



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 1 - NÚMERO 1 - OCTUBRE DE 2014
MONTEVIDEO - URUGUAY

NOSTALGIA

JORGE NUDELMAN

Advertencia

Esta era la introducción a una tesis de doctorado finalmente abandonada: pretendía explicar arquitectura escudriñando en la memoria de los exilios de sus autores. Eran escritores, artistas, arquitectos finalmente, todos involucrados en redes de destierros. Tarea fantástica: ninguna hermenéutica podía suplir al análisis. Quedan, sin embargo, fragmentos de un argumento que parecía valer la pena. Algunos ya fueron publicados en artículos o ponencias,¹ otros textos se integraron en la tesis finalmente escrita.

Una introducción inevitablemente autobiográfica

En 1978, como por febrero, viajé a Copenhague con boleto solamente de ida desde Buenos Aires, para inmediatamente cambiar a un tren que me llevaría a Estocolmo. Fue el primer contacto con una nieve sucia, decepcionante. Probablemente ya llevara en el equipaje –algo disfuncional, por cierto– un ejemplar de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, una lectura de época (los escritores latinoamericanos del realismo mágico deslumbraban con su prosa erótica y heroica).

En el invierno de 1987, un año después de la vuelta a Uruguay, se produjo el reencuentro con José Itzigsohn y Sarah Minujin, el psicoanalista y su compañera antropóloga, viejos amigos de mi familia.

Ambos habían investigado sobre los problemas de la inmigración en Israel, donde residían después de huir de la Argentina de los 70. Al final de un primer contacto en el café de su hotel, fui invitado a la conferencia que daría Itzigsohn en el Hospital de Clínicas. Acudí más que nada para prolongar el encuentro, pero la conferencia tuvo un efecto inesperado.

1. Jorge Nudelman, «La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet», *LARS, cultura y ciudad* (Valencia), N° 13 (diciembre de 2008), 32–41. Jorge Nudelman, «La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este», en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas del congreso internacional. Pamplona 6/7 de mayo de 2010*. Pamplona: T6) Ediciones SL, 269–278.

Si bien reconocía las secuelas del exilio –nostalgia, inseguridad, un inquietante cambio de identidad–, no era consciente de los «mecanismos» mentales que se desplegaban en la situación de destierro. La conferencia estaba dirigida a especialistas, pero la identificación de mis propias circunstancias fue suficiente para un esbozo de conciencia de un conjunto de reacciones que permanecían en la ignorancia o apenas en la intuición.

En ese momento se transformó mi actitud hacia la manera de afrontar el exilio, y el segundo exilio –en ese momento lo supe– en el que se había convertido nuestro regreso. No es posible decir que haya «curado» los sufrimientos –leves, creo– de los dos destierros, pero sin duda cambió la deriva de mi navegación.

Del texto de Itzigsohn y Bar-El² y sus derivaciones bibliográficas provienen las siguientes (fragmentadas e inconclusas) reflexiones.

2. José Alberto Itzigsohn y Yair Bar-El, «Salud mental, emigración y cultura» (2001 [última consulta: 20 de agosto de 2009]): disponible en <http://www.atsmhi.net/salud.htm>. Estos hablan «de cuatro etapas: la etapa de “luna de miel”, la etapa depresiva, la etapa de adaptación y la etapa de rechazo de la cultura original». También en *Emigración, salud mental y cultura*. María Isabel Pazos de Winograd y Silvio Gutkowski, eds. (Buenos Aires: Del Candel, 2003). Ver también Valentín González Calvo, «El duelo migratorio», *Revista Trabajo Social* N° 7, Bogotá, 2005, 77–97. Todos se refieren al artículo de J. L. Cox «Aspects of transcultural psychiatry», en *British Journal of Psychiatry*, 1977, 130, disponible en <http://bjp.rcpsych.org/content/vol130/issue3/>

3. «[...] Esta palabra fue acuñada en el Renacimiento, y es un híbrido greco-latino, como era común en esa época, pues une una palabra del griego clásico: “nostos” (retorno al hogar) y una palabra latina: “algos” (dolor)». Itzigsohn y Bar-el, «Salud mental...».

Nostalgia

La palabra provoca una cruz de estímulos. Por un lado, nos evoca un sentimiento agradable de regreso a nuestro pasado y a los lugares que nos depararon alguna emoción. Los abuelos, los sabores, los juegos. El primer amor de adolescentes. El barrio abandonado.

Lo cierto es que la palabra, ante todo, nombra un dolor –*algia*–, una enfermedad provocada por el ansia de regreso a lo que está distante: *nostos*.³

El mundo moderno es un espacio propicio para la nostalgia.

Aunque sea visto como una característica inherente a nuestra época, y exaltado a veces como lo que nos identifica, la migración puede tener dos caras.

Una nos muestra los «obligados» por las circunstancias, más propensos al sufrimiento, conscientes de que el traslado y la adaptación supondrán un esfuerzo extra. Exiliados y refugiados, expulsados de su tierra, se van a regañadientes, se despiden si pueden de los lugares y los paisajes, antes que de las personas.

Recuerdo todo el camino tratando de llenarme los ojos, de conservar esas últimas imágenes del suelo que nos vio nacer y que no

volveríamos a pisar en mucho tiempo. El desarraigo es algo que hay que vivir para poderlo contar, es la partición de uno mismo, algo que treinta años después aún duele.⁴

Del otro lado, individuos que disfrutan y se regocijan de la mudanza constante: nuevos héroes. Con el cambio de siglo y el mito de la globalización han cundido los apologeticos del viaje. El nomadismo ya no es una necesidad, sino una manera sofisticada de vida. También las ilusiones de nuevas formas de habitar, despojadas de signos de pertenencia, en las que se resucitan algunas especulaciones de principios del siglo XX. Para habitar, dice Hilberseimer, tan sólo una maleta.

La nostalgia nos devuelve sentimientos heterogéneos (los afectos de los seres queridos, pero también los gustos y olores, los ruidos, el idioma, la música), pero es en el visual y cinético en el que nos importa analizar las reacciones de nuestros personajes en la búsqueda de restañar las heridas del desarraigo: las formas del paisaje, la falta de horizontes conocidos, los cambios del espacio de la nueva casa, etcétera.

La anomia (en su acepción de «pérdida del nombre» y, consecuentemente, de pérdida de identidad) actúa de una manera especialmente cruel para el exiliado.

El desconocimiento y la devaluación frente a sus pares provocan reacciones variadas.

Estas se hacen muy relevantes cuando el apátrida es un artista, y el dolor se manifiesta en la obra. Así podremos ver cómo, en muchos casos, aparecen evocaciones al pasado, reconstrucciones de paisajes, ficciones en las que se restauran hechos que, a veces, ni sucedieron, pero configuran situaciones ideales, anheladas una vez y finalmente realizadas en la obra de arte como una imagen consoladora. A veces, las obras así construidas pueden entenderse como tácticas de acercamiento al nuevo entorno de acción.

Frecuentemente quedan constreñidas a un diálogo secreto con su autor.

La imitación es una herramienta típica. Se manifiesta como una repetición obsesiva de cosas que ofrecen consuelo, y la catarsis termina configurándose como un sistema creativo. En la nostalgia la evocación es física, y aparecen las «figuras» literalmente copiadas. No sólo son las reconstrucciones de lo externo, también

4. Testimonio de Clara Puches transcrito en Silvia Dutrenit Bielous, «México de tres culturas», en *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*, Silvia Dutrenit Bielous, ed. (Montevideo: Trilce, 2006), 139.

la circularidad obsesiva sobre algunos temas propios, personales, responden a esta evocación del paisaje pasado.

Pero también encontraremos artistas conscientes de la inutilidad de las restauraciones, que ven con crudísima inteligencia la farsa implícita en los mecanismos nostálgicos de desahogo, en las construcciones esforzadas, pero vacías, de situaciones idealizadas.

Esto es muy transparente en algunos escritores, como el Carpentier de *Los pasos perdidos*, como José Pedro Díaz en *Los fuegos de San Telmo*, como Cortázar en *Rayuela*.

Los pintores y otros artistas plásticos tienen la posibilidad de restaurar figuras que le dan continuidad a la obra, una cierta estructura que permite seguir caminando en las rutas interiores de las imágenes, muchas veces interpretado esto como una continuidad estilística, pero que podría ser también explicada como el salvavidas al que aferrarse para no hundirse en el olvido.

Así, pequeños detalles en la manera de firmar los cuadros, o en las temáticas, e incluso en las iconografías machaconamente repetidas durante períodos largos, se revelan en Joaquín Torres García –un migrante conspicuo– como mecanismos posiblemente inconscientes de defensa frente a los medios extraños, de estrategias de acomodo, de reafirmación del yo.

En los arquitectos la conciencia de la inutilidad de la operación no es tan directa, ya que la obra no tiene el poder retórico suficiente para expresar cuestiones como «decepción» o «frustración». Pero los procesos de construcción del proyecto son bastante explícitos de los tránsitos mentales.

El bagaje iconográfico de Antonio Bonet, autoexiliado en París y después en el Río de la Plata, se compone de una serie de conceptos yuxtapuestos, escasamente articulados, donde su experiencia con la vanguardia catalana y la arquitectura neovernácula de Le Corbusier a mediados de los 30, Gaudí y el surrealismo actúan juntos en el plano de la memoria a rescatar. Por el contrario, la exploración miesiana de Bonet puede ser interpretada como un antídoto ocasional a la obsesiva presencia de la bóveda catalana/gaudiana/lecorbusierana, surrealista y finalmente diestiana.

Algo muy similar se produce en la persona de Justino Serralta, donde la influencia de su intensiva estadía con Le Corbusier –también– se manifiesta de forma perturbadora en su continua-

ción de la investigación sobre el *modulor*, lo que atenúa, dejándolos en un segundo plano, los intentos de restauración iconográfica de la obra del maestro suizo. No es casual la sociedad con Eladio Dieste: este ya tenía ensayos sobre la bóveda y podía ser una buena fuente de certezas técnicas. Y la sociedad con los ingenieros terminaba por ser una acción ideológica rigurosamente lecorbusierana. Mies aparece también en Serralta y su socio Carlos Clénot como íntima contracara a la contaminación parisina.

Son la familia Torres, Bonet, Serralta, los personajes que constituyen una red sutil en el catálogo formal del ingeniero Eladio Dieste. Los Dieste son también inmigrantes. Su abuelo, sus parientes cercanos y él mismo se han mudado ocasionalmente. Nacido en Artigas, vive en Montevideo, pero mucho más lejano en su sed intelectual. Los vínculos afectivos de Dieste saltan sobre sus padres y su relación con el pago artiguense, y se apegan a la figura de su tío Rafael, residente en Galicia.

Mundos paralelos I: Alejo Carpentier

Los pasos perdidos comienza con una añoranza: «Hacia cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia, [...]».⁵ Pero es una evocación engañosa. Lo que el protagonista recuerda no es su casa de la juventud, sino una escena de la obra de teatro que rutinariamente viene representando su esposa.

Toda la historia está cargada de estos juegos entre el pasado y el presente, por las ilusiones y las desilusiones, como su propio desenlace.

La historia narra las vicisitudes de un migrante, un personaje escindido entre dos mundos. Autobiográfica como casi toda su obra, el protagonista es un mestizo, de madre sudamericana y padre europeo, nacido en el Caribe y viviendo en París. Músico, su vida está signada por la mediocridad de un oficio prostituido en la publicidad –son sus palabras– y marcado por la falta de inspiración. Aburrimiento y frustración le marcan lo cotidiano, incluyendo el matrimonio con una comediente y una amante aficionada a ritos esotéricos.

5. Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Barcelona: Bruguera, 1979 [1953]), 7.

Una promesa de cambio le llega de un viejo maestro. Se trata de ir a buscar instrumentos primitivos a un lugar remoto de la selva sudamericana. Los tópicos se ponen en seguida en funcionamiento: es probable que en el contacto con su tierra materna se vigorece la inspiración, vuelvan los deseos adormecidos por la metrópoli y la vida encuentre una razón de seguir. Efectivamente la historia nos guía hacia allí; nuestro hombre es despojado de la civilización mediante un cruel recorrido iniciático, pero será recompensado. Cambiará su mujer y su amante parisinas por una criolla de raíces hispánicas e igual a él, mestiza; reencontrará la música en la naturaleza, y se reconciliará con la tierra a través del arte.

Pero Carpentier no es ingenuo. En una fantástica maniobra argumental, al protagonista se le agotará el papel pentagramado. Proyectará regresar a París a proveerse y, de paso, arreglar sus asuntos personales, como un buen cristiano que –simbólicamente– va a morir. A saber: legalizar la separación de su mujer, comprar papel y lápiz, y regresar (siempre regresar) definitivamente.

Pero no será tan simple.

Como él mismo lo relata, la metrópoli «lo absorberá». Deja de ser el paisaje donde se puede deambular anónimamente. Los mecanismos burocráticos desatados por la esposa despechada lo inmovilizan, lo sumergen en una pobreza imprevista, y el tiempo pasa. Cuando por fin logra desprenderse de la civilización, emprende el cuarto viaje.

Y he aquí que la intuición de Carpentier aflora mágicamente. El regreso es arduo, los caminos aprendidos se han borrado, no hay huellas para desentrañar. Y cuando al fin llega a su destino, la vida ha seguido su curso, la mujer se ha desposado con otro, engendró un hijo de otro: la ilusión de un retorno mítico se hace añicos. Pero no es sólo ese retorno; la ilusión de un encuentro con orígenes culturales auténticos también se quiebra. No hay alternativas posibles en el discurso de *Los pasos perdidos*. La conclusión implícita es excluyente; no se puede ser simultáneamente civilizado y salvaje. No puedo pensar y ser en dos universos separados. No puedo vivir como un bárbaro y componer en papel. Los salvajes hacen música. ¿Piensan música? No hay intermediarios.

Y no es que Alejo Carpentier no haya intentado hacer la síntesis.

La novela está plagada de analogías y evocaciones mutuas entre los dos mundos.

Un ejemplo.

En la primera exploración, los expedicionarios encuentran el cadáver de un cocodrilo:

El Adelantado me llamó [...] para hacerme mirar una cosa horrenda: un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien –una mujer llorosa, tal vez– gimiera por las fauces del saurio. Hui de lo atroz, buscando el calor de mi amante. Tenía miedo. [...]⁶

¿Es acaso necesario reproducir los versos de Baudelaire?

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant:
On eût dit que le corps, enflé d'un soufflé vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.
[...]⁷

Semejante –y flagrante– llamada moderna (¿representa otra cosa Baudelaire para Carpentier?) suena desplazada de su contexto en la selva amazónica. O quizás, por el contrario, el cubano desea abrir un vínculo personal, de nostálgico emparentarse, de no perder de vista la pertenencia a la metrópoli –París– de la que se siente parte «por parte de padre».

En este fragmento está anunciado el patético final: toda pretensión de pensar lo salvaje es estúpida.

6. Carpentier, *op. cit.*, 165.

7. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Paris: Editions Rouff, 1946 [1857–61]). Traducción castellana:

[...]
*Las moscas bordoneaban
sobre aquel vientre pútrido,
Del que salían batallones
De larvas negras, que corrían
como líquido espeso
Por esos vivientes jirones.*

*Todo aquello bajaba, subía
cual las olas,
O desprendíase crujiendo;
Dijérase que el cuerpo, lleno
de un soplo vago,
Multiplicábase viviendo.*

*Y todo eso sonaba con una
extraña música;
De agua o de viento era el
rumor,
O de grano que con rítmico
movimiento,
Agita y vuelve el hachador.
[...]*

Traducción de Nydia Lamarque (Buenos Aires: Losada, 1972).

Mundos paralelos II: José Pedro Díaz

José Pedro Díaz publica *Los fuegos de San Telmo*⁸ –ciento cuarenta páginas, casi un cuento largo que se lee en dos días– en 1964. Se divide en tres partes, «El puerto», «El viaje» y «Marina di Camerota». Las dos primeras ocupan casi el mismo espacio que la última, divididas a su vez en once, siete y nueve capítulos de diferente extensión que entrelazan tres generaciones de emigrantes italianos, de tal forma que los paisajes vistos y relatados se funden a veces sin que sepamos distinguirlos. Algunos capítulos de la primera parte son apenas algunos párrafos en una o a lo sumo dos páginas: pinceladas de sensaciones, recuerdos fugaces.

La densidad de la novela es tal, que a pesar de esta estructura, es casi imposible hacer una lectura por partes. Todo se fusiona en una trenza de acontecimientos, de recuerdos de bordes difuminados que se confunden en la escritura/lectura.

¿Cuándo se habla de Nápoles? ¿Cuándo de Montevideo? ¿Y, además, en qué tiempo? ¿De quién es el tiempo relatado?

Son sólo paisajes mentales; contruidos de recuerdos, relatados de generación en generación, sólo serán vistos en realidad al final, en una decepcionante aparición. Esta desilusión se producirá por la clausurada, casi imposible comunicación con sus parientes lejanos, o a través de otras sensaciones, no visuales, como el olfato, que tiende una trampa al protagonista, y al lector ilusionado.

¿Cómo conocemos aquellos paisajes?

En primer lugar, por su protagonista y escritor en dos etapas de su vida, la niñez y ya como adulto, y, a su vez, por su doble experiencia en Montevideo y en Marina di Camerota. Más versiones provienen de Domingo/Domenico, su tío, y de otros parientes, recordadas por el niño y contadas por el escritor. Describe dos clases de paisajes: por un lado, los que él vive, como el puerto de Montevideo, la Ciudad Vieja, Malvín, los lugares de la vida cotidiana; por otro, los paisajes recordados, contruidos sobre la imaginación a base de analogías y postales borrosas.

En los primeros capítulos las descripciones del entorno portuario montevideano son singularmente torresgarcianas. Son las primeras palabras las que dibujan la escena por la que discurrirá el relato:

8. José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo* (Montevideo: Arca, S/D), 63. La fecha de publicación se reseña en la colección Biblioteca Uruguaya Fundamental-Capítulo Oriental. En *Marcha* del 28 de agosto de 1964 se adelantan dos fragmentos de la novela; en el mismo semanario se incluye un anuncio de la editorial Arca anunciando el libro (20 de noviembre de 1964). En la página literaria del 4 de diciembre del mismo año, en la nota «Autores nacionales», uno de los tres cronistas incluye al final: «Por último, editorial Arca ofrece una curiosa novela de José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo*, una búsqueda de las fuentes originarias de buena parte de la nacionalidad a través de una tenaz investigación sentimental, que reconstruye el mundo, la soledad, el afán de arraigo de los inmigrantes». Ángel Rama, en una crítica más extensa que aparece el 24 de diciembre de 1964 (*José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país*), escribe: «También hay aquí un niño de allá »»

Cuando ando por algunos lugares siento con tal intensidad el eco de sus pasos que tengo que volverme hacia el recuerdo, hacia aquel lugar donde permanece todavía la explanada empedrada del puerto, y donde quedó abandonada una zorra con granos de trigo que picotean las palomas. También hay un largo y grueso mástil tendido cerca de los rieles. El agua chapotea cerca. Toda aquella región del recuerdo está animada por un latido de mar que golpea maderas de barcos o de muelles. [...]»⁹

Paulatinamente se va instalando una comparación con el Mediterráneo y el pueblo de sus antepasados. Las alusiones se suceden sin tregua: se compara el agua transparente del Mediterráneo con el agua «sucía» del Río de la Plata; se ponen en concurso el Cerro con el Vesubio («¿Es como el Cerro, el Vesubio, tío?»), la bahía de Montevideo con la de Nápoles («¿También tiene bahía, Nápoles?»); los peces, los cielos, todo se coloca en una absurda competencia. El resultado es una fusión, restauración defectuosa del espacio cotidiano, una continuidad frágil entre el «allí» y el «acá»; una suerte de imagen borrosa construida por la doble exposición sobre una misma superficie sensible. Mientras la primera es recuerdo, la segunda es «lo real», lo actual, el presente vivido, pero enmascarado a su vez por la descripción literaria.

Mario Vargas Llosa, citado en la contratapa de la edición de 1968,¹⁰ ya llama la atención sobre el capítulo 6 («El pique»), en el que las experiencias íntimas del protagonista se confunden en la reencarnación de los recuerdos pasados de generación en generación. Las experiencias de pesca provocan un viaje en el tiempo en el que las levisimas señales de un temblor en la línea de pesca son los detonantes de la sucesión de recuerdos y sensaciones. El final del libro también –tan «proustiano»– está referido a este capítulo.

En la tercera parte, y ya en el pueblo de sus ancestros, se acumulan los golpes bajos. Las personas que (re)encuentra son efectivamente parientes, pero de costumbres extrañas a las suyas, cargosas en sus pretensiones, pedigüños, con una sorprendente cultura cotidiana de la emigración y, sobre todo, conscientes de su pobreza y su ansiedad por huir de la miseria.

por 1930, que iba al puerto de Montevideo con su tío italiano y le observaba superponer la imagen lejana de su tierra y mar de Italia, con la que el niño estaba viendo y apropiándose, de tal modo que ambas quedaban imbricadas en un solo confuso juego tras el cual, nuevamente se esconde el paraíso perdido». A riesgo de irnos de tema, permítaseme agregar en esta nota que Ángel Rama, hijo de gallegos, había publicado en 1959 *Tierra sin mapa* (editado por Alfa, del español Benito Milla), una colección de cuentos reelaborados a base de los relatos de su madre, ambientados en la tierra natal de sus antepasados. Leemos, por ejemplo: «En sus cuentos, en sus cantos, amé esa infancia y esa tierra extraña que bien sabía que no era real, pero que sonaba de ley como más real que la realidad». Rama murió en 1983, en un accidente de avión cuando viajaba de Madrid a París, en pleno y propio exilio.

9. Díaz, *op. cit.*, 11.

10. José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo*. (Montevideo–Buenos Aires: Biblioteca Uruguaya Fundamental–Capítulo Oriental, Centro Editor de América Latina, 1968). El texto de la contratapa cita a Vargas Llosa, de un artículo publicado en el *Expreso* de Lima, 21 de marzo de 1965.

A pesar de que el paisaje es previsible, algo en el ambiente se prepara. Apenas llegado al pueblo, una visión es descrita como hallazgo fugaz y promisorio:

Mientras subía vi pasar por lo alto a una joven que llevaba un cántaro sobre la cabeza y que andaba con un brazo apoyado en la cintura. Se detuvo, giró lentamente para ver qué pasaba, y desapareció detrás de un viejo muro de piedra.¹¹

La calificará más adelante como «[...] algunos deliciosos ritmos arcaicos [...]». Que no se nos escape el aire «novecentista» de esta imagen folclórica, y anticipemos otra vez a Torres García. Lo pintoresco desaparece tempranamente:

[...] mis ojos buscaban, en la casa de Antonio, un grupo de quesos que colgara de alguna parte, un estante con potes de aceite o aceitunas y, ordenados de alguna manera que no me atrevía a predecir, higos ensartados en delgadas varillas de caña. Pero no había nada. Las paredes estaban desnudas.¹²

Pronto el ambiente se hace agobiante, los parientes y los demás habitantes del pueblo lo sumergen en un mundo solemnemente pobre, de sabores y olores nauseabundos.

Los manjares cultivados en la memoria de su niñez no existen, la sopa está inundada de aceite, y en el aire domina un hedor insoportable: «Yo venía sintiendo un olor acre, pesado, que de pronto se hizo más intenso [...]».

En el capítulo 21: «Yo tenía ganas de [...] sentir en la cara el viento del mar; quería dejar de sentir aquel olor acre, pesado, que me perseguía [...]».

O, insistente en el uso de algunos vocablos: «Tenía un olor rancio y húmedo al que se sumaba aquel aliento acre que me perseguía por todo el pueblo. [...] En la calle el aire era más limpio, pero venían unas ráfagas pesadas».

Al menos ocho veces se menciona el «olor pesado, untuoso, sucio», incluyendo un par más de ocasiones después que el misterio ha sido develado.

El descubrimiento, la explicación de la atmósfera sobrecargada merece citarse textualmente:

11. Díaz, *op. cit.*, 93.

12. Díaz, *op. cit.*, 98.

El olor venía de la otra habitación. Era un cuarto desnudo, bajo y grande, con techos inclinados y una ventanita. En el centro, como un vaso sagrado, se alzaba un cántaro como el que ya había visto en la calle sobre la cabeza de una joven. Estaba más que mediado de inmundicia. Entonces comprendí que todas las casas tenían un cántaro en una habitación superior, y que de él desbordaba y caía el olor que me había estado persiguiendo en Marina. [...]¹³

El pasado idealizado, el pasado recibido como una herencia maravillosa por sus padres se transforma finalmente en un pasado con olor a mierda. Sacralizada, pero mierda al fin.

Mundos paralelos III: arte de navegantes

Abordar la figura de Joaquín Torres García (y la de alguno de sus hijos) es un desafío inabarcable desde este escrito. Lo que brevemente se describe adelante es, sin embargo, ineludible: su influencia en la intelectualidad uruguaya es fuerte y por demás conocida, pero debemos enterarnos del conocimiento directo con los protagonistas de esta historia, y la red que se entretejió a su alrededor.

Con Antonio Bonet los ligaba la complicidad catalana, además de las empatías artísticas. La relación de Bonet con Augusto, segundo hijo de Torres García, fue larga y fructífera, tanto en Montevideo y Buenos Aires como en Barcelona. Ambos habían nacido el mismo año de 1913.

Eladio Dieste fue de los que se acercaron al «viejo» en los años de sus últimas enseñanzas. Torres García había conocido a Eduardo Dieste, tío del ingeniero, en España (se apunta que fue una de las personas que influyeron para su regreso). Y es ya conocido que Bonet y Dieste se relacionarían justamente en 1945. De 1945 son las primeras colaboraciones de Augusto Torres con Antonio Bonet, según Patricia Bentancur.¹⁴ Según esta fuente, fue Eladio Dieste (nacido en 1917) quien le obsequió «una silla “mariposa” de hierro y cuero» para su casa, arreglada por Ernesto Leborgne en 1963 (los mismos años de la construcción de la casa en Punta Gorda y de la escritura de *Los fuegos de San Telmo*¹⁵). Aunque de formación «moderna» (compañero de Carlos Gómez

13. Díaz, *op. cit.*, 123.

14. Patricia Bentancur, «La consecuencia extrema», en Augusto Torres. *La consecuencia extrema. Muestra antológica*. 1936–1991, en Patricia Bentancur, ed. (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1994): texto sin paginar.

15. Aunque no se pudo encontrar evidencia de un contacto entre Dieste y José Pedro Díaz, vivían muy próximos en este barrio costero montevideano, cerca de la casa de Torres García.



FIGURA 1. CASA TORRES GARCÍA, MONTEVIDEO.

Gavazzo), Leborgne evolucionó hacia una arquitectura identificada retroactivamente con lo regional. Sus casas giran alrededor de la idea de patio, tanto en su concepción «romana» –como en la casa para Mario Lorio–, o simple clausura del jardín, como en su propia vivienda en la calle Trabajo o en la de Augusto Torres y Elsa Andrada en la calle Itacurubí (hoy José Cúneo).

Sin embargo, la casa para Torres García en la calle Caramurú revela la imposición de su dueño para reconstruir –mucho más literalmente– otro objeto de su pasado. Aguzando el oído, se escuchan allí ecos de «Mon Repós», la «masía» de Terrassa, lo que podría transformar aquel protorregionalismo de Leborgne (quien terminó el primer proyecto de Juan Menchaca) en una adaptación del clasicismo «noucentista» transmitido por el catalán.¹⁶ Las imágenes neoclásicas de los patios de Leborgne podrían ser mejor interpretadas si pensamos más en el mediterraneanismo que en un supuesto regionalismo neocolonial. Si no, ¿por qué tantos cipreses?

¿Es necesario recordar que Joaquín Torres García había sido ayudante de Gaudí en Mallorca? Gaudí/Torres/Leborgne/Bonet/Dieste... para completar esta red llegaría Le Corbusier, de la mano de Serralta y Clémot. Los constructivos torresgarcianos –tan difundidos por sus discípulos y por los discípulos de sus discipu-

16. Ramón Mérica, «La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar», *El País*, 30 de junio de 1996, Montevideo. Entrevista con Olimpia Torres. «[...] Esa casa conserva recuerdos de muerte: mi padre, mi madre, mi hermana Ifigenia. [...] mi padre pidió que fuera de ladrillo visto para darle un aire de masía [sic] catalana, [...] pienso que fue un error de los arquitectos haber puesto una escalera y el baño principal en el primer piso para gente que ya era de tanta edad. [...] es una casa incómoda».



FIGURA 2. MON REPÓS, TERRASSA.

los— están presentes en la obra bonetiana, como en ciertos detalles de la Solana del Mar, de 1945 en adelante, pero también más literalmente en Dieste, como en la iglesia de Atlántida y en su propia casa. No sería la única fuente: Serralta trajo la primicia de los vitrales de Ronchamp en 1950.

Torres García fue un emigrante tenaz y precoz. Su padre, inmigrante en Uruguay, al regresar a Cataluña en 1891 le provoca el primer desplazamiento cuando adolescente. Entre 1920 y 1934 intenta asentarse infructuosamente en diversos lugares, lejanos y de diferentes lenguas: Nueva York, Génova, Fiesole, Livorno, Villefranche-sur-Mer, París, Madrid. En 1934 desembarcaban en Montevideo. Para entonces ya tenía sesenta años.

En cada lugar se nota el esfuerzo por adaptarse, por sintonizar con las personas, por buscar un lugar comprensible y activo. En cada lugar detectamos el estado de «luna de miel» del primer año descrito por Brinck y Saunders, así como la lucha por la recuperación del nombre¹⁷, y la depresión que sigue a los primeros fracasos.

El entusiasmo que escribe en sus memorias y cartas, la contaminación extrema del color americano en la pasada fugaz por Nueva York, todos parecen, en esta lectura marginal, signos de su estado de inmigrante.

Veamos cómo muestra su firma en la obra parisina. Trueca dos acentuaciones: la de García desaparece, mientras que se tilda

17. Itzigsohn y Bar-el, «Salud mental...».



FIGURA 3. SIN TÍTULO, 1930.



FIGURA 4. DETALLE DEL ANTERIOR

la e de Torres. El resultado, Torrès-García, que pronunciado en francés recupera algo de su fonética original castellana.

Claro, no se trata sólo de la firma, ni de los colores, sino de las palabras usadas como señales, expresiones básicas de un significado que no se quiere disuelto en metáforas: *départ*, *voyages*, *espoir*. Partida, viajes, esperanza. Doblada esperanza invocada.

La temática puede servir en Torres García para traer del pasado imágenes completas de significado especial. Cuando en 1943 pinte cuadros constructivos la memoria trazará las figuras de momentos de sentimientos contradictorios. Observemos el croquis preparatorio de uno de los murales del Salón de Sant Jordi de la Diputación, *La Catalunya industrial*. Dice de él Narcís Comadira: «[...] aparece la ruptura realista y, sobre todo en el último, una potente organización geométrica ortogonal que será característica de la obra posterior del artista».¹⁸

La estructura que se anuncia, la figura que se recupera literalmente veinticuatro años después (si es posible calificar con esta simple palabra –figura– la operación; observemos la línea en zigzag, algo automática, en el boceto de Barcelona y su reaparición en la base del presunto paisaje montevideano).

No se trata solamente de obsesión figurativa ni de exploración sistemática, habitual en muchos artistas. Augusto Torres repasa consecuentemente obras perdidas en el tiempo, como lo expuso Patricia Bentancur en el texto ya citado: «El mismo motivo se transforma, la aparente igualdad de las obras se derrumba ante la mirada mínimamente atenta. [...], lo lúdico se plasma en cada cuadro, en cada retorno».¹⁹

El retorno en Joaquín Torres García es –en estos casos, y no siempre– recuerdo doloroso, reconstrucción de objetos perdidos. En el caso de los murales de la Diputació, doblemente, por la destrucción de estos y por la lejanía forzada. Objetos añorados que serían repetidos al otro extremo de su vida, en la «Maternidad» del CASMU N°3, del año siguiente del constructivo, repitiendo

18. Narcís Comadira, «Torres-García en la configuración del noucentisme», en *Torres-García*, Margarida Cortadella ed. (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 66.

19. Bentancur, «La consecuencia extrema», texto sin paginar.



FIGURA 6. FERROCARRIL CONSTRUCTIVO SOBRE PUENTE METÁLICO, 1943.



FIGURA 5. PROYECTO DEL FRESCO LA CATALUNYA INDUSTRIAL, 1917.

treinta años después parte de la escena de *L'État d'Or de la Humanitat*, esbozado en 1914. Torres pintó esta última maternidad «noucentista» en Montevideo a los setenta años; moriría cinco años más tarde.

A esta altura cabe preguntarse si el paisaje torresgarciano es «objetivo», más allá del debate sobre la tesis de la confluencia entre figuratividad y abstracción en su obra madura.

Es decir: sabemos que Torres García retrata el paisaje donde pasa; sabemos que los objetos simbólicos proceden de la sedimentación de figuras seleccionadas lentamente, pero ¿realmente sabemos que ese es siempre el paisaje local? ¿Es efectivamente Montevideo en 1943, a pesar del ferrocarril declarado uruguayo por sus siglas FCCU? Hemos visto que podría ser la Barcelona de 1917, aunque esta, a su vez, albergara dos cerros con esa característica pendiente de sarpullido del de acá. ¿Es acaso Barcelona la que se retrataba en el Salón de Sant Jordi? ¿Acaso los barcos, las fábricas y los depósitos, la locomotora, dos cerros en la lejanía, constituyen signos exclusivos (o apenas suficientes) de alguna identidad barcelonesa?

¿Qué paisajes montevidianos «de inconfundible matiz local»²⁰ como apunta Peluffo, pintan Torres y sus discípulos montevidianos?

20. Gabriel Peluffo Linari, *op. cit.*, 1991), 13-15.

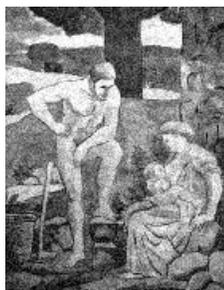


FIGURA 7. MATERNIDAD.
CASMU N° 3, MONTEVIDEO.

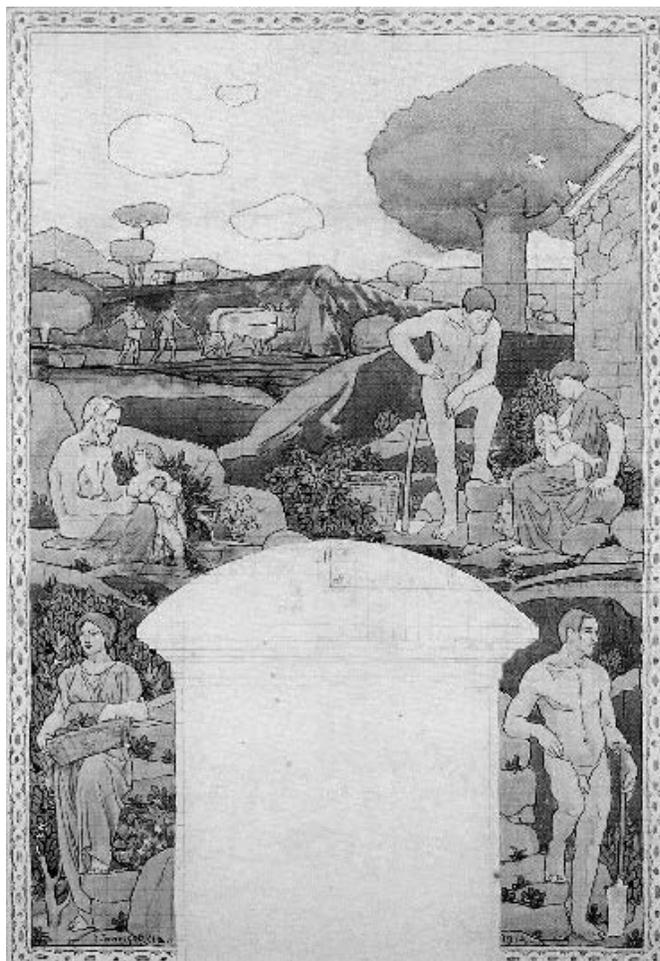


FIGURA 8. BOCETO DEL FRESCO L'ETAT D'OR DE LA HUMANITAT, 1914 (DETALLE).

¿Será Montevideo en 1940, o las Ramblas de Barcelona, a juzgar por el periódico que lee el bebedor de cerveza?

Las interrogantes se podrían suceder. No sabremos si Barcelona es Montevideo o viceversa, si 1940 es la recuperación de una memoria dañada en 1891, de la que «La Catalunya Industrial» se erige como imagen consoladora de lo perdido o, en realidad, una serie en la que lo que prima es el regreso en sí mismo, más allá de la identificación del origen.

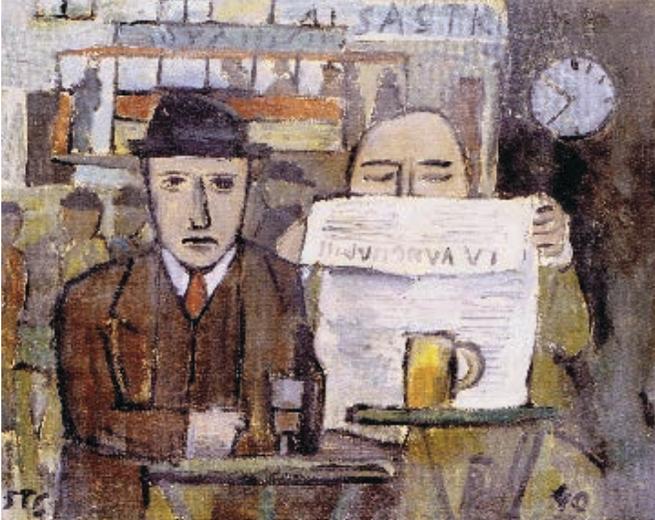


FIGURA 9. MESA DE CAFÉ CON HOMBRE LEYENDO, 1940.



FIGURA 10. DETALLE DEL ANTERIOR, INVERTIDO.

Una ciudad, un puerto, tan montevidianos como el Nápoles de José Pedro Díaz, superpuesto y repasado hasta que se confunden irremediabilmente en los vericuetos de la memoria cansada.

Modernos cadáveres de caimanes.

[...]

Fuente de las imágenes

1. Foto: Jorge Nudelman.
2. Enric Jardí, Torres García (Barcelona: Editorial Polígrafa, 1973), 54.
- 3 y 4. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 141.
5. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 68.
6. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 303.
8. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 61.
- 9 y 10. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 290.