



Universidad Nacional de Tres de Febrero

UNTREF en los medios

Carlos Alonso, el horror y la memoria

Carlos Alonso vive recluido en Unquillo, Córdoba y rara vez “baja” a Buenos Aires. Esta ocasión lo ameritaba. La Universidad Nacional de Tres de Febrero exhibe una parte significativa de su obra, que expresa la dimensión del horror de los años de plomo –del que fue víctima su hija Paloma-, pero también el otro terror, atávico, vinculado con la condición humana. Un artista enorme, que reconoce que las obras expuestas son “invendibles”, aunque le gusta saber que puede conservar un patrimonio que lo representa tan profundamente.

Cuando se está ante un cuadro de Carlos Alonso, resulta imposible abandonarlo. Todos los adjetivos naufragan en la voracidad de sus líneas, en el espesor de sus óleos. El cuerpo de quien contempla experimenta las fuerzas centrífuga y centrípeta al mismo tiempo; la expulsión y la atracción se trenzan irreparablemente en una danza macabra, llena de música hermosa, rota, desvariada, una música que va y regresa desde el estallido de cristales hacia el silencio sordo de la intolerancia.

La obra de Alonso, que puede verse en estos días y hasta el 30 de junio en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, concentra no sólo la intolerancia social del mundo, sino que deja entrever la intolerancia del mundo hacia el sentimiento del dolor. Situación humana que desemboca, inexorablemente, en una indolencia capaz de cualquier masacre. Y esta es su mayor denuncia: aquello de lo que siempre será capaz el hombre, porque ya lo hizo antes, mucho antes. Y ahora. Y podrá mañana, otra vez hacer del “matadero” su centro de operaciones. De lo que se deduce que la obra de uno de los más grandes artistas del país, se inscribe no sólo en los acontecimientos sangrientos de la historia argentina, sino de la memoria del mundo.

En medio de una humareda de cigarrillos entre los dedos de los poderosos, reses que son un poco animal un poco humano, un derroche de vísceras y de sangre que se vuelven poesía, parejas bailando el tango entre las reses, vacas tristes que ignoran su próximo holocausto, niños desnutridos, embarazos rotos, el amor sobre una camilla rumbo al cadalso, en medio de semejante explosión estética hay algo que queda claro: no es violento el arte de Carlos Alonso, sino este mundo tan difícil de habitar en el cual se inspira.

Cada uno de los cuadros reunidos bajo el título “Hay que comer”, respira en ese verso del poeta griego Yorgos Seferis: “La memoria, donde se la toque, duele”. Porque además del pasado histórico, su vida profesional no ha escapado de pérdidas inconsolables ni del exilio, como consecuencias de la última dictadura militar.

¿Qué es el dolor en la obra y en la vida de Carlos Alonso?

En mi caso, el dolor tiene dos etapas. Una cuando no era mi dolor personal, cuando era intelectual, cuando tenía la salud interior y la estructura interior que me permitía abordar ciertos temas que los sufría intelectualmente o por convicciones ideológicas: sufría la injusticia, el atropello, la violencia del Estado contra las personas, ese era un dolor manejable, pasaba a la obra con una cierta naturalidad, no había interrupciones. Muy distinto fue cuando el dolor fue mío, en ese momento perdí esa capacidad de estructura, esa independencia, esa distancia del dolor y entonces se hizo imposible, se hizo mucho más difícil elaborar, porque no existía la convicción de que ese dolor tuviera que cambiar de lenguaje, me parecía ilegítimo, el dolor era el dolor. El deseo y la voluntad de transformarlo en obra fue un fracaso, para mí lo fue, porque cambiarlo significaba ponerlo en otra materia de otro grado de perennidad, de otro grado de relación con los demás. Y yo recuerdo un hecho concreto cuando hice la exposición que se llamó *Manos anónimas*, en Palatina. Yo estaba entre la gente de la muestra y una señora miraba uno de los cuadros de la serie de las mujeres embarazadas cuya panza es pateada por una bota militar, y la mujer decía “Qué maravilla”. ¡Qué es la maravilla! Se refería, seguramente, a la pintura, pero de todas maneras el comentario era un gran equívoco, estaba al borde de un equívoco insostenible. Insostenible para mí mismo. Ese era el conflicto que nunca resolví.

¿Pero de dónde viene toda esta visceralidad del horror?

Yo creo que desde siempre, desde mis primeras obras, ya cuando estaba en la academia. Creo que es una atracción fatal, genética. Primero tengo una formación muy campesina y toda mi imaginería viene un poco de esos años entre los 10 y los 13 o 14, o antes quizás, cuando vivía bien en el campo y, si no vivía, pasaba con mis abuelos los tres meses de las vacaciones. Mis abuelos, que eran sicilianos e hijos de campesinos plantadores de naranjas, tenían una chacra en Tupungato, un rancho hecho por ellos mismos. Ellos hicieron su propio rancho con paja y barro. Ese es el origen y yo tengo muchos dibujos que provienen de esos terrores infantiles que son muy distintos a los urbanos, tienen otras connotaciones. Los aparecidos, la luz mala, los santones; había toda una imaginería que me tocó mucho y me produjo terrores infantiles. Después, cuando empecé a dibujar recuerdo esa tendencia muy natural a elegir esos momentos medios rotos, trizados, viscerales, momentos que no eran los académicos. Incluso estando ya en la academia, tenía una atracción muy fuerte hacia ciertos objetos. Recogí un día el esqueleto de un zorro, que era magnífico para mí porque parecía de bronce. Y lo llevé al taller y lo pinté muchas veces. Quiero decir que no es ni siquiera una elección inteligente o ideológica, es simplemente una atracción. Ese esqueleto es impintable.

Sí, en tanto se lo poeice

Así es. Y seguí en esa línea de cosas. Después aparecieron los libros viejos de anatomía que coleccionaba, arrancaba hojas y pegaba. Todo ese lenguaje se fue enriqueciendo siempre en la misma dirección. Ahora el libro de la muestra “Hay que comer”, recupera un poco mi trabajo de los años 60 hasta hoy, y tiene esa especie de coherencia no buscada sino impuesta por mi naturaleza, atraída por este tipo de cosas. El único valor es haber tenido la persistencia para no disfrazarla, para no esquivarla, para seguirla.

Usted ya había hecho, en 1965, una muestra que se llamaba “Hay que comer”. ¿Qué puntos de relación y qué diferencias tiene con la actual?

Sí, fue en una pequeña y muy linda Galería, Lirolay, muy de vanguardia. Pero la exposición “Hay que comer” de entonces, más que una experiencia temática mostraba una experiencia formal, porque era mucho más informalista en cierto sentido, estaba más referido todo a cuestiones estéticas; lo que hay que comer es la pintura, más que comer comida o a los carniceros o a las vacas o al hombre, hay que comer pintura. Había un cuadro pequeño que era una beata que estaba comiéndose un Cristo como si fuera un choclo. Había otro Cristo hecho con cucharas y tenedores que suscitó alguna polémica. Pero qué curioso ese fanatismo, porque un Cristo hecho así es emblemático, es el Cristo del hambriento, está relacionado a símbolos muy permanentes, como los panes, los peces, sin embargo produjo conflictos. Pero en realidad esas reacciones intolerantes son producto más bien de la ignorancia y de la chatura que de ciertos fanatismos.

Estas obras expuestas hoy corresponden al período que va entre 1965 y 1978, ¿en manos de quiénes están?

Estas obras que expongo ahora están en mis manos. Supongo que porque son invendibles. No tienen vinculación con la decoración o con cierta placidez. Son obras difíciles para convivir, diría yo. Un poco por esa razón y otro poco porque también me parece bueno tener un conjunto patrimonial que me represente. Estos cuadros ya no se venden. Y se seguirán exponiendo. De hecho hay más invitaciones para otras universidades. Veo que esta muestra será un circuito académico.

Vida de pintor

El expresionismo, que surge a principios del siglo XX ante los desmanes de la guerra, continúa de algún modo vigente en muchos plásticos, porque los genocidios, según indica su permanencia en la historia. Atravesado por las desmesuras de esta estética, Alonso plasmó su mundo interior marcado por su infancia de vacas, arreos, carneos y aparecidos en la noche, con los tiempos que le tocó atravesar: dictaduras militares, desaparecidos, muertes y demás desastres internacionales como Vietnam. Encontró además, en *El matadero* de Esteban Echeverría –primer gran cuento de la literatura argentina, escrito en 1839 y publicado recién en 1870-, un material que se adelanta en su forma narrativa al expresionismo europeo. Alonso inició esta serie en 1965.

Para contrarrestar estos influjos de la morbosidad del mundo, por suerte existen el arte, el amor y la naturaleza. Así es que Carlos Alonso, el Goya sudamericano del siglo XX, desde 1981 vive en Unquillo, a 27 kilómetros de la ciudad de Córdoba.

¿Por qué esa elección?

Es quizás un problema de una etapa de la vida; uno se vuelve muy mezquino con el propio tiempo. Hay un momento en el que uno cruza una línea donde, como decía Valery, son los primeros días del tiempo que se acaba. Entonces, uno siente el tiempo que se acaba y empieza a hacer esas cosas que soñó siempre y que en realidad nunca salen. Y dice: ahora voy a hacer las grandes cosas. Nada de eso. Pero significó fundamentalmente un retiro, un silencio, un sitio pequeño que recupera mi principio campesino, la naturaleza, el manejo de los tiempos, pautas de mi existencia de niño, el momento de sembrar, el momento de cosechar, las no urgencias, se podrá cambiar todo menos los nueve meses de embarazo, decía un poeta.

¿Cómo es su rutina de trabajo?

Bastante estricta. Trabajo todos los días de nueve a doce. Tengo un taller grande donde despliego las telas. Y abiertas, las telas me piden que avance. Después almuerzo, duermo una buena siesta, y por la tarde dibujo en mi casa, hasta la noche. A veces tengo insomnio, así que sigo dibujando después de cenar, y allí surgen los dibujos más turbios, más eróticos, más nocturnos, los dibujos de sonámbulo. Cambian mucho mis dibujos del día en relación con los de la noche.

¿Cómo es su relación con otros pintores y otras estéticas?

Yo disfruto mucho de la pintura de todos los tiempos. Soy un espectador abierto. Disfruto tanto la pintura abstracta como la figurativa, soy bastante ecléctico en eso. Y además están, desde luego, los pintores que yo sigo desde siempre, los pintores carnales como Rembrandt, como Gutiérrez Solanas, como Picasso, como Goya.

¿Y Francis Bacon?

Sí, también, pero apareció mucho después. Y resultó bastante más complicado, porque fue como quedar apresado por lo “baconiano”, ¿así se dice?

¿Por qué apresado?

Si yo te dijera a vos que Bacon me copió a mí, ¿vos me creerías? Creo que no, ¿no es cierto? Creo que no, por razones muy simples, porque yo no tengo la posición de Bacon ni él habrá visto una obra mía. Ese terror que me produjo Bacon fue porque de ninguna sentía su influencia, como la que sí pude haber tenido de Picasso o Rembrandt o Velásquez, como materia, como sustancia. Yo creo que hay otra cosa, yo creo que hay cosas en el aire que son de todos. Se producen cosas semejantes pero no porque se hayan copiado o visto demasiado, sino porque son cosas del ambiente.

Bueno, sucedió con Frida Khalo y el surrealismo. André Breton se asombró cuando viajó a México y vio los cuadros de Khalo. Ella no tenía ni idea de que existiera el surrealismo.

Así es. Pareciera que nosotros, en Sudamérica, siempre somos influidos pero nunca influenciamos. ¿Quién puede demostrar que Roberto Arlt fue anterior al existencialismo francés?

Medio: Debate

Fecha: 7/05/2004

Suplemento: debate

Página: 50