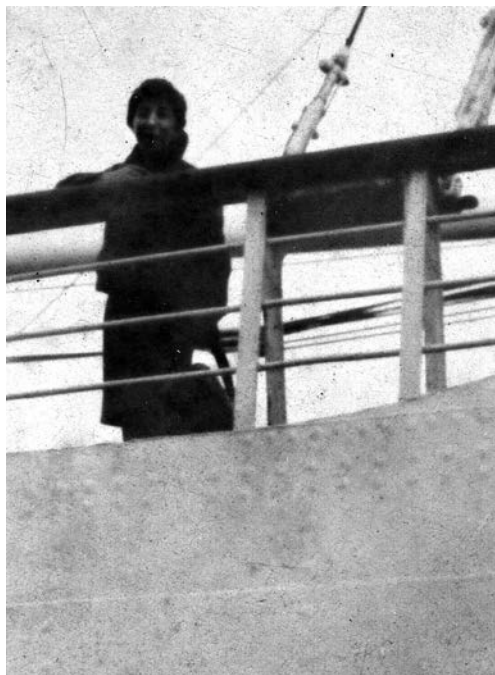
El mozo que nos servía era una joya: Pierre. Cien por ciento francés y de provincia.

Cuando empezamos el viaje yo era el tipo equilibrado, que escuchaba... y que al tensarse alguna cuestión procuraba serenar los ánimos. El puerto de Montevideo fue al único al que el barco llegó y volvió a zarpar, en hora. Sara se quedó en el camarote, llorando su “duelo de partida”. Yo sí bajé y mandé un telegrama a casa con tres palabras: “Tres Jolie. Besos”.

A bordo íbamos descubriendo la vida propia del buque. Como lo estaban pintando, a menudo uno u otro se manchaba... ¡había cucarachas! ¡Imaginate...! Y después empezó a tener dificultades en la sala de máquinas... me parece que tenían que cambiar una biela. Por lo que su marcha se hizo irregular y la llegada a los puertos, que siempre estaban previstas por la mañana, para pasar el día allí, ocurría a las horas más insólitas. Casi siempre por la noche. Y el horario de salida era también incierto. La verdad es que disfrutamos poco ese goce de conocer nuevas ciudades. El grupo trataba de tomarlo con humor. La camaradería se iba consolidando. A los puertos bajábamos por lo general todos juntos y nos tratábamos con buena onda, cuando no, es que yo aparecía como componedor, y seguíamos. Posiblemente, por el frío que tomé en cubierta la noche en que dejamos Buenos Aires y por sufrir el “mal de mer”, al zarpar de Montevideo, donde había que soportar el vaivén de las aguas del Río de la Plata cuando se encuentran con las del Océano Atlántico, hice una gripe que me duró varios días.

Al dejar el último puerto de este continente, el puerto de Santos, en Brasil, se quebró ese espíritu de camaradería y fue imposible superar eso. A bordo empezó otro clima de convivencia. Con Sara era con quien más compartía encuentros en cubierta, o en el bar, donde Tomasello quiso saber qué hacía yo... Entonces saqué mi carpeta y la vieron todos. A Tomasello le interesó y me señaló especialmente “Toro”, el mármol de Córdoba. Cuando Sara vio la foto, preguntó quién lo hacía... Cuando le contesté que era yo, que estaba al lado de ella de pié, fue levantando la vista y se dio cuenta de que era “el de anteojos negros, gruesos”. Así fue que las conversaciones de cada encuentro tenían ya otros temas. Fui sabiendo más de lo que ella hacía... que su vocación como científica tenía afinidades en dedicación y entrega iguales a las de los artistas. En la charla aparecieron amigos comunes porque en Buenos Aires ella disfrutaba de exposiciones, conciertos, de grupos con inquietudes político-culturales... Los campamentos de la facultad, donde los de Química iban con los de Arquitectura, hacían que se supieran sobre las distintas disciplinas. Y en estas charlas en que nos íbamos reconociendo las ondas se expandían y se afianzó una gran confianza, una gran amistad... que ya nunca se quebraría.

Cuando cruzamos la línea del Ecuador junto con ella colaboramos en elaborar los disfraces que los integrantes de nuestra mesa usarían en la fiesta. Allí nos enteramos por los parlantes de la muerte de Marilyn Monroe... era una “radio” por la que el personal del barco nos informaba en alta mar de lo que iba sucediendo, de lo que pasaba en Argentina tras la caída de Frondizi y lo que después serían los enfrentamientos



entre “Azules” y “Colorados”, o lo que estaba pasando en Brasil... Sara de coya (con la quena y el gorro que Carballo me había dado para llevarle a Héctor García Miranda a París) y yo de payaso, disfrutamos esa cena con buen vino entre los compañeros: pirata, gallo, cowboy... Lo cierto es que fuimos la única mesa que se divirtió, bailó y rió para que se supiera que era una fiesta. Intentamos llegar a primera clase, pero no nos dejaron. Luego, con Sara y disfrutando ya del tiempo cálido, quedamos en las reposeras de la cubierta. Había sido una jornada larga. A la tarde la había rescatado de la pileta, donde la zambulleron como “bautismo” y no la dejaban respirar. Pasado el gran susto tuvo quien la contuviera. Daniel, en un bar de Río de Janeiro, ya nos había pronosticado que podíamos formar una linda pareja, pero en ese momento no me sonó como algo que pudiera suceder. Lo cierto es que cuando llegamos a Francia y nos separamos en Saint Lazare, para mí todo se empezó a tornarse una realidad angustiante. Una incertidumbre que hizo que en pocas horas decidiera llamarla a su hospedaje para que me rescatara de ese pozo. Y nos citamos en el portal de Notre Dame. Caminamos mucho. Evidentemente me rescató.

**- ¿Cómo fue que París, que tanto anhelabas conocer, se te presentó tan negativamente en un comienzo?**

- Cuando llegaba a una nueva ciudad, en el primer acercamiento, se me ocurría, a veces, que era más importante caminarla que entrar en los museos del lugar. Siempre necesité andar y andar las ciudades antes de visitar los núcleos del arte. La herencia cultural está hasta en los adoquines.

Tenía 31 años. Recordé que Alfredo Bigatti nos decía que París debía ser vivida en distintas edades, pues la evolución de las evaluaciones de lo que se siente, es diferente. París también se me presentó como un centro universal donde todo confluía y se convertía en una gran campaña que expandía lo que allí se daba.

Verdaderamente esa sensación negativa que había tenido esa primera noche no la podía revertir. Era la esencia misma de lo que sentía de París. Todavía no hacía veinticuatro horas que estaba allí, y necesitaba que me sacaran de un pozo. Y después de esa primera cita con Sara, fue mi amigo, el pintor Jorge Pérez Román, quien a la mañana siguiente compartió veinticuatro horas a mi lado, y revirtió la impresión que me producía esa ciudad que me resultaba esquiva.

No es que él me haya hablado maravillas ni bondades del París que nos importaba. Sino que fue muy realista y pragmático. Lo primero que hizo fue solucionarme problemas básicos que se presentan al llegar a

un lugar que uno no conoce. Encontrar un alojamiento donde pudiera sentirme cómodo, indicarme en qué lugares podía ir a comer más o menos barato, cómo tenía que pedir la comida, que en esos lugares el mantel era de papel... Hasta cómo había que bajar al Metro, cómo se compraba un talonario de boletos, cómo había que usarlo, cómo se hacían las combinaciones en el subterráneo... En realidad durante todo el día, porque yo habré llegado a su casa a las nueve de la mañana... hasta las seis y media... que habremos estado juntos, fue su compañía la que me ayudó, mientras me iba dando esa serie de soluciones prácticas. Eso me ubicó a mí también en cómo debía manejarme en los mínimos detalles al relacionarme con otras personas del lugar. Pedir “s’il vous plait” o “garçon...”, como para no terminar a cara de perro o que me trataran mal. También posiblemente me advirtió que los franceses eran tipos complicados y que sobre todo conmigo, que no conocía bien el idioma, posiblemente me hicieran más de una... Preguntándome varias veces las cosas, o que podían no responderme del todo bien.

Pero la identificación, el querer a la ciudad, el sentir lo que llegó a ser Notre Dame para mí, después de aquella noche en que aparecía como piedra negra, oscura y fea... y cómo me resultó entender qué es lo que podía significar la Torre Eiffel dentro del entorno de la ciudad... Eso lo dio el tiempo, no es alguien que “te la vende” y la comprás.

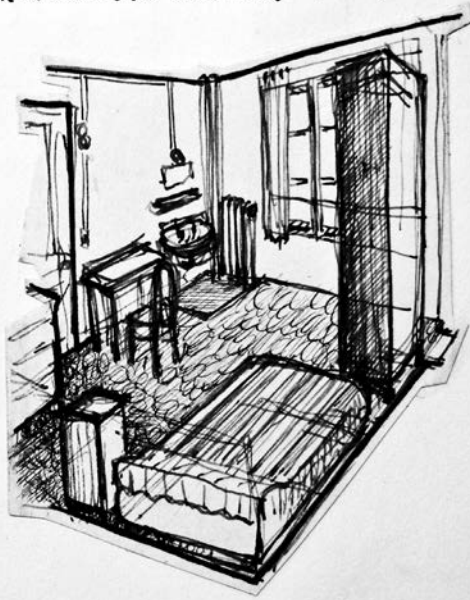
Es distinto estar en un lugar como a ciegas, o a tientas, que tener a alguien que te dé algún consejo de cómo manejarte. Aunque hay ciertas cosas que hay que vivirlas.

A partir de allí con Sara, por una u otra cuestión nos hablábamos o nos veíamos casi todos los días. Visitamos museos juntos, íbamos a conciertos, a teatros, hicimos salidas a la campiña... todo lo disfrutábamos juntos. En general comíamos en un self service en Saint Michelle y Saint Germaine, frente al museo de Cluny, o en lo de Enriette, íntimo restaurante atendido por ella misma al que concurría gente del barrio, trabajadores... todos habitués. También la compañía de Sara fue muy necesaria, para movilizarme y resolver los que aparecían como obstáculos en este encuentro con un lugar desconocido.

Cada uno seguía haciendo lo suyo con gran responsabilidad. Cumpliendo con las becas que nos habían otorgado. Sara era de un rigor que a veces interfería en esa cosa excepcional que vivíamos. Y no faltaron los momentos en que, cuidando estos aspectos, ella llegaba como a rechazar esta relación, con el argumento de que así defendía la independencia que quería para mi desarrollo. Por lo que hubo días de incertidumbre y de no comprender lo que estaba pasando. Tal es así que esos días me inundaba la angustia, y como que me abandonaba...



mi habitación de París 62-3.





en el Instituto de Villejuif.

Y en mi persistencia de seguir visitando museos, las obras como que se me negaban. Miraba sin ver.

Y entonces aparecía el doctor Falicoff... Ya te conté que nos cruzamos con él casualmente, mientras él iba a dejarle una nota a Sara en donde se hospedaba y desde entonces nos veíamos seguido y supe quererlo. Era alguien con quien podía ser confidente, intercambiar dudas, y tener respuestas que me alentaban y fortalecían. Fue quien con su experiencia de vida, me dio elementos para sacar muchas conclusiones sobre lo que me estaba pasando y cómo abordaba yo estas dificultades. Porque hasta ese momento, ya hacía dos meses más o menos de nuestra llegada, con Sara todo se desarrollaba en lo que definíamos como "ser grandes amigos". Hasta que un atardecer y luego de que ella se había comunicado telefónicamente con sus papás, sentí que estaba con una gran soledad... por lo que al caminar acompañándonos, la cobijé en un abrazo, que aceptó... y la caricia que siguió, culminó en el primer beso. Allí comenzó lo que aún hoy nos une. Con ella nació en mí el amor.

**- Y ya estando en el exterior, ¿tuviste relación con la comunidad argentina, sobre todo de artistas, o fue solo visitar museos?**

- A través de todo el año que estuve en Europa, a Pérez Román lo habré visitado cuatro o cinco veces, no más. Iba puntualmente cuando necesitaba tanto la cosa práctica, cuando iba a dejar el hotel, para que me tuviera las valijas, o bien para que me diera una mano para armar un recorrido -con aquello que me convenía ver en Italia o en España- donde él había estado y conocía bien.

Había muy pocos argentinos radicados allá que visitaran museos o galerías. Pero Pérez Román era uno de esos pocos. Cada tanto lo encontraba en una recorrida. Eso me daba mucha alegría. Podíamos caminar, a orillas del Sena y hablar de mil cosas. Estaba muy pendiente y muy al tanto de lo que pasaba en Buenos Aires. Recibía el diario "La Nación" todos los días por vía aérea, y le preocupaba el aspecto político del país. También conversábamos sobre sus antiguos compañeros del "Grupo Sur", o cualquiera de los artistas que en ese momento desarrollaban sus tareas en Buenos Aires. En una oportunidad me tocó acompañarlo a una galería y escucharlo hablar en francés con la dueña sobre un pintor que había sido promovido, sin ni siquiera ser pintor... el hombre en cuestión sólo quería fama. Lo habían catapultado a partir de una operación de marketing. Imponían, el "gusto" por un color, por ejemplo. Y a este pintor le inventaban una "época rosa" o "época azul" y ponían en el piso de la galería polvo de ese color y la gente que salía



a la calle dejaba todo marcado por donde caminaba. Y lograban que se hablara de eso. Verdaderamente, si bien uno podía aceptar ciertas posturas conceptualistas, nos fue marcando lo que después se confirmó. El auge de lo conceptual ya no a partir del desarrollo creativo de los propios artistas, sino a partir de los críticos, o de los marchands; de la gente que hace del arte solo un mercado y agita las campanas por cosas que si no fuera de esta manera, pasarían sin pena ni gloria. Después de un año, yo sentía que la Torre Eiffel era como el embudo donde todo el conglomerado social de París se aglutinaba y se lanzaba al infinito. Y que Notre Dame representaba el corazón espiritual de la ciudad.

Evidentemente, durante el año que pasé allí, la naturaleza me regaló con claridad el cambio de las cuatro estaciones en forma bien definida. Y en los museos encontré aquellas obras que ya conocía en forma indirecta, a través de reproducciones, libros y revistas. Pero la realidad, el contacto directo con algunas de ellas, intensificaba las emociones. El descubrimiento. Las primeras visitas resultaban tan embriagadoras, que no advertía el cansancio a través de las horas que pasaban. Debía producirse una conjunción: la del desplazamiento físico y la de la saturación de imágenes que activaban la admiración y la emoción. Aprendí a tocar con los ojos. Por eso, alguna vez hice un boceto que llamé “Leyendo formas”. El día que por primera vez fuimos al Louvre con Sara entramos a la mañana temprano. Cuando decidimos hacer un alto para comer algo y recuperar fuerzas ya era la hora de cierre, la media tarde. Estábamos exhaustos, pero era tal la excitación que no nos habíamos dado cuenta del paso de las horas.

Con Sara, recorrimos cada rincón de París, Siempre nos resultaron tan fascinantes, fueran en la primavera, donde los espacios públicos se poblaban de flores o aquellos plumoncitos tempranos del invierno anunciando otras nevadas como hacía años no se daban en Europa, o las alfombras de hojas formadas al caer en el otoño, que me hacían cantar lo de “las hojas secas hacen sardanas...” o aquellos versos que comenzaban “es la danza más bella que todas las que se hacen y se deshacen”... o algo así.<sup>8</sup> Como ella no soporta el frío más de una vez nos refugiábamos y compartíamos un vino caliente. Íbamos a los conciertos y recitales de Yves Montand, Edith Piaf, Barrol, Igor Oistrakh,

---

<sup>8</sup> *La sardana es considerada la danza nacional catalana. Se baila en corro, al son de los típicos instrumentos de viento de la cobla. El poeta Joan Maragall la definía como “la danza más bella de todas las danzas que se hacen y se deshacen”. “La sardana és la dansa més bella de totes les danses que es fan i es desfan” [nota del ed.]*

Marcel Marceau, el Ballet de Camerún... Recuerdo que esa noche era una víspera del 14 de julio, salimos del teatro a medianoche, nos sumamos al vino que se repartía en las calles para el festejo y terminamos punteando un tango en el cuartel de bomberos.

Compartíamos castañas, crepes, los cucuruchos de papas fritas con mejillones y camarones cuando visitamos Brujas... entre la sonoridad del carillón, la emoción de aquella "Virgen con el Niño" de Miguel Ángel, los canales... el tenerla que sujetar, ya que la llovizna la hacía patinar con las suelas mojadas... los hoteles, los trenes, la reacción de personas simples que expresaban su alegría de vernos en pareja... También quedó grabada como anécdota cuando descubrimos aquella madera egipcia del Louvre, donde ¡el faraón con su mujer tenía una relación de medida como la nuestra!<sup>9</sup> Y así sigue siendo hoy... Sara disfruta del teatro, se apasiona por las lecturas, gusta del buen cine, como cuantas actividades culturales podemos asistir... nada indiferente a las ideas políticas. Nos gustan las reuniones con amigos, vamos a marchas cuando queremos sumar nuestra adhesión (veíamos en París la organización de los huelguistas cuando se encolumnaban... y la disciplina de quienes iban al paro en el momento en que estábamos en el subterráneo...).

Este poupurri podría formar una guirnalda sin fin de cuanto fue entonces y nos sigue siempre.

**- ¡Qué más se podía pedir! ¿no?... de un viaje que no sólo enriquecía tu formación artística, sino que, quizá sin que lo supieran desde el comienzo, abriría un nuevo mundo también en tu vida personal...**

- Siguiendo con esas visitas a los museos, maratónicas, donde nunca terminábamos de saciarnos de lo que significaban esos encuentros con los originales de aquellas obras que alguna vez habíamos visto en reproducciones de libros o revistas, o con otras que recién descubríamos... Una y otra vez era necesario volver a esos encuentros. Pero se hacía imperiosa una planificación previa y más acotada. Para permitir un análisis más contenido y profundo. La avidez fuera de cauce de las primeras visitas a esos museos era como hojear ansioso una enciclopedia: tomar un primer contacto con el contenido. Para después volver, capítulo por capítulo, sala por sala, para un conocimiento más intenso.

---

<sup>9</sup> Hace referencia a "Fonctionnaire memphite et sa femme". "Este grupo admirable, a pesar de sus mutilaciones, es una obra maestra de la escultura del Antiguo Imperio. Es una madera de la V<sup>o</sup> Dinastía (alrededor de 2.400 aadne)". Citado en Aubert, Marcel, "Au Louvre la nuit", France, 1952, pg. 49.



Pero la sensación de aquel primer contacto sensible, emocional, quedó grabado para siempre, enriqueciendo mi registro de formas y volúmenes que me permite asociar una obra significativa de un período con la de otro.

El recorrido por las galerías de arte y los salones parisinos me ponía al tanto de la actualidad artística. Y a través de las exposiciones temporarias de los museos, fui conociendo en detalle toda la obra de las distintas etapas de artistas reconocidos.

Más allá de Jorge Pérez Román, Héctor García Miranda, Luis Tomasello y Marino Di Teana, no tuve puntualmente contacto con otros artistas argentinos que estuvieran trabajando en París. Porque en realidad, esa no era esa mi preocupación o mi prioridad en cuanto a lo que buscaba en Europa.

Con Jorge tenía un cable a tierra.

El otro, era Héctor García Miranda, con quien habíamos sido compañeros en la escuela y que como pintor formaba parte de la “Recherche Visuelle”, donde Le Parc aparecía como una de las cabezas. En realidad, el primer contacto que tienen es con Víctor Vasarely, que en su momento Jorge Romero Brest lo había traído a Buenos Aires para organizar una gran exposición en el Museo de Bellas Artes. Él era un pintor óptico. Todos sus trabajos eran en blanco y negro. En los que más avanzó, ponía uno o dos grises. O sea que era muy esquemático y muy sistemático. Creo que en realidad Héctor García Miranda es el primero o uno de los primeros que pone unos cuadraditos de color. Lo cual fue tomado por Vasarely más adelante. Es decir que esa ortodoxia que aparentemente tenía, después la fue modificando.

Más tarde el grupo tiene un problema de relación con Vasarely y se aglutinan con un sobrino de él. Y es entonces que crean la “Recherche Visuelle”.

Al tiempo cada integrante buscará establecer a quién se le ocurrió alguna variación o idea y lucharán para reivindicarse cada uno como autor primario y autónomo, para destacarse dentro del “anonimato” que se habían impuesto dentro del grupo, ya que cuando exponían lo hacían como la “Recherche...” sin distinguir a quién pertenecía cada una de las obras.

Por las noches Héctor García Miranda trabajaba en las peñas con un conjunto folklórico. Entre sus integrantes estaba Ana María, que luego fue su esposa. Era una soprano cuyos padres habían integrado la Ópera de París. Estas actuaciones le daban a Héctor un buen pasar económico. Tanto es así que era el “pañito de lágrimas” de muchos argentinos porque sabían que en él podían encontrar a quien les “tirara algún



mango”, en caso de necesidad.

En Buenos Aires, Héctor había trabajado en publicidad, y su especialidad era hacer “enyesadas” para las revistas. Era una técnica en la que se trabajaba sobre un cartón que, cubierto con yeso, se teñía con tinta china, y con una herramienta se iban sacando los blancos siguiendo un diseño. Estos trabajos, si se quiere, tenían una familiaridad con lo de Vasarely. Con la diferencia de que eran para hacer un automóvil o una cara, para una publicidad. En París, en un comienzo, Héctor había entrado a trabajar en una agencia. Pero como también hacía lo del conjunto folklórico, trató de que le dieran a hacer el trabajo en su casa, fuera del estudio. Cosa que los franceses no acostumbraban a hacer. Pero como él era bueno para eso, y evidentemente debía ser muy cumplidor, se lo daban. Entonces por la tarde hacía ese trabajo por el que también le pagaban muy bien.

Algunos mediodías yo me acercaba y lo despertaba. Íbamos a comer juntos a uno de esos boliches “bistreau”, y cada uno se pagaba lo suyo, o bien comprábamos algo... Una vez me mandó a comprar riñones y me dieron como dos o tres kilos, en vez de dos o tres riñones. Como yo no sabía cómo decir sí o no, me los llevé. Héctor los puso en la ventana que, en pleno invierno, hacía las veces de heladera.

Él le pasaba trabajos a Pérez Román. Jorge estaba como dibujante en el “Jardín de las Plantas”, que era como el Jardín Botánico en Buenos Aires. Y se ayudaba con alguna changuita de esto que le daba Héctor, como las enyesadas.

Mi relación con el pintor argentino Luis Tomasello comenzó, como te contaba hace un rato, en el barco en el que viajábamos a París cuando yo comenzaba mi viaje a Europa, él volvía a Francia, donde vivía y trabajaba. Una vez allá, cuando lo visitaba, pude conocer un poco más de cómo se movían, y en su taller aplacar un poco mis añoranzas del lugar propio. A lo de Tomasello en general iba con Pérez Román. A veces comíamos allí. En uno de esos encuentros conocí a Aldo Pellegrini, un crítico de arte y escritor que en Buenos Aires era referente para un grupo de artistas.

Fue recién cuando pude estar solo con Tomasello que tuve oportunidad de verlo trabajar. Me llamó la atención que usara como referencia para la aplicación y distribución de los colores un libro que tenía reproducciones de Mondrian. Y en un comienzo a mí me costó asimilar esto, ya que había terminado la Academia hacía muy pocos años y allí había adquirido ciertos conceptos de los maestros, ligados a cierta idea de lo que significaba la “originalidad” creativa... Fue recién al conocer a Henry Moore, cuando con su manera tan simple, espontánea y humilde, me mostraba cuáles eran sus modelos, que pude tener comprensión

profunda de lo que estaba pasando. Unos cantos rodados, una raíz o el caparazón de una mulita eran el inicio de esas obras monumentales que tanto nos deslumbraban. Y mostrándomelo, lograba bajar esa expectativa que se tiene sobre lo creativo, donde pareciera que el artista debe estar siempre poseído, a priori, por una inspiración innata, sin que se fundamente en ningún aspecto de la realidad. Evidentemente hay otros modos que nos pueden llevar a soluciones creativas.

En cambio no llegué a ver trabajos de Jorge Pérez Román. Jorge y su compañera Elisabeth vivían muy austeramente. Se bañaban en un gran tacho de lavar la ropa, con una regadera. El baño era colectivo. Lo compartían con otros vecinos del piso, como era habitual en París. En algunos lugares de la ciudad había baños públicos donde se pagaba para bañarse.

En su casa, él trabajaba en una habitación donde a la vez cuidaba a Pablo, su hijo. Como eran lienzos muy grandes y no tenían espacio, ponían al nene sobre la cama y por miedo a que se cayera, lo sostenían con un arnés, que en ese entonces se usaba mucho en Europa. Los cuadros eran de gran tamaño y estaban todos colgados contra la pared, de espaldas, uno encima del otro.

En cambio los trabajos de García Miranda sí los pude ver. Con paciencia infinita llenaba con color esos cuadraditos que constituían sus telas... No te olvides que en esa época todavía era uno de los integrantes de la "Recherche Visuelle", que se fundamentaban en una visión óptica de la pintura.

**- En la época en que vos estuviste en París también estaba allí el pintor Emilio Pettorutti, ¿tuviste oportunidad de verlo?**

-- La verdad que yo sabía eso y desde el vamos me hubiera gustado haber tenido algún acercamiento o encuentro con él... además vivíamos a apenas una cuadra de distancia... Nuestro amigo, el doctor Falicoff, lo frecuentaba. Porque era su médico personal. Pero él tenía ciertos reparos sobre los argentinos, por lo que le habían hecho cuando era joven, al traer las primeras cosas del futurismo a Buenos Aires, donde se burlaron de él. Además, Pettoruti consideraba que se movía en un nivel que no condecía con los que iban como comisarios argentinos a armar exposiciones en París. Por todo esto, el consejo de Falicoff fue que yo corría el riesgo de no llevarme una buena impresión y que entonces convenía no insistir. Aunque él se comprometió a estar atento para ver si se presentaba alguna oportunidad. Al final esa oportunidad nunca se dio y el encuentro no se produjo. Después, apenas volví a Buenos Aires tuve que conocer a las hermanas de Pettoruti, para que

me pasaran una medicación para el tratamiento que le hacía Falicoff y yo tenía que mandárselo por valija diplomática. Lo único que hice fue hacer de nexo. Y recién cuando hago la exposición en Rubbers, en el '68, expongo con él... esas ironías del destino ¿no?.

Pettoruti no estaba en Buenos Aires y tenía una "lista negra", con los que Povarché sabía que no iba a exponer. Pero conmigo no había ningún obstáculo.

Recién como a los dos años, hace otra exposición en Rubbers y yo voy. Él estaba allí y no me animé a abordarlo. Siempre me lo reprocho.

**- En otro momento en que hiciste referencia a este médico, Simeón Falicoff, también nos contabas que a través suyo conociste al escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias...**

- Claro, porque Falicoff, además de ser el médico personal de Petorutti, en aquel entonces también era el médico de cabecera de Miguel Ángel Asturias ... A través suyo yo había conocido a Blanca Mora y Araujo, la esposa del escritor guatemalteco, con quien a menudo me cruzaba en el supermercado y ella me aconsejaba sobre qué productos me convenía comprar. En cambio Sara se lo cruzó a Asturias más de una vez porque él salía a comprar las facturas por la mañana muy cerca de donde ella vivía.

Te conté hace un rato que en 1963, estando en yo París, Paluí me había pedido que hiciera algunas averiguaciones sobre unas esculturas de Gargallo y de Germaine Richier. Fue en esta búsqueda que visité galerías, en una de las cuales precisamente fue donde conocí al escultor Emilê Gilioli de quien ya te hablé, y se vé que como me costaba dar con alguien que vendiera obra de estos escultores le debo haber comentado el tema a Falicoff, que debe haber asociado que a quien se le podía consultar era a Miguel Ángel Asturias y a su esposa, Blanca que, por quiénes eran y por su larga permanencia en París, tenían muchas vinculaciones y amigos.

Un sábado a la mañana nos encontramos en una esquina con ellos y Sara, y fuimos a lo de la hija de Gargallo. Asturias prácticamente no habló... la que llevaba la voz cantante era Blanca. A la distancia te diría que mi abuelo y Miguel Angel Asturias eran casi iguales... jamás lo escuché decir una sola palabra.

La casa donde fuimos era la misma que Gargallo había usado como taller. Su hija tenía bajo su cuidado las obras de su padre y en ese entonces estaba buscando rescatar otras que fueran las más representativas de cada período de su producción.

Asturias se me presentó como una representación genuina del hombre

originario de la región guatemalteca. Su físico corpulento, remataba en aquella cabeza monolítica que a la vez era cálido. Y en las líneas de sus cejas, sus ojos, su nariz y su boca, se dibujaban los misterios centenarios de su tierra.

La verdad es que más allá de lo que íbamos a averiguar, no pude abordarlo en una conversación que me permitiera intercambiar apreciaciones de esa América que él representaba. De todas formas pude localizar algunas piezas tanto de Gargallo como de Richier, y pasar todos los datos que me pedía Paluí, quien por apremios económicos no pudo satisfacer sus deseos.

Así fue como, por motivos diversos, en este viaje me iba enriqueciendo, conociendo personajes y me emocionaba al estar en aquellos lugares de las figuras del arte que yo valoraba.

Con Falicoff mantuvimos correspondencia durante un tiempo largo... Te diría que hasta que él se casó con una venezolana. Yo le tuve que tramitar acá el acta de nacimiento y algún otro documento y mandárselo. Creo que se casaron en Gibraltar para poderse divorciar en cualquier momento y me parece que eso terminó mal. A partir de allí su correspondencia se diluyó y ya no supe más de él.

A quien sí me interesó ver en mi primer viaje a París, fue a Marino Di Teana. Me costó concretar una cita con él. En ese entonces todavía tenía el taller en la calle Trufaut. Fue un encuentro muy cálido, muy lindo. No llegué a ver mucho porque era un lugar muy chico y había cualquier cantidad de cosas. Entonces me llevó a la brasserie de la esquina a tomar vino de parado en el estaño y a conversar. Eso me quedó como un hermoso recuerdo.

Un mediodía fuimos con Tomasello y Pérez Román, a comer un asado en el nuevo taller de Di Teana, en Perigny, en las afueras de París. Yo contribuí haciendo el fuego y el asado. Di Teana en ese momento estaba trabajando algunas maderas. En un cuartito, debajo de una escalera estaban los recortes que iban sobrando. Había uno que era como una pequeña escultura. Como una picardía, cuando llevé ese recorte para el lado del fuego le hice notar que llevaba eso. Y entonces me dijo "no,...ese no". Se veía que de ahí algo podía salir. Quizá nunca salió nada. Pero yo me di cuenta que ese trozo era distinto a los demás, aunque estaba junto a los otros. Si bien el nuevo taller estaba todavía en construcción, pude ver algunas obras de gran magnitud. Su esposa, Huguette, estaba de viaje, por lo que ese día no llegué a conocerla. En la oportunidad en que fui a visitarlo con Sara, ya que me quería despedir antes de mi regreso a Buenos Aires, pudimos conocerla. Huguette era una persona exquisita.

Una noche también me crucé en París con Alberto Heredia, que se reunía con otros argentinos en un café. Nos apartamos un poco para charlar en una mesa. Yo seguía respetando y admirando las cosas de Rodin, y él lo defenestró. Realmente no coincidíamos. Entonces me dí cuenta que había temas sobre los que yo ya no podía tener diálogo. En cambio sí tuve trato con Luisito Centurión. Una noche fuimos con Héctor García Miranda a su casa, y él hizo tallarines. Nosotros llevamos una botella de vino. Me sorprendió cuando nos mostró un placard atiborrado de camisas nuevas, con apenas un solo uso. En vez de mandarlas a lavar, compraba las camisas, se las ponía, y las tiraba ahí adentro. Y en una exposición que hubo en París, donde exponían Krasno y otros, él dio una charla sobre “Arte Siniestro”. Badii, justamente, me había dicho que tratara de ir a esa conferencia, porque los dos se decían creadores de esa visión del arte. Que había nacido durante una reunión en un taller que Centurión tenía en una torre cerca de Recoleta. Quedaba en una esquina y se lo había pasado una coleccionista de acá, que puede haber sido María Simón u otra de ese grupo<sup>10</sup>. Después de que yo ya había vuelto a la Argentina, Sara, en París, vio una exposición de Centurión y él le dio un afiche para que trajera a Buenos Aires. Era un buen pintor. Naif, porque quiso serlo... Buen pintor... Luisito Centurión. Que no hay que confundirlo con el Centurión académico, porque son dos cosas distintas.

A ese otro Centurión, a Emilio Centurión, le debemos una “Venus Criolla”, un cuadro muy bueno que esta en el Museo Nacional de Bellas Artes y para el que había posado quien había sido una de las novias de Jorge Pérez Román. Una muchacha fornida, que era modelo en la Escuela Superior. Un día nos cruzamos por la calle Florida, él iba del brazo de la modelo y yo con mi mamá... a él se le había ocurrido, como manera de autopromocionarnos, que él me gritaba “¡Dagá...!” y entonces yo tenía que contestarle “¡Pérez Román...!” Y así poder hacernos conocer en medio de todos los que caminaban por la peatonal. Jorge era muy extrovertido, de grandes ademanes, y actitudes como esta que te cuento eran muy características en él. Muchos años después a la modelo la volví a ver cuando yo era vicerrector de la Escuela Superior.

---

<sup>10</sup> “Alrededor del año 1960 Luis Centurión reunió a un grupo de colegas en la buhardilla en que vivía, frente a la plaza y a Recoleta, para conversar... Allí, aquel día, Luis Centurión pronunció la palabra siniestro. Tenía un escrito en el que quería dar su significación. ...Con los días, andando en otras tierras y en el recogimiento del almataller he tratado de bucear, profundizar el sentir emocional que hervía en mi mente: solamente la palabra ‘siniestro’ podía darle significado” dice Líbero Badii, citado en Martino, Federico, “Líbero Badii, vida = arte”, Ed. Van Riel, Bs. As. 1975. [Nota del Ed.]

Faltaban pocos días para mi regreso, cuando a través de Sara conocí a Angélica Caporaso, grabadora argentina radicada en París. Había sido alumna de Hayter, pintor y grabador francés de fuerte presencia a mediados de los '50 y que había impactado en las preferencias de los artistas argentinos. La relación con Angélica se continúa a través de sus posteriores visitas a Buenos Aires, donde empezó a hacer algunas exposiciones. Ya en mi segunda visita a París, en 1998, es ella quien me va a presentar a su amigo, el escultor Stanislas Lélio. Así que no se me dieron demasiadas posibilidades de conocer artistas y talleres en Europa. Posiblemente porque no era esa mi preocupación principal.

**- Recién nos comentabas sobre un encuentro con el escultor inglés Henry Moore, donde en cierta manera él desmitificó el proceso creativo por el cual llegaba a elaborar sus obras... pero ¿cómo fue que llegaste a verlo?**

- Bueno, desde el momento en que empecé a pensar en mi viaje a Europa, una de las cosas que tenía claras era que iba a intentar llegar a verlo a Moore.

Fui a ver a un tal Lerner, que había estado en mi taller en Ballester y que creo que llegó a comprarme una pieza chiquita. Era empleado jerárquico de la Shell aquí en Buenos Aires. Necesitaba que me dijera cómo tenía que hacer para pedir la entrevista. El trámite era en el Consejo Británico, con mi currículum, para que ellos me hicieran una carta de presentación. De otra manera, me dijo, me iba a ser imposible. Igualmente él, por las dudas, me hizo una carta para otro de la Shell, en Londres, por si yo llegaba a necesitar algo.

Sara manejaba más o menos el inglés. Y vimos que la única posibilidad para que yo pudiera ir a Londres era si ella me acompañaba, para officiar de traductora. Yo no entendía nada del idioma.

Entonces, coincidiendo con un fin de semana largo, hicimos los arreglos para cruzar el Canal de la Mancha. Compramos los pasajes... En tren hasta El Havre. De allí el barquito, que nos cruzó bailoteando de lo lindo. Y yo que no me aguantaba, iba entre el baño y la baranda. El viaje fue algo pesado. Terrible. En la aduana también nos trataron bastante mal. Volvimos a tomar el tren y llegamos a Londres. Después de dejar las valijas en la consigna, no conseguíamos lugar donde parar. Al día siguiente había un partido de fútbol entre irlandeses e ingleses. Esto era un sábado. Entonces todos esos hotelitos que hubiéramos podido alquilar, estaban ocupados por los irlandeses. Además como íbamos los dos juntos, sin ninguna valija ni nada, se creían que éramos una pareja que buscaba estar un rato. Así que directamente nos

cerraban la puerta. Ya se iba haciendo de noche y llegamos a un lugar donde había una brasileña que nos ofrecía su habitación, que ocupaba como huésped... Y fue ahí que a Sara se le ocurrió llamar a la Embajada Argentina, porque ella había visto en el diario mientras íbamos en el barco, que iba a renunciar el embajador... Entonces dijo "llamamos a la embajada y que nos dejen estar allí, en el hall...". Buscó el teléfono en la guía y pidió hablar con el "ex embajador". El que la atendió le preguntó qué necesitaba y enseguida dijo "cómo no, yo voy a ir con mi coche y los voy a ubicar...". Este funcionario vino con un Mercedes Benz y fue recorriendo y golpeando las mismas puertas que ya habíamos golpeado nosotros. Al final hizo lo que también sabíamos que podríamos haber hecho de entrada: nos llevó a un hotel junto a la estación de ferrocarril, que era como el Palace Hotel, a todo lujo. Para peor de los males, Sara dijo "dos habitaciones separadas", y el conserje trató de sugerir... "pero por una noche...". Sara insistió en que fueran separadas y nos quedamos ahí, en ese hotel. Era tan pituco que iban con traje de librea. Cuando subimos al ascensor había un negro gigante, con unos guantes que nos llamaron la atención. Entonces agarró las valijas, las puso en el ascensor, cerró la puerta y nos pregunto a qué piso íbamos. Agarró una cuerda y empezó a tirar. Era un ascensor con tracción a sangre. Yo no entendía nada. Cómo podía ser que en Londres no hubiera un botón para hacer subir el ascensor. Aunque están contrapesados y no hacen prácticamente fuerza, tienen que tirar de ese cable de acero, que es una roldana sinfín y te llevan hasta el piso al que vas. ¡Unas habitaciones enormes! De locura. Con vista a la avenida... Pasamos la noche cada uno en su habitación. Como Sara lo había dispuesto.

Ya nos habían advertido, que a la mañana siguiente, en cualquiera de los hoteles íbamos a tener lugar. Y así fue. Apenas nos levantamos, hicimos las valijas, pagamos y fuimos a buscar otro hotel o una pensión. Ya ubicados, primero desayunamos y después decidimos ir al Consejo Británico, para pedir la entrevista con Moore. Yo ya sabía que lo tenía que hacer por intermedio de ellos. Apenas llegamos allí nos piden la carta de presentación de Buenos Aires. Les digo que carta de presentación no hay. Para mí todo el trámite de armar un currículum... ir allá... era muy molesto. Nos volvieron a explicar que si no tenía carta de presentación no iba a ser posible. En ese momento me acordé de la carta que yo tenía para este hombre que trabajaba en la Shell y nos fuimos a verlo. Nos atendió macanudo, en una oficina de un piso alto. Apenas nos recibió nos hizo traer café con leche, porque nos debe haber visto flacos... Y durante media hora estuvo hablando por teléfono en inglés.

Lo único que se le entendía era “escultor Ricardo Dagá”. Hasta que consiguió la entrevista con Henry Moore. Posiblemente a través del mismo Consejo Británico... no sé. La cuestión es que tenía hora y día para ir allí. Entonces la otra preocupación era conseguir el intérprete y el taxi que te llevara. Porque el Consejo Británico, si hacías el trámite como correspondía, a través de ellos, te ponía el taxi y el intérprete... pero a este hombre, que lo estaba haciendo de una forma fuera de lo habitual, le dijeron que eso no lo podían resolver.

El taxi no era mayor inconveniente. “Al bajar del tren, ahí mismo, piden uno”, nos dice este hombre. Como ellos reciben de todas partes del mundo empleados de la Shell que hacen como una beca allá, había un boliviano, o colombiano, que nos presentaron para que nos ayudara como intérprete. Nos hizo almorzar en el comedor de la empresa con él y quedamos para la mañana del día siguiente para ir a lo de Moore. El punto de encuentro era bajo el reloj de la estación del ferrocarril, donde teníamos que tomar el tren. Y este hombre que haría de traductor, nos dice que iba ir con la mujer y con los cinco hijos. Nosotros no le dijimos nada, pero nos quedamos sorprendidos. Sara, como hace siempre, dijo “andá vos solo, te encontrás con él, te podés arreglar, mientras yo me doy una vuelta por Londres”.

Salimos del hotel, tomamos el ómnibus, yo me bajé en la estación del ferrocarril y Sara se suponía que seguía con el micro. Cuando entro a buscar, debajo del reloj al colombiano con la mujer y los cinco chicos, no estaban. Yo tampoco sabía ni cómo pedir el boleto. Y ahí llega Sara corriendo, porque, por las dudas, se había bajado del ómnibus para ver qué pasaba.... Llegamos justo para sacar los pasajes. Ya estaban llevándose el escaloncito de la puerta del vagón. Subimos, sonó el silbato y salió el tren. A partir de allí todo lo de Moore empieza a darse bien. Llegamos, tomamos el taxi que nos llevó por toda esa campiña y nos dejó en la puerta de lo que parecía un casco de estancia y que era la casa de Moore. El taxista dijo que cuando estuviéramos por volver lo llamáramos, que él nos pasaría a buscar.

Moore nos recibió con un atuendo precioso. Un chaleco amarillo maíz con un gran corbatín rojo. Era un personaje. Con sus ojos celestes, y tan amable, tan atento, tan humilde. Nos hizo pasar al hall. Después a una habitación, que era como una suerte de oficina. Y allí yo ya empecé a relojear cosas. Cuando miraba alguna de las obras y les pasaba la mano por encima, él se iba a otra habitación y traía algo que le había servido de modelo. En un momento le pasé la mano a toda la espalda de un bronce, y él trajo el caparazón de una pequeña mulita para mostrarnos que lo que yo estaba acariciando era el calco de eso.



O sea que en todo hubo una desmitificación asombrosa. Y después quiso saber qué hacía yo. Fue uno de los pocos casos en los que había llevado mi carpeta y se la mostré. Mientras la miraba, iba preguntando las fechas de ejecución. Cuando terminó y cerró la carpeta, dijo “se nota que cada vez es más escultor”, aunque la traducción más literal sería “usted esta siendo de más en más escultor”. Para mí fue uno de los mayores galardones. No sólo del viaje... quizá de mi vida.

Después de esto nos dijo que nos iba a mostrar los talleres. Cargó su máquina de fotos y entramos a caminar por ese gran parque. Sobre el final del gran chalet donde estábamos, vemos a una mujer mayor que está trabajando la tierra y él nos dice “es mi mujer, que le gusta atender la huerta”. En ese parque se veían diseminadas algunas esculturas de él e iban apareciendo como pequeños talleres, pequeñas construcciones, que podían ser de madera y chapa. Había un muchacho joven, trabajando en cada una de ellas. Eran de unos 25 años, bien ingleses. Estaban haciendo trabajos de él, pasándolos a medida. Uno de ellos estaba como por hacer una cerámica. Poniendo los chorizos de barro, armando las paredes como para una suerte de cabeza de un tamaño bastante grande. En otro de los talleres que entramos no había nadie, pero había varios bocetos. Parecería que fuera el lugar donde él bocetaba y allí había una maqueta del tamaño, más o menos, de mis “Puertas del Templo”. Y que yo reconocí como los bocetos de esculturas de gran tamaño que habían sido hechas para el frente de un edificio de un banco en Londres. Le pregunto si cada una de esas formas, porque eran varias, giraban. Y él me contesta que ése había sido su proyecto, que esas formas tenían que girar, pero que los ingenieros tuvieron miedo y entonces quedaron fijas. Lo cual me ubicaba también en esa realidad de lo que uno concibe, y de cómo después, en la práctica, te pueden poner piedras en el camino y no seguir alentando tus proyectos.

En otro taller había un yeso que le debían estar pasando a punto. De gran tamaño. Debía tener cuatro o cinco metros. En realidad el modelo era la foto de una revista, de un acantilado, a la que él le había hecho con marcador una pequeña modificación, y ahí se la estaban pasando a ese tamaño inmenso. Él miró cómo la salamandra calentaba, y le agregó un poco más de carbón de leña.

Luego pasamos a otro taller de éstos, donde en el patio exterior había uno de esos muchachos jóvenes que estaba patinando los bronce. Columnas que tenían cuatro o cinco metros de altura. Empezó a lloviznar y entonces Moore me pidió si los podía ayudar a entrar esas piezas bajo techo. No resultó nada difícil, porque todas estaban sobre tarimas con ruedas. Se veía también la delicadeza con que trataba a

los ayudantes. Con respeto, con cariño, hablaban de las distintas sales para la pátina que quería que le diera al trabajo. En ese taller grande hizo algunas fotos. Mientras volvíamos caminando para la casona, me preguntó si las fotos de la carpeta las había hecho yo. Le expliqué que tenía un amigo, con el que habíamos sido compañeros de la Escuela de Bellas Artes, y que las hacíamos entre los dos. Incluso el proceso de revelado. Y él dijo que lo de la fotografía no se puede derivar, lo tiene que hacer uno mismo. Porque era evidente que el ángulo, la toma, tienen mucha importancia para destacar lo que uno quiere de la obra, para su documentación.

Seguimos hasta la casa y ahí nos mostró unas cosas que le habían regalado sus amigos mexicanos, no me acuerdo si era Orozco, Rivera o Siqueiros. Unas cerámicas mayas o aztecas. También mostró un tronco de una enredadera que había crecido alrededor de un caño de desagüe y donde, después de cortarlo, él podía meter el brazo. En él se inspiró para hacer sus famosas “formas internas y externas”. Tiene una serie de obras donde trabaja con una suerte de capullo y una forma interior. Llegado ese momento le conté que en nuestra tierra había un término, y era como lo llamábamos a Bigatti, que es el de “tata”. Y que él era “El Tata”, para muchos de nosotros. Y ya con gran emoción Moore hizo llamar al taxi, y nos despedimos ahí. Cuando comenzamos a recorrer el camino para el retorno a la casona, me da la sensación de que Sara ya no necesitaba traducir. Ya nos entendíamos. Porque Moore además estaba empleando algún conocimiento de los mexicanos y yo le haría una mezcla rara de francés y otras cosas... Andá a saber qué. Lo cierto es que nos entendíamos. Él preguntó, en determinado momento, si yo me pensaba quedar. Y le dije que no, que había ido a mirar y ver... Sara sintió como que quizá me estaba ofreciendo hacer una pasantía o algo similar en ese taller, pero esa nunca fue mi intención.

Tomamos el taxi, llegamos al pueblo, nos sentamos en un boliche muy lindo y comimos placenteramente... Nos compramos unos cubiertos de campo en una ferretería, fuimos a la estación de tren y el primero lo perdimos. Porque cuando viene, ya no te da tiempo para sacar el boleto. O estás para subir y lo hacés, o cuando te arrimaste, ya se fue. Y entonces, con el segundo, tratamos de no distraernos y no darnos esos besitos en la estación, que fluían en medio de la felicidad de ese día que habíamos pasado junto a Henry Moore. Si no, íbamos a perder otro tren.

***- A través de lo que contás da la sensación de que Moore era un personaje de gran sencillez, quizá diferente a otras anécdotas que se conocen de otros grandes maestros de la época...***

- Moore me resultó humanamente formidable. En el sentido de no mistificar el proceso creativo. Correr el telón y decirte “mirá, es esto”. “No le des más vueltas”. O por lo menos “yo lo resolví así, de esta manera”. Otros lo harán de otra. No creo que él haya querido decir que para todos ése fuera el modo. Me pareció de una franqueza, de una sinceridad y de una frescura, que lo valoro así en lo que es. A veces, cuando miro algunas cosas, si bien podía imaginar algún vuelo creativo, lo corto desde el vamos porque sé cómo está resuelto. Veo que es un hueso y que lo único que le hizo es alterar alguna proporción para que se sintiera que eso es como la cabeza y lo otro el resto del cuerpo. En mi caso también lo podría desmitificar. Pero es un poco difícil, porque cuando empiezo a hacer obras como “Telúrico”, mis modelos no son objetos concretos. No es un canto rodado, no es una mulita... Y lo que después sí fui descubriendo, a través de mis horas de vuelo, es que algunas cosas tienen mucho que ver con relaciones de proporción. En eso yo insisto mucho. Si vos variás algunas proporciones, podés encontrar una armonía y un equilibrio que hacen que esa escultura tenga una carga distinta, que en caso de no saber cómo resolverlo podría terminar resultando algo torpe, que no esté felizmente logrado. En esto está el ojo del artista, el criterio estético, que rescata una forma, que la pasa a otro material... En esto hay que tener claro que en el terreno del arte, lo que hace una persona no lo hace otra. Escultores puede haber muchos. Y soluciones interesantes también, pero lo que hace Juan, no lo hace Pedro. Y entonces ahí es cuando toma valor. Personalidad. Y te identifica. Porque en esas imágenes fluye tu modo personal. Más allá de lo anecdótico, me refiero a la impronta, en cuanto a las soluciones en formas más agresivas, o formas más suaves. Tiene que ver con un temperamento. Eso es intransferible.

Moore podía haber sido como aquel italiano que vimos en París, sin embargo fue un placer... Encontré una persona magnífica de quien yo no había llegado a imaginarme, a pesar de la admiración que tenía por su obra, que podría establecer un vínculo tan llano y profundo con quien se le acercaba a conocerlo. Las dos o tres horas que pasamos con Moore, conversamos entre palabras y gestos. Vimos la génesis de sus obras entre el equipo de ayudantes, el entorno que lo rodeaba, el cariño con el que hizo alguna reflexión sobre su mujer mientras recogía las hojas secas del jardín, la desmitificación de sus procesos creativos, haciéndolo todo simple y mostrándolo de manera humilde. Con miradas y ademanes, ya no importaban las barreras de la lengua. Estaban levantadas para un código común.

**- Además de este encuentro tan particular... a lo largo de tu viaje ¿cómo te sentiste estando “en otro lugar” y con “otra gente”?**

- Poco a poco, a medida que recorría Europa, fui tomando conciencia de que me rodeaban, o me introducía, en grandes espacios. Y además, encontraba obras que habían sido desarrolladas con dimensiones para esos ámbitos. El Gabo y el Zadkine en la ciudad de Rotterdam, por ejemplo, eran esculturas, ubicadas dentro de la distribución urbanística, que podían convivir con otras de menor tamaño que también enriquecían los paseos: un burgués de bronce, los ositos jugueteando, también llevados al bronce, y todas compartían su belleza con los tulipanes holandeses.

Volviendo a la dimensión de los espacios, en el interior de los grandes monumentos era donde mi asombro se hacía mayúsculo. En Europa se emplea el término “monumentos” para esos grandes edificios. Tanto es así que cuando te autorizan a entrar en ellos, en el ticket figura “autorización o entrada a los monumentos”. Con la tarjeta, con el pase que te dan, podías entrar tanto al Louvre, como a la Columna de La Bastilla en La Concorde.

La armonía general de los elementos arquitectónicos, de las esculturas, o de los vitreaux y los objetos, es tan perfecta que recién al detectar algún indicio de la relación de las proporciones del hombre con el todo, se siente la inmensidad del entorno. De lo contrario sentís la inmensidad, pero no te das cuenta de que es tan grande.

Cuando entré en la Catedral de Florencia, estaban por cambiar el velón del candelabro del altar. El que iba a hacer el trabajo, se sube con una escalera al altar, y con otra, a la punta del candelabro. Y el velón era más alto que él. Tiene que sacar el viejo y cambiarlo por el nuevo. Hasta que no tenés al tipo puesto ahí arriba, con una escalera apoyada en el candelabro, y subiendo, no te da la sensación de que eso sea tan grande. Y es ahí cuando empezás a mirar todas las proporciones del resto. Tomás conciencia qué pasa desde allí hasta el techo. Porque al fin y al cabo el candelabro y la vela son apenas un tanto en la altura general... Y te impresiona.

La “Virgen con el Niño” de Miguel Ángel en la iglesia gótica de Nuestra Señora, en Bruselas; su “Piedad”, en el Palazzo Sforzesco de Milán; el “David”, en la Academia de Florencia; la tumba de los Médici; las obras de Rodin en su museo o el Balzac en Montparnasse y Raspail; el Lipchitz; el Laurens junto a Vitullo en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, el Centro Georges Pompidou, donde se ensayaba la primera aproximación de la reconstrucción del taller de Brancusi, fueron una cadena de aportes positivos en aquel primer viaje. A la que

se sumó también el hecho de poder relacionarme con el escultor italo-argentino Marino Di Teana.

Para mí los viajes a Europa significaron, por un lado, el contacto directo con expresiones del arte cuya existencia ya conocía a través de los libros. Y por otro, respirar la relación que, en todas las épocas, han tenido con la vida cotidiana. Era constante la percepción de un clima donde lo artístico se manifiesta, se conserva y se muestra. Es una de las revelaciones que me hicieron sentir cómodo, dignificado, y con una emoción vital que reconstruyo en cada momento. Me afirma en lo que soy, y me confirma que las utopías que anhelamos son posibles. Porque en otros lugares y en alguna época fueron; y por lo tanto también serán.

**- En este contexto que venís describiendo, incluso con ese aparente ofrecimiento de Moore para quedarte trabajando allí ¿cómo fue que decidiste volverte?**

- Las becas llegaban a su fin... y recordarás que yo tenía pasaje de regreso con fecha fija. Su vigencia era sólo por un año. A Sara le habían renovado la suya... En un momento surgió la idea de que “nos arregláramos” con sus recursos y que yo me quedara para ver si podía trabajar allí. No fue una decisión sencilla. Las cartas de esa época reflejan mi arduo debate interno. Fijate que desde mediados del '62 y principios del '63, mientras nosotros estábamos allá, en Buenos Aires se estaba dando la lucha entre “Azules” y “Colorados” por el control del Ejército... Yo me entero de lo que pasaba por las cartas que me mandaban mis padres, por los diarios franceses y por Paluí, que me ponía al tanto de las dificultades económicas a las que lo exponía el nuevo gobierno de Guido y su ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz... después de que Álvaro Alsogaray había dicho durante el gobierno de Frondizi que había que “pasar el invierno”... para Paluí era imposible continuar costéandome el viaje... y tampoco era eso lo que yo le pedía. Buscando elementos de esa época me encontré con una carta a Paluí en la que me refiero a todo eso que estaba pasando. Yo tenía miedo de que no le hubieran llegado mis dos cartas anteriores por los problemas que había con el correo en medio de los enfrentamientos militares:

*“Paluí, estoy al tanto de todos los acontecimientos lamentables de nuestro país, y aunque a cada nueva agitación, queda ya muy lejana la esperanza de que sea la última y la que llame a la realidad y a la conciencia de quienes provocan este clima, cada vez más siento la angustia de tener a mi patria y a sus hijos sumidos en el dolor frente a*

*una encrucijada, tal vez ideológicamente salvable, pero en la realidad ¿qué nos espera?”*<sup>11</sup>

Yo advertía que Europa, después de que el artista supera el tiempo necesario para ser considerado, era una garantía de protección y de encontrar un lugar por siempre. En cambio, en nuestros países americanos la situación es la opuesta.

Sabiendo que en las construcciones de los grandes templos europeos habían hecho su aporte muchas generaciones, que las primeras pusieron los cimientos y sólo las últimas coronaban sus techumbres, me pareció tener un ejemplo del crecimiento histórico de los pueblos. Europa como civilización está en las etapas de culminación, en cambio América recién está en los cimientos.

Eso me hizo pensar que no debía ser egoísta y que debía desarrollar mi labor aquí, en mi país, como contribución a esos cimientos de la cultura aunque, como tales, no nos garanticen poder permanecer a la luz de la historia. Empezar el viaje a Europa cuando ya tenía resuelto mi taller en Buenos Aires, fue un acierto para lo que sería el desarrollo inmediato de mi labor a partir de 1963.

Así fue que decidí regresar a la Argentina y continuar mi vida y mi obra aquí. Además la inercia de cumplir los planes de mi viaje, me lo impedían... En cierta manera, la aventura de iniciar algo que no había previsto era ajena a mi idiosincrasia.

Cuando en 1962 se concreta la posibilidad de viajar a Europa, mis trabajos habían alcanzado ya una madurez significativa. Es decir, yo era un profesional con experiencia propia. Ya había sido distinguido con varios premios. Había concretado la construcción de mi propio taller en Villa Ballester. Ya había realizado mi primera exposición individual. Y, entre muchas obras realizadas, había logrado plasmar el “Toro” de mármol [1960] y el “Ruego” de dolomita [1961], que definen una categórica imagen personal de cuño abstracto. Estaba en la plenitud de mi vocación. Lo que me permitió un acercamiento a las obras de arte de todos los tiempos con una formación óptima para captar los diversos aspectos de sus contenidos. Y cuando estuve frente a cada una de ellas, mi emoción llegaba a su punto máximo, como si tuviera unas “antenas desplegadas” para detectar infinidad de sutilezas.

Esto no me ocurría sólo frente a las obras de arte, sino también frente

---

<sup>11</sup> Carta de Ricardo Dagá a César Paluí, París, 22 de abril de 1963. El 2 de abril de 1963 se había producido el último enfrentamiento entre “Azules” y “Colorados”, donde hubo 24 muertos y 87 heridos.

a los mínimos detalles cotidianos. Como si en todo ese tiempo, hubiera tenido una hipersensibilidad que transformaba mis condiciones de hacedor sensible, en las de un observador y captador de vivencias. Lo que me genero un enriquecimiento profundo e imborrable.

Al entrar en un museo de arte en Basilea, y mientras hacíamos una pregunta banal al ordenanza que custodiaba una de las grandes salas, fui atraído por una parte mínima de una escultura que estaba en otra sala, a gran distancia. Debí tener un rayo de luz especial, o una emanación misteriosa que me hizo decir en voz alta: “¡Marino Marini!”, y sin prestar atención a todo lo que me rodeaba, me lancé, como poseído, al encuentro de la escultura que resultó ser una madera policromada de los famosos “cavaliere” de Marino Marini, que yo no conocía. Y por eso me llamó más la atención. Tener esa intuición, cuando apenas había visualizado una mínima parte de la obra. Una predisposición ultrasensible, había hecho de mi espíritu un detector de infinitas posibilidades en esta cruzada receptora. Estas sensaciones de pronto saturaban tanto mi atención, que en muchas oportunidades me impuse limitar estas vivencias y alternarlas con andares más tranquilos a través de las ciudades.

Tomar conciencia de lo que llamo “las edades históricas”, es decir, cuán antiguas son las herencias de Europa con respecto a las nuestras, incluyendo las expresiones originarias que permanecen ignoradas, fue un referente importante para ver que estamos gestando nuestro cimiento. Donde todo lo que se aporte, será el fermento en el crecimiento cultural de una historia propia de la identidad. Por supuesto, que algunas vivencias de lo visto y asimilado, influirán en algunas de mis imágenes. Ese modelado lacerante de Giacometti en sus alargadas figuras; lo etrusco, y mi predisposición sentimental con las elevadas presencias del gótico, se plasman en la nueva versión de “Ruego” [1964] que concreto a mi regreso del viaje. Luego, otros temas tendrán las preponderancias verticales de ese espíritu.

De los españoles, me interesó Berrocal por las formas articuladas que, como bisagras, permiten una posibilidad variada de la misma obra. Y Chillida, también detectado por mí entonces, me mostró que los machihembrados, que yo bien conocía por la carpintería, podían ser contenedores de verdades constructivas, al mismo tiempo que ensamblables sensibles. Y en “Vuelo dramático” [de madera policromada, 1965], se filtrará esta admiración.

Con estas reflexiones estoy tratando de resumirte experiencias y sensaciones que son inagotables.

Sin negar, por supuesto, lo importante que fue para mi todo lo que

pude asimilar, quiero recordar nuevamente que mi línea de trabajo en la abstracción ya estaba marcada desde antes. Y persistió luego, con el propio enriquecimiento de mi madurez integral. No sufrí influencias, ni me dejé llevar por la moda de las nuevas tendencias que se iban perfilando.

**- ¿Tenés dimensión de cuánto te modificó estar en contacto con otros lugares o con otra gente en estos viajes?**

- Bueno, vos sabés que visité nuevamente Paris y Barcelona, junto con Sara, en 1998.

Este segundo viaje a Europa, nos permitió volver a lugares que, en cierta manera nunca había abandonado. Porque siempre tuve la sensación de que una parte nuestra queda en todo aquello con lo que entramos en contacto, y de lo cual algo asimilamos. Y así se crea un “vaguito”<sup>12</sup>... No hace falta de que vuelvas físicamente. Cuando por alguna circunstancia mentalmente o espiritualmente volvés a ese lugar, o a ese recuerdo, a esa vivencia que tuviste, tenés ese “pedazo” tuyo que quedó en el conocimiento del otro lugar. Es eso a lo que yo llamo “vaguito”. Un “cacho” tuyo que queda, a consecuencia de lo que vas conociendo. Donde no estuviste físicamente podés no encontrar la manera de transportarte. “¿Cómo sería encontrarme delante del Partenón?”. Podés imaginártelo. Pero no tuviste esa vivencia de estar frente al Partenón. Y sabés que al volver tendrás la misma vivencia al reencontrarte con el edificio, los mármoles, la escalinata para llegar a la Acrópolis... Todas esas cosas, que si no las hiciste, no las podés recrear. Por eso digo que es como que uno va dejando parte de sí. Pero no es que eso hace que vayás perdiendo partes tuyas. Sino que son las partes que te enriquecen. Y esas quedan ahí como una presencia constante. Quedan tanto en un lugar, como en una persona. Con las personas, a mí me pasa hasta cuando ya murieron. Es como si pudiera tener un diálogo con ellas. Como reencontrarme nuevamente. Ahí sí con todo su espíritu y con todo lo que nos vinculó, nos unió. Por eso el caso típico de Pérez Román, con quien habíamos estado catorce años sin saber uno del otro, sin escribirnos ni nada. Cuando yo retomo la correspondencia con él, y él me escribe, nos damos cuenta de que no habían pasado catorce años. Porque durante ese tiempo, de una manera u otra, siempre lo vas

---

<sup>12</sup> *Lo que vamos acumulando por nuestras experiencias, que se suma a la herencia, a lo vivido, y que se actualiza al volver a entrar en contacto con una vivencia, una situación o lugar, sea físicamente o a través del recuerdo... lo llevamos en nosotros como los trotamundos llevan su atado de ropa y utensilios personales. [nota del Ed.]*



teniendo presente. Y me sigue pasando ahora... El tenía un grupo con otros latinoamericanos, entre los que estaba un poeta que era hermano o pariente de Iommi, que hacía teatro, o lo que en la edad media eran los “retablos”, en los frentes de las iglesias. Ellos iban por los pueblos de Francia en coche, y copaban la plaza central. Jorge hacía como la escenografía, agarraba un tronco, lo pintaba, lo ponía parado, colgaban un paño... Y después todos vestían con colland y se ponían a recitar a Moliere. Y esto a veces lo repetían por la ruta, cuando veían a algún campesino, trabajando, hacían exactamente lo mismo para ese tipo solo. Debía ser precioso. A ese conjunto lo llamaban “mariposa”, en francés. Entonces, después de que yo supe que él ya no estaba, cada vez que veo una mariposa pienso que es el espíritu de Jorge que está ahí mezclándose. O por lo menos esas son las fantasías que uno se hace. Por lo mismo tuve la sensación de que esos treinta y cinco años que separaban esas dos estadias, el primer y segundo viaje a Francia, no habían transcurrido. Podía recrear los lugares y las sensaciones sin dificultades, y muchas veces hasta sumarles una nueva vivencia cuando me informaba que algo había cambiado allí. Por otra parte, era una deuda que nos debíamos con Sara como gratificación, como reencuentro con lugares, con amigos, y para ser otra vez uno solo, con el “vaguito”. Algunos museos habían ido evolucionando por un reciclaje y acondicionamiento que ya se había iniciado en la época de mi viaje anterior. El Louvre había incorporado la pirámide de cristal que, respetando la arquitectura clásica del edificio y sin asociarse a su estilo, lo refleja en las superficies espejadas de cada uno de sus lados y brinda una justa función como recepción de la multitud que todos los días accede a él. Los patios interiores fueron convertidos en grandes salones con unos paneles traslucidos que actúan como techos y con una arquitectura resuelta en distintos niveles, que entre canteros y plantas, articulan espacios para la exhibición de grandes esculturas que se ven dignificadas. Las salas que contienen obras de distintas culturas, han tenido una renovación que las hace más nutridas y con documentación accesible. Los pedestales de piedra, las estructuras que sirven como exhibidores, brindan una ambientación donde la funcionalidad y el espíritu de contemporaneidad contrastan armónicamente con la antigüedad. En el Museo D’Orsay, creado en la última década, también advertí una ambientación que, si bien es muy moderna, respeta la arquitectura original del edificio. Y tiene, especialmente para la exhibición de la escultura del Siglo XIX en adelante, un ordenamiento y una adecuación respetuosa de cada pieza, en cuanto a su autor y a su época en este museo. La función didáctica llega a su máxima expresión. Incluso

enseña, en una secuencia minuciosa, las metodologías frecuentes de las distintas técnicas para la realización de esculturas.

Estas citas del Museo del Louvre y del Museo D'Orsay son sólo un ejemplo de mis sensaciones con respecto a estos aspectos que tienen que ver con la museología. Y que se observan también en otros centros culturales de Europa.

Con todo, en esta estadía visité algunos otros que todavía no habían tenido aún esta gran renovación.

Lamentablemente, el Pompidou estaba cerrado por un par de años para refaccionarlo. Sin embargo, ya habían habilitado totalmente el recinto que alberga la obra de Brancusi. Respetando su legado, han reconstruido todo su taller conteniendo las obras, objetos y herramientas, que permiten un acercamiento íntimo a la personalidad del artista. Los talleres encierran un clima que muy pocos conocen. Por eso, en lo que era un homenaje a este gran escultor de nuestro siglo, sentí que se estaba rindiendo también un tributo a los artistas de todas las épocas. Cuando salí de allí, como al pasar, en una sala temporaria mostraban obra de Max Ernst. Y ya en los alrededores la muestra estaba anunciada con una pancarta gigantesca digna de esta exposición.

Afuera, en la fontana Stravinsky había esculturas humorísticas, móviles y coloridas de Jean Tinguely. Allí un grupo circense hacía sus malabares al compás de una bella música clásica. Nuevamente aquella convivencia de la que te había hablado: entre lo moderno y lo clásico, entre las obras y su ambiente, que ya había percibido en mi primer viaje.

Estas son las grandes pequeñeces que me brindó nuevamente París. De la que uno nunca se va del todo. Por suerte, en cada lugar, siempre queda algo por ver.

En los museos dedicados a la obra de un artista en particular, la renovación de de las piezas de la colección, había aumentado el espectro en exhibición de las distintas etapas de la creación de cada uno. Por lo que, en este viaje, pude detectar momentos significativos en sus desarrollos, que no había advertido anteriormente.

***- Vos citabas a Bigatti cuando les decía que a París había que ir varias veces, a distintas edades... Además de todos los recuerdos... ¿notaste algún cambio en tus apreciaciones?***

- En el Museo Rodin de París, en el '98, cuando volvimos, mostraban en un par de salas, sus obras tempranas. Donde el orfebre convivía con el escultor de técnica precisa en busca de un hiperrealismo magistral, acorde al de muchos otros artistas de la época. Más tarde se advierte una renuncia a esa imagen. Sentí que lograda esta ruptura, Rodin se impone

como el artista que alcanza en ese momento, la libertad y la expresividad vital que definen su personalidad. Esta transformación es tan significativa como para llegar a establecer el inicio de la escultura moderna.

Será con otro artista, más representativo de nuestro siglo, que volvió a detectar aquella sensación de quiebre entre ciertas aptitudes naturales, manifestadas en forma temprana, y el momento en que decide tomar un nuevo rumbo. Ese artista es Picasso. Tanto en el museo que alberga su obra en París, como en el de Barcelona, hay material suficiente para advertir sus habilidades iniciales, y ver imágenes de una figuración también clásica, que evidentemente abandona por una decisión clara de tomar caminos más difíciles, más arduos, manteniendo una cierta fe hacia la impronta que sostendrá su lenguaje.

Pienso que ellos se constituyen como grandes figuras por tener un momento en el que abandonan el camino en el que venían, y por el que podrían haber continuado con holgura, y definen una conducta para aportar al arte un lenguaje que se hace contemporáneo. No sabría decirte si es un momento de lucidez, una iluminación o un raptó y qué grado de conciencia los acompaña; pero en la inflexión, en la decisión de innovar y dar respuesta a la propia necesidad de hacer algo trascendente, está esa grandeza que los ubica entre los maestros creadores que marcarán el siglo.

Recorriendo museos y exposiciones también me puse en contacto con algunas instalaciones que me llamaron la atención. Cuando visitamos el taller de Zadkine, que convirtieron en museo, nos invitaron a un pabellón donde se exhibía una instalación de un artista polaco. Tengo que confesarte que mi primera reacción fue resistirme a verla, pero también tuve allí la primera sensación de que en estas expresiones se podía establecer una comunicación profunda. Sus autores habían alcanzado a crear un clima acorde con el espíritu de lo que mostraban. Otras instalaciones reafirmaron esta sensación, aunque vi alguna cuyo logro no era tan feliz. De esta manera podés ver que en este recorrido por distintos lugares tuve tanto impresiones positivas como negativas. Cuando visitamos “La Defense” en los suburbios de París vimos que los edificios están resueltos generalmente con grandes pantallas vidriadas, y ofrecen formas irregulares que definen un perfil totalmente novedoso. Y ese juego ciclópeo que se hace ostensible en los espacios y en sus construcciones, está presente cuando nos acercamos al gigantesco arco cuadrado, o advertimos las dimensiones de esa plaza seca donde esculturas enormes de Calder y Miró, conviven con otras, para regocijo del espectador. Tuvimos la sensación de estar viendo la ciudad del futuro.

Por otro lado, nos resultó nefasto ver en esos días cómo los franceses habían ultrajado el obelisco egipcio en “la Concorde”, cubriéndolo – disfrazándolo – como si fuera la Copa del Campeonato Mundial de Fútbol que se celebraba ese año, en 1998.

En algunas zonas de París, se ven edificios construidos en los últimos años, que contrastan de manera notoria con los más antiguos, que daban a los barrios características precisas. A veces me conmovía la magnitud del espacio que ocupa lo moderno. También supe que esos cambios habían proliferado por iniciativa de un intendente, hasta que en determinado momento alguien le puso límite.

Diría que dondequiera que uno dirige la mirada, la presencia de la escultura, en espacios públicos o semipúblicos, es una constante. Conviven imágenes de las tendencias más dispares. Se puede ver la estatua que representa una tierna figura de niña en el ángulo romántico de una placita cerca del Sena, hasta la grácil combinación cibernética con agua, de las últimas experiencias espaciales en La Villette.

Cuando Di Teana nos llevó a conocer el emplazamiento de varias de sus esculturas, vimos una enorme estructura de acero que había creado para una rotonda en el pueblo Fontanay sous Bois. Allí sentí lo importante de esta resolución contemporánea que alcanza la fuerza y la expresividad equivalentes a las obras que, representativas de otras épocas, dignifican los espacios públicos.

Uno puede ver allí obras de distintas tendencias y de distintos autores, que van siendo representativas y son testimoniales del espíritu de cuando se realizaron. Y el ciudadano común asimila esta evolución con toda naturalidad.

En este viaje también estuvimos con Sara en Barcelona. Y allí es evidente la actualización del lenguaje de las esculturas emplazadas en la ciudad, con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos en el año 1992. En general no me parecieron realizaciones muy felices. Y pude ver el deterioro que en corto tiempo ya se había producido. Las huellas de grafittis gratuitos, me dio la impresión de que allí, como en otras ciudades del mundo –en Buenos Aires, por ejemplo- deben haber necesidades insatisfechas, supongo, que rompen la convivencia con el conjunto cultural de la sociedad en crisis. Donde el entretejido socio-cultural se deshace. Donde el criterio de la globalización desbarató responsabilidades y derechos, que quedan manifestados en estas agresiones.

Fijate que las construcciones de Gaudí son conservadas como monumentos históricos, y en algunos casos a través de manos privadas fueron recicladas y acondicionadas para recibir las visitas del público. Y la

documentación que hay allí demuestra la importancia de este ciudadano ilustre de la ciudad. Pero me decepcionó ver las alteraciones en la continuidad de la construcción de la iglesia de “La Sagrada Familia”. La imaginería del nuevo portal es incoherente con la idea y los proyectos que Gaudí estableció para esta obra.

En Montjuic, el Museo de la Fundación Miró es una nota feliz para mostrar mucho de su obra y la de algunos de sus contemporáneos.

Durante esta estadía en París, entre la alegría y la satisfacción de estar con amigos allí radicados, tuve oportunidad de conocer, por intermedio de Angélica Caporaso, al escultor francés Stanislas Lélio, que por propia definición se calificó como de “bajo perfil”. Y por lo tanto vive el ostracismo de no ser demasiado conocido. En este aspecto, nunca se sabrá qué les pasa a algunos artistas, que dotados y con una seria labor desarrollada, son ignorados en su trabajo cotidiano.

Mis sensaciones entre mi primer y mi segundo viaje a Europa, son evidentemente distintas. Como vos decías, mi maestro Alfredo Bigatti señalaba que allí había que volver en distintas edades de nuestra vida, pues en cada una de ellas sería diferente. Recuerdo que cuando estuve en 1962, y caminando con Sara por París, le decía, convencido de que así podría ser, que cuando fuéramos mayores, iríamos a la inauguración de mis obras en el Museo del Louvre. Ingenuidad, percepción desmedida, de ese escultor de treinta años, gratificado por premios, trabajos, y esa misma beca que le permitió ese viaje. Creía que todo se iba a dar como una continuidad de oportunidades guiadas por las mismas circunstancias que me llevaron hasta allí.

Mi trabajo como escultor siguió teniendo siempre un nivel creativo, propio de una personalidad que supo que eso tenía que hacerlo y darlo como contribución a la cultura. Mi familia y mi hijo comparten todo, el tiempo es un crecimiento natural, y de esta manera fui cumpliendo las necesidades armoniosamente.

En esos días de París del ‘62, el Louvre organizó en su sala de exhibición temporaria, una exposición de las obras de Rodin que se llamaba “Rodin desconocido”. Nuevamente Rodin, ¿no? Y yo pensaba cómo a pesar de la trascendencia de esa figura, aún lo mostraban como alguien que podía tener facetas ignoradas, o que para algunos su figura aún era desconocida. Esto confirmaba, y confirma, mi teoría de que el tiempo es el verdadero regulador del lugar de cada uno. Por lo mismo, pleno de fe en lo que hago, mantengo la utopía de que en algún momento se reconocerá que mi obra pueda ser trascendente.

Si tuviera que sintetizarte las experiencias enriquecedoras en uno y otro viaje, podría decirte que en el primero, por un lado, fue importante

ver lo nuestro desde “la verdea de enfrente”, detectar que tenemos una edad histórica distinta, y por el otro, conocer las raíces de mis mayores y concluir que las virtudes y defectos de cada continente son similares, como las necesidades del hombre.

Mi segundo viaje tuvo en resumen, una postura más analítica y crítica. Tal vez porque ya juzgaba en relación a mis experiencias y mis principios. De todas maneras, esto no me impidió emocionarme profundamente.

**- Y en relación a tus afectos, ¿cuándo decidiste formar una familia con Sara?**

- Creo que lo fundamental, que nos pasó a Sara y a mí, fue que el propio viaje, el primero, nos enriqueció y nos cambió. Por la experiencia vivida. Es como haber ido a una escuela y haber aprendido muchas más cosas y cuando terminás la escuela salís con un bagaje que no tenías antes. Te tiene que cambiar de alguna manera. No puede ser que sigas siendo el mismo. Para mí, en lo que era la relación con mis padres, hermanas y cuñado el haber vivido un año en otro lugar del mundo, fue un cambio muy grande. Encontrarme con otro tipo de situaciones, con obras que yo iba a ver... y también en cuanto a las amistades, porque tenés que insertarte en un lugar donde no tenés a tu familia.

Antes de conocer a Sara, yo no había tenido un acercamiento con otra mujer que me entusiasmara o con quien a través del tiempo pudiera elaborar un proyecto común o compartir la afinidad de intereses que tuvimos con ella. En ese sentido era un tipo muy solitario y abstraído en mis tareas y estudios...

Por eso a partir de ese momento, el amor que puebla mi ser hacia quien quise siempre, es una prueba concreta de que los deseos y las ilusiones se cumplen.

Pero si bien desde aquellos primeros meses en París en el '62 tuve la certeza de que era Sara la compañera de mi vida, la decisión de formar una familia con ella vino después. Y para poder entender las vicisitudes por las que pasamos debería retomar un poco lo que me fue ocurriendo a mi regreso del primer viaje a Europa.

Fue un calvario. Volví en el mismo “Louis Lumière” que había pasado a llamarse “Río Cuarto”, porque lo habían transferido a ELMA (la flota mercante del Estado). Eran finales de julio de 1963 y ya en el Havre no pudimos zarpar porque el personal de a bordo estaba en huelga. Todo parecía que se conjuraba para hacerme sentir que estaba cometiendo un error. En Lisboa, último puerto europeo antes de la travesía estuvimos demorados cinco días. Mis compañeros de camarote eran curas. En el comedor, en una mesa sólo para dos ni noshablábamos. Desde Lisboa llamé a Sara varias veces a París, y cuando daba con







ella no podía disfrazar mi estado de ánimo. Ella también intentó algún llamado al barco, porque en los puertos le daban una línea de teléfono que nos permitía comunicarnos. En esa época no había celulares. Pero siempre nos desencontrábamos. Después vino la travesía y en cuanto arribábamos a algún puerto, me llegaba un cúmulo de cartas de Sara y yo también aprovechaba a despachar las mías.

Al llegar a Buenos Aires, en el puerto estaban mis padres y hermanas, mi cuñado Toto y los papás de Sara, que no tenían que saber nada de “lo nuestro”. También estaba la buena de Berta Pahn, que sabía todo y que me contuvo.

Ya de regreso en casa de mis padres, en la pieza mi mamá me hizo la pregunta inevitable por lo nuestro y yo me quebré en llanto por no saber qué decir. Esa misma noche vinieron mis compañeros y amigos a visitarme y yo estaba eufórico. No paraba de contarles experiencias y cuanto había visto. Después vinieron mis visitas a lo de los papás de Sara, pues ellos querían saber cómo se desenvolvía en Europa. La mamá, doña Clara, ya había sido operada de los ojos y las cosas no habían salido del todo bien. Me reencontré con mi taller y debí ponerlo nuevamente en el estado en el que lo había dejado, ya que a mi padre se le había ocurrido... “darle más confort”. Empecé a sentir que todo lo que me había enriquecido aquel viaje, salvo excepciones con algunos amigos, a muchos les molestaba y no querían aceptarlo. Mamá decía “a Ricardo lo han cambiado”. Yo extrañaba mucho a Sara y cuando estaba con mi familia cenando... Me quedaba callado, en silencio y tenía que salir a caminar para reencontrarme. Todo me fue llevando a una gran depresión.

Empecé a trabajar en el taller y siempre había una hoja sobre el pupitre donde iba escribiendo a Sara... esto significaba para mí un diálogo imaginario a través de las horas y los días. Su correspondencia se hizo diaria. El cartero se divertía, pues cuando Sara me mandaba postales o tarjetas que venían sin sobre, él las leía... y se fue enterando de todo. Cuando yo bajaba a Buenos Aires iba al Correo Central y despachaba unos sobres gruesos con las hojas que se acumulaban.

Alguna vez Alberto Lehrhuter, que solía acercarse al taller, me vió golpear la pared por la impotencia que me daba la distancia con ella, mi ser amado.

**- Pero ¿no te planteaste volver para estar con ella?**

- Durante el viaje de regreso sentí lo que llamé “las edades históricas” y eso me alimentaba... como te conté hace un rato, cuando se nos planteó la posibilidad de quedarnos allá, sentí que debía aportar a los

cimientos de esta cultura que hacemos nosotros. Ya aquí, el retorno a Europa se hacía imposible, por factores económicos...

Después de los dos primeros meses de nuestro distanciamiento físico me “desayuné” de que la renovación de su beca era por un año... no sé por qué yo estaba “creído” de que era sólo por unos meses.

Cuando se acercaba el momento del regreso de Sara comencé a soñar que podía adelantarme a algún puerto de Brasil para seguir juntos el derrotero. Pero los costos de los pasajes y otros inconvenientes burocráticos, lo desbarataron.

Sara volvió en el “Julio César”. Al final me crucé en un vuelo a Montevideo, pasé la noche en un hotelito y al día siguiente fui al puerto a recibirla con un ramo de rosas. Ella no estaba en cubierta pero una compañera de viaje, que miraba la gente que esperaba en el muelle le avisó que allí estaba quien debía ser “su Ricardo”, por todo lo que Sara le había contado durante el viaje... Pasamos bellísimas horas ¿Sería Montevideo, o sólo éramos Sara y yo? El “Julio César” partió con ella y un par de horas después yo volaba a Buenos Aires... desde el cielo pude ver el buque donde estaba Sara.

Nadie sabía nada de mi aventura, salvo mi amigo Misiti, a quien llamé desde el Aeroparque cuando me iba, por si me pasaba algo. A la mañana siguiente estaba con Berta y los papás de Sara en el puerto de Buenos Aires, recibéndola, como si nada hubiera pasado. Podía disimular así todo lo que ya éramos. Después hubo cinco años hasta que pudimos superar la aceptación familiar de esos papás que pensaban que casarse con un artista era un peligro.

**- ¿Qué edad tenías?**

- Era el año 1964, así que debía tener 33 años. Cuando nos casamos, el 2 de abril de 1969, yo tenía 37 años.

El día de nuestro casamiento continuó con nuestra luna de miel en Pinamar. Fue una semana hermosa. Juntábamos leña en el pinar y con unos alambres que recogíamos hacíamos unas brochettes que eran nuestros almuerzos en plena naturaleza. El último día estuvimos en una cabañita alzada sobre la playa, donde uno de los integrantes de la troupe de “Titanes en el Ring” tenía un restaurante especializado en pescado. Como éramos los únicos comensales, se enteró de que era nuestra luna de miel. Y ahí nomás destapó una botella de champagne y brindamos. Desde allí fuimos a Olavarría a ver la figura alada que había hecho para el monumento de San Martín. Saludamos al escultor Herro Sánchez que también nos agasajó y casi perdemos el micro a casa. Nuestro primer hogar fue en el taller de Villa Ballester, que acondicio-



namos para la convivencia. Los papás de Sara contribuyeron con una heladera y un lavarropas. Todas las mañanas, temprano, Sara tomaba el colectivo para ir a su laboratorio en el Instituto Experimental del Cáncer “Ángel H. Roffo”, donde trabajaba como química investigadora. A los dos meses de estar casados se entera de que está embarazada, por lo que nuestra vida en el taller pasaba a ser demasiado precaria. Empezamos a sentir los primeros fríos y buscamos alquilar algo en la Capital... previendo todos aquellos riesgos que queríamos evitar en el momento del nacimiento. Pero así fue que aquella calle con nombre de barco, “Fragata Sarmiento”, no podía menos que inundarse... y esto sucedió justo tres días antes de que Diego naciera, por lo que todo lo que pretendíamos salvar como inconvenientes previos al parto, se hicieron agua.

El 24 de diciembre de 1969 nació Diego Andrés, nuestro único hijo, entre familiares y amigos que lo adoraron siempre.

Yo necesitaba que la casa familiar y el taller se solucionaran en el mismo terreno. Cuando encontramos una casa antigua, en la calle Donado,

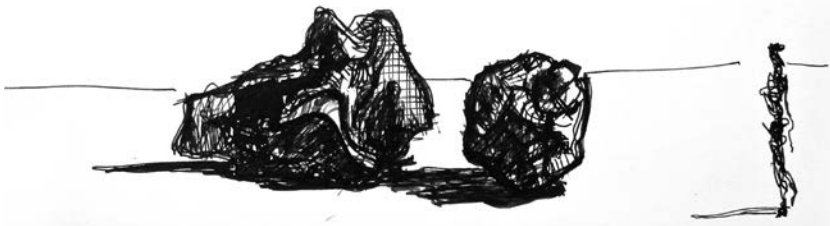


que estaba a nuestro alcance, con la colaboración de Don Abraham, el papá de Sara, pudimos encarar primero la construcción de un ambiente en el fondo, como taller, y luego, en el año 1973, darle forma a mi taller definitivo y, al frente, la casa familiar.

Coronábamos así el ideal de ser una pareja enamorada, con el hijo amado, en la casa que se había concebido funcional para los tres, pero que siempre cobijó a los amigos, al resto de la familia y a todos los que fueron y son el bagaje afectivo de una convivencia gratificante y necesaria.

Así creábamos una familia en la que crecimos todos juntos: Sara con su actividad, yo con la mía y Diego, que fue sabiendo que conformábamos una comunidad donde cada uno tiene su responsabilidad y ejerce una tarea en función de todos.

Diego era un chico de fácil integración. Una vez en la escuela primaria, a donde iba con mucha alegría, sabiendo que esa era “su tarea”, una maestra me contó que él siempre tenía algo para decir... entonces le expliqué que era un pibe “muy conversado, desde el vamos”. Hoy cuando él crea su familia... Paula está en este amor que también es la expansión de esos aros concéntricos que se enriquecen con Gabriel y Malena... y con Sara nos decimos: “gracias a la vida... que nos ha dado tanto”...



Saga 67.

# ABSTRACCIÓN Y MONUMENTALIDAD.

*-Por lo que nos contaste, toda tu formación académica fue fundamentalmente en la línea de la figuración, ¿Cómo fue que elegiste el camino de la abstracción? ¿Qué factores influyeron?*

-No hubo elección. Ni ruptura. En todo caso se trata de un proceso de búsqueda, de querer encontrar algo así como mi “vocabulario”. Como estar actualizando las problemáticas del arte de siempre pero con un lenguaje contemporáneo.

En esa búsqueda también se inscribe mi respeto por la relación entre la naturaleza de los materiales y la concepción de una pieza. Algunas veces tengo el material y se va dando el desarrollo de la obra y el tema que voy a encarar. Otras, concibo una forma que se va hilvanando con un tema y voy definiendo un material. Y a consecuencia de eso siento el respeto de la naturaleza a través del respeto del material. No es por un capricho el material que elijo para cada trabajo. Puede ser un granito, o un mármol de Córdoba, o un arabescato -de la gama de los Carrara-... y de esta manera busco reafirmar, a través de las características del material, las formas de la obra que tengo en mente.

Entonces entre la figuración y la abstracción, para mí, en mi obra, no hay ruptura sino una continuidad en la búsqueda de los canales expresivos, de las formas, que me permitan concretar en una escultura aquello que me moviliza.

Detecto en mi obra, como en la de otros artistas de esta región a los que admiro, un clima misterioso que podría definirlo como respondiendo a un sustrato telúrico... creo que es por esa hipersensibilidad del artista, que lo pone en situación de ser un ente que por intuición es capaz de recibir corrientes innatas y características del lugar y de la sociedad a la que pertenece. Te digo más, siempre sentí que el hombre de nuestra tierra, el "gaucho", por su presencia solitaria ante la inmensidad del territorio, engendra un pensamiento filosófico con una tendencia hermética hacia la abstracción. Entonces, por ser mi obra abstracta, hermética y sensible, tiene elementos que pueden estar relacionados con ese misterio, para un sentimiento telúrico.

Cuando te digo telúrico, no me refiero a imágenes que estén recordando diseños de las grandes civilizaciones locales... esto me resulta anecdótico, totalmente superficial y falto de la profundidad necesaria para encontrar las imágenes más profundas de nuestra identidad, y tal vez recién estemos transitando esa síntesis necesaria.

***-¿Podrías hacer alguna referencia acerca de lo geométrico o lo orgánico en tu abstracción?***

- Si pudiéramos recorrer con la mirada el conjunto de mis obras, hay un factor común que es la curva, con características diferentes según el tema, pero entre todas hay una familiaridad que identifica la autoría. En la obra abstracta, a veces relativamente geométrica, otras orgánica, la elección del material y de las formas sólo obedece a la utilización de los elementos que siento que pueden ser más efectivos para la expresión deseada. Las rectas me serán más útiles para acentuar un sentimiento fuerte y las curvas para uno suave. Utilizar ambas como



vocabulario, en convivencia, manifiesta tanto la amplitud discursiva, como la riqueza de lenguaje.

Las primeras cosas abstractas que hice, no las podía resolver. Porque no me podía dar cuenta dónde estaba lo que yo suponía que era una ruptura entre la figuración que venía con mi bagaje escolástico y la abstracción. Y el problema no pasaba por ahí. Mi dificultad era resolver cómo el conocimiento que tenés, lo llevás a lo otro. Hasta que te das cuenta que es lo mismo, y que es otra imagen... Porque la abstracción no aparece como una simple evolución lineal a partir de la figuración. Entonces lo que hacía en un comienzo tenía apenas algunos ritmos de simplificación o de síntesis de la forma figurativa. Por eso puede parecer que en mi trabajo estuvieran deshilvanadas una cosa con la otra. Esto se debe a la formación que recibimos... muy académica. Y por otro lado, a que uno va buscándose a sí mismo en un proceso creativo ¿no?

También la sensación de liviandad de los apoyos hace que algunas obras adquieran un ritmo autónomo, exaltando la expansión de los volúmenes superiores. Siempre me interesó mi escultura como partiendo del suelo. Por eso cuando la obra es de tamaño mediano y requiere la participación de un basamento, me preocupa la relación de proporciones con el objeto escultórico. Y en algunos casos, dotar al basamento de formas que se articulan, convirtiéndolo casi en otra escultura. Creando, por lo tanto, el interés plástico que reafirma mi preocupación de partir estéticamente desde el suelo. Mi obra tiene en cuenta el material en el que se desarrolla. En él puedo lograr las sutilezas de la superficie como una caricia, como un diálogo amoroso entre el material y mi sentimiento. Llegando a la exquisitez de la epidermis de la superficie como una exaltación de la naturaleza.

Mi obra, también abstracta, plasma la integración orgánica de las leyes de crecimiento, proporciones, ritmos y contrastes, en la medida en que mi capacidad de observación y análisis me lo permiten. De esta manera logro enriquecer mi lenguaje de formas. Así encauzo mi respeto y admiración por la naturaleza, es decir, eliminé una representación servil, para bucear en observaciones más profundas.

***-¿En las escuelas de arte la enseñanza era sólo figurativa o también les daban elementos de abstracción?***

-La formación que recibí era eminentemente figurativa. Teniendo en cuenta principalmente que para las materias troncales (dibujo, pintura o escultura) se trabajaba en referencia a modelo vivo o composiciones con objetos, ya que estos permiten establecer un motivo de observación y de análisis concreto entre el alumno y el maestro.

Pero en algunas materias teóricas, era más frecuente que incursionáramos en elementos que contribuirían al conocimiento de la abstracción. De todas maneras, era inevitable que estos conocimientos que recibíamos de una formación académica, los recicláramos, sintiendo que eran útiles para tener buena base y saber de dónde surgía la evolución, respondiendo naturalmente al “espíritu de la época”.

Soy muy respetuoso de lo que voy recibiendo. Muy “sumiso” de lo que era la formación académica dentro de lo que nos daban en las escuelas. Fui buscando cumplir bien con lo que la escuela me pedía. Y salvo en los últimos años, no agregué aspectos de desarrollo personal. Sí me iba dando cuenta de las cosas que no resuelven, aquello que la escuela no te da. Como por ejemplo, la integración de las distintas materias que se dictan. Que tuvieran que ver una con la otra: mientras te están enseñando un período en Historia del Arte, que el profesor de Escultura te haga trabajar sobre eso. O a partir de lo que el profesor de Escultura se le ocurre trabajar en ese momento, que el profesor de Historia del Arte también se avenga a estudiar a ese personaje. A Rodin, o a Bourdelle...

Pero después, ya una vez que dejé la Academia, empecé a manotear para todos lados. Porque yo quería más. Y entonces buscaba en el diario las conferencias que daban... las charlas... Y me metía en la Facultad de Arquitectura, por ejemplo... Todavía estaba en “La Manzana de las Luces”. Incluso en esa época casi hago el esfuerzo de ingresar a la carrera de Arquitecto, ya que se podían dar unas equivalencias. Y no lo hice porque consideré que al final iba a ser como una pérdida de tiempo en cuanto a concentrarme en afirmar lo que yo sentía que era mi vocación. Y en esos manotazos trato de hacer síntesis y abstracciones. Y sentir qué aporta la imagen de Curatella Manes, o qué aporta la imagen de Bigatti... Ir trabajando con eso e ir tratando de hacer la cosa.

Ya ahí empiezo a sacar conclusiones, y cuando en 1959 hago la carpeta para presentar en el Fondo Nacional de las Artes, para pedir un crédito, se nota en ella que allí hay un tipo que está abriendo su camino.<sup>13</sup>

**- ¿Podrían establecerse períodos dentro de tu obra escultórica? ¿Con qué tienen que ver?**

-Bueno, siguiendo con lo que te estaba contando, mi trabajo va de una “pseudo-figuración” a una abstracción. Y creo que lo podría sintetizar en tres grandes etapas.

Hay una que podríamos decir que abarca desde 1944 a 1960, que va

---

<sup>13</sup> Ver “Presentaciones y artículos periodísticos”

de la **“figuración”** a la **“pseudo-figuración”**.

Esta primera etapa corresponde al período de la formación en las Escuelas de Arte que cursé. Al mismo tiempo aparecen obras independientes realizadas para concursos estudiantiles o para ejercitar mis ideas que se iban encauzando en la interpretación de los artistas que descubría y me interesaban. Una vez que egresé de la Pueyrredón surgen, cuando empiezo con mi labor personal, obras con rastros evidentes de artistas de distintas épocas: desde los primitivos a los contemporáneos, extranjeros y locales.

Ya a partir de 1960 y hasta 1976, desarrollo el periodo que yo llamo de la **“abstracción latente”**.

Es una etapa en la que podría ubicar las obras de carácter abstracto que en general parten de una idea temática y podrían definirse como **“testimoniales”**. Algunas veces tienen una configuración casi geométrica y otras son más orgánicas.

Desde 1976 en adelante, entro en el periodo de la **“abstracción”**.

En esta última etapa, la abstracción se hace más hermética y barroca. Los volúmenes se convulsionan integrando una unidad que contiene mi idea. Desprendiéndose de esta etapa, ya en los últimos años, las obras definen una etapa de **“abstracción sensible”** donde aparece un misterio formal que me induce a encuentros telúricos.

En la **“pseudo-figuración”** (que se inicia en 1954, al comienzo de mi labor personal) la explicación de esas obras se condensa simplemente en una lectura evidente. Te podría citar, a manera de ejemplo, lo que alguna vez acompañó la exhibición de **“Beso”** y de **“Ternura”** [1957]... un texto que tenía como fin guiar al observador con recuerdos tenidos en cuenta durante su realización:

*“La imagen románica de la Virgen de Montserrat guió estudios de proporciones góticas de una madre y niño. Presencia de corona y de paño, persisten en “Beso” (1957, bronce)[foto]. Un palo santo con otro ritmo de formas, inducido por la veta de la madera, desarrolla el mismo tema, se llama “Ternura” (1957, palo santo) [foto].*

Como te decía, en casi todas las obras de esta etapa se puede describir el pensamiento y la idea de la realización. No es difícil detectar esto al observarlas<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Comprende la Serie **“Homenaje a la madre”** [1956-1959], la Serie de la **“Luna”** [1956-1957 y 1996], algunos **“Toros”** [1958-1960], **“Torsos”** [1954-1956], **“Brisa”** [1955], **“Péndulo”** [1956], **“Familia”** [1958], **“Trozos”** [1958-1970], **“Pareja”** [1961], y **“Aleluya”** [1963].

En la **“abstracción latente”** las formas se convierten en símbolos resultantes del sentimiento que las generan. Podría darte dos ejemplos de obras de este período para tratar de orientar la comprensión de lo que te estoy diciendo.

“Arrivée” [1965] [foto] es una escultura que surgió durante la búsqueda de imágenes para la serie de “Vuelo” [1964-1975]. Es un volumen que se sintetiza como una masa curva. Podríamos decir que se divide en dos lenguajes formales: uno superior, compuesto por volúmenes irregulares, como si se metamorfosearan, para generar el volumen inferior de gran pureza. Parto de la sensación de que cuando a la distancia se ve en el aire el vuelo de un ave, el diseño no resulta definido y esta vibración recién culmina en un volumen categórico, al llegar.

Y “Estela augural” [1976] [foto] corresponde a la serie testimonial de las décadas ‘70 y ‘80. Hay en ella un mensaje como anhelo para la convivencia. El bloque inferior, simboliza los acuerdos establecidos. La forma superior, síntesis de un casco alado, representa la lucha necesaria para lograr incorporar las necesidades insatisfechas. Y la central, es la rótula que debe articular los principios heredados con las ideas vitales. Sólo con el concurso de este tercer elemento se puede lograr armonizar lo establecido con la acción.

Con estos dos ejemplos podríamos poner un poco de luz a las obras de este período de abstracción latente, y así disminuir en ciertamanera su hermetismo, dándote las pautas de las imágenes que fueron apareciendo durante la realización<sup>15</sup>.

En “Dolor” y en “Rotas cadenas”, la representación de un objeto (viga y cadena) pone en las obras un elemento que sirve para contener un sentimiento.

Ya cuando entramos en la **“etapa abstracta”**, los volúmenes pasan a componer una superposición equilibrada, totalmente despojados de un significado anecdótico. Las superficies resueltas sensiblemente tienen planos e incisiones, luces y oquedades semejanteras a las marcas del

<sup>15</sup> Dentro de la etapa de abstracción latente, por representar símbolos, podrían quedar englobadas: “El hombre en busca de su destino” [1960], “Toro” [1960-Premio Salón Adquisición de Santa Fe], “Puertas para un templo” [1966], “Encuentro para un capitel” [1966 - 2006], “Los No” [1966-68], “Homenaje a padre y madre” [1966-69]. Series: “Ruego” [1961-69], “Vuelo” [1964-75] “Diálogo” [1967-68], “Arrivée” [1965], “Partir” [1966], “Fogón” [1971], “Sol” [1971-72], “Impronta [1968-79], “Pequeña Cantoria” [1970], “Arborescencia” [1980], “Mutación” [1983], “Caminos al viento” [1955-79-81], “Rotas cadenas” [1995]. Y en una cierta serie Testimonial: “Aún” [1974], “Cimiento, Acción, Flama” [1974 y 1978] [foto], “Estela Augural” [1976], “Dolor” [1976], “Golpe” [1976 y 1992], “Imagen 78” [1978], “Puñetazo” [1979 y 1997], “Cambio” [1982-85 y 1983].











tiempo en la naturaleza.

Las formas dejan de ser símbolos, y se convierten en signos, por eso son puramente abstractas. Son obras que yo siento que tienen una raigambre telúrica y marcan en cierta manera hitos. Las narraciones no tienen cabida, las formas tienen razón de existir por sí mismas y surgieron sin buscar lecturas figurativas ni anecdóticas. Con esto que te digo quiero descomprimir esa tendencia habitual de muchos que se acercan a una escultura y buscan percibir imágenes referenciales en todo lo que observan.

“Atahualpa” [1980] [foto] es un ejemplo que sirve para despejar dudas sobre esto que te estoy diciendo. Tiene un espíritu telúrico, que rescato de su concreción... y al coincidir con el fallecimiento de Atahualpa Yupanqui, tuve necesidad de rendirle un homenaje permanente. Por eso la bauticé con su nombre, pero no tiene ninguna otra referencia anecdótica<sup>16</sup>. Los intervalos de estas tres etapas, no contienen estrictamente la evolución de las imágenes de cada una, porque algunos temas son retomados y modificados en distintos períodos... entonces esta clasificación en tres etapas, es sólo a efectos de darte alguna organización que pueda servir de guía en el análisis de mis obras.

Estoy convencido de que cada trabajo, cada artista, cada etapa, necesitan que el observador intente detectar el “código” de la intencionalidad creativa. Obras herméticas, privan al observador de una plenitud si éste no logra liberarse de una anécdota o un significado. Y es por eso, que quiero orientarlo a que tenga una actitud de gran libertad, y sin prejuicios, para encontrarse con ese mundo.

Pero cuando narro el simbolismo de las formas, en la segunda etapa, buscando participar al contemplador del pensamiento que las engendró, siento que aporto elementos que lo alejan de considerar a muchas de estas esculturas una abstracción. Si elimino la orientación simbólica que regía la segunda etapa -y que le dan razón de ser-, ésta, con la tercera, se integrarían en una sola: abstracción. Posiblemente desde 1960 en adelante.

Con esto quiero decirte que cuando las obras, en una primera lectura, desnudan toda su intencionalidad, corren el riesgo de tener un observador totalmente superficial, un lector de anécdotas. Una actitud pasiva no completa el círculo de mi proceso creativo. Siento que

---

<sup>16</sup> A esta etapa pertenecen: “Abrazo” [1965], “Hogar” [1972], “Al viento” [1978], “Familia” [1978], “Surcos en el aire” [1981-1983], “Portal de la esperanza” [1984], “Caminantes” [1985-1992], “Mojón” [1976-1985], “Atahualpa” [1980], “Telúrico” [1994], “Alavictoria” [1991], “Homenaje a Cortázar” [1995], “Madero” [1995-1999].





evidentemente mi obra representa una manifestación natural de mi expresión comunicativa. Soy consciente del hermetismo que conlleva y sé que esta expresión pide del observador un esfuerzo para entrar en relación con su contenido. Un observador activo, como el impulso que me llevó a generarla.

***-¿Cuál es la relación de los distintos desarrollos estéticos con los momentos de tu vida, personal, familiar y del contexto del país?***

-Bueno, uno cuando hace la cosa no responde a un programa general o a un plan predeterminado, pero con la distancia que te da el tiempo y a partir de la reflexión que requiere tu pregunta uno siente que una cosa se articula con la otra... y sí, estas etapas de mis trabajos, coinciden con períodos determinados de mi vida personal.

Así, por ejemplo, la etapa **pseudo-figurativa** corresponde al período de mi formación, en la adolescencia y primera juventud, de 1944 a 1954, y también a aquel en el cual me desempeñé como ayudante del escultor Líbero Badii, construí mi taller de Villa Ballester y culmina con mi primera exposición individual en Galería Witcomb. De 1954 a 1960, es un período en el cual afirmo logros y trazo caminos.

La de **abstracción latente** es una época en que me siento afirmado, expresándome a través de la escultura. Mi primer viaje a Europa, entre 1962 y 1963, me asegura la maduración, enriquecida con el encuentro con Sara, que será mi compañera constante. Entre 1965 y 1974 intento encontrar un modo de difundir, y asegurar un representante para ubicar mis obras y no lo consigo.

Cuando nos casamos con Sara y nace Diego en 1969, me siento un ser completo, amante y amado. Allí aparecen las primeras fotos que hace nuestro amigo Enrique Wasilewicz y yo las voy pinchando sobre la pared en el departamento de Fragata Sarmiento. No hacía muchos años que habíamos estado en Europa, donde yo había quedado entusiasmado y “marcado” por la “Cantoria” de Luca Della Robbia. También tengo una admiración particular por Donatello. Y hay Cantorías de los dos. Pero me impacto mucho más la de Della Robbia. Y este registro después de haberla visto, hace que, ya en 1971, cuando yo tengo esas fotografías en casa y empiezo a dibujar, sienta la necesidad de conjugar todos esos cuerpiños de chicos, que en realidad eran el de mi hijo en las fotografías, y conformar una obra que era una Cantoria y por eso se llama “Pequeña Cantoria”, que la concreto en bronce pulido y que será Primer Premio del Salón Nacional. Fijate cómo, hasta las cosas más comunes de la familia, sin haberlas predispuesto van haciendo al proceso creativo.

***-Podimos ver, por ejemplo que la etapa de la abstracción coincide con un período muy oscuro de nuestra historia. ¿Cómo fue tu vida y tu actividad artística durante los años de la última dictadura militar, entre 1976 y 1983?***

-Dentro del período de la **abstracción**, están comprendidas mis obras “testimoniales”, entre 1974 y 1982. Anímicamente el inicio de la dictadura me produce mucho dolor y mucha impotencia, y te diría que sin habérmelo propuesto de antemano, está expresado en mi obra. A partir de 1982 me encuentro en una plenitud cabal y encauso mis sentimientos íntimos en una expresión que te puedo decir que condensa las alegrías y el dolor de las vivencias de ese momento.

Pero como te decía, cuando hablamos de estas etapas, en realidad yo nunca planifiqué nada. Lo que podés definir por ejemplo como un “período testimonial”, resultó por las circunstancias. No es que intuíamos lo que estaba ocurriendo con la represión, y los milicos, y lo que estaba sufriendo la ciudadanía y que yo entonces me “imponía” que debía hacer algunas obras que tuvieran que ver con eso. Estábamos absolutamente inmersos en esta realidad que te describo. Y necesariamente brotan estas esculturas. Así “Aún...”, así “Golpe”, así “Puñetazo”... Yo sigo trabajando y después, al final, decís “pero claro... esto que va del ‘74, casi al ‘80, son obras testimoniales”. Que tienen o no que ver con las anteriores.

Hay una barbarie del hombre contra el hombre. Más allá de que sea un milico o los pibes éstos, que no sé si por drogados, o por no tener trabajo, o porque nunca nadie los educó, hace pocos días, por ejemplo, ya en 2006, le pegan y le rompen la mandíbula a Cañás para robarle. Las percepciones de los artistas, por su hipersensibilidad, captan cosas en el ambiente sin saber si se llama “Juan” o si se llama “Pedro”, o si son de tal signo o de tal otro. Salvo aquel que tenga una postura política, y otro tipo de relación con lo que sucede a su alrededor, que entonces podrá hacer su obra dentro de otro marco e incluso desde allí asociarse con otros en una experiencia grupal. Ahí está “Tucumán Arde” y ese tipo de expresiones.

Recuerdo que ya entrando en la década del ‘80 hubo una experiencia muy interesante, cuando Vinci, con otra gente, entre los que estaba Eduardo Rovner, montan un teatro y una galería en la calle Corrientes, que se llamó Fundart. Y podríamos decir que era un nucleamiento de artistas que tenían un compromiso con lo que estaba pasando, sumidos en esa convivencia con la sociedad. Se organizaron algunos debates, con gran asistencia de público, donde discutíamos cómo es que pudiste seguir pintando flores o gatitos cuando estabas en medio de crisis y conflictos sociales. Entonces, y ahora, yo adhería a ese criterio

planteado muy bien por Leo Vinci, que es que el gato o las flores, o los elementos que representes en esos momentos, van a tener una carga distinta a la de los que puedas hacer en otros momentos de gran lirismo o de gran poesía.

Durante la última dictadura yo me quedé en Buenos Aires y sabíamos que estaba pasando algo muy grave, incluso a través de lo que Sara me contaba sobre lo que ocurría en su trabajo...

Pero la abstracción ya está. Cuando hago “Vuelo” y “Vuelo Dramático” ya está presente, es decir no es que la empecé a hacer con las cosas testimoniales... Justamente en esas obras, como en “Aún...”, aparece una figuración, que tampoco estaba “preestablecida”... En realidad hacía años que yo no modelaba la arcilla con ese carácter.

El clima era jodido. Porque a mí me hacen saltar en la Escuela Pueyrredón, ya en el año 1975. Mal... Posiblemente alguien metió la pata en el asunto. Cuando empezaron las vacaciones me cesantearon. Otras veces ya había ocurrido... y volvían a nombrarme cuando empezaba el ciclo lectivo. Pero yo me quedaba con mucha bronca. En ese momento estábamos construyendo nuestra casa y el taller en Donado. La última vez fue el acabóse. Me llaman para un Curso de Enlace casi sobre el final del año, que se consigue abrir porque los padres habían estado peleando para lograrlo. Trabajamos durante todas las vacaciones como para que en marzo los alumnos dieran el examen para llegar a promover. Cuando voy a tomar los exámenes, ya que yo era el profesor titular, me dicen que no podía formar parte de la mesa. Ahí hice una carta de protesta, de la que todavía debo tener guardado el borrador, y aconsejado por Sara, me abstuve de mandarla ya que dentro de la Escuela había algunos personajes nefastos... En medio de ese clima enseñábamos y hacíamos escultura. En ese momento opté por renunciar a todas las cátedras que tenía y dedicarme pura y exclusivamente a la escultura.

***-¿Cuándo desarrollás una idea, cuando la plasmás en una obra, ya tenés definido el tamaño en el que la vas a realizar?***

Repasando algunos papeles antes de sentarnos a conversar y buscando resumir en ese listado aproximado del que hablábamos recién las obras que realicé y sintetizarlo en estas etapas a las que acabamos de hacer referencia, aparecieron lo que definí como “bocetos”, de entre 3 y 10 centímetros, para las piezas de pequeño formato; y “estudios” de 25 a 30 centímetros para las de un tamaño relativamente mayor. Que, por supuesto, tienen resoluciones y ajustes más elaborados que los bocetos. Le siguen las “obras definitivas” de aproximadamente 2 metros, donde las medidas son más significativas. Muchas veces imaginé que

algunas esculturas podían tener un tamaño mayor aún, en virtud de constituirse en obras para grandes espacios.

Fijate que cuando estaba elaborando “Hombre en busca de su destino” en 1960 sentía que era una obra para realizar con una altura aproximada de 7 metros, donde el bloque de mármol que representa al hombre se convirtiera en el módulo de un metro ochenta de la figura humana. Estas proporciones lo proyectaban al espacio abierto y le daban una perspectiva importante.

Y ese año, como ya te conté antes, mientras con Alberto Lehrhuter ampliábamos las fotografías que acompañarían mi primera exposición individual en Witcomb [1960], quedamos sorprendidos al proyectar la imagen de “Maternidad” [1959, en mármol], sobre el piso de baldosa granítica del taller. Había adquirido una dimensión aproximada de dos metros y medio y la potencialidad de los volúmenes tomaron, con la textura del piso, esa presencia monumental que nunca antes había imaginado que pudiera tener y nos pareció, entre los sueños de esa noche, que alguna vez debería llegar a realizarse en esas dimensiones. Al trabajar en “Los que observan y los que vuelan” [1965], de entrada supe que la obra definitiva debía ser pasada en piedra. Con las dimensiones del “Canto al trabajo” de Irurtia y que, por supuesto, requeriría también el espacio abierto acorde para su emplazamiento. Dos cosas que tampoco llegaron a concretarse. Con “Vuelo” [1965] fue, desde el principio, una búsqueda para un gran espacio, enmarcado dentro de un edificio con un fondo de aire libre. Por eso, imperó una imagen filigranada para que vibrara como una forma aérea y sutil aprovechando el contraste luminoso del fondo. Esta escultura había sido encargada para un patio cubierto del edificio del Ministerio de Aeronáutica<sup>17</sup>. Sus medidas totales eran de 2,50 m de altura, por 3 m de frente y 4 m de profundidad. Fue concebida para ser realizada en bronce. Aunque el proyecto interesó, no llegó a concretarse, por cuestiones de costo.

Precisamente a partir de una serie de bocetos y estudios de “Vuelo” surge “Vuelo dramático” [1965] en madera policromada. Está concebido para realizarlo definitivamente con durmientes de quebracho, acentuando, por el resultado de sus dimensiones y por la rusticidad del material, el dramatismo con el que lo pensé.

“Abrazo” [1965] también fue, en algún momento, sentido como para llevarlo a mayor dimensión, alrededor de 2 metros. En bronce o en

---

<sup>17</sup> El Edificio “Cóndor”, sede del Estado Mayor General de la Fuerza Aérea Argentina. [nota del Ed.]

madera. Lo que estaría acorde con el sistema de ensamblaje de la concepción originaria.

En 1965 también concreto otra versión de “Ruego” en un bronce de 42 cm. de altura. De pronto la visualicé como una escultura de aproximadamente 4,50 m. para ser ubicada en el atrio de un templo de concepción moderna en estilo colonial, como podría ser la Iglesia de Fátima que está en La Lucila, en la Provincia de Buenos Aires, o como una figura en lugar del altar de la capilla del ex Hospital de Clínicas, en la actual Plaza Houssay.

Las “Puertas para un templo” [1965] nacen como pedido de un proyecto para un templo sefardí, en la ciudad de Buenos Aires. Estaban pensadas como un panel de 12 m de largo, conformado por diez puertas donde se desarrollaba el tema de Los Diez Mandamientos<sup>18</sup>. En este caso lo que podríamos llamar una coordinación por lo menos deficiente entre arquitectos y una presunta “Comisión” del templo, hizo que la concreción de este proyecto también terminara desvaneciéndose.

En 1966 realicé la maqueta de otra versión de “Puertas para un templo” de 1,20 m de largo, que se fundió en bronce. Tenía una solución diferente al proyecto original, que había sido pensado para ser realizado en chapa de hierro. Las formas en relieve de los distintos temas aparecen como engarzadas en un bloque de gran espesor y en este caso imaginé que podría concebirse como un proyecto mural para concretar en piedra en escala mucho mayor.

Cuando en 1979 me pidieron un proyecto para una escultura que debería emplazarse en la explanada de entrada de un edificio torre situado en Maipú al 200, de la Ciudad de Buenos Aires, desarrollé la idea de grandes placas curvas que simulaban desplazarse en el aire. Esta idea que titulé “Al Viento”, tenía una altura de 5 m, y por cuestiones de costo, tampoco se concretó.

El sólo recorrido de este listado de “expresiones de deseo”, donde proyectos concretados en pequeño formato “piden” ser llevados a mayor dimensión, parecen dejar un sabor amargo. Una cierta frustración por no haberse concretado. Pero tengo que decirte que esto nunca llegó a afectarme en forma absoluta. En primer lugar porque al concebirlas no

---

<sup>18</sup> *Quedaron sintetizados en “La Voz”, “No harás representación de tu Dios”, “Trabajarás seis días y descansarás el séptimo” [sábado], “Homenaje a padre y madre” y “Los No”. Las puertas iban a ser realizadas en chapa de hierro de 1 cm de espesor. Por lo tanto el relieve que se desarrollaba en una cara, persistía en la cara posterior. Cada una se abría por pivotes centrales, lo que permitía una subjetiva presencia escultórica cuando estaban abiertas. [nota del Ed.]*



hice concesiones a la hora de responder a un pedido o un encargo. Y por lo tanto, los bocetos, estudios y algún intento de desarrollo concretado por mi cuenta, me dejaron satisfecho, tanto en la proyección de lo que podrían haber sido, como así también en lo que de alguna manera son, al poder resolver mi búsqueda creativa. Lamentablemente no se informa previamente al artista cuál es el presupuesto límite destinado a la obra escultórica. Finalmente, lo que se presenta como libertad para el proceso creativo, se transforma en un despropósito que coarta la posibilidad de concretarlo.

En el caso de “Dolor” [1976] surgió durante un sueño. Había una escultura que yo observaba, girando alrededor de ella... y debía tener aproximadamente 3 m de altura. A la mañana siguiente, después de hacer bocetos de la imagen del sueño, concreté estudios y más tarde llegué a materializar en yeso una ampliación de 1,60 m de altura.

El “Portal de la Esperanza” [1984], creado para participar en el Primer Certamen Nacional de Escultura “Día Internacional de la Paz” que se realizaba en los jardines de la Recoleta, me hizo encontrar una solución acorde al ámbito de exhibición. Por eso encaré una escultura de gran tamaño: 3,50 m de altura, por 2,45 m de ancho y 1,35 m de profundidad. La realicé en poliestireno expandido que me permitió una rápida ejecución y la facilidad para el traslado y emplazamiento. Durante un par de años conviví con esa presencia en medio de mi taller. No encontrando oportunidad para un destino definitivo, destruí el trabajo que hubiera sido la base para realizarlo en un material conveniente. Hoy sólo me queda la documentación fotográfica, algunos bocetos, y la esperanza de hacer una versión en piedra de no más de 1 m de altura. En el año 1995, a partir de dos troncos rescatados del parque de la Facultad de Agronomía de Buenos Aires, encaré una serie de bocetos y estudios, buscando respetar el movimiento que definía la dirección de las vetas de la madera. Ensamblando las dos piezas, una rama para el movimiento vertical y una horqueta para una expansión superior, concreto “Madero” que terminé en 1999 y que tiene 3,5 m de altura. El árbol sobre el que está tallado lo tienen tipificado como un cedro deodara [“cedrus deodara”]. Había sido plantado en 1905, es decir un año después de la fundación de la Facultad de Agronomía, y en el año 1994 una tormenta lo venció. Entonces la Facultad cumplía 90 años. Pero mientras yo lo trabajaba me dio la sensación de que era un pino, por ser un árbol muy resinoso y el olor que desprendía mientras lo tallaba era muy particular.

Y justamente esto de “Madero” es un ejemplo sobre el tema de los materiales y ese respeto de la naturaleza del que te hablaba. Eran dos

troncos de ese árbol. Una rama y una horqueta. Que yo fui articulando y tratando de combinar el movimiento general de la madera... de los troncos. Buscando que las formas que yo concebí no se opusieran a la orientación de la veta. Es este juego el que le confiere solidez. Porque, principalmente en la parte vertical, el hecho de ser como una columna, que se contornea al compás de la orientación que tomaron las fibras que conforman la veta, le permite no haberse quebrado. Sobre todo en los puntos críticos. Porque con el peso de la expansión superior, corporizado en esa horqueta, y concentrado en el punto donde el pie hace una inflexión en su movimiento, si yo no tenía en cuenta este condicionamiento material, la obra corría el riesgo de partirse. Y fui respetando eso, que es una manera de respetar el material y que es lo que le da también, en este caso, el ritmo general a la obra. Por eso en la búsqueda creativa no es que podés separar lo estético del material en que va a ser resuelta. No es lo mismo cuando estás pensando en una forma que va a ser realizada en un mármol, que otra que se concretará en una madera. Se puede discernir lo estético, de lo material, con el fin del análisis... pero en la concreción práctica, son dos aspectos que están indisolublemente unidos dentro de una misma búsqueda.

***-¿Cuál es la relación entre tamaño y esa monumentalidad que mencionabas recién?***

-Muchas veces escuché hablar sobre el aspecto monumental de algunas obras escultóricas. Esto llega a advertirse hasta en pequeñas esculturas como te contaba recién con el ejemplo de algunos bocetos u obras de pequeño formato. Evidentemente hay, en la resolución de volúmenes, en la clara dirección de los ejes, en el juego de las proporciones, elementos que dan a la escultura (cualquiera sea su dimensión) el espíritu de la monumentalidad. Así, una pequeña escultura puede estar imbuida de esa fuerza monumental y una escultura grande, no serlo.

En algunos libros de arte, pueden encontrarse reproducciones de esculturas que siendo pequeñas, y teniendo ese sentido de la monumentalidad, se las fotografía junto a un objeto que sirve como unidad de escala. Un fósforo, un dedal, o una tiza, dan el módulo referencial para constatar que esa obra que nos parece monumental, es, sin embargo, pequeña. Por lo tanto, bocetos donde se logre este aspecto, están llamados a ser obras de grandes dimensiones.

A Di Teana se lo ve a veces en fotografías donde él está con un bocetito de apenas un centímetro y medio o dos de alto, apoyado en la palma de la mano y lo proyecta contra un paisaje. Lo mira de cerca contra un fondo que está más lejos, y va sintiendo cómo se integra con él, a partir

de la potencialidad monumental que tiene esa pequeña forma.

Visitando hace unos días a Guillermo Cuello, el pintor, nos mostraba una página en la computadora, donde había imágenes suyas y hablaba de ciertas enseñanzas, de cuando durante cuatro años fue alumno de Aurelio Macchi, y advertí que también él había hecho referencia a la monumentalidad.

Y te puedo decir, ensayando brevemente este concepto, que en varios de mis bocetos y estudios aparece ese sentido de lo monumental. Por lo que no dudé en imaginarlos concretados en gran escala. Ya ahora, más que hace unos años, existen recursos para garantizar la certeza de lo que se intuye. Porque ya en los '80 yo usé el método de la fotografía o de la diapositiva tomadas con el objetivo a la altura correspondiente al ojo de un observador imaginario, en proporción a la altura definitiva, y se lograba una percepción acorde de lo que queremos proyectar. Otras veces, cuando conozco el emplazamiento definitivo, ubico el boceto en una maqueta arquitectónica o urbanística que lo ambienta y lo relaciona con el entorno, logrando una visualización que ayuda a estudiar posibles variaciones para una armonía general, teniendo siempre en cuenta el logro de la monumentalidad.

En mis obras concretadas, existen varias que alcanzaron versiones definitivas en tamaños importantes (alrededor de 2 metros)<sup>19</sup>

***-Pero en Buenos Aires hay emplazada una pieza tuya, en la entrada del nuevo edificio de la Bolsa de Comercio, que está resuelta en gran tamaño...***

-Bueno, "Cimiento, Acción, Flama" es un buen ejemplo de todo esto que estamos hablando. Está realizada en una digna medida para estar acorde al lugar donde está ubicada, pero fijate que también la concreción de esta obra tiene su historia...

Alrededor del año 1977 el arquitecto Marcos Kalnay, a quien yo conocía a través de mi compañero de las escuelas de Bellas Artes, Rodolfo Borgarini, me vino a ver porque en un lugar donde él era proveedor, estaban buscando un escultor que pudiera hacer una obra para un hall de entrada. Se trataba del nuevo edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires en la calle 25 de Mayo 359, entre Corrientes y Sarmiento...

---

<sup>19</sup> "Ruego" (dolomita), "Ruego" (bronce), "Torso N° 2", "Dolor", "Cimiento, Acción, Flama", "Alavictoria", "Fogón", "Hogar", "Sol", "Luna Ilena", "Mutación", "Partir" y "Madero". En otras obras, aunque de menor tamaño (entre 0,70 m. y 1,20 m.), la concreción en materiales definitivos les da la jerarquía de obras importantes: "Mojón", "Atahualpa", "Telúrico", "Imagen 78", "Puñetazo" (el de piedra, y el de bronce), "Arrivé", "Estela Augural", etc.

proyecto que estaba llevando adelante el Arquitecto Mario Roberto Álvarez y sus socios.

Lo primero que hice fue ir a ver el lugar, mirar a través de la empalizada e imaginarme cómo iba a quedar terminado. A Kalnay le piden que llevara al estudio de Álvarez fotos de mis esculturas y un curriculum mío. Quienes estaban allí eligieron las obras como si se tratara de un catálogo. Me citan y me piden “Luna Llena” y un boceto que había hecho en mis épocas de estudiante de “Mujer con Paloma”. En ese momento les pido que me permitan entrar en el lugar y sin que me dieran planos, con sólo la medida de mis pasos, reconstruyo el ámbito en una maqueta. En mi taller fui haciendo pequeñas miniaturas de obras que tenía, como el “Ruego”, el yeso de “Cimiento – Acción - Flama”; el que ellos me habían pedido de “Luna Llena”, “El Abrazo”, algunas variaciones de esa “Mujer con Paloma”, un “Torso”, que lo llevé a una posición horizontal... Iba poniendo esas miniaturas en el lugar asignado en la maqueta y a través de las aberturas miraba, como si fuera un caleidoscopio, cuál era la que mejor se adaptaba al lugar. La escultura iría sobre un espejo de agua, y en relación con desniveles, rampas, plantas y la transparencia que al fondo daba la superficie vidriada, sobre la avenida Leandro N. Alem.

En una nueva entrevista, puse como condición verlo al propio Mario Roberto Álvarez, sin ningún tipo de intermediación, para poder exponerle mis puntos de vista y mis propuestas. Y concretaron el encuentro como si fuera una concesión especial. Fue como cambiar figuritas. Él se definió, al decir: “Mire Dagá, yo llego hasta la escultura de Moore”... Evidentemente otras concepciones, más abstractas, no le interesaban. Y yo le presenté la maqueta y él hizo el mismo juego de insertar cada miniatura en el lugar asignado para la obra. Se desayuna en ese momento de que yo había llegado hasta ese punto sin tener en mi poder un plano del edificio, ni intercambiar cuestiones conceptuales con quienes estaban desarrollando el proyecto. Ante mi insistencia y mi convencimiento de que allí debía ir una forma vertical, él accede a la propuesta de que yo pueda emplazar el yeso para poder verlo en tamaño natural. Pero me pone como condición que también le lleve para contraponer, en una medida 1,20 m, “Luna Llena”. En el plazo de diez días, yo tenía que estar en el edificio, colocándolas para que él las viera. Consciente de que el tiempo era muy limitado, me dice que lo de “Luna Llena” lo podía resolver en cualquier material, fuera yeso, o papel mache, para que estuviera en el lugar. Sin darme respiro a mí mismo, esa tarde, después de esta entrevista, tomo el boceto de “Luna Llena” y empiezo a hacer el yeso directo. Como bien recuerda

Diego, que entonces debía tener unos siete años, trabajé día y noche, rompiendo esa conducta horaria que es habitual en mí, pero pude tener la satisfacción de llegar a término.

En cuanto a “Cimiento – Acción – Flama”, yo ya la tenía hecha en yeso en el tamaño definitivo. Incluso la había enviado al Salón Nacional de 1975. Fijate que en este caso, a diferencia de aquellos en que parto de un boceto de pequeñas dimensiones para elaborar una obra, ésta, en su tamaño definitivo, fue anterior a una versión en formato más pequeño... Después vendrían otra serie de obras que se fueron desprendiendo de ésta, hasta llegar a “Banderas” [2001].

Una mañana, a principios de la década del '70 había entrado a la fundición, donde estaban los modelos de “Fogón”, y veo una pareja del grupo, que había segmentado en tres pedazos para poder fundirlo, y prácticamente la desconozco. No llegué a advertir que era parte de la pieza mía. Pero me gustó lo que veía. Era una visión abstracta y de gran plasticidad y me pregunté “¿De quién será eso que me llega tanto?”. Hasta que reconocí que era parte de mi obra. Ahí fue que hice sacar, de la misma goma que se hace para armar la cera para la fundición, una copia en yeso. La llevé a casa y estuvo mucho tiempo dando vueltas, hasta que un día decidí echarle mano. Se me ocurrió alzarla sobre una base irregular, que si bien el conjunto de la pareja tenía un empuje hacia delante, le oponía un bloque con una inclinación hacia atrás. Como ves, no tenía necesidad de estar elaborando un tema. Montados estos dos bloques en su tamaño real, pensé que debía llevar un tercero. Allí sí, recién empecé a sentir que de alguna manera se estaba definiendo el tema... Trascendente... Que por los años que vivíamos, por lo que yo hacía tiempo que sentía la necesidad de lograr “mojones”, que de alguna manera iban a simbolizar “tiempos” de nuestra historia... Surgió que había allí una base, que en realidad era un “cimiento”, que sería nuestro pasado... Un hombre que representaba la “acción”, el construir, que cargaría como una mochila, el personaje montado atrás... Tenía una actitud dinámica... Y que toda acción crea una antorcha para proyectarse hacia las nuevas generaciones... “Acción” es el presente y “Flama” es el futuro... Es evidente que me importan más las soluciones plásticas con una fuerza expresiva, que lo que pudieran ser las anécdotas que crean un “relato” que tenga que “explicarlas”. Desde entonces, cuando concreté, en su tamaño definitivo “Cimiento – Acción – Flama”, en yeso, mi ilusión era poder llegar a fundir la pieza en bronce para que tuviera una materialización definitiva.

Por eso, después de analizar el lugar de emplazamiento en el nuevo edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, y convencido de que

allí, donde había un predominio de la horizontalidad del espacio, la forma escultórica debía ser vertical, decidí plantearle esta posibilidad al Arquitecto Mario Roberto Álvarez, que había sugerido un volumen de características esféricas. Después de observar largamente ambas figuras en el lugar, se convenció de que la forma vertical marcaba mejor su presencia y era más armónica en ese juego espacial.

Después no fue sencillo concretar su materialización. Hubo que firmar un contrato con la Bolsa de Comercio que resultó absolutamente vejatorio, donde me exigían destruir el original después de concretar la obra y donde se hizo necesaria la intervención de algunos amigos abogados para que salvaran este destrato hacia el artista. Incluso el edificio fue inaugurado con el modelo en yeso y estuvimos a punto de retirarlo días después por las condiciones que querían imponerme. Cuando los problemas contractuales lograron salvarse, se sumó la angustia de tener que encarar el trabajo de fundición con alguien que no tenía experiencia para dar una buena solución técnica. Mi fundidor habitual, Rodolfo Buchass estaba trabajando en Alemania en ese momento. Y entonces, para subsanar los graves problemas que presentó esta etapa de la concreción tuve que encarar la ardua tarea de cincelado, ajuste y pulido del bronce, ya que la pieza estaba concebida con esa terminación. No fue nada fácil. La superficie espejada del conjunto se enriquece en ese lugar semipúblico. Porque el movimiento constante de personas y medios de transporte reflejan un sinnúmero de efectos que multiplican las sensaciones vibrantes de esa presencia escultórica.

De todas maneras, lograrla y verla allí emplazada a la vista de quienes circulan por ese lugar de nuestra ciudad, fue y es de gran placer personal... compartido por supuesto con Sara, Diego y cuantos amigos mantuvimos el ritual de inaugurarla con un vitino y unos bocaditos. Líbero Badii esa noche resaltó "el gran tino" de que me hubieran dado la oportunidad de emplazar una obra así y pensaba que ése era el inicio de otras.

El Arquitecto Mario Roberto Álvarez, quiso retener el otro yeso que yo había realizado para probar en el emplazamiento y del cual él se había enamorado: "Luna Llena". Por mucho tiempo estuvo en el fondo del hall de entrada cuyo ventanal da a la Avenida Leandro N. Alem. Él pensaba que en algún otro edificio que proyectara, podría incluirla. Fue en la ampliación del Sanatorio Güemes donde intentó hacerlo. Pero a pesar de que se veía bien, nunca supe si por factores económicos o falta de interés, después de algunos meses volvió a nuestra casa.

Lo cierto fue que estos trabajos, en este emplazamiento, iniciaron otras nuevas propuestas: la de un edificio en la calle Maipú al 200, o el de

una plazoleta frente al edificio de Techint, para los que desarrollé algún proyecto que no prosperó. Evidentemente lo económico resulta siempre un obstáculo, porque como no tienen una necesidad espiritual para estar convencidos en desear emplazar allí una escultura, sea cual fuere el monto que se cotice siempre les parecerá mucho.

Por eso, cuando proyecto “Rotas cadenas”, destinada a ser emplazada entre edificios torre, en una plaza elevada, lo hago pensando en realizarla en gran dimensión, unos 11 metros de altura, para que esté en concordancia con su alrededor. Requiere una volumetría mayor para que la escultura haga sentir su presencia y sea proporcional al entorno con que compite. Cuando digo compite, lo hago en el sentido de que se pone en juego una relación entre las dimensiones. No es que una escultura esté compitiendo con el diseño de la arquitectura. También podría decirte que busca una integración.

Me explayo en estas circunstancias, para justificar cómo y por qué, muchas veces, visualicé y deseé concretar obras de grandes dimensiones. Si bien sé que la elaboración minuciosa de las superficies sensibles de algunas de ellas está marcando trabajos de intimidad, sé también que soy un escultor para grandes espacios. Es decir que me alienta un espíritu monumentalista en proyección a una comunicación social.

***-Por todo lo que nos venís contando, es evidente que a la hora de la realización de un proyecto, los artistas, y los escultores en particular, enfrentan distintas dificultades; ¿cual debería ser la política de un país como el nuestro en este sentido? ¿Tenés presente alguna anécdota relacionada con esto?***

-En mi infancia, recuerdo haber escuchado alguna vez que el gaucho, en su andar por la pampa, aprovechaba del animal sólo la parte que necesitaba para alimentarse y una vez satisfecho, abandonaba el resto. Recordando esta anécdota, tomé conciencia y manifesté, también, que en casi toda nuestra historia y aún hoy, el Estado sólo aprovecha algún momento de la vida, tanto del hombre común, como de sus científicos y de sus artistas. Luego se desinteresa, y los abandona, sin tener en cuenta cuánto más tienen como potencialidad para brindar a la comunidad. Te podría citar por ejemplo el recuerdo de un gran escultor argentino: Antonio Sibellino. En su juventud recibió una beca del Congreso Nacional para estudiar en Europa durante ocho años. Luego, a su regreso, nunca se le brindó la oportunidad de desarrollar la experiencia adquirida y sus dotes de escultor monumentalista que se advierten en la obra personal que, con no poco esfuerzo y sacrificio, pudo realizar en el seno de su taller. Si bien recibió algunos galardones, estos no garantizaron que se lo tuviera en cuenta en todo lo que podía brindar como artista.

Nadie vio que existía la persona dotada para obras de gran envergadura. María Rosa González, la mujer del pintor Emilio Pettoruti, dijo sobre este destrato hacia Sibellino que “los críticos se pliegan a ‘la conspiración del silencio’<sup>20</sup>. Fue un fiel representante de la vanguardia de su tiempo. Y al no brindársele la oportunidad, a artistas notables como él, de realizar obra pública, se le impide a la sociedad acceder a una visión propia de ese artista y de ese momento. Según lo que figura en ese libro que escribió Abelardo Arias en el año 1974<sup>21</sup>, a pedido de la viuda de Sibellino, después de que el Estado argentino lo repatriara en 1915, entra a trabajar en el Ministerio de Agricultura en la “Defensa Agrícola”. Según me contó alguna vez el escultor Enrique Pérsico, que fue muy amigo de él, lo escuchó referir que su tarea era la de “Inspector de Hormigueros”. Según el relato del propio Sibellino, consistía en ir casa por casa, constatar si en los jardines había algún nido de hormigas y elevar una nota para que más tarde pasaran los fumigadores. Más allá de que él recordara el cariño con que lo trataban sus compañeros de tareas, este nombramiento ridículo no hacía más que denigrar los valores de este hombre excepcional. Eran épocas en que se daban cargos, a hombres, para amamantar chicos. Pero la cuestión era que les servía para que les pagaran un sueldo... Era como un subsidio encubierto. Recién en el año 1946, con la intervención de Spilimbergo, Castagnino y Pierri, lo nombran Profesor de Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, donde enseñó hasta su muerte.

**-Algo parecido podría decirse que sucedió con Vitullo...**

- Claro, esto mismo sucedió con otros artistas argentinos. En el caso de Sesostris Vitullo, fue constantemente ignorado. Buenos Aires tampoco cuenta con obras públicas de Alfredo Bigatti, de Pablo Curatella Manes o del mismo Líbero Badii, entre muchos escultores anteriores y posteriores.

Por lo que yo conozco, Sesostris Vitullo en Buenos Aires había sido ya modelo de Bigatti. Parece que era muy pintón, frecuentaba bares y bailaba en algún lugar. Cuando va a Francia comienza a desarrollarse, en París, y es modelo de artistas. Él va haciendo su obra en un clima muy solitario, con poca repercusión. Nadie sabe de él hasta que, por inter-

---

<sup>20</sup> En “Antonio Sibellino”, *Textos de Abelardo Arias*, Buenos Aires, 1976. Impreso por Magdalena Laguna y Orús de Sibellino, con la colaboración de artistas y amigos y el Fondo Nacional de las Artes.

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*



medio de amigos, en 1950, va a llevarle yerba mate Ignacio Pirovano, el Director del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. Y entonces ve lo que está haciendo. Queda conmovido. Inmediatamente lleva al taller al embajador argentino, Héctor Madero, al Director General de Museos de Francia, George Salles, y al Director del Museo de Arte Moderno de París, Bernard Dorival, y a Jean Cassou. Allí mismo le ofrecen hacer una exposición consagratoria, retrospectiva, en el Museo de Arte Moderno de París. Y Vitullo se emociona tanto que se pone a llorar delante de ellos. Curatella Manes, por ejemplo, que estaba radicado desde hacía muchos años allí, como empleado diplomático en la Embajada Argentina, a pesar de sus conexiones y de sus búsquedas para que en el mismo museo le hicieran una exposición, nunca lo logró. A Vitullo de golpe y porrazo se le dá. Lo invitan y hace la exposición, aunque el proyecto demora dos años en concretarse.

Ahí hay un tema que no sé bien cómo fue, porque esto se da en pleno gobierno de Perón y parece que lo comprometen a que haga un retrato de Evita. Cosa que, según figura en la revista *Crisis*<sup>22</sup>, se dice que él lo hace para la Embajada Argentina. El se interesa mucho en el tema de Evita como abanderada, y no hace un retrato sino más bien un perfil de una cabeza, donde también hay un escudo y otras cosas, que más que Evita es un “prototipo de mujer nativa”. En una carta Vitullo contesta a su amigo Pirovano, a quien le había pedido información sobre Evita: “He comprendido todo. Eva Perón arquetipo símbolo. Libertadora de las razas oprimidas de América. La veo como mascarón de proa rodeada de laureles”.

Recién diez o quince años después del fallecimiento de Evita, empezaron a aparecer fotos en las que se la ve a ella como “líder del proletariado”, por la manera en que está vestida y su gesto. Lo que nos vendían durante el gobierno de Perón, era la imagen de una mujer sofisticada, luciendo vestidos, peinados y joyas que escandalizaban a la burguesía. Aunque en aquel entonces teníamos compañeros que la habían visto en la Fundación Evita, y quedaron impresionados por esa personalidad, comprometida con las luchas y reivindicaciones obreras, de gran sencillez y ejecutividad en la tarea cotidiana. Lo que contrastaba con la imagen que nos llegaba desde los órganos oficiales. Lo de esta pieza de Vitullo, algunos lo señalan como una concesión de él para poder hacer la exposición, y con esto volver a la Argentina. Pero allá, él no era nadie. En realidad creo que se mantenían con el trabajo de

---

<sup>22</sup> “Monumento a Eva Perón” en “Un gran escultor argentino – el rescate necesario de Sesostris Vitullo”, Orlando Barone, revista *Crisis*, Buenos Aires, junio 1973, pg. 67.

la mujer, que hacía limpieza de casas. Después del fallecimiento de él, ella guardó toda su obra, continuando con ese trabajo para pagar el alquiler del lugar donde estaban las esculturas.

Y pareciera que esta situación de no lograr regresar a Buenos Aires, fue la que desencadenó su enfermedad y su muerte tan abrupta. También se dice que fue por el trabajo de la piedra. En el Sindicato de Picapedreros de Francia le habían dado un carnet como socio de ese gremio, al cual él se sentía muy orgulloso de pertenecer.

En toda la temática de su obra, evidentemente está pensando en la Argentina. En el “Martín Fierro” o en los temas de ritmos folklóricos, como “Malambo”... Por eso, a Badii, que lo trató bastante durante su primer viaje a Europa, Vitullo le insistía mucho en que se volviera, que no se quedara. Que no hiciera lo de él. No se entendía cómo él seguía permaneciendo... Si bien era evidente su deseo de volver.

Y cuando muere Vitullo, nadie se hace cargo. Son sus vecinos quienes, como no había “un guita”, le hicieron un féretro con cajones de fruta y lo enterraron así, en París. No hubo representantes de la Embajada. No se acercó nadie.

Se puede suponer que las inquietudes personales de llevar las obras a grandes dimensiones, podrían, de alguna manera, ser solucionadas por el artista. Pero es fácil darse cuenta de que esto es prácticamente imposible. Empezando por las limitaciones económicas para abordar esta tarea, hay otros inconvenientes que hay que superar. Supongamos que el autor encare de entrada las dimensiones ideales para los grandes ámbitos, realizando la obra en materiales no definitivos como yeso, poliestireno expandido, o en algún poliéster (material que también es caro): surge el problema de tener un lugar donde conservarlas. Ya que si no, seguirán el camino de la destrucción. Por otro lado si consideramos que el autor concibe estas obras para ser emplazadas en espacios públicos o en edificios de grandes dimensiones, nos encontramos con que en nuestro país no se ha desarrollado la comprensión de la necesidad indispensable del hombre de convivir con obras artísticas que sean expresión de su época, y de su historia, y por lo tanto no se toman medidas, tanto a nivel estatal, como privado, para que esto se pueda llevar a cabo.

***-Pero en tu caso tuviste una experiencia, podría decirse que muy positiva, en este sentido... que fue tu relación con el Ingeniero Eduardo Sánchez Granel y una serie de trabajos que él te encargó...***

- Bueno, tengo que volver a hablarte aquí de mi ex compañero y amigo, Rodolfo Borgarini, que no siguió desarrollándose en la actividad plásti-



ca y se dedicó a encauzar sus conocimientos a través de la decoración de ambientes. Diseñaba una reforma integral de un piso o una casa, y proyectaba qué tenía que resolver, como corresponde: los muebles, cortinas, alfombras, techos, iluminación... todo estaba bajo su control o concreción. No derivaba ningún detalle. Los carpinteros lo interpretaban y seguían sus directivas, igual que los albañiles, yeseros, plomeros, electricistas... Cuando era necesario consultaba a técnicos sonidistas o a cualquier otro especialista.

Mi reencuentro con Borgarini, después de aquellos años estudiantiles se dio cuando, visitando exposiciones, me descubre en la segunda muestra individual en la Galería Witcomb [1966]. Allí había ido con este hombre, el ingeniero Eduardo Sánchez Granel, que tenía una empresa constructora de obras de ingeniería civil... caminos, puentes, diques... años más tarde tendría a su cargo la concreción del Túnel Subfluvial "Hernandarias"... y que era uno de los clientes habituales de Borgarini.

En ese momento él estaba ambientando las nuevas oficinas del ingeniero, en el edificio de la Cámara de la Construcción, en la Avenida Paseo Colón e Independencia.

Y los dos se entusiasmaron en interesarme para desarrollar una escultura para ser ubicada allí. Como correspondía, primero visité el lugar, vi planos, supe de los materiales que usarían en la decoración, sus amoblamientos y demás detalles. Con el Ingeniero hubo, desde el vamos, una confianza absoluta. Cuando le pregunté a qué se dedicaba la empresa, captó la intención y me salió al cruce diciéndome: "Dagá, no quiero que usted se someta al tema de la empresa. Tenga la libertad absoluta para hacer lo que se le ocurra".

Unos días antes, saliendo de mi segunda exposición en Witcomb con amigos, habíamos ido a comer unas pizzas con cerveza en "Los Inmortales" de la calle Lavalle... Allí Germán Marracino y yo nos entreveramos, no sé por qué motivo, con el tema del "diálogo". Él sostenía que el diálogo no existía. Yo no quedé conforme con sus argumentos y eso me quedó rondando entre mis pensamientos.

Analizando qué cosas sucederían en esa oficina del ingeniero Sánchez Granel, donde iría emplazada la escultura, percibí que allí se reunían personas a hacer preguntas o a intercambiar inquietudes. Entonces vislumbré que el diálogo iba a ser una constante en ese lugar. Y me orienté a que el tema de la solución escultórica podría ser ése.

Mientras dibujaba y bocetaba algunos intentos, surgieron distintas variaciones: los diálogos de amor, los de pura comunicación o los que, a partir de establecerse, ese diálogo, creaban un tercer persona-

je. Pensé que mientras uno “decía”, estaba en una actitud dinámica, a la vez que el que “escuchaba” se convertía en un receptor relativamente inactivo. Y que en ese discurrir, se iba dando una alternancia constante de actitudes que se van alternando. El diálogo sincero y constructivo genera enriquecimiento. Veía que al tema y a la forma que lograba, se sumaban infinidad de matices. Decidí el material... ya que para la madera oscura de las paredes convenía un mármol. Los nacionales los descarté porque no me parecían oportunos para un interior íntimo. Por lo que el arabescato, una de las variaciones del Carrara, que es un mármol blanco con vetas oscuras, me parecía el ideal. También decidí que fuera un relieve... En realidad estaba solucionado como una escultura de bulto, ya que su parte posterior también estaba elaborada. Dos pernos de bronce la suspendían y le daban una pequeña distancia del muro. Como te voy contando, todo estaba previsto. Una mañana fui a la oficina del ingeniero para invitarlo al taller a que viera los proyectos y me diera su conformidad. Me sorprendió cuando me dijo: “¿Usted está conforme con su concepción?”. Por supuesto que le dije que sí y entonces remató: “Entonces adelante, Dagá”. Me hizo extender un cheque para la adquisición del material y pude hacer el trabajo.

Hubo un período en el que tuve que suspender la tarea... mi papá sufrió una embolia cerebral y después de 21 días de internación falleció, en los últimos días de junio de 1967. La atención prodigada, el desenlace fatal y el dolor fueron una dura etapa. La vuelta a mi tarea específica y tratar de coordinar la terminación de la casa de mis padres, tal vez me dieron razones y fuerzas para no claudicar. El amor de Sara fue un aliento. Y sus caricias, junto con los amigos, ayudaron a cicatrizar las heridas y me dieron la fuerza para compartir con mi mamá, hermanas, cuñado y sobrinito, aquella pena.

Coincidentemente, el Fondo Nacional de las Artes, me había otorgado una beca interna con un estipendio por varios meses, donde yo me había comprometido a concretar las infinitas variantes del tema del “Diálogo”, algunas de las cuales fundiría en bronce y otras tallaría en mármol. La beca, tal como yo proponía en la presentación, finalmente coronó con una exposición en la Galería Rubbers, que como te conté anteriormente, Povarché brindó y se hizo en simultáneo con una exposición de Petorutti.

Para la inauguración del mármol de Sánchez Granel en su emplazamiento, como siempre, brindamos con amigos con el champagne que el ingeniero y su esposa hicieron servir en la oficina. Conté ante todos ellos lo que las formas representaban y me sentí feliz.





**-Éste no fue el único trabajo que hiciste para Sánchez Granel...**

- No, unos años después, cuando comenzaba la década del '70, Borgarini me llamó para consultarme sobre su idea de incorporar obras como por ejemplo la base de la mesa del comedor, con un destino funcional, a un departamento que él estaba acondicionando frente a Plaza San Martín. Mi reacción fue hacerle saber que yo, "bases de mesas", no hacía. Su insistencia, y mi replanteo de lo que se podía hacer, sin estar sometido, sólo a la utilidad, viendo que todo lo que sugería mientras fantaseaba, era posible y me era aceptado, es que fui dando curso a este proyecto. Si algo faltaba para decidirme se redondeó cuando supe que el trabajo era para el matrimonio Sánchez Granel, cosa que Borgarini no me había avisado al comenzar nuestras conversaciones.

Había cosas que eran una realidad inevitable que estaban pautadas por el ambiente donde irían las obras, sus dimensiones, el ventanal sobre Plaza San Martín, todo un paño de pared revestida con espejo, otro con cuero oscuro, la alfombra hecha a mano, la continuidad con el lugar de estar, permitiendo una gran perspectiva para la contemplación de la mesa.

Hilando más fino pude definir que era una mesa para doce comensales, por lo que estaban las medidas estándar de altura, longitud y profundidad que terminaban ciñendo mi idea a parámetros precisos y que debían ser respetados.

Al principio no imaginé claramente cómo solucionaría la tapa para que la base, que sería por supuesto una escultura, se viera íntegramente. Cuando pensé que esa superficie superior podía ser una estructura donde hubiera vidrios engarzados, empecé a sentir que la transparencia era una buena solución. Mi amigo Germán Marracino, el abogado penalista, tenía un parentesco con Antonio Petracca, empresario conocedor como pocos de todo lo que existía en láminas de vidrio. Ese contacto me abrió un mundo hasta entonces desconocido para mí. En su establecimiento de Villa Luro vi que se podía lograr una gran lámina de cristal templado que me permitiría dar una solución a este proyecto. Los primeros dibujos fueron perfilando una idea. Pasé por varias posibilidades, desde un movimiento libre, a figuras que se alineaban. Con las figuras, empecé a ver que podían ser como personajes alrededor de un fogón. Tal vez el principio de aglutinamiento para comunicarse. Las figuras en cuclillas podían resumirse en un volumen que fuera el torso, y el otro que sería la cabeza. Dos se mirarían, otras estarían en una segunda y tercera fila. Iba sintiendo que todo tomaba forma, se redondeaba. Intenté bocetos, corté pequeños vidrios y los iba estudiando. Peralté el piso, para que el conjunto tuviera un predominio horizontal.



Tuve en cuenta que en la ubicación de los doce comensales los volúmenes tenían que dar espacio para no incomodar. Es decir nada estuvo librado al azar. Al presentar las maquetas que iba haciendo sobre un fondo en el que proyectaba diapositivas del ambiente, podía ir viendo que estaba logrando una solución feliz. Después se inició un largo proceso. De un boceto definitivo, lo fui ampliando a su medida real. Y en grupos de dos personajes, en yeso directo, armé las tres secciones que fueron el modelo definitivo que derivé a la fundición. Allí, siguiendo el proceso normal de la “cera perdida”, llegamos a tener los grupos materializados definitivamente en bronce. Se hizo un primer cincelado y se procedió a ajustar uno con el otro, para soldar y consolidarlos así en un solo cuerpo. Se terminó y se patinó en la fundición de Sarubi en la calle Constituyentes, bajo la pericia técnica de Rodolfo Buchhass. Tonos de verde y turquesa con algunas superficies pulidas, principalmente en las partes que tenían mayor aproximación con los comensales.

**- ¿Y el tema de la transparencia cómo lo concretaste?**

- La historia de la tapa de cristal templado merece otro párrafo. Se tuvo que importar de Inglaterra, ya que en nuestro país, con ese espesor de 28 milímetros y esa medida, no se fabricaban. Sólo se producían láminas para puertas de salas de espectáculos, pero no como para albergar a doce comensales. Y por esa misma razón el compromiso de compra se hizo directamente entre el ingeniero Sánchez Granel y Petracca. Pues yo no quería tomar esa responsabilidad. Diseñé un plano que definía el contorno de esa plancha y se encargó casi simultáneamente con el inicio de la fundición de la base, pues si no se concretaba... sin la tapa, la mesa no hubiera existido.

La base de la mesa y el cristal las subimos entre ocho personas por la escalera del edificio, a pulso durante el trayecto de siete pisos.

La base (de 2,80 m x 0,45 m x 0,65 m), de unos 200 kg, fue abulada al peralte de hierro que cubría la alfombra de un ocre dorado que brindaba claridad al conjunto. El cristal pesaba otros 240 kg (de 3,40 m x 1,10 m x 0,028 m de espesor) y se apoyó sobre pequeños tacos de goma, sin ninguna otra sujeción. ¡Hermoso! Las lámparas reflectoras del techo hacían que al pasar la luz por el cristal, su tono marino, por el espesor que tenía, acentuaba los verdes de la pátina. El conjunto adquiriría así liviandad y frescura. El emplazamiento lo terminamos en agosto de 1972.

El día de la inauguración, nuestro amigo, Rafael Bonaparte, brindó reclinado con su copa en la alfombra para gozar, desde abajo, con la misteriosa perspectiva de contemplar la mesa desde su base. Una

travesura como la que hacen los chicos cuando juegan debajo de los muebles o de las mesas, para tener una visión distinta a la que se tiene cuando uno se sienta habitualmente.

El divisor de ambientes es un vitreux atípico. Y también tiene una historia llena de matices. La verdad es que los proyectos para Sánchez Granel, se desarrollaban en forma simultánea. Así fue que mientras me asesoraba por la tapa de cristal para la mesa, vi y me enteré de que Petracca se hacía hacer en una cristalería de Lomas de Zamora unas placas de vidrio de 2,5 cm de espesor, cuadradas y rectangulares, de diversos colores y algunas burbujas. Ellos las llamaban “Ross-Glace”. Sus aristas eran redondeadas, pues la pasta de vidrio, al ser volcada en el molde, no llega, por su densidad, a calcar el ángulo. En Petracca, para realizar los vitreux, siguiendo los cartones que le daban los pintores, las cortaban para definir el diseño. Esto no me gustó, pues las placas perdían su plasticidad, y se convertían en meros objetos para cubrir la superficie. Aparecían también uniones entre las placas no previstas en el diseño del artista. Consultando sobre otras soluciones posibles, sentí que yo podía hacer un vitreux que se sintiera que había sido resuelto por un escultor. Así las cosas me derivaron a la Cristalería Querandés, de Lomas de Zamora. Allí me encontré con Hubert Ullman que también era un personaje muy especial,... Tenía mucha documentación, y no tenía secretos en sus conocimientos sobre las posibilidades del vidrio. Fue así que siempre respondió afirmativamente a todas mis propuestas, aunque después su concreción no fuera solucionada en forma inmediata. La realización del proyecto llevó dos años, por las distintas variantes que se ensayaron. Éstas surgían del afán de bajar los costos para la producción. Sugerí la idea de hacer un molde económico. Para lo que intentamos desde la utilización de chamote [una arcilla que se utiliza para la fabricación de crisoles y para cerámicas], hasta la mezcla que se usa para fundir en bronce a la cera perdida [polvo de ladrillo y yeso]. Uno de los problemas fue que no podíamos calentar el molde a la temperatura necesaria para que en el momento en que recibiera la pasta de vidrio ésta no sufriera el brusco contraste térmico que la terminaba cargando de tensiones cuando se enfriaba. Otro problema se presentó cuando probamos el molde de polvo de ladrillo y yeso, que al recibir el vidrio, desprendía gases carbónicos que quedaban apresados en la pasta caliente, cuyas burbujas se hacían incontrolables, agregándole a la placa, ya enfriada, una fragilidad extrema.

**- Es decir que la propia concreción de la obra llevó implícitas una cantidad de**

**pruebas y “experimentos” novedosos a nivel técnico. Desafíos en sí mismos ¿no?...**

- El propio Hubert debía querer comprobar si estas propuestas iban a funcionar, porque significaban otras posibilidades para el trabajo habitual de la cristalería, que en sí misma era un lugar de investigación permanente... Pero ante estos fracasos de las innovaciones... no nos quedó más remedio que volver a los moldes de hierro fundido. Lo que por supuesto encarecía el trabajo, pero era lo que se usaba para los moldes de la mayoría de los objetos que se fabricaban allí. Por esto es que se tuvo que consultar con el ingeniero Sánchez Granel, quien autorizó a seguir adelante con uno de los proyectos. Porque en realidad eran tres, para distintas zonas de la casa: “El Sol”, “La Luna”, y “La Nube”. A esto se sumó que en ésta época las tareas del piso habían llegado a su fin y el matrimonio ya estaba instalándose. Llevé a su tamaño real el diseño de la reja de hierro que hacía de estructura para contener las placas de vidrio. Las que, por estar resolviendo el tema como un relieve, tenían entre 2,5 y 7 cm de espesor. Modelé en arcilla el conjunto, previendo que cada placa se fundiría en un molde, es decir quedarían con las aristas redondeadas, como yo quería. El relieve permitía que sobre el molde de hierro caliente se volcara primero vidrio incandescente con color y luego incoloro. Donde además, como si fuera una yerra, se marcaba un surco en el reverso, que le sumaba una fuerte vibración óptica agregándole luminosidad y dinamismo.

Al pensar como tema “El Sol”, fue una circunferencia la que rigió el diseño principal, donde las crestas del relieve, y por lo tanto las líneas de color ámbar, remitían a los rayos, cuyo dibujo escribía la frase “mata kiterage”, que en una revista “El Hogar” de entonces, yo había leído que en la lengua de los nativos de la Isla de Pascua significa “con los ojos que miran al cielo”<sup>23</sup>. Luego, en la reja de hierro se prolongaban

---

<sup>23</sup> *Alrededor del siglo V de nuestra Era, cuando América aún no era descubierta, surcaban el Océano Pacífico pequeñas embarcaciones polinesias que navegaban con rumbo este. Al parecer nunca llegaron hasta el continente, pero cuando ya desesperaban por lo solitario y vasto de su recorrido, encontraron un territorio insular deshabitado en el cual desembarcaron. Era una isla triangular -conocida ahora como Isla de Pascua- y ahí comenzaron a acumular leyendas y costumbres, muchas de las cuales hasta ahora constituyen un misterio. Cual es su nombre... En todo el mundo se le conoce como Isla de Pascua, nombre impuesto por el marino holandés Jacobo Roggveen, quien la descubrió durante la Pascua de Resurrección de 1722. Sin embargo, antes y después este territorio ha tenido otros nombres. Existen muchos indicios de que los nativos llamaron a este lugar Te Pito o Te Hemúa [ombligo del mundo], y también Mata Kiterage [los ojos que miran al cielo].” Comisión Argentina de Arqueología. En <http://arqueol.tripod.com/pascua1.htm> [nota del Ed.]*





otras líneas que seguían un supuesto dibujo de rayos solares. Placas planas, por encima y debajo del círculo, completaron una superficie de 5,52 m<sup>2</sup>. Vidrios incoloros, turquesas, rojos y ámbar, compusieron la gama de colores, con los mil matices que daban el relieve y los surcos. Las placas entre sí se unían con un pegamento epoxi, de fabricación exclusiva de la firma Petracca, que llamaban “Petramastic”. Así las partes logradas se engarzaban a la reja. De la manera en que te lo cuento pareciera que todo hubiera marchado sobre ruedas, pero no. Las primeras placas que salían, fracasaban, por la falta de experiencia en este formato. Nunca se habían hecho allí, en ese establecimiento, placas de distinto espesor, en relieve, con la intervención de distintos colores... de gran complejidad técnica. El equipo de los operarios que me asistían en la cristalería fue formidable. Muchachos jóvenes que los convocaban para realizar esta tarea los sábados por la tarde. A partir de septiembre de 1972, yo iba a media mañana, preparaba todo lo necesario, caja y moldes que estaban numerados y los agrupaba para seguir una seriada, sin necesidad de estar cambiando su acondicionamiento en cada una. En general comíamos todos juntos, unos sándwiches, empanadas o pizza con cerveza, lo que hacía que la integración como equipo se afianzara. Inevitablemente surgían chistes, bromas y anécdotas. Entre ellos tuve lo que podría llamar “el bautismo de fuego”, cuando colaborando en poner algún molde para volcar la pasta de vidrio que se sacaba con una caña del crisol, tomé con las manos, sin guantes, lo que ya estaba en la temperatura necesaria. Ese segundo de sentir el calor apenas toqué el molde incandescente... provocó la risa de todos los que estaban esperando que eso sucediera. No cabe duda de que me quemé, pero también es cierto que nunca más dejé de usar aquellos guantes gruesos. Para que te des una idea, los moldes de hierro se precalentaban a 400° C y para que la pasta de vidrio sea maleable, para poder trabajarla, se la lleva a 900° C de temperatura. En más de una jornada en esta tarea se acoplaba un amigo, sea Enrique Wasilewicz, que se deleitó haciendo fotos, o Germán Marracino que gustaba acompañarme y saber todo sobre cada pormenor que se iba presentando.

El “alma mater” de la cristalería, Hubert Ullman, tenía el hobby de ir de safari a cazar al África. La empresa había sido creada por su padre y allí trabajaban todos sus hermanos. El equipamiento y el ámbito de trabajo de los artesanos que hacían su tarea en ese lugar, era bien europeo.

Como trabajadores tenían mucha experiencia acumulada. Todos opinaban... porque además todos estábamos innovando... investigando.

Quizá por eso, durante ese período no había nadie que tuviera autoridad resolutive, para discernir qué debía hacerse, principalmente cuando aparecían algunas dificultades técnicas... Porque en el archa (el horno de enfriamiento) donde se ponían las placas recién fundidas, al apoyarlas en la arena que cubría su piso, ésta quedaba adherida y la placa se deformaba por lo irregular de la superficie. O, lo que ocurría también era que en la cinta sin fin que se usaba para el mismo objetivo (pasar de la temperatura de fundición a la temperatura ambiente) pero en un tiempo menor, las placas al estar ya envueltas en papel, estallaban producto de las tensiones de las que el vidrio se cargaba cuando se lo llevaba de su temperatura de producción a la temperatura ambiente. En la medida que las placas empezaron a salir aceptables, apareció una propuesta que buscaba ser superadora... Así fue que se resolvió que las placas se llevaran al archa dentro del mismo molde de hierro, para que no se deformaran y para que pasara de una temperatura a otra en un lapso de 24 horas. Al encontrar esta solución dijimos ¡Eureka! Y pudimos tener las placas como las habíamos concebido.

Allí me enteré, por ejemplo, que el rojo transparente se lograba siendo roja sólo una ínfima cobertura sobre una pasta incolora de cristal. Si no, en vez de un rojo rubí, se obtenía un marrón opaco... Para mí era una revelación tras otra.

Todas estas experiencias me fecundaron en ideas para intentar otros proyectos de obras originales que tenían al vidrio, y sus posibilidades, como protagonista. Su alto costo, o el tener que estar siempre ligado a derivar la concreción, fueron diluyendo estas iniciativas.

**- Si para la mesa tuvieron que subirla entre ocho personas... ¿Cómo hicieron con este vitreaux?**

- Bueno, el emplazamiento tampoco estuvo exento de dificultades. Ya te había contado las urgencias que se habían planteado al acercarse el momento en que la ambientación del espacio estaba por finalizar. La reja que servía de sostén de los vidrios fue forjada y soldada en mi nuevo taller de la calle Donado, a donde nos acabábamos de mudar. Contraté a un soldador que dio los puntos finales a la estructura. Al departamento de Sánchez Granel la subimos con una soga por afuera y la entramos por el balcón de un ventanal que da a la calle Marcelo T. de Alvear. Creo que no respiré hasta que la agarraron arriba. En el departamento ya estaban puestas las alfombras... Los vidrios se llevaron desde Lomas de Zamora a lo de Petracca, y allí, sobre una plantilla se armaron los cuerpos que iban engarzados en la reja. Se transportaron por partes y se montaron en el lugar. "El Sol" quedó así concretado en una reja de





2,30 m de alto por 2,40 de largo, de unos 200 kg, que sostenía un total de 100 paneles de vidrio (curvos y planos, en relieve) que totalizaban unos 270 Kg., para los que se usaron 133 moldes de hierro.

- ***También resolviste una forma que cumplía las funciones de estufa...***

- Sí, un “Hogar”, en travertino. En este piso del Ingeniero Sánchez Granel y su esposa Zulema se concibió un ambiente acústico donde él gustaba tocar el piano y un órgano electrónico que se instalaron allí. El piso, el techo y tres paredes fueron recubiertos por láminas de plomo y corcho, para que la vibración y sonoridad de los instrumentos no se propagara a los otros ambientes. Su frente, como la boca de un escenario, daba a la sala de estar y el comedor. Celdillas acústicas hacían lo suyo para el lucimiento del sonido. Borgarini lo resolvió como un gran marco perimetral, que a su vez contaba con un telón pesado que permitía también la separación de este ambiente con los otros dos. En el piso, que era más alto que el resto, y cerca de un ángulo de este marco, había un quemador infrarrojo que daría calor a esa zona. Para ese ámbito debí solucionar lo que sería un “hogar”. Pero como en este caso no existía la necesidad de que fuera una campana para extraer humo, lo que se resolviera era puramente simbólico. En estos aspectos funcionales siempre quise encontrar una propuesta que no engañara. Así fui descartando los primeros diseños y fui a formas más libres como símbolo de las volutas de humo.

Sara, en su laboratorio del Instituto Roffo, para sus investigaciones, hacía unas pequeñas placas de agar, que servían de base para el corrimiento de proteínas por electroforesis dentro de una cubeta con líquido. Este método creaba una serie de curvas como resultados de este tipo de experimento... pero al ser retiradas del medio líquido las placas de agar se secaban, y en su contracción se curvaban y retorcían. Muchas veces acompañé a Sara al laboratorio en feriados u horarios insólitos, para cortar la corriente eléctrica, o ver a distintas horas cómo evolucionaban los resultados. Su firme vocación hacía que no escatimara dedicación para hacer lo que amaba. Nuevamente en pequeños detalles como éste comprobamos y sabemos que la investigación y la creación tienen puntos comunes. Sara me traía a casa esas placas secas porque sentía que me podían gustar y verdaderamente, sentía en ellas que había formas muy plásticas. Y las tuve en cuenta para guiar ese diseño que estaba buscando, ya que sus formas etéreas podían simbolizar el humo que se expande. Como mi idea era que el diseño debía ser realizado en piedra, era una propuesta ambiciosa. Pues aquellas plaquitas, al secarse, se replegaban en un espesor mínimo...

quise dar idea de levedad, por lo que insistir en la piedra, la verdad es que era medio contradictorio... pero pensé que un travertino, cuya característica es la filigrana que le da porosidad, ayudaría. Imaginé que en la escultura, al tener zonas de aproximadamente 4 cm de espesor, podía suceder que esas porosidades mayores se presentaran como perforaciones.

**- Y en el momento de tallar el bloque, o una vez terminado ¿no había peligro de que se partiera, con un espesor tan fino?**

- Cuando fui al encuentro del material, supe que los nacionales debía descartarlos, porque en general, a cada metro de distancia, presentan una veta arcillosa, que en espesores mínimos, podía fracturarse. Por lo que me decidí a encargar un bloque de travertino romano que no presenta este inconveniente. Además, este tipo de piedra es mucho más fuerte en la zona que rodea a estas porosidades. En los lugares donde parece más frágil es donde es más firme.

Hice cortar al hilo, en el aserradero, lo que necesitaba de un bloque de 5 m de largo. Una vez en casa, en Donado, lo trasladé al jardín e inicié su devastación. El bloque original que habían traído pesaba 2.300 kg. Y una vez trabajado, la escultura quedó en unos 600 kg. Mientras, en el lugar donde iría emplazada, y oculto en ese gran marco que hacía las veces de boca de un “escenario”, se resolvía la colocación de dos columnas de hierro donde iba a abulonarse la piedra. El proyecto era que quedara “suspendida” sobre el quemador, coronado por un plato, también de travertino con un centro de ladrillos refractarios para aislar la piedra del calor, y evitar su resquebrajamiento.

En la propia piedra empotré, en la parte inferior, una estructura de hierro de espesor mayor. Y sobresalían los dos bulones que con una tuerca la sujetaron a la columna de hierro. Como verás era una solución para nada sencilla, pero resultó.

Una vez que la tuve terminada la pude colocar “sin sorpresas” y quedó realmente muy bien.

Zulema, la esposa del Ingeniero, me había dicho cuando empezamos a pensar con Borgarini en el proyecto: “yo quiero que esta casa sea en realidad una fiesta para los amigos”. Y esa idea de encuentro, de compartir belleza y amistad, es la que me guió un poco en todos estos trabajos. Así fue, como te contaba, cuando los Sánchez Granel abrieron su nueva casa para que nuestros amigos pudieran disfrutar de las obras recién emplazadas... o el mismo compartir que viví aquella tarde en que con Borgarini fuimos a dar los últimos toques a “Hogar”... Cuando nos abrió la puerta, el ingeniero preguntó si estábamos solos... porque

él gustaba deleitarse tocando el piano de entre casa, en ropa interior. Y así lo sorprendimos en ese instante. Después descorchó un vino blanco alemán [Liebfraumilch: “Leche de Nuestra Señora” o “Leche de la mujer amada”] en una botella azul, muy linda, con una etiqueta especial (entraba por los ojos y por el paladar), para que esta vez festejáramos lo que ya era esa casa, como dijo el ingeniero en el momento de brindar. La noche en que con Sara y Diego nos hicieron disfrutar una cena en aquella mesa con tapa de cristal, tiene anécdotas inolvidables, donde nuestro hijo, con esa frescura que tienen los chicos a los cinco años, nos hacía reír y sonrojarnos, desde el momento en que pidió repetir la entrada o cuando opinó sobre el peso de los cubiertos de plata... Y cada ocurrencia era seguida con mucha alegría por Sánchez Granel que en todo momento demostró ser un hombre muy llano, sin vueltas y de una calidez maravillosa. Más de una vez a medida que materializaba las obras que tendrían ese destino, emocionado, le transmití telefónicamente mi gratitud por permitirme concretarlas.

Así fue como hice piezas que tuvieron una proyección funcional, sobre las que quiero destacar que su realización fue posible por quiénes eran los destinatarios... quienes tuvieron esa calidez humana que siempre posibilitó el intercambio mutuo. Lo que me permitía concretarlas en libertad absoluta y no tener que hacer ninguna concesión. De no darse estas condiciones, eso hubiera impedido que yo aceptara.

Mi amigo Misiti, que era jefe de arte de la revista “Gente”, contó a los editores los detalles de la realización de estos trabajos. Y consideraron que podían ser de interés como para hacer una nota. Alberto Perrone fue el periodista designado y Ricardo Alfieri el fotógrafo de las imágenes que se publicaron. Nos encontramos una mañana en el departamento del Ingeniero Sánchez Granel, donde empezamos a hablar de mis trabajos y terminamos en casa, con Sara y Diego, a quien habíamos ido a buscar al jardín de infantes. Imaginate que la entrevista fue larga, hablamos de muchísimas cosas, que creo que supo capitalizarlas en esa nota en la que sintetiza las ideas y los sentimientos de esta familia consagrada a la ciencia y el arte, donde los dos crecíamos juntos con el hijo que adoramos. Esta nota<sup>24</sup>, debido al gran alcance que tenía la revista en ese momento, fue muy leída. El primero en avisarles a los vecinos fue Miguel Ángel, que atendía el puesto de diarios de su papá, que todavía vivía, en la avenida Alvarez Thomas y Avenida de los Incas. Nosotros hacía poco que nos habíamos mudado al barrio

---

<sup>24</sup> Ver Alberto Perrone, “Ricardo Dagá, el escultor del Sol” en anexo “Presentaciones y artículos periodísticos”.

así que imagínate... Ibas a la fiambrería de Don José, al almacén de Doña Luz, a la carnicería de Don Rodolfo, a la de Carmen, que tenía una peluquería al lado de casa, o nuestros vecinos de enfrente... No sólo nos saludaban y felicitaban, sino que lo comentaban con otros... Y todos conocían las intimidades de las que hablábamos en la nota, y se maravillaban con el trabajo que se encerraba en esa casa. Terminó siendo un acontecimiento barrial. Además, era una revista que iba a parar a las salas de espera de los consultorios médicos, por lo que la repercusión se mantuvo en el tiempo. Nos reconocían como esa familia del barrio que había aparecido en "Gente". Incluso hubo amigos en Europa que la vieron y nos lo hicieron saber con gran placer.

Evidentemente en todas mis obras hay un antes y un después, a medida que van haciendo su propia historia... Son nuestros hijos, a veces uno las siente como "bien casadas" cuando encuentran un comprador que sabe apreciarlas y las disfruta. Otras, nos da pena y quisiéramos rescatarlas para darles otro destino, pero ya está en ellas.

Las últimas veces que vi al ingeniero Sánchez Granel, estuve tentado de hablarle del futuro de estas obras... Se me había ocurrido que las dejara donadas al Museo de Arte Decorativo, porque cumplían, por su funcionalidad, con el espíritu del Museo, y a la vez incorporaban al acervo de éste, el espíritu del siglo XX... Pero no me animé. Al poco tiempo él falleció y poco después también su esposa, Zulema... Me resultó muy penoso, por la estima y el cariño que nos unían.

Las obras se vendieron junto con todo el piso, como estaba concebido por mi amigo Borgarini... Y ellas escribirán su propia historia.



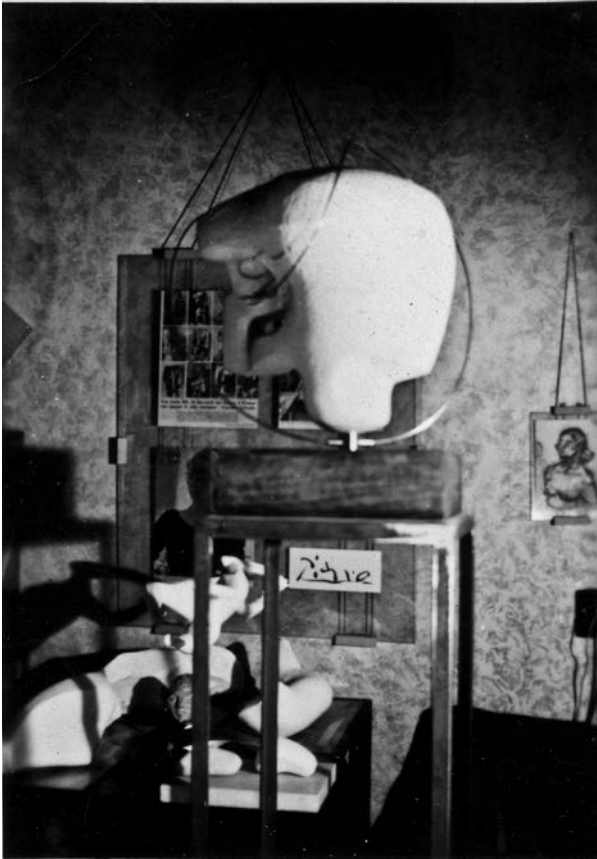


3 lenguajes para una  
sola plástica creando  
una expresión.

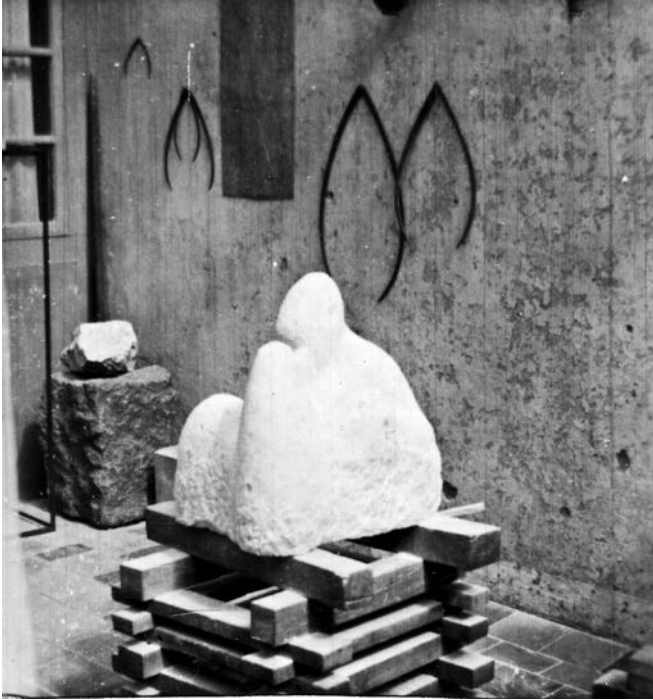
# CREAR, ESE TRABAJO DIARIO

*- La concepción de una obra de arte, entender cómo se gesta, ese momento iniciático es, para aquellos que no son artistas, como acercarse a abrir una caja mágica y secreta. Y pareciera que los propios artistas tienen, cada uno, una visión personal sobre esta etapa del trabajo. ¿Cómo se da el proceso de creación en tu obra?*

- Cuando uno trabaja una materia blanda, como la arcilla, los dedos la modelan. La misma concavidad, o convexidad que surge de las yemas, naturalmente, le dan como una dimensión, unas proporciones armónicas. Porque también la mano es un elemento armónico, con una estructura que tiene módulos que se van repitiendo. Una dimensión áurea donde cada hueso guarda una relación con los demás. Por eso parecería que cuando uno va trabajando una materia blanda, va quedando impresa este tipo de carga. La impronta de la superficie del







dedo mayor de la mano es muy distinta que la que puede dejar el dedo meñique. Y eso fija una serie de proporciones en la materia maleable, que la va vitalizando. Le va dando armonías muy especiales, que hacen que por un lado tome una carga de vitalidad, y por otro de monumentalidad. Es un ida y vuelta, entre la mano del artista y la materia. Como la mano de alguien sensible cuando acaricia, que puede transmitir cosas y hacer brotar las emociones.

Con las herramientas, también se va dejando marcas en la materia. Son, como ya se dijo, una prolongación de nuestras manos y nuestros dedos. Pero hay que ser muy cuidadoso en dominarla uno y no dejarse dominar por la herramienta. Ya que si no, se puede producir como una saturación de la misma incisión.

Yo descarto toda posibilidad de que la abstracción sea una cosa fría. O que pueda tener un crecimiento que no sea “orgánico” como el que tiene una planta, o el ser humano, o la naturaleza toda. El ojo de uno se va habituando a captar el crecimiento de la naturaleza mientras vamos conformando nuestro vocabulario de formas, haciendo nuestras horas de vuelo y creciendo... El juego de las proporciones es constante. Y eso le da una carga orgánica a lo que vamos intentando.

Hay estudios que dicen que trabajar con verticales y horizontales en una obra bidimensional, podría resultar monótono. Y ponen el ejemplo de la cuadrícula que se establece como un damero. Es posible que eso sea monótono. Pero si vos agrupás muchos de los cuadrados negros, y te queda un espacio blanco, y entrás a jugar con eso, aunque siempre siguen siendo horizontales y verticales, esa riqueza de proporciones hace que deje de ser monótono, y tenga una armonía de crecimiento. Que en muchos casos está estudiado como el crecimiento de la espiral en un caracol. Y eso lo hace muy vital y muy orgánico.

Como habrás notado a través de las distintas anécdotas que fuimos recordando, en mi obra el proceso creativo se da de diversas maneras. Diría que cada una de mis esculturas tuvo una génesis diferente. Si bien en algunas pudo ser semejante, no existe una metodología creativa que sea una constante. Aunque haya elementos que estén en casi todas. Idea, tema, material, dibujos, bocetos, serían los elementos permanentes. Pero el que siguieran un orden variable en cada obra, hace que el proceso creativo sea distinto.

Mi obra, surge de pautas donde el “ideal de la plástica” contiene determinadas visiones. La armonía general del aspecto volumétrico, el equilibrio de los ritmos en el espacio, el juego de las proporciones, el espíritu humanista, presentan una predisposición para la convivencia hombre-escultura. En mi trabajo pueden detectarse dos lenguajes for-

males. En alguno, como una síntesis, grandes planos puros definen volúmenes simples. En otros, el “leit-motiv” del lenguaje está determinado como la constante de la “petite sensation”, en la sutil elaboración de improntas que juegan un barroquismo sensible y palpitante sobre superficies de volúmenes simples.

**- ¿Necesitas de algún disparador específico que te motive, que te estimule?**

- El disparador específico que motiva o estimula el trabajo de creación estaría básicamente generado por mi predisposición natural a crear un objeto escultórico, que es mi modo de expresión.

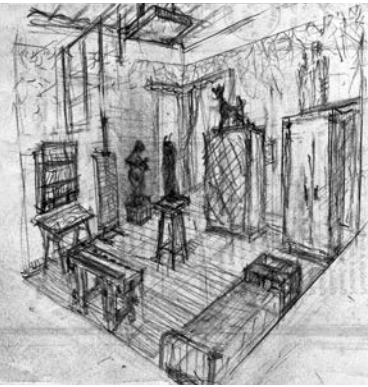
Por supuesto que en algunas obras predominaron detonantes materiales, y en otras, intangibles. Ante la presencia de una materia específica, en lo que podríamos llamar “detonantes materiales”, como pudo ser un bloque de granito rojo en “Toro”, una dolomita de forma cilíndrica para “Ruego” o una roca irregular cuando hice “Partir”, le siguieron, mediante la inquietud del pensamiento y la imagen fantaseada y borrosa, el encuentro con factores intangibles que irían hilvanando estos elementos para el logro de la obra creativa.

En cambio, cuando el detonante fue un factor intangible, como una idea, un tema, o un sentimiento profundo, se incorporaron luego los elementos materiales, produciendo el proceso a la inversa.

**- Anteriormente nos contabas cómo a partir de pequeños volúmenes de arcilla, moldeados con las yemas de los dedos, surgieron las figuras de “Atahualpa” o en el sueño de una noche dictatorial, “Dolor”. Y la relación de esto con lo “orgánico” de tu abstracción y con la monumentalidad. ¿Te dejás llevar por cosas imprevistas que surjan durante el día o la noche, te inspirás en algún objeto o en algún material que encontrás en la calle?**

- Para algunas obras sí me inspiré en algún objeto al que también podríamos llamar “detonante material”. Cuando antes hablábamos de mi respeto por la naturaleza de los materiales también estoy hablando de mis motivaciones en el proceso creativo. Una noche soñé una obra con un tema específico y con una solución formal que luego concreté tratando de reconstruir la imagen soñada, lo que dio lugar a “Dolor”. En otra oportunidad, el desgarró y la impotencia por las noticias sobre cómo aparecieron seres masacrados por la represión, me llevaron a plasmar, involuntariamente, como poseído, sobre dos masas de arcilla, la desesperación de “Aún”. Estos serían dos ejemplos donde cosas imprevistas, una surgida a la noche y otra en el día, fueron desencadenantes en el proceso de creación.

Siempre cuidé al concebir mi obra, no dar lugar a concesión alguna.



Cuando tengo que resolver una escultura que me encargan y que tiene algún destino específico, esta idea de no hacer concesiones se defiende de la presión que ejerce todo encargo.

Mi ideal es que todo lo que realizo tenga la misma libertad creativa. Al tener que concretar algunas esculturas que debían ser funcionales, dudé en encararlas. Pero después recordé antecedentes históricos y acepté el desafío expresándome con toda libertad. Ya que, sobre la funcionalidad, hice prevalecer las soluciones plástico-artísticas.

**- ¿Necesitás de algún boceto o idea previa de la obra que pretendés concretar o simplemente te dejás llevar por lo que va brotando en el momento de trabajar?**

- Según mi concepto, el impulso o el sentimiento generado apasionadamente por una vivencia fuerte, no podría dar nacimiento a un hecho creativo trascendente. A través del pensamiento y la concentración, que busca detectar la síntesis de ese sentimiento, busco encontrar pautas más profundas. En el desarrollo de mi obra, teniendo en cuenta estas premisas, necesito partir de bocetos, dibujos y notas, que me permitan la elección de la mejor imagen que plasme mi idea.

Las variaciones que se dan durante este proceso son las que alguna vez generaron series de un mismo tema. A veces, mientras estoy en esta búsqueda, puedo aprovechar las sugerencias que brotan trabajando. Sintíendome así con la libertad necesaria para no resultar apresado por un dogmatismo peligroso.

De esta manera, por las aperturas, por los modos variados que induce cada tema, mi proceso de creación sí, se presenta como un delta... Aunque cada una de las series, se resuelve como un núcleo cerrado, y por lo tanto, la obra en general abarca diferentes núcleos.

En la búsqueda hay un momento en la elaboración de la obra en que decís "ya está". El criterio se basa en la sensible comunicación que establezco con la materia, con mi sentimiento extrapolado de la idea, y la hipersensibilidad que logré de la mano. Lo que me lleva a definir un instante en que la obra me manifiesta íntimamente que "ya está". Esto nunca lo pude definir en el tiempo, en realidad ignoro cuándo se va a producir.

**- ¿Cómo influyen tus circunstancias personales y el medio ambiente físico? ¿Necesitás disponer de condiciones concretas para crear?**

- A la hora de crear, me importa tener un mínimo de condiciones de orden y de confort, en un clima adecuado y con los útiles necesarios para poder cumplir armoniosamente lo que se me ocurre encarar.

Para lograr mi concentración busco una tranquilidad espiritual que me



66, 67,  
68, 69,  
70







permita afrontar la lucha de las amarguras y de las gratificaciones de la creación. Perturbaciones sociales y familiares pueden obstaculizar esa paz deseada para un buen momento de reflexión y concentración. Aunque algunas veces esas mismas perturbaciones pudieron generar una expresión plástica.

En todo caso, hay un juego ambiguo de las definiciones concretas para establecer condiciones ideales a la hora de crear. De pronto, me recuerdo seleccionando troncos y raíces en el caos de un espacio de un parque, lejos del ideal del clima del taller, y sin embargo, sentir que podía concentrarme y acondicionar en un mínimo el entorno, para desencadenar la tarea.

Todo proceso creativo se desarrolla en soledad. Aunque debe depender de cada artista, en su forma de ser. Lo que quiero decir es que la creación implica estar como en un trance de intimidad, de mucha concentración, en eso que te cuesta parir.

El artista está haciendo como un esfuerzo sobrehumano, para ver si llegás a tocar eso que anhelas siempre y que a lo mejor no alcanzás nunca. Y estás en una situación de trance, sin que esto implique que estés aislado. Todas tus vivencias te “asisten”. Los “aku aku” y las fantasías y las mil cosas que te fueron nutriendo: amigos, familia, la sociedad toda... Todo eso conforma una unidad con vos en ese momento. Podés decir que en ese instante te vino la idea de lo que dijo fulano o lo que viste de sultano, o de lo que viví, o de lo que sentí... Pero se hace muy difícil poder hacer un análisis de qué cosas participaron en ese momento creativo.

**- ¿En qué momento del día o de la semana trabajás mejor?**

- Tengo la conducta de permanecer en el taller todos los días. Inclusive, a veces, feriados y domingos. Siempre concebí tener la casa y el taller juntos. Necesito seguir conviviendo con la presencia del trabajo que realizo. Esto me permite detectar alguna modificación o ajuste de los tiempos de maduración. La interrelación de la vida cotidiana, con la familia, los amigos, el ritual de las comidas y el descanso, con los momentos dedicados al trabajo de crear, me enriquecen y me hacen percibir una unidad vital.

**- ¿Respetás alguna rutina horaria o te adaptás cada día a las circunstancias que se te presentan?**

- Respeto una rutina horaria, que trato de que sea de ocho horas por día. Porque, principalmente para los tiempos de la escultura, que son naturalmente prolongados para la materialización, únicamente se pue-

de sentir al avance con tiempos intensivos. Cuando tallo en piedra, es esta constancia, aparentemente rutinaria, lo que me permite advertir el progreso de la tarea. Si la ejecutara en tiempos discontinuos, podría traer una fatiga, al no haber establecido un ritmo progresivo.

Alguna vez me preguntaron cuál era mi tiempo de hacer escultura. Respondí que era todo el día, pues como artista escultor, sentía que hacía escultura también en cada una de las actividades cotidianas: cuando descansaba, o hacía el amor, o dialogaba, o pelaba una manzana.

La convivencia con la obra en la casa-taller, siempre me permitió, en ese campo de la sutileza del ajuste, rescatar el juego que produce la luz durante las distintas horas del día. Como anhelo de la perfección. Y es en la hora del atardecer, donde la diafanidad de una luz envolvente destaca las formas, suavizándolas, cuando mejor aprecio mi obra, así como tuve el placer de apreciar la de otros.

**- ¿En tu trabajo de escultor tenés un ritmo parejo a lo largo de todo el año en cuanto a la cantidad de obras realizadas?**

- Por mis características personales, que hacen que no derive en ayudantes o artesanos parte del proceso de realización, exceptuando el paso de la fundición, las obras me han requerido tiempos sin tiempo. Esta obsesiva entrega individualista, determinó tiempos prolongados. Por eso me resulta difícil establecer un promedio de producción en un tiempo limitado. Donde tomo la mayor libertad creativa es en no ponerme un plazo definido.

La escultura me lleva mucho tiempo. Me importa analizar cuál será el material definitivo, encontrando una concordancia formal de éste con la idea del tema que desarrollo, la cantidad de dibujos y bocetos que sienta necesarios. Y cuando llego a la elaboración final de la obra, su etapa en el ajuste de la sutileza de la superficie, lleva un período impreciso.

Que a veces aparezcan muy distanciados los datos de fechar la escultura, no significa que éste lapso haya sido el tiempo empleado para esta única realización, sino que testimonian el inicio y el fin entre los que se han intercalado otras realizaciones.

Por eso mi ritmo de trabajo se establece entre la constancia de la jornada diaria y la ausencia de un plazo definido para la concreción de las obras, esos “tiempos sin tiempo”.

**- ¿Cuáles fueron tus principales influencias plásticas?**

- Nítidamente, en un principio, fue la visión rodiniana. En la frescura del modelado, la acentuación del pathos psicológico del modelo, la

inquietud de poder traer la forma desde el interior a la superficie y la gran sensibilidad expresiva. Luego, a medida que iba aceptando, según mi criterio, los artistas que me presentaban mis maestros en las escuelas de arte, incorporé nuevas admiraciones sin abandonar aquella raíz y aquellas motivaciones. Estas influencias pasaron a ser muy heterogéneas. Iban desde el Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, al Picasso de “La Chiva”... Del Le Corbusier del Modulor y de la iglesia de Rongchamps, al Fidias, al arte egipcio, los etruscos, las figurillas de las Cíclades... para luego, ya en otras circunstancias, tomar la de Henry Moore, Brancusi y de los argentinos Bigatti, Sibellino, Curatella Manes, Lucio Fontana, Líbero Badii y tal vez intuía a Vitullo, como también me sucedió con algunas piezas de las culturas de El Alamito y Condorhuasi del Norte de nuestro territorio. De algunos, no corresponde hablar de una influencia recibida, pero sí que mi admiración me hermanó a sus pensamientos como hecho hereditario. Por ejemplo siento un parentesco evidente entre “Ruego” y esas piezas de El Alamito. Sin embargo, cuando yo hice “Ruego”, no había visto todavía ninguna imagen de esas expresiones de la cultura originaria. Es allí donde insisto con que de alguna manera somos parte de un “espíritu de época” o de un vínculo con la tierra y la historia, que hace que en nuestras obras se expresen formas, e imágenes, que hermanan a estas con aquellas.

- ¿Pero te fascinaste con algún artista en especial, que haya influido en el desarrollo de tu obra? ¿Admiraste especialmente el arte de alguna corriente estética en particular?

- La fascinación no fue con un único artista en particular. Por lo tanto, no hay una influencia que abarque todo el desarrollo de mi obra.

Yo diría que la visión bourdeliana, marcada por Alfredo Bigatti, fue prontamente superada, ya que las reflexiones del maestro eran muy amplias y útiles para desarrollar visiones más actualizadas. Por lo que la corriente estética a la que evidentemente adherí, ya a poco de andar, es la del arte moderno en general. Al estar involucrado y ser contemporáneo de los movimientos que lo conforman, no participé, de manera ortodoxa, en ninguna corriente estética determinada. Pero sí se ve claramente que la mayor parte de mi obra está comprendida dentro del arte abstracto.

- ***¿Qué opinás de las vanguardias?***

- Dentro de esta valoración del arte contemporáneo en general, en sentido abarcativo, tengo una actitud cautelosa con respecto a las vanguardias. Siempre necesité tomar una distancia temporal ante una nueva propuesta. A veces, reaccioné negativamente y luego, pude comprobar

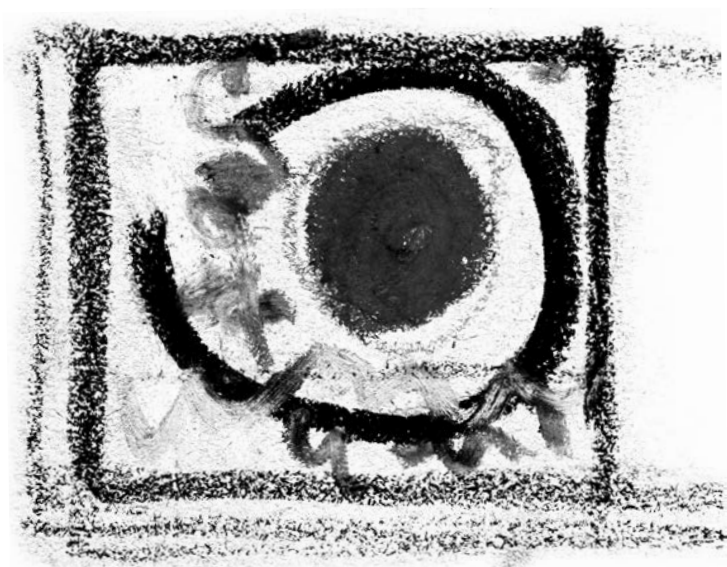
que las comprendía, dándoles más bien un lugar histórico que una asimilación cabal.

Siempre me preocupó detectar dentro de las nuevas tendencias, quiénes eran auténticos, aportando un hecho positivo y quiénes en cambio, se asimilan para estar al último grito de la moda, produciendo una obra falsa, superficial y sin contenido. Poder detectar sensiblemente esta diferencia sustancial, me permitió más de una vez, en mis actuaciones como Jurado, dar lugar a alguna obra de nueva tendencia, que consideré legítima, aunque no me sintiera identificado con esa propuesta estética.

En este último tiempo me parece advertir que algunas manifestaciones se muestran y triunfan a través de “personajes”... ¿perturbadores?... Como algunos comentaristas y críticos de arte, o directores de instituciones, que intelectualizan y sobrevaloran un “snobismo” que parece responder más al “marketing” que a una natural evolución hacia una nueva vanguardia. Y ante éstos mi posición es crítica y de rechazo

En realidad, en estos casos más que hablar de vanguardias, deberíamos llamarlas “modas” o “ismos”. Y en eso yo mantengo cierto respeto por los “padres” y las “madres”, y a esa “marca” que tengo desde el vamos. En su aspecto ético y estético. Entonces en mi desarrollo independiente, no me vinculo a ningún grupo. Si bien los puedo considerar y nunca rechacé verlos. Me interesa estar al tanto de lo que están haciendo y pudiendo tener una actitud crítica o no. Pero nunca se me ocurrió enrolarme. Porque además la escultura, como yo la encaro, es un proceso que parecería como muy “lento”, tanto en su elaboración estética, como de realización práctica. Y entonces si quisiera seguir el tren de aquellos que están en una u otra “moda”, nunca coincidiríamos en los tiempos, ellos ya estarían en otra cosa.





# REFLEXIONES

***-Como quien llega al final de una jornada de trabajo y repasa algunos conceptos, queremos conocer cuáles son tus puntos de vista en relación a ciertos temas que, si bien quizá estuvieron implícitos en nuestra charla, nos gustaría por ejemplo saber... Sobre los críticos de arte ¿qué pensás de ellos, de su papel en la difusión y comprensión de lo que los artistas producen y cuál debería ser su función en torno al arte?***

-Sobre los críticos, salvo honrosas excepciones a las que ya hice referencia, no tengo un juicio favorable. Principalmente en cuanto a la crítica mediática que se ejerce en la actualidad. A muchos los siento como oficiando de comentaristas. Los argumentos que esgrimen para ocuparse de un artista, o de su obra, me parecen tan superficiales... como si les faltara conocimiento y sensibilidad.

A veces, se exceden en conceptos elogiosos sobre algo de dudosa originalidad y otras veces, pueden ignorar o tener muy poco que decir, de algún prestigioso artista nuestro o de alguna excelente exposición colectiva de donde tendrían que haber sacado material suficiente para

cumplir una de sus funciones más importantes que es la didáctica. Se hace evidente que escriben sus artículos, no porque la obra les haya atraído, o porque supieran extractar algo de ella sobre lo que les importara o necesitaran escribir, sino porque hay otras circunstancias. O bien de tipo intelectual, o bien por pertenecer a una camarilla... También podrían estar inducidos por alguna galería para hablar bien de los que estén exponiendo allí o formen parte de su staff.

Por momentos pienso que utilizan un lenguaje oscuro, retórico, eufemístico, para sorprender y así ocultar sus falencias en lo que representa la riqueza y profundidad de una crítica valorativa y didáctica. Llama también la atención que siempre se ocupen de determinadas galerías y, o, de determinados autores. Teniendo en cuenta la falta de comunicación que estos críticos tienen con el artista, y con la obra, reafirmo esa impresión de cierta soberbia que siempre me causaron. Creen ser los únicos capaces de tener el conocimiento, por sí mismos, para sacar conclusiones.

Además, deberían preocuparse de que la gente común entendiera algo cuando los escucha o lee sus artículos. Porque si no entienden qué es lo que quieren decir o al menos pueden interpretar algo de lo escrito, sobre todo quienes no están familiarizados con ese lenguaje, ni con el mundo artístico, se aburren. Y pierden el interés. Después, nunca más van a leer otro comentario, ni se van a interesar por ver esa obra. Patricio Court, el artista chileno, dijo que de la crítica de los diarios lo único que queda es el título. Porque las notas no las lee nadie.

Creo, en cambio, que si el crítico tuviera un diálogo fluido con los artistas –en sus talleres y frente a su obra- dispondría de fuentes reales para transmitir, como corresponde, una clarificación didáctica en la difusión hacia el público. A su vez, el artista recibiría de esa comunicación, la posibilidad de cotejar las reacciones de alguien que estudia y está en el tema de la plástica. Este intercambio daría una riqueza mutua que favorecería a la difusión de lo cultural.

Precisamente ligado con este modo de hacer la crítica, en el en el último tiempo, sobre todo a partir de algunas cosas que leí de Jorge Abot en catálogos donde hizo la presentación, y también en algunos artículos de revistas culturales, detecté que hay artistas que al escribir sobre colegas, al compartir la misma actividad, pueden sintetizar con mayor precisión y claridad lo que tienen para decir, haciendo a la vez un aporte analítico y didáctico para quien los lee.

***-Últimamente parecen haberse puesto de moda los curadores ¿qué opinión te merecen?***



- Por el hecho, precisamente, de haberse convertido en una moda y teniendo en cuenta el balance de exposiciones donde se recurrió a su participación para el montaje, tengo algunos reparos en su consideración. Vengo de una época en la cual las exposiciones eran resueltas por empleados que colgaban y distribuían las obras sin que tuvieran en cuenta ningún factor especial. Cabe recordar que las galerías tenían una iluminación precaria, dispuesta para mostrar pintura. Por lo tanto, cuando se exponían esculturas, siempre eran arrimadas contra las paredes para recibir esa luz pues las salas no tenían iluminación central. La existente en general estaba empotrada y era fija.

Un poco antes de la década del '60, comienzan a aparecer nuevos criterios en la presentación de exposiciones. Tal vez, el Grupo de Artistas Modernos Argentinos en la ex Galería Viau, es uno de los primeros antecedentes que tuve oportunidad de apreciar.

Corría el año 1952 y de la muestra participaban José Fernández Muro, Sarah Grillo, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, Enio Iommi, Claudio Girola –que es hermano de Iommi-, Lidy Prati, Hans Eavi y Maldonado. Si bien en ese momento todavía nosotros estábamos en las escuelas de Bellas Artes y no los conocíamos demasiado, supongo que no eran muy reconocidos. Pero después todos ellos se han destacado. Resultaba muy novedosa la manera en que mostraban sus obras. Tanto es así que la entrada del salón, que era contigua a la Librería Viau que estaba adelante, tenía un gran panel blanco, un tabique divisor, que no dejaba ver el resto de la exposición. Y en vez de haber ahí alguna obra de ellos o la lista de los nombres, había un jarrón chino. Lo cual fue muy criticado, sobre todo, por Bigatti que había puesto muchos reparos.

-¿Un artista tiene que saber cuál es la mejor forma de mostrar su obra?  
-Como generalidad, los artistas no han tenido una inquietud en cuanto a creer que tenían que ambientar su obra, o decir cómo tenía que ser expuesta. Y principalmente en esos años, que prácticamente no existía el curador, lo que sí había eran los llamados “comisarios”. Sobre todo para los eventos oficiales y para exposiciones de arte argentino en el extranjero. Era una persona, podía ser un plástico, que estaba como responsable de acompañar la obra, de ver cómo abrían los cajones, y de disponer la distribución de las mismas. Todo esto lo coordinaban con un responsable del museo o del lugar donde se hiciera la exposición. Pero si no, en las galerías, en algunos casos era el mismo dueño, o había un ordenanza, un encargado, alguien, que sabía cómo colgar una muestra de pintura. Y ese disponía. Y el artista no acompañaba ni a ese acto de armar la muestra, como para decir “no, este acá o el otro más allá” y entonces quedaba una puesta un poco clásica. También

ocurría, lamentablemente, en los salones, donde ponían en el centro de una pared el cuadro más grande y después se iban abriendo hacia los costados con las cosas más pequeñas, del mismo autor, o en el caso de la exposición colectiva obras que eran consideradas “inferiores”.

A mí me empezó a inquietar este tema, al enterarme, entre otras cosas, de la postura de Emilio Pettoruti, que él refiere en el libro “Un pintor frente al espejo”. Cuenta que tenía un criterio para la distribución de las obras de exposiciones colectivas y cuando el grupo que las integraban se lo pedía, él accedía a tomar esa responsabilidad con la condición de que nadie interfiriera en la concreción de su proyecto.

Siendo ya ayudante de Líbero Badii, tomé más conciencia aún del papel que tiene el cuidado del montaje de una exposición. Lo veía preocupado en el acondicionamiento, para establecer un buen recorrido de las obras que, por supuesto, se resolvía en el espacio central de la sala [Galería Krayd, año 1954].

Cuando tuve que colaborar en el armado de algunas exposiciones eso lo hablábamos bastante con él. Sabíamos lo que se estaba haciendo en otros lugares, como Europa, o en Brasil. En una exposición de un artista surrealista, un único cuadro estaba colgado a una altura de tres metros con una luz que lo iluminaba directamente, y había una escalera a la que uno debía subirse para observarlo. Es decir, el mismo montaje era surrealista, más allá del cuadro. Entonces eso te hace pensar. Yo sentía que en mi taller no podía convivir con las obras como si estuvieran amontonadas en un rincón, sin tener un cuidado de cómo distribuir las. Por eso en la primera exposición individual que hice, en el año 1960, busqué trasladar, de alguna manera, el clima del taller a la galería. En los proyectos transité por muchos caminos. Se me había ocurrido dejar las cosas que yo necesitaba para llevar las obras y para colgar los artefactos. Es decir que las escaleras, los aparejos, los trapos y las sogas, quedarán dentro de la sala... Cosa que después no hice. Hubiera sido, sin quererlo, una “instalación”. Pero lo primero que sí resolví fue poner luz central. Entonces armé un tablero que todavía anda por ahí, y ubiqué las obras separadas de la pared... Y a otra cosa. Con Misiti y Carballo, más o menos en la misma época, montamos su primera exposición de pinturas y algunas monocopias, en la Galería Witcomb, con un criterio similar. Me acuerdo que pusimos tres cuadros de Misiti en la pared, y él lo aceptó, apoyados solamente en una de sus aristas verticales. La otra quedaba separada unos treinta o cuarenta centímetros. O sea que los cuadros quedaban en diagonal, como sesgados sobre el plano de la pared, y le daban un contexto distinto.

Mucho más hacia acá en el tiempo, en el Museo Nacional de Bellas

Artes, bajo la responsabilidad de Marta Nanni, resolvieron exposiciones que descollaban por el cuidado a que se habían sometido las obras a exponer y por la función didáctica que resolvía su recorrido, acompañado de cuanta leyenda y material documental se consideraba necesario.

En el año 1995, en el diseño y montaje de la exposición “Arte al Sur” que Monice Glenz, Jorge Abot y Jesús Marcos organizaron en el Centro Cultural Recoleta, contaron con el arquitecto Carlos Maffía del Castillo, que materializó el diseño de montaje ideado por Jorge. También fueron secundados por un equipo de colaboradores integrados por artistas plásticos. Resolvieron este montaje excepcionalmente, teniendo en cuenta que tomó toda la superficie del Centro Cultural, y que el total de los expositores era 104, con aproximadamente tres obras cada uno. Se construyeron paneles de gran espesor que sirvieron para dar una movilidad estética y funcional en las salas, que en ese lugar son monótonas e inapropiadas. Toda la instalación lumínica se hizo nueva, buscando realzar los conjuntos de esculturas y de pinturas presentados. Se cuidó mucho la lectura correlativa de todas las tendencias representadas. Algunos grupos de esculturas fueron montados sobre una base única que ayudó a la articulación de paneles verticales y horizontales.

Para mí esta resolución compleja, junto al espíritu que se hacía evidente y que confirmaba la existencia de la identidad del arte de nuestra región, fue un logro que lamentablemente no repercutió como lo merecía, en el ambiente de críticos y de instituciones.

**- Vos también tuviste oportunidad de montar una gran exposición retrospectiva de tu obra en el hall del Teatro Municipal General San Martín...**

- No recuerdo bien quién me invitó a exponer allí en el año 1975... para el mes de septiembre. Fue una muestra retrospectiva colosal de una docena de obras, que arrancaba con la “Maternidad” [1955], que se la pedí prestada al Museo Sívori, estaba “Partir”, el “Diálogo” [perteneciente en aquel entonces a la colección del Arquitecto. Galán], y también pedí la “Pequeña Cantoría” a Salas Nacionales. Como siempre hubo todo un esfuerzo personal en el que me involucro frente a cada muestra... Preparar las bases, imaginar la disposición, probarla sobre un plano, pensar en qué ambientación hará que cada una de las piezas se vea mejor. Dí solución a un montaje que tenía en cuenta a ese espacio, resolviendo los elementos necesarios para lo que decidí mostrar. Así fue que un gran telón traslúcido, iluminado, hacía de fondo a los vidrios de “El Sol” y el reverso sirvió para fijar el bronce de “Mensaje a la Humanidad”. En el centro de la muestra estaba “Aún 1974” [era el nombre que tenía entonces]. Que era una denuncia de lo que estaba

ocurriendo en el país... aunque, como suele suceder nadie llegara a advertirlo... En fin.

Los “problemas presupuestarios”, que parecen haber existido siempre para algunas áreas, hacían que el teatro sólo se ocupara de imprimir un pliego con apenas algunos datos biográficos míos. Entonces a esto yo le agregué una hoja con una nota de Héctor Zimmerman y con el listado de las obras expuestas. Incluso me ocupé de diseñar una aficheta con el escudo municipal, con una letra manuscrita y mi firma, donde con unos tacos sobreimprimí en forma manual el lugar y la fecha de inauguración... Después las distribuimos junto a Sara y Diego y con la ayuda de algunos amigos que nos llevaron en auto hasta galerías de arte, locales de decoración y venta de ropa sobre la avenida Santa Fe. El 9, después de que la semana anterior en el mismo lugar velaran los restos de Aníbal Troilo, inauguramos la exposición junto con amigos, familiares y conocidos.

La muestra empezó bien, dentro de las expectativas que uno pone. Y terminó mal. En realidad yo no tuve en cuenta la cantidad de personas que transitaban por ahí para dirigirse a las diferentes actividades que se desarrollan en ese ámbito, y si bien había previsto que la alfombra del salón brindaba cierta inestabilidad a algunas piezas y tome algunas precauciones para su fijación, nunca imaginé que podía pasar lo que pasó. Un domingo por la tarde, tuve una sensación de malestar, evidentemente algo debía estar sucediendo. Sara y Diego iban al cine Premiere, enfrente del San Martín, y cuando pasamos todos juntos por la puerta, vi que faltaban algunas piezas. Cuando entré, ya solo, una de las bases sostenía nada más que la mitad de una de ellas. La otra mitad ya la habían sacado del lugar... Lo que había pasado era que a la salida de uno de los espectáculos, cuando gran cantidad de chicos salían eufóricos, y sin prevención de los ordenanzas que debían cuidar las obras expuestas, algunos tomaron las bases como columnas donde pivotaron para girar en sus corridas y más de una cayó al suelo, junto con la obra que sostenían. Por suerte nadie resultó lastimado. Algún bronce sufrió abolladuras... pero un mármol, en el impacto estruendoso, se partió en dos. Yo llegué al rato de lo ocurrido, porque siempre trataba de estar allí. Mi dolor y mi decepción eran indescriptibles. Pedí por alguna autoridad para que se hiciera cargo. Cuando al fin, una de ellas me atendió, no tuve el mínimo apoyo que sirviera de contención a aquella angustia por, nuevamente, el desentendimiento ante la obra dañada. A partir de ese momento le pusieron un corralito a toda la muestra y nadie podía acercarse a ver las obras. Y yo me quedaba “de guardia”, todas las horas en que la muestra permanecía abierta, para

que no volviera a producirse ningún otro incidente.

Así las cosas, una semana antes de dar por finalizada la muestra, retiré las obras.

Cuando digo que no me interesa esa masividad que puede pasar por el lugar, es porque sólo me interesan quienes observan y tratan de comprender.

Ningún periódico se ocupó de la exposición y en realidad pasó “con pena y sin gloria”. Este tipo de experiencia, sumada a los gastos de traslado y el esfuerzo para ubicar los trabajos, que cuando son mármoles o piedras resultan más complejos, con resultados nada gratificantes, hizo que durante largos años no volviera a mostrar.

Fijate la diferencia con otra muestra, de la que tampoco nadie se ocupó en comentarla, en la que sentí la satisfacción como del deber cumplido... fue la que hicimos en el año 1997 en la sala de la Sociedad de Distribuidores de Diarios y Revistas y Afines de la República Argentina, junto al pintor Miguel Dávila. Los pintores Domingo Gato y Juan Carlos Benítez, que eran los asesores de las actividades plásticas que esta institución llevaba adelante, dieron nuestros nombres y Ángel Peco fue quien nos invitó. La misma fue completada con otras actividades culturales: Intérpretes musicales, danza y mímica, a las que se sumaron a grupos de alumnos de escuelas de arte, que, casi siempre fuera del horario del público, yo les daba charlas para dar mayor claridad. Allí también fui con propuestas que fueron aceptadas con agrado por Peco, y concretadas: desde el modo de afiche, hasta el acondicionamiento de la sala y televisores que acercaban imágenes del taller con algunas otras obras. Como es costumbre hubo lunch de inauguración y algunos almuerzos en los que aprovechábamos a intercambiar anécdotas y camaradería con Enrique Gené, el crítico que nos presentó, y con el personal que colaboró en todo el montaje. Como verás... otra cara de la moneda. Cito estos ejemplos con el propósito de destacar la importancia que se le debe dar al muestreo de la obra de los artistas y acreditar que, en manos de personas idóneas, el resultado justifica la existencia de curadores. Otros ejemplos negativos me llevan a la conclusión de que, sin tener el conocimiento para esta responsabilidad, hay algunos que producen desastres y como no tienen capacidad de autocrítica alguna, se hacen llamar “curadores”.

De donde, me parece que esta función cumplida con el conocimiento necesario, es decir, que tenga en cuenta espacios, obra, iluminación, seguridad sobre terceros, estudio de documentación, diseño, y vocación didáctica, sin duda es útil para la realización de una buena muestra.

***-¿Cómo ves al mercado del arte actual, tanto en la Argentina, como en el mundo?***

- Te diré que me siento un poco alejado en relación a lo que es el mercado de arte en nuestro país. De todas maneras pienso que es un mercado limitado en comparación con el de otros lugares del mundo, en los que posiblemente por razones culturales, por especulaciones inversionistas, y por leyes de protección y fomento, encuentran mejor disposición para su desarrollo.

***-Y a tu juicio, ¿cuál es el rol que juegan o que deberían jugar los museos y las galerías?***

- Los museos deberían tener un acervo completo de obras plásticas de todas las épocas y éstas deberían ser mostradas en rotación temporal, planificando exposiciones didácticas para una clara difusión del arte. Como sucede en otros países de los que te hablaba al referirme a nuestro segundo viaje por Europa.

Como instituciones, los museos, a través de la gestión y planificación de sus directores, deberían hacer hincapié en una cuidada inclusión de los artistas locales. Sin estar limitados a tendencias o camarillas privilegiadas por quienes sean las autoridades circunstanciales. Me consta que hay artistas de generaciones anteriores, y últimas, que no figuran dentro de la colecciones de nuestros museos. Lo cual crea vacíos en la historia de todos los que hicieron y hacen la cultura plástica del lugar. No le correspondería a estas instituciones, ni a sus autoridades, hacer juicio valorativo de las realizaciones de sus artistas. El figurar en sus nóminas no puede ser considerado una consagración.

Muchos museos, como alguno municipal y otros provinciales, forman su colección a través de concursos y salones cuyos Premios Adquisición tienen ese destino. Y esto permitió de una u otra manera, que las distintas manifestaciones estén representadas de forma más democrática. Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) debería absorber los Premios Adquisición surgidos del Salón Nacional, y así cubrir la falta de obras de los artistas que no tiene en cuenta. Por supuesto que aquellos que no participan en aquellos eventos, o aquellos que participan y no alcanzan la distinción de una adquisición, deberían tener acceso a ella para estar integrados. Sea por una compra de la Fundación Amigos del Museo, del Fondo Nacional de las Artes o por donación privada, de algún coleccionista.

Este último aspecto tiende a que nuestros museos puedan tener una visión amplia, abarcativa de la obra de sus artistas y no que la composición de este acervo sea digitada por un patrón tendencioso.

Las galerías en nuestro país, en general, no tienen una relación con los artistas que signifique un seguimiento, una protección y una preocupación por su promoción, involucrada en un estado de fe y de continuidad. Con algunos de mis colegas es habitual que sintamos que muchos de los galeristas, lejos de tener esa visión, se ocupan sólo de satisfacer la demanda del cliente. Por lo que tratan de tener siempre en trastienda, las firmas más solicitadas, sin ocuparse de imponer la obra de alguien que no sea famoso, aunque sea una figura prestigiosa. De este modo, si bien a veces la galería llega a mostrar la obra de un artista, no se preocupa de que sus compradores habituales los incorporen.

También me llamó la atención, de acuerdo con lo que fue mi experiencia, que el marchand, que es quien está a cargo de una galería, cuando recibía las obras para una exposición, no tuviera un diálogo con el artista para interiorizarse de la motivación creativa. Lo que podría servirle como argumento para explicar al posible comprador el mensaje que tuvo en cuenta el autor. Parecería que también por una actitud de soberbia, opta por inventar cualquier razón subjetiva que posiblemente sea resultado de pura invención y que en nada contribuye a la faz didáctica de la difusión de la verdad o el significado intrínseco de la obra. Si tenemos en cuenta las condiciones mercantiles por las cuales se instala una galería, adjudicarle estas funciones culturales, quizá no estaría dentro de sus fines. Sin embargo, creo que tienen que cumplir un mínimo papel en ese sentido. Siendo que forman parte de la última etapa en el destino final de la obra del artista, tiene que haber un compromiso y una relación marchand - artista que les permita una comunicación. Con la que sin duda ambos se enriquecerán y, a su vez, beneficiará a la cultura del medio.

De darse esta relación ideal, contribuiría a la difusión, empleando medios publicitarios que, una vez logrados, alentarían una de las expectativas fundamentales que pone todo artista al aceptar la responsabilidad y el esfuerzo que significa el exponer su obra, que es comunicarse con el público.

***-Sobre la docencia ¿Qué debería tener en cuenta para la formación de nuevos artistas?***

-La docencia siempre me gustó, pero sobre todo porque sentía profundamente, a partir de lo que para mí significaron mis grandes maestros, que estos, en su relación con los alumnos son parteros de esas vocaciones que están perfiladas en cada uno y que las ayudan a emerger y a desarrollar en plenitud. Así fue desde aquel maestro de quinto grado que descubrió en mí el gusto por el dibujo, hasta quienes en cada





etapa de mi formación ocuparon ese sitio de Maestros. Siendo estudiante de los dos últimos años de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, había materias como “Prácticas de la enseñanza” y “Metodología”, que me dieron conocimientos teórico-prácticos que absorbí con satisfacción y que me permitieron sentirme cómodo con los alumnos en las clases prácticas. Después de egresado, algunas veces tuve ofrecimientos para tener a cargo algún curso en las escuelas de Bellas Artes y los rechazaba, acoplejado, porque me parecían insuficientes los conocimientos que había recibido en las distintas disciplinas como para tomar esa responsabilidad.

En 1968, me ofrecieron una cátedra como profesor interino de Escultura en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Consciente de que ya tenía fundamentos importantes para transmitir, sólo me quedaba probar si podía tener buena comunicación con el alumnado. Evidentemente, había superado mis primeras dudas y me sentía con más herramientas y condiciones para estar al frente de un aula. Y esa relación alumno-profesor me gratificaba. Durante todos los años que ejercí la docencia, siempre en escuela pública, lo hice con una entrega total, como considero que corresponde a una vocación. Nunca tuve alumnos particulares. Siento que éstos se aferran a la personalidad del profesor, a la imagen de su obra, y al carisma propio de esa relación. Los influencia de tal forma, que después les cuesta mucho tiempo, cuando pueden, superar esa instancia. En cambio, el alumno de la escuela pública recibe conocimientos de personalidades disímiles durante su recorrido como estudiante. Y partiendo de que cada maestro tiene su verdad, permite que el alumno se nutra de variadas modalidades, y elabore, según sus propias características, la conclusión que favorezca al desarrollo de su personalidad.

Al día de hoy recibo ex-alumnos o jóvenes colegas y grupos de alumnos acompañados por su profesor, para charlar y acompañarlos interpretando sus preocupaciones.

Tengo un principio rector fundamentado en la idea de que cada artista en su vida es portador de una antorcha que recibe de sus predecesores y que entrega a las nuevas generaciones. Somos un eslabón de una cadena, donde nos enlazamos con orgullo y responsabilidad.

Por eso, el rol de la docencia se integra cotidianamente también, tanto en el desarrollo de nuestra obra, como en nuestra conducta ética como artistas. Actitudes que están presentes, en forma simultánea, con la actividad del docente.

La formación de nuevos artistas no se dará solamente por un hecho puntual en la etapa de relación alumno-maestro. El artista es un ser

que heredó de otros como él, las cualidades espirituales esenciales, que le permiten detectar y transmitir lo vital a través del arte. Por eso, es fundamental que el estudiante joven tenga contactos con creadores que alcanzaron el privilegio de ser artistas y capte esas cualidades excepcionales.

De manera innata los chicos tienen aptitudes para manifestarse a través de imágenes plásticas. Desde la etapa del jardín de infantes, la incentivación que hacen las maestras ayuda a fomentar y enriquecer este lenguaje. Por eso, en la escuela primaria y secundaria, tienen que existir materias que mantengan la continuidad del desarrollo del arte. La enseñanza artística en estas escuelas, tiene que ser clarificadora y difusora del lenguaje plástico para que el hombre común no quede aislado de las manifestaciones que hacen sus artistas contemporáneos. En las escuelas especializadas de Bellas Artes, su rol debe considerar una formación totalizadora, donde el desarrollo de las materias plásticas sea prioritario para lograr el dominio de la observación y la manualidad. Las materias teóricas deberían enfatizar el estudio complementario. Estas tienen que estar programadas en una relación de equipo con los profesores de materias prácticas. Las distintas áreas deben estar interrelacionadas y converger en formar un alumno que sepa que el estudio, el análisis, la observación, la dedicación constante en el trabajo, son el bagaje que siempre deberá tener en cuenta.

Los aportes de las vanguardias, pueden incorporarse a los programas que se van actualizando. Pero ocuparán un lugar, en tanto sean una herramienta más del conocimiento. Sin eclipsar lo que son las fuentes tradicionales de la formación indispensable para el artista y el docente.

***-¿Creés que un buen artista debe transmitir sus criterios y experiencias?***

- Sin duda un buen artista debería transmitir sus criterios y experiencias. En lo posible ampliarlos con otras referencias que brinden mayores aperturas conceptuales. En esto pesa más que si es un buen artista o no, cómo entiende su función docente. En ese brindarse, el artista debe enseñar todas las técnicas y metodologías que utiliza. Y cuando es necesario enseñar algún aspecto técnico que no domina, no debe dudar en incorporar al colega conocedor.

Así también considero que enseñar sólo técnicas, no conduce a formar artistas.

***-Al momento de diseñar una política cultural, ¿qué es lo más importante que debería tenerse en cuenta?***

-Vivo y trabajo en la Argentina. Y siento que mi labor diaria, nunca

estuvo ajena a lo que nos sucede. Mi mirada sensible, es la de alguien que no puede abstraerse de lo que nos pasa como país... Ya te había contado que esto se me hizo más evidente cuando en mi primer viaje a Europa pude vernos “desde la vereda de enfrente”. Y esa mirada esta integrada a la “materia prima” que forma parte de mis trabajos. En ellos vibra esa tensión entre los ideales, los anhelos a los que uno aspira, lo que diariamente se presenta como necesario, y lo que tenemos, lo que nos rodea. Me cuesta comprender... te diría que por suerte nunca lo acepté como “natural”, cómo es que teniendo esta extensión territorial, y poseyendo las riquezas naturales, los hombres y mujeres capaces de activar en la industria, en la ganadería, en la minería, en las ciencias y en las artes... quedamos como embretados en este retroceso en el que estamos.

En las circunstancias actuales, donde sufrimos el flagelo de la desocupación, de la pobreza, del analfabetismo, con carencias presupuestarias en salud y educación, parecería utópico considerar qué elementos son importantes para una política cultural.

Sin embargo me parece importante sumar algunas ideas inmediatas sobre este terreno, que a veces parece olvidado, o desatendido.

La política cultural tiene que estar al servicio de toda la comunidad. Partiendo de que la sociedad tome contacto con las manifestaciones culturales y permitiendo que éstas reciban el apoyo necesario para desarrollarse en todo su apogeo. Aquí sí, la búsqueda de lo que tenga que ver con la identidad de nuestra cultura debe ser profundizada y transmitida para crecer y ser.

Tener en cuenta lo aborigen y lo inmigratorio, será estar sabiendo de costumbres, creencias y lenguajes, de la música, de las artes plásticas, de la danza y del teatro.

Las esferas oficiales no tienen una política integradora, que defina programas que deberían ser avalados y resueltos por toda la comunidad cultural. La investigación, la protección y la difusión serían las herramientas primarias de una política cultural nacional. Deberían crearse centros regionales y locales que se dediquen a aglutinar y a fomentar todo su bagaje cultural para integrarlo a la sociedad.

Hace un rato hacía referencia a la importancia de las escuelas en la instrucción general para la formación del hombre común, haciéndose parte conciente y activa de lo cultural. Cada pueblo, cada ciudad, cada barrio, debería tener centros culturales, a manera de sociedades de fomento, integrados con hombres de la comunidad, donde se cumpla la función de difundir desde lo particularmente local hacia una integración de todo el país.

Los talleres de los artistas se deberían incorporar al tejido local como generadores del encuentro, tanto de un pasado cercano, como de una inmediata contemporaneidad, facilitando la comunicación de los hombres y la comprensión del arte.

En el desarrollo de la política cultural la función del Estado es fundamental. Debe organizar planes que contemplen lo que esboqué antes. Desde la eliminación del analfabetismo, hasta la protección del desarrollo científico y artístico. Debe contemplar, en el presupuesto nacional, los fondos necesarios y suficientes para enfatizar esa política. Sería ideal que los estudiantes de las áreas culturales pudieran consagrar tiempo completo a esa tarea, otorgándoles becas o subsidios avalados por una vocación evidente.

También el Estado tiene que tener ingerencia en la última etapa de los hechos creativos: el libro, la representación pública (conciertos, funciones teatrales, recitales de danza) y el emplazamiento definitivo de murales y esculturas en la vía pública. E incluso impulsar leyes que obliguen y protejan la ubicación de obras de arte en edificios públicos y privados.

***-¿Qué le corresponde al sector privado?***

-Considero que, a través de las empresas y de las fundaciones, le correspondería apoyar los programas de política cultural surgidos de los entes estatales. Y sumar sus propias iniciativas a aspectos no alcanzados por éstos y a emprendimientos elaborados por ellos. Su función como “sponsor”, muchas veces soluciona muchos de los inconvenientes económicos de las distintas etapas de la producción artística, desde la realización de una obra, pasando por la exposición, hasta su emplazamiento. Pero es necesario cuidar de que esto no obstaculice la libertad creativa.

En este sentido, en los últimos años, pareciera que el Estado se estuviera retirando de algunas áreas. Pero creo que eso no pasa porque los sponsors, o los auspiciantes privados se hayan hecho cargo de esas cosas. Se retiran porque se retiran. No quieren poner un peso. No les interesa. Entonces parecería que la única solución es que se recurra al sponsor. Pero hubo recortes presupuestarios en infinidad de áreas, no sólo para la cultura. También para la educación, para la salud, para las jubilaciones... Todo eso se cortó. Y lo que aparece como una falta de política cultural, es en realidad la política cultural vigente. En este bastardeo, aparentemente no hay en este momento grandes auspiciantes, que se hagan cargo de todo el gasto para hacer un montaje. Lo ves en los catálogos de las exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes, donde están distintas empresas, y cada una pone un puchito. Y

algunos ni ponen plata. Si llevan una obra desde un domicilio hasta el Museo, sin ser nada especial, ya tienen que figurar como un sponsor. Y esa no es su función. Las muestras que se hicieron en otras gestiones del Museo de Bellas Artes, especialmente las de artistas extranjeros, que venían de Estados Unidos o de Europa, estaban solventadas en su totalidad por auspiciantes de ellos. Una gran empresa o directamente el Estado. Porque por ejemplo, para los ingleses, Moore y su obra eran como una representación diplomática en los distintos países a donde iban. Y entonces el marchand, por decirlo de alguna manera, el que lo muestra y lo respalda, fue siempre el Estado inglés. Tanto es así que hasta para visitarlo, había que hacer gestiones con una dependencia inglesa: el British Council.

Cuando hablo de las políticas culturales, me acuerdo de Romero Brest. Alguna vez asistimos a charlas que él organizaba cuando era director del Museo de Bellas Artes, cuando quería que se comprara un Picasso para el acervo del museo. Eran abiertas a todo público. Pero en realidad estaban dirigidas a los de alto estatus del país. Para que entre todos juntaran plata y compraran ese Picasso que costaba mucho dinero. Y como para que picaran el anzuelo, él contaba que en el MOMA, el Museo de Arte Moderno en Estados Unidos, la colección se había formado a través de aportes de grandes apellidos y de grandes empresas, y la “retribución” que tenían por eso era que allí figuraban para toda la vida en una plaquita donde decía que la donación era de fulano de tal. El Museo de Bellas Artes tiene salas enteras que han sido impuestas por el legado de las personas que donaron su colección y que ponen como condición que tienen que estar en exhibición permanente. De allí surgen los problemas cuando quieren disponer de algunas salas, ya que si quitan esas piezas de la exhibición, pierden su posesión. Uno de los matrimonios que hizo una donación muy importante, tiene como un diez por ciento del museo. Una de las salas se acondicionó con todos los lujos, adecuando la atmósfera para mantener la temperatura, la humedad y la luz, para que los cuadros y esculturas no se deterioren. Además de los bancos de mármol, y los pisos y las bases para las esculturas... Y esa gente tiene una señora placa al costado de la entrada, que dice que donó la colección y la puesta a punto de ese espacio. No es que esto esté mal, sino que a veces el esponsorio o la donación privada, deforman las cosas y ponen bajo reglas que podríamos llamar “del mercado” a un ámbito como el de la cultura, que tendría que ser, por lo menos a nivel oficial, de los museos, mucho más democrático. Porque si no, nuevamente, el que no accede a un auspiciante o a un mecenas, no es conocido por el público.



**-¿Creés que el coleccionismo en Argentina es importante, comparado con lo que ocurre en Europa o Estados Unidos?**

-Bueno, en relación a lo que te venía diciendo, el coleccionismo es otro tema... Me refiero a aquellas personas que en forma particular arman una pequeña o gran colección de obras. Si bien es un tema que no conozco en detalle, me da la impresión de que por figurar entre los países del Tercer Mundo, el coleccionismo en la Argentina no alcanza a ser importante.

Posiblemente, muchas de las colecciones que han existido y existen en nuestro país, no garantizan una permanencia y una continuidad en el tiempo, y por eso aparecen como hechos aislados para una satisfacción individual, o una inversión económica temporaria.

Comparado principalmente con lo que sucede en Europa, donde el coleccionismo, por una cuestión histórica, existe como una conciencia en la conservación de las fuentes y de las tradiciones, en nuestro país esta actividad parece ser aún incipiente, salvo algunas excepciones demasiado puntuales.

Si consideramos al coleccionista actual, que se interesa por las vanguardias de una manera “esnobista”, la actividad así entendida pasa a transformarse en uno de los factores deformantes del valor creativo. De todas maneras, en nuestro país debieron existir también “amateurs” que constituyeron pequeñas, o no tan pequeñas, colecciones que resultan importantes: primero al interesarse por el artista y su obra y luego, por salvaguardarla tal vez para el destino último en un museo. Coleccionista importante para el mundo artístico debería ser aquella persona que, amando la obra de arte y disponiendo de los medios suficientes para adquirirla, siente la necesidad de poseerla.

Por eso pienso que quien se dedica al coleccionismo tiene características psicológicas determinantes que lo hacen un ser especial.

Considero que el coleccionismo es útil y bueno. El coleccionista cierra en cierta manera un ciclo. No sólo desde el punto de vista económico, porque el artista recibe un dinero por ese producto de su trabajo, sino porque así la obra de arte completa su razón de ser: salir del taller y estar frente a otros. Que serán aquellos “observadores activos” de los que te hablaba al principio de nuestra charla, que se enriquecen en la medida que vayan conectándose con esa expresión artística. De no ser así, se trunca. Es el libro que no se lee, o la música que no se escucha...

Para impulsar el coleccionismo, el Estado debería dictar leyes que lo fomenten. Con lo que quien emprende esta actividad se sentiría acompañado e incentivado.

**-¿Qué nos podrías decir acerca del país que te tocó vivir?**

-Volviendo un poco a lo que hablábamos antes, tengo la sensación de que me tocó vivir un país caótico, carente de continuidad. Donde la historia es abortada sistemáticamente, interrumpiendo una posible continuidad para un proyecto constructivo. Si bien hubo momentos en los que sentía una consideración hacia la comunidad, el ciudadano común nunca fue comprendido ni respetado en la diversidad de sus necesidades. Este divorcio entre el poder y una sociedad siempre esperanzada, que creía ser tenida en cuenta, es casi una constante.

Cuando pude ver el país desde “la vereda de enfrente”, como lo describí al hablar de mis viajes a Europa, percibí que nuestra edad histórica, con respecto a la de ellos, recién la iniciábamos. Estamos en los cimientos y por lo tanto, somos también nosotros los artífices del inicio de nuestra historia. Esta utopía me alimenta creyendo en el aporte de nuestra acción, del pensamiento, del trabajo, de la lucha y de esa continuidad anhelada.

No es que esta “utopía” mía anula lo que históricamente existió como aporte cultural. Lo que pasa es que eso también está en pañales, porque todavía no se hicieron todas las investigaciones como corresponden. Sobre todo del arte primitivo, originario, de nuestros pueblos. Es como si no hubieran existido. Recién nosotros, los de nuestra generación, empezamos a tomar conciencia de esa existencia.

En eso las distintas instituciones también confundieron el valor de los elementos que rescataban de las culturas originarias. La mayoría fueron, son, parte de la colección del Museo de Ciencias Naturales y Antropológico de La Plata. Me acuerdo que cuando Romero Brest pasa al Instituto Di Tella, es uno de los primeros en armar una exposición con esas piezas, en el año 1963. Que todavía tenían –y aún tienen los sellos del número de inventario. Son consideradas como artefactos para el estudio y el análisis bajo el aspecto antropológico, pero no por lo que significan como creación artística y como aporte de la cultura. Y en esa muestra del Di Tella empezamos a ver que sí había otra cosa. Romero Brest hizo una buena labor en este sentido.

Tal vez porque me tocó vivir un país que percibo en gestación, no le reclamo más de lo que me brindó. Pero sí me alzo indignado contra los engaños y contra los personajes endemoniados, que creyéndose todopoderosos, masacraron a generaciones que son imposibles de reponer. Siempre me preocupó el estado de dependencia y de sometimiento, que no nos merecemos. Me gustaría augurar un país en el cual se articulen las mejores condiciones para satisfacer las necesidades y el “nunca más” para lograr el triunfo de la libertad.



Por eso el joven de hoy se encuentra en una sociedad infinitamente problematizada. Viene de cuando sus hermanos eran asesinados, aplastados, de familias angustiadas y de confusos discursos. Luego, se encontraron con una vuelta de página y entre la confianza de la democracia, les apareció el no sentirse representados, no sentirse contenidos y burlados una vez más. La escuela se derrumba, su lugar de trabajo desaparece, la pobreza lo atormenta, su salud no tiene dónde cuidarla. Tiene muy pocos ejemplos dignos: la corrupción lo rodea y la mentira, moneda corriente, a veces se torna difícil detectarla. Tal es la hipocresía que vive.

A unos y otros les es muy duro vivir... Desde el momento mismo en que nacen, en un país donde se les cierran las puertas a medida que van creciendo.

Por eso, para poder sobrevivir, para poder sobreponerse a esta realidad tan dura, no sólo necesitan abrazar ideales que parecerían irrealizables, sino que directamente, a los jóvenes de hoy, les toca estar en la franja de la acción, para poder articularla, precisamente, con la más bella y difícil de las esperanzas, cual es esa de convertir en posible aquello que se presenta como necesario, para así poder triunfar.

A los jóvenes que piensan ser artistas quiero decirles:

Teniendo ustedes un pensamiento dirigido a una actividad humanística, están encaminados a satisfacer algo muy importante para el espíritu. En este mundo con predominio mercantilista, el pensamiento que los impulsa resulta un privilegio maravilloso. Es indispensable, en defensa de esos ideales, que estén decididos a luchar para lograrlos. Implica sacrificios, fe absoluta en sí mismos y en lo que hacen, sin claudicar de los sueños y esperanzas. Serán los propios artífices para que el estado prioritario de sus pensamientos alcance la identidad personal. "El arte es un compromiso de vida". En el camino encontrarán muchos que los acompañen y comprendan, deseando transferirles su propia experiencia. Pero deben saber que en el momento de ejecutar lo propio, estarán solos.

La vocación tiene que ser alimentada con conocimientos que la nutran. Es indispensable estar dispuestos al esfuerzo requerido, estudiando, analizando y ejercitando las técnicas necesarias. El tiempo dedicado a cada una de las manualidades para lograr la fluidez útil, será una ruta eterna. A la vez, deberán buscar abonar sus percepciones y su espíritu sensible también de manera permanente.

Les recomiendo no dejarse llevar por el facilismo, ni por las corrientes de moda. Respeten las diversas tendencias, aprendiendo a detectar

quién lo hace bien y quién lo hace mal. Eso les permitirá convivir con lo verdadero y desentrañar los códigos de cada creador. Desechar la mentira con uno mismo, asumirse, ser respetuoso y responsable. Saber armonizar la vida cotidiana en todas sus etapas, con lo que implica dedicarse al arte. Sepan que lo que producen con su trabajo y dedicación será un testimonio representativo de su tiempo.

**- ¿Cómo describirías la relación de Sara respecto de tu búsqueda artística?**

- Sara, desde el vamos, desde nuestro encuentro, siempre estuvo vinculada a mis inquietudes artísticas. Si bien yo las vivo y comparto con la gente que conozco, desde los primeros diálogos que tuvimos con ella, nos sentimos cómodos hablando de algo que conocíamos los dos. Daba la casualidad que, a partir de su inquietud por la plástica, tenía amigos y conocía a muchos de los artistas de fuste de aquella época en Buenos Aires. Siempre hablamos con toda normalidad, nunca hubo ninguna diferencia entre nosotros en esos aspectos. Y eso hacía que fuera comprendido, entendido y estimulado en todo cuanto fui haciendo al principio y después.

No es que nos vinculamos sin tener elementos ya en común en cuanto al sentido de lo espiritual, de lo bello, de lo sensible... Lo compartimos. Hasta en cosas muy simples, como es gustarnos una buena obra de teatro o película, o un buen libro, o una buena ropa, o un mueble, o cualquier cosa que implique un gusto por aspectos estéticos.

Y en cuanto a su trabajo como investigadora, también tenemos en común el tipo de dedicación. A veces se pierde magnitud del tiempo que uno pasa concentrado en un trabajo. Cuando estás en un momento muy crítico, donde es muy necesario que le pongas más horas, se las pone tanto un investigador como un plástico. También en eso nos comprendemos y nos entendemos desde el vamos. Son factores en común. Yendo un poco más allá, también compartimos los ideales. Porque los ideales del investigador son muy similares a los del artista. Ya sea desde el punto de vista económico o en la vida diaria. E involucrado dentro de los ideales, está el sentido ético. En este caso en particular, en cómo encaramos los dos qué nos importa más, si el trabajo en relación al beneficio que nos va a dar, o la satisfacción de estar consagrados a algo que nos interesa mucho. Podría decirte que tanto la investigadora, como el artista nos levantamos cada mañana con la curiosidad de encontrar algo nuevo.





# PRESENTACIONES Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

Ricardo guarda prolijamente en una carpeta algunos escritos suyos y recortes periodísticos de artículos publicados sobre su obra. Leerlos fue no sólo ingresar en una pequeña “hemeroteca”. Allí aparecían muchos de los conceptos que están presentes en estas páginas, lo que habla de su constancia y de su consecuencia tanto en su obra, en su acción, como en su pensamiento.

---

## **Ricardo Martín Dagá**

*Solicitud de crédito presentada al Fondo Nacional de las Artes - 1959*

De mi actividad (conceptos, conclusiones)

Abandonando ya esta exposición cronológica y un tanto descarnada de vivencia, trataré de dar una visión más amplia de mi actuación, desde que me inicié en lo que es mi vocación.

Diré que una vez finalizados mis estudios en los establecimientos antes mencionados, comencé una intensificación más o menos organizada en intentos plásticos para poder dominar las posibilidades escultóricas en todas sus expresiones, es decir que me he esforzado en llevar ideas y conceptos que poco a poco iban naciendo de mi ser al terreno puramente formal tratando de hallar la expresión plástica que correspondiera a lo que quería decir.

Fue así que empecé a advertir que determinadas líneas, planos y formas correspondían a determinados sentimientos y decían determinadas cosas, y que no era posible plasmar una idea o un sentimiento con formas que, de por sí, dicen lo opuesto. A partir de entonces y además de mis experiencias personales en el taller, concurrí con más asidui-

dad a los museos, deteniéndome en las obras que permitían en mi observación directa extraer conclusiones y ampliar mis experiencias, la asistencia a conferencias, la contemplación de reproducciones de obras y la lectura de libros van desarrollándose en mí un mundo personal.

Esto corresponde a lo que llamaría la faz formal, en el verdadero sentido de la palabra, de la expresión escultórica, algo así como un principio de psicología de las formas.

Luego me dediqué a lo que corresponde a la técnica escultórica, pues hecho el primer planteamiento advertí que no sólo las formas tenían su individualidad expresiva, sino también la materia en que se las plasma contribuye a dar el sentido comunicativo que se desea. Fue entonces que comencé a trabajar diferentes materiales, piedras y madera, sintiendo así concretamente sus propiedades.

El manejo de distintas herramientas contribuye a dominar esta faz técnica, lo cual significa para mí poseer el lenguaje de los medios para aprovecharlo en lo sucesivo con toda libertad al servicio de la voluntad creadora.

De este proceso acompaño fotografías con las que trato de atestiguar lo aquí expuesto dentro de los límites de esta documentación.

Ahora bien, cabe destacar que esta subdivisión aquí establecida en cuanto al proceso de mi actividad, no se da con cortes tan definidos durante la misma, pero considero necesario plantearlo así para dar mayor claridad en este análisis de los fundamentos y objetivos que van cimentando mi concepto.

Otro de los aspectos en el que trato de aplicar todo mi deseo de plasmación es el que podría definirse como el de creación, que es indiscutiblemente lo esencial para el individuo sumido en el afán de darse en sus realizaciones.

Es en esta faz, la más compleja, en cuanto al logro de ella, donde trato de afianzar la existencia de mis obras. Sé que es el fundamento de toda creación artística y por ello procuro ahondar en estudios y experiencias que apartado de lo técnico y de lo formativo, depende pura y exclusivamente del desarrollo de las vivencias, la fantasía, la imaginación y la idea que determina la obra como un ente necesario y único.

En todas estas búsquedas deseo afiancen y florezcan la personalidad, la cual tan sólo el tiempo dejará ver, a través de mi producción, una fisonomía peculiar de mi forma de ver y sentir.

En cuanto a lo expresado aquí puede decirse mucho. Sé que de estos planteamientos se han hecho serios y profundos estudios y que a su vez son motivo de frecuentes polémicas. Pero quiero señalar por últi-

mo que la intención, al resumirlos aquí, dentro de mi escasa expresión lingüística, es para dar una visión panorámica de mis conceptos personales en cuanto a mi actividad en el presente.

Dagá.

---

### **Raúl González Tuñón**

*Diario Clarín, Buenos Aires, 20 de octubre de 1960*

Por las Galerías de Arte

RICARDO DAGÁ

De acuerdo con los conceptos de la escultura como peso, masa y como espacio, se ha ubicado dentro del primero a Ricardo Dagá, joven escultor que expone en la Galería Witcomb. Nosotros creemos que en su obra se dan ambos elementos, pero sobre todo la sensibilidad creadora de un escultor que, más allá de las teorías, de las definiciones, explica su arte por su arte mismo.

Leonelo Venturi ha dicho que hoy no debemos hablar de belleza sino de verdad. Y bien, en el caso de Dagá, artista de nuestro tiempo, en plenitud, porque no lo expresa únicamente por la forma, su mensaje anguloso, ondulante, diverso como la tierra, como el mundo, sin ninguna concesión a lo bonito pero tampoco a lo feo, significa la unidad armónica de verdad y belleza. Él toma los materiales y los transfigura, los enaltece, y es algo así como si devolviera al granito, a la madera, al bronce, al mármol, su antigua y recóndita pureza. Recio y delicado a la vez, el artista se manifiesta en múltiples formas y tamaños y hasta sus miniaturas han sido logradas en profundidad. Y así como los maestros que construyeron las viejas catedrales no confundían elevación con altura (un rascacielos da la sensación de altura, pero Notre Dame significa elevación), el joven Dagá no confunde acción con movimiento: éste es el resultado de la intensidad de aquélla. Lo advertimos a través de sus obras, de esas curiosas interpretaciones de la luna o el esplendor plástico de la serie del Toro, donde también repite el motivo, pero cada composición significó un problema; en las varias "Maternidad"; en "Beso" (bronce), en "Ternura" (palo santo salteño), en las piezas que integran otra serie: "El hombre en busca de su destino", etcétera. En suma, una muestra notable, en la cual una suerte de ímpetu clásico se expresa en un mundo cautivante de intención moderna.

R.G.T.

**Ladislao Magyar**

*"Arte y Palabra", N° 2, Buenos Aires, 1961. Pg. 2*

**DAGÁ****EL ESCULTOR METAFISICO**

Consideramos tarea impostergable destacar los hechos que contribuyen positivamente a la fecundidad y riqueza de nuestro panorama artístico. Uno de ellos es la existencia de valores aislados cuya obra se va gestando lenta y silenciosamente bajo la agitada marea de la gente que figura en todas partes. No debe creerse que el recogimiento significa debilidad, miedo a comprometerse, a mostrarse o tal vez falta de tenacidad. Es una de las tantas actitudes posibles que generalmente manifiesta un prudente madurar, para sorprendernos repentinamente con el surgimiento de una innegable fuerza creadora.

Tal es el caso del escultor Ricardo Dagá. Los "habitués" a las salas de exposición recordarán seguramente su muestra que tuvo lugar en la galería Witcomb en el mes de octubre del año pasado. Era ése su primer contacto individual con el público, esa "presentación en sociedad" ansiada y aguardada con expectativa, pero que en el fondo puede tener importancia o carecer de ella. Sin entrar en el planteo analítico sabemos que la exposición alcanzó resonante eco. Hace tiempo que no veíamos surgir un joven escultor de su talento y sobre todo poseedor de un oficio tan honrado y cuidadoso. Movido por el interés de conocerlo mejor, lo acercamos a los lectores de ARTE Y PALABRA.

Tal vez el hecho de hallarse en contacto directo con un artista determinado implique una serie de peligros, ya que muy fácilmente se produce una interferencia afectiva que dificulta la apreciación objetiva de la obra. A pesar de ello puede representar una vivencia valiosísima para el crítico o comentarista de arte (casi preferiría emplear un neologismo cualquiera pues el término "crítico" posee un sabor hartamente convencional), conocer al artista no solamente a través de sus muestras, sino también en su lucha cotidiana. Ya estoy oyendo la justificada indignación del lector ante la, pretensión de juzgar conductas, procedimientos, y no los resultados. Pero no se podrá negar que puede resultar bastante mezquino el contacto esporádico de quien penetra en una sala determinada y en breves instantes lanza juicios salomónicos sobre el fruto de dolorosas lucubraciones. Precisamente para una visión más global es muy importante descubrir al artista desde adentro hacia afuera, desde su lugar de trabajo y ser partícipe de sus entusiasmos, de su soledad, de sus interminables dudas.



El taller de Dagá posee el mismo magnífico aspecto de modernismo que presentara su exposición. La funcionalidad aunada a un claro concepto de espacio y materia arquitectónica señorea en todo el ambiente. La pulcritud y el orden casi contradicen la pujante tarea que en él se viene elaborando. Esculturas, dibujos, fotografías, dispuestos con esmero, hacen más agradable todavía la estada de quien convive con ellos. Cuando decidí entrevistarlo pensé efectuar un clásico reportaje de preguntas y respuestas. Desde el primer momento presentí, luego se me confirmó rotundamente que el sistema no tendría aceptación en este caso. No era de extrañar; una persona de su temperamento racional no podría prestarse a preguntas a tiro de boca. No por temor al compromiso, sino por honradez. Siempre tememos que no se nos comprenda plenamente, que las palabras no sean suficientemente explícitas; resta generalmente un angustioso hueco entre éstas y la boca, circunstancial portadora de ideas y sentimientos.

Dagá recorrió las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes y como otros tantos sufrió la balumba de profesores clásicos por convención, cuya "genial directiva" se reducía a corregir orejas grandes o narices chicas. Concurrió luego durante muy breve tiempo a la Escuela Superior "Ernesto de la Cárcova", establecimiento que abandonó al no encontrar las enseñanzas ansiadas, para lanzarse de pleno al camino de la búsqueda personal. Significole en ese momento un impulso considerable el contacto con la gente que en aquel entonces bregaba sin tregua, particularmente la de Libero Badii con quien se desempeñó como ayudante durante dos años, sin que llegara a ser alumno suyo concretamente. En su valiosa convivencia con éste las disensiones y las discusiones eran interminables. Sin duda alguna el choque es necesario; todo ello no hacía sino afianzarlo en sus convicciones personales. Recuerda al maestro con la veneración de quien observa los errores, pero advierte a través de ellos un profundo fondo humano.

He mencionado líneas antes un hecho fundamental en la obra de Dagá: su perfección técnica. Debo agregar y resaltar que ella no es un ente aislado, un disfraz falaz: es protagonista vivo de su quehacer artístico. Sería un grave error reducir las manifestaciones artísticas a la mera consideración de las distintas perfecciones; un criterio de esa índole sería totalmente amorfo. Pero tampoco podemos pasar por alto una elaboración consciente que guarda armonía con la euritmia de la forma. Rodin, en su testamento, lo ha manifestado claramente: "Llevad a cabo vuestra labor como honrados obreros." El mérito es doblemente valioso por tratarse de una época que parece gastarse en experimentaciones, en nuevos y nuevos descubrimientos, ensayos y despojamientos, que

por una parte parecen magníficos y totalmente necesarios, pero sucede que muchos artistas no llegan sino hasta los primeros pasos del intimismo con la materia, cuando ya están abocados hacia nuevos horizontes, dejando atrás una serie de problemas inconclusos.

Dagá con sus esculturas nos manifiesta que es posible ser distinto y estar penetrado del espíritu de la época.

En su obra se halla aunada la tradición escultórica clásica, (belleza, armonía, equilibrio, etc.) la independencia formal y la concepción espacial de la escultura moderna. Por más extraño que parezca, una concepción no contradice la otra sino que la continúa en cierto modo. Del mismo modo que es absurdo repetir una experiencia anterior cuyo ciclo se halla concluido, toda nueva manifestación tiene por cimiento los aportes de las corrientes pretéritas, por más que se pretenda renegar de ellas. Ya en el “Filebo” de Platón leemos lo siguiente: —”Puesto que no comprendes el vuelo de mi pensamiento, es preciso tratar de explicártelo. Por la belleza de la figura no entiendo lo que muchos imaginan; por ejemplo cuerpos hermosos, bellas pinturas, sino que entiendo por aquélla lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas trabajadas a torno, así como las hechas con regla y escuadra; ¿concibes mi pensamiento? Porque sostengo que éstas son siempre bellas en sí por su naturaleza; y que procuran ciertos placeres que le son propios y no tienen nada de común con los placeres producidos por los estímulos carnales. Otro tanto digo de los colores bellos, que tienen una belleza del mismo género y de los placeres que le son afectos”.

Dagá parte para la elaboración de sus esculturas de una forma orgánica o sea naturalista, que lentamente a través de infinitos bocetos y estudios adquiere un aspecto cada vez más impersonal. Cuando aborda el material ya lo hace sobre un plan seguro estructurado previamente. En ocasiones la materia en estado bruto le está sugiriendo el camino a seguir y lo respeta durante el proceso creativo. Si bien la forma posee exteriormente todas las cualidades de una larga elaboración intelectual, no se encierra solamente en ese apriorismo. Junto al artesano que la lleva hasta su última consecuencia convive el romántico que sabe romper con un arabesco, con una textura, o con el agregado de un material totalmente libre, la continuidad racional. Tampoco titubea frente a las innovaciones técnicas; de esta manera elementos de distinta procedencia conviven en perfecta armonía y ha llegado hasta colocar un motor a una de sus esculturas pues lo requería el sentido simbólico. Es este un factor importantísimo dentro de su proceso creativo. Las formas no se reducen a un mero deslumbramiento, a un muestrario de las distintas posibilidades; a pesar de su libertad expresiva vive en ellas

una mancomunidad ontológica; se nutren en las inquietudes del hombre, sus búsquedas, sus deseos, sus sentimientos y particularmente su destino. Dagá se propone captar al hombre en su esencia íntima, en lo que posee de trascendencia universal. La concepción podrá parecer algo esotérica; pero ¿acaso la historia del arte no nos habla de inquietudes metafísicas? Además de la voluntad artística intrínseca ¿qué es lo que palpita detrás de los mosaicos y frescos bizantinos, las esculturas góticas, las figuras de Miguel Ángel, las pinturas de Rembrandt, para mencionar sólo a algunos?

Presentar a alguien como un supradotado, un monopolizador de condiciones suprahumanas, celebrar interminables pleitesías es totalmente ridículo y carente de sentido, pero sí debemos forjarnos un deber en cuanto a las exigencias, a los reconocimientos. Es por esa razón que no podríamos pasar por alto la labor de este joven escultor, cuya trayectoria evidencia condiciones tan notables y quien, de continuar en este rumbo, nos seguirá aportando “ indudablemente pruebas de su capacidad creadora.

---

**Mario Cueva**

*Revista “Karina”, Buenos Aires, octubre de 1966, pg. 21*

**PLÁSTICA**

“Habría que vivir dos veces. Una para vivir solamente y otra para crear...”, reflexiona el escultor Ricardo Dagá, que en su taller de estilo japonés, construido por él mismo en Villa Ballester, da los últimos golpes de cincel a las obras que expondrá este mes en Witcomb, entre los 17 de octubre y el 5 de noviembre próximos. La exhibición abarca piezas de 1960 a 1966 y se divide en tres series: “Vuelo”, “Ruego” y “Puertas para un Templo”.

---

**Córdoba Iturburu**

*Diario “El Mundo”, Buenos Aires, 30 de octubre de 1966.*

**RICARDO DAGÁ****CLÁSICO Y ACTUAL**

Por segunda vez, nuevamente en la galería Witcomb, el joven escultor Ricardo Dagá ofrece a la consideración pública una muestra individual de sus obras. Se trata, como en oportunidad de la primera, en 1960, de una exposición de caracteres nada corrientes. No obstante su juventud —Dagá cuenta apenas treinta y cinco años—, su personalidad artística

ha alcanzado un desarrollo que no es posible calificar sino con la palabra madurez. En su muestra anterior, creemos haberlo señalado —una muestra de méritos sobresalientes—, era visible, en su concepción y sus soluciones plásticas, la gravitación en su espíritu de su explicable admiración por ese maestro de la escultura de nuestro tiempo que es Henry Moore. Esto se advertía, justo es señalarlo, solo en algunas de sus obras. En las demás —y aun en esas signadas por ciertos ecos del maestro británico—, la joven personalidad de Dagá no dejaba de manifestarse a través de particularidades de espíritu y de forma que el tiempo ha acentuado. En la exposición actual, la liberación de toda influencia es concluyentemente advertible. Por la autonomía de su espíritu creador, por la equilibrada originalidad de su visión y por el dominio de un vocabulario plástico ponderada y calificadamente personal, Dagá puede ser considerado, ya, una de las personalidades realmente significativas de nuestra escultura.

Expone el joven artista, en esta oportunidad, una cincuentena de obras. Bronces, piedras, mármol, alguna talla en madera, integran el conjunto. Sus materiales son siempre nobles, perdurables. Es perdurable, asimismo, su concepción de la escultura, una escultura que se enlaza por una parte con la tradición clásica y, por otra, no deja de asimilar el espíritu de libertad transfiguradora e inventora de las experiencias modernas. Tres temas afronta Dagá en esta exposición: “El vuelo”, “El ruego” y “Puertas para un templo”. En los motivos de “El ruego”, la figura humana está en la médula de sus creaciones; en los de “El vuelo”, una sensación dinámica; y, por último, en los de “Las puertas para un templo”, es la alusión a los Diez Mandamientos bíblicos el origen de la teoría de figuraciones plásticas que se enlazan en el friso de los diez postigos integrantes de la entrada a la casa de oración.

Cuarenta y cinco piezas escultóricas, además de dibujos y anotaciones de indudable interés ilustrativo, registra el catálogo. Las dimensiones son sumamente disímiles. Hay un bronce, “El ruego” de dos metros y medio de altura y una piedra, dolomita, sobre el mismo tema, de dos metros diez. Hay pequeños bocetos cuyos tamaños máximos no pasan de cuatro a cinco centímetros. La fundición en bronce domina de manera casi absoluta. Esto implica una de las razones, la material, de la unidad del conjunto. Pero la raíz de su unidad capital reside en causas más esenciales. Hay una visión, una concepción, un estilo, en estas obras. No se nos escapa la responsabilidad de la afirmación. Pero ese sello de una personalidad que se resuelve en lo que debe llamarse un estilo está presente en esta muestra. Se manifiesta a través del espíritu lírico que la anima, un espíritu cuya expresión es un vocabulario plástico confi-

gurado con elementos de la mejor tradición escultórica y la audacia de transfiguraciones en las cuales la libertad y la novedad de las formas es una exigencia de raíces interiores. Es clásico, en Dagá, su prurito de pesantez y de masa, la densidad de los volúmenes plenos que se asientan vigorosamente sobre la Tierra, y es actual su voluntad de transformación expresiva de las formas hasta los lindes de la abstracción o hasta la plena abstracción, por una parte, y, por otra, ese afán de espiritualización que eleva las líneas de algunas de sus creaciones en los movimientos aéreos de la llama. La plasticidad y la espiritualidad se funden en la obra de Dagá como pocas veces ha ocurrido en nuestra escultura. Pensamos, al decirlo, en el maestro de tanta significación como fue nuestro inolvidable Pablo Curatella Manes. Como en este gran artista desaparecido, en Dagá ocurre, asimismo, el hecho extraño, que alguna vez señalamos en Curatella, de la invariable presencia, en su obra, de algo así como un buen gusto elevado a irreversible jerarquía estética, una especie de aristocratismo artístico que exige para su calificación el uso de la palabra refinamiento. Hasta en la presentación de su muestra se manifiesta, de manera concluyente, ese aristocratismo, ese refinamiento. Desde los días de la última muestra individual de Curatella, en la galería Wildenstein, nunca se había presentado entre nosotros, de manera tan ejemplar, una exposición de esculturas en que se haya creado un ambiente tan apropiado para la gustación del conjunto y la estimación sensible de cada pieza.

Córdoba Iturburu

---

### **Rafael Squirru**

*Presentación para el catálogo de la exposición en la Galería Witcomb, octubre 1970.*

RICARDO DAGÁ

escribe Rafael Squirru, Director del Museo de Arte Moderno de Bs, As.

Dos conceptos básicos se disputan el terreno de la creación escultórica: el de la escultura como peso, y el de la escultura como espacio. Por tradicional, cuenta la primera con el apoyo de los grandes genios griegos y del Renacimiento en los que prima el concepto de masa y la emoción háptica; la escultura espacial comenzaría estrictamente con Pevsner y Gabo a partir del manifiesto constructivista.

Escultor de masa sigue siendo Brancusi y lo es Moore aunque horade

sus bloques en una feliz conjugación espacial; su acento sigue estando en la masa; el aire que penetra es una visita a diferencia de Gabo donde adquiere condición de huésped.

Es a esta primera tendencia a la que adscribo las realizaciones del joven Dagá. Su obra, honesto es decirlo, acusa aún la huella del maestro; a nadie puede escapar la presencia de nuestro Badii, pero no se trata aquí de marcar filiaciones evidentes sino de legitimarlas en la medida de lo que esta obra encierra de propia, lo que para mí tiene contornos de evidencia.

Los grandes artistas son aquellos que acusan a los grandes maestros, contra los que ostentan su desafinación como un rasgo de orgullo. Tan sólo que debemos recalcar el abismo que separa la condición de discípulo de la del imitador servil.

El Dante prefiere iniciar su viaje de la mano del “suo maestro”, su voz crece al nombrarlo al ilustre capuano. La grandeza no se acobarda de la guía de los grandes; la búsqueda de la originalidad, como la búsqueda de la felicidad son los engañosos espejismos que persigue una mente superficial. La originalidad; como la felicidad, deben darse por añadidura, y jamás deben preocupar al hombre cuya empresa es buscar el Reino de Dios, su yo, su autenticidad, su verdad; si la búsqueda es profunda encontrará muchos puntos de coincidencia, se sentirá tentado de firmar muchos pensamientos que lo han precedido; deberá incurrir en muchas repeticiones; en su reviviscencia de lo dicho afirmará su propia personalidad; y Dagá con todas sus reminiscencias ostenta una personalidad.

Deber del espectador es descubrirla ahora, más adelante será demasiado fácil; descubrirla ya, con lo que habrá enriquecido la propia.

---

**Alberto M. Perrone**

*Revista “Gente”, Buenos Aires, enero 1974, Pg. 52.*

**RICARDO DAGÁ: “LA ESCULTURA Y LA VIDA SON LA MISMA COSA”**  
RICARDO DAGÁ, ESCULTOR ARGENTINO, ESTUDIÓ CON EL CÉLEBRE LIBERO BADI, VIVIÓ EN EUROPA, CONOCIÓ DE CERCA NADA MENOS QUE AL FAMOSÍSIMO ESCULTOR HENRY MOORE, PERO PREFIRIÓ VOLVER, COMO ÉL DICE, “PARA CONTRIBUIR A CIMENTAR LAS BASES DE LA ESCULTURA EN LA ARGENTINA”. SUS MANOS HAN PLASMADO TAMBIÉN OBJETOS FUNCIONALES -PIEZAS ÚNICAS-, PORQUE CREE QUE EL ESCULTOR DEBE TRABAJAR EN COLABORACIÓN CON ARQUITECTOS, DISEÑADORES Y DECORADORES. AQUÍ NOS CUENTA SUS TEORIAS Y MUESTRA SUS OBRAS.

Uno a veces se pregunta por qué muchos artistas hablan de sus viajes al extranjero. O, en otros casos, la fascinación de Europa. Roma, Londres y París, sobre todo París, como metas para una mayoría de hombres que pintan, escriben o modelan con sus manos la arcilla. Algo más o menos así pensaba mientras estaba en un quinto piso frente a la Plaza San Martín, y los árboles, en la altura, nacían como una fronda diferente a la que estaba acostumbrado a ver desde el nivel del parque. “El bronce que tiene esta mesa como base pesa doscientos kilos y la placa de vidrio arriba de los trescientos” —fue lo que me dijo Dagá. El hombre que a fuerza de pulmón había tallado algo más que cuatro patas para una mesa. Ricardo Dagá, con un apellido catalán, y con un pausado y porteño chamuyo, comenzaba a explicarme lo que había detrás de tres grandes obras incorporadas al ambiente del departamento. Según Dagá, todo el mérito era del decorador Rodolfo Borgarini. Porque a Borgarini, que había diseñado desde la alfombra hasta los espejos, también se le había ocurrido que un escultor hiciera una mesa para doce comensales, además de un biombo y una chimenea.

—En Europa —dijo el escultor— los artistas trabajan con los arquitectos y decoradores. Los profesionales de la edificación europea no temen, como en nuestro país, intercambiar ideas y buscar la colaboración de los artistas. Aquí, con excepciones, se vive en un clima de competencia que no beneficia a nadie.

— ¿Cómo entonces surgió su colaboración con el decorador?

—Al propietario de este departamento, al ingeniero Sánchez Granel, le gustaban mis esculturas. Cuando encargó la total remodelación de este departamento Borgarini me pidió colaboración. ¡Yo nunca había pensado en hacer una mesa como esta! ¡Ni tampoco un biombo ni una chimenea! Pero, puesto a pensar y teniendo libertad completa para elegir los materiales encare la tarea, y el resultado son obras de un escultor más que simples muebles de una casa.

Me acerco a una larga mesa y miro a través de la tapa de cristal translúcido. El pie de la mesa es una sinuosa escultura de bronce. Personajes que arman un imaginario encuentro y arriman sus cabezas y sus cuerpos dorados. Habrá algún momento en que doce personas vendrán a comer sobre esta mesa. Mirarán entre los platos, y por entre los dientes de los tenedores. Buscando las patas de la mesa encontrarán una escultura que corre junto al piso. Y tal vez esa comida termine con los platos por el suelo y todos los invitados sentados en el piso para ver y comer las cosas con los ojos y la boca. La idea le hizo gracia a Dagá y me llevó a la sala de estar del departamento y me señaló otra de sus obras, diciendo:

—Aquí estaba, en un principio, planeada la chimenea y la hornalla. El resultado es, como siempre, una escultura. Pero funcional. Era un bloque macizo, enorme, y lo fui puliendo hasta dejar esta pieza que se enrosca sobre si misma recordando una llama y también una “clave de sol”. Ya que junto a la chimenea esta el salón con el piano de cola y el órgano eléctrico. Como podes ver, haciendo una mesa, un hogar y un biombo, un escultor es siempre un escultor.

— ¡Aquel es el biombo?

—Sí, Es una especie de biombo y vitral. Separa la entrada al departamento de esta sala de estar, con sus sillones y mesitas. Nunca había trabajado el vidrio. Es algo que por su fragilidad no atrae a los escultores. Ahora, cuando uno lo mira, resulta difícil suponer que para dar al vidrio un color y textura adecuados con mi propósito tarde cerca de un año. Hubo que hacer muchas pruebas y fundiciones para obtener esto. Por los ventanales ya no se divisan las copas de los árboles. El vitral atrapa entre sus bloques de vidrio los últimos fulgores del día. Bajamos a la calle Marcelo T de Alvear y nos vamos con Ricardo Dagá y su mujer al taller del escultor.

La casa de la familia Dagá llama la atención. Es moderna. Quiero decir que es sobria. Que tiene un par de cosas que alegrarían la vida si uno tuviera un techo como el de la familia Dagá. Ladrillos, ventanas, un segundo piso con apenas dos dormitorios. “El de los muñequitos es de nuestro hijo Diego”, dijo Sara, contenta de mostrar su casa nueva, y agregó cuando bajamos la escalera:

—Antes vivíamos en Villa Ballester. Cuando tuvimos algo de plata compramos aquí en la Capital. Encontramos este terreno en Villa Urquiza, Quisimos construir una casa alegre dentro de las posibilidades de nuestros recursos. Siento esta casa como una verdadera obra mía. Por mi oficio me doy bastante maña con las herramientas. Y para que la construcción fuera algo mas barata trabajé de carpintero y de albañil. La casa me gusta. La luz entra para quedarse en los cálidos ambientes. Cuando pasamos al fondo, un pequeño jardín nace verde y circula con su pasto por entre los pedestales de las esculturas. Hay obras de distintos años. Un bronce de la época en que el dueño de casa era ayudante de Libero Badii. Un mármol blanco que levanta un áspero cuerpo de una joven, y una fuentecita de donde emerge una robusta talla.

— ¿Ahora que pasó el tiempo se siente en condiciones de enseñar lo que aprendió?

—Soy egresado de la Prilidiano Pueyrredón, pero antes no pensaba enseñar. No me sentía maestro de nadie. Pero desde 1968, cuando tome a mi cargo clases de escultura donde yo había sido alumno, veo que



puede ser distinto de lo que pensaba. Principalmente cuando siento que mis alumnos me buscan. Cuando nace el diálogo entre profesor y alumno. No sé si estaré maduro para enseñar. Pero cuando los alumnos vienen con entusiasmo yo me entrego a ellos todo lo que puedo.

—Sara, usted que trabaja en investigación científica, en un instituto de oncología donde busca la clave que permita curar el cáncer, ¿qué piensa de su marido? ¿Qué resulta de este casamiento entre la ciencia y el arte?

—Sigo a Ricardo en todas las vueltas que tiene cada una de sus esculturas. Sufro con él. Con mi lenguaje científico yo, y mi marido con lenguaje artístico, tenemos caminos distintos. Pero también un sentimiento en común, una tarea cotidiana que es de los dos. ¡Ya que como ama de casa soy un fracaso!

—Este es el resultado. —Dice Dagá mientras me muestra a su hijo, que trepa por las esculturas del jardín, y agrega:

—No importa que yo sea escultor y mi mujer científica. Dieguito va a ser lo que él quiera. ¡Cualquier cosa con tal que sea feliz!

En el jardín de la casa de Ricardo Dagá, estrenada hace apenas un año, la charla continuaba. Cerca de nosotros dos pequeños escalones bajaban hacia el taller. Una pequeña habitación, donde entre martillos y plastilina se levantan los proyectos de futuras obras. Miniaturas y planos de ilusiones que se concretaron o que todavía esperan su tiempo. El golpe potente que muestre el corazón súbito que duerme en cualquier bloque de piedra.

Entre la casa y el taller de Ricardo Dagá hay un corazón común. Algo así como una potente columna que vertebra toda la estructura: sostiene el techo, el tanque de agua y muestra con su cemento la materia viva que fundamenta la vida hogareña. La vida necesaria para que el escultor hiciera obras que hoy se encuentran en el Museo Sivori, de Buenos Aires, el provincial de Santa Fe y en colecciones particulares.

—Dagá, ¿cual es el lugar de una escultura?

—Su lugar es el mismo de todas las cosas. Puede estar tirada en cualquier parte y también se puede tardar muchas horas para darle ubicación. En una ocasión un comprador adquirió dos de mis obras que estaban expuestas en una galería y se las llevó a su casa. Como yo quería sacarle a mis esculturas algunas fotos, arregle una entrevista con el comprador. Cuando llegue, el pobre hombre estaba con un tremendo problema. No sabía que diablos hacer con mis esculturas, no sabía como ni dónde ponerlas. Le di algunas ideas dentro de las posibilidades de su casa y todo se arreglo muy bien. Lo que pasa es que la gente sabe que un cuadro se cuelga en una pared, pero una escultura no.

- ¿Qué recuerda de su viaje a Europa?

—Antes que nada. Fue una travesía en barco rumbo a París donde nos conocimos con mi mujer.

—Me acuerdo —dice Sara— que Ricardo estaba en cubierta rodeado de muchachos a los que les mostraba sus dibujos. Me acerqué, y después de ver los bocetos de la carpeta miré hacia arriba y lo vi a Ricardo con sus anteojos y su melena de bohemio. ¡Quede prendada, y como!

—Después salí con ella en París. Fuimos a comer a un fonducho. Pedimos un par de clásicos “baguettes”. Una especie de pan flauta con jamón, manteca y queso. Pero como estaba muy deprimido porque los problemas que debía enfrentar para sobrevivir eran muchos, ni ella ni yo comimos más que unos mordiscos. Cuando terminé de pagar el mozo insistió para que nos lleváramos los sándwiches. No quisimos. A cualquier porteño eso le daba vergüenza. Pero allá es algo que se acostumbra. ¡Y llegaría el tiempo en que con hambre y bronca recordaríamos aquellos sándwiches desperdiciados!

— ¿Cómo se trabaja en Europa?

—De los talleres de escultura que visité me impresionó el de Henry Moore. Este viejito con su gran melena blanca, ojos celestes, chaleco amarillo y corbatón a lunares me recibió en su taller en las afueras de Londres. Como a una hora de taxi. Allí tiene pequeños talleres diseminados en un parque arbolado y extenso, donde trabaja con un equipo de gente joven. Cuando me acompañó durante la visita Henry Moore llevó una máquina de fotos para documentar el estado de sus obras. Me mostró una escultura que era un torso de mujer muy hundido. Fue hasta otro taller y trajo el caparazón de una mulita. De las que abundan en nuestros campos. Ese caparazón le había dado la idea. El resto era oficio. El genial escultor no tiene secretos para nadie. ¡Ni se le ocurre hablar de sus obras como el resultado de su talento!

— ¿Por qué no se quedó en el extranjero?

—Cuando estaba en San Pablo, Brasil, de regreso para aquí, comprendí cuál debía ser mi destino. En nuestras patrias jóvenes incluso los grandes valores son desconocidos pasando de una provincia a otra, cruzando el Río de la Plata y desembarcando en Montevideo. Sin embargo, sentí que mi deber estaba en mi país. Mas que por mis obras y su perduración individual, para tratar de servir de cimiento a las obras que vendrán. En Europa uno ve las grandes catedrales. Sabe que debajo de ellas están ocultos enormes cimientos. Se tardó años en hacerlos. Y hoy sólo se ve el edificio y no los cimientos. Quedarse en el extranjero es una tentación egoísta. Uno sabe que si alcanza a ser reconocido, Europa toda va a cuidar de las creaciones. Sin embargo, estoy de re-

greso, trabajando lo mejor que puedo en mi patria. Aunque la desidia y el tiempo echen al olvido mis obras. Hache me quedo para siempre. Artistas vendrán a coronar esculturas de las que yo seré el cimiento. El soporte. La base de donde se puede emerger y respirar el aire de la nueva vida de América.

Mientras Ricardo Dagá nos habla de su decisión una espumante cerveza está frente a nosotros. Bebemos. Hacemos silencio. Y recuerdo las cosas que me preguntaba cuando iba al encuentro de este hombre, de este escultor que encontró su misión. Ricardo Dagá, con su actitud, con sus obras, todos los días está buscando realizar el futuro de América, nuestro presente.

ALBERTO M. PERRONE Fotos: RICARDO ALFIERI

---

### **Héctor Zimmerman**

*Revista "Claudia", Buenos Aires, Julio 1975, Pg. 80.*

251

GENTE EN PRIMER PLANO: RICARDO DAGÁ, escultor del sol  
Del pequeño jardín contiguo al taller llega un haz de sol de invierno que de- marca planos de mármol, se demora en un torso de bronce, exalta la blancura de un yeso, brilla en los lentes del hombre sentado frente a mí. Ricardo Dagá, 44 años, porteño, escultor, habla con sosiego, en una pareja media voz a tono con la mirada tranquila, el ademán sobrio y seguro. Basta oírle unas palabras para captar su tempo personal, el infinito amor y la infinita paciencia volcados en las piezas que nos rodean. Mojones —como él gusta decir— de una vida nada fácil, en cuyo racconto se engolfa mientras vierte en los pocillos el café que acaba de preparar.

—De mi padre, que era carpintero, y de mi madre modista, me viene, supongo, la inclinación por las taras manuales. Al terminar la primaria quise aprender dibujo. Fui a un colegio nocturno para adultos, pero sólo había vacantes en un curso de práctica comercial. Me inscribí igual y allí me estuve un año haciendo dibujitos de contrabando entre las columnas del "Debe" y el "Haber". Llegaron las vacaciones y no podía estar de vago. Recorriendo el barrio —vivíamos en Boedo— en busca de trabajo pasé más de una vez por un santería cercana a casa. Yo veía al dueño tallar las estatuillas y lo admiraba como si fuera Miguel Ángel. Un día leí un aviso pidiendo aprendiz para una mueblería. Fui y me tomaron. El comercio estaba justo frente a la santería y para colmo del azar el santero resultó hermano de mi patrón. "¿No querés venir después de hora a cebarme unos mates?", me propuso. Acepté

y todas las tardes, al terminar mi trabajo, cruzaba a la santería. Entre mate y mate aprendía el oficio y aún me quedaba tiempo para hojear los libros de arte de mi segundo patrón. Incluso empecé a ayudarlo lijando las tallas, pero las manos me quedaron pronto tan lastimadas que un buen día mandé al diablo a los santos y al santero.

Poco después Dagá pudo entrar por fin en una escuela de dibujo.

—Mi formación se iba haciendo a los ponchazos. Cuando podía me hacía una escapada a la escuela de Bellas Artes; los alumnos, muy serios frente al tablero, las modelos, los profesores de barbita bohemia... ese mundo me parecía inaccesible, casi sagrado.

Los años que siguieron a su ingreso a la escuela “Manuel Belgrano” fueron de dura prueba.

La verdad es que era bastante torpe. Una vez copié un personaje de “El juicio final” de Miguel Ángel y eso más que una figura mística parecía un renacuajo.

Mientras luchaba con sus “renacuajos”, mientras descubría a Auguste Rodin y Stephan Erzia, Dagá debió asumir una nueva responsabilidad: su padre, encargado de una gran fábrica de cigarrillos, fue enviado al interior y él debió reemplazarlo. Sus jornadas comenzaban entonces a las cuatro de la mañana para continuar sin respiro hasta bien entrada la noche. De esa época de agotadores esfuerzos data un autorretrato del artista adolescente: abatido, cargado de hombros, con todo el dramatismo aprendido de Rodin y toda la angustia de una pubertad que no atina a dar con su camino. La crisis llegó al máximo a poco de ingresar en la escuela “Prilidiano Pueyrredón”.

—Por suerte todo empezó a cambiar al llegar a tercer año. Allí tuve un gran maestro: Raúl Bigatti. Aunque renunció al poco tiempo, yo y algunos compañeros seguimos frecuentándolo en su taller. De él no sólo aprendí técnica sino un modo de entender el arte como algo que a uno le duele y, y que necesita imperiosamente transmitir mediante la forma. Tres piedras blancas jugaron un papel decisivo en su vida.

—Ocurrió el día en que cumplí 22 años —rememora—. Al regresar de la escuela de Bellas Artes a la fábrica de cigarrillos donde vivíamos me encontré con una sorpresa: en el rellano de la escalera había tres bloques de piedra. Eran el regalo de mi padre, el que yo más podía desear en esos tiempos.

De esos tres bloques nacieron tres bellísimas piezas que, a falta de taller propio, Dagá cincelo en su propio dormitorio: “Toro”, “Torso” y “Cabeza de brisa”.

—Las esquiras saltaban por todas partes. Desde la mesa de luz hasta el centro de mesa del comedor todo estaba cubierto de un polvillo

blanco —revive ahora mientras acaricia el contorno de su “Ruego”—. Mis padres me tuvieron una paciencia a toda prueba...

En la primavera de ese año (1955) el “Torso” fue presentado al Salón Municipal Manuel Belgrano.

—Mandé la pieza, pero como no obtuve ninguna respuesta supuse que no había sido aceptada. El día de la inauguración estuve a punto de quedarme en casa. A último momento decidí ir con mis padres. Había tanto público que apenas pudimos acercarnos a la entrada. Estaba todavía afuera cuando me enteré de lo que para mí era increíble: ¡Mi pieza había sacado el primer premio!

Ese premio trajo consigo otro: la amistad con Libero Badil. A la salida del salón el gran artista consagrado y el recién laureado mantuvieron una larga charla en una mesa de café. Es lo que Dagá llama risueñamente “la primera paliza que me dio Badii”. Una crítica minuciosa e implacable que sirvió de espuela a la vocación del artista más joven.

—Desde entonces —continúa— comencé a frecuentar su taller. Primero para fabricarle bases y marcos para sus obras, pues yo aún no había abandonado mi oficio de carpintero; después, para ayudarle a pasar al yeso muchas obras suyas. En nuestras largas conversaciones aprendí muchísimo. Por Badii conocí las obras del inglés Henry Moore y gracias a Badii supe del valor muy relativo de los salones y los premios.

Lejos estaba entonces Ricardo Dagá de sospechar que el descubrimiento de las reproducciones de las obras de Moore sería coronado años después por un encuentro personal con el genial escultor británico. Fue en 1962. Un coleccionista, que ya había adquirido una obra suya, le ofreció la gran oportunidad: costearle una larga estada en Europa. Esa “peregrinación a las fuentes” —París, Londres, Florencia, Siena, Venecia...— estuvo signada por un hecho decisivo en su destino: en el barco que lo llevaba a Francia conoció a Sara, hoy su esposa. —Con ella recorrí los lugares que más huella han dejado en mí, con ella visité a Moore y, desde entonces, con ella, y gracias a ella, mi vida cotidiana y mi creación son una sola, una misma cosa. Si corto el pasto del jardín o miro a mi hijo Diego jugar con su caballito de madera siento que todo se hilvana, y que ese tiempo que en apariencia se me va sin hacer algo concreto en mi tarea de escultor, de algún modo me volverá como experiencia para enriquecer mi obra.

Esa fe en la unidad arte-vida es lo que lo impulsó a reunir en un solo ámbito la vivienda y el taller. La casa, que es fruto de su diseño y en buena parte fruto de sus manos, tiene por. Eso mucho del estilo Dagá; uno se siente en ella como en una magnífica escultura para habitar.

Allí, en esa casa de la calle Donado, crecen juntos el hijo y las obras.

Y en ese taller y en ese jardín —con algo de paisaje japonés, con un estanque que refleja nubes y cielo, mármoles y bronces— se alzan varias de las piezas que muy pronto expondrá en el hall del teatro San Martín. En la muestra retrospectiva han de figurar obras de muy diversa factura que testimonian el amor y el respeto casi religioso que Dagá siente hacia todas las formas de la materia. Allí, en ese mismo jardín, se alza también una de las piezas protagónicas de la muestra próxima: “El Sol”, gran vitral circular cuyos vivos colores resplandecen como un mágico sol gemelo en la plateada luz del sol de invierno.

---

*Revista “Somos”, Buenos Aires, febrero 1978,  
Sección “En el candelero”, Pg. 23.*

La escultura se llama “Cimiento - Acción -Flama”, y desde noviembre del año pasado ornamenta el nuevo edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Su autor es RICARDO DAGÁ, un argentino de 46 años que la realizó en bronce fundido. Su peso es de 240 kilos y mide dos metros treinta de altura. “A través de esta obra”, informa Dagá, “quise simbolizar lo que somos, de dónde venimos, qué estamos haciendo y qué es lo que produciremos”. El proyecto es ambicioso. La escultura es una de las pocas de tales dimensiones realizadas en bronce fundido del país y expresa —siempre según Dagá— tres términos: pasado, presente y futuro.”

---

### **María Scuderi**

*Revista “Claudia”, Buenos Aires, abril 1981, pg. 91.*

#### TALLER

##### DAGÁ: VOCES DE LA MATERIA

Como todo escultor de raza, escucha atentamente las voces del material; no le impone una forma pensada previamente, extrae aquélla que dormía en él. Con recato, con sabiduría, cincela o modela desde hace muchos años en el rico ámbito de un taller donde viven armónicamente sus múltiples experiencias y logros.

Rotundos volúmenes, superficies pulidas o desgarradas, rítmicas articulaciones en procura del espacio, transparencias del vidrio escultóricamente tratado, nos hablan de una belleza descubierta por Ricardo Dagá para su gozo y el nuestro. En este recinto de trabajo, su persona y sus creaciones se funden en una unidad superior y configuran un

universo de total verdad.

La última serie de las obras de Ricardo Dagá tienen como tema el golpe o el puñetazo. Esto, expresado escuetamente así, nada nos dice al margen de la connotación de violencia que tales palabras tienen. El artista nos aclara pausadamente: Me he propuesto mostrar cómo, cuando se agrede violentamente a una materia y a una forma, nobles y bellas, éstas no pierden sus virtudes. Ambas se transforman, pero siguen siendo bellas y nobles bajo apariencias distintas. Más aún: dan paso a otra realidad de acrecentado valor, porque, en el acto de resistir o ceder, la materia y la forma se han enriquecido con nuevos significados.

Hasta tanto Ricardo Dagá nos ofrezca una nueva exposición de sus creaciones me permito recomendar al apresurado transeúnte de la city que, olvidándose de cotizaciones e inversiones a plazo fijo, se detenga unos minutos a contemplar la magnífica obra de este artista emplazada a la entrada de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Podrá aprender en esa contemplación qué significa el arte escultórico cuando lo ejerce un verdadero creador, y sentirá, seguramente, el deseo de conocer más expresiones de su coherente trayectoria.

María Scuderi

---

### Luis Aubele

*Revista "Claudia", Buenos Aires, Julio 1982, Pg. 20.*

RICARDO DAGÁ:

“LA AGRESIÓN NO PUEDE CON LA BELLEZA...”

La obra se llama “El puñetazo” y es eso: la huella dejada por un puño al atravesar un bloque de arcilla. Pero ese hueco imprevistamente liberado, la deformación de la superficie, ingresan en el espacio para alterarlo, desencadenar nuevas relaciones, modificar lo que había y, por fin, lograr una nueva síntesis.

Como tirar una piedra en una laguna calma, con la diferencia de que en el caso de la escultura el proyectil nunca terminará de caer y los círculos producidos en el agua seguirán sucediéndose mientras haya un observador capaz de recrear la imagen. Para su autor, el escultor Ricardo Dagá, esta forma es parte de una aventura que arranca de su amor por una imagen pura y llena de belleza: el plano cuadrado. Pero ¿que pasaría si de pronto algo golpease esa armonía? “Una posibilidad—reflexiona Dagá— es que el choque destruya el equilibrio. Sin embargo, sospeché lo contrario, que la belleza sería lo suficientemente fuerte como para asimilar el golpe y crear una nueva síntesis igualmente bella.”

“El puñetazo”, resultado de esa certeza, permitió al artista ganar el Primer Premio Municipal de Escultura de 1982. Una experiencia de la que el autor no termina de acostumbrarse  
L.A.

---

## PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE “ARTE AL SUR”

*Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1995.*

Esta primera edición de Arte al Sur, Iº Encuentro de Arte Contemporáneo 1995 es una iniciativa de un grupo de artistas con el objetivo de fundar un Encuentro Anual o BIANUAL que permita mostrar en conjunto un panorama de la producción plástica de nuestro país; establecer un puente que acerque al público el quehacer de sus artistas, a la vez que sirva de encuentro y debate. Creemos que: 1- el arte y las producciones culturales de cualquier país constituyen el núcleo fundamental de su imagen institucional. 2- el nivel cultural de una sociedad es un claro exponente de su potencialidad, de su creatividad y de su proyección como país. 3- el arte contemporáneo es el reflejo del nivel de desarrollo de una sociedad, es la expresión de sus ideas y, al mismo tiempo, fuente de nuevas ideas en todos los órdenes de su organización y crecimiento.

El problema central que se nos presentó para cumplir con estas premisas fue el de encontrar una metodología de selección de los artistas que integrasen esta primera edición, atendiendo a compatibilizar un espacio físico limitado con la idea de que cada artista estuviera representado por tres o cuatro obras, y ofrecer un “panorama” del arte contemporáneo de nuestro país. Se optó entonces por consultar individualmente a un conjunto de artistas -pintores y escultores- de distintas tendencias, de trayectoria reconocida; de críticos y de directores de museos, estableciendo, por razones de espacio, un límite de edad. Estas listas elaboradas por el COMITÉ DE CONSULTA - bajo la supervisión de la Organización de Estados Iberoamericanos (O.E.I.)- fueron cruzadas, estableciéndose así un orden de consenso.

El Encuentro de este año, cuenta con la presencia de artistas de nuestra región: Uruguay, Chile, Brasil, Paraguay y de España, a quienes agradecemos su generosa y rápida respuesta a nuestra convocatoria.

Es esta, básicamente, una muestra de consenso y homenaje, de reencuentro con aquellos que dedicaron toda su vida a crear en un medio difícil y de homenaje a los que ya no están pero que dejaron una obra edificada sobre valores de dignidad y libertad. Arte al Sur pretende, al unir en una exposición, la obra de tres generaciones, recuperar un trozo



de la historia del arte contemporáneo de nuestro país.

Es también una muestra de rescate de aquellos creadores que eligieron el silencio para su tarea, por encima de modas o criterios que los marginaron.

Por último es también la exposición de la generación que supera los 40 años; una generación que trabajó duramente en tiempos difíciles, que hoy tiene una obra consolidada y que tuvo la fortuna de conocer y reconocer a sus maestros.

Es esta generación la que impulsó esta muestra que permitirá leer sin saltos ni discontinuidades el trabajo creador de los artistas que nacieron con el siglo y de los que a las puertas del XXI están en plena actividad.

Nuestro especial reconocimiento a los artistas que participan de esta muestra, con un recuerdo emocionado para Pablo Obelar quien desde al inicio del Proyecto Arte al Sur estuvo junto a nosotros.

Para terminar: nos impulsa el hacer, y el hacerlo bien, para que podamos continuar en futuras ediciones con el espacio adecuado, que nos permita evitar límites no deseados.

Arte al Sur

---

### **Héctor Zimmerman.**

POEMA DEDICADO A RICARDO DAGÁ.

Taller

Claro el diseño, nítido el designio,  
en rama y nube el tiempo se remansa  
y es música la piedra. El aluminio  
sube, espejea, se perfila, afianza  
los silencios del agua. Una bonanza  
de fiebre inteligente, el exterminio  
del indolente azar, una balanza  
geométrica de fuego. Es el dominio  
de la idea sujeta por un puño  
que golpea, y en diálogo los labios,  
dicen puertas arcanas, sueños sabios,  
el arte permanente y sin rasguño  
que hace que el hombre sea, el mundo viva.  
¡Y el sol —vidrio y color— brillando arriba!

**César López Osornio***Director del MACLA, año 2000*

ABOT, AGOSTA, DAGÁ, DELMONTE - "ANALOGÍA Y DIFERENCIAS"

En la intención gestual y sensible habita la analogía y en las formas y caracteres, la diferencia. Esto que hoy parecería tan simple de explicar, se hace dificultoso si no se ve desde dentro lo que se percibe desde afuera. Estos cuatro artistas son el paradigma de lo que debe ser el arte, "compromiso interior" y no juego de intereses puntuales, modernismos circunstanciales o éxitos pactados.

El MACLA tiene la suerte de tenerlos entre sus co-fundadores, y hoy con esta más que magnífica muestra iniciamos los ciclos latinoamericanos, que será, sin duda la guía de las venideras. Sus obras son un punto en suspensión, principio y fin, donde la insignificancia de su medida métrica, la del punto claro está, pareciera indicar todas las direcciones posibles que la expresión tiene. (...)

El cuarto, Dagá, es capaz de quedarse un día absorbiendo el volumen de una piedra, dar vueltas alrededor de ella sin cesar para encontrar, emergiendo, la línea que la hará inmaterial. Frente a estos cuatro hacedores uno encuentra la gracia y la alegría de la creación.

Este hecho visual deriva o nos transporta a la imaginación.

Se trata, en efecto, de que su repercusión tiene tal pregnancia que una sola imagen despierta en nosotros la necesidad poética y ésta pone en movimiento toda la actividad sensible transportándonos hacia los orígenes del "Ser".

He aquí, que el arte es un hecho vital y no un mero conglomerado de formas y colores o un pasatiempo de figurones o desocupados.

Vivimos un momento donde todo vale y el mercantilismo o la soberbia de la ignorancia ponen artificialmente un pseudo-arte donde no debe estar. Por suerte en medio del páramo surge el oasis donde brevamos en la fuente del "Saber".

# DATOS BIOGRÁFICOS

- 1931** nació en el Hospital Rawson de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- 1937** cursó estudios primarios en la Escuela N° 03 D.E. 03 “María Sánchez de Thompson”. Y desde Tercer Grado, en la Escuela N° 22, en la ahora escuela primaria “Martina Silva de Gurruchaga”, en la Av. Boedo 657.
- 1946** asistió, en la escuela nocturna, a un curso de dibujo dictado por el pintor Domínguez Neira.
- 1947** ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes “Manuel Belgrano” (1947-1949)
- 1950** ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” (1950-1953)
- 1951** Mención honorífica. Primer Salón de Estudiantes de Artes Plásticas, Bs. As. (obra: ‘Niño del Tambor’)

- 1953** Premio de Honor. Tercer Salón de Estudiantes de Artes Plásticas, Bs. As. .(obra: 'Chiva')
- 1954** estudió en la Escuela Superior "Ernesto de la Cárcova", (al cabo de un año abandona estos estudios pues no le aportaban respuesta a sus inquietudes).
- 1954-1960** ayudante del escultor Líbero Badii
- 1955** Premio "Rogelio Irurtia". Salón Municipal "Manuel Belgrano", Bs.As. .(obra: 'Torso')
- 1956** Tercer Premio. Salón de Arte de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. .(obra: 'Brisa')  
Segundo Premio. XLV Salón Nacional de Artes Plásticas, Bs.As. ("Torso N° 2", en mármol)
- 1960** Segundo Premio en el Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" ("Maternidad", en mármol)
- 1962-63** Vive en Europa, becado por César Paluí. En el viaje en barco conoce a Sara Oisgold (su futura mujer).
- 1967** Beca del Fondo Nacional de las Artes, en la especialidad Escultura (esta beca le permite realizar las obras de la Serie "Del Diálogo" y culminar presentándola en la Galería Rubbers)
- 1968-1975** enseña escultura en la Escuela Prilidiano Pueyrredón
- 1969** Premio Adquisición en el Salón Anual de Santa Fe, provincia de Santa Fe ("Toro" en mármol)  
Nace su único hijo, Diego
- 1971** Primer Premio Adquisición en el LX Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires ("Pequeña Cantoria" en bronce pulido).
- 1982** Primer Premio en el Salón Municipal "Manuel Belgrano", Bs. As. ("Puñetazo" en bronce)
- 1985** Gran Premio de Honor en el LXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires ("Imagen 78" en bronce)
- 1985-89** enseña talla y se desempeña como Vicerrector de la Escuela Superior "Ernesto de la Cárcova".
- 1987** Premio Palanza. Otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (obras: 'Diálogo', 'Aún...', 'Mutación', y tres dibujos)
- 1995** Seleccionado para exponer sus obras en Arte al Sur: Primer Encuentro de Pintores y Escultores Contemporáneos. Centro Cultural Recoleta.
- 1998** Viaja nuevamente a Europa con su mujer Sara Oisgold.  
Presentaciones y artículos periodísticos

# LISTADO DE OBRAS

## SÍNTESIS APROXIMADA DE OBRAS REALIZADAS

Año. **Período / Título**, material (observaciones)

---

### 1. FORMACIÓN EN LAS ESCUELAS DE ARTE

---

- 1946. **"Manalic"**, madera
  - 1949. **"Cabeza"**, cemento directo
  - 1951. **"Niño del tambor"**, yeso
  - 1952. **"Relieves" (varios)**, yesos
  - 1953-64. **"Chiva"**, yeso
  - 1953. **"Mensaje a la humanidad"**, yeso (no se conserva)
  - 1953. **"Cabezas de Mensaje a la humanidad"**, yeso
  - 1953-58. **"Paz y trabajo"**, bronce (surge de "mensaje a la humanidad")
  - 1953. **"Flora"**, arcilla
  - 1953. **"Cristina"**, yeso
  - 1954-55. **"Cabeza con trenzas" (bocetos varios)**, arcilla y yeso
  - 1954. **"Cabeza con trenzas"**, cemento
- 

### 2. EGRESADO DE LAS ESCUELAS DE ARTE

#### 2.1 INICIO DE LA LABOR INDEPENDIENTE

---

- 1954. **"Paloma" 1° versión**, yeso
- 1954. **"Torso N° 1" 1° estudio**, bronce pulido
- 1954. **"Torso N° 1" 2° estudio**, bronce pulido
- 1954. **"Torso" horizontal**, bronce
- 1954. **"Torso" vertical**, bronce
- 1955. **"Paloma 2° versión**, yeso
- 1955. **"Torso N° 1"**, mármol
- 1955. **"Brisa" estudio**, bronce

1955. **"Brisa"**, piedra y bronce  
1956. **"Péndulo"**, bronce  
1956. **"Péndulo" (varios bocetos)**, bronce y yesos  
1955-56. **"Torso N° 2" (varios bocetos)**, yeso  
1956. **"Torso N° 2" (2 bocetos)**, bronce  
1956. **"Torso N° 2"**, mármol  
1956. **"Torso N° 3" (variación del N° 2)**, bronce pulido  
1958-70. **"Trozos"**, bronce pulido  
1957. **"Victoria" figura alegórica**, piedra
- 

## 2.2 SERIE HOMENAJE A LA MADRE.

---

1957. **"Maternidad" 1° estudio**, bronce  
1957. **"Maternidad" 2° estudio**, bronce  
1957. **"Maternidad" 3° estudio**, bronce  
1956-58. **"Maternidad" (4 bocetos)**, bronce  
1957. **"Beso"**, bronce  
1957. **"Beso" (2 bocetos)**, bronce  
1957. **"Ternura"**, palo santo  
1957. **"Ternura" (bocetos)**, bronce  
1957. **"Beso" (2 estudios)**, bronce  
1957. **"Ternura" estudio**, bronce  
1957-67. **"Ternura" (colgante)**, bronce y mármol  
1959. **"Maternidad"**, mármol  
1958. **"Familia" 1° estudio**, bronce  
1956. **"Maternidad dramática" estudio**, bronce  
1961. **"Maternidad" 4 versiones, bocetos y estudios**, bronces
- 

## 2.3 SERIE DE LA "LUNA"

---

1956. **"Luna llena" (1° boceto)**, bronce  
1956. **"Luna llena" (2° boceto)**, bronce  
1956. **"Luna primavera" (1° boceto)**, bronce  
1957. **"Luna llena" 1° estudio**, bronce  
1957-96. **"Luna llena" 2° estudio**, bronce  
1957. **"Luna primavera" estudio**, bronce  
1957. **"Luna llena" (gran tamaño)**, yeso  
1957-96. **"Luna llena"**, mármol

---

## 2.4 SERIE "TORO"

---

1958. **"Toro" (1° boceto)**, bronce  
1958. **"Toro" (2° boceto)**, bronce  
1958. **"Toro" (3° boceto)**, bronce  
1958. **"Toro" (4° boceto)**, bronce  
1958. **"Toro" (5° boceto)**, bronce  
1958. **"Toro" 5° estudio**, bronce  
1958. **"Toro" 1° estudio**, bronce  
1959. **"Toro" estudio (versión bronce del granito)**, bronce pulido  
1960-80. **"Toro" (pequeño formato)**, mármol  
1960. **"Toro"**, granito  
1960. **"Toro"**, mármol Córdoba  
1960. **"Hombre en busca de su destino"**, yeso / estudio y estudio para mármol  
1960. **"Hombre en busca de su destino"**, mármol de Córdoba y bronce  
1961. **"Pareja" 1 boceto y 4 estudios**, yeso  
1961-73. **"Pareja" (boceto)**, bronce  
1963. **"Aleluya" estudio**, madera  
1963. **"Aleluya" estudio**, bronce

---

## 2.5 SERIE DEL "RUEGO"

---

1961. **"Ruego" (3 bocetos)**, bronce  
1961. **"Ruego" 4 estudios**, bronce  
1961. **"Ruego" 4 estudios**, bronce  
1963. **"Ruego" 3 estudios**, bronce  
1963-64. **"Ruego" estudio**, cera directa  
1961-65. **"Ruego"**, bronce  
1965-69. **"Ruego"**, bronce pulido  
1969. **"Ruego"**, mármol  
1969. **"Ruego"**, bronce  
1961. **"Ruego"**, dolomita  
1964-66. **"Ruego"**, bronce  
1961. **"Ruego" (estudio para dolomita)**, yeso  
1963. **De la Serie del Ruego 2 versiones**, bronce  
1964-65. **"Pájaro-Vuelo-Ámbito" (4 bocetos)**, bronce  
1964. **"Hombre que posee al ser del vuelo" (boceto)**, bronce  
1970. **"Hombre que posee al ser del vuelo" estudio**, bronce  
1965. **"Los que observan y los que vuelan" (boceto)**, bronce

1965. **"Los que observan y los que vuelan" estudio**, bronce  
1965. **"Vuelo" (2 bocetos)**, bronce  
1965. **"Vuelo"**, bronce  
1965. **"Vuelo dramático"**, bronce  
1965. **"Vuelo dramático"**, madera policromada  
1965. **"Arrivée" (3 bocetos)**, bronce  
1965. **"Arrivée" estudio**, bronce  
1965. **"Arrivée"**, mármol de Córdoba  
1966. **"Partir" (2 bocetos)**, bronce  
1966. **"Partir" estudio**, bronce  
1966. **"Partir" homenaje a Berta Pahn**, piedra  
1966. **"Partir" ( 2 bocetos en relieve)**, bronce  
1965. **"Abrazo" (boceto)**, bronce  
1965. **"Abrazo" estudio**, bronce  
1967. **Jarrón "Los que te aman"**, travertino

---

## 2.7 SERIE "PUERTAS PARA UN TEMPLO"

---

1965. **"Puertas para un templo" (2 bocetos)**, bronce  
1966. **"Puertas para un templo" estudio**, bronce  
1966. **"Puertas para un templo"**, bronce  
1966-2006. **"Encuentro para un capitel"**, mármol y bronce  
1966-69. **"Homenaje a padre y madre"**, bronce  
1966-78. **"Los No" 2 estudio**, cartón y yeso  
1966-78. **"Los No"**, aglomerado

---

## 2.8 SERIE DEL "DIÁLOGO"

---

1967. **"Diálogo" (boceto)**, bronce  
1967. **"Diálogo" 2 estudios**, bronce  
1967. **"Diálogo" 15 relieves**, bronce  
1968. **"Diálogo" (Yolanda y Rafael)**, bronce  
1967-68. **"Diálogo"**, mármol  
1968. **"Diálogo"**, mármol  
1970. **"Pequeña Cantoría" (boceto)**, yeso  
1970. **"Pequeña Cantoría"**, bronce pulido  
1971. **"Nube", "Sol", "Luna" (1 boceto de cada uno)**, yeso policromado  
1971. **"Nube", "Sol", "Luna" (1 boceto de cada uno)**, yeso  
1971. **"Columna ondulante"**, vidrio



- 1971-72. **"Sol"**, hierro y vidrio  
1971. **"Sol"**, hierro y vidrio  
1971. **"Fogón" (4 bocetos)**, yeso  
1971. **"Fogón" estudio**, bronce  
1971. **"Fogón"**, bronce  
1971. **"Hogar" (boceto)**, yeso  
1972. **"Hogar"**, travertino
- 

## 2.9 SERIE TESTIMONIAL

---

1974. **"Aún"**, bronce  
1974. **"Cimiento, Acción, Flama" (2 bocetos)**, yeso  
1974. **"Cimiento, Acción, Flama"**, bronce  
1978. **"Cimiento, Acción, Flama" estudio** 60 x 10 x 7, bronce  
1978. **"Cimiento, Acción, Flama"** 295x95x3.4, yeso  
1974-75. **"Cimiento, Acción, Flama"**, bronce pulido  
1976. **"Estela augural" estudio**, bronce  
1976. **"Estela augural"**, mármol  
1976. **"Golpe" (boceto)**, bronce  
1976. **"Golpe"**, bronce pulido  
1992. **"Golpe"**, mármol  
1976. **"Dolor" (5 bocetos)**, yeso  
1976. **"Dolor" estudio**, bronce  
1976. **"Dolor"**, yeso  
1978. **"Imagen 78" (boceto)**, bronce  
1978. **"Imagen 78"**, bronce  
1979. **"Puñetazo"**, bronce  
1982. **"Puñetazo" estudio**, bronce pulido  
1982-97. **"Puñetazo"**, mármol  
1982. **"Cambio" estudio**, bronce  
1982-85. **"Cambio"**, mármol
- 

## 2.10 OBRAS CON TEMÁTICAS DISTINTAS (DÉCADAS DEL '70 – '80)

---

- 1968-79. **"Impronta" 26 x 22 x 14**, bronce  
1980. **"Arborescencia" (boceto)**, yeso  
1980. **"Arborescencia" 113x70x40**, yeso y aluminio  
1978. **"Al viento" (3 bocetos)**, plomo  
1978. **"Al viento" estudio**, madera

1978. **"Al viento" estudio 25 x 15 x 10**, aluminio  
1978. **"Familia" (boceto)**, madera  
1978. **"Familia" 47 x 38x 33**, bronce  
1955-79-81. **"Caminos al viento" 100 x 67 x 60**, bronce  
1981-83. **"Surcos en el aire" 100 x 67 x 60**, bronce  
1983. **"Mutación" 83 x 58 x 67**, bronce  
1985-92. **"Gaminantes" estudio 20 x 14 x 15**, alpaca  
1985-92. **"Gaminantes" 68 x 50 x 56**, dolomita  
1986-1996. **"Gaminantes" relieve**, bronce  
1984. **"Portal de la esperanza" ( 3 bocetos)**, yeso  
1984. **"Portal de la esperanza" 345 x 295 x 135**, poliestireno expandido
- 

## 2.10 SERIE TELÚRICA

---

1976. **"Mojón" estudio 2.2 x 7 x 6**, yeso  
1976-85. **"Mojón" 65 x 21 x 17**, piedra  
1978. **"Atahualpa" (boceto)**, Epoxi  
1980. **"Atahualpa" estudio 25 x 11 x 10**, yeso  
1980-92. **"Atahualpa" 69 x 28 x 25**, limel  
1968. **"Telúrico" (boceto)**, cronológico??., yeso  
1994. **"Telúrico" 63 x 40 x 31**, mármol  
1976. **"Alavictoria" (boceto) cronológico??.**, yeso  
1989. **"Alavictoria" estudio 45 x 11 x 6 cronológico?**, yeso  
1991. **"Alavictoria" 222 x 52 x 34 cronológico?**, piedra  
1995. **"Homenaje a Cotázar" estudio 50 x 18 x 18**, madera policromada  
1995. **"Rotas cadenas" (2 bocetos)**, plomo  
1995. **"Rotas cadenas" 70 x 24 x 27**, madera policromada  
1995. **"Madero" (2 bocetos)**, plomo  
1995. **"Madero" (boceto)**, madera  
1995. **"Madero" estudio 28 x 13 x 10**, madera policromada  
1995-99. **"Madero" 345 x 164 x 120**, madera

# ÍNDICE DE NOMBRES

## A

- ABAL, CLAUDIO (escultor argentino, 1955), *61*  
ABOT, JORGE (pintor argentino, 1941), *63, 69, 146, 148, 183*  
ADAIME, ZULEMA (escultora argentina, ? - 1992), *54*  
ADEF, NIEVES (ceramista argentina, 1927), *60*  
ALFIERI, RICARDO (fotógrafo argentino, 1912 - 1994), *135*  
ALMIRALL, ANTONIA (abuela paterna, catalana), *17, 18*  
ALONSO, RAÚL (pintor argentino, 1923 -1993), *52*  
ALSOGARAY, ALVARO (político y ex ministro de economía argentino, 1913 - 2005), *97*  
ALTHAUS, CARLOS (escultor argentino, 1936), *60, 71*  
ÁLVAREZ, MARIO ROBERTO (arquitecto argentino, 1913), *120, 121, 122, 123*  
ÁLVAREZ, ROBERTO (compañero de taller de tallista), *20, 21, 25, 39, 47*  
ARIAS, ABELARDO (poeta y escritor argentino, 1918 - 1990), *124*  
ARP, HANS PETER WILHELM (escultor francés, 1886 - 1966), *74*  
ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL (escritor guatemalteco, 1899 - 1974), *37, 55, 87, 88*  
AUDIVERT, EDUARDO (grabador y pintor argentino, 1931 - 1998), *35, 60, 61, 72*

## B

- BADII, LÍBERO (Artista plástico argentino, 1916 – 2001), *40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 66, 71, 73, 78, 89, 90, 114, 123, 124, 126, 142, 147, 161, 167, 174, 178*  
BALZI, JUAN JOSÉ (pintor argentino, 1933), *47, 48*  
BARRAGÁN, JULIO (pintor argentino, 1928), *60*  
BARRAGÁN, LUIS (pintor argentino, 1914 - 2009), *59, 71*  
BARUGEL, ESTHER (escultora argentina, 1917 - 2007), *50, 52*  
BENÍTEZ, JUAN CARLOS (pintor argentino, 1931), *150*  
BERNI, ANTONIO (Pintor argentino, 1905 – 1981), *28, 51*  
BIGATTI, ALFREDO (Escultor argentino, 1898 – 1964), *20, 22, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 53, 81, 94, 101, 103, 110, 124, 142, 146, 177*  
BLASZKO, MARTÍN (escultor argentino, 1920), *71*  
BONAPARTE, GUILLERMO (funcionario de la AFIP, argentino, 1959), *56, 58*  
BONAPARTE, PABLO RAFAEL (antropólogo argentino, 1959), *58*  
BONAPARTE, RAFAEL (médico psiquiatra, argentino, 1929 - 1978), *56, 58, 70, 130, 189*  
BONAPARTE, YOLANDA (médica argentina, 1929), *56, 58, 59, 70, 189*

BORGARINI, RODOLFO (artista y decorador argentino), *120, 126, 127, 128, 133, 135, 136, 172, 173*  
BOURDELLE, ANTOINE (Escultor francés, 1861 -1929), *32, 36, 42, 110*  
BRANCUSI, CONSTANTIN (Escultor rumano, 1876 – 1957), *32, 96, 100, 142, 171*  
BRAQUE, GEORGES (pintor y escultor francés, 1882 -1963), *36*  
BRUGHETTI, ROMUALDO (crítico de arte, argentino, 1912 - 2003), *70*  
BUCHHASS, RODOLFO (fundidor argentino, nacido en Alemania, 1926), *53, 66, 122, 129*

## C

CALDER, ALEXANDER (escultor estadounidense, 1898 - 1976), *102*  
CAÑÁS, CARLOS (pintor argentino, 1928), *48, 62, 115*  
CAPORASO, ANGÉLICA (grabadora argentina), *73, 90, 103*  
CAPURRO, ROBERTO JUAN (escultor y pintor argentino, 1903 - 1971), *39*  
CARBALLO, LORENZO (pintor y diagramador argentino, 1926), *47, 48, 80, 147*  
CARIDE, MIGUEL POKLÉPOVICH (pintor argentino, 1920), *68*  
CARIDE, VICENTE (crítico e historiador del arte, argentino, 1913 - 1994), *68*  
CARRANO, CARLOS ALBERTO, “TOTO”, *42, 105*  
CARRASCO, JOSÉ EDGAR (compañero de Esc. M. Belgrano), *25, 33, 47*  
CARREÑO, ANÍBAL (pintor argentino, 1930 - 1997), *48*  
CARTIER, HÉCTOR (pintor y docente argentino, 1907 - 1996), *28, 29, 69*  
CASSOU, JEAN (escritor, crítico de arte e hispanista francés, 1897 - 1986), *125*  
CASTAGNINO, JUAN CARLOS (pintor argentino, 1908 - 1972), *51, 124*  
CENTOIRA, OSVALDO (galerista argentino, 1927), *68, 71*  
CENTURIÓN, EMILLIO (pintor argentino, 1894 - 1970), *90*  
CENTURIÓN, LUIS (pintor argentino 1922 - 1985), *52, 90*  
CERRATO, ALICIA (escultora argentina, 1940), *71*  
CIRILI, JOSÉ (odontólogo argentino), *59*  
COMPANYS, LUIS (político y abogado catalán, 1882 – 1940), *22*  
CÓRDOVA ITURBURU, CAYETANO (escritor y crítico argentino, 1902 - 1977), *67, 68, 169, 170*  
COSTA, CARLOS A. (maestro escuela primaria), *27*  
COURT, PATRICIO (pintor chileno, 1941), *63, 145*  
CRUZ, NÉSTOR (pintor argentino, 1933), *25, 33, 47*  
CUELLO, GUILLERMO (pintor argentino, 1959), *120*  
CUEVA, MARIO, (escritor y periodista argentino, 1924 – 1989), *15, 168*  
CURATELLA MANES, PABLO (escultor argentino, 1891 - 1962), *42, 74, 110, 124, 125, 142, 170*

## CH

CHILLIDA JUANTEGUI, EDUARDO (escultor vasco, 1924 - 2002), *98*

## D

- DA PRATO, NOÉ (escultor italiano, 1904 – 1975), *27, 39, 40, 43, 65*
- DAGÁ, ANTONIO (abuelo paterno, catalán, ? - 1923), *17, 18*
- DAGÁ, CRISTINA (hermana, 1946), *19, 186*
- DAGÁ, GABRIEL MARTÍN (nieto, 2004), *10, 107*
- DAGÁ, JAIME (tío paterno, catalán, circa 1905 - ?), *17*
- DAGÁ, MALENA (nieta, 2007), *10, 107*
- DAGÁ, MARCELINO (tío paterno, catalán, circa 1903 - ?), *17*
- DAGÁ, RICARDO (padre, catalán, 1908 – 1967), *16, 17*
- DAGÁ, TERESA, “TERE” (hermana de Ricardo, 1930), *15, 17, 19, 22, 23, 38, 39, 46*
- DAULTE, EDUARDO (escultor argentino, 1918), *41, 42*
- DÁVILA, MIGUEL (pintor argentino, 1926), *150*
- DE AMADOR, FERNÁN FÉLIX (Domingo F. Beschtedt, escritor argentino, 1889 – 1954), *28*
- DE FERRARI, ADOLFO (pintor argentino, 1898 - 1978), *29, 35*
- DE LA CÁRCOVA, CARLOS (escultor y arquitecto argentino, 1903 - 1974), *34, 35, 41, 64*
- DE LA VEGA, CARLOS (abogado argentino), *59*
- DE LA VEGA, JORGE LUIS (pintor argentino, 1930 - 1971), *59*
- DE VINCENZO, ALFREDO (grabador argentino, 1921 - 2002), *53*
- DE VINCENZO, ROBERTO (publicista argentino, 1930 - 2008), *30, 47, 48, 49, 53*
- DELLA ROBBIA, LUCA (escultor italiano, 1400 - 1482), *114*
- DELMONTE, ALBERTO (pintor argentino, 1933), *65, 183*
- DI TEANA, FRANCISCO MARINO (escultor italo-argentino, 1920), *73, 85, 89, 96, 102, 119*
- DISTÉFANO, JUAN CARLOS (escultor argentino, 1933), *35, 60, 71*
- DOMÍNGUEZ NEIRA, PEDRO (pintor argentino, 1894 – 1970), *20, 22, 29, 161*
- DONATELLO (Donato di Betto Bardi, escultor italiano, 1386 - 1466), *114*
- DORIVAL, BERNARD (historiador y crítico de arte, francés, 1914 - 2003), *125*
- DUJOVICH, CLARA (mamá de Sara, nacida en Besarabia, naturalizada argentina, 1906 - 1988), *55, 105*

## E

- ELÍA, AMÉRICO (pintor argentino), *55, 57*
- ERNST, MAX (pintor y escultor alemán, 1891 - 1976), *101*
- ESCUITÉ, AURORA (tía materna, argentina, circa 1920), *19*
- ESCUITÉ, MARTÍN (abuelo materno, catalán, 1876 - circa 1945), *17, 18, 19*
- ESCUITÉ, TERESA (modista, madre de Ricardo, argentina, 1910 – 1994), *16, 17*
- ESTOMBA, JORGE (pintor argentino, 1939), *31*

## F

- FAFIÁN, JUAN (comerciante, argentino, 1932), *47*  
FALICOFF, SIMEÓN (médico psiquiatra argentino, nacido en Diamante, Entre Ríos, 1910 - ? ), *54, 55, 57, 82, 87, 88, 89*  
FARRELL, EDELMIRO (ex presidente de facto, argentino, 1887 – 1980), *20*  
FERNÁNDEZ MAR, NICASIO (escultor argentino, 1916 – 1979), *27*  
FERNÁNDEZ MURO, JOSÉ (pintor argentino, nacido en España, 1920), *146*  
FERNÁNDEZ, ALBINO (grabador argentino nacido en Cuba, 1921), *53*  
FERNÁNDEZ, LEONCIO LUIS (médico argentino, 1908 - ?), *52*  
FIDIAS (escultor griego, 490 a.n.e. – 431 a.n.e.), *32, 142*  
FIGGINI, HÉCTOR (médico neurólogo argentino, 1930), *57*  
FIORA, AMELIA (pintora argentina), *55*  
FIORAVANTI, CÉSAR (artista plástico argentino, 1933), *30, 35*  
FIORAVANTI, JOSÉ (escultor argentino, 1896 – 1977), *27, 33, 35, 40*  
FIVALLER, SERAS (comerciante, argentino, circa 1930 - 2009), *47*  
FONTANA, LUCIO (pintor y escultor italo-argentino, 1899 - 1968), *142*  
FORNER, FAVARETO (escultor santafesino, 1939), *72*  
FORNER, RAQUEL (pintora argentina, 1902 – 1988), *22, 29, 30*  
FRANK, MAGDA (escultora húngaro-argentina, 1914), *51*  
FRONDIZI, ARTURO (político y ex presidente argentino, 1908 - 1995), *43, 80, 97*

## G

- GABO, NAUM (Naum Neemia Pevsner, escultor ruso, 1890 - 1977), *95, 171*  
GARCÍA MIRANDA, HÉCTOR (pintor argentino, reside en París, 1930), *47, 48, 73, 80, 85, 87, 89*  
GARCÍA ROSSI, HORACIO (pintor argentino), *48*  
GARGALLO, PABLO EMILIO (escultor catalán, 1881 - 1934), *73, 88*  
GATO, DOMINGO (pintor argentino, ? - 2009), *150*  
GAUDÍ, ANTONI (arquitecto catalán, 1852 - 1926), *103*  
GENÉ, ENRIQUE HORACIO (escritor y crítico de arte, argentino), *70, 150*  
GERDES, ROSEMARY (escultora nacida en Londres, nacionalizada argentina), *61*  
GERSTEIN, NOEMÍ (escultora argentina, 1908 - 1996), *51, 61*  
GILIOLI, EMILÉ (escultor francés, 1911 - 1977), *73, 88*  
GIROLA, CLAUDIO (escultor argentino, 1923 - 1994), *146*  
GLENZ, MONICE (socióloga argentina, 1942 - 2006), *9, 10, 62, 63, 148*  
GLUSBERG, JORGE (crítico de arte, argentino, 1937), *69*  
GOIJMAN, NAUM (pintor argentino, 1915), *41, 52*  
GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL (poeta argentino, 1905 - 1974), *13, 67, 164*  
GONZÁLEZ, MARÍA ROSA (esposa de Emilio Pettoruti), *124*  
GRILLO, JUAN (escultor argentino, 1895 – 1966), *30*  
GRILLO, SARAH (pintora argentina, 1920 - 2007), *146*  
GUIDO, JOSÉ MARÍA (político y presidente argentino, 1910 - 1975), *96*

## H

HAYTER, STANLEY WILLIAM (pintor y grabador inglés, trabajó en París y en Nueva York, 1901 - 1988), *90*

HERAS VELASCO, MARÍA JUANA (escultora argentina, 1924), *35, 60, 61, 71, 72*

HEREDIA, ALBERTO (escultor argentino, 1924 - 2000), *89*

HERRERO SÁNCHEZ, JOSÉ (escultor argentino, nacido en España), *106*

HLITO, ALFREDO (pintor argentino, 1923 - 1993), *59, 146*

## I

IOMMI, ENIO GIROLA (escultor argentino, 1926), *99, 146*

## J

JUÁREZ, HORACIO (escultor argentino, 1901 - 1977), *27*

## K

KALNAY, MARCOS (arquitecto argentino), *120*

KNOP, NAUM (escultor argentino, 1917 - 1993), *51, 54*

KORKAMP, ALICIA (pintora argentina), *49*

## L

LABOURDETTE, JUAN CARLOS (escultor argentino, 1910 - 1993), *51*

LAGOS DE DUMAS, PIERRETTE (1915 - 2009), *30, 64, 65*

LAGOS, ALBERTO (escultor argentino, 1885 - 1960), *30, 32, 33, 64*

LARCO, JORGE (pintor argentino, 1897-1967), *27*

LARRAÑAGA, ENRIQUE JOSÉ DE (pintor argentino, 1900 - 1956), *30*

LAURENS, HENRI (escultor francés, 1885 - 1954), *74, 96*

LE CORBUSIER (Charles Édouard Jeanneret-Gris, arquitecto suizo-francés, 1887 - 1965), *31, 142*

LE PARC, JULIO (artista plástico argentino, 1928), *48, 85*

LÉLIO, STANISLAS (escultor francés, 1927 - 2004), *73, 90, 103*

LEHRUHTER, ALBERTO (artista y publicista argentino, 1932), *47, 49, 50, 105, 116*

LEWY SMITH, AROLDO (escultor argentino, 1931 - 2004), *30, 41, 47, 48, 49, 64, 71*

LINARES, EZEQUIEL (pintor argentino, 1927-2000), *48, 71*

LINARES, GUILLERMO (pintor y arquitecto argentino, 1921 - 1988), *31*

LIPCHITZ, JACQUES (Chaïm Jacob Lipchitz, escultor lituano-francés 1891 - 1973), *96*

LOBO, BALTASAR (escultor español, 1910 - 1993), *74*

LOCASSO, RUBÉN (escultor argentino, 1934 - 2001), *71*

LÓPEZ OSORNIO, CÉSAR (pintor argentino, 1930), *69, 183*  
LOZA, MARIO FERNANDO (*pintor argentino, 1922 - 1998*), *48*

## M

MACCHI, AURELIO (escultor argentino, 1916 - 2010), *28, 60, 62, 69, 71, 120*  
MADERO, HÉCTOR EDUARDO (diplomático argentino, 1901 - 1962), *125*  
MAFFÍA DEL CASTILLO, CARLOS (arquitecto argentino), *148*  
MAKARIUS, SAMEER (fotógrafo nacido en El Cairo, 1924 - 2009), *52*  
MALLIOL, ARISTIDE (escultor y pintor catalano-francés, 1861-1944), *42*  
MARCEAU, MARCEL (Marcel Mangel, mimo francés, 1923 - 2007), *84*  
MARCOS, JESÚS (pintor hispano argentino, 1938), *62, 148*  
MARINI, MARINO (escultor y pintor italiano, 1901 - 1980), *98*  
MARRACINO, GERMÁN (abogado penalista, argentino, circa 1926 - circa 1984),  
*59, 127, 128, 132*  
MARTÍNEZ DE HOZ, JOSÉ ALFREDO (ex ministro de economía argentino), *96*  
MAS, PEDRO (maestro de danzas catalanas), *23, 47*  
MIGUEL ÁNGEL (Michelangelo Buonarroti, escultor y pintor italiano, 1475 - 1564),  
*84, 96, 142, 168, 177*  
MINUJÍN, MARTA (artista plástica argentina, 1943), *68*  
MIRÓ, JOAN (pintor catalán, 1893 - 1983), *102, 103*  
MISITI, ALFREDO (pintor argentino, 1930 - 2001), *47, 48, 106, 135, 147, 148*  
MOLINELLI, ELIANA (escultora argentina, 1944 - 2004), *61, 62, 71, 72*  
MONDRIAN, PIETER CORNELIUS (pintor holandés, 1872 - 1944), *86*  
MONROE, MARILYN (Norma Jean Baker, actriz estadounidense, 1926 - 1962), *80*  
MONTAND, IVES (Ivo Livi, cantante italo-francés, 1921 - 1991), *84*  
MONTEVERDE, DAVID (médico neurólogo argentino, ? - 1993), *56, 57, 62*  
MONTEVERDE, TINA (pintora argentina), *56*  
MOORE, HENRY (escultor inglés, 1898 - 1986), *32, 42, 73, 86, 90, 92, 93, 94,*  
*95, 96, 121, 142, 156, 169, 171, 175, 178*  
MORA Y ARAUJO, BLANCA (argentina, esposa de Miguel Ángel Asturias), *88*  
MORGUENFELD, MARCOS (médico argentino, 1920 - 1986), *55, 56, 57*  
MORÓN, RENÉ (pintor argentino, 1929 - 2000), *48, 71*

## N

NEUMAN, ELÍAS (abogado y criminólogo argentino, 1932), *59*  
NIETO, HÉCTOR (escultor argentino, 1917-2002), *71*

## O

OCAMPO, MIGUEL (pintor y arquitecto argentino, 1922), *146*  
OISGOLD, ABRAHAM (comerciante, papá de Sara, nacido en Ucrania, 1905 - 1980),  
*55, 56, 107*



OISGOLD, SARA (química argentina, esposa de Ricardo, 1928 – 2009), *9, 10, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 115, 116, 123, 128, 133, 134, 135, 149, 159, 161, 162, 173, 174, 175, 178*  
OISTRAKH, IGOR (violinista ruso, hijo de David Oistrakh, 1931), *84*  
OLIVA NAVARRO, JUAN CARLOS (escultor argentino, 1888 – 1951), *21*  
OROZCO, JOSÉ CLEMENTE (pintor muralista, mexicano, 1883 - 1949), *94*

## P

PACENZA, LUCÍA (escultora argentina, 1940), *62*  
PAHN, BERTA (argentina, amiga de Sara, 1924 - 1966), *55, 57, 78, 105, 106*  
PAHN, JOSÉ (microbiólogo argentino, 1914 - 1993), *55*  
Paksa, Margarita (artista plástica argentina, 1933), *64*  
PALUÍ, SAMUEL CÉSAR (biblófilo y editor argentino, 1915), *52, 54, 66, 68, 73, 74, 77, 78, 88, 89, 96, 97, 161*  
PAOLINO, GUILLERMO (escultor argentino, 1949), *61, 71*  
PAPARELLA, ALDO (escultor argentino, 1920 - 1977), *51*  
PARPAGNOLI, HUGO (crítico argentino), *27*  
PECO, ANGEL (Presidente de la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines de la República Argentina), *150*  
PEDREIRA, DIEGO LUIS (arquitecto y escenógrafo argentino, 1921 - 1998), *31*  
PELLEGRINI, ALDO (poeta, ensayista, crítico de arte, argentino, 1903 - 1973), *86*  
PERALTA RAMOS, FEDERICO (artista plástico argentino, 1939 - 1992), *52*  
PERAZZO, NELLY (crítica e historiadora del arte, argentina), *68*  
PERCIVALLE, ALFREDO (escultor argentino, 1951), *61, 71*  
PÉREZ ESQUIVEL, ADOLFO (arquitecto y escultor argentino, Premio Nobel de la Paz, 1931), *63, 64, 65*  
PÉREZ ROMÁN, ELISABETH HORNBORG DE (finlandesa, esposa de Jorge Pérez Román, 1933 - 2009), *86*  
PÉREZ ROMÁN, JORGE (pintor argentino, 1926 – 1993), *48, 73, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 99*  
PÉREZ, ELBA (crítica de arte y docente, argentina), *69*  
PÉREZ, SEGUNDO (pintor argentino), *21, 22*  
PERÓN, JUAN DOMINGO (político y ex presidente argentino, 1895 – 1974), *19, 37, 47, 88, 125*  
PERRONE, ALBERTO (poeta y periodista argentino, 1944), *135, 172*  
PÉRSICO, ENRIQUE “TITIN” (escultor y grabador argentino), *54, 124*  
PETRACCA, ANTONIO (empresario argentino), *129, 130, 131, 133*  
PETTORUTI, EMILIO (pintor argentino, 1892 - 1971), *54, 70, 87, 124, 147*  
PEVSNER, ANTOINE (escultor ruso, 1888 - 1962), *74, 171*  
PIAF, EDITH (Edith Giovanna Gassion, cantante francesa, 1915 - 1963), *84*  
PICASSO, PABLO (artista plástico español, 1881 – 1973), *29, 32, 35, 36, 101, 142, 156*  
PIERRI, ORLANDO (pintor argentino, 1913 - 1992), *124*

PIROSKY, ROSA RABINOVICH DE (médica argentina, 1900 - 1990), *57, 58*  
PIROVANO, IGNACIO (abogado y pintor, 1° director del Museo de Arte Decorativo, 1906 - 1980), *125*  
PISARELLO, GERARDO (escritor argentino, 1898 - 1986), *56*  
POLACCO, FERRUCCIO (escultor argentino, 1917), *71*  
POVARCHÉ, NATALIO JORGE (galerista argentino, 1924 - 2008), *70, 87, 128*  
PRATI, LIDY (pintora argentina, 1921 - 2008), *146*  
PUJÍA, ANTONIO (escultor naturalizado argentino, 1929), *35, 57, 60, 62, 71, 75, 76*

## Q

QUINQUELA MARTÍN, BENITO (pintor argentino, 1890 - 1977), *22*

## R

RAMÍREZ, PEDRO PABLO (ex presidente de facto, argentino, 1884 - 1962), *20*  
RICHER, GERMAINE (escultor francés, 1904 - 1959), *73, 74, 88, 89*  
RIGANELLI, AGUSTÍN (escultor argentino, 1890 - 1949), *25*  
RIVERA, DIEGO (pintor muralista, mexicano, 1886 - 1957), *94*  
RODIN, AUGUSTE (escultor francés, 1840 - 1917), *25, 32, 33, 35, 36, 74, 89, 96, 101, 103, 110, 167, 177*  
RODRÍGUEZ, ERNESTO (crítico y académico argentino), *53, 70*  
ROMANO, ENRIQUE (escultor argentino, 1923 - 2004), *71*  
ROMERO BREST, ENRIQUE (escritor y crítico de arte, 1905 - 1988), *68, 85, 156, 158*  
ROSENFELD, PAULA (actriz argentina, nuera de Ricardo, 1975), *9, 107*  
"ROSITA", SCHAPSIS, ROSA, (físico-química argentina, 1928 - 2001), *55*  
ROVATTI, LUIS CARLOS (escultor argentino, 1895 - 1986), *27, 39*  
RUBIÓ, NICOLÁS (pintor catalán, 1928), *50, 52*

## S

SALLES, GEORGE (Director de Museos de Francia), *125*  
SÁNCHEZ GRANEL, EDUARDO (ingeniero argentino, 1913 - 1983), *126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 173*  
SÁNCHEZ, IDEAL (pintor argentino, 1916 - 1998), *25, 52, 53*  
SIBELLINO, ANTONIO (escultor argentino, 1891 - 1960), *124, 142*  
SIMÓN, MARÍA (escultora argentina, 1922 - 2009), *52, 90*  
SIQUEIROS, DAVID ALFARO (pintor muralista, mexicano, 1896 - 1974), *94*  
SOMOZA, MANUEL (médico neurólogo), *56, 57*  
SOTO AVENDAÑO, ERNESTO (escultor argentino, 1886 - 1969), *34*  
SPILIMBERGO, LINO ENEA (pintor argentino, 1896 - 1964), *53, 124*  
SQUIRRU, RAFAEL (crítico de arte argentino, 1925), *52, 68, 171*

STÁBILE, BLANCA (abogada y crítica de arte, 1911 - 1991), *52*  
SUNIER, ERNEST (director del Orfeoó Catalá de Buenos Aires, circa 1940), *22*

## T

TINGUELY, JEAN (escultor suizo, 1925 - 1991), *101*  
TOMASELLO, LUIS (pintor argentino, 1915), *73, 78, 79, 80, 85, 86, 89*  
TROIANI, TROIANO (escultor italo-argentino, 1885 - 1963), *28*

## U

ULLMAN, HUBERT (empresario de cristalería Querandíes), *130, 132*

## V

VASARELY, VÍCTOR (pintor húngaro-francés 1908 - 1997), *48, 85, 86*  
VENIER, BRUNO (pintor argentino, 1914 - 1996), *52*  
VENTOSA, EULALIA (abuela materna de Ricardo, catalana, 1893 - circa 1930), *17, 18*  
VERALDI, BEATRIZ ERBÍN DE (socióloga argentina, 1929), *59*  
VERALDI, MIGUEL (médico psiquiatra argentino, 1930), *59*  
VICTORICA, MIGUEL CARLOS (pintor argentino, 1884 - 1955), *51*  
VINCI, LEO (escultor argentino, 1931), *48, 49, 62, 71, 115*  
VISCONTI, JUAN CARLOS (escultor argentino, 1949), *61*  
VITULLO, SESOSTRIS (escultor argentino, 1899 - 1953), *52, 96, 124, 125, 126, 142*  
VOGELIUS, FEDERICO (empresario, fundador de la revista Crisis, 1920 - 1986), *52*

## W

WASILEWICZ, ENRIQUE (fotógrafo argentino, 1942), *58, 114, 132*

## Y

YUPANQUI, ATAHUALPA (Héctor Roberto Chavero, músico argentino, 1908-1992), *113*

## Z

ZADKINE, OSSIP (escultor ruso-francés, 1890 - 1967), *34, 41, 95, 102*  
ZAMUDIO, JOSEFINA (escultora argentina), *51*  
ZIMMERMAN, HÉCTOR (químico, escritor y periodista argentino, 1926), *11, 55, 149, 176, 182*

# ÍNDICE DE IMÁGENES

*Créditos de fotografía*

---

CARLOS A. BOSCH

LUIS MARTÍN

ALBERTO LEHRHUTER

ENRIQUE WASILEWICZ

RICARDO DAGÁ

DIEGO DAGÁ



Ricardo Dagá  
y Sara Oisgold. 2006.



Arrivée. Dibujo.  
Tinta sobre papel. 1965



1.  
Antonia Almirall (primera fila, segunda desde la izquierda), Antonio Dagá (primera fila, tercero desde la izquierda), Ricardo Dagá (primera fila, quinto desde la izquierda). Gelida. Apróx. 1916.



2.  
Ricardo Dagá (primero a la izquierda), junto a sus compañeros de trabajo en la carpintería en el barrio de San Telmo. Buenos Aires. Aprox. 1928.



3.  
Banquete en el Casal de Cataluña. Eulalia Ventosa, Teresa Escuté y Ricardo Dagá (de izquierda a derecha). Buenos Aires. 1926.



4.  
Teresa Escuté y Ricardo Dagá en Lima 567. Buenos Aires. Abril 1929.



5.  
Teresa Dagá ("Tere") y Ricardo en el balcón de Tacuarí 521. Buenos Aires. 1936.

---

---

6.  
Ricardo en la cocina  
de Tacuarí 521. 1938.



---

7.  
Ricardo Dagá, Ricardo y Teresa Dagá en el Puerto de Buenos Aires. Al fondo la  
Fragata Sarmiento. 1939.



---

Figura. Tinta sobre papel. 1967.



---

8. Pesebre en fábrica en México y Maza.



---

9. Cristina y pesebre. Fábrica en México y Maza. Aprox. 1952



---

10. Pesebre en fábrica en México y Maza 1946.



---

11. Ricardo con cabeza de cemento. Terraza de fábrica en México y Maza. 1949.



---

12. Cabeza de Cemento. 1949.



---

13. El niño del tambor. Yeso. En dormitorio – taller de la fábrica de Maza y México.  
Buenos Aires. 1951.



---

14. Cristina. Boceto en yeso. 1951.



---

15. Torso N° 1. Mármol. 1955.





16. Brisa. Piedra y bronce. 1955.



17. Toro. Granito. 1960.



18. Victoria. Piedra de Mar del Plata. Emplazamiento actual, Monumento a San Martín, ciudad de Olavarría.



Fogón. Dibujo.  
Tinta sobre papel. 1971



19. Ricardo Dagá y Teresa Escuté junto a Aurora Escuté en el Casal Catalán en la calle Maipú (y Rivadavia). Buenos Aires. 1926.



20. Esbart infantil. Seras Fivaller (primero a la derecha), Ricardo (detrás a la izquierda) y Teresa Dagá (la última al fondo a la izquierda). Los dos primeros tienen en sus cabezas la típica "barretina".



21. Orfeo Catalá. Circa 1953. Sentados abajo de izquierda a derecha: Doctor Meyer, Maestro Suñer. Detrás, paradas: (segunda y tercera desde la izquierda) Hermanas Menchaca, Iris Vila y Teresa Escute "Tere". Parados, junto a la Senyera (estandarte), Ricardo Y Ricardo Dagá (segundo y tercero hacia la derecha).



22. Mendoza. 1953. Campamento de Estudiantes de Bellas Artes "Eva Perón". De izq. a der. Parado al fondo el cuarto es el Profesor Faggioli, el quinto es el Prof. Mazzzone, el noveno es Ricardo, al lado González Eusebi, luego Carballo, con pipa Freytes, agachado García Miranda. En cuclillas, a la derecha del afiche, De Vincenzo.



23. Mendoza. 1953. Campamento de Estudiantes de Bellas Artes "Eva Perón". De Izquierda a derecha: Luis Freytes (con pipa), Héctor García Miranda, Profesor Juan Carlos Faggioli, Lorenzo Carballo (de espaldas detrás del atril).



24. En el patio de la Escuela Prilidiano Pueyrredón. 1953. De Izquierda a derecha (parados): Cosalter, De Vincenzo, Carballo, Baldizone, Gonzalez Eusebi, Ricardo, Miranda, modelo. Flora, Gimelli, Pepe, Fafián; (sentados) Héctor Martínez, Freytes, Aroldo, Gutiérrez.



25. Palais de Glace. Tercer Salón de Estudiantes. 1953. De izq. a der.: (Parados) Colom, Acosta y sra., Cáffaro, Ariño, Alvarez, sra. Carrano, Ricardo (papá), Teresa, (atrás Aroldo), Teresa (mamá), Sra. Amarante, Flía Rodríguez. En cuclillas: "Toti", Carrano, Baldizone, Cristina, Miranda, Ricardo.

---

---

26. Caminando por la calle Las Heras antes de cruzar Callao, cerca de la Escuela Prilidiano Pueyrredón. 1953. De izquierda a derecha: Ricardo, Biacaba, Lorenzo Carballo, Alberto Lehrhuter, Arcusi, Gutiérrez.



27. Escuela Prilidiano Pueyrredón, en Clase de dibujo con modelo. 1953. De Izq. a der.: el tercero es Ricardo, Lehrhuter (con pipa), Castaño (abajo adelante), Cosalter (tomándose del tablero), González Eusebi, Fafián (el último de la derecha). Sentados en 2da. fila Martínez y De Vincenzo y sentado en primera fila Carballo.



28. Palais de Glace. Primer Salón de Estudiantes. 1951. de Derecha a izquierda: el quinto es Ricardo, luego Juan José Balzi, Castaño, (?), Antonio Pujía, Antonio Oriana.



29. Monumento a Bartolomé Mitre en La Plata. Obra de Alfredo Bigatti. 1951. De izquierda a derecha: Roberto De Vincenzo, Aroldo Lewy.



30. Taller de Villa Ballester. 1961. Almuerzo en homenaje a Alfredo Bigatti, con ex alumnos. De izquierda a derecha: Raquel Forner (la tercera), Arq. Carlos Dumas, Alfredo Bigatti.



31. Taller de Villa Ballester. 1961. Almuerzo en homenaje a Alfredo Bigatti con ex alumnos. De izquierda a derecha: (parados) (?), Cabestany, Leo Vinci, (?), Alfredo Bigatti, Pierrette Lagos de Dumas, Antonio Pujía y Susana, (4 ex alumnos), Raquel Forner, Carlos Dumas. (sentados) Aroldo Lewy, Ricardo, Enrique Pérsico, y otros.



32. Ricardo con Líbero Badii en la Casa-Taller de La Lucila. 2 de febrero de 1991.



33. Autorretrato. Dibujo. Marcador sobre papel. 1967. "A mi amigo Mario Zimmerman asociándote a días felices". Autorretrato evocando cuando en el primer viaje a Europa Ricardo se disfrazó de payaso al cruzar la línea del Ecuador.



34. Diego y Ricardo con Germán Marracino y señora, terminando "Hogar". 1972



Aleluya (fragmento). Tinta sobre papel. 1964.



35. Sara Oisgold a bordo del "Louis Lumière", antes de zarpar del Puerto de Buenos Aires, 1962.





36. En alta mar a bordo del "Louis Lumière", antes de llegar al puerto de Vigo, 1962. De izquierda a derecha: (parados) Donato Navarro, Daniel, esposa de Donato, Irene Ferraza, Raúl, un uruguayo; (en cuclillas) Ricardo y Sara con hijos de Donato y de una pareja de brasileños.



37. Habitación del hotel "Princesse" en París. Dibujo. Tinta sobre papel. 1963.



38. Dibujo de la vista desde el interior del pabellón del laboratorio en Villejuif en las afueras de París, donde trabajaba Sara. 1962.



39. Sara con el Dr. Simeón Falicoff en las afueras de París. 1963.



40. Aleluya. Dibujo tinta sobre papel. 1963.



41. Sara. Dibujo. Tinta sobre papel. 1963.



42. Ricardo y Sara. Plaza San Martín, Buenos Aires, 1966.



43. Sara parte rumbo a Buenos Aires desde el aeropuerto de San Pablo. 1966.



44. Diego con acordeón. Dibujo. Crayón sobre papel. 1973. (Sobre el dibujo de Ricardo están los garabatos de Diego)



45. Ricardo, Diego y Sara. 1971. Camino al Jardín de Infantes, junto al Instituto "Ángel H. Roffo".



46. Ricardo en la fundición Sarubi y Barilli. 1971.



---

47. Sara presentando un trabajo en un Congreso de Oncología en Mar del Plata. 1980.



---

48. Sara en el laboratorio de Inmunología del Instituto "Ángel H. Roffo". 1971.



---

Diálogo de piedras. Dibujo. Tinta sobre papel. 1967.



---

49. Arriveé. Mármol. 1965.



---

50. Beso. Bronce. Colección Museo Fundación Rómulo Raggio. 1957.



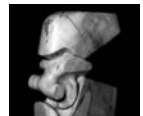
---

51. Ternura. Palo santo. Colección Museo Fundación Rómulo Raggio. 1957.



---

52. Estela Augural. Mármol de Córdoba. 1976



---

53. Atahualpa. Mármol lunel. 1980/92.



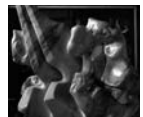
---

54. Cimiento – Acción – Flama. Bronce pulido. Emplazado en el halla de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. 1974/5.



---

55. Diálogo. Mármol arabescato. 1967/8. Colección Ing. Sánchez Granel.



---

56. Fogón. Bronce. 1971. Colección Ing. Sánchez Granel.





57. Fogón (detalle). Bronce. 1971. Colección Ing. Sánchez Granel.



58. Sol (frente). Hierro y vidrio. 1971. Colección Ing. Sánchez Granel.



59. Sol (detalle dorso). Hierro y vidrio. 1971. Colección Ing. Sánchez Granel.



60. Hogar. Travertino. 1972. Colección Ing. Sánchez Granel.



Vuelo dramático. Dibujo. Tinta sobre papel. 1965. Realizado durante la espera en la peluquería de "Tomasito" en el barrio de Boedo. Puede leerse "Tres lenguajes para una sola plástica creando una expresión".



61. Brisa. Mármol. En dormitorio – taller de la fábrica de Maza y México. Buenos Aires. 1955.



62. Maternidad. Trabajo en talla en la terraza de fábrica de Maza y México. 1957. Detrás puede verse el bloque de granito que luego será Toro.



63. Ámbito de trabajo en fábrica de Maza y México. Dibujo. 2010.



64. Frente de fábrica de Maza y México. Puede verse el campanario. Tarjeta de la empresa Massalin & Celasco S.A.



65. Ámbito de trabajo en campanario de fábrica de Maza y México. Dibujo. 2010.



66. Taller en Villa Ballester. 1959.

---

---

67. Ricardo en el taller en Villa Ballester. 1968.



---

68. Fondo del taller en Villa Ballester. 1968. Puede verse Ruego y el yeso del jarrón que está en la tumba de Berta Pahn, además la cabeza de cemento y un molde del Diálogo - Yolanda y Rafael.



---

69. Ricardo en el fondo del taller en Villa Ballester. 1968.



---

70. Taller en Villa Ballester. 1959.



---

71. Taller en los fondos de Donado. 2001. Puede verse el bloque de travertino de Banderas en pleno proceso de talla.



---

72. Ricardo y Sara en taller en los fondos de Donado. 1999. Mientras trabaja en la resolución de la parte superior de Nuevas banderas.



---

Sol. Crayón sobre papel. 1971.



---

73. Collaje y tinta, dibujo previo para Flajelo. 1956



---

74. Madero en Casa-taller de Donado. 1999.



---

75. Ricardo saliendo del taller en los fondos de Donado. Detrás puede verse Madero, recién terminada. 1999. A los lados: Torso y Caminos al viento.



---

Recorte periódico L'Almoina Quincenario balear - Arte,  
Literatura e Información.  
Buenos Aires, julio de 1931.



# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| APUNTES DEL EDITOR                       | 7   |
| EL ORIGEN                                | 15  |
| LOS PRIMEROS MAESTROS                    | 31  |
| LA AMISTAD: ESE FOGÓN                    | 59  |
| ENCUENTROS                               | 105 |
| ABSTRACCIÓN Y MONUMENTALIDAD.            | 151 |
| CREAR, ESE TRABAJO DIARIO                | 199 |
| REFLEXIONES                              | 215 |
| PRESENTACIONES Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS | 237 |
| DATOS BIOGRÁFICOS                        | 259 |
| LISTADO DE OBRAS                         | 261 |
| ÍNDICE DE NOMBRES                        | 267 |
| ÍNDICE DE IMAGENES                       | 276 |