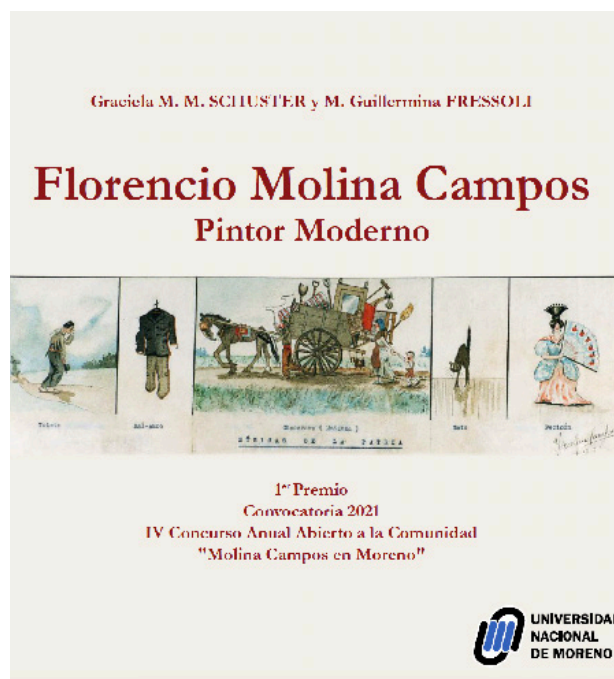


Graciela Schuster

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Moreno

Guillermina Fressoli

Universidad Nacional de Tres de Febrero



Los libros ilustrados: *Fausto* de Estanislao del Campo y *Tierra Purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson

En el año 1942 se le encarga a Florencio Molina Campos (FMC) la ilustración del *Fausto* de Estanislao del Campo, encomendación que nos coloca, una vez más, ante el cruce de lo popular y lo culto. En la primera página del libro se encuentra la frase *Fausto, con ilustración del costumbrista Florencio Molina Campos*. La primera edición de Editorial Guillermo Kraft LTDA tomaba una decisión, cruzar el origen culto de Del Campo con el llamado costumbrismo de FMC. El texto era el original de Del Campo de 1866 y no tenía cambios en la ortografía del autor. Pero, a su vez, Estanislao del Campo escribía esta obra en forma de poema y

construía un texto del mundo letrado que tematizaba lo popular a partir de 1866. Era una ficción gauchesca que fue motivo de la ilustración de FMC.

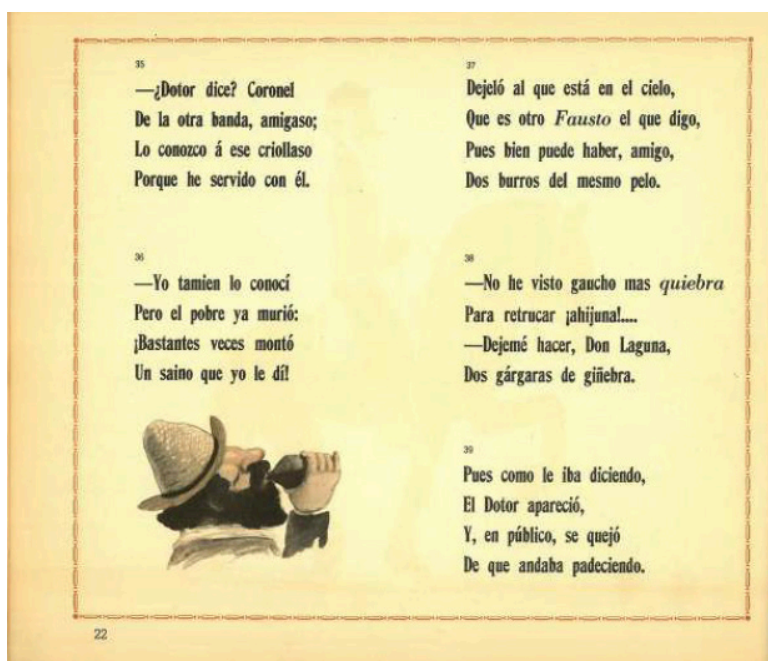
Anastasio el Pollo, luego de asistir a una representación de la Ópera, impresionado, le relata a su aparcerero Laguna la trama de la obra. El poema largo adquiere en muchos momentos una forma dialogada que hace posible poner en movimiento el relato. Así un gaucho de la Pampa podía seguir la narración a través de una ópera. Tenemos que hacer notar que el origen de la ópera también remite a lo popular y se enlaza posteriormente con lo culto. El relato no pierde ni la tensión ni la espera de la resolución y encuentra en Anastasio un interlocutor comprometido y sensibilizado por la obra. Allí estaba la memoria de París, el Antiguo Colón, el lenguaje y la narración del campo que rescataba a un sujeto sensible que relataba sentidamente los acontecimientos.

Las ilustraciones que acompañan el libro se insertan en un formato similar al de sus hojas papel canson Montgolfier, su medida (31 x 27 cm) rememora las elaboraciones del pintor, ilustrador y los álbumes de fotos.

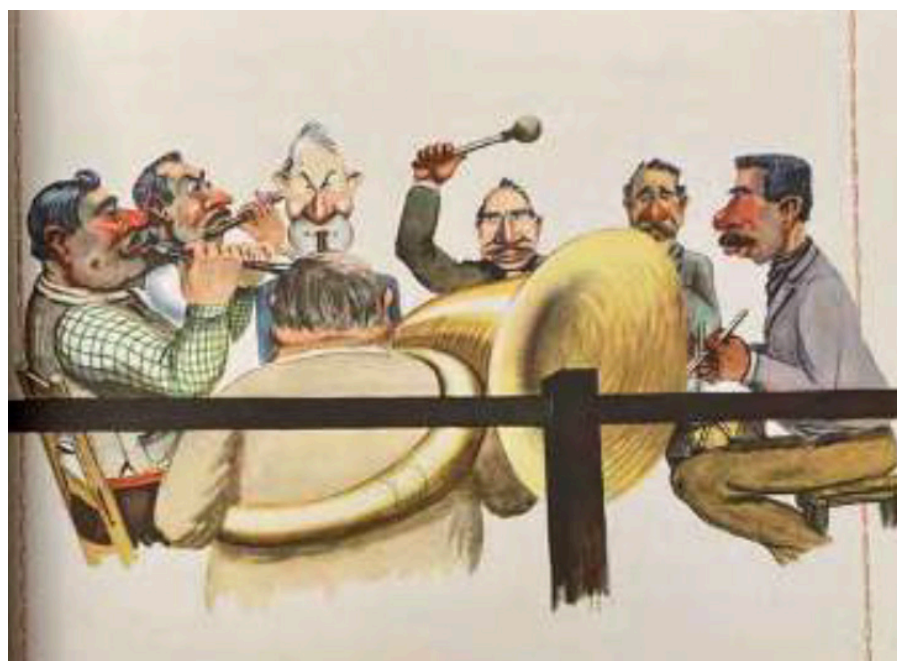
De la misma manera, la ubicación del texto en las 97 páginas dan cuenta del sistema visual que tienen las palabras. Dispuestas y numeradas de acuerdo a las estrofas se encuadran en un marco ornamental impreso que contiene tanto los textos como las ilustraciones. Dichas ilustraciones se presentan con el carácter de un recorte, de acentos de imagen que rescata a manera de notas que decide subrayar. Extrae algunas acciones que considera importantes y las condensa en lo visual. Por ejemplo: cuando compone una imagen que hace referencia a que van tomando tragos aparece la ilustración de un rostro que bebe de una botella, mientras sigue el relato: *No he visto gaucho más quiebra/Para retrucar ¡ahijuna!.../-Dejemé hacer, Don Laguna,/ Dos gárgaras de giñebra.*

En repetidas ocasiones FMC decide cuáles son los acentos, lo que subraya de las descripciones, los aspectos salientes en los que considera que tenemos que prestar atención. Estos aparecen en la misma página en la que están las estrofas y por eso funcionan como modos de marcar lo importante.

En otro sentido, va elaborando escenas y personajes que forman parte del relato: el Diablo, el Doctor, Laguna, Anastasio el Pollo, la Rubia entre algunos otros. Estos personajes aparecen en una página entera, son las



Del Campo,
E. (1950),
(reproducción)
Fausto.
Buenos Aires:
Editorial Kraft:
parágrafo 38: 22.



Del Campo, E. (1950),
(reproducción)
Fausto.
Buenos Aires:
Editorial Kraft: 19

ilustraciones de las escenas que devienen del relato.

La primera escena que representa para ilustrar el momento del inicio de la Ópera es el de unos músicos tocando, con el fondo blanco de la hoja que se verá en otras ilustraciones.

El tamaño de la imagen excede los bordes de la página, este recurso condensa el tiempo y el sonido más que el espacio; es el instante en que están tocando los instrumentos y haciéndolos sonar.

O el tema de El Diablo en una Pulpería son parte, y algunos ejemplos, de dichas ilustraciones. En este caso, y a diferencia de la anterior, decide ilustrar la escena, la situación narrativa:

92- El lienzo otra vez alzarón/ Y apareció un bodegón,/Ande se armó una reunión/
En que algunos se mamaron.// 93-Un Don Valentin, velay,/ Se hallaba allí en la ocasión,
/Capitán, muy guapetón, /Que iba á dir al Paraguay.// 97- El Capitan, con su
vaso,/A los presentes brindó, /Y en esto se apareció/De nuevo el Diablo, amigaso
(Del Campo 1950: 22).

La misma relación visual de sus obras pictóricas aparecen en esta ilustración: las ventanas o puertas como recuadros, los cuerpos que se colocan en diversos planos que alientan a la acción o marcan la tridimensión. O ilustraciones de acción de El Diablo y El Capitán en el clímax de un enfrentamiento se presentan en el espacio blanco de la hoja, distinto a los anteriores. El blanco del papel es el soporte de dos cuerpos que están en plena lucha con lo necesariamente sintético para comprenderlo, las espadas y las vainas ejercen una pregnancia visual: las diagonales marcan los movimientos que incluso salen del campo que marca la viñeta; el cuerpo rojo del Diablo y el azul y rojo de El Capitán proponen una tensión de color. Un verde acompañado por destellos amarillos y rojos sugiere un momento de enfrentamiento pero a su vez funciona como una mancha entre las figuraciones representadas:

106- Antes de cruzar su acero,/ El Diablo el suelo rayó:/¡Viera el juego que salió.../¡-
Qué sabe para yesquero!// 108- No bien á tocarse van/ Las hojas, creameló,/La mitá
al suelo cayó/Del sable del Capitan//109-“¡Este es el Diablo en figura/De hombre¡ el
Capitan gritó”/ Y al grito le presentó/ La cruz de la empuñadura
(Del Campo 1950: 42).



Del Campo, E.
(1950),
(reproducción)
Fausto.
Buenos Aires:
Editorial Kraft: 39



Del Campo,
E. (1950),
(reproducción)
Fausto. Buenos
Aires: Editorial
Kraft: 43



Del Campo,
E. (1950),
(reproducción)
Fausto. Buenos
Aires: Editorial
Kraft: 97

La última página del *Fausto* ilustra un telón casi escolar, una suerte de sábana blanca que funciona como tal. La palabra FIN, que es parte de la escritura, se representa sobre la tela haciendo notar que el poema es parte de una Ópera: sobre el sencillo telón blanco extendido se asoma, en un costado, el Diablo. Las candilejas en la parte inferior, el lugar de apuntador que se sugiere remite a un Teatro a la Italiana. El modo de colocar la palabra FIN recuerda al procedimiento del lápiz que también se ve en la manera de elaborar volumen en el telón. Aquí vuelve a incluir en el año '42 sus prácticas iniciales y vistas en sus inicios pictóricos caracterizados en *Músicas de la Patria* de 1909.

El caso de *Tierra Purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson, remite a otras cuestiones y suponen una síntesis de su obra a finales de su vida. FMC no la termina ya que su muerte en 1959 lo encuentra sin haber concluido su trabajo.

La novela de Hudson, al igual que el poema largo de Estanislao del Campo, forma parte de la escritura del siglo XIX⁴⁵. La novela tiene como protagonista a un joven de 24 años, Richard Lamb y su mujer Paquita que contraen matrimonio, en la Argentina, sin el consentimiento del padre de la novia y deben huir, recién casados, a Montevideo.

Hudson escribe esta novela a partir de sus experiencias de viaje en Uruguay.

Los niveles exhaustivos de descripción del territorio se relacionan estrechamente con los modos de representación que desarrolla FMC. El modo de exploración de los campos, las diferencias en los pastos, la flora, el detalle de los caballos, los perros y las pulperías lo ponen en paralelo al sistema literario de Hudson. A mediados de los años 50, en una estancia prolongada de FMC en Estados Unidos, en Los Ángeles, un amigo de él llamado George King le propone la tarea de ilustrar el libro.

El mismo Jorge Luis Borges muestra interés por esta novela destacando que la considera una de las mejores obras de la literatura gauchesca:

“Mejorando una frase que James Boswell ha divulgado, Hudson refiere que muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica, pero que siempre lo interrumpió la felicidad. La frase (una de las más hermosas del mundo) es típica del hombre

⁴⁵Hudson escribe la obra en el año 1885 y luego la reelabora en 1904, esta versión será finalmente la que alcanza notoriedad.

y del libro. Pese a la brusca sangre derramada y a las separaciones, *The Purple Land* es de los pocos libros felices que nos han deparado los siglos.”
(Borges, 1960:91).

Es interesante observar su acotación acerca de la felicidad, que ligamos al asunto pictórico de FMC ya que sus personajes registran, dentro de su marginación, la alegría de su pertenencia, el orgullo de sus actividades, la relación fiel con sus animales y sobre todo la supervivencia de un mundo gracias al humor que lo hace persistir.

“En realidad, su novela tiene dos argumentos. El primero visible: las aventuras del inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible: el acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche. Sus *Wanderjahre* son *Lehrjahre* también.”
(Borges, 1960: 92).

En esta referencia borgiana rescatamos que los años de vagar (*Wanderjahre*) de Richard Lamb coinciden con los años de su aprendizaje (*Lehrjahre*, años de aprendizaje), es decir son parte de ese vagar. Esta relación entre vagar y tiempo de aprendizaje que se da nos remite a la trayectoria de FMC. Su desarrollo de la observación, su vida en las estancias desde su nacimiento, su formación autodidacta se estructura en esos años de vida que constituyen su formación.

El modo de escritura, así, tan minucioso de Hudson se vincula con la minuciosidad pictórica de FMC. El caso particular de una escena ilustrada que se presenta a continuación señala la elección de FMC del momento específico que ilustra, en el que condensa en lo visual el acontecimiento como giro de acción, destacando el cambio dramático de lo que se narra.

Richard Lamb necesita descanso para su caballo y al preguntar dónde podría hacerlo le señalan un estancia sin nombre. En Uruguay dos bandos armados luchaban, los Blancos y los Colorados. Esto resulta importante por el momento que recortamos para observar el aspecto literario-visual que indicaremos:

“Al aproximarse a la casa vi que había habido detrás de ella, en otro tiempo, una gran arboleda, de la cual sólo quedaban ahora unos cuantos troncos muertos (...) De la vieja tranquera, el camino conducía, siempre por entre la maleza, a la puerta de

la casa (...) Al lado de la desmantelada tranquera, apoyada en un poste, su cabeza descubierta y bañada por el sol abrasador de la tarde, se hallaba de pie una mujer, vestida pobremente de negro (...) La saludé quitándome el sombrero, y dije: - Señora, mi caballo está rendido , y busco lugar donde pueda descansar, ¿podría cobijarme su techo?

-Sí señor, ¿por qué no? (...) ¿De qué bando ha estado usted señor? (...) He estado con Santa Coloma (...) el revoltoso (...) Su ademán y sus lágrimas me habían anunciado a las claras que ella también pertenecía al desdichado partido Blanco (...) Para entonces habíamos llegado a la casa (Hudson, 1996: 172).

Luego de una detallada descripción de cómo era la casa encuentra sentado un anciano, que se confundirá, dado su estado de salud mental y su edad, con su hijo Calixto. Lamb, a pedido de su hija, le seguirá la corriente:

“-¡Ah! Calixto - continuó, poniendo sus temblorosas manos sobre mis hombros, y examinándome el rostro con sus ojos hundidos y feroces-, no necesito preguntarte, hijo dónde has estado? ¿Dónde había de estar un Peralta sino en el humo de la batalla, en medio de la matanza batallando por la Banda Oriental? No me quejé de tu ausencia Calixto...Dime hijo dónde fue que venciste y derrotaste al enemigo? (Hudson, 1996: 174).

Finalmente el viejo se queda dormido y creído de haber visto a su hijo, Richard Lamb suspira. La narración continúa:

“Ya estaba poniéndose bien oscuro, pues el sol se había entrado hacía tiempo, y fue grandísimo el alivio ver de repente, entrar silenciosamente en la pieza, cómo ánima en pena, a Doña Demetria.” (Hudson, 1996: 175).

Me puse de rodillas y toque con los labios la manos que me extendía

La compleja y extensa cita, abreviada, se describe llena de detalles y diversas ambientaciones: el campo de dónde viene, el caballo, el exterior de la casa, el encuentro con Demetria la hija del anciano, la confusión con su hijo Calixto y la habitación donde se desarrolla la última escena.

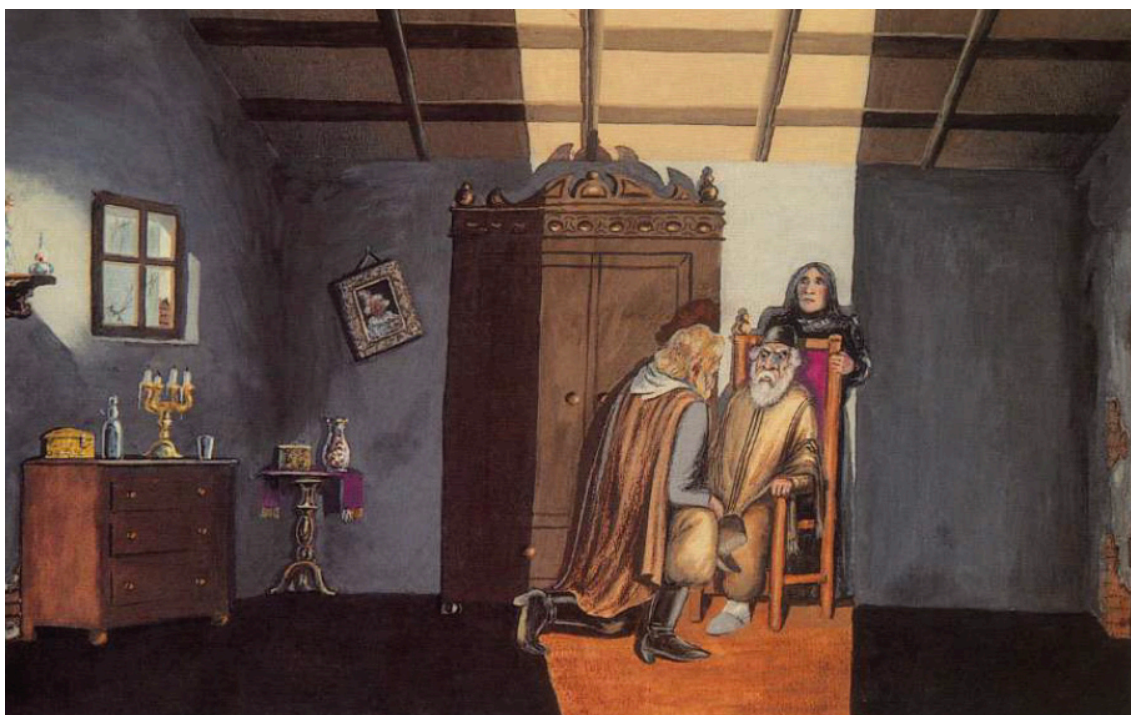
La narración queda condensada, en la ilustración, en el punto de tensión máximo del relato: el momento exacto, el instante en el que Richard Lamb, ante el anciano, duda de mantener el equívoco de ser su hijo e irse mientras

que la mirada de la hija lo detiene. Ella está parada detrás del asiento donde reposa su padre y él decide aceptar el engaño.

En esa habitación observamos en FMC un instante conclusivo de sus procedimientos visuales, un enlace en el recorrido técnico que fue construyendo e incorporando sin perder sus inicios: de la acuarela, del uso de la máquina de escribir y el lápiz de *Músicas de la Patria* (1909) a la utilización del cine, en su repertorio, para ilustrar la escena en cuestión.

El uso del valor que destaca la luz de la habitación apela a las películas que seguramente había visto en Estados Unidos. Los fotógrafos expresionistas europeos convocados por Hollywood nos remiten a películas como *White Heat* (Raoul Walsh, 1949) con fotografía de Sidney Hickox, desarrolladas entre los años 30 a los 50 sobre todo.

O el caso de *Bringing up baby* (Howard Hawks, 1938) con Fotografía de Russel Metty que muestran el desarrollo de la luz de un modo pictórico, como franjas o manchas que también vemos en la ilustración de FMC.



Guillermo E. Hudson (1996), *Tierra Purpúrea*, Buenos Aires: Zurbarán Ediciones
Página 173. Reproducción



Fotograma de
White Heat.
Director Raoul
Walsh (1949).



Fotograma de
*Bringing
up baby*. Director
Howard

Ficha bibliográfica

Autora: Graciela Schuster y Guillermina Fressoli

Título: Florencio Molina Campos. Pintor moderno

Editorial: UNM Editora - Universidad Nacional de Moreno

Año: 2023

ISBN: 978-987-782-063-8
