



## Iberê Camargo y el autorretrato: identidad expandida y alteridad<sup>1</sup>

Alva Martínez-Teixeiro<sup>2</sup>; Carlos P. Martínez-Pereiro<sup>3</sup>

Recibido: 9 de diciembre de 2020 / Aceptado: 22 de marzo de 2021

**Resumen.** En este artículo, partiendo de la idea de que todo autorretrato es un ‘otro-retrato’, se trata de analizar críticamente el obstinado rigor de la doble obediencia creativa plástico-escritural con la que Iberê Camargo construye, como *affaire verbale et visuelle*, no pocos de los numerosos autorretratos de su continuado, pero variado y versátil, ‘yo’.

En este sentido, por un lado, procedemos a un análisis evaluativo de las especificidades y aportes del artista, reflejando su completa absorción de valores literarios. Por otro lado, además de disertar sobre la cuestión de la representación ‘auto-bio-gráfica’ y de la *pensée* subjetiva con transitivas palabras e imágenes, procuramos leer —esto es, distantes de cualquier inmaculada concepción, interpretar—, entre otros, dos de los más emblemáticos y paradigmáticos libros de su singular producción literaria: los autorretratos figurados y/o ‘otro-retratos’ letrados *No andar do tempo* (1988) y *Gaveta dos guardados* (2009).

**Palabras clave:** Iberê Camargo; autorretrato; representación; escritura.

### [en] Iberê Camargo and the self-portrait: expanded identity and otherness

**Abstract.** In this article, based on the idea that all self-portrait is an ‘other-portrait’, we will critically analyze the tenacious accuracy of double creative obedience both in plastic and written form with that Iberê Camargo builds, as an *affaire verbale et visuelle*, not few of many self-portraits of his sustained, but diverse and versatile, ‘self’.

In this sense, on the one hand, we carry out an evaluative analysis of the specificities and the contributions of the artist, reflecting his complete assimilation of literary values. On the other hand, besides debating the issue about his ‘auto-bio-graphical’ representation and his subjective *pensée* with transitive words and images, we will seek to read — far from any immaculate conception, analyze —, among others, two of the most representative and paradigmatic books of his singular literary work: the figured self-portraits and/or lettered ‘other-portraits’ *No andar do tempo* (1988) and *Gaveta dos guardados* (2009).

**Keywords:** Iberê Camargo; self-portrait; representation; writing.

<sup>1</sup> Este artículo es un resultado parcial del proyecto de investigación *Artistas letrados e letrados artistas – Relações entre literatura e artes plásticas na modernidade contemporânea brasileira – ALLA*, financiado con fondos de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal y de las Axudas para Unidades de Investigación Competitivas de la Secretaría Xeral de Universidades de la Xunta de Galicia, respectivamente en el ámbito del Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL) y del Grupo de Investigación Lingüística e Literaria (ILLA) de la Universidade da Coruña.

<sup>2</sup> Universidade de Lisboa (Portugal)  
E-mail: [alvamteixeiro@campus.ul.pt](mailto:alvamteixeiro@campus.ul.pt)  
<https://orcid.org/0000-0002-8156-7732>

<sup>3</sup> Universidade da Coruña (España)  
E-mail: [carlos.pereiro@udc.gal](mailto:carlos.pereiro@udc.gal)  
<https://orcid.org/0000-0002-7153-1226>

**Sumario:** 1. Introducción. 2. En el claro-oscuro de la no-simplificación crítico-biográfica: *à rebours* de ‘mitos fundadores’ y ‘momentos clasificadores’. 3. Fusión, confusión, efusión e infusión: equivalencias de realidad y ficción. 4. El autorretrato como dilatada interrogación especular. 5. Una consideración final. Referencias.

**Cómo citar:** Martínez-Teixeiro, A.; Martínez-Pereiro, C.P. (2022) Iberê Camargo y el autorretrato: identidad expandida y alteridad. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), 109-128.

## 1. Introducción

Me gustaría mirarme desde fuera, pensar sobre mí con una mente ajena. Especialmente, me gustaría sentirme mediante los sentidos del mundo. Es duro estar condenado a permanecer en nuestra orilla mientras, libre de ataduras, el mar se extiende ante nosotros (Rafael Argullol, 2007, p. 32).

Con el telón de fondo de su obra de crítica artística *Relâmpagos*, los versos finales del poema *Quadro-corpo* de Ferreira Gullar, en los que identifica a Iberê Camargo (1914-1994) como “la transubstanciación / del pintor en pintura”<sup>4</sup> (2010, p. 112), suponen una definición aproximativa de la incontestable vertiente creadora por la que es conocido este excepcional artista plástico brasileño, explicando también la sombra y el relativo silencio que ha acompañado su cultivo de lo literario.

Siendo ciertos los parámetros de tal delimitación, es también verdad que la obra literaria de este *homem-pintor* —y escritor— *gaúcho* debe ser igualmente ponderada. Aún siendo cuantitativamente menor, esta complementa una obra plástica que, por su excelencia, hace real la afirmación del vanguardista Almada Negreiros de que “los ojos de nuestra memoria ven mejor que los nuestros”<sup>5</sup> (2001, p. 99).

La razón de tal descuido quizá radique en la fascinación que provoca la producción artística iberiana, así como la ambición que la genera y sustenta. Es por esto que pretendemos aproximarnos a ese otro lado y mitigar, en la medida de lo posible, cualquier *minus habens* o desconsideración en relación con su escritura. Y pretendemos hacerlo con una digresión entrecruzada que resulta de haber abordado y examinado, críticamente, el cultivo del autorretrato por parte de este creador en un corpus *ad hoc*, necesariamente reducido, de los ámbitos transitivos de lo plástico<sup>6</sup> y de lo literario.

Por un lado, estas páginas derivan de un análisis por extenso de los trabajos artísticos más representativos y paradigmáticos, especialmente, óleos y unos dibujos que, de manera injusta, no han sido suficientemente valorados. Esto a pesar de que, ya en el periódico *A Manhã*, de 27 de octubre de 1943, después de observar los trabajos de Iberê expuestos en la Escola Nacional de Belas-Artes —junto a los de otros seis discípulos de Alberto Guignard—, el prestigioso poeta y crítico de arte Manuel Bandeira lo considerase “una promesa extraordinaria, igualmente hábil en el

<sup>4</sup> “a transubstanciação / do pintor em pintura”.

<sup>5</sup> “os olhos da nossa memória veem melhor do que os nossos”.

<sup>6</sup> Las obras artísticas iberianas que aquí se referirán, así como su catalogación, localización e información contextual, son fácilmente accesibles en los numerosos catálogos disponibles en red y en diferentes sitios de internet, especialmente en el de la Fundação Iberê Camargo: <http://iberecamargo.org.br/acervo/o-acervo/obras/>

manejo del lápiz, del *fusain* y de la pluma: algunos de sus trabajos ya son de primer orden, por el vigor y largueza del trazo”<sup>7</sup> (2008, p. 425).

En definitiva, trabajos que, consideramos, conforman inequívocos autorretratos expresionistas o ambiguos (altero)retratos y (hétero)retratos de tendencia abstracta: unos y otros, siempre de diferente intención, diversificada ejecución y plural significado. Bien es cierto que, sirviéndonos de lo expresado por Lorena Amorós (2018, p. 45), respecto al cultivo ‘desentrañador’ del autorretrato por parte de Antoni Tàpies —en especial, en su impactante pintura de 1998, *Maquillaje*— Iberê también cultiva

una deconstrucción del rostro [que] no consiste [...] en cambiar una forma por otra, sino en reconsiderar y desplazar un orden formal, invertir la jerarquía, es decir: anteponer *lo oculto* (el enigma interno, el armazón) a *lo dado* (el rostro). En definitiva, hacer que prevalezca el hueso en detrimento de la carne, y el cadáver en detrimento del vivo.

Por otro lado, este ensayo es tanto una consecuencia de nuestro examen de la ‘escritura ficcional del yo’, reunida en el libro de cuentos *No andar do tempo* (1988), como está basado en un análisis, más puntual, del espacio ‘bio-gráfico’ de la ‘escritura íntima’ de Camargo y de la expresión de las ‘voces’ y ‘gente’ de su interior<sup>8</sup> (2009, p. 55), presentes en el volumen *Gaveta dos guardados* (2009), organizado póstumamente a la manera de una *selecta* memorial.

Se trata, por lo tanto, de expresar algunas ideas genéricas constatadas, resultantes de una tentativa compleja: la de buscar la comprensión plástico-escritural de los diferentes ensayos de representación expandida de la propia identidad, así como la de la incorporación a la misma de la alteridad, de este notabilísimo pintor de *carretéis* (‘carretes’), *ciclistas* o *idiotas* y de ese no menos capaz escritor de la ‘pluralidad escatológica’.

En este sentido, las páginas que siguen tienen como base teórica y marcos conceptuales de fondo la ‘anamnesis autobiográfica’ y la *différance* de Jacques Derrida (1996 y 1998), así como la ‘identidad o campo expandidos’ y los ‘lugares de memoria’ que Virginia Torrente (2018) ha aplicado a las variantes de la evolución del (auto)retrato en la contemporaneidad.

## 2. En el claro-oscuro de la no-simplificación crítico-biográfica: *à rebours* de ‘mitos fundadores’ y ‘momentos clasificadores’

Antes de nada, afirmemos que es complicado hablar, aunque sea de manera muy parcial, de la obra de quien, por su entrega total al trabajo, el crítico Ronaldo Brito dijo que se trataba de un *anti-Macunaíma*, a contramano de lo habitual en la cultura brasileña (*apud* Siqueira, 2009, p. 16). Obra, la de Iberê, en consecuencia, de una dimensión inabarcable en su magnitud y difícilmente abordable en su diversidad estilística y de medios: además de dos tratados y su escritura literario-memorística, prolongada como ‘oratura’ en sus numerosas y fascinantes entrevistas, produjo miles de obras (pinturas, dibujos, grabados, gouaches...), siguiendo la conocida máxima

<sup>7</sup> “uma promessa extraordinária, igualmente hábil no manejo do lápis, do *fusain* e da pena: alguns dos seus trabalhos já são de primeira ordem, pelo vigor e largueza do traço”.

<sup>8</sup> “Há vozes, há gente falando dentro de mim”.

de la *Historia natural* de Plinio ‘el Viejo’, *nulla dies sine linea*, que presidió su exposición ‘*Ciclistas’ et autres variations*, realizada en el Musée des Beaux-Arts de Bordeaux en 2005.

Mencionaremos, por abstracción, algunos ejemplos de consensos que tanto se sitúan en las zonas grises que, de manera repetida, han asentado verdades cansadas, asumidas de manera tautológica y acrítica, cuanto nos obligan a discutir, a trabajar *à rebours* en el claro-oscuro de la no-simplificación.

*PRIMO*. A la manera de Sainte-Beuve o de la larga tradición crítica china de *suoying*—esto es, la de la búsqueda del verdadero sentido de una obra en la vida de su autor—, recordemos la interpretación biografista de la sinuosa trayectoria estilística de Iberê. Biografismo en el que, por solo mencionar una muestra, el cultivo de la figuración es explicado en fases que contornan la omnipresencia de la abstracción en profundidad o en ‘planaridad’ matérica de la masa pictórica.

Nos referimos a tres ‘mitos biográficos fundadores’ y ‘momentos biográficos clasificadores’ de la fortuna y discurso críticos consensuales. En primer lugar, recordemos la relevancia de la hernia de disco que, en 1956, obligaría al autor a abandonar la pintura a *plein air* y a cultivar la naturaleza muerta de impronta morandiana: partiendo de los *carretéis*, de los carretes o bobinas con las que jugaba en su infancia, Iberê iría aproximándose de manera progresiva a la práctica de la abstracción.

En segundo lugar, tengamos presentes las consecuencias del homicidio cometido por Camargo en 1980, en el contexto de una riña y del cual fue absuelto, tras pasar brevemente por prisión. Esa experiencia acentuaría su habitual desencanto vital y promovería el retorno fantasmático de lo figurativo, aunque, para ser más precisos, deberíamos hablar de *résurgence* o de *suite* en el *continuum* de la implacable trayectoria iberiana, como defiende Dominique Beaufrère (2005, p. 38).

Ya, en tercer lugar, es relevante ponderar la importancia del cáncer de pulmón que lo llevaría a la muerte y que, en sus últimos años, hipertrofiaría su visión pesimista y redentorista. En esa fase retratará, de manera serial, ‘patetizados’ ciclistas en tránsito nihilista o fantasmagóricos idiotas desmaterializados, generando una desatada anamnesis escrito-memorial.



Figura 1. Iberê Camargo. *Ciclista* (1990). Óleo sobre lienzo. 159x185 cm. Acervo Fundação Iberê [P168]. Foto: Fabio Del Re\_VivaFoto.

*SECUNDO.* Siendo un creador que se explicó mucho y bien, sin cualquier logorrea hermética, Iberê construyó intencionalmente un excluyente autorretrato parcial como ‘artista de la interioridad y de la anterioridad’, contrariando la radical opinión duchampiana de “que el artista nunca sabe a ciencia cierta qué hace ni por qué” (Tomkins, 2019, p. 20). Así, fue elogiado hasta la saciedad por su aislamiento, por su falta de influencias exteriores contemporáneas y por haberse construido a sí mismo (auto)reflexivamente, en parámetros de apurada *tekné* y ejercitado *métier*. Igualmente, fue destacada su originalidad sin par, solo derivada de la asunción en diferencia de la tradición europea y de la expresión torturada de una verdad utópicamente trágica, aliada a un connotado desamparo metafísico.

*TERTIO.* Consideremos, finalmente el tópico de la secundarización (injusta, a pesar de relativa) de su relevante obra literaria. Su escritura es solo menor cuantitativamente, entre otras razones, por derivar del aprendizaje del italiano a finales de los años 50 o por haber sido considerada material biográfico de valor preferentemente informativo y explicativo.

Realmente, podríamos multiplicar los juicios de valor poco fundamentados, pero lo que nos interesa es recuperar algún aspecto central de la creación iberiana, es evidenciar las relaciones de influencia o afluencia, por mucho que las difuminase el autoanálisis al que el artista acude con frecuencia y que, de manera seguidista, una gran parte de la crítica asume en sus principales *consideranda*.

En este sentido, puede resultar clarificador asumir las reflexiones de Rodrigo Naves (2009, pp. 67-68) sobre “los caminos solitarios”, posibles pero relativos, de la relevante artista plástica Mira Schendel, y de las “rutas sin origen fácilmente identificable ni bifurcaciones claras, como las de Oswaldo Goeldi, Guignard, Bakun, Iberê Camargo y otros tantos”.

La visión preponderante de la obra de un creador polimórfico, imprevisible e inestable, como datada y con contornos fijos, supone el fracaso de la aproximación y la *nuance* frente a la, tan denostada por Flaubert, manía taxonómica burguesa, aquella que, contra el modo spinozista, simplifica, al asumir una posición de ‘combate’ y no de ‘debate’. De hecho, como resultado de cualquier abordaje holístico o más puntual análisis desprejuiciado de su legado, se pueden afirmar, con contundencia, varias evidencias relativas únicamente a la discursividad crítica deformante y dominante, antes referida.

*PRIMA.* Por un lado, en relación al determinismo y la importancia de cierta factualidad biográfica, son fácilmente constatables dos hechos, recordando que Iberê Camargo decía, en 1992, que “el sujeto vive y no pasa la vida a limpio”<sup>9</sup> (Massi, 1992, p. 7).

En primer lugar, es sabido que el boloñés Morandi comenzó a ser considerado, *in situ*, en ámbito cultural brasileño, al exponer parte de su obra en las ediciones de la Bienal de São Paulo de 1951, de 1953 y, con mayor relevancia, de 1957. De este modo, queda claro que la presencia, antes de 1956, de las naturalezas muertas y de la experimentación con los espacios interiores —físicos, pero también síquicos, trasmutando *locus amoenus* paisajísticos en híbridos *locus horribilis*— relativiza la relevancia de su hernia discal, para cualquier supuesto cambio de orientación creativo.

---

<sup>9</sup> “o sujeito vive e não passa a vida a limpo”.

Contextualizando y relativizando la importancia de las limitaciones derivadas de la dolencia, no hay duda de que, como afirmó Lorenzo Mammì (2003, p. 162), Morandi es una de las más relevantes “influências oblíquas” de Iberê, por su excepcional y diferencial cultivo de la naturaleza muerta. Un cultivo generado “en las inmediaciones de la clausura del espacio de la representación”, a partir de “la apertura de un nuevo espacio de silencio en el cual el decir de la pintura se articula *en voz baja*” (Morales Elipe, 2016, p. 13). Pero, especialmente, porque de él aprende “la universalidad de lo individual, la metafísica de lo cotidiano: es a partir de la observación de las telas y de los grabados de Morandi, de hecho, que Camargo desarrolla el motivo de los carretes, que son al mismo tiempo núcleo gráfico y memoria, cosmos e intimidad, sujeto y objeto”<sup>10</sup> (Mammì, 2012, p. 286).

Así, con este símbolo sintético, un ensimismado Camargo ajeno al mundo exterior, como el boloñés pintando sus botellas, “expresó su fe en el arte, como una metonimia del significado de su existencia”<sup>11</sup> (Larratt-Smith, 2011, p. 27).

En segundo lugar, es también evidente que Iberê, a lo largo de su dilatada trayectoria, se (pre)ocupa de la cuestión de la figuración, en especial, de la persistencia de la representación figural humana. Pese a que esa figuración aparece frecuentemente fragmentada y en peligro de disolución, debemos ponderar que Camargo hace, como él mismo defendía, ‘del signo una figura y de la figura un signo’.

Igualmente, que no se debe ignorar que “la abstracción no destruye la representación, sino que la asimila, lo cual permite que se preserve la representación, incluso cuando se elimina”, como con razón afirma Giuseppe Di Giacomo (2016, p. 35). Ni se debe obviar tampoco que “la función de la abstracción es desmentir las lecturas superficiales, los espejismos de sentido creados por las interpretaciones derivadas de un lenguaje que sabemos imposible de refutar”, como ha explicitado con rotundidad, Richard Serra (2017, p. 10). Finalmente, es sabido que, ya en años inmediatamente anteriores a la prisión del artista o a su enfermedad terminal, es obsesiva la presencia de la figura humana retratada en su desesperanza radical y en su trágica entidad.

*SECUNDA.* Relativamente a una cierta y ansiosa ‘angustia de la influencia’, es cierto que Iberê no la aplica a su particular absorción en diferencia de las enseñanzas directas —aunque no necesariamente ‘discipulares’—, entre otros, de los pintores Alberto Guignard, André Lhote o Giorgio de Chirico, o tampoco a su autodidactismo, basado en el sabio ejercicio de copia museística (y no solo de modelos renacentistas) en su período de formación europea. Pero no es menos cierto que muy especialmente usa los preconceptos y reticencias hacia la devoración de lo contemporáneo, como si padeciese una especie de ‘alzheimer’ artístico-filosófico, para crear una radiografía de su práctica artística descontextualizada de su tiempo y de su espacio.

De hecho, resulta diáfano que, si puede ser considerado (casi) un ‘plagiario por anticipación’ de sí mismo, debe ser también resituado entre los deleuzianos « précurseurs obscures » y los borgesianos “precursores *a posteriori*” por sus influencias. A título de ejemplo, podemos mencionar el influjo de los ‘(auto)retratos reminiscentes’ del pintor, grabador y poeta japonés Onchi Koshiro, en la obra, entre

<sup>10</sup> “... a universalidade do individual, a metafísica do cotidiano: é a partir da observação das telas e das gravuras de Morandi, de fato, que Iberê desenvolve o motivo dos carretéis, que são ao mesmo tempo núcleo gráfico e memória, cosmo e intimidade, sujeito e objeto”.

<sup>11</sup> “Morandi expressed his faith in art as a metonym for the meaning of his existence”.

expresionista y abstracta, expuesta en 1955, en la III Bienal paulistana; o el hecho de que Camargo se situase en la secuencia evolutiva de los expresionistas, de los ‘morandianos’ o de los abstractos brasileños; o, por hablar de la madurez ibérica de las décadas de 80 y 90 —en las que retoma temas y representaciones previas—, también su silenciada relación próxima con la “geração dos 80” brasileña, con la ‘transvanguardia’ italiana —teorizada en Brasil, de manera no mediada, *in loco*, por Achille Bonito Oliva— y con los neo-expresionistas alemanes y estadounidenses...

*TERTIA.* Ya en relación a la necesaria reevaluación de lo literario como elemento central (y no ancilar) de la producción de este ya clásico moderno de la pintura, debería ser suficiente la simple lectura de su obra escrita, para en ella reconocer la corporeizada narrativa de un modo expresionista. Un modo exacerbado que no es un ornamento de época, porque pretende ser un marcador plástico y literario que traduzca, en términos freudianos, la ‘realidad psíquica’ en oposición a la ‘realidad material’. Es este el “realismo alucinatório” que el crítico Augusto Massi (2009, p. 17) atribuye a Iberê: aquel paradójico hacernos sentir “intuitivamente y de igual modo la extrañeza de las cosas naturales y la naturalidad de las cosas extrañas”<sup>12</sup> (Gide, 1983, p. 415), con el que André Gide quiso delimitar el también dúplice modo creativo de Henri Michaux.

Realmente, frente al seguidismo ciego de lo manifestado por Camargo sobre su creación artística, llama la atención que se hiciesen oídos sordos solo a respecto de la importancia para él de lo literario. Una dimensión explicitada cuando, en la *Folha de São Paulo*, de 5 de mayo de 1993, afirmaba en entrevista a Daniel Piza que “lo que cuenta es la intensidad de vida, y la literatura representa mucho eso en mi vida”<sup>13</sup> (2004, s./p.).

### 3. Fusión, confusión, efusión e infusión: equivalencias de realidad y ficción

Con motivo de la exposición *Para Goeldi* de 1996, el artista y escritor Nuno Ramos, como homenaje al excepcional grabador carioca, sugiere una cierta ‘razón’ para la desconsideración de la escritura ibérica, cuando compara a Oswaldo Goeldi —quien para él, metafóricamente, “no es sol, es llovizna”— con Camargo, por su compartida “densidad literaria”, porque ambos transmiten “un abandono y una tristeza, que son emociones en las que a Brasil no le agrada pensar, pero que son fundamentales”<sup>14</sup> (Canton, 1996, s./p.).

Además, ya hace más de un lustro, con la clarividencia que lo caracteriza, Ramos volvió a relacionar a los dos artistas, en el texto de la contraportada de la segunda edición, de 2012, de *No andar do tempo*. En ese texto situaba los cuentos “bajo el manto común de Dostoyevski” y explicaba que el libro “confirma lo que ya parecía obvio a quien haya recorrido distraídamente las obras de Iberê Camargo: alguna cosa próxima a la literatura siempre ha estado allí”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> « intuitivement aussi bien l'étrangeté des choses naturelles que le naturel des choses étranges ».

<sup>13</sup> “o que conta é a intensidade de vida, e a literatura representa muito isso na minha vida”.

<sup>14</sup> “não é sol, é garoa” [...] “densidade literária” [...] “um abandono e uma tristeza, que são emoções nas quais o Brasil não gosta de pensar, mas que são fundamentais”.

<sup>15</sup> “sob o manto comum de Dostoiévski” [...] “confirma o que já pareceria óbvio a quem percorresse distraidamente as obras de Iberê Camargo: alguma coisa próxima à literatura sempre esteve lá”.

Ahora bien, la obra del pintor *gaúcho* no es una obra en ‘campo blanco’. Por un lado, es la configuración histórica y cultural precisa la que explica y sustenta su escritura, junto con la autobiografía y el *pensum* personales que también la delimitan. Por otro lado, es la ficción la que la modela y genera, entre la fusión, la confusión y la efusión, así como, por así decirlo, incluso con una cierta ‘infusión’ emocional.

Esta caracterización de tristeza y de abandono, válida tanto para la vertiente plástica como para la literaria, le confiere unidad y consistencia. Además, comparte una poética de fondo que, Iberê, bien resume en el epígrafe inicial que explica el fondo generador y la forma resultante —solo sencilla en apariencia— de los nueve cuentos reunidos en su extraordinario libro de 1988: “En el curso del tiempo, lo real y la ficción se equivalen. / Mentira, verdade: / Napoleón Bonaparte, / Pedro Urdemales”<sup>16</sup> (Camargo, 1988, p. 7).

Un epígrafe transparente que, a modo de *Diktat*, orienta y enmarca las narraciones en la amalgama niveladora provocada por la “angustia en aprehender los recuerdos del pasado y el transcurrir del tiempo, acaso como una forma de dotar de un sentido a la vida”,<sup>17</sup> aplicando las palabras de Regina Dalcastagnè (2014, p. 177) sobre el conjunto de la obra plástica ibérica a su ficción. Así, entrecruzando realidad deformada y ficción transfigurada, falsedad verosímil y probable veracidad, Camargo trata de los partícipes de la historia disminuida, pero también de los mitos de la tradición aumentada.

Ese conglomerado solo es sólido por su arraigo en los territorios de lo (auto) biográfico, de lo carnalizado, emblemático en el autorretrato frontal como *homem-pintor* que, dibujado, abre la obra, y por el elemento aglutinante de la memoria representada, gráfica y simbólicamente, por los dos elefantes que ilustran, completándola, la orientación de lectura de las palabras prologales.

Pero antes de continuar desgranando en lo posible qué es y en qué consiste esta excepcional joya narrativa, afirmemos que, si Iberê es sin duda uno de esos pintores que Picasso veía capaces de transformar un punto amarillo en sol —y no de aquellos otros que transforman el sol en un punto amarillo—, con certeza, también es un escritor que se interroga sobre la condición humana. O sea, un autor consciente de que ‘nadie sabe lo que somos’ —conocida divisa de los anarquistas españoles— o, más precisamente, de que nadie sabe completamente quién es: “El hombre mira su cara, se interroga y no sabe quién es. Tal vez el autorretrato sea una interrogación. Tal vez sea mirar dentro de mí mismo”<sup>18</sup> (Camargo, 2009, p. 137), pero, eso sí, siempre con una humana condición distante de cualquier enigmático hermetismo.

Pues bien, cada una de las diferentes narrativas de este volumen va acompañada por un dibujo *ad hoc*, siempre a tinta china y con un trazado rápido de líneas de negro intenso, que ‘piensan’ a la manera de Michaux, y que definen y delimitan simultáneamente los objetos y unas figuras fragilizadas y desequilibradas.

Estas ilustraciones, que alcanzan un acabamiento formal desigual, pretenden representar, en la aparente simplicidad del trazo —característico del esbozo—, el

<sup>16</sup> “No andar do tempo, o real e a ficção equivalem-se. / Mentira, verdade: / Napoleão Bonaparte, / Pedro Malasarte”.

<sup>17</sup> “angústia em apreender as lembranças do passado e o transcorrer do tempo, talvez como uma forma de fixar um sentido para a vida”.

<sup>18</sup> “O homem olha sua face, interroga-se e não sabe quem é. Talvez o autorretrato seja uma interrogação. Talvez seja olhar dentro de mim mesmo”.



correlato gráfico de un momento central de lo narrado. Es, en suma, una excelente serie de dibujos, todos ellos fechados en 1988 —pero solo incorporados a la segunda edición que utilizamos—, año este en el que podemos considerar que acaba la prolongada búsqueda ibérica de una figuración resultante de la síntesis formal, a través del ejercicio de la rapidez gestual.

Afirmemos de un modo general que, tras la lectura de las siete primeras narrativas y la observación tangencial de los dibujos que las ilustran y sintéticamente las ‘gulliverizan’, el efecto que nos queda es el que provoca el aliciano gato de Cheshire que se volatiliza, dejando detrás de sí solo una sonrisa indescifrable:

- porque contemplamos un narrador disminuido por la vejez, omnipotente dios de *O mosquito* que “es apenas un trazo vertical, minúscula línea a lápiz, en la albura vítrea del azulejo”<sup>19</sup> (Camargo, 2012, p. 9);
- porque interiorizamos la observación, en *A beira da lagoa*, del marasmo provincial portoalegrense de un envejecido *alter ego* del autor, imbuido del idealizado tópico del *ubi sunt*;
- porque acompañamos, en *Divina Providência*, el cruel paralelo entre lo que caprichosamente el poder hace que suceda y los escasos bienes y los prodigios males que se distribuyen ‘así en el cielo como en la tierra’;
- porque comprendemos, en *Justiça de Deus*, el sinsentido de un creyente convencido de que “en el mundo solo sucede lo que Dios consiente”<sup>20</sup> (Camargo, 2012, p. 17) y que acaba devorado por un enjaulado felino;
- porque discernimos, en la sátira cruel y escatológica de *Acidente em Angra*, las pretensiones de absurdo cientifismo que nos traslada, en moldes humorísticos, un supuesto invento de progreso, evocando una referencia contextual obvia —también explícita— al accidente nuclear ocurrido en la central fluminense de Angra dos Reis;
- porque en la reescritura estilizada en 1959 de *Il topo* —un texto concebido por Iberê para aprender italiano—, que supone el cuento *O rato* —para nosotros, uno de los mejores, así como, el dibujo que lo ilustra, uno de los más conseguidos del volumen, tanto por el expresionismo de su composición, como por la exactitud de su trazo vorticista—, interiorizamos el poder gratuito y desatado de su enfebrecido protagonista humano;

---

<sup>19</sup> “é apenas um traço vertical, minúsculo risco a creiom, na alvura vítrea do azulejo”.

<sup>20</sup> “no mundo só acontece o que Deus consente”.



Figura 2. Iberê Camargo. Ilustración para el cuento *O rato* (1988). Tinta china y grafito sobre papel. 34,7x23,4 cm. Acervo Fundação Iberê [D3043]. Foto: Fabio Del Re\_VivaFoto.

- porque vemos, en el fantasioso Mamaqui de *O vampiro mamão*, la actualización, humorística más que irónica, de una historia vampírica del repertorio tradicional costumbrista, de un acontecimiento legendario que se desarrolla con intriga, sexo, impotencia, (in)fidelidad, confianza, celos... y desenlace fantástico.

Ya la penúltima narrativa, *O colchão*, fechada en 1958, relata en una canibalesca primera persona —como sucede en la mayor parte de estas ficciones— la desatada tentativa del narrador para conseguir la eliminación imposible del colchón de un molesto inquilino por el conducto de la basura; mientras el correspondiente dibujo nos permite ver la figura enmascarada de una inacabada figura —con rasgos del propio Iberê—, dibujada por las líneas enmarañadas de la misma paja que rellena el colchón. Paja que solo conseguirá que sea retirada por un “apalermado”, un imbécil de su confianza, al que ve “con alivio, el colchón a la espalda, desaparecer en la oscuridad de la noche”<sup>21</sup> (Camargo, 2012, p. 71).

Finalmente, *O relógio*, cuento escatológico —en los dos sentidos del término— fechado en Rio de Janeiro el 26 de junio de 1959, cierra de manera excelsa el volumen. En el sentido más evidente, podemos ‘ver’ como un reloj caído en una letrina obliga a Savino, el protagonista, a intentar obsesivamente la recuperación de sus fragmentados restos y dispersas piezas, entre detritos y repugnantes restos orgánicos. Esfuerzo que es, en realidad, una transposición simbólico-parabólica y una simultánea tentativa de recuperación memorística de los tiempos idos, de los fragmentos del pasado: Savino “[e]ncuentra también un soldadito de plomo con la pierna rota, una pequeña corneta y carretes”<sup>22</sup> (Camargo, 2012, p. 75) y recupera los acontecimientos vitales

<sup>21</sup> “...com alívio, o colchão às costas, desaparecer na escuridão da noite”.

<sup>22</sup> “Encontra também um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha e carretéis”.

del enfermizo narrador —una vez más, auténtica transfiguración del autor—, entre excrementos humanos y adquirida suciedad degradante.



Figura 3. Iberê Camargo. Ilustración para el cuento *O relógio* (1988). Tinta china sobre papel. 33x22 cm. Acervo Fundação Iberê [D3034]. Foto: Fabio Del Re\_VivaFoto.

Estamos convencidos de que en estas dos últimas narrativas —y no solo en ellas— Iberê, hablando alegóricamente en términos de otra cosa, habla de sí mismo como *homem-pintor* y de su propia pintura. En este sentido, no podemos dejar de coincidir con la lúcida reflexión de Lorenzo Mammì, cuando, explicando las razones de su dilatada paráfrasis del contenido interpretado de estos dos últimos textos referidos, dice taxativamente:

Si hice un relato detallado de estos cuentos, es porque, evidentemente, hablan de pintura —más específicamente: hablan de pintura de Iberê. En ellos se refleja una imagen del artista como alguien que desafía la materia, penetra en lo informe, y de él extrae, con gran esfuerzo, signos inciertos, figuraciones precarias. Ahí está también la sensación de culpa que lo invade al abandonar la formalización convencional del mundo, para situarse en el umbral entre ella y la nada que la envuelve. De hecho, para Iberê, el artista parece ejercer una doble función: saca a la luz, del caos, fragmentos de forma (y de ahí deriva su carácter divino, que también emerge en otros cuentos); pero al mismo tiempo devuelve la forma a la materia, impidiendo que se cristalice en conceptos abstractos<sup>23</sup> (Mammì, 2012, p. 290).

<sup>23</sup> “Se fiz um relato detalhado desses contos, é porque eles, com toda a evidência, falam de pintura — mais especificamente: falam de pintura de Iberê. Neles se reflete uma imagem do artista como alguém que desafia a matéria, penetra no informe, e dele extrai, com grande esforço, signos incertos, figurações precárias. Ai está também a sensação de culpa que o invade ao abandonar a formalização convencional do mundo, para se colocar no limiar entre ela e o nada que a envolve. De fato, para Iberê, o artista parece exercer uma dupla função: traz à luz, do caos, fragmentos de forma (e daí deriva seu caráter divino, que também emerge noutros contos); mas ao mesmo tempo devolve a forma à matéria, impedindo que se cristalice em conceitos abstratos”.

La unicidad estilística de los dibujos del volumen remite a su elaboración en los momentos y los modos técnico-artísticos de 1988, igual que la coherencia escritural de los nueve cuentos, a pesar de los diferentes momentos en que fueron concebidos, entre 1958 y 1986 (o 1988). Esta última, se debe tanto a la igualación que, seguramente, supuso el *aggiornamento* de los cuentos en el año en el que se publica el volumen, como a la básica y persistente continuidad de pensamiento ético y de la específica (y muy característica) expresión literario-escritural que Camargo mantiene en su dilatada trayectoria: “La coherencia se liga al carácter. Siempre en mi caminar de hombre pintor escuché la voz interior, indiferente al lado en el que sopla el viento del éxito. Después, el polvo, la nada”<sup>24</sup> (Lagnado, 1994, pp. 57-58).

Como quizá se pueda deducir de lo expuesto, con apartes humorísticos, destructivos o denigradores, el narrador —en primera o tercera persona— es siempre el centro, iluminando lo que lo rodea (o en lo que piensa) desde una muy altiva (aunque un algo irónica) postura de ‘superhombre’. En este sentido, recordemos algunas ideas del texto de la contracubierta de la segunda edición del volumen, en la que Nuno Ramos sintetiza de manera muy exacta que “la relación abstracta entre creador y criatura, entre el poder discrecional, por un lado, y el objeto pasivo de este poder”, es básicamente el sentido de estas narrativas. Relación esta que “sufre siempre la mediación de una *materia*”, ofreciéndonos “la posibilidad de actuar, o luchar perdiendo, en una viscosidad espesa, algo escatológica, que aproxima los dos polos enfrentados. Es esta materia la que Iberê trabajó toda la vida en su pintura, y que estos pequeños cuentos tematizan”<sup>25</sup>

En las narrativas el *pathos* se transforma repetidamente en *bathos*: esto es, el envolvimiento de lo sublime trascendente en lo cotidiano escatológico o, incluso, en lo vulgar excremental. Ahora bien, lo que no puede ser obviado es la construcción de un espacio, de una zona de sombra que convoca, absorbe y canibaliza un rimbaudiano *je est un autre* y un antirimbaudiano *je n'est pas un autre*. De esta manera, se consigue que, además de confundirse las *personae* del autor y del (d)enunciador, confluyan terceras personas singulares y plurales, con un baudelaireano estilo *brulant à la manière de la glace*.

Retomando los dibujos, añadiremos que, en la línea incisiva y la economía del trazo, percibimos, con facilidad, la sinuosidad y sobriedad picassianas —uno de los artistas que más influencia tiene en la trayectoria de Iberê.

Igualmente, captamos la presencia de un nerviosismo y esquematismo (casi bárbaro) muy goeldiano. Percepción esta última que no tiene nada de extraño, si pensamos en el predominio de la eticidad pesimista iberiana, que, como dijo de Goeldi (hablando también de sí mismo), lo convierte en “dueño de una visión trágica y silenciosa de los hombres y de las cosas”<sup>26</sup> (Camargo, 2009, p. 95) —y de la que, añadimos nosotros, puede ser emblema, entre dantesco y camusiano, su inacabada y estremecedora serie de óleos (testamentarios) de los años 90, significativa y poéticamente titulada *Tudo te é falso e inútil*.

<sup>24</sup> “A coerência se liga ao caráter. Sempre no meu andar de homem pintor escutei a voz interior, indiferente ao lado em que sopra o vento do sucesso. Depois, o pó, o nada”.

<sup>25</sup> “...a relação abstrata entre criador e criatura, entre o poder discrecional, de um lado, e o objeto passivo deste poder” [...] “sofre sempre a mediação de uma *matéria*” [...] “a chance de agir, ou lutar perdendo, num visgo espesso, algo escatológico, que aproxima os dois polos em confronto. É esta matéria que Iberê trabalhou a vida toda em sua pintura, e que estes pequenos contos tematizam”.

<sup>26</sup> “dono de uma visão trágica e silenciosa dos homens e das coisas”.



Figura 4. Iberê Camargo. *Tudo te é falso e inútil III* (1992). Óleo sobre lienzo. 200,2x235,8 cm. Acervo Fundação Iberê [P129]. Foto: Fundação Iberê.

En ella, nuestro creador, con una paradójica desesperanza tranquila, asume en primera persona el conocido verso “e sorriste porque tudo te é falso e inútil”, referido a la noche, en la oda *Vem, noite antiquíssima e idêntica*, de Álvaro de Campos — desdoblamiento heteronímico del excepcional poeta portugués Fernando Pessoa.

De hecho, la figuración expresionista que anima los dibujos, como elemento estructuralmente protagonista de las diferentes composiciones plásticas, procura reflejar, en su individualización convulsa e introvertida, la exteriorización de la oscilante verdad interior que muestran las palabras del narrador-protagonista.

De todos modos, es importante considerar, así mismo, que Iberê confesó a Fernando Cocchiarale que se consideraba más próximo de la corriente surrealista que de la expresionista en las soluciones formales adoptadas en su obra (Cocchiarale y Geiger, 1987, p. 183). En este sentido, puede comprenderse mejor la intencionalidad turbadoramente psicológica de la esquiva y difuminada (auto)representación de algunos protagonistas enmascarados como ‘dobles’ del autor. Especialmente, si, por ejemplo, las comparamos con el correlato plástico exterior a la obra de los autorretratos y/o alterorretratos *tout court*.

En ellos, en la respectiva representación del otro o de la otra, se integra, por imperfecta semejanza del natural, el propio *homem-pintor*. Incluso, lo mismo sucede en la prosa *Hiroshima*, fechada en Porto Alegre el 4 de junio de 1993. Al sumarse, en una ‘retroactiva escenificación de víspera’ de su propia muerte, a los que, en 1945, “se encontraban apartados, en los suburbios distantes del núcleo de la explosión”, Iberê interioriza, prolonga y emblematiza su terrible agonía “en el transcurso del tiempo”<sup>27</sup> (2009, p. 39). Es por esto que, en un tal ámbito (auto)replicante, no debemos olvidar la afirmación de Maria Alice Milliet, de que “[a]través del tema del doble [...] lo que se pretende no es clarificar la problemática personal de Iberê, sino explorar la ambigüedad de su pintura”<sup>28</sup> (Milliet, 2012, p. 9).

<sup>27</sup> “se encontravam afastados, nos subúrbios distantes do núcleo da explosão” / “no percurso do tempo”.

<sup>28</sup> “[a]través do tema do duplo [...] o que se pretende não é esclarecer a problemática pessoal de Iberê, mas explorar a ambigüidade de sua pintura”.

Esos nueve dibujos, además de los cuatro reproducidos también en la portada de la segunda edición con mayor o menor sentido, ilustran y explican, (des)velando, o interpretan, (re)mitificando, los discursos narrativos que acompañan. Son dibujos de fondo lineal enmarañado que trazan el contorno de las figuras destacadas o situadas en un mismo plano. Al estar concebidas sin la ilusión de la perspectiva, su expresionismo exacerbado es sugerido plásticamente por la trama lineal, en una ampliación referencial y “figural” a la manera de la conceptualización de Gilles Deleuze.

Se trata, en suma, de dibujos que se sitúan entre los momentos fijados en los *desenhos urgentes*, lo cotidiano apresado por los *desenhos domésticos* y la centralidad de las temáticas repetidamente omnipresentes en los *desenhos insistentes* —por servirnos de parte de la productiva taxonomía fijada por Eduardo Veras (2011, p. 12), como comisario de la exposición *A linha incontornável — desenhos de Iberê Camargo*.

#### 4. El autorretrato como dilatada interrogación especular

Poco más de dos décadas después de que viesan la luz las narrativas, en 2009, el crítico Augusto Massi organiza el volumen póstumo de memorias *Gaveta dos guardados*, que se constituye principalmente en un sólido magma autobiográfico que “el choque de la reminiscencia” compacta, del mismo modo que hace con la materia pictórica, “en vez de disolverla lentamente en el tiempo”<sup>29</sup> (Venâncio Filho, 2003, p. 22). Pero que también conjuga la parábola, el cuento moral y la anécdota, sin liberarse de las exigencias del testimonio memorialista, de la recuperación del pasado, especialmente infantil, y de la presencia reminiscente de *l'air du temps* y de algunos “lugares de memoria” (Torrente, 2018, p. 63).

En fin, esta obra inacabada, escrita en los últimos años de su vida, es diferente, en su mayor grado de (auto)biografismo, del ‘realismo alucinado’ de la obra antes comentada, aunque coincide con ella en la definición —como una de entre las diversas *Espèces d'espaces* de Georges Perec— de lo que supone “[e]scribir: intentar, de manera meticulosa, retener algo, hacer sobrevivir alguna cosa”<sup>30</sup> (1974, p. 123).

Por razones obvias de espacio y conveniencia argumentativa, así como por su relevancia para comprender mejor la compleja creación moderna —en cierto modo, ya totalmente clásica y atemporal— de este excepcional creador brasileño, nos centraremos en una única muestra de los contenidos ‘guardados en esta gaveta’, que, sin ninguna duda, serían merecedores de atento examen y análisis, porque, en ese magma diverso, “[l]as imbricadas relaciones entre la vida y la obra adquieren una densidad difícil de ser valorada”<sup>31</sup> (Massi, 2009, p. 16).

Como si Iberê creyese, como lo creía Strindberg, que la aparición del doble de uno revela, de manera premonitoria, el anuncio de su muerte, el breve texto *O duplo (El doble)*, fechado el 4 de marzo de 1994 —unos cuatro meses antes de su fallecimiento— y localizado en Porto Alegre, reconstruye narrativamente un episodio

<sup>29</sup> “o choque da reminiscência” [...] “em vez de dissolvê-la lentamente no tempo”.

<sup>30</sup> « Écrire, essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose ».

<sup>31</sup> “As imbricadas relações entre a vida e a obra adquirem uma densidade difícil de ser avaliada”.

vivido por el propio Camargo en el Rio de Janeiro de los años 40, “[s]entado en uno de los primeros bancos del autobús número 15”<sup>32</sup> (Camargo, 2009, p. 33).

Este texto, escrito para recuperar un recuerdo sobre la sombra de sí mismo, aborda el pavor ante la mera “idea de un individuo ser dos” y la falta de “coraje para ver al otro que vive fuera de uno mismo”. Por su permanencia y relevancia, el cuento supone para nosotros una —entre otras varias y múltiples— de las posibles llaves retroactivamente explicativas de su creación, artística y literaria, como procedimental ‘réplica’ amalgamática de sí y del otro, de lo propio y de lo ajeno.

Y esto es importante, en primer lugar, porque siendo tanto el fruto de experiencias propias, como el resultado de aquellas que otros —y en otras realidades— nos prestan, Iberê tiene la capacidad recíproca de hablar de otro, hablando transitivamente de sí y de su doble; y también tiene la habilidad de no afirmar, a la manera de Montaigne, ser él mismo la materia de su libro o de transformar, a la manera de Pascal, el pronombre personal casi en un sustantivo, en un yo extraño, fragmentado en archipiélago, que enuncia, anuncia y denuncia todo angelismo naíf y todo *kit* instrumental de (exo) ayuda literaria.

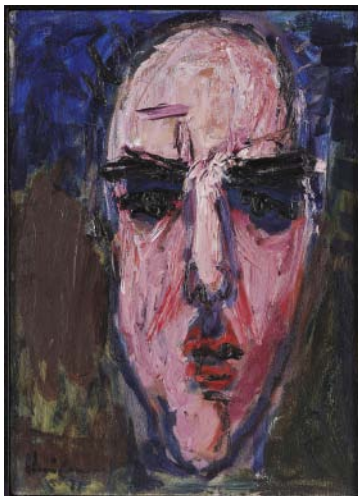


Figura 5. Iberê Camargo. *Eu* (1981). Óleo sobre madera. 42x30 cm. Acervo Fundação Iberê [P057]. Foto: Fundação Iberê.

Y esto es importante, así mismo, porque la perspectiva de la creación literaria y plástica del artista parte “[d]el yo de la anamnesis adjetivada como autobiográfica, el yo-me del yo me acuerdo”<sup>33</sup> en el que Jacques Derrida (1996, p. 54) sitúa su discurso entre ‘sí’ y ‘fuera de sí’, en su extraordinario libro íntimo *Le monolingüisme de l’autre*. De hecho, a medida que se progresa y profundiza en la lectura o en la observación de las obras de Camargo, por un lado, aumenta la certeza de que su pintura o escritura emerge con el objetivo de conjurar una ausencia de realidades propias y ajenas, también desde el futuro del pasado. Por otro lado, hace evidente lo

<sup>32</sup> “Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 15 / [...] / “ideia do indivíduo de ser dois” / [...] / “coragem para ver o outro que vive fora de mim”.

<sup>33</sup> « le je de l’anamnèse dite autobiographique, le je-me du je me rappelle ».

que las experiencias de la psicología cognitiva sobre la variabilidad de la memoria nos revelan transformadas y recompuestas, esto es, inventadas de manera fragmentaria y estática, porque, como recuerda Milan Kundera, es bien sabido que la memoria filma, no fotografía.

Realmente, la búsqueda de Iberê, entre la singularidad y la multiplicidad, podría tener su paralelo (y su génesis), en ámbito brasileño, en la conocida y modélica narrativa de Machado de Assis en torno al espejo y a la dialéctica identitaria entre el ser y el parecer, después reescrita y actualizada por João Guimarães Rosa o Vilém Flusser.

Ya fuera del espacio cultural brasileño, tendría como paralelo posible la escritura misma del *homme doublé* de Marcel Schwob, del *qui je fus* o *la vie doublé* de Henri Michaux, con su doble espectral, al igual que los repetidos “yo-otros” de Jorge Luís Borges o, por solo poner un ejemplo más actual de esta ‘historia interminable’, que ya no pudo influir a Camargo, del doble fantasmático “¿mi yo?” del narrador mejicano Mario Bellatin... Discursos en los que la autobiografía y la (auto)representación deben ser entendidas como formas digresivas en las que el empírico ‘yo’ autor se (auto)escribe y se (auto)representa simbólicamente, y en las que el ‘yo’ narrador se repiensa y claramente se cuestiona como ‘yo’ narrado, superando los límites de la conocida y pseudo-referencial ‘auto-ficción’ de Serge Doubrovsky.

En verdad, esta conceptualización sigue la misma línea de pensamiento de dos conferencias universitarias, pronunciadas por Jacques Derrida (1998) en Cornell, en 1984, y en Harvard, dos años después, en las que escribe —esto es, piensa— sobre la invención del otro y sobre lo que prefiere denominar ‘invención del mismo’, y no el utópico *le tout autre* refiriendo y conceptualizando la *différance*, derivada del verbo latino *differre* que, no por casualidad, significa ‘calcular’ o ‘temporizar’, pero también, ‘no ser idéntico, ser otro’.

Ya en el ámbito plástico iberiano, además de la duplicación de base que suponen los propios autorretratos, es más visible —por evidente— la presencia del doble en óleos como *Maria* (1984).



Figura 6. Iberê Camargo. *Maria* (1984). Óleo sobre tela. 55x78 cm. Acervo Fundação Iberê [P079]. Foto: Fundação Iberê.



Dada la multiplicación de muestras y casuística diversa y, en consecuencia, sin pretensión de exhaustividad y dejando de lado otras numerosas obras con técnicas diferentes, podríamos ejemplificar estos autorretratos, de modo sintético-aproximativo, en la enumeración caótica de algunos (pocos) de los fantasmales rostros, bustos emergentes, difusos brazos (des)articulados o cuerpos (in)definidos, presentes *in absentia*, en óleos sobre tela como: *Estrutura em tensão* (1962), *Figura* (1965), *Desdobramento II* (1972), *Ascensão I* (1973), *Hora V* (1973), *Desdobramento* (1978), *Reminiscências* (1980), *Pintor e signos* (1981), *Homem* (1984), *Carretéis com figura* (1984), *Hora* (1984), *Fantasmagoria VI* (1987), *Ciclistas* (1990), *No vento e na terra II* (1991) o *No tempo* (1992).



Figura 7. Iberê Camargo. *Carretéis com figura* (1984). Óleo sobre lienzo. 55,3x109,7 cm. Acervo Fundação Iberê [P0170]. Foto: Fundação Iberê.

Básicamente estos autorretratos se pueden englobar en tres tipologías: en primer lugar, cuando literalmente se duplica o multiplica en semejanza el perfil de un rostro (auto)retratado; en segundo lugar, cuando los retratos, en principio ajenos e ignotos, masculinos o femeninos, incorporan equívocos elementos de similitud con el rostro del propio escritor-pintor; en tercer y último lugar, cuando se sirven de máscaras congeladas o calaveras estáticas para reunir, en una heterodoxa representación sintética, el (altero)retrato y el autorretrato en turbador conglomerado.

Esto es, los tres tipos en conjunto constituyen una pertinaz trayectoria de continua y repetida mutación o, mejor, metamorfosis: desde las formas inmóviles y objetuales de los *carretéis* hasta las (no)formas expandidas de los *signos*, *núcleos*, *estruturas*, *desdobramentos* y *espaços*, o las (sub)formas emergentes de las *figuras-criaturas*, diseminadas y traumáticas, de la ‘falsedad’, la ‘desesperanza’, la ‘inutilidad’ y la *solidão* —y hasta de la ‘propia muerte’ escenificada— presentes en las diferentes y últimas series temáticas del creador.

En todos los casos es siempre posible buscar la referencialidad con el rostro o los rostros representados, pero también está siempre presente, en el heteróclito resultado final, la incerteza edificada por este t(r)aumaturgo que crea falta de confort, hablando siempre de nosotros, mujeres y hombres modernos. Es como si Camargo hubiese conseguido, especialmente a partir de los años setenta, aquellas visiones que, para Lotte Eisner, tenía el expresionismo, al ya no poder ver más las realidades exteriores. Es como si un ‘espectolector’ ideal divisase los rastros y restos iberianos, al moverse

entre signos, expandidos y diseminados, o al desplazarse entre figuraciones icónicas, huellas indiciales y representaciones simbólicas.

## 5. Una consideración final

Concluyendo con este ejercicio del ‘arte difícil de pensar lo pensado’, tan de Machado de Assis, por todo lo que hasta ahora hemos dicho, reivindicaríamos la importancia literaria de la escritura edificante y desoladora de Iberê Camargo. En primer lugar, porque es una escritura abordada con un pensamiento radicalmente oscuro y desatadamente escatológico, ejemplar en la transmisión de las dependencias psicológicas y de las limitaciones intrínsecas a la *umana cosa* bocacciana. En segundo lugar, porque, al igual que sucede con su práctica artística, su ficción debe ser revalorizada como resultado de la exigencia iberiana de una verdad absolutamente socrática, derivada del deseo de una existencia y una obra auténticas.

Como encierra la invención vocabular *mought*, que enuncia el pirata Billy Bones de Stevenson, ‘podría’ (*might*) y, simultáneamente, ‘debería’ (*ought*) incorporarse al análisis crítico del legado iberiano su escritura literaria, tanto por su potencial interpretativo, transitivo (y recíproco), como porque resulta imprescindible para una cabal y completa comprensión de su singular legado plural.

Si con “[l]a búsqueda de plausibilidad y propiedad”<sup>34</sup> (Pinotti, 1994, p. 274) emprendida en estas páginas en relación al autorretrato, la identidad expandida y la otredad hubiésemos contribuido en alguna medida a un tal ‘poder’ y ‘deber’, tal vez mitigaríamos un comportamiento de ‘normópatas’: esto es, de aquellos que clasifican a los creadores complejos, los comportamientos, las maneras y los usos heterodoxos según una escala de valores inmutable, simplificadora y excluyente. No evitar esta ‘normatopía’ sería un craso error, pues Iberê Camargo tanto tuvo como alfa y omega de su obra el tiempo, la memoria y la vida, como, a la manera del *pensare raccontando* de Italo Calvino (Milanini, 2011, p. 409), pensó escribiendo y pintando —o pintó y escribió pensando. Algo que no puede resultarnos extraño, dado que, en su búsqueda existencial y creativa, se orientaba con brújula, no con mapa; esto es, sabiendo donde estaba el norte al que se dirigía, pero sin saber el recorrido ni el final, yendo para delante y para atrás, contradiciéndose y dando vueltas.

## Referencias

- Almada Negreiros, J. de. (2001). *Nome de guerra*. Assírio & Alvim.
- Amorós, L. (2018). El motín del yo. Retos y ficciones del rostro representado. En *¡Mirame! Retratos y otras ficciones en la colección La Caixa de arte contemporáneo* (Catálogo) (pp. 27-48). MAC–Fundación Gas Natural Fenosa.
- Argullol, R. (2007). *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía (1990-1995)*. Acantilado.
- Bandeira, M. (2008). A exposição do grupo Guignard. En J. Castañon Guimarães (Ed.), *Manuel Bandeira. Crônicas inéditas II, 1930-1944* (pp. 424-425). Cosac Naify.
- Beaufrière, D. (2005). Iberê Camargo ou le temps de la peinture. En *Iberê Camargo. Nulla dies sine linea* (Catálogo) (pp. 35-40). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

<sup>34</sup> “La ricerca di plausibilità e proprietà”.

- Camargo, I. (2009). *Gaveta dos guardados*. Fundação Iberê Camargo / Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2012). *No andar do tempo. Contos*. Fundação Iberê Camargo / Cosac Naify (2ª ed.).
- Canton, K. (26 de setembro de 1996). Nuno Ramos *conversa* com Osvaldo Goeldi em exposição. Individual do artista tem abertura hoje em São Paulo. *Folha de São Paulo. Ilustrada*. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/26/ilustrada/10.html>
- Cocchiarale, F., y Geiger, A. B. (1987). *Abstracionismo: geométrico e informal. A vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. FUNARTE / INBA.
- Dascaltagnè, R. (2014). Uma estética do desconforto: autoria e crise na representação. Em J. Santini y R. C. Rocha. (Org.), *Literaturas: identidades (Ensaio)* (pp. 167-188). Cultura Acadêmica / FCL-UNESP.
- Derrida, J. (1996). *Le monolingüisme de l'autre, ou La prothèse d'origine*. Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_. (1998). Psyché. Invention de l'autre. En *Psyché: Invention de l'autre (Tome 1)* (pp. 11-62). Paris: Galilée.
- Di Giacomo, G. (2016). *Al margen de los esquemas. Estética y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días*. Antonio Machado Libros.
- Ferreira Gullar. (2010). Quadro-Corpo. En *Em alguma parte alguma* (pp. 111-112). Babel.
- Gide, A. (1983). Découvrons Henri Michaux. *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, 8, Éditions de l'Herne, 414-415 (2ª ed.).
- Lagnado, L. (1994). Conversações com Iberê Camargo. En L. Lagnado (Org.), *Conversações com Iberê Camargo* (pp.17-58). Iluminuras.
- Larratt-Smith, P. (2011). Twenty-two notes. En *Iran do Espírito Santo* (Catálogo) (pp. 27-38). Galería SCQ / DARDO.
- Mammi, L. (2003). Iberê e a pintura européia do pós-guerra. En S. Salzstein (Org.), *Diálogos com Iberê Camargo* (pp. 151-162). Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O que resta: arte e crítica de arte*. Companhia das Letras.
- Massi, A. (20 de setembro de 1992). Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, 6-10.
- \_\_\_\_\_. (2009). Apresentação. Carretéis da memória. En Iberê Camargo, *Gaveta dos guardados* (pp. 12-24). Fundação Iberê Camargo / Cosac Naify.
- Milanini, C. (2011). Cronologia cosmicômica. En Italo Calvino, *Tutte le Cosmicomiche* (pp. 393-412). Mondadori.
- Milliet, M. A. (2012). O outro na pintura de Iberê Camargo. En *O outro na pintura de Iberê Camargo* (Catálogo) (pp. 5-32). Fundação Iberê Camargo.
- Morales Elipe, P. (2016). Pintura en voz baja. En *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* (pp. 10-30). Centro José Guerrero.
- Naves, R. (2009). Mira Schendel: el mundo como generosidad. *León Ferrari y Mira Schendel: el alfabeto numérico* (Catálogo) (pp. 58-69). Museo Nacional Centro de Arte 'Reina Sofía'.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée.
- Pinotti, G. (1994). Nota. En C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (pp. 265-275). Garzanti.
- Piza, D. (2004). *Perfis & entrevistas: escritores, artistas, cientistas*. Contexto.
- Serra, R. (22 de julho de 2017). *El mejor arte es intrínsecamente inútil* (Entrevista a Iker Seisdedos). *El País. Babelia*, 1339, 10-11.
- Siqueira, V. B. (2009). Introdução. *Iberê Camargo: origem e destino* (pp. 13-20). Fundação Iberê Camargo / Cosac Naify.

- Tomkins, C. (2019). *Duchamp*. Anagrama (2ª ed.).
- Torrente, V. (2018). El retrato: identidad expandida. En *Mírame. Retratos y otras ficciones en la colección La Caixa de arte contemporáneo* (Catálogo) (pp. 49-64). Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Gas Natural Fenosa (MAC).
- Venâncio Filho, P. (2003). Iberê Camargo: diante da pintura. En *Iberê Camargo* (Catálogo) (pp. 8-113). Fundação Iberê Camargo.
- Veras, E. (2011). A linha incontornável. Desenhos de Iberê Camargo. En *A linha incontornável. Desenhos de Iberê Camargo* (Catálogo) (pp. 5-31). Fundação Iberê Camargo.