

# Tres relatos sobre Jorge Vila Ortiz: proyecto creador y alternativas del modernismo en Rosario



Guillermo Fantoni

Universidad Nacional de Rosario. Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. (UNR/CIUNR/CIAAL/UNR). Rosario, Santa Fe, Argentina.  
adrianayguillermo@express.com.ar

## Resumen

Un pequeño grupo de cuentos de Rodolfo Vinacua ilustrados por Jorge Vila Ortiz y dos poemas dedicados al artista por Julio Cortázar y Francisco Urondo permiten marcar tres momentos transitados por el mismo: sus primeras experiencias de formación y definiciones estéticas en la segunda mitad de los cuarenta, el decisivo viaje de estudios a Europa realizado en 1950 y finalmente su intenso despliegue como creador abstracto en los cincuenta hasta que, en el despuntar de la nueva década, cancela su ciclo de manifestaciones públicas para dedicarse a la carrera académica en el ámbito de la arquitectura y el diseño. Ese tránsito permite no solo ver el despliegue de un representativo artista en diferentes espacios y situaciones sino algunas de las más significativas alternativas del arte moderno en Rosario.

### Palabras claves:

Arte argentino  
Arte de Rosario  
Realismo  
Surrealismo  
Abstracción

## Three Stories about Jorge Vila Ortiz: Creative Project and Alternatives of Modernism Rosario

### Abstract

A small group of stories by Rodolfo Vinacua illustrated by Jorge Vila Ortiz and two poems dedicated to the artist by Julio Cortázar and Francisco Urondo make it possible to mark three moments lived through by him: his first training experiences and aesthetic definitions in the second half of the 1940s, the decisive study trip to Europe made in 1950 and finally his intense deployment as an abstract creator in the 1950s until, at the dawn of the new decade, he canceled his cycle of public demonstrations to dedicate himself to an academic career in the field of Architecture and Design. This tour allows not only to see the development of a very representative artist in different spaces and situations, but also some of the most significant alternatives of Modern Art in Rosario.

### Keywords:

Argentine Art  
Art in Rosario  
Realism  
Surrealism  
Abstraction

## Los detalles y los panoramas

En octubre de 2011 se realizó, en el espacio de arte de la Fundación OSDE, *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años cincuenta*, una exposición panorámica que tuvo como imagen principal una de las ocho obras de Jorge Vila Ortiz<sup>1</sup> reunidas en esa oportunidad junto a las de numerosos creadores de ese momento cenital del arte nuevo y, en marzo de 2019, la Galería Diego Obligado presentó *Los días van*, una muestra antológica con más de treinta obras centrada en su viaje de estudios a Europa y su relación con Julio Cortázar. A pesar de estas recuperaciones y de su protagonismo en los desarrollos del arte abstracto en Rosario, la obra y actividad de Jorge Vila Ortiz son todavía escasamente conocidas; en buena medida por haber renunciado deliberadamente, en los inicios de la década del sesenta, a los ritos expositivos propios de la carrera de artista. Seguir su itinerario entre mediados de los años cuarenta hasta el momento de esa drástica decisión, es el objeto de estas notas desarrolladas a través de tres apartados que tienen como línea conductora los contactos del artista con narradores y poetas.<sup>2</sup> En estas, los fragmentos de la biografía iluminan, al menos en algún grado, aspectos del mundo del arte, y, a su vez, el énfasis puesto en el proyecto creador (Bourdieu, 1971) del protagonista lleva implícita la idea de que ese espacio, con sus actores y posiciones, tensiones y problemáticas, gravita en el desarrollo del mismo. El telón de fondo del modernismo con sus momentos y cambios de orientación tiene en el arte de la ciudad su traducción a través de ondulaciones, cuya particularidad se expresa, de un modo ejemplar, a través de formaciones<sup>3</sup> o agrupamientos artísticos con los cuales Vila Ortiz tuvo relación. Sin embargo, la dispersión de parte de la obra y la totalidad de los materiales escritos sobre la misma obligó a una reconstrucción de esa historia de vida (Mallimaci y Giménez Bèliveau, 2006) a través de algunos momentos condensadores, a su vez, armados a partir de indicios (Ginzburg, 1994) que surgen de fuentes visuales, escritas y orales; detalles que, a pesar de su nimiedad, resultan productivos en función de precisar cuestiones más amplias como los trayectos personales, así como los escenarios y los flujos históricos que los enmarcan.

## Gente así: historias del borde

En 1945, con tres años concluidos y aprobados, Jorge Vila Ortiz abandonó sus estudios de medicina para dedicarse a la pintura. Inicialmente acudió al escultor Nicolás Antonio de San Luis, un prominente artista amigo de su familia, en cuyo taller al igual que otros jóvenes asistentes realizó ejercicios de dibujo tomando como modelo las piezas del maestro. Luego, concurrió a un curso de composición dictado por Leónidas Gambartes con quien inició una prolongada amistad que, años después, devino en proyectos comunes. Por entonces, ambos referentes formaban parte de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, coincidían en ámbitos como el Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» que, junto a la Dirección Municipal de Cultura,<sup>4</sup> desarrollaba orgánicamente una amplia labor y, a partir de la intervención de estos dispositivos institucionales finalmente completada a principios de 1946, en la recientemente creada Asociación Amigos del Arte.<sup>5</sup> Desde su fundación en septiembre de 1944, esta última se convirtió en una de las tribunas privilegiadas para las manifestaciones del arte y la cultura moderna y fue en ella donde Leónidas Gambartes dictó el curso al que asistió Vila Ortiz y donde expuso los dibujos oníricos que tanta influencia tuvieron sobre el mismo. También fue en esa sala donde poco después Andrés Calabrese, compañero de Gambartes desde los años de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos,<sup>6</sup> exhibiera una larga saga de obras donde señalara la proverbial miseria de La Basurita.

1. Jorge Luis Pio Vila Ortiz nació en Rosario el 11 de julio de 1923 y murió en la misma ciudad el 30 de noviembre de 2001.

2. De estos segmentos narrativos, el segundo se despliega a partir del ensayo Bitácora de viaje: Cortázar y dos jóvenes pintores (Fantoni, 2019) y el tercero sigue, en un pequeño tramo, algunas cuestiones planteadas en Bajo la estrella de lo nuevo (Fantoni, 2011).

3. Sobre los tipos y funcionamiento de las formaciones cfr. Williams (1981). Resultan particularmente sugestivas las reflexiones del autor sobre las mismas en marco del modernismo y la vanguardia en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* (Williams, 1997).

4. Sobre estas instituciones y su desarrollo cfr. Montini, Florio, Príncipe y Robles (2012).

5. Cfr. Veliscek, E. (2019). *La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)*. Rosario: documento de trabajo, mineo.

6. Sobre esta agrupación, cuya herencia gravitó más allá de su disolución, cfr. Fantoni (2012/2013).

Dorita Schwieters recordaba muy vivamente que alrededor de 1946 conoció a Jorge Vila Ortiz en La Basurita a la que calificaba de modo enfático y taxativo como «el lugar para ir a pintar»,<sup>7</sup> aludiendo así a la atracción que producía en la comunidad artística rosarina, y particularmente en sus franjas más comprometidas, el enclave que había dado lugar a un libro sugestivamente titulado *Las colinas del hambre* (Wernicke 1943). Desde entonces ella permaneció junto a Jorge y durante los años 1948 y 1949 concurren regularmente al taller de Ricardo Sívori que luego de una estadía en Buenos Aires e instalado nuevamente en Rosario comenzó a desarrollar una propuesta artística centrada en lo que, al comenzar la década del cincuenta, denominó «síntesis plástico realista». Una combinación de representación y especulación geométrica que remitía al poscubismo de André Lhote dado que Sívori había estudiado en Buenos Aires con la escultora Cecilia Marcovich y esta, a su vez, había asimilado en París la propuesta del conocido maestro. A partir de estos antecedentes, Jorge Vila Ortiz desarrolló su obra en las filas de los realismos modernos (Llorens, 2006) y, paralelamente, en las del surrealismo; movimiento que desde 1939 experimentaba expansiones en América debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial.<sup>8</sup> Así, luego de realizar numerosos apuntes sobre el paisaje de las periferias rosarinas el artista se internó muy precozmente en la insólita imaginería del surrealismo y posiblemente, por la poderosa sugestión de los dibujos oníricos de Gambartes y del automatismo que empleaba el maestro, arribó a conclusiones que podrían calificarse como abstractas. Ya en 1946 había realizado una hermética pintura en la que sobre un paisaje yermo con dos figuras filiformes se destaca un montaje de fragmentos anatómicos —una oreja, un ojo y una lengua— que flotan sobre una fina tela de araña. Al dorso puede leerse la transcripción de un fragmento de *Luz en el sendero*, un libro de la novelista inglesa Mabel Collins relacionado con las concepciones teosóficas:

Antes que los ojos puedan ver, deben ser incapaces de llorar. Antes que el oído pueda oír, ha de haber perdido la sensibilidad. Antes que la voz pueda hablar en presencia de los maestros, debe haber perdido la capacidad de herir. Antes de que el alma pueda erguirse en presencia de los maestros, es necesario que los pies se hallan lavado en la sangre del corazón.<sup>9</sup>

Aunque insular por su simbolismo y por tratarse de la única pintura de esta índole conservada por el artista, ilustra cuan precozmente había adoptado las yuxtaposiciones desconcertantes y el gusto por la subversión del orden de las cosas propiciadas por la plástica surrealista. Igualmente, conservó un conjunto de dibujos a pluma más pequeños entre los cuales se divisan grupos definidos: en primer lugar, una concepción oscura y misteriosa del paisaje suburbano; en segundo término, fantásticos páramos con cielos arremolinados y edificios en ruinas sobre enigmáticos espejos de agua, y finalmente, composiciones con seres y objetos que escapan a los órdenes de la naturaleza y ciertamente también de lo conocido, arribando en algunos casos a una iconicidad extremadamente reducida. De todos modos, estas realizaciones cargadas de fantasía y espontaneidad, luego de que el artista se ejercitara en las soluciones poscubistas propiciadas en el taller de Ricardo Sívori, definitivamente derivaron en una figuración de tendencia sintética y constructiva como se manifiesta en la ilustración que en 1948 realizara para *Gente así*, el libro de Rodolfo Vinacua.<sup>10</sup> En la reciente reedición, Carlos Saltzmann vinculó la dura infancia del escritor transcurrida en el barrio obrero de Refinería con sus aprendizajes iniciales en la Escuela Experimental Carrasco, recurriendo a los elocuentes testimonios de su directora, Olga Cosettini.

Rodolfo Vinacua, de 14 años y de sexto grado, niño proletario que cruza toda la ciudad para venir a la escuela, Rodolfo que podríamos calificar de superdotado por su excepcional inteligencia, afinada sensibilidad y definido carácter, Rodolfo que al igual que Lucinda, comparten los afanes del aula y toman la dirección de la clase cuando discuten los serios problemas hoy de interés universal, Rodolfo que escribe poemas y comedias y canciones de cuna [...] (apud Saltzmann, 2018, pp. 7-8).

7. Conversación con Dorita Schwieters, Rosario, 8/10/2011.

8. Sobre los avatares internacionales del movimiento cfr. Bonet (1990).

9. Si bien el texto fue publicado originalmente en 1885, el aforismo pudo haber sido tomado de una edición próxima a la fecha del cuadro, por ejemplo, la que Librería Kier lanzó en Buenos Aires, en 1940.

10. Segundo tomo de Cuadernos del Litoral, con ilustraciones de Oscar Herrero Miranda y Jorge Vila Ortiz.

A lo que agrega reafirmando no solamente su admiración por las cualidades del alumno sino también su satisfacción por ver corporizados en él, de un modo ejemplar, los resultados de la experiencia educativa que con su hermana Leticia llevaba adelante en la zona norte de Rosario:

Rodolfo, también del último año, de extraordinaria inteligencia y perteneciente a un hogar donde falta el pan, el sol y la salud; Rodolfo a quien pagamos el tranvía para que pueda venir a la escuela, mientras viaja, escribe poemas de hondo sentido humano y dibuja bosquejos de la gente que viaja (Saltzmann, 2018, p. 9).

Refinería era por entonces un barrio recóndito, limitado por las barrancas del río Paraná, las vías del ferrocarril y un denso tramado de edificios fabriles entre los cuales se destacaba la torre de la Refinería Argentina de Azúcar, una zona poblada por inmigrantes de los más diversos orígenes, escenario de movimientos obreros y numerosos conflictos; motivos lo suficientemente suscitadores para que en 1934 Antonio Berni haya convertido el final de la calle Gorriti con su emblemática torre de ladrillos en telón de fondo de su *Manifestación* y un año después, Juan Grela —uno de sus discípulos de la Mutualidad— situara otra protesta similar sobre un muro en el que sobresalen un edificio con techo a dos aguas y tres altas chimeneas, el mismo conjunto arquitectónico que desde otro ángulo constituye la singular escenografía de *Objetos en la ciudad*, la obra surrealista también realizada por Berni cuando, a fines de 1931, regresó de su larga estadía parisina.<sup>11</sup>

Los cuentos de Vinacua ambientados en ese barrio donde, según escribó, «la faena es larga y agotadora, los hijos son muchos, y el hambre, una amenaza permanente» (2018, p. 25), tienen en el relato central uno de sus momentos más dramáticos. El episodio del *lock-out* que da título al cuento es percibido desde la óptica de un niño: Ramón el hijo de un obrero que ante el poder de las patronales y la policía montada que ha arrollado a su padre, experimenta por primera vez una situación de impotencia e indefensión que lo lleva a refugiarse, al fin de la tensa jornada, en un recodo natural cercano a la costa.

La luna menguante, iluminaba débilmente la calle que lleva hasta el río y la desembocadura del arroyo. Al borde de esa mansa confluencia, tenía Ramón un sitio donde gustaba reposar, cara al suelo, e inventarse las fabulosas historias de los niños. Ese islote maravilloso, donde se sentía solo y a gusto, como separado por invisible muro del resto de las cosas, guardaba el mundo secreto de la hierba, poblado por insectos de toda clase, sobrevolado durante el día por las mariposas, que apenas si se posaban nerviosamente sobre él, unos instantes, para lanzarse de nuevo al aire (Vinacua, 1948/2018, pp.40-41).

Vila Ortiz interpreta la escena a través del niño recostado sobre uno de sus brazos jugando con los insectos y una mariposa que lo sobrevuela sobre un fondo de barranca; sin embargo, el tratamiento sintético y deliberadamente geométrico del motivo, particularmente las curvas y rectas que definen la cabeza y los rasgos del rostro —sugestivamente similares a las soluciones figurativas de Carlo Carrà—, abre el análisis a referencias estéticas que exceden el ámbito de los pintores locales y remiten a los intercambios entre la vanguardia italiana y la francesa. A partir del contacto con artistas que habían experimentado el impacto de las expresiones de otros continentes, Carrà elaboró una versión del rostro que mucho debía a la escultura africana (Bassani, 1984). En abril de 1948, unos meses antes de la edición del libro, Jorge regaló a Dorita tres pequeños volúmenes de la colección *Arte Moderna Italiana* dedicados a Carlo Carrà, Giorgio De Chirico y Gianfilippo Usellini; conjunto completado con la adquisición, presumiblemente posterior, de otro consagrado a Mario Sironi. La referencia a Carrà y otros pintores de la escuela metafísica y el realismo mágico italiano permiten revisar desde otro ángulo el cuerpo de dibujos a tinta del artista.<sup>12</sup> Más allá de las presencias

11. Los vínculos entre estas obras fueron planteados inicialmente en: Un temprano conjunto de dibujos: experimentación formal y realidad social (Fantoni, 2014, pp. 5-10) y luego ampliado en el capítulo Una breve deriva (Fantoni, 2017, pp. 77-82).

12. Sobre estas tendencias, cfr. Calvesi (1990), Avanzi y Ferrari (2017).

arquitectónicas que pueblan algunos de ellos y que recuerdan la iconografía urbana de algunos cuadros metafísicos,<sup>13</sup> una de las obras exhibe una figura de pie sobre un barrilete roto y una mariposa que revolotea en torno a la misma. Esa figura llorosa y desnuda, sin edad y sin sexo, inspirada en los ambiguos personajes de Carrà, y los árboles de preciso detallismo posiblemente sugeridos por los follajes que pueblan los paisajes de Ueslini, bien podrían constituir los componentes de una versión surrealizante y por lo tanto alternativa de la ilustración realista del cuento de Vinacua; sobre todo si se tiene en cuenta que el niño del relato, antes de ver al padre herido por efectos de la represión y de refugiarse en su Arcadia cercana al Paraná, también había visto derrumbarse el preciado barrilete que había construido. Pero no es esta la única ilustración del libro, dos tintas elaboradas por Oscar Herrero Miranda contribuyen a generar un contrapunto visual con los textos y completar el vivo sentido social contenido en los mismos. Una, la imagen del típico bebedor solitario y ensimismado que acompaña «Gente así», el primero de los cuentos que da título al libro y versa específicamente sobre la marginación de un inmigrante que halla consuelo en la amistad de un niño, también aficionado a los barriletes; otro, la viñeta de tapa —igualmente replicada en la portada—, con la figura monumental de un campesino que se inclina sobre un pequeño arbusto en medio de un imponente paisaje montañoso. Al igual que en la ilustración realista de Vila Ortiz, donde se percibe la contraposición entre la vitalidad de la mariposa que asciende en primer plano y el muro ruinoso de la barranca,<sup>14</sup> la protección del árbol incipiente en la viñeta de Herrero Miranda tensaría también la escena hacia significaciones existenciales y políticas considerando que se trata de un mundo que recientemente había sido conmovido por la guerra. Ese mismo año, Herrero Miranda había realizado pinturas como *Juntadores de papas* y *Levantadora de arvejas* protagonizadas por campesinos como el de la ilustración del libro de Vinacua, pero también a fines de 1946, en el Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, en Amigos del Arte, había presentado *La muerte del compañero*, una versión de las lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto, que como otras obras similares de sus pares rosarinos aludía a la segunda confrontación bélica.<sup>15</sup>

El desarrollo de ese conflicto y el Golpe de Estado de 1943 generaron agrupamientos contrarios al fascismo como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes; una formación alternativa, típicamente modernista, que se expresó, más allá de sus declaraciones públicas en defensa de la libertad y la democracia, a través de exposiciones colectivas que asumieron una variada composición. Luego de la realización de tres salones colectivos entre 1942 y 1946, la agrupación ingresó, en 1947, en una suerte de letargo para desaparecer definitivamente en el siguiente;<sup>16</sup> una disolución que dio lugar a alianzas y reagrupamientos que finalmente devinieron en la conformación del Grupo Litoral. A pesar de que Juan Grela considerara que la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes había surgido «con fines políticos» y que «poco tenía que ver con la pintura dado que se gestó en un clima político fascista» (Fantoni, 1997, p. 45) lo cierto es que durante los años cuarenta la mayor parte de los artistas que la integraban exploraron intensamente los diversos lenguajes del modernismo marcando con su obra y actividad un trayecto que va del arte comprometido a un compromiso con las formas del arte nuevo. Así, por ejemplo, en 1948 Herrero Miranda había presentado en el XVII Salón Anual de Rosario, *Palomita blanca*, un dibujo poscubista donde el juego de planos y texturas cobran una marcada independencia de la figura y el entorno representado cimentando el tránsito hacia una línea abstracta que, desde el año siguiente, cultivaría de modo paralelo a sus series figurativas. Ricardo Warecki desde el *Anuario Plástica* elogió este y otros envíos de sus pares rosarinos, y, por su parte, Vila Ortiz reseñó el evento desde la revista *Espiga* y si bien exaltó las obras de Ricardo Sívori y las de reconocidos pintores como Grela, Gambartes y Herrero Miranda analizó de un modo penetrante y fustigó severamente las obras de otros participantes como García Carrera, Pedrotti, Ottmann y Uriarte que habían pertenecido a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Pero lo que interesa aquí no son las valoraciones

13. Sobre estos motivos cfr. Marchán Fiz (1986); también Ramírez (1983).

14. A partir de las diversas series pictóricas de Raquel Forner, Andrea Jáuregui (1993, p. 76) indicó las posibles significaciones del muro como motivo recurrente: «paredón de fusilamiento», «despojo ruinoso de la civilización», «símbolo de la aparente eternidad del poder», «lugar de la incompreensión y la sordera».

15. Sobre estas imágenes y situaciones cfr. Armando (2009).

16. El primer y segundo salón se realizaron el 9 de septiembre de 1942 y el 5 de mayo de 1945 en la Galería Renom y el tercero el 7 de diciembre de 1946 en la Asociación Amigos del Arte.

individuales realizadas en esta incipiente y desconocida faceta de su trabajo, sino las convicciones que podía exhibir sobre la actividad pictórica.

¿Qué se entiende por trabajo serio? Es el que realiza un artista cuando todo su cuadro está construido sobre la base de los más irreprochables elementos plásticos, cuando conoce los materiales con que trabaja para saber adaptarlos a su necesidad particular de expresión, cuando pone en cada trozo toda la capacidad y conciencia de que es capaz, cuando no se vale de recursos al margen de la pintura para lograr efectos determinados, cuando en sus obras es imposible encontrar, desde la imprimatura hasta el barnizado, nada que haya sido librado a la casualidad o a la improvisación, cuando ha sido honesto consigo mismo y no ha medrado con la fácil personalidad prestada y disfrazada (Vila Ortiz, 1948-9, p.8).

Una crítica que también insinúa líneas muy primarias de tensión entre los planteos estéticos del grupo de Sívori y aquellos que conformarán el Grupo Litoral antes de que Vila Ortiz inicie un anhelado viaje de estudios a Europa. Líneas que se tornarán más evidentes cuando a su regreso, se aleje del regionalismo de este último y defina su participación en el sector de jóvenes que finalmente se decidirá por un arte plenamente abstracto.

## Los días van: una bitácora de viaje

A fines de 1949 Julio Cortázar escribió el prólogo de una exposición de dibujos y témperas presentadas por Juan Andrés Otano en la Galería ANTU; un texto que podría considerarse una suerte de manifiesto sobre las posibilidades de conocimiento de la pintura a pesar de los condicionamientos sociales y culturales que, como una constante, pesan sobre las mismas.<sup>17</sup> Con este precedente, uno de los tantos que jalonan los vínculos del escritor con las artes visuales, emprendió el viaje a Europa en el que se tramó la breve e intensa amistad con Dorita Schwieters y Jorge Vila Ortiz, al punto de dedicarles «Los días van», una poesía sobre la renovada experiencia del desplazamiento, escrita el 21 de enero de 1950 y depositada entre las páginas de *Los reyes* (1949b), su primer libro.<sup>18</sup>

Los días van como las olas y los cantos,  
su rubio viento y sus profundos verdes por las olas cambiantes.  
En uno de ellos queda una bahía, en otro  
un pánico de estrellas o delfines,  
mientras un tiempo nuevo y sigiloso  
con noches de distinto meridiano  
filtra sus cuerdas pálidas por los compartimentos  
y se mezcla con el vino que bebimos.  
Un viaje, oh dulce pena en la raíz del cuerpo  
que juega con sí mismo a ser igual, constante,  
y a despertar distinto cada día, bajo cielos novísimos.

Alberto Carlos Vila Ortiz evocó esos vínculos a través del manuscrito del poema que el escritor dedicara a sus tíos, «Una noche de pintura y *canzonettas* en el Mediterráneo», poco antes de arribar a su primer destino europeo; manuscrito que en su recuerdo yuxtapone con una fotografía de ese mismo año en la que Cortázar y Dorita aparecen de espaldas, presumiblemente en Florencia, mientras buscaban el Palacio Pitti.<sup>19</sup> Vale señalar que los «jóvenes pintores», como los llama Cortázar en una de sus cartas, se habían embarcado en Buenos Aires, en el conocido navío *Conte Biancamano*, y, a partir de la amistad surgida durante la travesía, compartieron parte de la estadía en Italia. Inmediatamente después,

17. «Cosa buena es pintar, si sirve para despintarnos de la mala pintura que cubre la realidad enseñada y nos tiene con el alma al duco. Antes de enterrecernos frente a la lámina de la Primavera (quinto grado) habíamos pasado por un tiempo de ver y entender, a esas horas en que amábamos los vidrios facetados, la deformación reveladora de los sifones contra la luz, el espectáculo maravilloso de una cucaracha rabiando en un calidoscopio. Tenemos muchísimos párpados, y en lo hondo, y perdidos están los ojos. La lista de párpados —que continúo descubriendo y clasificando— incluye la instrucción primaria, el contrato social, la tradición, el culto a los antepasados sin discriminar entre los meritorios y los idiotas, el realismo ingenuo, la viveza, el a mí no me engrupen, la necesidad de hacer juego con el ropero provenzal, el cine y Vasari. Los párpados son muy útiles porque protegen los ojos; tanto que al final no los dejan asomarse a beber su vino de luz. Otano, con sus grandes pinzas, se ha puesto a arrancar los párpados. Ay, duele; vaya si duele. Como que hace ver las estrellas. Los ojos son para ver las estrellas» (Cortázar, 1949a, s/p).

18. La edición incluye un dibujo de Oscar Capristo.

19. Alberto C. Vila Ortiz publicó ambos materiales en *Borges en Pichincha y otras memorias de un oficio perdido* (1995) y citó los episodios en una «Contratapa» de *Rosario 12* correspondiente al 4 de junio de 2009 firmada como Gary Vila Ortiz, uno de los seudónimos que empleó como poeta y periodista especializado en jazz y literatura. También Carlés Álvarez Carriga incluyó el poema en *Julio Cortázar. Papeles inesperados* (2014).

instalados en Roma, cuando Cortázar se dirigió a las ciudades del norte de la península y luego a París, entablaron una sugestiva correspondencia que ilustra sobre los itinerarios y experiencias de viaje, sobre las vivencias cotidianas en la Europa de posguerra, sobre las atracciones culturales y las preferencias estéticas.<sup>20</sup>

El 6 de marzo, Cortázar les envió la primera de estas cartas en la que relata el interés suscitado por los murales y las series pictóricas vistas en Ravenna, Padua y Venecia, arrojando así una sugestiva y previsible valoración modernista de los pintores de la baja edad media como Giotto o cuatrocentistas como Vittore Carpaccio y Giovanni Bellini frente a los más tardíos y conocidos Tiziano, Tintoretto y Veronese.

Noticias mías. Ravenna magnífico. Lamento discrepar con ustedes sobre Padova: me pareció una señora ciudad, y pasé 24 h. espléndidas. El Giotto de la Arena es sin duda muy superior —para mí— al de Asís. En cuanto a Venecia, pasé 5 días fabulosos. Me mudé a 3 hoteles hasta sentirme cómodo. Gran confirmación: CARPACCIO. ¡Qué pintor! La serie de San Jorge en la pequeña iglesia, y la de Santa Úrsula en la Academia, me dejaron boquiabierto. Me sorprende que ustedes no me lo mencionaran. ¿O lo hicieron y yo me olvidé? Cambio los 3 «grandes» (Tiz, Tint y Veronés) por 1 pincelada de Carpaccio. Giovanni Bellini también me gustó.<sup>21</sup>

Luego, a renglón siguiente, narra el viaje de Venecia a París y el impacto que le produce el trazado y los cambiantes panoramas de esta última, sus espacios de sociabilidad, sus reservorios capaces de albergar el arte de todos los tiempos y, al mismo tiempo, las realizaciones modernas que de los impresionistas se extienden hasta los exponentes de las primeras vanguardias recuperados después de la guerra por museos y galerías.

Me cuesta transmitirles una idea de esto, porque yo mismo estoy aplastado bajo la acumulación de sensaciones y experiencias. Como ciudad es la cosa más perfecta posible. Los panoramas se suceden unos a otros de manera increíble (ahí está el talento de los grandes urbanistas) y los espectáculos, la vida de los cafés y las calles, la iluminación nocturna, son inagotables. Como mera muestra vaya esto: ayer pasé 4 horas en el Museo del Impresionismo. Salas enteras llenas de Renoir, Cézanne, Monet, Sisley, Van Gogh...sale uno como si le hubieran dado de palos. Y decir que me falta el Louvre, que es un mundo...Hay música a montones (ya me desquité de 2 meses de ayuno sonoro, con 3 conciertos). En las galerías exponen Braque, Matisse. Notre-Dame y la Sainte Chapelle están ahí, a 2 pasos de mi hotel. En fin, la locura.<sup>22</sup>

El 29 de marzo y dado que en breve sus amigos se desplazarían hacia la capital francesa Cortázar se explayó pormenorizadamente sobre los precios de los hoteles, comidas y transportes, las entradas a los cines, teatros y museos, pero también volvió a insistir sobre aquello que lo había impactado y que ahora, habiéndolo experimentado, podía recomendar: las iglesias —Notre-Dame, Saint-Séverin y Sainte-Chapelle—, los museos—del Louvre, del Impresionismo, de Arte Moderno, Guimet—, barrios como el Marais con la Place des Vosges en la *rive droite* y el Quartir Latin en la *rive gauche*, Champ-Élysées «para ver el gran París» y Montmartre. También, un pequeño viaje en metro para llegar a Vincennes y otro en tren para arribar a Chartres y admirar su maravillosa catedral. Pero más allá de estas didácticas indicaciones la carta aporta una observación que ilustra sobre preferencias compartidas en Italia:

Ya veo que están aprovechando magníficamente su tiempo, y que Bizancio los posee en cuerpo y alma. Yo les aseguro que cuando vi Ravenna, Padua y Venecia, descubrí que era un bizantino traspapelado en el tiempo.<sup>23</sup>

Sesenta años después, Dorita narraba impresiones del viaje y las alternativas inmediatamente posteriores con una intensidad inusual y todo hace pensar que el mismo tuvo

20. Sobre las alternativas biográficas que narran estos y otros episodios *cfr.* Arias Careaga (2014).

21. A Jorge y Dorita Vila Ortiz, París, 6/3/1950 (Bernárdez y Álvarez García, 2012, pp. 304).

22. *Ibid.*, pp. 304-305.

23. A Jorge y Dorita Vila Ortiz, París, 23/3/50, en *Ibid.*, p. 309.

para ellos un carácter iniciático: el contacto con Cortázar, la estadía en la Farnesina con becarios y estudiantes extranjeros, la aproximación de Jorge a la cerámica con un maestro de la Garbatella, los vestigios del pasado y las manifestaciones del presente; una narración caleidoscópica en la que alternaba el asombro por las restricciones del París de posguerra —«donde desayunar con manteca era un exceso de optimismo»— con la fascinación que le provocaba ver en los museos «el color de un Monet», «el dibujo de un Picasso» y «la textura de un Braque».<sup>24</sup> Durante el tiempo que los Vila Ortiz permanecieron en Roma no sólo recorrieron monumentos y colecciones, también compraron libros y tarjetas con fotografías de obras que ilustran, al menos en parte, sobre sus intereses y predilecciones. Se destacan entre sus adquisiciones el primer volumen de *Le Scuole della Pittura Italiana*<sup>25</sup> dedicado al arte comprendido entre los siglos VI y XIII y el primero de *L'Arte Italiana*,<sup>26</sup> que abarca desde los orígenes cristianos hasta el período románico y tiene en su portadilla la firma de Dorita Schwieters de Vila Ortiz y una inscripción manuscrita que indica —entre otros señalamientos que atestiguan su lectura— Roma 1950. Junto a estos y otros textos que en buena medida confirman la observación de Cortázar sobre la seducción del mundo bizantino se conserva una colección de tarjetas postales, o al menos una parte de ella, que ratifican las visitas a las iglesias de Santa María y Santa Cecilia en el Trastevere, próximas a su hospedaje en Roma, al Mausoleo de Galla Placidia, la Basílicas de San Vitale y San Apollinare en Ravenna y la Basílica de San Zeno en Verona. Pero además del interés de los Vila Ortiz por el arte paleocristiano, bizantino y de la alta Edad Media, otros libros<sup>27</sup> y tarjetas muestran la reiterada fascinación moderna por los primitivos del centro y norte de Europa y por los pintores italianos previos al Renacimiento, por el arte de otras civilizaciones y, desde ya, por todo el ciclo del arte moderno que se inicia con los artistas del siglo XIX y los impresionistas y culmina con los ismos del XX llegando a los expresionistas abstractos norteamericanos y los informalistas europeos.

En una carta dirigida a Jorge el 6 de abril, Cortázar se refiere a la reciente producción del artista y su conocimiento del movimiento italiano del presente, poniendo nuevamente sobre la mesa su admiración por los primitivos de Alemania, los grandes artistas modernistas y la reciente abstracción lírica cultivada en París por Hartung y otros pintores.

Lo felicito por saber que está pintando. *Retrato de la muerte* es un gran nombre para un cuadro, y no dudo que el cuadro será digno de tan alta empresa. Veo que se conoce usted todo el movimiento de la pintura viva en Italia, y por mi parte le anuncio que en París se ven cosas estupendas. Ayer estuve en la exposición de Max Ernst, y en una galería donde entre otras pavaditas había 5 Picasso, 5 Braque y 4 Paul Klee. Los abstractos —a quienes dedican ustedes sus más mefistofélicas sonrisas— son aquí una realidad muy seria. Ya lo verán personalmente cuando vengan. Les señalo solamente un nombre: Hans Hartung. ¡Viva lo abstracto...cuando es bueno! Además de esto hay una muestra de primitivos alemanes que es para retorcerse por el suelo y lamer los felpudos.<sup>28</sup>

Pero la carta no sólo ilustra sobre las fascinaciones y obsesiones de Cortázar sino que en uno de sus tramos advierte sobre las percepciones de esa nueva pintura abstracta que exigen, necesariamente, recapitular sobre las obras y biografías de sus amigos rosarinos; ya que así como estudiaron en Roma, a través de textos y reproducciones fotográficas, el arte bizantino antes de conocerlo en Ravenna, también llegaron a Europa con conocimientos y experiencias a partir de las cuales observaron y adoptaron muy selectivamente los diversos capítulos de la historia y las novísimas expresiones del presente. Saberes y entrenamientos, fundamentalmente obtenidos en el taller de Ricardo Sívori, plasmados en numerosos ensayos sobre figuras y naturalezas muertas que oscilan entre una representación realista de contornos monumentales, una figuración sintética con tendencia al plano, muy próxima a la impulsada por el maestro, y otra igualmente plana, pero con un predominio de las rectas similar a la que Joaquín

24. Conversación con Dorita Schwieters, Rosario, 8/10/2011.

25. Van Marle, R. (1932). Milano: Treves-Treccani-Tumminelli.

26. Salmi, M. (1949). Firenze: G. C. Sansoni Editore.

27. Se citan como ejemplos tres extensas series de libros: la *Piccola Collezione D'Arte* publicada en Florencia por Fratelli Alinari en 1928; *L'Arte per Tutti* publicada en Roma por el Instituto Nazionale LUCE en 1933; *Arte Moderna Italiana* y *Arte Moderna Straniera* publicadas en Milán por Ulrico Hoepli Editore en 1945.

28. A Jorge Vila Ortiz, París, 6/4 /50 (Bernárdez y Álvarez García, 2012, p. 310).



Torres García exhibió en su muestra porteña de 1942. No en vano, cuando los Vila Ortiz se instalaron en París, visitaron el estudio de Lhote al que consideraban como una suerte de ancestro y adquirieron la cuarta edición del *Tratado del Paisaje* publicada recientemente,<sup>29</sup> entre otros textos sobre creadores modernos.<sup>30</sup> En las décadas del cuarenta y del cincuenta la Editorial Poseidón había publicado en Buenos Aires, varios tratados de pintura y ensayos sobre arte moderno entre los cuales no sólo figuraba la traducción que Julio E. Payró había realizado del texto de Lhote sino también *Universalismo Constructivo*, la colección de lecciones del maestro uruguayo Joaquín Torres García (1944). La lectura de ese texto habría aproximado a Jorge a los planteos constructivistas como se puede observar en algunas obras y seguramente también propiciado la amistad que tanto él como Dorita mantuvieron, ya a su regreso de Europa, con un importante referente del taller del maestro en Montevideo: Julio Uruguay Alpu.

Pero si bien los volúmenes conservados por los Vila Ortiz en su biblioteca permiten una aproximación a los conocimientos adquiridos antes del viaje también hay otros indicadores a considerar. Uno de ellos es la realización en Buenos Aires de una exposición de pintura francesa donde se exhibieron obras de los nuevos abstractos como, por ejemplo, Jean Michel Atlan, Leon Gischia, Jean Le Moal, Alfred Manessier, Eduard Pignon, Gustave Singier, Pierre Tal Coat, Bran Van Velde.<sup>31</sup> Según José Carlos Gallardo —escritor y crítico de arte vinculado a Herrero Miranda— este artista había quedado «impresionado ante las obras de Van Velde y, en modo particular, por Manessier».<sup>32</sup> Hacia 1949 Jorge Vila Ortiz había realizado, entre otras obras similares, un óleo donde reduce el bodegón poscubista a un juego de formas extremadamente abstractas, a tal punto que sobre el fondo unas pocas líneas generan una composición muy próxima al arte concreto. A partir de estos indicios es posible aseverar que estaba embarcado en un proceso de abstracción creciente pero donde aún es posible encontrar rastros del mundo de las apariencias y por lo tanto de la pintura figurativa que lo había fascinado. Prueba de ello es que cuando, por mediación de Clorindo Testa, asistió en Roma al taller del alfarero que lo inició en la cerámica, una de sus primeras pruebas con los esmaltes fue un plato en el que se divisa la figura de Dorita sobre un paisaje del Trastevere en el que sobresale una versión simplificada de Santa Maria della Scala. Poco después, cuando se dirigieron hacia el norte, visitaron el taller de un artista que verdaderamente admiraban. Se trata de Carlo Carrà,<sup>33</sup> quien ese mismo año, al igual que Henri Matisse y el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, expuso y fue recompensado con un premio en la XXV Bienal de Venecia; la muestra que después de las interrupciones suscitadas por el conflicto bélico retomaba su ritmo asistiendo a la tajante divisoria entre realismo y abstracción impuesta por el clima de Guerra Fría.<sup>34</sup>

No sabemos a qué artistas los Vila Ortiz dedicaban —como dice Cortázar— sus «más mefistofélicas sonrisas» pero cuando se instalaron en París, continuaron asimilando con voracidad todo el ciclo del modernismo y seguramente procesaron con rapidez las alternativas de la nueva pintura abstracta. Tampoco sabemos qué estaba pintando Jorge en Italia en un momento donde exponían, entre otros, Roberto Crippa y Gianni Dova, Giuseppe Capogrossi y Alberto Burri, Afro Baldasella y Emilio Vedova, pero quizá en los últimos tramos de la estadía en la península o más probablemente a partir del establecimiento en París desarrolló una serie de abstracciones informalistas. Se trata de experiencias desplegadas, por un lado, en libretas de viaje con tintas y aplicación de papeles, y, por otro, en soportes independientes cubiertos con boletos de exposiciones, periódicos y fragmentos de mapas impresos en francés, que debieron resultar lo suficientemente significativos como para que el artista los conservara hasta su muerte. Por entonces, el arte abstracto tenía en París sus salones y galerías, sus críticos y revistas, y, por supuesto, sus artistas.<sup>35</sup> Un variado y extenso conjunto de creadores de diversas nacionalidades que cultivaban alternativas centradas en el signo y gesto, el color, el espacio y la materia; una nueva manera de concebir y producir que se extendía por diversas regiones del mundo —París, Nueva York, Japón o América

29. Lhote, A. (1948). *Traité Du Paysage*. París: Librairie Floury.

30. Se trata de algunos títulos de los cuarenta y dos volúmenes de la *Collection Des Maitres*, París: Les Editions Braun & Cie, 1949, que incluía, a pesar de su pequeño formato, un ensayo crítico en tres idiomas —francés, inglés, alemán— y numerosas reproducciones.

31. *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1949. María Isabel Baldasarre (2004, p. 28) realizó ciertas observaciones sobre la misma.

32. Gallardo, J. C. (s/f). *Universalidad del Litoral argentino en la pintura de Herrero Miranda. Cuadernos del Sur* (10), s/f, p. 154 [Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca]

33. *Cfr.* Carrà (2001, p. 204).

34. Sobre esta situación *cfr.* Guilbaut (1990).

35. Un trabajo surgido de este clima cultural es el libro de Ragon, M. (1959). *El Arte abstracto en la escuela de París*. Buenos Aires: Víctor Lerú; el mismo fue editado originalmente como *L'Aventure De L'Art Abstract*. París: Editions Robert Laffont en 1956.

Latina— y que era designada de diferente manera según las propuestas de la crítica o las convenciones de los escenarios artísticos y culturales donde se desarrollaba.<sup>36</sup>

Muy posiblemente, siguiendo el consejo de Cortázar,<sup>37</sup> Jorge y Dorita acudieron al artista peruano Fernando de Szyslo quien, radicado allí desde 1948, podía guiarlos con rapidez por la compleja red de galerías y museos donde no sólo exponían los representantes del arte nuevo sino también emblemáticos creadores de la vanguardia histórica, ahora celebrados luego de las proscripciones padecidas durante la guerra y la ocupación alemana. A partir de estos itinerarios podemos suponer que, si los primeros pudieron oficiar como una poderosa sugestión, los segundos debieron producir, dada la autoridad con que estaban investidos, un impacto que se extendió largamente en el tiempo. Si se observan las obras producidas por Jorge al regresar al país —en su mayoría pinturas realizadas al agua sobre papeles de pequeño formato— es posible advertir las afinidades con algunos artistas de la nueva Escuela de París como Hans Hartung, Serge Polliakoff o Maurice Esteve y con pintores italianos como Afro Basaldella o Emilio Vedova, pero fuertemente y de un modo prácticamente constante, las huellas de figuras de los grandes movimientos previos a la Segunda Guerra como Paul Klee,<sup>38</sup> Joan Miró, Francis Picabia o Joaquín Torres García, por citar las más visibles; y si inicialmente los planteos del concretismo y fundamentalmente del poscubismo orientaron una obra que devenía en los carriles de la geometría, los aportes de la experiencia informalista siguieron gravitando con fuerza a través de gestos y caligrafías, movimientos de color y de textura desplegados casi siempre en los lindes de una abstracción lírica que fue la constante de toda su producción pictórica. Aunque Cortázar previera en una de sus últimas cartas una breve estadía del matrimonio Vila Ortiz en París y se despidiera, ya pronto a partir hacia la Argentina, con un «hasta ¡ay!– Buenos Aires»,<sup>39</sup> estos permanecieron en Europa hasta 1951. Ese año se instalaron en la capital del país y al final del mismo regresaron definitivamente a Rosario donde Jorge participó de la gran expansión modernista que —durante los años siguientes, y prácticamente por espacio de una década—, cambió notablemente el panorama de la ciudad.

## Alta sociedad: expansiones y fronteras del modernismo

Durante la travesía que los condujo nuevamente al país, los Vila Ortiz conocieron a la excéntrica pintora islandesa Vera Zilzer, figura recurrentemente asociada a uno de los acontecimientos precursores del movimiento informalista en Buenos Aires; se trata de la insólita exposición *¿Qué cosa es el coso?*, realizada en 1957 en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde la artista participó como cabeza visible de un colectivo que realizaba dibujos automáticos bajo los efectos del ácido lisérgico.<sup>40</sup> Sin embargo, el panorama artístico porteño aún estaba lejos de las provocaciones de las poéticas informales y en 1951, a partir de la difusión de las abstracciones geométricas,<sup>41</sup> se aprestaba a celebrar la exposición póstuma de Joaquín Torres García en Instituto de Arte Moderno. Con motivo de esta, Juan Corradini sostenía en su reseña crítica, que esa propuesta, basada en un extremo reduccionismo de los recursos y temas de las tradiciones pictóricas, se expresaba a través de múltiples soportes y materialidades produciendo «un encuentro de la pintura con la cerámica y el tejido bordado» (Corradini, 1951, p. 54). Desde su fundación en 1943, el Taller Torres García tendía a difuminar las jerarquías entre los productos de las artes autónomas y los objetos que además de sus funciones utilitarias estaban cargados de sugestión y rigor estético. Sin embargo, la valoración de estas expresiones no se restringía a este círculo específico y se percibía en las obras y preferencias de diversos artistas e intelectuales impactados por los recientes vitrales de Matisse o las cerámicas de Picasso. Así, por ejemplo, cuando Cortázar se instaló definitivamente en París, expresó a la grabadora y escenógrafa María Rocchi, su interés por las cerámicas vistas en el *Marché aux Puces* y también las que admiró en su primer viaje a Europa,

36. Contrariamente a las visiones de la historiografía tradicional sobre la hegemonía norteamericana, Serge Guilbaut propuso una interesante revisión de la situación europea, destacando su vitalidad, heterogeneidad y sentido crítico en la exposición *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

37. «Si quiere recorrer rápido las galerías de París, sin perder tiempo, véalo a Fernando de Szyslo, un pintor peruano que vive a 4 cuadras de este hotel y que es un gran muchacho. Él le dirá según va qué ver en tan pocos días». A Jorge Vila Ortiz, París, 6/4/50 (Bernárdez y Álvarez García, 2012, p. 310).

38. Como muestra del temprano —y luego constante— interés de Jorge Vila Ortiz por este artista está el libro de L. Zahn (1952). *Paul Klee. Im Lande Eldstein* (Baden-Baden: Woldemar Klein) cuyas primeras páginas exhiben las marcas de un intento de traducción realizado, en Rosario, por él o su esposa.

39. A Jorge Vila Ortiz, París, 6/4/50, en Bernárdez, Aurora y Álvarez García, Carlés (eds.), *op. cit.*, p. 310.

40. Una temprana y detallada referencia a este episodio se encuentra en Perazzo (1979, pp. 89-94).

41. Para una visión exhaustiva de los grupos y tendencias operantes en esta coyuntura *cfr.* Rossi (2012).

mencionando unos objetos hallados en Florencia —muy probablemente en los recorridos que compartió con los Vila Ortiz— de los que destacó, a partir de la mediación del arte moderno, su carácter abstracto.

Me gusta lo que dices sobre la cerámica. Aquí hay preciosas jaulas con pájaros, y bien habrás visto los hermosos *bowls* y platos que se encuentran por todas partes. Cada vez me parece que entiendo mejor ese arte; es tan jugoso, tan de la tierra, tan redondo. Me acuerdo de unos “objetos” abstractos en Firenze, con unos verdes profundos... ¿De veras vas a hacer cerámica? Quiero beber vino en un tazón tuyo, acuérdate.

He visto unos Picassos últimos (telas y cerámica) que son de una belleza escencial.<sup>42</sup>

Durante su primera estadía en París, Cortázar no solo se vinculó con algunas figuras ligadas a la literatura sino con otras del mundo de la plástica como el peruano Fernando de Szyslo y el argentino Sergio de Castro, discípulo de Torres García con quien cotidianamente mantenía largas conversaciones y recorridos en medio de una maratónica y apretada agenda. Si bien Cortázar recomendó al matrimonio Vila Ortiz recurrir a Fernando de Szyslo no mencionó a Sergio de Castro con quien tenía una estrecha amistad que era compartida por algunos de sus referentes como Fredi Guthmann y Natacha Czernichowska. De todos modos, es posible que haya hecho referencia al mismo en algunas de las cartas que por efectos del azar no se han conservado y que haya sido éste quien, a su vez, haya puesto a los Vila Ortiz en conocimiento de algunos nombres del Taller Torres García como Julio Uruguay Alpuy con quien a su regreso mantuvieron otra significativa amistad. Este último, en 1945 había viajado Bolivia y Perú con Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel y Sergio de Castro para estudiar el arte precolombino de los Andes y desde ese mismo año dio clases de dibujo a los nóveles estudiantes que acudían al Taller Torres García. En 1951, también emprendió un recorrido por Europa y el Oriente Próximo visitando Líbano, Siria, Egipto que constituyó una suerte de inmersión en los orígenes. En 1953 regresó a Montevideo y reanudó sus clases en el taller y en 1957, a partir del deseo de hallar un nuevo rumbo para su obra, inició un periplo por varios países de América Latina, por Europa y, finalmente, por los Estados Unidos. Prueba de esa amistad —que en virtud de estos desplazamientos deber haber tenido su momento más intenso entre 1953 y 1957—, fueron los bordados sobre arpilleras que Dorita ejecutó a partir de cartones de Alpuy como habitualmente lo hacía con los diseños de Jorge. Hechos que sitúan la obra de este último, o al menos una zona de la misma, en la esfera de una poética en torno a los soportes y materiales compartida con los miembros del Taller Torres García, tal como se pone de manifiesto con la creación, en marzo de 1951, del grupo MAOTIMA<sup>43</sup> encabezado por Manolita Piña, la viuda de Torres García, para realizar tapices constructivos bordados a mano. Cecilia Buzios, esposa de Horacio Torres y protagonista privilegiada de este ámbito, recordó que los años que siguieron a la muerte de Torres García «fueron una época de gran experimentación» y que, al mismo tiempo, «se enfatizó el desarrollo de las artes aplicadas en mayor escala». Se trataba de lo que definió como una «unidad entre las obras y la vida diaria, no con propósitos puramente decorativos, ni con fines de producción masiva, sino como afirmación del estilo propio y único que se había logrado en el Taller» (Buzio de Torres, 1991, p. 80).

Durante los meses de permanencia en Buenos Aires y mientras se desempeñaba como dibujante en la Editorial Abril, Jorge Vila Ortiz completó sus conocimientos de cerámica con Paloma Aberastury. En Roma, había hecho sus primeras experiencias en el torno de un alfarero de la Garbatella con quien había aprendido a levantar piezas, a diferenciar las arcillas, a manejar los óxidos y las temperaturas de los hornos, y, ya instalado en Rosario, montó su propio taller, profundizando sus conocimientos en la materia a partir de libros técnicos; un emprendimiento que compartió con Rubén de la Colina, otro

42. A María Rocchi, París, 19/1/52 (Bernárdez y Álvarez García, 2012, p. 350).

43. Acrónimo de Manolita, Otilia, Ifigenia y María Angélica (Buzio de Torres y Rank, 1991, p. 89).

joven pintor y crítico de arte que canalizaba su actividad a través de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, y con Cristián Hernández Larguía, especialista en música antigua y aficionado a la electrónica, que lo auxilió en la construcción del horno para cocer las piezas. La producción de cerámicas se desarrolló paralelamente a la de pinturas y ambas a su vez inscriptas en el marco de un clima de renovación de los lenguajes y de un fuerte giro hacia la abstracción. Por tal motivo, los vínculos de Vila Ortiz con los distintos sectores que operaban en la escena artística rosarina se fueron reformulando y definiendo de una nueva manera.

Durante su ausencia, sus antiguos compañeros del taller de Ricardo Sívori habían publicado un manifiesto donde expresaban sus posiciones estéticas y poco después, con la participación del maestro, otro escrito programático que formalizó la constitución del Grupo Síntesis. Sin embargo, debido al carácter sesgado de esta posición, Vila Ortiz se sintió más cerca de la ecléctica propuesta del Grupo Litoral, cuyos miembros remarcaban su independencia de los diversos ismos y su distanciamiento de las posturas académicas, su rigorismo de oficio y la creación de nuevas formas. Aún dentro de su inédita estabilidad y longevidad y de sus escasísimos cambios en su composición, el grupo invitó en tres oportunidades a artistas que consideraba afines a su acendrado modernismo: inicialmente a Alfredo Cartegni, luego a Jorge Vila Ortiz y finalmente, ya en el momento cercano a su disolución, a Arturo Ventresca. En noviembre de 1954, los miembros del grupo instaron a Vila Ortiz para participar, como «invitado especial», en la exposición XVII colectiva que realizaron en la Galería Renom, pero, como manifestó Grela, si bien coincidían en la calidad de su obra lo veían lejos del sentido regionalista que atravesaba sus respectivas obras. Por tal motivo e independientemente de los fuertes vínculos que mantenía desde hacía años con algunos de sus miembros y de la admiración por quien había sido su maestro y lideraba otro de los principales agrupamientos, se fue acercando a otros jóvenes que aproximadamente desde 1954 comenzaron a actuar como una suerte de formación direccionada hacia las artes abstractas y que eventualmente, a partir de algunas manifestaciones públicas, se manifestaba como tal. Si se considera que, más allá de sus diferencias, los diversos sectores del campo pulsaban hacia una profunda reflexión del lenguaje, la cuestión de la abstracción aparece como una problemática que involucró, con distinta intensidad y orientación, tanto a algunos miembros del Grupo Litoral como a los nuevos creadores que se expresaban a través del concretismo, de una geometría libre o de una abstracción de contornos líricos.

Cuando en octubre de 1949 se realizó en la sede de la Sociedad de Artistas Plásticos una muestra preparatoria de lo que un año después se constituyó formalmente como Grupo Litoral, no sólo figuraban los nombres hoy familiares de ese colectivo y la declaración programática que luego se difundió ampliamente en septiembre de 1950,<sup>44</sup> sino que también Herrero Miranda presentó *Sinfonía para una tierra de siena natural* marcando de este modo el despuntar del arte abstracto en la ciudad. Sin embargo, estas obras auro- rales elogiadas por Rubén de la Colina desde las páginas de la revista *Espiga*, no concitaron en forma inmediata las adhesiones del público. En junio de 1953, con motivo de una de las muestras del Grupo Litoral, la prensa advertía las resistencias suscitadas por los nuevos lenguajes en la medida que Herrero Miranda y Gutiérrez Almada eran todavía dos artistas incomprensidos por la mayoría (Mouguelar, 2004, p.5). Sin embargo, se trataba de una situación rápidamente revertida. En agosto de 1954 Amigos del Arte presentó una exposición de Gutiérrez Almada integrada por obras de carácter no figurativo y en el transcurso de ese mismo mes, el Primer Salón de Arte Moderno con un prestigioso jurado en el que figuraba Daniel Zoltán, director de la Galería KRAYD, un enclave privilegiado para las nuevas artes abstractas (Rossi, 2006). En esa oportunidad junto a Giacaglia y Herrero Miranda, Gutiérrez Almada y Froilán Ludueña, Ottmann y Pedrotti, participaron Susana Zinny con *Pintura*, Jorge Vila Ortiz con *El experimento de Wilson* y Eduardo Serón con tres témperas tituladas *Pintura A*, *Pintura B* y *Pintura C*.

44. Parte de esta aparece reproducida en De la Colina (1949-50). Muestra Plástica de 10 Pintores Rosarinos. *Espiga. Revista de Letras y Arte* (pp. 10, 11 y 17).

Este último, quien más consecuentemente adhirió a la abstracción concreta, expuso en septiembre de 1956 obras no figurativas de base geométrica junto a Jorge Vila Ortiz y Susana Zinny en la Galería Renom y participó en la organización de la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina* desarrollada simultáneamente en la misma sala. Luego, en noviembre de 1957 volvió a exponer tintas junto a óleos de Susana Zinny en la Galería O.

Por su parte, Jorge Vila Ortiz realizó significativas exposiciones individuales en 1954 en la Galería Renom y en 1955 la de Galería KRAYD de Buenos Aires, en las que expuso platos, cuencos y tapices de carácter abstracto. En abril de 1957 participó con Susana Zinny y Mauro Kunst en la exposición *Doce Pintores No Figurativos* en la Galería Van Riel de Buenos Aires y nuevamente, en el mismo año, con Susana Zinny en una *Muestra Colectiva de Pintores Abstractos No Figurativos*, auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Las proyecciones del movimiento impulsado por este sector fueron acotadas pero significativas como lo revelan sus actividades de la Galería O inicialmente orientadas por Mauro Kunst, Jorge Vila Ortiz y Eduardo Serón<sup>45</sup> y sus expansiones hacia otras ciudades afectadas por los procesos de modernización que se pusieron en marcha en la segunda mitad de los cincuenta. Así, Kunst y Serón fueron invitados a participar de la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* realizada en Santa Fe, luego Vila Ortiz y Serón fueron convocados como director y secretario del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» de esa ciudad, y Susana Zinny participó de los Salones IKA que precedieron en Córdoba la realización de las Bienales Latinoamericanas de la década del sesenta.<sup>46</sup> En 1957, el poeta Francisco Urondo ocupó la Dirección de Arte Contemporáneo de la Universidad del Litoral y, al año siguiente, el gobernador Carlos Silvestre Begnis lo designó Director General de Cultura de la Provincia de Santa Fe; coincidencias del plano institucional que favorecieron encuentros y afinidades. En el transcurso de 1959, Urondo dedicó a Jorge Vila Ortiz «Alta sociedad», una poesía incluida en *Nombres*, el libro que reunió la obra realizada entre 1956 y 1959.

ella es tremenda como el otoño  
y por un inveterado capricho  
se desbarranca y se consume  
no encuentra semejantes  
que puedan verificarla  
o la resonancia de una palabra  
que la conduzca  
a un signo sin pasado  
ignora los resortes de su comienzo  
sola consumida y triste  
desafiada por una decadencia  
que no le atañe pero la complica  
triste o desenfadada  
estas “adorables criaturas”  
no conocen  
su propio y desencadenado nombre  
sin saber a dónde mirar  
de dónde asir sus manos poco acostumbradas al trabajo  
de qué manera amar  
cómo entregar su corazón imprevisible  
exigente o lejano pueden describir  
un vuelo oscuro ir más arriba  
de las pésimas nubes  
llega ahora con idéntico miedo  
al lugar del cadalso

45. Cfr. Ellena, Emilio, 1958-1967: *Cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos/Un proyecto artesanal de ediciones en la ciudad de Rosario, la colección Ellena* (cat. exp.), Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado, 1999.

46. Sobre la escena de Santa Fe cfr. Splendiani (2011) y, sobre la cordobesa, Rocca (2005).

al sonido de la victoria  
y andan siempre solemnes  
con algo que no pudo llegar a destino  
esas maniobras de sus ojos  
esa acumulación de gestos  
esa obsesión en la cabeza (Urondo, 1963).

El texto, que ilustra una vez más las amistades cosechadas por Vila Ortiz en este segmento decisivo de su vida artística, da cuenta de la radicalización del escritor y de la politización que, impulsada en parte por episodios internacionales como la Revolución Cubana, comenzaría a expandirse en un amplio sector del campo cultural en los años sesenta. Pero, más allá de estos hechos, el texto también coincide con un cambio de dirección en la trayectoria del pintor que dejaría su actividad expositiva para dedicarse a la vida académica en el campo de la arquitectura y el diseño. Sin embargo, continuó produciendo prácticamente hasta sus últimos días y en contadas ocasiones la ciudad registró sus intervenciones públicas: en 1981, cuando por mediación de Rubén de la Colina participó como «artista invitado» del *XV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos*, y en 1983, con motivo de la realización de la escultórica puerta para el Archivo de Protocolos del Colegio de Escribanos de Rosario; dos episodios que, respectivamente, marcan su trabajo con maderas ensambladas en las que aún puede hallarse una huella de su vínculo con el constructivismo de Torres García o con el universo orgánico de Paul Klee. Pero, a fin de los cincuenta y en los primeros sesenta, las expansiones del modernismo en Rosario, que en buena medida habían coincidido con la consagración e institucionalización generalizada de la cultura moderna en la posguerra,<sup>47</sup> tocaban su punto más alto dando lugar a una cristalización y, en consecuencia, a las rebeliones vanguardistas que marcaron la nueva década. Por entonces, cuando un movimiento de jóvenes artistas tomó por asalto los lugares consagrados a los portentos que habían conformado el Grupo Litoral y sus epígonos, Jorge Vila Ortiz ya se había llamado a silencio en el mundo de la plástica; de todos modos e independientemente de estos conflictos, es evidente que conservaba un espíritu de avanzada que le llevaba, año tras año, verano tras verano, a recoger maderas en las costas uruguayas para realizar ensamblados y construcciones que, como sus dibujos y pinturas, secretamente seguían conectados con las estéticas y las figuras que había conocido en ese viaje de 1950.

47. Sobre este fenómeno en el plano internacional cfr. Huyssen (2002). Una visión del problema en el espacio de la ciudad puede verse en Fantoni (2012).

## Referencias

- » Álvarez Carriga C. (2014). *Julio Cortázar. Papeles inesperados*. Madrid: Alfaguara.
- » Arias Careaga, R. (2014). *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Silex.
- » Armando, A. (2009). *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX* [cat. exp.]. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- » Avanzi, B. y Ferrari, D. (dirs) (2017). *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras* [cat. exp.]. Madrid: Mapfre.
- » Baldassarre, M. I. (2004). Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina. En P. Artundo (org.). *El arte francés en la Argentina 1890-1950* (pp.15-30). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- » Bassani, E. (1984). Italian painting. In W. Rubin (edit.). *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the modern* (pp. 405-415, v.II). New York: Museum of Modern Art.
- » Bernárdez, A. y Álvarez García, C. (eds.) (2012). *Julio Cortázar. Cartas 1937-1954*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara Sociedad Anónima de Ediciones.
- » Bonet, J. M. (comisario). (1990). *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* [cat. exp.]. Madrid: Quinto Centenario/Centro Atlántico de Arte Moderno.
- » Bourdieu, P. (1971). Campo intelectual y proyecto creador. En M. Barbut, P. Bourdieu, M. Godelier, A.J. Greimas, P. Macherey y J. Pouillon. *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1966).
- » Buzio de Torres, C. (1991). La Escuela del Sur: El Taller Torres- García, 1943-1962. En M. C. Ramírez y C. Buzio de Torres. *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado* (p. 80). [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Buzio de Torres, C. y Rank, A. (1991). Cronología 1943-1962. En M. C. Ramírez y C. Buzio de Torres. *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado* (p. 89). [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: La balsa de la Medusa/Visor (trabajo original publicado en 1982).
- » Carrà, M. (2001). Su trabajo y su vida. En M. Carrà, R. Miracco. *Carlo Carrà 1900-1965. Las mutaciones del espíritu*. Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta.
- » Cortázar, J. (1949a). *Otano 1949* [cat. exp.]. Buenos Aires: Galería ANTU, s/p. 5 al 17 de diciembre, s/p.
- » Cortázar, J. (1949b). *Los reyes*. Buenos Aires: Gulab y Aldabador [incluye un dibujo de Oscar Capristo].
- » Corradini, J. (1951, mayo). Por galerías y exposiciones. *Histonium*, 12, (144) p. 54.
- » De la Colina, R. (1949-50). Muestra Plástica de 10 Pintores Rosarinos. *Espiga. Revista de Letras y Arte*, pp. 10, 11 y 17.
- » Fantoni, G. (1997). *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario: Homo Sapiens.
- » \_\_\_\_\_ (2011). Bajo la estrella de lo nuevo. En *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años cincuenta* (pp.4-21). [cat. exp.]. Buenos Aires: Fundación OSDE.

- » \_\_\_\_\_ (2012). Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko, Silvia (ed.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 505-527, v.II). Buenos Aires: CAIA/Eduntref.
- » \_\_\_\_\_ (2012-2013). Modernos y revolucionarios en los años '30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina. *Avances*, (22), 11-37.
- » \_\_\_\_\_ (2014). Un temprano conjunto de dibujos: experimentación formal y realidad social. En A. Armando y G. Fantoni. *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages a cien años de su nacimiento* (pp. 5-10) [cat. exp.]. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- » \_\_\_\_\_ (2017). Una breve deriva. En AA.VV. Berni. *Diez obras comentadas* (pp. 77-82). Buenos Aires: EUFyL/UBA.
- » \_\_\_\_\_ (2019). Bitácora de viaje: Cortázar y dos jóvenes pintores. En *Los días van. Obras de Jorge Vila Ortiz* (pp.2-8) [cat. exp.]. Rosario: Diego Obligado.
- » Ginzburg, C. (1994). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 138-164). Barcelona: Gedisa (trabajo original publicado en 1994).
- » Guilbaut, S. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori (original publicado en 1983).
- » Huyssen, A. (2002). El mapa de lo posmoderno. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (pp. 306-380). Buenos Aires: Adriana Hidalgo (original publicado en 1986).
- » Jáuregui, A. (1993). Imágenes e idea de la muerte en Buenos Aires. En C. Godoy y E. Hourdade (comps.). *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*. Rosario: UNR Editora.
- » Llorens, T. (cur.). (2006). *Mimesis. Realismos modernos, 1918-45* [cat. exp.]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- » Mallimaci, F. y Giménez Bèliveau, V. (2006). Historia de vidas y métodos biográficos. En I. Vasilachis de Gialdino (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 175-212). Barcelona: Gedisa.
- » Marchán Fiz, S. (1986). *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza.
- » Montini, P., Florio, S., Príncipe, V., Robles, G. (2012). *De la Comisión de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- » Mouguelar, L. (2004). Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario. *Separata, CIAAL/UNR*, 2 (3-4), 5.
- » Perazzo, N. (1979). El informalismo. En G. Levinas (ed.). *Arte argentino contemporáneo* (89-94). Madrid: Ameris.
- » Ramírez, J. A. (1983). La ciudad surrealista. En A. Bonet Correa (coord.). *El Surrealismo* (pp. 71-90). Madrid: Cátedra.
- » Rocca, C. (2005). *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*. Córdoba: Universitas.
- » Rossi, C. (2006). Confluencia de intereses. La Galería KRAYD como punto de encuentro. *IV Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA



- » \_\_\_\_\_ (2012). *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano* [cat. exp.], Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- » Saltzmann, C. (2018). Referencias y comentarios. En R. Vinacua. *Gente así* (pp. 7-8). Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- » Splendiani, I. (2011). *Plástica santafesina. Renovaciones estéticas en los años '60*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- » Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura en América*. Buenos Aires: Poseidón.
- » Urondo, F. (1963). *Nombres*. Buenos Aires: Ediciones Zona de la poesía americana.
- » Vila Ortiz, A. C. (1995). *Borges en Pichincha y otras memorias de un oficio perdido*. Rosario: Homo Sapiens.
- » Vila Ortiz, J. (1948-9). El XXVII Salón de Artes Plásticas de Rosario. *Espiga. Revista de Letras y Arte*, 2, (6), 8.
- » Vinacua, R. (2018). *Gente así*. Rosario: Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario (ed. original publicada en 1948).
- » Wernicke, R. (1943). *Las colinas del hambre* [ilustraciones de J. Vanzo]. Buenos Aires: Claridad.
- » Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- » \_\_\_\_\_ (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial (trabajo original publicado en 1989).

