



EL DIBUJO HABITADO

Soledad Patiño Roquero



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

El Dibujo Habitado

Soledad Patiño Roquero

Programa de Posgrado en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto y
Representación

Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
Universidad de la República

Montevideo – Uruguay
Octubre de 2021



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

El Dibujo Habitado

Soledad Patiño Roquero

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto y Representación, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magíster en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto y Representación.

Directores:

Dr.Arq. Prof. Emérito Javier Seguí de la Riva

Dr.Arq. Prof. Carlos Pantaleón Panaro

Montevideo – Uruguay

Octubre de 2021

Patiño Roquero, Soledad

El Dibujo Habitado / Soledad Patiño Roquero. -
Montevideo: Universidad de la República, Facultad de
Arquitectura Diseño y Urbanismo, 2021.

IX, 174 p.: il.; 29,7cm.

Directores:

Javier Seguí de la Riva

Carlos Pantaleón Panaro

Tesis de Maestría – Universidad de la República,
Programa en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto
y Representación, 2021.

Referencias bibliográficas: p. 164 – 169.

1. Dibujar, 2. Crear, 3. Experiencia, 4. Arte,
5. Casa. I. Seguí de la Riva, Javier, Pantaleón Panaro,
Carlos, . II. Universidad de la República, Programa de
Posgrado en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto y
Representación. III. Título.

INTEGRANTES DEL TRIBUNAL DE DEFENSA DE TESIS

Dr.Arq. Prof. Uriel Seguí Buenaventura

Dr.Arq Prof. Anthi Kosma

Mg.Arq. Prof. Marcelo Roux

Montevideo – Uruguay
Octubre de 2021

A Javier Seguí de la Riva

Solo puedo repetir que mi punto de partida es la experiencia, y esta trata de lo que uno vivencia en un momento determinado y distingue precisamente en ese momento como un suceso perceptible.

(Maturana y Pörksen, 2004, p.21)

RESUMEN

Este es un ensayo sobre un dibujo, el de la portada, que como cualquier otro tiene una cualidad visible, pero contiene también lo invisible, un sentido múltiple y tridimensional, sintetizado en una imagen que parece plana.

Hecho a mano, el dibujo surge del encuentro entre un sujeto particular y aquello que quería aprehender. Es el resultado tangible de un dibujar relacional que configura un mundo en un papel, un espacio *entre* donde lo dicotómico no tiene cabida, pues allí lo posible y lo impensable casi se solapan, y lo que parece inverosímil desde fuera es verdadero para quien lo habita.

Es un dibujo que parece limitarse a ilustrar una casa, pero que contiene varios planos inadvertidos a simple vista. Como en todo mundo soñado, que expande el mundo conocido, lo diurno convive con lo nocturno, que suele ser más difícil de atrapar, y es un fenómeno asombroso cuando se vuelve figura, iluminado por un recuerdo que trae consigo una metáfora dentro de otra metáfora.

La tarea de descubrir y explicar estos planos superpuestos involucró a la autora, que encontró un método a través del arte para mirar con extrañeza lo cotidiano y descubrir lo nuevo, lo que antes no había visto en él.

Dado que esta narración no busca concluir, sino abrir puertas de entrada al mundo creado, su estructura es ramificada y circular. Los habitantes de este mundo crean, a su vez, relatos propios, y cada uno convoca un universo personal, pero sus historias se entrelazan en torno al dibujo habitado.

Palabras claves:

Dibujar, Crear, Experiencia, Arte, Casa.

Capítulo 1

UN DIBUJO



Figura 1.1: El dibujo encontrado (1160 mm x 800 mm)

Como dibujo, el dibujo que tengo enfrente de mi mesa no tiene nada de extraordinario. Pero funciona conforme a las mismas esperanzas y principios que han llevado a la humanidad a dibujar durante miles de años. Funciona porque de ser un lugar de partida se ha convertido en un lugar de llegada. (Berger, 2012, p.58)

Un viernes de primavera hace más de dos años, encontré en el Taller éste dibujo. Desde ese momento no dejó de pensar en él. El motivo por el que acaparó mi atención es pura deformación profesional: soy arquitecta. Eso tensiona mi mirada, hace que siempre me detenga ante una casa dibujada. Porque el hacer de nuestra vida cotidiana «constituye el punto de partida de todo lo que hacemos y sobre lo que reflexionamos». (Maturana y Pörksen, 2004, p.15)

Casa no es una palabra cualquiera, porque es el nombre con el que designamos al lugar donde habitamos. *Dibujar*, tampoco, porque lo hacemos desde niños, mucho antes de comenzar a escribir. Son palabras familiares: nombres que nos nombran.

No cabe duda de que es el dibujo de una casa, por algunos elementos fácilmente distinguibles: el garaje, la estufa, el parrillero, las camas, la bañera. La casa me gusta. En particular, lo que el dibujo destaca: la integración espacial entre los ambientes interiores y exteriores, los encuadres del jardín, su patio-terraza, su gran estufa en el centro del estar.

¿De qué naturaleza es la impresión que ha causado la casa dibujada en mí? La sensación no alcanza para conocerla, pero establece un vínculo entre nosotras y es el comienzo. Si voy a conocerla, solo puedo hacerlo a partir de esta impresión. ¿Es empatía?

Mis compañeras del Taller dicen que les gustaría vivir en una casa como esa, se imaginan sentadas junto al fuego, mirando el jardín a través de los grandes ventanales. Ellas no son arquitectas, pero también dibujan, lo disfrutan.

Seis mujeres, con distintas edades, ocupaciones e historias nos reunimos una vez por semana, durante tres horas para dibujar. Allí cada una hace lo que quiere, explora soportes, tamaños, materiales, técnicas, temas. No nos enseñan un modo de dibujar, no nos dicen cómo debemos hacerlo, nadie

juzga si está bien o mal, ni pregunta: ¿qué es? Dibujamos por el placer de hacerlo, para darle cabida a ese «dibujar autónomo relacionado con un sujeto concreto, que posee una escritura y “habla” propias que traspasa las disciplinas». (Kosma, 2016, p.10) En mi caso, ese ámbito significa un reencuentro con algo que creía perdido: dibujar por puro deseo. Por fortuna, el cuerpo no olvida, «es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver». (Nancy, 2007, p.16)

De niña me encantaba dibujar, tenía mis lugares preferidos para hacerlo. Uno de ellos era el Taller del Museo San José al que iba cada semana. Para llegar al salón tenía que atravesar la sala de exposiciones, donde estaban las Lunas de Cuneo que siempre me detenía a mirar, atraída por sus fuertes contrastes. De visita en lo de mi tío, me sentaba en su escritorio de madera de roble que se abría como un cofre, donde guardaba los pasteles al óleo. A la salida de la escuela, siempre pasaba por la oficina de mi abuelo y husmeaba por sus rincones, buscando hojas, tarjetas, fibras, lápices, sellos, para dibujar. Antes de empezar, con mucha seriedad preparaba mis instrumentos y afilaba los lápices de grafito con el sacapuntas a manivela. Dibujando, lo que me rodeaba desaparecía, de inmediato me sumergía en un mundo de papel y fantasía. Dejé hacerlo ese modo en la adolescencia, cuando otros fijaron las reglas y los juicios sobre mis dibujos.

A un arquitecto dibujar le permite alcanzar su objetivo: obtener un producto diseñado. Busca una respuesta posible a un problema planteado. Por eso está, en cierta medida, condicionado, lo que lo diferencia de un dibujar sin metas prefijadas, sin apuro: un dibujar que se ocupe sólo de sí mismo.

¿Quién no ha dibujado alguna vez? Todos lo hemos hecho, todos podemos hacerlo, lo hacemos desde niños. Dibujar es una práctica significativa en nuestras vidas. «El dibujo, como las demás actividades objetivadoras, desdobra y unifica al hombre en relación a su medio (entendido como marco de su

experiencia) en la medida en que las imágenes gráficas se establecen como signos mediadores entre ambos». (Seguí de la Riva, 2012, p.34)

El niño dibuja en tanto imagina y juega, para expresar lo que siente, lo que quiere, lo que teme. Comienza a hacerlo muy pronto: dispone todo su cuerpo para la tarea, de modo intuitivo y espontáneo. Configura mundos en el papel, hasta que un adulto se acerca y le pregunta qué es lo que está dibujando, lo corrige, cree que así lo ayuda a dibujar correctamente, como si lo dibujado fueran palabras mal escritas o mal pronunciadas. Es probable que el mismo adulto lo felicite luego, cuando sus ojos identifiquen en el dibujo del niño un pez, un árbol, una casa.

¡... los adultos nos muestran el mundo que han perdido! Saben, creen que saben, dicen que saben. Demuestran al niño que la tierra es redonda, que gira alrededor del sol. Pobre niño soñador, ¡qué cosas te toca escuchar! ¡Qué liberación para tu ensoñación cuando abandonas la clase para subir a la colina, a tu colina! (Bachelard, 1997, p.194)

El dibujo encontrado no se parece a los dibujos de casas a los que estoy habituada en mi profesión, que además de presentar lo diseñado se presentan como dibujos acabados, productos de un dominio técnico.

Previo a la acción, un aguzado dibujante elige sus herramientas, el soporte, el tema, los puntos de vistas, la técnica a emplear. Por ello, es probable que pudiera señalar con facilidad los errores en nuestro dibujo, las desviaciones evidentes de las reglas del buen dibujar, que no permiten mezclar y superponer indiscriminadamente papeles, acrílicos, crayones, tinta, carbonilla, lápiz, brillantina. Figuras planas, tridimensionales, deformadas, elementos figurativos, abstractos, en múltiples puntos de vistas.

Hecho a mano y de apariencia infantil, en el dibujo, las distintas técnicas se superponen sin aparente reparo. Y si bien sigue algunas convenciones de

los *sistemas de representación*, también las desatiende o transgrede, lo que le otorga cierta ambigüedad y un carácter que puede resultar desconcertante.

El dibujo no cumple con los propósitos esperables en un dibujo arquitectónico. No sirve para construir la casa, no precisa dimensiones, materiales, no detalla aspectos constructivos. No es un dibujo de presentación para un cliente o un inversor. Tampoco un boceto o un dibujo de ideación, elaborado en el proceso de diseño. Ni un croquis urbano, hecho para registrar y entender lo observado.

El arquitecto dibuja lo que imagina, e imagina a medida que dibuja. Esos dibujos le permiten luego construir aquello que anticipó y configuró en un papel. Esto convierte al dibujo arquitectónico en una especie de promesa de lo que será edificado, y en un producto de ese proceso creativo y productivo: diseñar y construir edificios.

Aunque el dibujo no tenga utilidad aparente, «contiene las huellas del acto creativo deliberado que un ser humano realiza para otro ...» (Hustvedt, 2020, p.49). Manifiesta una expresión personal detrás de la cual hay un sujeto particular que se diferencia de otro, algo que actualmente no es habitual en los dibujos arquitectónicos, que cada vez más parecen perseguir el anonimato a partir de una expresión progresivamente impersonal y estandarizada, que no permite distinguir un dibujo de otro en tanto dibujo.

Si estuviera forzada a clasificarlo, diría que es un dibujo ilustrativo que intenta copiar el original de una casa, edificada fuera del papel. Diseñada por un arquitecto, a juzgar por algunos detalles: el diseño de la baranda de hierro sin parantes verticales; la conformación del patio a medio nivel; el parrillero ubicado en un punto geométricamente inequívoco.

Miro qué ilustra el dibujo, qué puedo decir de la casa al describirlo. Está ubicada en un entorno natural con muchos árboles, tiene un techo plano y dos grandes ventanales en el estar donde se encuentra la estufa. Un patio-

terrazza con un árbol y un parrillero, un garage debajo, y así podría seguir. Pero ¿si describiera puntillosamente lo que ilustra el dibujo sabría todo sobre la casa? ¿Sabría, siquiera, todo sobre el dibujo? ¿Es posible agotar la casa y el dibujo a través de su descripción?

Un dibujo tiene una dimensión visible, y por esa condición se puede concluir, de modo apresurado, que describirlo es suficiente para explicarlo. Pero esa conclusión pasaría por alto que la imagen tiene un carácter polisémico con sentidos múltiples que no siempre logramos ver.

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. (Didi-Huberman, 2012, p. 42)

Esto me lleva a pensar si el afán que aún hoy persiste por clasificar un dibujo en bueno o malo responde a una pretendida exigencia de fidelidad, de correspondencia entre una “realidad” visible y lo dibujado, generada por la ilusión de que es posible emularla. Como si el resultado de dicha interacción fuera unívoco y no la creación surgida de un encuentro único entre un sujeto y lo que él observa en un momento determinado.

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor. (Didi-Huberman, 1997, p.47)

Clasificar y encasillar dibujares tal vez tenga que ver con una modalidad de análisis que busque facilitar la aproximación a un fenómeno complejo a partir de su disección, de su partición en unidades abarcables. Y de este modo construye una visión demasiado fragmentada y simplificante de lo observado. En ese caso, quizá pertenezca más al afán de dominio que al del deseo.

Si dejo de lado la casa dibujada, al arquitecto que la diseñó y al dibujante que la dibujó para mirar solo el dibujo, puedo ver que fue hecho a mano, como ya dije, pero ¿qué implica eso? Dibujar en un papel grande es muy distinto a hacerlo en uno pequeño, que supone a un dibujante sentado, recogido sobre sí, mirando desde arriba mientras realiza movimientos acotados, controlados, con la mano. Un papel de 800 mm x 1160 mm como el del dibujo supone un cuerpo activo en movimiento, propicia una gestualidad amplia que deja su huellas en el papel, a un dibujante de pie frente a un soporte vertical o levemente inclinado, porque no podría abarcarlo de otro modo.

El tamaño del soporte condiciona el tipo de vínculo entre dibujo y dibujante, cómo se afectarán uno a otro. «Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar». (Seguí de la Riva, 2010, p.77)

Los instrumentos también condicionan, usar una pluma, por ejemplo, te acerca al papel, el brazo se flexiona y se estira, la mano hace pequeños movimientos. Nunca perdés de vista la hoja ni lo que estás dibujando, podrías permanecer en una misma posición de principio a fin. Usar un pincel y pintura es más dinámico, te acercás y te alejás, podés hacer pequeños y grandes movimientos con la mano y con todo el cuerpo. Delineás, pintás, elegís un color, luego otro, hacés una mezcla, lo aplicás, no te gusta, lo tapás.

Dibujar para sí, para uno, es muy distinto que hacerlo sabiendo que ese dibujo será visto por otros y, por tanto, examinado, evaluado, interpretado.

No es lo mismo un dibujo hecho para ser visto por ojos ajenos a los del dibujante que un dibujo personal, privado. Una vez terminado, la intimidad se acaba y compartirlo supone, de algún modo, exponerse. «Un cuadro vive en compañía, expandiéndose y avivándose ante los ojos de un observador sensible. Muere del mismo modo. Por lo tanto, enviarlo ahí fuera, al mundo, es siempre un acto arriesgado e insensible».(Rothko, 2015, p.84)

En el dibujo encontrado los trazos se superponen, se contradicen, se corrigen, se expanden, se contraen, se acentúan y desvanecen. Atestiguan el tiempo de su dibujar. No denotan apremio, tampoco tensión o crispación. Si *dibujar naturalmente* supone una apertura para expresarse al trazar, es necesario explorar sin restricciones, y es posible colorear burdamente un camino con un ancho pincel, y deshojar punto a punto un árbol con un fino pincel, aplicar el color plano, y al lado hacerlo con manchas, superponer puntos de vista y papelitos de color verde con el mismo cuidado.

Al detenerme de nuevo en el dibujo le veo cierto halo romántico, por algunos detalles de la escena: las nubes, las camas que flotan, las hojas del árbol que se lleva el viento, el muchacho con el corazón roto. Pero también por su policromía, su sol de brillantina, su auto de juguete, signos inequívocos del universo infantil que fueron dispuestos sin artilugios sobre el papel.

A veces, los niños dibujan casas. Que imaginan, que sueñan, que pueden no parecer casas desde una mirada adulta. Su objetivo, es dibujar, no obtener un dibujo. Quieren hacerlo para expresarse y no para explicarse. Cuando dibujan todo es posible, ellos proponen sus propias reglas, están ahí y son lo que quieran ser: casa, serpiente, pájaro. Naturalmente ellos pueden *ser dibujo*.

Los arquitectos también dibujan casas. Que imaginan, que sueñan, que pueden no parecer casas desde una mirada niña. Para ordenar, dimensionar, proporcionar, articular y configurar, dibujan plantas, alzados, secciones,

detalles. Se denominan dibujos arquitectónicos para distinguirlos de otros, porque su objetivo es convertirse en edificio.

Estos dibujos siguen el código de un *sistema de representación* gráfica que ubica al observador fuera del cuadro observado, estableciendo una distancia entre ellos. Lo que supone un desafío para cualquier arquitecto, que busca sentirse dentro cada vez que dibuja una casa.

... nuestra biología es la condición de nuestra posibilidad. Y de hecho no puede ser de otra manera porque el observador desaparece en el mismo instante en que se destruye su corporalidad. (Maturana y Pörksen, 2004, p.13)

Estas reglas usuales para un arquitecto, son ajenas para muchos y transforman estos dibujos en entidades abstractas no empáticas, inhiben el acercamiento, cualquier intento de entendimiento y el simple goce porque son, para muchos, palabras mudas.

Tal vez este es el motivo de que algunos dibujos que no se edifican y no trascienden el papel, se vuelvan invisibles y sean condenados al olvido. Muchos de ellos son marginados como subproductos que solo tienen valor si atestiguan lo edificable o edificado. Negándole al dibujo su condición de obra. Solo logran salvarse los que poseen rasgos excepcionales o fueron realizados por un autor reconocido. Sin embargo, estos dibujos son algo más que edificios en un papel, son mundos en miniatura creados al dibujar.

Todos hemos dibujado alguna vez y todos podemos dibujar, pero no lo hacemos del mismo modo. Sin embargo es reductivo separar de modo tajante, el dibujar de un niño y el de un adulto como si fueran universos claramente delimitados, que no se tocan o no debieran tocarse (y, en caso de que se toquen, mejor que no se note).

Establecer categorías en función de la edad del sujeto que produce y crea obliga a quien quiera emprender la tarea a elegir una posición desde dónde dibujar, como si eso fuese un requisito del propio dibujar y no lo que es: un marco externo sobrepuesto. Es probable que esto tenga que ver más con el afán de establecer dominios teóricos que con intentar comprender dibujares que no encajan en ellos, más complejos y ricos.

Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco un animal, una montaña. Pero sí podemos hacernos una montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos. (Berger, 2012, p.116)

No parece posible que un adulto pueda dibujar como un niño, simplemente porque ya no lo es. Lo paradójico es que si dejamos de dibujar como un niño, por puro placer, jugando, imaginando, trazando, extendiendo nuestro cuerpo en movimiento, en ese preciso momento comenzamos a vaciar de contenido la palabra dibujar y poco a poco nos olvidamos de para qué dibujamos verdaderamente. Tal vez por esto algunos adultos siguen buscando alcanzar esa quimera.

Todo lo que la infancia acoge tiene una virtud de origen. Y los arquetipos siempre serán orígenes de imágenes poderosas (...) Bajo su reino la infancia carece de complejos. En sus ensoñaciones el niño realiza la unidad de la poesía. (Bachelard, 1997, p.191)

Capítulo 2

PALABRAS DIBUJADAS

EL LAGARTO ESTÁ LLORANDO

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.

Han perdido sin querer
su anillo de desposados.

¡Ay! su anillito de plomo,
¡ay! su anillito plumado

Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros.

El sol, capitán redondo,
lleva un chaleco de raso.

¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!

¡Ay, cómo lloran y lloran!
¡ay!, ay!, cómo están llorando!

A Mademoiselle Teresita Guillén.
Tocando un piano de siete notas

(García Lorca, 1960, p.301)

Cavilando estas cuestiones, recordando la casa del dibujo, me encontraba una tarde ordenando mi biblioteca, haciendo lugar para algunos libros que había traído de lo de Paquita. Ella es un ávida lectora, pero en su casa solo tenía tres bibliotecas pequeñas porque la mayor parte de los libros que ha leído los conseguía prestados de la Rueda del Lector. La poesía es su debilidad y ha escrito varios poemas que guarda con celo. También le encanta dibujar, en particular retratos, disfruta mucho de hacer cada detalle con un lápiz de grafito, no le gusta usar colores.

Cuando dejó su casa nos pidió que guardáramos algunos de sus libros más preciados: de sus padres, de su Treinta y Tres natal, y dos ediciones limitadas de Joaquín Torres García. Husmear en la biblioteca de otro es asomarse en su mundo, y desmontarla requiere cierto cuidado. Por eso volvimos a casa con más libros de los previstos. Uno de ellos era el que sostenía esa tarde entre mis manos: una edición con poemas de Federico García Lorca de *Romancero Gitano*, *Poeta en Nueva York* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*.

Ojeando el libro encontré varios dibujos de Lorca que habían sido incluidos en esta edición especial. El hallazgo me sorprendió, desconocía que el poeta dibujaba, al menos públicamente. Al principio los miré con cierta desconfianza, no puedo decir que me hayan cautivado, pero al poco rato caí en su embrujo. Algunos me resultaron provocadores, otros inquietantes e incluso dolorosos, casi infantiles, justos y breves. En ningún caso fueron indiferentes para mí, los sentí extrañamente familiares. Y tal vez por este motivo mi memoria se activó, desencadenando una serie de asociaciones que me permitieron recuperar viejas imágenes.

... uno tiende a olvidar que lo visual es siempre el resultado de un encuentro irrepetible y momentáneo. Las apariencias, en cualquier momento dado, son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad. (Berger, 2012, p.52)

Lorca me traslada a mi adolescencia, a las clases de literatura. Pero los recuerdos más vívidos son de mi niñez, cuando mi abuela Ana me recitaba de memoria sus poemas y canciones. Mi preferido era *El Lagarto está llorando*. Seguramente por eso me detuve en este libro suyo, por el sentido que tiene para mí, más allá de lo que representa y significa para los demás. Mi abuela ya estaba vieja y un poco perdida cuando me tocó a mí leer para ella algunos de sus poetas preferidos: Rubén Darío, Gabriela Mistral, Lorca... De fondo sonaba Charles Aznavour.

Y si nuestros sueños alimentan de algún modo nuestros actos, siempre será provechoso que meditemos sobre nuestros viejos sueños en la atmósfera de la infancia. (Bachelard, 1997, p.208)

En este libro de poemas releí *Verde que te quiero verde* de *Romancero sonámbulo* y me topé con *Soledad Montoya* la gitana de *Romance de pena negra*

...

Soledad: ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.

...

(García Lorca, 1995, p.31)



(a) *Verde que te quiero verde*. Tinta verde y azul y lápices de colores frente a hoja *Romancero sonámbulo*



(b) *Soledad Montoya*. Tinta y lápices de colores frente a *Romance de la Pena Negra*

Figura 2.1: Dibujos en ejemplar de *Romancero Gitano* (1930) F. García Lorca (Dedicado a Rafael Suaréz Solís) (Hernández, 1998)

Hasta que, al dar vuelta la página, vi este dibujo con la leyenda *Hombre Joven y Pirámides*. Y así fue que encontré al muchacho del corazón roto, el de la extraña pareja de la casa dibujada.



Figura 2.2: *Joven y Pirámides* (1930). F. García Lorca. Tinta china y lápices de color.(245 mm x 195 mm) (Hernández, 1998)

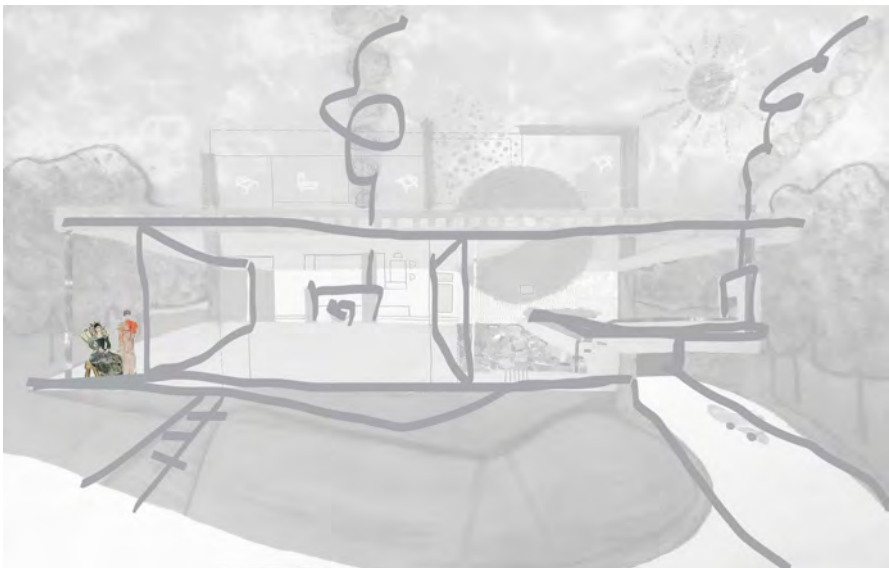


Figura 2.3: La extraña pareja

Con ansias, volví a pasar las hojas del libro segura de que iba a hallar lo que buscaba, y fue en su portada donde vi la mujer que espera en el patio.



Figura 2.4: *Dama Española Sentada* (1929). F. García Lorca. Tinta china y lápices de colores sobre cartulina recortada. (353 mm x 280 mm) (Hernández, 1998)

No creo que sea casual que los personajes de la casa dibujada sean estos dibujos de Lorca.

El montaje (...) demuestra una atención común a la memoria -no a la colección de nuestros recuerdos, a la que se apega el cronista, sino a la memoria inconsciente, a la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas- cuya profundidad, cuya sobredeterminación solo el montaje era capaz de evocar. (Didi-Huberman, 2012, p.22)

A priori, esta operación de montaje resulta un tanto atrevida: recortar y pegar dibujos de Lorca en un dibujo común y corriente. Porque al disponerlos, fuera de su contexto original, no solo se establece una relación dialógica entre la pareja y la casa dibujada, sino entre dibujos y dibujares que hasta el momento, nada tenían en común. De distinto orden y procedencia traen consigo sus significados y referencias pero una vez reunidos, forman un sentido nuevo en ese mundo de papel.

Entreabrir las puertas del universo lorquiano a través de sus dibujos es una invitación a un viaje apasionante. No perderme, atraída por su campo magnético, resulta difícil pero el dibujo que tengo frente a mis ojos me vuelve a conectar con lo concreto: la casa y la extraña pareja. Porque en cuanto intercepta mi mirada me interroga sobre el vínculo entre ellos. Ajeno a lo existente, el montaje introduce un enigma.

La mujer que espera en el patio: *Dama española sentada* de (353 mm x 280 mm) integra una serie de dibujos de damas españolas con mantilla de madroños iniciada en torno a 1925. Fue un regalo de Lorca a Amelia Agostini y Angel del Río. (Hernández, 1998)

El muchacho con el corazón roto: *Joven y Pirámides* de (245 mm x 195mm) integra junto con otros dibujos el libro *Poeta en Nueva York*. Su procedencia no ha sido aclarada aún, aparentemente Lorca se lo habría en-

tregado a José Bergamín en 1936 para la primera edición del libro, según Hernández.

Ambos fueron realizados con tinta y lápices de colores, durante su viaje a Nueva York y La Habana, el primero de los dos viajes que hizo en su vida, entre 1929 y 1930.

Ella está sentada en un patio, tal vez granadino, junto a una fuente, en una escena cotidiana que se ajusta a su ropaje; él, en una escena fantástica, como proveniente de un sueño; sus ojos están cerrados, su corazón parece vaciarse al dar vida a otros seres de ojos abiertos. Ella, serena, nos mira. Él parece que ha muerto, si es que el pozo abierto en el suelo es su tumba, o tal vez solo se ha dormido. Parecen provenir de mundos distintos aunque la misma mano sea la que, dibujando, los ha creado.

Tal vez conocer a la extraña pareja, arroje más luz sobre el dibujo encontrado. Pero más allá de ello, es en sí mismo un descubrimiento: los dibujos de Lorca. Poeta, músico, dibujante, artista, un sujeto excepcional.

Su intento fue, desde el principio, romper o abrir portillos en las fronteras divisorias de los distintos dominios del arte, a la busca de una obra que integrara sus posibilidades en una sola y más intensa unidad de expresión.
(Hernández, 1998, p.88)

Por un instante me sentí como *Il commissario Montalbano* cuando encuentra una pieza clave para su investigación. Ésta implica siempre un trabajo sistemático y riguroso para poder resolver un enigma, un problema, pero esto nunca es suficiente. Se necesita ese toque de suerte que no tiene nada de fortuito, porque si podemos ver aquello que no habíamos visto hasta el momento es porque estamos preparados para ello, porque pudimos reordenar de un modo nuevo imágenes, palabras, fenómenos que estaban delante nuestro. Los hechos no existen desnudos, dado que son interpretados por

un sujeto y pueden ordenarse de múltiples formas que dan lugar a distintas interpretaciones que a su vez condicionan su comprensión. Es la *imaginación creadora* la que define el camino del conocimiento y no el universo de hechos. (Feyerabend, 1986)

... en el término “realidad” se encubre una falacia, si al emplearlo queremos significar aquello que existe frente a un sujeto y con independencia del mismo. Puesto que “realidad” implica la res —la cosa—, indica que nuestro alrededor, en cuanto realidad, se ha cosificado, ordenándolo de cierta manera para poder entenderlo; la realidad es un orden de cosas, establecido mediante determinado modo de ver y pensar. (Morales, 1984, p.73)

Lorca dibujaba en las dedicatorias de sus libros, en las portadas y en las páginas de sus poemas, en las cartas que escribía a su familia y amigos, para esbozar las escenografías de sus obras de teatro. Dibujaba con medios simples, tinta, tinta china, lápiz, lápices de color, gouache, sobre papel o sobre cartulina. Varios autores señalan que dibujaba con la misma plumilla inglesa con la que escribía. Algunos de sus dibujos, dice Hernández, se destacan por el trazo esquemático, por la capacidad de sugerir sin explicar, con visiones precisas y sintéticas.

... originalidad viene de origen y no de diferenciación truculenta. Lorca es enteramente tradicional en sus dibujos, pero con la originalidad que da toda renovación de una tradición viva y toda reelaboración de los arquetipos del inconsciente colectivo. (Areán, 1986, p.111)

Lo que al principio parecía una afición fue transformándose con el tiempo en otro modo de expresar y desplegar su universo creativo. A tal punto que,

alentado por sus amigos pintores, en 1927 expone veinticuatro dibujos en la Galerías Dalmau de Barcelona, coincidiendo con el estreno de su obra de teatro, *Mariana Pineda*.

Sebastià Gasch, crítico de arte, escritor, periodista y amigo de Lorca, fue el principal promotor de esta muestra. Se habían conocido a través de un amigo común: Rafael Barradas. Él es uno de los artistas que extiende la invitación y que lo alienta como dibujante.

Poesía plástica, inventa Jean Cocteau.

Nada más justo al hablar de estos dibujos.

Productos de la intuición pura, es la inspiración lo que guía la mano de su autor. Una mano que se abandona. Una mano que deja hacer, que no pone resistencia, que no quiere saber adonde se la conduce.

Poesía, mucha poesía.

Plástica, además, mucha plástica ...

Poesía plástica, inventa Jean Cocteau.

Escribe Sebastià Gasch en *L'Amic de les Arts* (Gibson, 1998a, p.487)

La exposición pasó prácticamente inadvertida, sin éxito de público y casi sin dejar rastros en la prensa diaria. En 1932, expone nuevamente, ocho dibujos, en una muestra colectiva en el Ateneo Popular de Huelva que fue vapuleada por varios críticos de arte locales, lo que dio paso a un intercambio entre las partes que quedó registrado en la prensa. (Gibson, 1998b)

El interés de Lorca por dibujar no se limitaba a su mera práctica, lo atestiguan cartas con sus amigos, donde intercambia reflexiones sobre su hacer. Pero su análisis excedía la práctica personal del dibujo, como queda expuesto por ejemplo, en la Conferencia: *Sketch de la nueva pintura*, de 1928.

Siguiendo a Lorca, me detengo en su relación con Barradas, quien fuera

un integrante destacado de la vanguardia artística en España de los primeros años del siglo XX. Uno de los precursores del Ultraísmo, movimiento que reunió escritores, pintores, poetas. En su primera muestra individual dio a conocer su concepción estética de ese entonces, que denominó: vibracionismo. Pintor, dibujante, escenógrafo. Realizó ilustraciones, afiches, vestuarios, escenografías, juguetes, historietas, libros de cuentos para niños, además de su pinturas y dibujos. Fue uno de los impulsores de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Lorca también la integró) que en 1925 publica su manifiesto en defensa de un amplio y no restrictivo conocimiento del arte de vanguardia en Madrid. (Hernández, 1998)

Uruguayo, de padres españoles, se va a Europa en 1913, a Italia, pero se establece en España. Primero se radicó en Barcelona; luego, en Madrid; para volver a Barcelona ya enfermo y agobiado por problemas económicos. Regresó a Montevideo en 1928 y murió al año siguiente. Tenía apenas 39 años.

Rafael Barradas era un poeta, un auténtico poeta. Todos sus actos, su conversación millonaria en imágenes, sus maravillosos poemas, que sólo algunos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánimo. Una insobornable vocación de pintor le había empujado a cubrir superficies de líneas y colores, y ese lirismo poníase de manifiesto en todos sus lienzos. Dice Sebastia Gasch. (Gibson, 1998a, p.476)

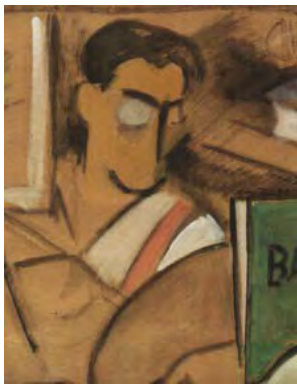
En 1919 Barradas comenzó a trabajar en el diseño y confección de escenografías para el Teatro Eslava de Madrid, que en esos años se había convertido en uno de los teatros más innovadores de la capital, impulsado por el empresario Martínez Sierra que consideraba que se debían integrar todas las artes en él. Sus innovadoras escenografías tuvieron gran resonancia producto del

trabajo de artistas de la talla de Barradas, cuyos decorados eran muy originales, sencillos, a veces casi infantiles. (Gibson, 1998a) Fue Martínez Sierra quien, luego de un banquete, sugirió a Lorca que transformara en una obra de teatro un poema que acababa de recitar. Así nació la que fue su primera obra de teatro.

Un año después se estrenó *El Maleficio de la Mariposa* en el Teatro Eslava, y Barradas se encargó del diseño del vestuario y la escenografía, aunque poco antes del estreno Lorca descartó sus decorados. Lo que mostraba las dudas que éste tenía sobre el estreno de la obra, que resultó un fracaso, retirándose de cartel luego de cuatro representaciones. (Gibson, 1998a) Ese fue el inicio de su amistad.

Lorca visita Argentina y Uruguay en 1934. En Montevideo dicta una serie de conferencias y antes de partir, visita la tumba de su amigo en el cementerio Buceo. Lo acompaña, el escritor y periodista español José Mora Guarnido, radicado allí, quien relata: «el poeta en silencio fue arrojando un puñado de humildes florecillas. Ninguna solemnidad, ni el menor aparato, sino un sencillo y callado acto de recordación y de meditación». (Gibson, 1998b, p.298)

Lorca y Barradas observan el mundo, lo escudriñan buscando su esencia, un *mundo sensible* del que ellos también forman parte. Por eso también se retratan, se dibujan, buscándose a sí mismos más allá de lo aparente.



(a) (1920) Acuarela sobre papel (420 mm x 320 mm)



(b) (1923) Óleo sobre cartón (620 mm x 510 mm)



(c) (1924-1926) Lápiz sobre papel (155 mm x 120 mm)

Figura 2.5: Autorretratos (R. Barradas) (MNAV, 2013)

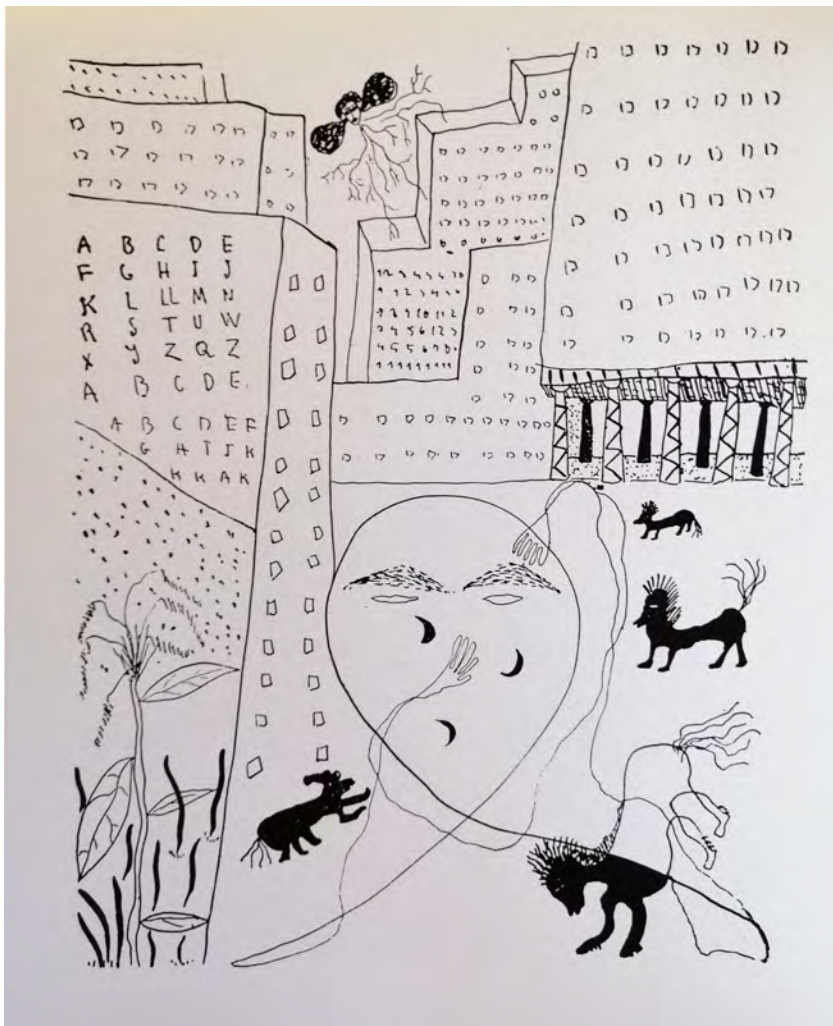


Figura 2.6: *Autorretrato en Nueva York*.(1929-1930) F. García Lorca. ¿Tinta china sobre papel? Medidas y paradero desconocido. (Hernández, 1998)

Lorca y Barradas atraviesan de ida y vuelta las fronteras entre dibujar y escribir. Buscan lo que los une, no lo que los separa y por eso encuentran lo continuo en lo que parece discontinuo. Son artistas con corazón de niño, *Lenguaje*an para descubrir y crear.

Dentro del hombre latía su infancia (...) libre, sin vínculos útiles, sin metas interesadas, retozando, triscando, derrocha espíritu: juega (...) El hombre puede preservar aquellas calidades, y su mundo más valioso se enriquecerá con las irisaciones y los encantos que suscite una magia de niño creador. Escribe Jorge Guillén (García Lorca, 1960, p.XXI)

El vínculo entre ambos ha dejado huellas en el papel, y algunas aún perviven, como el dibujo que Barradas hizo de Lorca junto a García Maroto, o el retrato de Lorca de 1921; tanto como *Herido al Alba*, el poema dibujado que Lorca le envía a su amigo junto a una carta, o el dibujo y poema que hacen juntos en un cuaderno.



Figura 2.7: García Lorca (1921). R. Barradas Aquarela y lápiz. (330 mm x 230 mm) (MNAV, 2013)

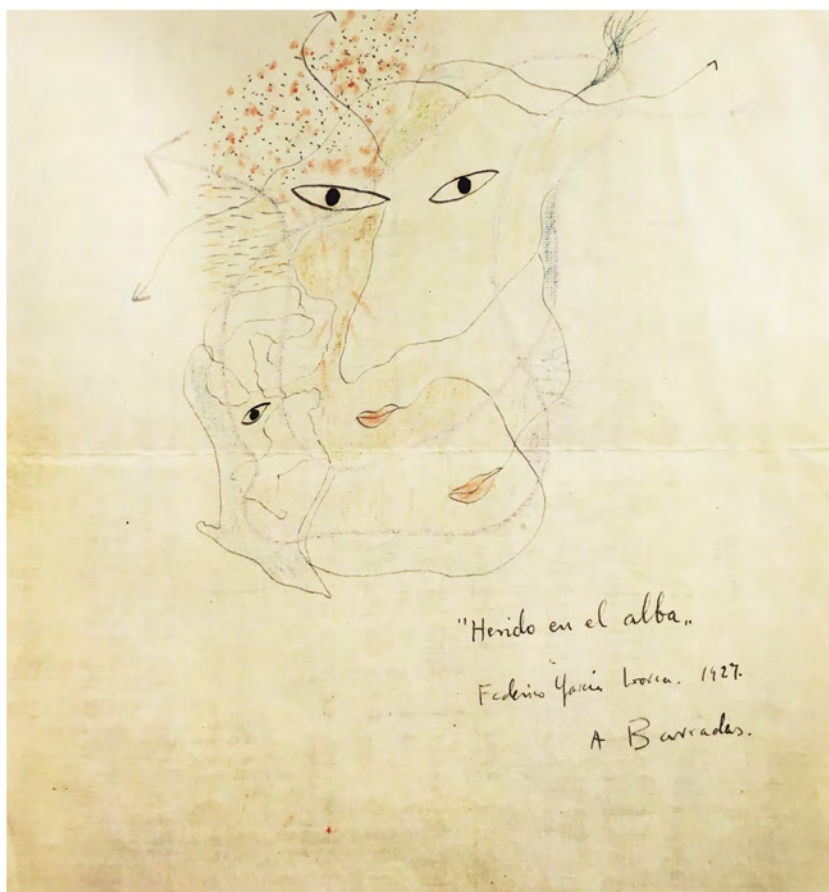


Figura 2.8: *Herido en el Alba*.(1929) F. García Lorca. Poema dedicado a R. Barradas. Tinta y lápices de color sobre papel. (140 mm x 120 mm) (Hernández, 1998)

Mi querido y admirado Federico:
Recibí tu carta y el magnífico, deliciosísimo poema "Herido en el alba".
Este me dice tantas cosas que no sé cómo expresarlas. Es aquello de
"ponerle a uno la carne de gallina"...

(Hernández, 1987, p.147)



Figura 2.9: “A cuatro manos” (1925?). R. Barradas y F. García Lorca. Tinta, lápiz y acuarela. (270 mm x 220mm) (Verdú, 2008)

Tú que nunca enseñas la mirada en los rostros quise atreverme a ponerlos en tu dibujo. ¿A medias dijiste, no? Catalina, tan hermosa, siempre la dibujas, preciosa. Querido amigo, pero sin sus ojos ni labios ¿vaya a saber Dios, por qué? ¡Para ti no sería difícil! ¿O sí? F. García Lorca.

Difícil no sería, hermano amigo, lo difícil es crear lo no sentido. R. Barradas. (Verdú, 2008)

(En cara derecha del folio)

Lorca y Barradas son poetas que se dejan *afectar* por aquello que los rodea, porque es un camino para encontrar la poesía.

Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano (...) En ese sentido la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes ... (Maritain, 1955, p.13)

Esto me lleva a preguntarme, ¿nuestro dibujo tiene una vida secreta? ¿Cuántas palabras oculta? ¿Cuántas han sido dichas hasta aquí? Dibujar, escribir, dibujante, escritor, poema, poeta, artista, arte, poesía.

Algunas palabras se parecen, otras no tanto, sin embargo todas dialogan entre sí.

Cada palabra, un abismo. Cada vínculo, una posible red.

Arte

Dibujante

Escribir

Poema

Poesía

Poeta

Escritor

Dibujar

Dibujo

Artista

Capítulo 3

FICCIONES DOMÉSTICAS



Figura 3.1: *Margarita Xirgu*. (1927) R. Barradas. Lápiz.(280 mm x 220 mm) (MNAV, 2013)

El que encuentra una huella sabe también, desde luego, que ahí ha habido algo y que ese algo ha sido dejado atrás ahí. Pero eso no se constata simplemente. Se empieza, a partir de ahí, a buscar y a preguntarse adónde conduce la huella. Sólo para quien está en marcha y busca el camino adecuado está la huella en la conexión del buscar y del percibir (Spuren) que da comienzo al sentir la huella. (Gadamer, 1998a, p.242)

Leyendo sobre los trabajos que hicieron juntos Lorca y Barradas, descubro que en 1923 Lorca se embarca en un nuevo proyecto, su segunda obra de teatro: *Mariana Pineda*, heroína granadina ejecutada por los fernandinos en 1831, culpada de haber bordado la bandera liberal.

En Buenos Aires, en 1929, le contará a un periodista argentino:

Mariana Pineda fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y se cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mi se me figuraba trágico:

¡Oh!, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar,
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.

Marianita, sentada en su cuarto,
no paraba de considerar:
“Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la libertad”

(García Lorca, 1960, p.1697)

En un comienzo pensaba estrenarla en el Teatro Eslava con la actriz Catalina Bárcena, pero no sucedió así. Su contenido en la coyuntura política del país (Dictadura de Primo Rivera), llevó a que varias Compañías y actrices declinaran su participación. Por ello tuvo que buscar otra Compañía y otra actriz. Fue Margarita Xirgu (1888-1969), reconocida a nivel nacional e internacional, la primera que interpretó a *Mariana Pineda*. Federico había visto actuar a Margarita por primera vez en 1915, cuando ella protagonizaba la versión de Hugo Holfmannsthal de *Elektra* de Eurípides.

Él en persona le entrega el manuscrito a la actriz catalana en 1926, en el Hotel Ritz, el mismo día que se conocen por intermedio de la escritora cubana Lydia Cabrera. La respuesta se demora, pero llega a través de otro amigo, el escritor Melchor Fernández Almagro. Margarita ha leído el manuscrito y está decidida a participar. Le entusiasman «aquellas obras que la mayoría de las empresas protestan y que a muchas actrices escandalizan por la razón que rompen moldes...» (Gibson, 1998a, p. 478)

La obra fue estrenada el 12 de octubre de 1927 en el Teatro Fontalba y fue muy bien recibida tanto por el público como por la crítica. El trabajo de la actriz había sido fundamental para su buena recepción. Ella «sabe llegar a los recuerdos indefinidos (...) expresa tan extraños sentires, que le hacen dudar a uno de si aún existe *Mariana Pineda* en el mundo», dice Lorca (Gibson, 1998a, p. 478). Y agrega: «Es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está». (Rodrigo, 2005, p. 137)

No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores (...) Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una tratando el tema con truculencia y manchones de cartel callejero (...) y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar e infantil. (Gibson, 1998a, pág. 509)

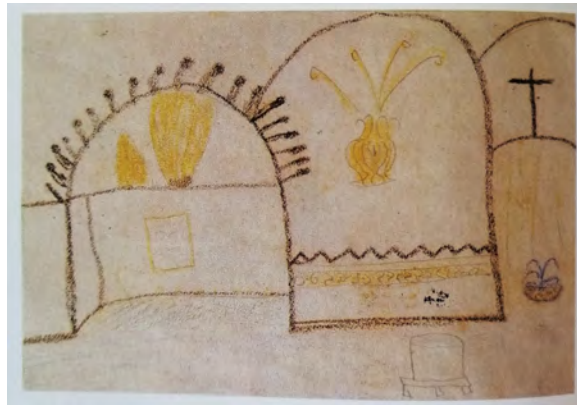
Lorca esboza el decorado de *Mariana Pineda* incluso antes de empezar a escribirla, actúa más como director de escena que como escritor. «Todo su teatro está lleno de acotaciones establecidas desde la ladera del pintor». (Gallego Morell, 1988, p.201) Planteó las líneas generales de la escenografía y encargó el diseño a Salvador Dalí. Su realización iba a estar a cargo de Barradas, pero al final fue realizada por los escenógrafos Brunet y Pous.



Figura 3.2: Salón de la casa de Mariana Pineda. (1923) F. García Lorca. Tinta y lápices de color. (173 mm x 121 mm) en Carta a M. Fernández Almagro (Hernández, 1998)



(a) E2:Sala Principal en la Casa de Mariana. Esbozo.Tinta china sobre papel. (250 mm x 155 mm)



(b) E3:Convento de Santa María Egipcíaca. Lápiz y lápices de colores sobre papel.(230 mm x 155 mm)

Figura 3.3: Bocetos para Decorados de Mariana Pineda (1927) F. García Lorca (Hernández, 1998)

A partir de esta obra, comienza un período de trabajo conjunto entre Federico y Margarita, en el que el poeta se impone como dramaturgo. Según él mismo declara, esa siempre fue su vocación. Para él, el teatro es «un Arte por encima de todo» y uno de los más «útiles instrumentos para edificar un país». (García Lorca, 1960)

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacer, habla, grita, llora y se desespera. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores ... (Gibson, 1998b, p.426)

De su amor por el teatro y de su identificación con los propósitos culturales de la República surgiría *La Barraca*, un grupo de teatro universitario ambulante que recorrería el país. Los estudiantes, explicaba, iban a lanzarse «por todos los caminos de España a educar el pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente». (Gibson, 1998b, p.163)

Al estreno de *Mariana Pineda* le siguieron los de otras obras en las que Lorca y Margarita trabajaron juntos: *La zapatera prodigiosa* (1930); *Yerma* (1934); *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935). Los éxitos se sucedieron hasta que en enero de 1936 Margarita inicia su cuarta Gira por América, junto a su Compañía de Teatro, a bordo del buque Orinoco. Parten rumbo a su primer destino: la Habana, con la promesa de Lorca de reunirse con ellos más adelante, en México, luego de terminar de escribir *La Casa de Bernarda Alba*. (Gibson, 1998b)

Margarita y Federico se despidieron en Bilbao sin saber que aquélla sería una despedida definitiva. La gira de Margarita se transformó en exilio cuando la guerra civil española desembocó en la dictadura franquista, y aunque

fantaseó con volver (así lo atestigua su correspondencia), nunca lo hizo. Su regreso pudo haber ocurrido después de 1949, cuando le fueron devueltas las propiedades que el régimen de Franco le había confiscado, pero la virulencia de un artículo publicado en La Vanguardia Española es el motivo aparente de que su retorno no se concrete. Así lo señalaba Xavier Regás en 1972: «él tuvo la culpa de que Margarita Xirgu no pudiera venir a morir a su Badalona. Lanzó un artículo (...) destilando bilis por todos sus poros, en el que sostenía que esa señora no podía manchar con sus pisadas el suelo patrio.» (Rodrigo, 2005, p. 346)

Margarita no volvería a ver a Federico, quien fue asesinado en Granada apenas ocho meses después de su despedida, en agosto de 1936, a los 38 años.

La actriz quedó marcada por esta tragedia y a lo largo de su carrera se encargó de difundir la obra del poeta en América Latina, manteniendo vivas sus palabras a través de su teatro. En una oportunidad confiesa «para salvarme de la angustia de lo inexistencial, tuve siempre fe, creí en Dios, en la criatura humana, en la libertad, en el arte». (Rodrigo, 2005, p.364)

Del vínculo entre ambos también hay registros en el papel. La *Firma con Luna Reflejada* que Federico le dedica Margarita; el poema *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, el dibujo en su portada y el poema que le entrega poco antes de su despedida.

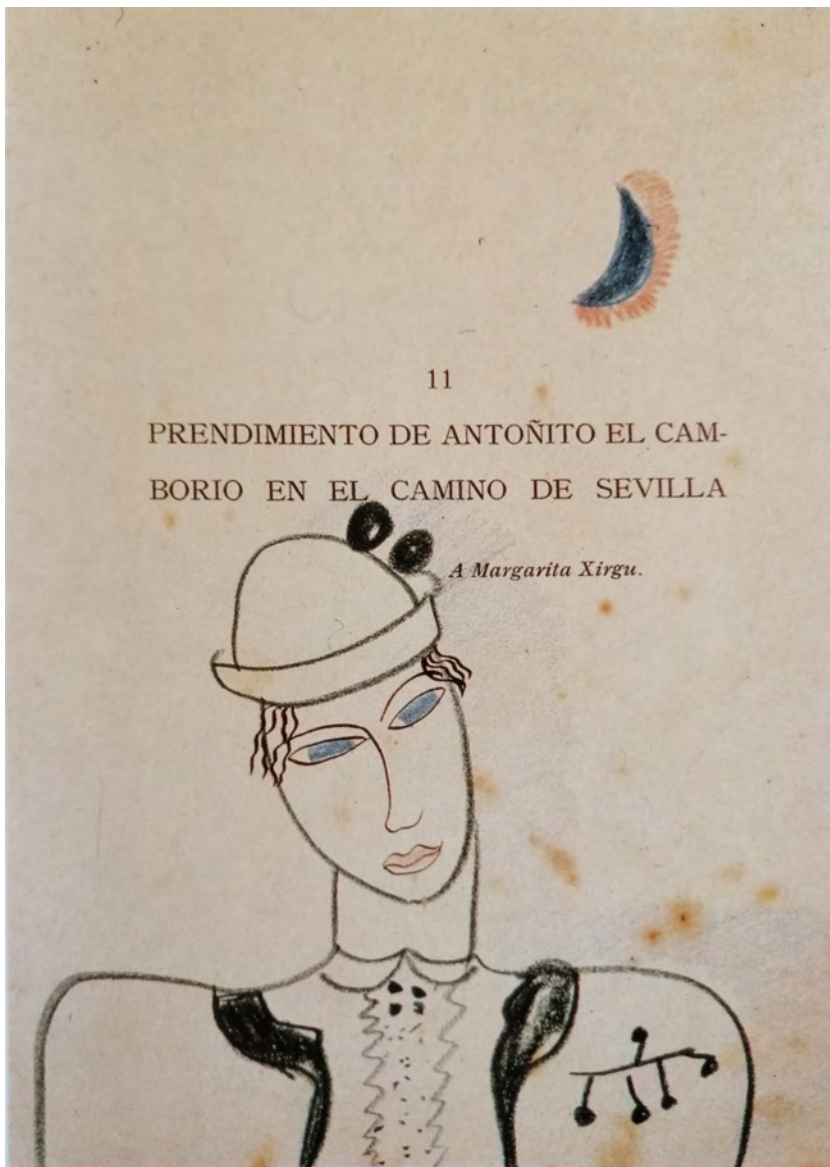


Figura 3.4: *Busto de Antoñito el Camborio bajo la luna* (1930). F. García Lorca. Lápidos de color y tinta en portadilla de *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* (Hernández, 1998)

...

Si me voy, te quiero más,
si me quedo, igual te quiero.

Tu corazón es mi casa
Y mi corazón tu huerto.
Yo tengo cuatro palomas,
Cuatro palomitas tengo.
Mi corazón es tu casa.
¡y tu corazón mi huerto!

...

Poema de Lorca
dedicado a Margarita
(Gibson, 1998b, p.417)

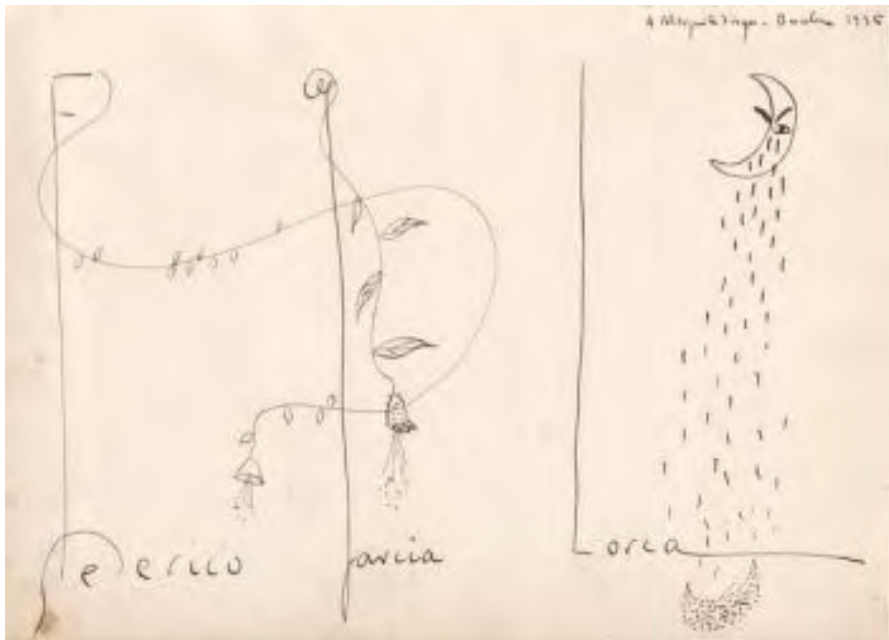


Figura 3.5: Firma con Luna reflejada (1935) F. García Lorca. Tinta sobre papel.(160 mm x 235 mm) (Hernández, 1998)

Un poema presenta su material convirtiéndolo en un universo por sí mismo (...) Hay en un poema algo encerrado dentro de sí mismo y que se autolimita, y esta autosuficiencia, así como la armonía y el ritmo de los sonidos, es la razón de que la poesía, después de la música, sea la mas hipnótica de las artes. (Dewey, 2008, p.272)

Margarita se radicará en Uruguay, donde vivirá hasta su muerte. Ella había estado en el país en más de una ocasión, en el marco de sus giras por América. También había residido en Montevideo en 1943, cuando el Sodre la invitó a dirigir una temporada del Teatro Nacional, y en 1949 decide establecerse aquí de forma definitiva. Ese es el año en el que disuelve su Compañía, luego de que una obra que había estrenado en Buenos Aires, *El Malentendido*, de Albert Camus, fuera prohibida. Xirgu es designada como codirectora del elenco de la Comedia Nacional, y como directora de la recién creada Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo (EMAD), el primer ámbito de enseñanza estatal, gratuito, para la formación de futuros actores, «con disciplinas teóricas y prácticas que abarcaban todas las caras del arte escénico». (Rodrigo, 2005, p.349) Su trabajo marcó el nacimiento y el desarrollo del Teatro Nacional y de una generación de actores. La EMAD lleva su nombre.

Mi método ha consistido en penetrar profundamente el sentido de la obra primero y después en el personaje que he querido representar. He procurado asimismo captar el vuelo poético que no está en las palabras, que va por el aire, entre frase y frase, y he cuidado después que la dicción tuviera resonancia en los espectadores haciéndoles llegar la armonía del verso o de la prosa; cuidando de destacar las palabras que por su eufonía producen una mayor belleza al pronunciarlas. (Foguet i Boreu, 2002, p.166)

Sé que en este punto del texto parece que al seguir el camino de Lorca me he desviado mucho de mi punto de partida: *el dibujo encontrado*. La fascinación por los personajes, por los hallazgos, me llevó a adentrarme en un proceso de apariencia errática. ¿Cómo podría ese camino conducirme de nuevo a él? Esa es la pregunta que me hacía cuando me topé con esta foto.



Figura 3.6: Margarita Xirgu y Miquel Ortín. (Rodrigo, 2005)

Allí estaban Margarita y Miguel, su marido, en el patio de la casa, como si fueran una versión alternativa de la extraña pareja de la casa dibujada: aquí es ella la que está de pie y él se encuentra sentado, llevan otras ropas, pero la similitud es innegable. Allí estuvieron, allí siguen estando, en la casa que existe fuera del papel.

La casa de la foto fue de Margarita. Está ubicada en la costa este de Uruguay, en el balneario Punta Ballena del departamento de Maldonado, a más de diez mil kilómetros de Barcelona. Margarita vivió allí junto a su esposo entre 1957 y 1969, año en el que murió luego de una operación derivada de su enfermedad pulmonar crónica. Dos años después, Miguel volvería a radicarse en Barcelona de forma definitiva, hasta su muerte en 1978.

Desde niña, ella tuvo una salud frágil debido a problemas respiratorios que, a pesar de todo, no le impidieron desarrollar una intensa actividad a lo largo de su vida. En Montevideo vivían en un apartamento en el Centro, muy cerca del Teatro Solís donde trabajaba a diario. Pero, es probable que por recomendación médica, para estar en mayor contacto con la naturaleza comenzara a ir al Balneario Punta Ballena, un lugar paisajísticamente muy destacado, bastante solitario y tranquilo en esos años. En 1960 allí no había más de cincuenta viviendas, según el Instituto Nacional de Estadística.

En Punta Ballena, Margarita se hospedaba en la casa de su amigo, el médico psiquiatra catalán Joan Cuatrecasas, exiliado en Buenos Aires. La vivienda de Cuatrecasas había sido diseñada y construida en 1947, por el arquitecto Antonio Bonet, también catalán. En esa época, además de realizar la urbanización del balneario, Bonet había diseñado y construido la Hostería *La Solana del Mar* y las casas Booth y Berlingeri, además de su propia casa en Punta Ballena, *La Rinconada*. En Punta del Este, en tanto, había realizado

la casa *La Gallarda* del poeta Rafael Alberti y su esposa, la escritora María Teresa León, ambos exiliados, amigos de la actriz y de Lorca.

La casa de Margarita fue construida en 1957, en el padrón lindero a la Casa Cuatrecasas, hacia el este, en el Número 158 de la Manzana 14. Ese año ella renuncia a la dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático y se va de gira; cuando retorna se instala en la nueva casa. Tenía 69 años. Ese fue su lugar descanso, de retiro, que nunca fue total. Estando en Punta Ballena surge la iniciativa de construir la Casa del Actor y en 1965 el Municipio de Maldonado concede un predio para ello. Pero en su lugar se edificará un Teatro de Verano que hoy lleva el nombre de la actriz y que fue diseñado por el arquitecto Guillermo Jones Odriozola. (Rodrigo, 2005)

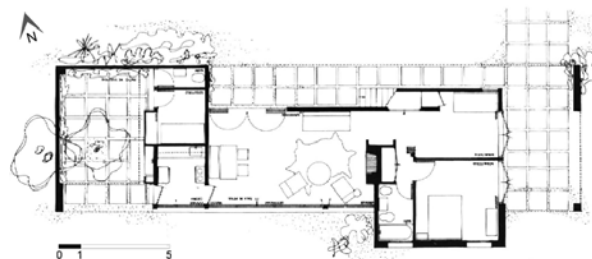


Figura 3.7: Casa J. Cuatrecasas Planta (Alvarez y Roig, 1996)

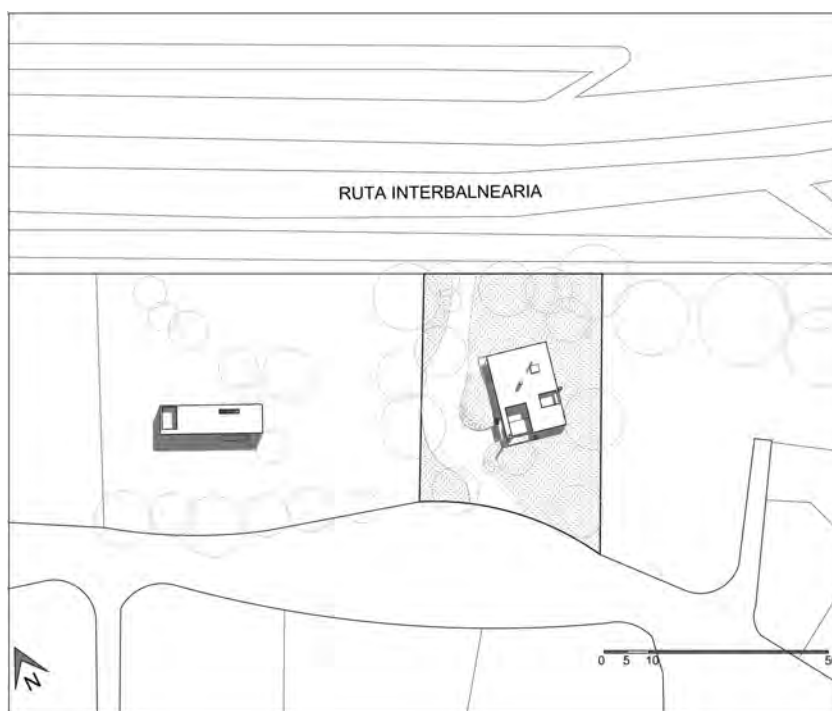


Figura 3.8: Casas Vecinas: J. Cuatrecasas y M. Xirgu. Planta de Ubicación.



Figura 3.9: Plano catastral zona de playa, Punta Ballena

Punta Ballena y Punta del Este eran balnearios frecuentados por otros amigos de Margarita, varios de ellos también exiliados políticos españoles. Esto se debe a que en la primera mitad del siglo XX llegan a Uruguay un número significativo de intelectuales, escritores, artistas. Algunos de ellos retornarán luego a su país, otros se quedarán aquí definitivamente. En la década de 1930 la llegada de exiliados se incrementa en relación a la década anterior, debido a la derrota de la Segunda República Española en la Guerra Civil. Buscaban aquí un ámbito de paz y tolerancia. No es casual que eligieran estos balnearios de la costa uruguaya para vivir, o visitar con frecuencia, por su similitud con otros lugares de la costa española, por su perfil característico de altos pinos y eucaliptos junto al mar. «El exiliado busca siempre en otras tierras el espejo de las suyas», dice Cristina Peri Rossi. (Cagnasso y Martínez, 2014, p.409)

Así fue que llegaron a Uruguay, entre otros: el escritor y periodista, José Mora Guarnido, amigo de Lorca, el primero en difundir su obra en Uruguay y uno de sus principales biógrafos; el escritor y editor José Bergamín, a quien Lorca había entregado un ejemplar de *Poeta en Nueva York* y que él mismo publicará; el paisajista Juan Ferreres Beltrán, que trabajará junto a Bonet en Punta Ballena, el escenógrafo y figurinista Santiago Otañon, (integrante de la compañía Xirgu); y el escultor Eduardo Díaz Yepes, que viajará junto a la familia del uruguayo Joaquín Torres García. (Cagnasso y Martínez, 2014)

La casa de Margarita era un centro de reunión de amigos españoles y uruguayos, dramaturgos, escritores, historiadores, políticos, poetas. Entre ellos: María Teresa León, Rafael Alberti, Alejandro Curotto, Alicia Rodríguez, Justino Zavala Muniz, Maria Julia Garayalde, Juan Ferreres, los Cuatrecasas. (Cagnasso y Martínez, 2014) También era frecuentada por visitantes que buscaban conocer personalmente a la aclamada actriz. Ese fue el caso del actor argentino Alfredo Alcón quien decide ir a la casa de Margarita con

el escritor Mario Trajtenberg, en el verano de 1961, durante su estadía en Punta del Este donde se encontraba rodando y protagonizando la película *Piel de Verano* de Leopoldo Torre Nilsson.

Margarita recibe a los dos jóvenes visitantes en el jardín, la conversación se da cargada de anécdotas y recuerdos. Imagino que buscaron un lugar bajo los árboles de Lussich y se sentaron allí, porque los que habían plantado con su amigo Juan Ferreres al terminar la casa aún no dan sombra suficiente. Como telón de fondo se la ve, con sus muros de piedra coloreados por el sol de la tarde, que los tiñe de un naranja más intenso y los resalta aún más sobre el verde.

El Tema, claro, no tarda en aparecer, y se llama Federico. Fueron diez años de carrera en común, de un reverbero de teatro poético inspirado por la actriz que acompañó a García Lorca desde que salió del nido hasta poco antes de que fuera ejecutado. (Trajtenberg, 1961, p.19)

Margarita les cuenta que al partir de España en su gira, tenían planeado estrenar juntos en Buenos Aires *La casa de Bernarda Alba*, pero el destino no lo quiso así. Federico nunca llegó a verla interpretar la obra que había escrito especialmente para ella. Tuvieron que pasar nueve años luego de la muerte del poeta para que Margarita pudiera estrenarla, en 1945, y cumplir con ese deseo compartido. Distinto hubiera sido de reunirse en México, o de quedarse en Madrid, tal vez desde allí podría haber escapado como tantos otros, pero quiso volver a Granada, recuerda con tristeza.

Los invita a pasar para compartir con ellos un regalo que le han hecho. Es un disco de la actriz española, exiliada en Francia, María Casares donde recita versos de Lorca en francés. Supongo que el álbum al que se refiere Trajtenberg es *Poètes d'aujourd'hui: Federico García Lorca* editado en 1958. Los imagino en el amplio estar, sintiendo la brisa que lo atraviesa de norte a

sur. Apenas la púa toca el disco y éste empieza a sonar se quedan en silencio, sus miradas se distraen con las sombras del jardín a última hora del día. De a poco la casa se va llenando de Lorca, de sus palabras, que se mezclan sutilmente con el rumor del mar y el crujir de las hojas de los eucaliptus. A medida que el cielo se apaga la casa se enciende.

Mario se pone de pie y repasa el repertorio elegido en la contratapa del disco. Alfredo se arrima al ventanal sur, sale y se sienta en los escalones de la terraza, mirando la porción de cielo recortada en el techo. Margarita sigue sentada, recogida sobre sí, parece aún más pequeña frente a la estufa. Fuera del escenario, en su casa, parece más vulnerable. Su mirada está envuelta en la cadencia de esos versos que se sabe de memoria. Me pregunto si es a Lorca a quien escucha, o si en ella resuena algo más íntimo al sumergirse en su arte: su voz, la de Federico. Imagino que sí, que su alma es tocada, conmovida «por los “vestigios impresos” en el cuerpo, esto es, por las huellas extensas de la extension del mundo». (Nancy, 2007, p.49)

Se hace de noche y en el tocadiscos comienza a sonar la pista seis: *Noces de sang: Voisines, avec un couteau*. María recita los últimos versos de *Bodas de Sangre*, los mismos que nueve años antes Margarita recitara en el homenaje en Salto, junto al río. Quienes la acompañaban ese día relatan que interpretó a la madre de un modo tan sentido que sus expresiones de dolor dieron lugar a que los vecinos que pasaban por allí se acercaran hasta ella para darle el pésame, convencidos de que aquella mujer en verdad había perdido a su hijo.

Voisines: avec un couteau,
Avec un tout petit couteau,
Au jour dit, entre deux et trois heures,
Deux hommes se tuèrent pour un amour,
Avec un couteau,
Avec un tout petit couteau
Qui tient à peine dans la main,
Mais qui pénètre, aigu et fin,
Dans les chairs étonnées
Et qui s'arrête à l'endroit même
Où tremble dans sa broussaille
L'obscur racine du cri

^a

(...)

Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito

(Las vecinas arrodilladas en el suelo, lloran)

(Telón)

(García Lorca, 1960, pp.1181-1182)

^aTraducción según versión de ("Poètes d'aujourd'hui : Federico García Lorca", 1958)

Capítulo 4

UNA CASA

Mercedes 19 de Mayo 1959

Queridos sobrinos Emilio y Margarita: muchas gracias por nuestra cariñoso cable de felicitación que me mandasteis con motivo de mi santo. Los pasamos felizmente, aunque siempre con la nostalgia de nuestros familiares, pero gracias a Dios con buena salud.

Así, luego de la casa de Margarita, junto con las fotos de la boda y también con alguna muestra de la fiesta en la que vivimos en honor de ellas. La pareja del padre y de la novia bailando. Ya tiene mucha elegancia el vestido y ahora, a oscuras que el nuevo vestuario llega con toda felicidad para que ambas jóvenes ya sean bellas. También a nosotros nos satisface la música y nos parece increíble como ha transcurrido toda esta tiempo.

Esperamos que pronto tendremos una oportunidad para que puedan tomar unas fotos de Punta Ballena y poder enviar fotos para que se vea desde de casa. Es de tipo moderno por el interior gran parte de campo de fútbol y grandes acorralados desde la alta hasta el piso. En el living que es bastante grande con parrilla, chimenea, también hay chimenea de piedra y la pared de frente de chimenea, tiene pintura de un color rojo. Tiene una dormitorio principal con baño completo dentro del mismo ambiente. Otra dormitorio pequeña y alta que se ve el fuego desde la cama. En invierno para calefacción y puerta de vidrio que tiene salida al jardín. Hay otro dormitorio con la misma decoración que el anterior con de camas y la misma salida independiente al jardín, baño de ducha y servicio completo junto a dicho dormitorio. Para el servicio tienen otra habitación también muy simpática con ducha y demás dentro de la misma que forma parte un porción. Una cocina espléndida de granito y hierro, con un espacio

repositorio forman el complemento de la casa. Entre el living y la cocina está el comedor que queda también con los muebles y aunque no tenemos auto, el garaje de la casa tiene capacidad para dos coches.

Entre todos los lugares de la casa se ven los árboles y desde la parte sur, se ve el mar que la rodea muy cerca y con una de las playas más bellas que tiene este país. Tenemos un total de 274 metros cuadrados y aunque ahora se está edificando mucho en este balneario, nunca tendremos los vecinos demasiado cerca. Como siempre, además agua corriente y electricidad, tenemos la comodidad del agua caliente a toda hora. Tanto en los baños como en la cocina. Es muy cómodo para vivir en ella; solo tiene el inconveniente de que está muy lejos de Paredón y de Ventoleros.

Ahora estamos en todo para vender la casa de Santiago de Chile y en cuanto esta operación se realice, y según vamos avanzando, asuntos económicos, aunque no sea una fortuna en ese momento, permitiremos a todos los hijos de la familia de casa estar, por un día o dos, o sea, algo a nuestra vez y a un precio enterado, varios de nuestras intenciones.

No sé si me explico, porque me he esforzado un poco de la cuenta. Ventoleros tiene que se construya pero yo no quiero demorar por unos días mis cartas y con cariños, espero para todos de ustedes, con Margarita y uno, se despide, incluyo foto.

Miguel Ortín

Se medirá de la manera humana, no vamos a Punta Ballena en que poder escribirnos allí a nuestra manera y a la dirección.

Punta Ballena
Departamento de Maldonado
(Pob. 1. del Uruguay)

Figura 4.1: Carta de Miguel Ortín (1959) (Ortín, 1959a Copia manuscrita cedida por Xavier Xirgu)

18 de octubre de 1959

Queridos sobrinos Evelio y Margarita:

... Esperamos que pronto tendremos una oportunidad para que puedan tomar unas fotos de la casa de Punta Ballena y poder enviáoslas para que os déis cuenta de cómo es. Es del tipo moderno: en el exterior gran parte de muros de piedra y grandes ventanales desde lo alto hasta el piso. En el living, que es bastante grande, una enorme chimenea, también hay muros de piedra y la pared frente la chimenea, lisa, pintada de color rojizo. Tiene un dormitorio principal con baño completo dentro del mismo ambiente y otra chimenea pequeña y alta cuyo fuego se ve desde la cama en invierno, un gran ventanal y una puerta de vidrios que tienen salida al jardín. Hay otro dormitorio con la misma orientación que el anterior, con dos camas y la misma salida independiente al jardín, con cuarto de ducha y servicio completo junto a dicho dormitorio. Para el servicio tenemos otra habitación, también muy simpática, con ducha y demás dentro de la misma como si fuera un pisito. Una cocina espléndida de grande y bonita, con un cuarto despensa forma el complemento de la casa. Entre el living y la cocina está el comedor, que queda también muy agradable y, aunque no tenemos auto, el garaje de la casa tiene capacidad para dos coches. Desde todos los lugares de la casa se ven los árboles y desde la parte sur se ve el mar, que lo tenemos muy cerca y con una de las playas más bonitas de este país. Tenemos un total de 2.370 metros cuadrados y aunque ahora se esta edificando mucho en este balneario, nunca tendremos los vecinos demasiado cerca. Como tenemos, además, agua corriente y electricidad, tenemos la comodidad del agua caliente a toda hora tanto en los baños como en la cocina. Es muy cómoda para vivir en ella; sólo tiene el inconveniente de que está muy lejos de Badalona y Centellas ...

Miguel Ortín

El Balneario de Punta Ballena, a 128 km de Montevideo fue inaugurado en 1946, luego de la urbanización realizada por Antonio Bonet junto a su colaborador Juan Gabriel Ferreres, a partir del enorme trabajo de reconversión paisajística realizado por Antonio Lussich. Marinero de profesión, Lussich llega por primera vez en barco en 1896, invitado por unos amigos. Llegar por tierra desde Montevideo era toda una odisea, el primer tramo se hacía en tren y luego se continuaba en diligencia.

Se enamoró apenas verlo, un paisaje despojado, dominado por las rocas, la ausencia de árboles, la fuerte presencia del Río de la Plata al sur, con arena y dunas móviles entre la Sierra de la Ballena y la Laguna del Sauce. Así fue que compró unas 1.500 hectáreas de este singular territorio y ubicó su casa cincuenta metros por encima del nivel del mar, para poder apreciarlo desde lo alto.

Al año siguiente comienza a forestar para proteger el sitio de los intensos vientos marítimos y persiste aún luego de consultar con varios especialistas que lo desalientan. El resultado es un frondoso bosque con gran variedad de especies en su mayoría exóticas donde conviven pinos, eucaliptos, abedules, madroños, castaños, magnolias, álamos, y más. Al que no solo le da forma, sino que también lo puebla de un gran número de pájaros de distintas partes del mundo. Éstos eran criados en una gran jaula y luego liberados en una especie de ceremonia. (Fischer y Pisani, 1998)

Lussich fallece en 1928 y su tumba se encuentra en el bosque.

Si ahora dijera yo que el hombre que creó ese bosque, creandose a sí mismo, vigila vivo junto a él, en una tumba frente al mar, diría también que el sueño de esas ramas y troncos vigila alerta junto al hombre. El uno duerme junto al otro. (Alberti, 1995, p.92)

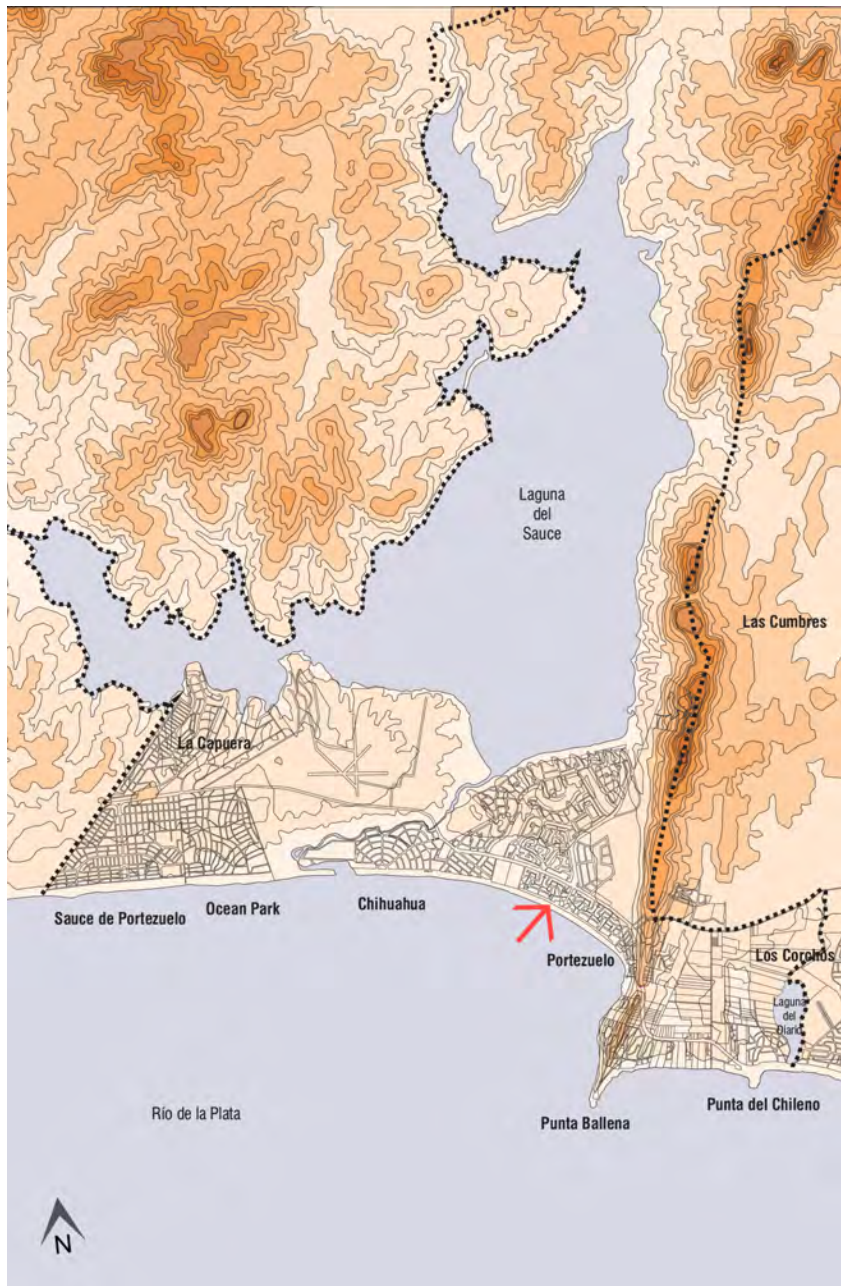


Figura 4.2: Plano de Relieve de Punta Ballena.(UdelaR et al. s.f.)

...

¿Y qué diré de esta mansión celeste,
para mí sin igual sobre la tierra,
llamada con razón "Jardín del Este"
por los prodigios que en su seno en cierra?

Envuelta por el mar, arroyos, lagos,
sierras y grutas, médanos inmensos,
Natura derramóle sus halagos
prodigándoselos puros é intensos.

Días sublimes, noches seductoras
bañadas por el Plata con sus brisas,
y extasiados gozamos las auroras
que inefables nos brindan sus sonrisas.

¡Qué admirable el furor de los pamperos
cuando azota estas playas asombrosas,
verlos niveos oleajes altaneros
dar bramidos de rabias tenebrosas!

...

Antonio Lussich Punta Ballena, Diciembre de 1909

(Carta al doctor Américo Ricaldoni)

(Lussich, 1912, p.56)

Con la sucesión, las tierras se reparten entre sus ocho herederas, quienes deciden buscar arquitectos urbanistas para desarrollar una propuesta de fraccionamiento del área que respetara lo más posible el bosque. Trabajan en ello, entre otros, los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo, Juan Scasso, Mauricio Cravotto, Lereña Acevedo.

La familia termina optando por la propuesta de Antonio Bonet, quien llega contratado por un grupo económico argentino, nuevo dueño de los terrenos. La propuesta fue ejecutada entre 1945 a 1948. Durante esos tres años, Bonet se instaló en Punta Ballena para estar en contacto directo con el lugar durante el proceso de transformación.

La intención de preservar el bosque y la playa llevó a integrar de modo armónico la nueva urbanización con el entorno natural. Así fue que en lugar del amanzanado ortogonal se optó por un trazado sinuoso, más atento a las peculiaridades del lugar, con mínimos puntos de acceso a la playa, evitando la calle al costado del mar. Se hicieron senderos para caminar, con puentes elevados de madera para cruzar donde pasan los autos, cuyos espacios fueron además, restringidos, logrando un ambiente apacible que se mantiene hasta el día de hoy. Las edificaciones son, en su mayoría, casas siempre rodeadas del verde que continúa más allá de sus ya de por sí generosos límites (de más de 1.500 m²); dado que no hay veredas pavimentadas. Estas acciones se complementan con una serie de normativas que respaldan la propuesta, que con el paso de los años ha ratificado su calidad.



Figura 4.3: Plano Administrativo de la Sucesión Antonio Lussich de Punta Ballena. (Alvarez y Roig, 1996)

El programa se basa en un propósito claro y de gran envergadura. Exaltar las extraordinarias bellezas del lugar mediante la obra humana, confundida sutilmente con la naturaleza unas veces, y apareciendo en todo su esplendor en otras (...) No siendo Punta Ballena una ciudad, no debe verse (ya que su carácter es totalmente distinto) en la preponderancia de la vivienda unifamiliar, una repetición de las “ciudades jardines” que rodean monstruosamente ciertas ciudades americanas y en contra las cuales ha luchado el urbanismo moderno. Antonio Bonet. (Pich, 1992, p.70)

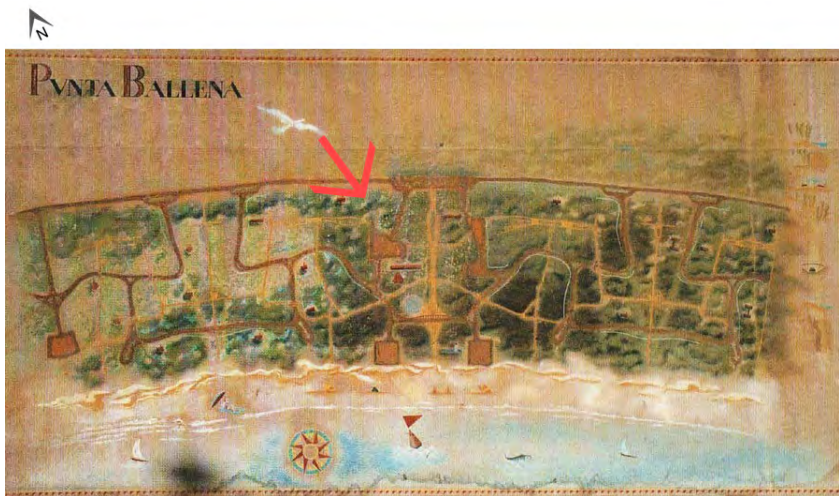


Figura 4.4: Dibujo de urbanización zona playa. A. Bonet. Tinta y goauche. (Alvarez y Roig, 1996)

Y para que el mar y el cielo se alcen de cuando en cuando contra el bosque, creando una apariencia de amplias salidas luminosas, hará talar Bonet, después de un concienzudo estudio, el justo número de árboles, logrando así, a través de estas abras, el que un nuevo elemento, la luz marina, penetre y se fusione con el bosque, añadiéndole una inesperada hermosura. Así, con audacia, con amor y con un sentimiento de responsabilidad estética semejante al del paisajista que para el resultado armonioso de su obra elimina solamente lo necesario, Antonio Bonet hace de la compacta creación arbórea de Lussich una nueva obra, ofreciéndola, sin desvirtuarla de su esencia, al disfrute del hombre. (Alberti, 1995, p.92)



Figura 4.5: Plano de Punta Ballena Detalle

La casa de Margarita se localiza en un padrón de proporciones rectangulares que tiene dos frentes: al Norte la carretera, la Ruta Interbalnearia, y al Sur un Pasaje peatonal. De los 2.370 m² que tiene el terreno la casa solo ocupa 267. Se ubica en el centro levemente girada respecto a sus límites y separada de ellos, se apoya en algunos puntos por encima del nivel natural del suelo, lo que supone un ritual de ascenso para entrar a la casa al subir por las escaleras. Básicamente se organiza en una planta con pequeños desniveles que definen las distintas zonas: una más privada donde se encuentran los dormitorios y los servicios, otra más social que incluye el estar junto a una zona al aire libre de terraza y patio, contenida en el volumen de la casa. Cuenta con dos dormitorios principales, dos baños, un estar, una cocina, un dormitorio con baño de servicio, un depósito y un garaje que se ubica debajo del nivel principal de la casa, siguiendo el nivel natural del terreno. Su forma está definida por un gran techo horizontal de bovedilla cerámica de 18.4 m x 14.5 m y gruesos muros de piedra roja de la Laguna del Sauce que lo sostienen estructural y visualmente, haciendo invisibles dos pilares metálicos de los ángulos que sostienen los aleros. En el interior la estufa es protagónica, constituye un centro en torno al cual parecen girar los distintos ambientes. El piso continuo de piedra laja y los grandes ventanales de 2.92 m de altura integran visualmente el área social interior con la exterior. El costo declarado de la casa fue de \$ 21.800 pesos uruguayos, lo que equivalía, en ese entonces, a US\$ 2.120 dólares.

Casi sesenta años después la casa fue postulada para ser declarada Monumento Histórico Nacional, como lo es el trazado urbano de Punta Ballena. Para esa instancia se elaboró un listado de edificaciones a proteger, por ser consideradas parte del patrimonio arquitectónico moderno uruguayo. (Cesio, 2015) La casa no llegó a recibir la mención propuesta, pero integrar esa lista

le da más visibilidad junto a un grupo de casas vecinas construidas en el mismo período. Y además la incluye en una categoría: moderna en base a un análisis de corte histórico, que dejo aquí a un lado para tomar prestado solo su nombre, y hacer foco en cómo fue diseñada la casa de Margarita utilizando «el dibujo como técnica imaginaria y expresiva», como los maestros modernos, al decir de Argan. (Seguí de la Riva, 2012, p.39)

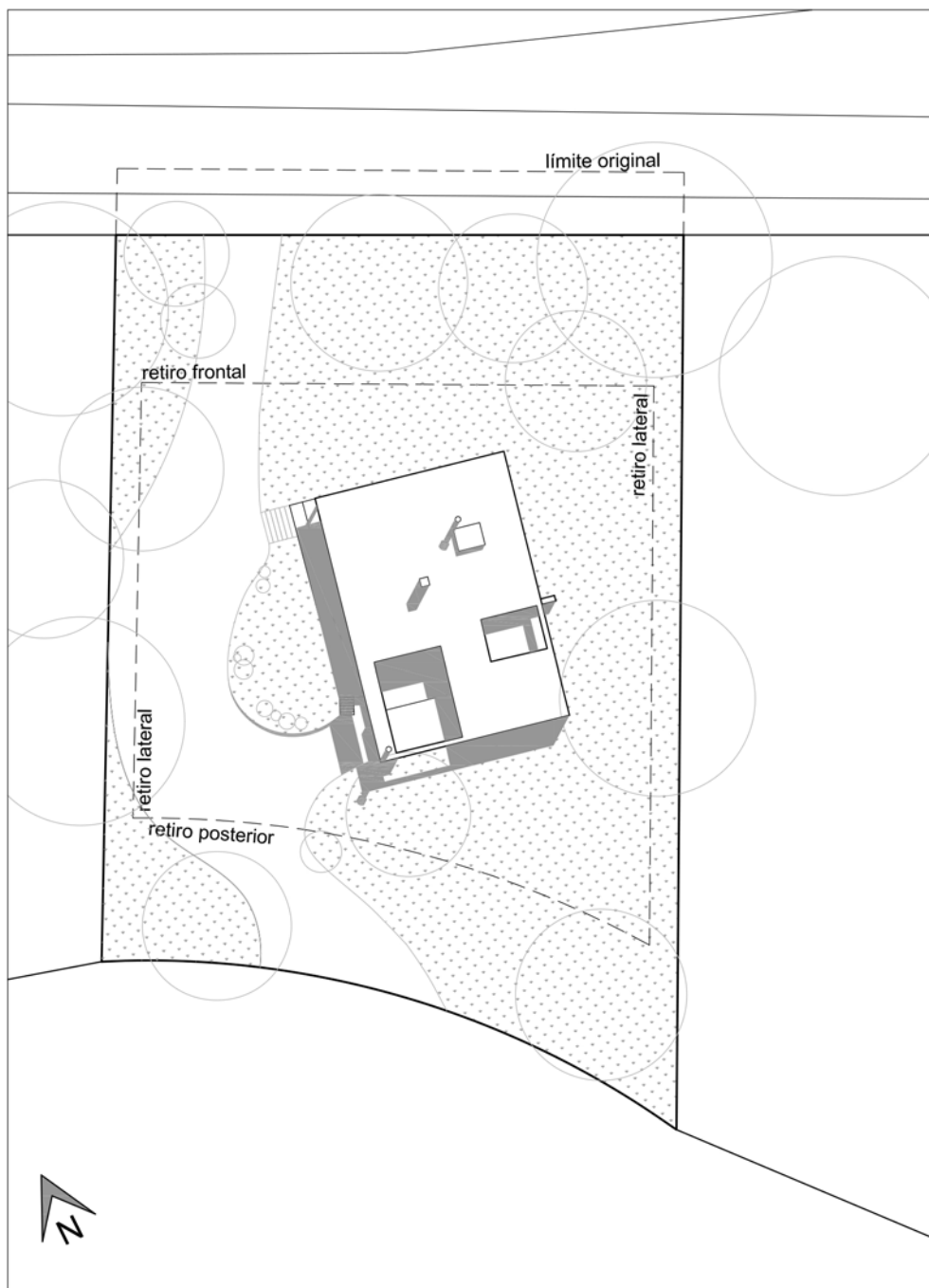


Figura 4.6: Planta de Ubicación. Casa M. Xirgu esc. 1/500 (según P. de Construcción)

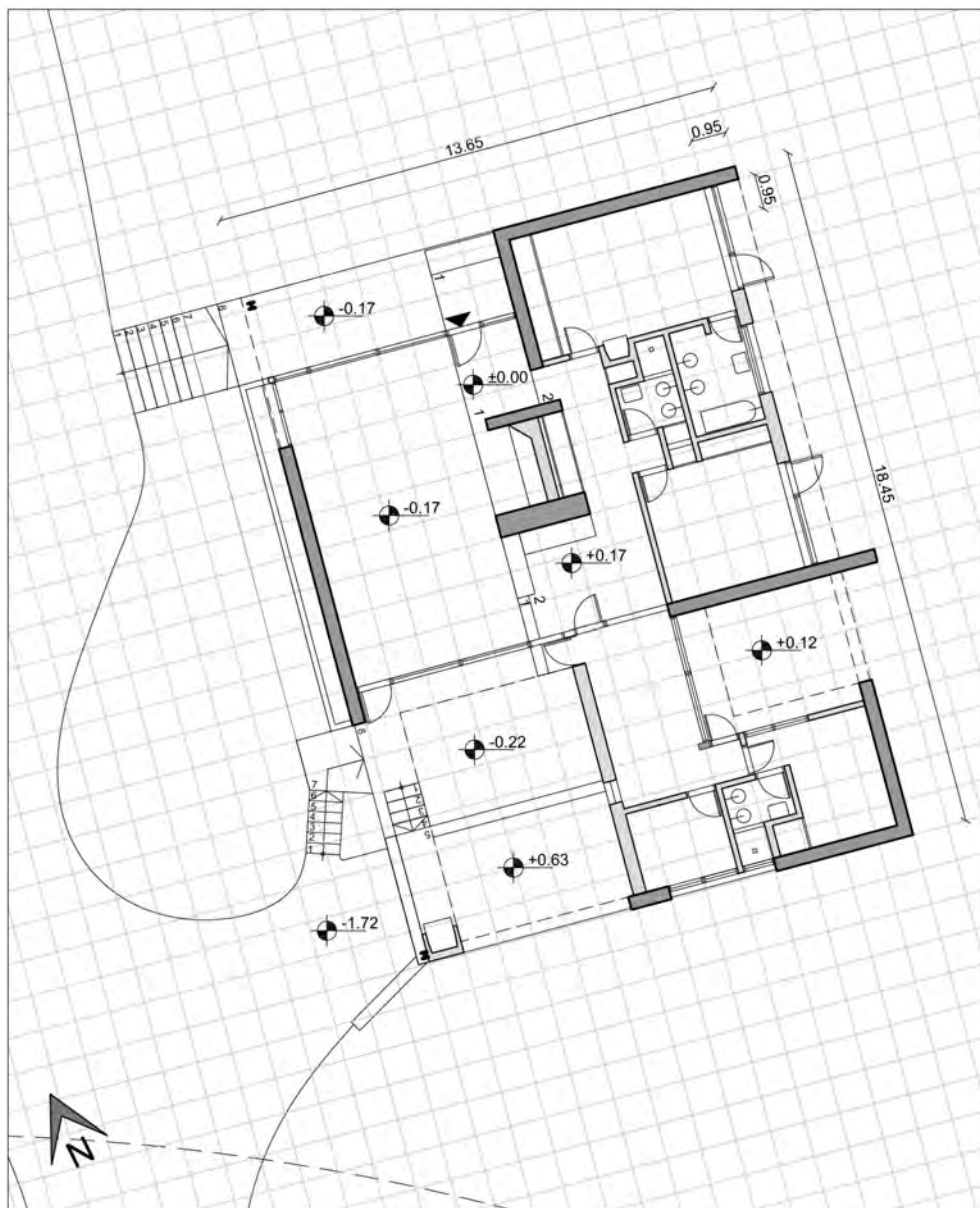


Figura 4.7: Planta de Albañilería. Casa M. Xirgu esc.1/200 (según P. de Construcción)

La casa fue realizada por los arquitectos Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro, socios desde 1952 hasta 1962. Hasta diciembre de 1956, compartieron su estudio en Punta del Este, pero a partir de la mudanza de Francisco a Montevideo, sostuvieron dos estudios económicamente autónomos, aunque en continua y estrecha colaboración. Los trabajos «serán desarrollados por cualquiera de los dos estudios, según proceda o según se convenga, en las etapas de proyectos y anteproyectos, y la dirección de obras quedará a cargo del estudio de la zona donde se realice la obra». (Jones Odriozola y Villegas Berro, 1956)

Juntos llevaron adelante trabajos de arquitectura y urbanismo, por encargo directo o por concurso, diseñaron y construyeron viviendas particulares y colectivas, edificios industriales y comerciales. En un período que coincide con un auge de la construcción en el país, en Maldonado tuvieron una prolífica actividad, en particular en Punta del Este y Punta Ballena, llegando a construir más de cincuenta casas.

Por nombrar algunos de sus trabajos menciono el Plan de Desarrollo para Punta del Este-Maldonado elaborado junto con el arquitecto Carlos Hareau, aprobado por la Junta Departamental pero al final desestimado. El primer edificio de vivienda en altura de Punta del Este, *Edificio Península*. Veintiuna viviendas para el 7º *Plan de Edificación de Cantegril* a partir del desarrollo de cuatro viviendas tipo. El *Conjunto Arcobaleno*, un centro turístico de 71.000 m2, realizado junto al arquitecto Hector Vignale.

Por separado desarrollaron también un intensa actividad profesional en distintos roles y lugares. Francisco Villegas egresa en 1947 y comienza a trabajar con Antonio Bonet en Punta Ballena y en la empresa *INCSA*, dedicada a la promoción de edificios de propiedad horizontal, en el marco de la ley recién promulgada para fomentar el desarrollo de las vivienda en altura. En estos primeros años trabaja también con los arquitectos Alfredo Altamirano

y José María Mieres, con quienes construye el *Centro de Asistencia del Sindicato Medico del Uruguay*, ganado por Concurso. En el campo del urbanismo y en particular en el ámbito público, llega a desempeñarse como Director Nacional de Ordenamiento Territorial. A su actividad como arquitecto suma su labor docente en la Facultad de Arquitectura, dirigiendo como catedrático su propio Taller. Muere en 2015 a los 97 años, con mas de 140 obras y 160.000 m2 construidos en su haber.

Guillermo Jones, hijo de arquitecto, discípulo de Julio Vilamajó, egresa en 1937. Dos años después obtiene la Medalla de Oro en el *Gran Premio* de Facultad de Arquitectura y con esta beca para posgraduados inicia un viaje por América llegando hasta Estados Unidos, donde tiene la oportunidad de conocer personalmente al arquitecto Frank Llyod Wright y su casa-estudio *Talisien West*. Su estancia en el exterior se prolonga mucho más de lo previsto, estará fuera seis años: primero en Quito, donde elabora el Plan Regulador, y después en Baltimore, donde recibe tratamiento médico.

Al regresar construye su propia casa, a la que llama *Huasipungo*, ubicada en Punta del Este, a 13 km de la casa de Margarita. Villegas destaca que esta casa de Jones «marcó un camino que después, en función de una afinidad muy especial», fue seguido en una serie de casas que hicieron juntos. (Villegas Berro, 1998, p.16)

Su nombre proviene de una palabra quechua que significa pequeña porción de tierra, *huasi* es casa y *pungu* es puerta, entrada, patio. En Ecuador, donde Guillermo vive durante tres años y establece un profundo lazo, el término *Huasipungo* era utilizado para nombrar las tierras cultivadas por el indio *huasipunguero*, para su uso personal, allí era donde construía su choza y vivía. Cedidas por el dueño de la hacienda a cambio de trabajo y caracterizadas por ser poco fértiles, incluso inservibles, testifican un vínculo forzado y desigual al que fue sometido el indio ecuatoriano, cuya tragedia fue narrada en la

novela del escritor Jorge Icaza Coronel, que lleva el mismo nombre, y plantea una fuerte crítica a los abusos ejercidos sobre la comunidad indígena.

Huasipungo fue imaginada por Guillermo Jones, como una casa-taller, “la Taliesin del Sur”, decía, un ámbito donde estudiantes y docentes viven y aprenden juntos, integrando la vida doméstica con la profesional. Como obra sintetiza muchas de sus reflexiones como arquitecto, a tal punto que cuando en 1951 se presenta al Concurso para el cargo de Profesor Titular de Proyecto (de 1º a 3º año) la elige para desarrollar su *Tesis Conceptual sobre la Arquitectura*, dejando a un lado una obra del talante del Plan Regulador de Quito. Lamentablemente, ninguna de estas aspiraciones se concretan al declararse desierto el Concurso, y no ser designado como Profesor.

En una vida signada por los viajes y prolongadas estadías en el extranjero, permanece aquí 17 años, hasta que deja nuevamente el Uruguay para trabajar para Naciones Unidas como Asesor de Planificación física en Chile, Afganistán y Filipinas. Retorna definitivamente ocho años después. Muere en 1994 a los 81 años, prácticamente ciego.

Francisco relata que lo conoció caminando del brazo de su esposa, debido a su ceguera, y que en ese entonces dibujaba con carboncilla o marcador. (FADU, 2018) Sufre la lesión en los ojos en Quito y por eso se traslada a Baltimore en Estados Unidos para ser atendido en el Hospital Johns Hopkins. Allí lentamente recupera su visión, hasta un 80 %. Su amigo y médico de entonces, Alan C. Woods, lo visita tiempo después en su casa en Punta del Este y dice: «ahora me explico de su increíble curación: el medio en que vive, la vida que hace entre el bosque y el mar, su trabajo y (...) un poco también, la medicina». (Loustau, 1973)



(a)



(b)

Figura 4.8: Casas Tipo. (7º Plan de Edificación de Cantegril) G.Jones Odriozola. F.Villegas Berro. (cantegril'sa'folleto'1954)

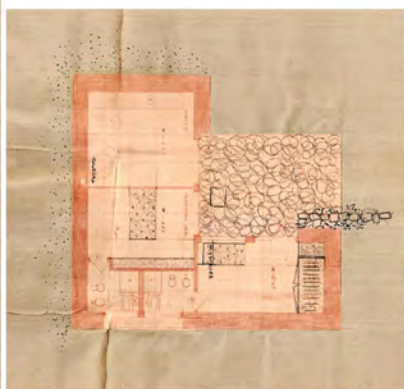
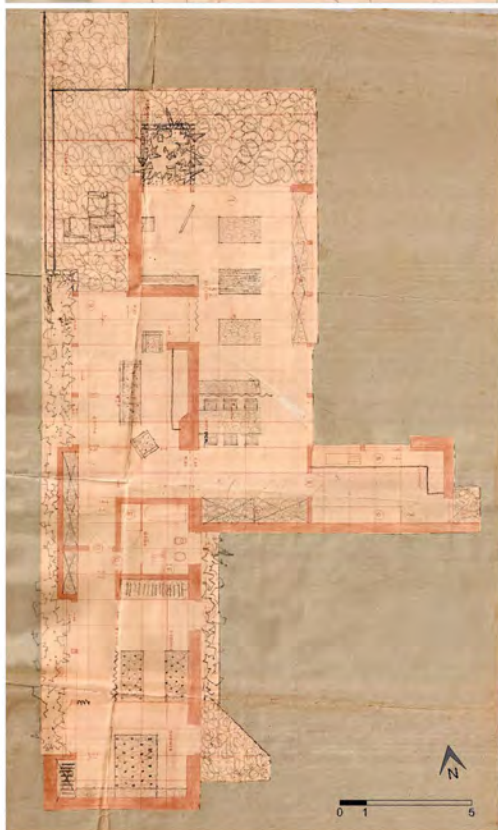


Figura 4.9: Casa-Estudio *Huasipungo* (Jones Odriozola, 1951)

Mucho tiempo después supe que el arquitecto Javier Seguí planteaba, a los alumnos de su Escuela, un ejercicio que consistía en realizar dibujos abiertos, no acabados, en un papel de 1.000 mm x 700 mm, lo bastante grande para involucrar a todo el cuerpo en la acción de dibujar. Se trataba de un ejercicio peculiar: dibujar con carboncillos, trapos y gomas, unos modelos situados en un ambiente en penumbras, apenas iluminados a contraluz.

Así iniciamos la experimentación de las figuras de luz, que requiere una técnica de mirar y un procedimiento ritual de dibujar. Primero el mirar. Con los ojos tan cerrados que solo se distingan las figuras de luz enmarcadas entre sombras. Sin apreciar los bordes de los objetos, sin distinguir detalles. Tratando de ver solo la luz abriéndose paso entre las sombras. (Seguí de la Riva, 2010, pp.45-46)



(a) Tinta sobre papel. (2005)



(b) Tinta sobre papel. (2006)

Figura 4.10: Dibujos de la Serie *Especies Gráficas* (Copias digitales) J. Seguí de la Riva (Seguí de la Riva, 2020)

Por eso imagino a Jones Odriozola, con sus lentes de cristales negros debido a su lesión, en su estudio de *Huasipungo*, donde siempre se lleva algo de trabajo, sentado frente a una de las grandes mesas de madera, levemente inclinada, dibujando a tuestas, con sus manos, la casa para Margarita. Busca una casa en un jardín, por eso dispone tajantes los muros de piedra, para tensionar la mirada y permitir el encuentro. Dibuja un mundo en miniatura, en apariencia visible para muchos pero que solo algunos logran habitar.

El habitar, sin embargo, únicamente acontece cuando el poetizar se realiza y despliega su esencia (...) el poetizar, en cuanto el propio medir-en-toda-su-extensión la dimensión del habitar, es el construir primigenio. El poetizar deja llevar el habitar del hombre antes que nada a su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar. (Heidegger, 1960, p. 89)

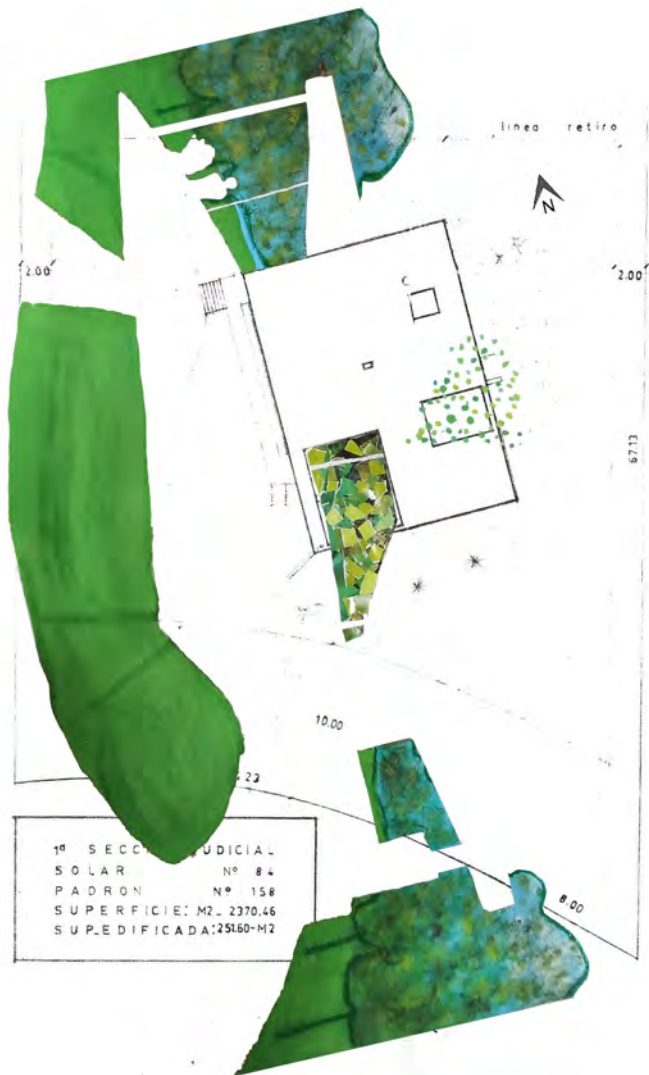


Figura 4.11: Planta de Ubicación Casa M. Xirgu.(1957-2019) esc.1/500. Montaje

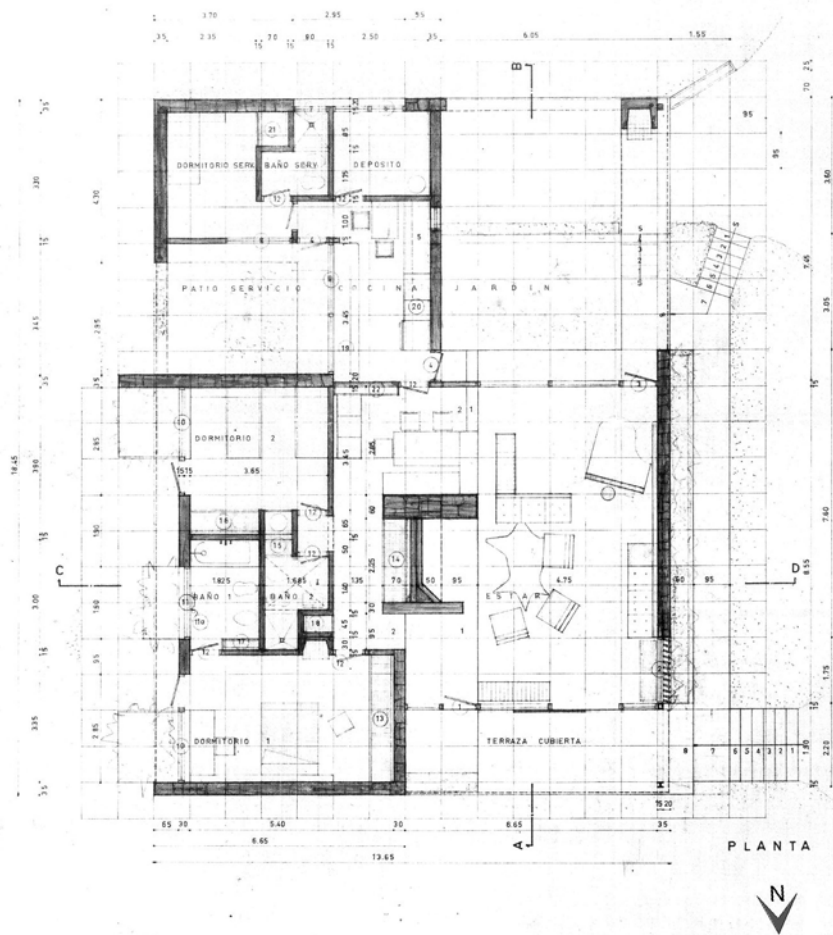


Figura 4.12: Planta de Albañilería Casa M. Xirgu (1957) esc.1/200 ("Permiso de Construcción. Casa M. Xirgu y M.Ortín", 1957)

Al proyectar la casa traté de compenetrarla con el sitio (...) le quita teatralidad a la casa construida en la altura, con el jardín que trepa y penetra a través de sus paños de cristal. (Jones Odriozola, 1951, pp. 40-41)

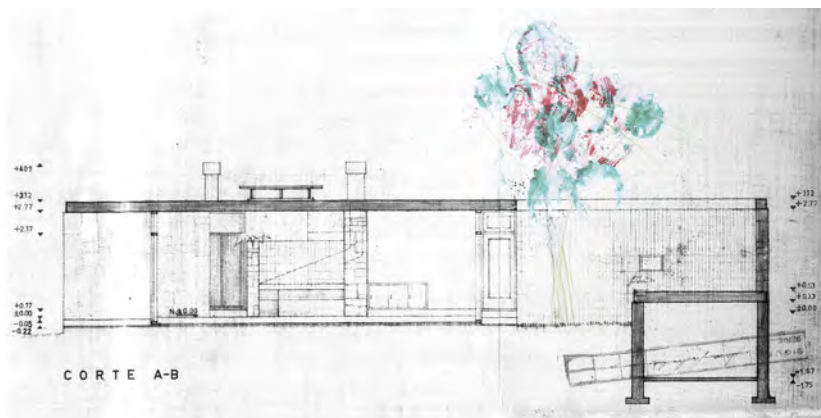


Figura 4.13: Corte de Albañilería A-B Casa M. Xirgu (1957-2020) esc.1/200.
Montaje

Los aleros de dimensiones calculadas por su ortientación, etc., la transparencia de ciertos muros y el brutal cierre de otros. (Jones Odriozola, 1951, p.46)

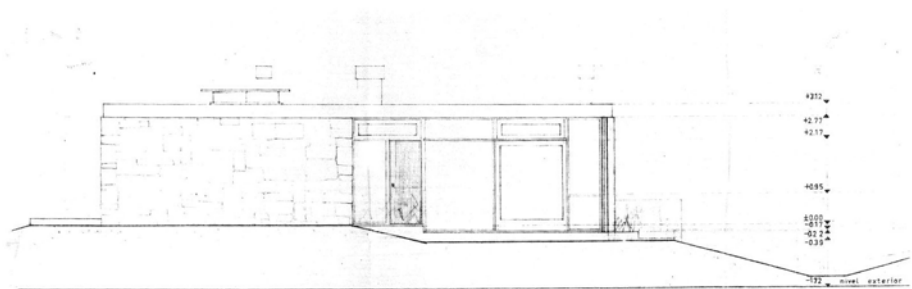


Figura 4.14: Fachada Norte Casa M. Xirgu (1957) esc.1/200 (“Permiso de Construcción. Casa M. Xirgú y M.Ortín”, 1957)

Y en el interior, casi diría en el centro de la casa, se apeñusca el alma de la misma, su hogar, donde se mantiene latente el fuego de los dioses lares y donde el símbolo del hogar que representa irradia su calor y protección. (Jones Odriozola, 1951, pp. 43-44)

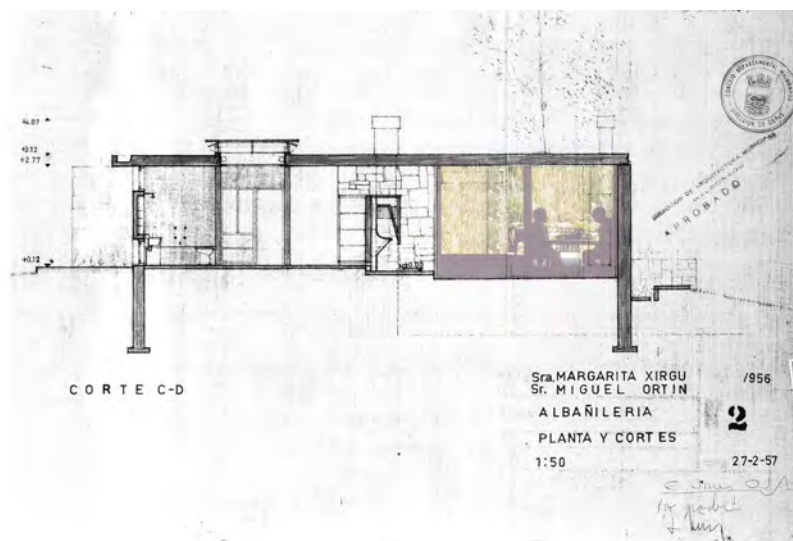


Figura 4.15: Corte de Albañilería C-D Casa M. Xirgu(1957-2020) esc.1/200.
Montaje

En el interior de la casa existen muros tan solo limitando baños y cocina: muebles y cortinas dividen lo que hay que dividir, y cuando ellas se recogen el espacio adquiere un sentido de continuidad total.
(Jones Odriozola, 1951, p.43)

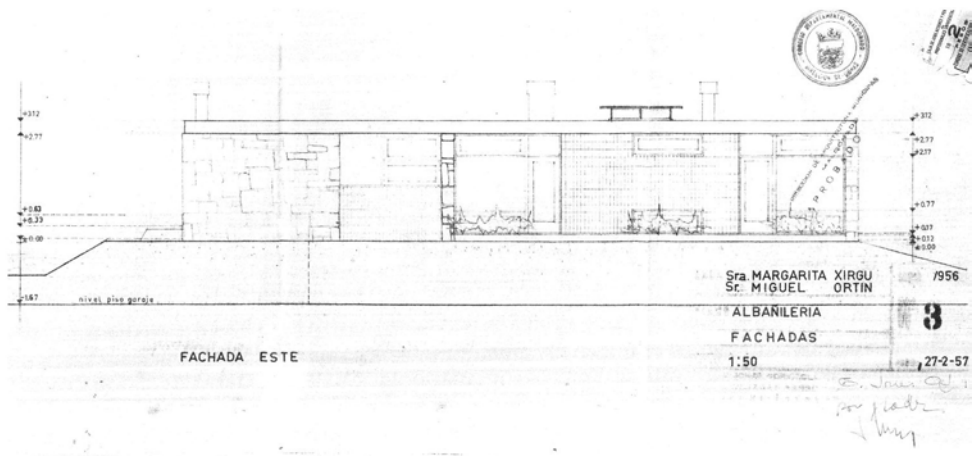


Figura 4.16: Fachada Este Casa M. Xirgu (1957) esc.1/200 (“Permiso de Construcción. Casa M. Xirgú y M.Ortín”, 1957)

Mi mayor deseo sería que el paseante al contemplar la casa dijera: a unos viejos muros de musgosa piedra cubrieron con plancha de hormigón armado y agregaron unas láminas de cristal, y la casa quedó hecha.
(Jones Odriozola, 1951, p.90)

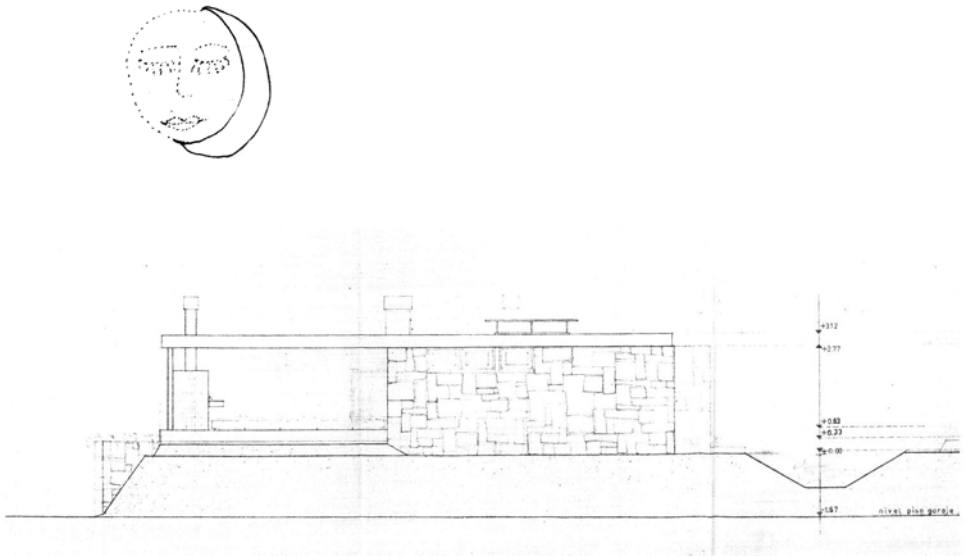


Figura 4.17: Fachada Sur Casa M. Xirgu (1957-2020) esc.1/200. Montaje con dibujo de F.G.Lorca

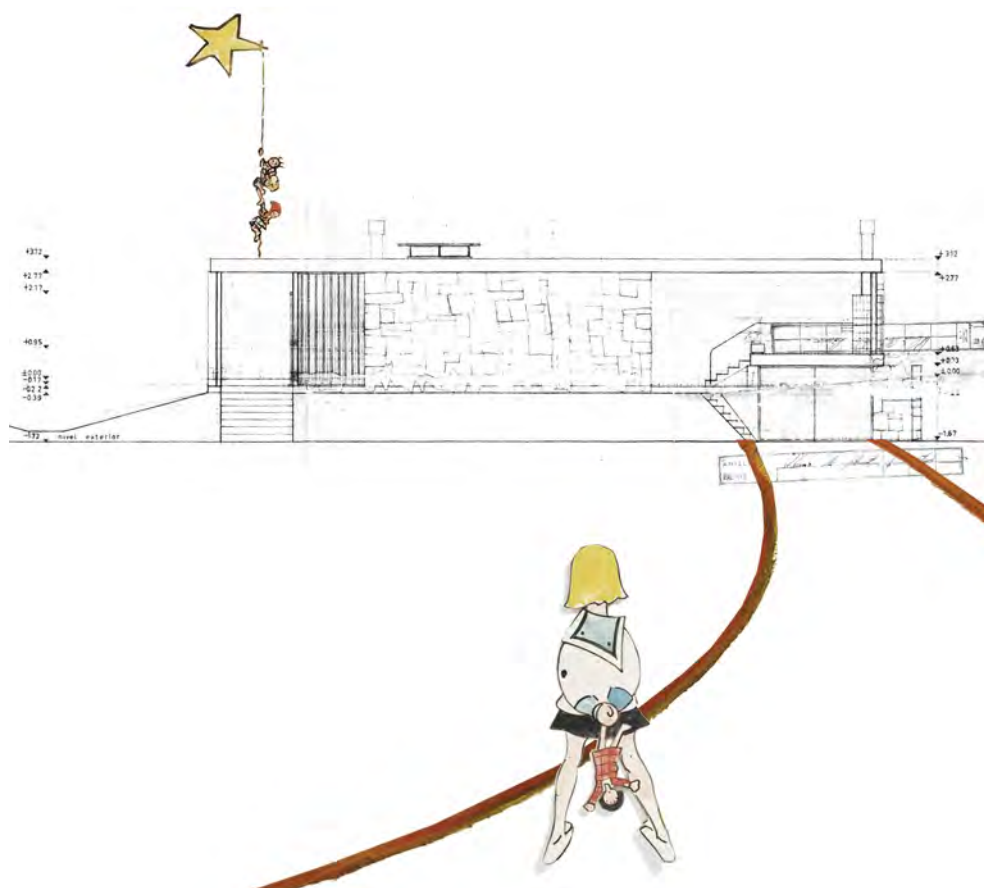


Figura 4.18: Fachada Oeste Casa M. Xirgu (1957-2020) esc.1/200. Montaje con dibujos de R.Barradas.

②
malmente trato de hacer
la Arquitectura que está
a mi modesto alcance,
siempre con ánimo de
superación, de honestidad,
sin otra pretensión que
la de hacer valer la ver-
dad en el trabajo y en
la obra. Creo que el
hombre, cuando crea,
se refleja enteramente
en esa creación suya,
y de la misma mane-
ra que la persona des-

③
honesto debe ser rechaza-
da, de la misma ma-
nera debe ser rechazada
la arquitectura que no
se manifiesta en su
verdad.-
Cuál es la verdad de
la Arquitectura y su
manifestación? Cuando
la Arquitectura se ajusta
fíelmente a un programa,
en fondo y en forma,
y, sin intentar un dis-
fraz muestra lo real de

Figura 4.19: Creo que el hombre cuando crea, se refleja enteramente en esa creación suya, y de la misma manera que la persona deshonesto debe ser rechazada, de la misma manera debe ser rechazada la arquitectura que no se manifieste en su verdad. (Jones Odriozola, 1951, p.2)

Podría ahora profundizar en el análisis de la casa desde el punto de vista formal, organizativo y constructivo, indagar en el proceso de construcción, rastrear influencias, establecer comparaciones con otras obras y otros arquitectos locales. Pero no lo haré, porque mi intención es hacer foco en el dibujar que hizo estos dibujos.

Por eso, poner en relación dialógica algunos de los pasajes de su escrito sobre *Huasipungo*, su casa, con los dibujos de la casa de Margarita, estimuló mi reflexión. Atender cuánto tienen en común lo escrito y lo dibujado torna audible o visible las recurrencias y posibles reverberaciones en lo creado y en el creador. La casa del dibujo fue hecha por un sujeto particular que le dio forma pensando en otros, dibujando creó un mundo de papel, cuyo primer habitante fue él.

Poetizar y habitar se pertenecen más bien mutuamente exigiéndose alternativamente uno a otro. “Poéticamente habita el hombre”. ¿Habitamos nosotros poéticamente? (Heidegger, 1960, p. 90)

Capítulo 5

RETRATO DE UN POETA



Figura 5.1: La casa sin dibujo (1160 mm x 800 mm) (2021)

... comprobamos que los artistas, buscándose a sí mismos, y en virtud de esa búsqueda, van más allá de las apariencias naturales de las cosas, en un desesperado ahondamiento de lo desconocido, en procura de una realidad más profunda que la significada oscuramente por las cosas ... (Maritain, 1955, p.45)

El dibujo encontrado muestra una casa en una hoja de papel craft, en un plano visible que podríamos describir si así lo quisiéramos. En la casa dibujada se encuentra la extraña pareja de Lorca. Seguir sus pasos y conocerlos, me permitió retirar algunas de las capas que lo cubrían. Así ensanché mi mirada sobre el dibujo, que contenía otros planos menos aparentes. Y me lleva a preguntarme, ¿cuántos planos encierra el dibujo?

El dibujo configura un mundo que le es propio, que no es el correlato de aquel que está fuera de él, aunque en él lo evoque o lo convoque. La casa del dibujo no es la traslación de la casa edificada, pero tampoco la casa edificada es la traslación de lo dibujado por su arquitecto, como si edificar fuera un mero acto de confirmación de lo configurado en un papel, como si no fuera un fenómeno sorprendente, incluso para quien la imaginó. Y como si la casa edificada una vez vivida siguiera siendo la misma.

La casa fue diseñada y dibujada por otra mano en otro papel, lo que supone la existencia de al menos tres mundos creados en torno a una casa. Pero ¿son acaso los mismos? Si no son los mismos, ¿son solo reverberaciones de un mismo objeto: casa?

El dibujo abrió las puertas de una casa y al mismo tiempo la casa abrió las puertas de un dibujo, pero aún restan planos por descubrir en él. Porque lo dibujado vincula a un poeta, una actriz, un arquitecto y un dibujante. Lo que me lleva a pensar que la casa no es lo único que tienen en común.

La extraña pareja, como los personajes de un cuento, guiaron mi camino hasta aquí: desde el dibujo a la casa. Por eso, a ellos les pregunto: ¿el dibujo se agota en la casa? No, parecen decirme nombrando a Lorca, y con él nuestro mundo dibujado se expande tanto como se expande mi mundo conocido.

Cuando nos expandimos (*k'ai*) debemos pensar en el recogimiento (*ho*) y entonces se tendrá una estructura; cuando nos recogemos (*ho*), debemos pensar en la expansión (*k'ai*) y entonces poseeremos una facilidad inexpressable y nos parecerá poseer un espíritu inagotable. Al usar el pincel y al darnos a componer, ningún momento habrá en que no partamos del (*k'ai-ho*). Escribe George Rowley (Maritain, 1955, p.453)

La figura de Lorca es recortada y colocada fuera de su contexto, en este escrito, y produce un desplazamiento, que me permite ver algo más allá de la casa ubicada en el centro del dibujo. Trae consigo su dibujar repleto de palabras, con él liberadas del sopor de la rutina.

Palabras que entre líneas, conforman otro dibujo en este papel y se entrelazan con la casa dibujada. Nombradas a partir del encuentro con cada personaje y su universo. Palabras que Lorca sintetiza de un modo particular y bello al mismo tiempo. Cargándolas de sentido; un sentido nuevo para mí:

**DIBUJAR
CREAR
ARTE
POESÍA**

... los niños usan palabras, las combinan, juegan con ellas hasta que atrapan un significado que hasta entonces había permanecido fuera de su alcance. Y la actividad lúdica inicial constituye un presupuesto esencial del acto final de comprensión. No existe ninguna razón por la que este mecanismo deje de funcionar en el adulto. (Feyerabend, 1986, p.10)

palabras

escondidas en el dibujo

P a l a b r a s

atrapadas al escribir

pAlAbrAs

que si nombras, no podes esquivar

Pa la bras Pa la bras Pa la bras Pa la bras

que se llenan de sentido

Palabra S

potentes, generosas

PALABRAS

que te abrazan

Muchos autores han estudiado a Lorca en profundidad, algunos menos han estudiado sus dibujos. En ellos podemos encontrar análisis sobre la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX en sus dibujos, especialmente de la vanguardia española, así como de sus compañeros de la Residencia Estudiantil, entre los que destaca Salvador Dalí; y, más tarde, de su círculo de amigos formado por intelectuales, pintores y críticos de arte como Barradas y Sebastián Gasch, entre otros.

Encontraremos quienes señalan que más allá de estas influencias Lorca desarrolló una expresión personal, única, integrando otras visiones pero al mismo tiempo construyendo una propia.

Resalto el planteo de Hernández, quien señala que es innegable el influjo del surrealismo en su obra, pero que Lorca defiende la conciencia vigilante en la construcción de la obra y no está dispuesto a abolir la conciencia artística, y por ello se opone al núcleo de principios del movimiento.

Y el de Chillón, que dice que Lorca enlaza la poesía y el arte, la palabra y la mirada, y que si bien no es el único de aquellos años en hacerlo, quizá sí sea el poeta más altamente visualista de la Generación del 27, como señala Derek Harris.

A diferencia de su obra escrita, el reconocimiento de los dibujos de Lorca se produce tardíamente. Sus dibujos comenzaron a difundirse como parte integral de su obra, a ser estudiados y catalogados, recién en los años cuarenta. Lorca casi no los difundió, salvo por las instancias puntuales de las dos exposiciones.

Luego de su muerte estos se encontraban dispersos, muchos habían sido regalados a sus amigos y otros se habían perdido en distintas circunstancias. Es a partir del descubrimiento y su catalogación que se comienza a estudiar el vínculo entre sus escritos y sus dibujos, sus diferencias y confluencias, sus paralelismos, interacciones y retroalimentaciones.

La aventura en el hacer arte ha sido explorada y discretizada por innumerables autores, desde la literatura, la poética, la filosofía y las artes plásticas, y es quizás a estos escritos donde hay que acudir para poder adentrarse en el hacer arte por encima de la obsesión académica de considerar las obras sin sus procesos de ejecución. (Seguí de la Riva, 2015, p.27)

Lorca llega al dibujo y a este escrito por una operación de montaje. Así su figura extranjera se vuelve próxima y puedo acercarme a su dibujar. Pero ¿de qué habla cuando habla de dibujar?

Escribir y dibujar en Federico García Lorca son formas afines de concebir y expresar lo real, de todo lo real, pero también lo irreal, lo imaginado, lo soñado o, por qué no, lo sufrido. Esta analogía y la relación concreta entre estas formas de arte han sido siempre vistas como una necesidad de la inquietud del artista mismo y como una manera diferente de enriquecer el acto de creación. (Plaza Chillón, 2008, p.1)

Lorca es artista y poeta. Se vincula con el mundo que lo rodea a través de un *hilo vibrante*, en busca de la poesía. Escribiendo y dibujando le da forma a ese encuentro y «participa, en cierta medida, del régimen nocturno de la imaginación en el cual el principio de no contradicción no tiene validez, y en el cual las cosas son al propio tiempo ellas mismas y otra cosa distinta ...». (Maritain, 1955, p.277)

En mi infancia, al escuchar sus palabras suspendidas en el aire, se transformaban en imágenes. Ahora al mirar sus imágenes, estampadas en el papel, se transforman en palabras. Por ello selecciono, recorto y pego aquí, escritos y dibujos de Lorca. Hechos con la misma mano y la misma pluma.

Los elijo entre muchos escritos y dibujos. Los dispongo aquí, limitándome a entrelazarlos para evitar sobreescribirlos y propiciar un hipertexto. Son fragmentos de su universo, que al dialogar entre sí, configuran micro relatos entre palabras y dibujos cruzados. Dibujos que ensanchan lo escrito, escritos que ensanchan lo dibujado.

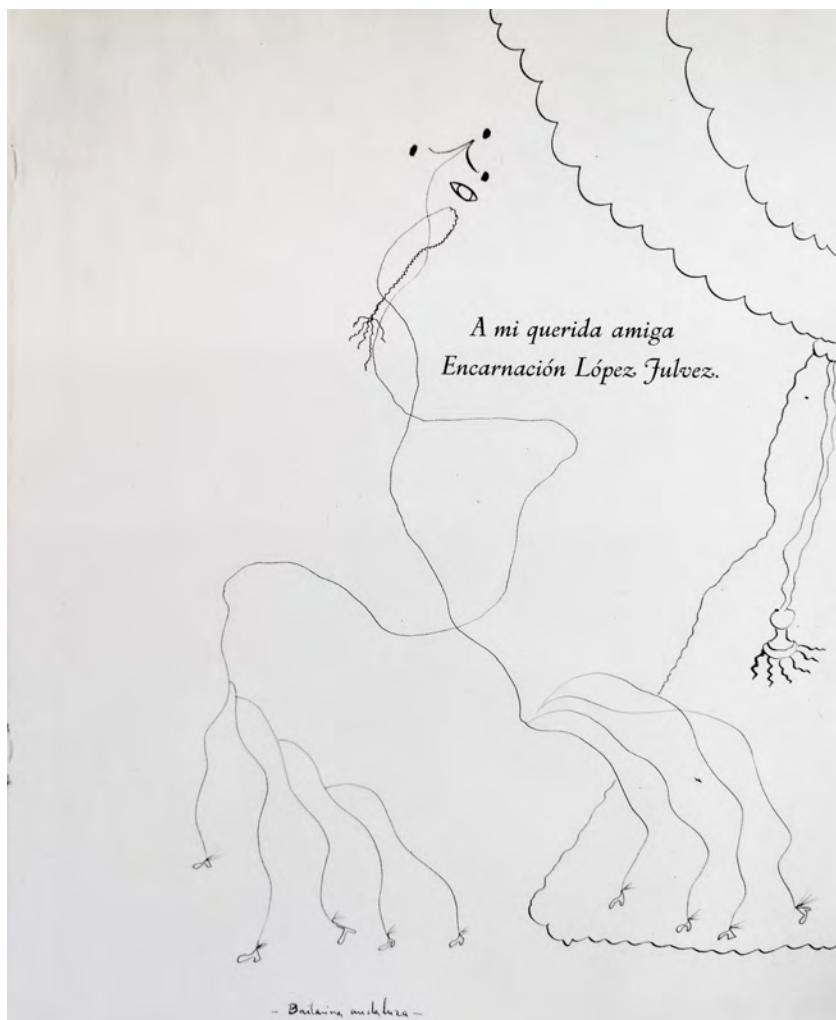


Figura 5.2: *Bailarina Andaluza*. (1935) Tinta china en página de dedicatoria del Libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. F. García Lorca (Hernández, 1998)

... me da horror la pintura que llaman *directa*, que no es sino una angustiosa lucha con las formas en las que el pintor sale *siempre* vencido y con la obra *muerta*. En estas abstracciones más veo yo realidad *creada* que se une con la realidad que nos rodea ... (García Lorca, 1960, p.1625)

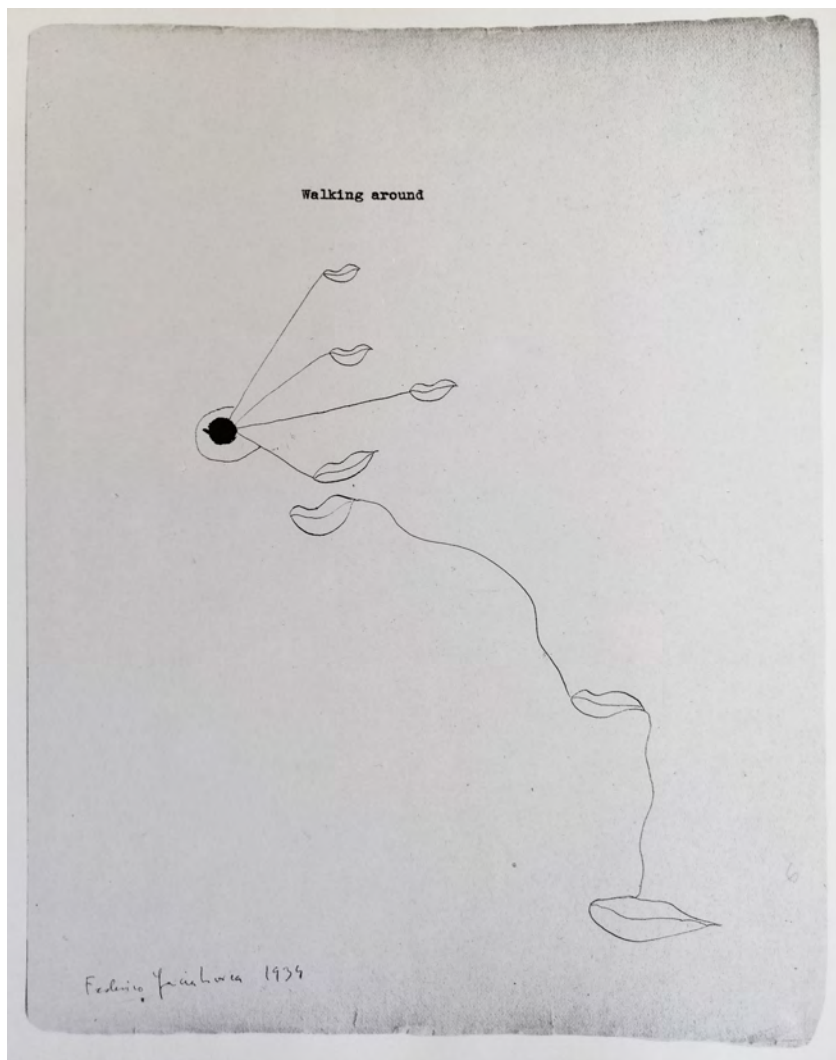


Figura 5.3: *Labios*. (1934) Tinta china en portadilla de Poema Walking Around. F. García Lorca (Hernández, 1998)

Yo he pensado y hecho estos dibujitos con criterio poético-plástico o plástico- poético en justa unión (...) He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un *signo* que, como llave mágica, nos lleva a *comprender mejor* la realidad que tienen en el mundo. (García Lorca, 1960, p.1624)

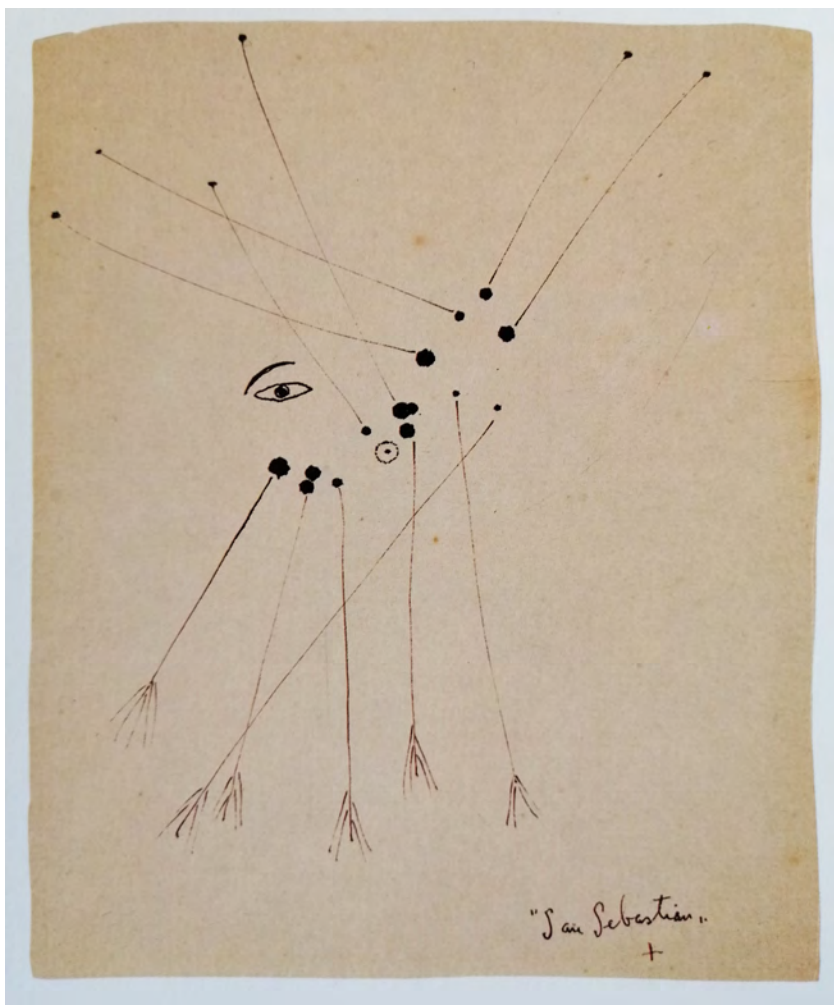


Figura 5.4: *San Sebastián*.(1927) Tinta china sobre papel verjurado recortado (155 mm x 125 mm) F. García Lorca (Hernández, 1998)

Hay que libertarnos de esta realidad natural para buscar la verdadera realidad plástica. No ir en busca de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales equivalencias plásticas. No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia. (García Lorca, 1994, p.271)

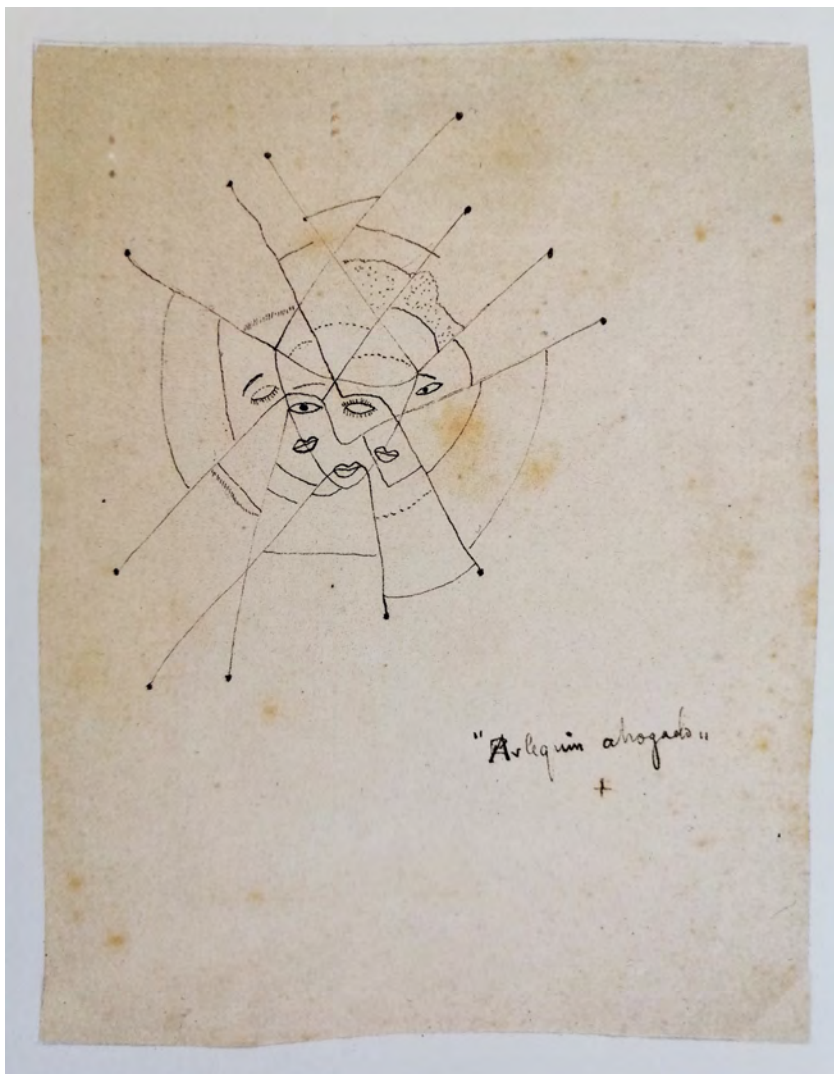


Figura 5.5: *Arlequín ahogado*. (1927) Tinta china sobre papel verjurado recortado. (160 mm x 120 mm) F. García Lorca (Hernández, 1998)

Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética. ¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia y con su capacidad crítica, estudiar la mecánica de su creación. (García Lorca, 1960, p.70)

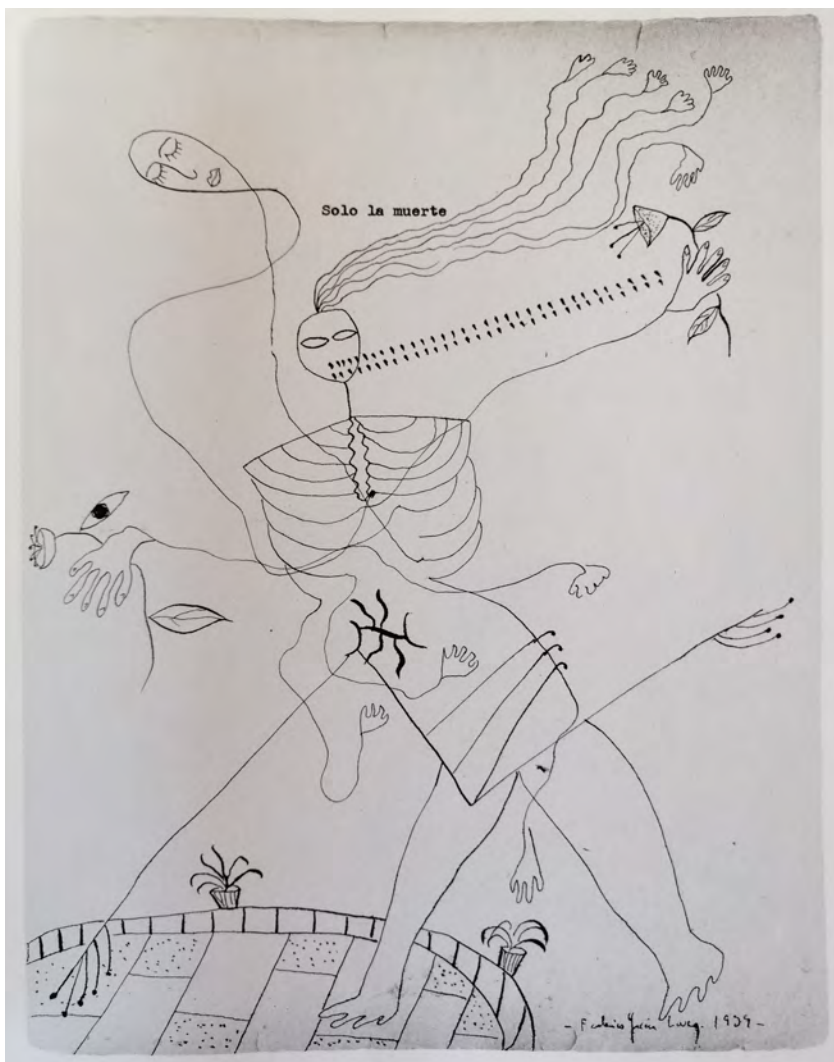


Figura 5.6: *Imagen de la Muerte*.(1934) Tinta china en portadilla de poema *Solo la Muerte* de Neruda. F. García Lorca (Hernández, 1998)

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas ... (García Lorca, 1960, p.70)

1

¹...Lorca ilustró el único ejemplar de un pequeño libro de poemas de Neruda, escrito a máquina, con una escalofriante serie de dibujos a tinta china (...) producto del encuentro entre ambos en Buenos Aires. (Gibson, 1998b, p.279)

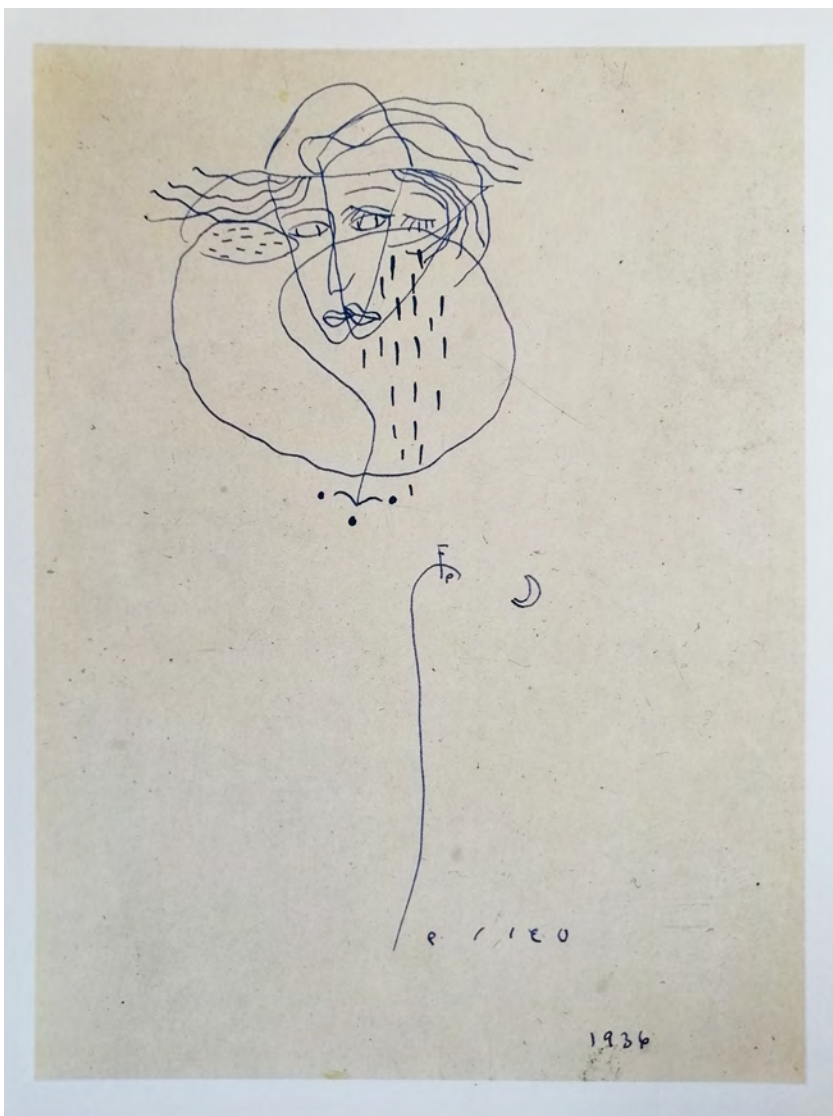


Figura 5.7: *Payaso de Rostro que se desdobra*.(1936) Tinta Azul sobre papel (220 mm x 160 mm). F. García Lorca (Hernández, 1998)

... ¡y qué creador maravilloso! (...) Mucho más de lo que pensamos comprende un niño. Está dentro de un mundo poético inaccesible (...) Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y por tanto sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética. (García Lorca, 1960, p.57)



Figura 5.8: *La vista y el Tacto*. (1929-1930) Tinta china, lápiz azul y rojo sobre papel (252 mm x 202 mm). F. García Lorca (Hernández, 1998)

El arte tiene que avanzar como avanza la ciencia día tras día en la región increíble que es creíble y en el absurdo que se convierte luego en una pura arista de verdad. (García Lorca, 1994, p.278)

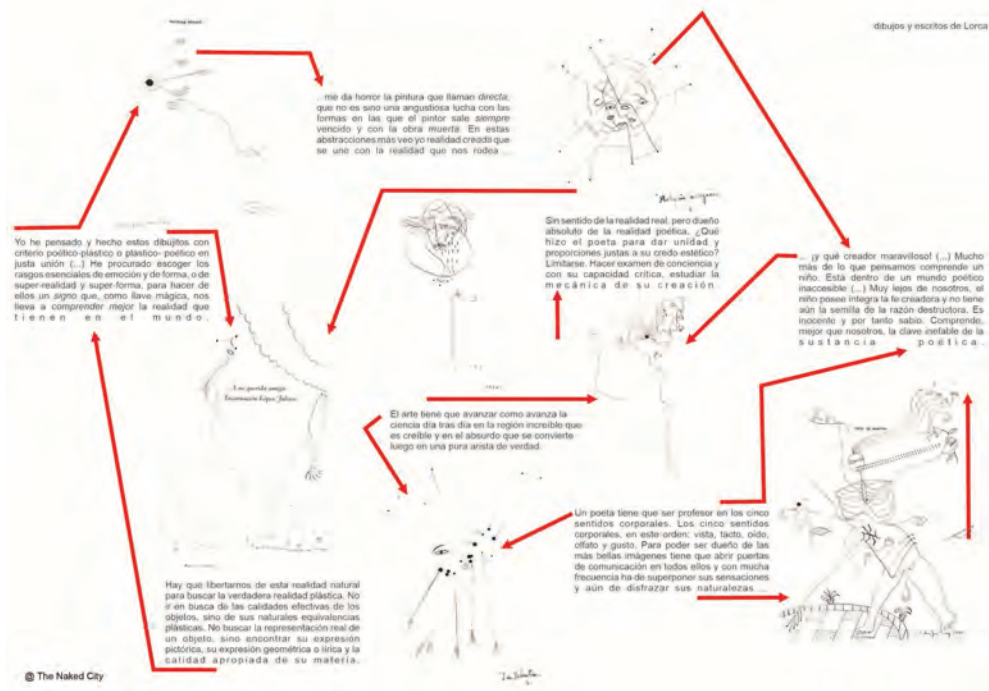


Figura 5.9: Lorca en un plano. (2021)

En ocasiones, los arquitectos buscamos imágenes para atrapar aquello que nos resulta inasible. Estas imágenes extranjeras vuelven visible, tangible, lo que aún no podemos decir, lo que aún no tiene forma en nosotros. Hacen «inteligible algo aún inexpresado en esa nebulosa primigenia donde nada está hecho, sino que toda cosa ha de ser engendrada ...». (Maritain, 1955, p.382) Funcionan como metáforas que permiten, como dice Lorca, «unir dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación». (García Lorca, 1960, p.72)

Lorca se convierte en metáfora, en esa “imagen iluminante”, que da forma a lo borroso, integrando lo disperso y desconexo. Lorca es traído aquí como imagen para construir un puente entre el dibujo y este escrito, entre un hacer y un pensar. «Basta así la palabra de un poeta, la imagen nueva pero arquetípicamente verdadera, para que reencontremos los universos de la infancia. Sin infancia no hay verdadera cosmicidad. Sin canto cósmico, no hay poesía». (Bachelard, 1997, p.193)

El recuerdo de mi infancia vuelve cándida mi mirada, la sorpresa inhibe el juicio. Su unión produce de lleno una emoción que ha abierto este camino.

Se trata de una emoción que es forma, de una emoción que siendo una misma cosa con la intuición creadora, da forma al poema y que, siendo intencional, como lo es una idea, lleva dentro de sí infinitamente más de lo que ella misma es. (Maritain, 1955, p.150)

La extraña pareja se ubica ahora en el centro de esta escena y llena con un sentido nuevo al dibujo encontrado, desplegando en él un plano menos evidente, capaz de entrelazarse con el plano de la casa. La ilusión perspectiva cede lugar a otra ilusión que me permite ver que la casa está habitada. Ahora sé que ella vive fuera y dentro del dibujo.

Lorca llega,
a este escrito
de un dibujo
a otro.
de un dibujar
a otro.

Sus dibujos
me sumergen
en un papel
y a la vez
me arrojan
fuera de él.

Su figura trae
su universo,
un hacer y
un pensar,
su arte
una metáfora.

Capítulo 6

UNA EXPERIENCIA

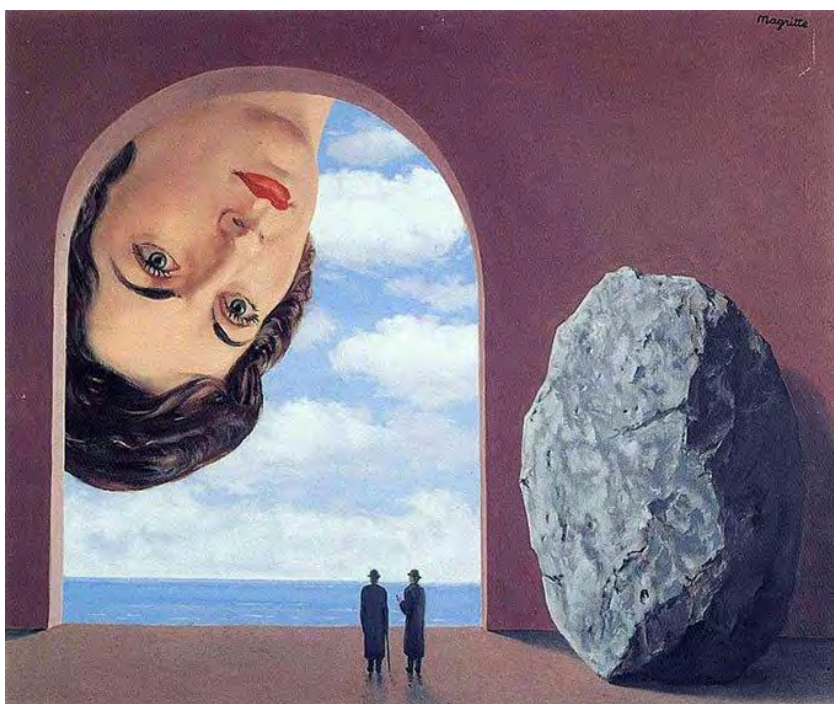


Figura 6.1: *Portrait of Stephy Langui*. (1961) René Magritte. Óleo sobre lienzo

Las *experiencias* de resonancia describen un modo determinado de relación entre un sujeto y un segmento específico del mundo. Como señalé, desde el punto de vista del sujeto, esta relación puede comprenderse como un hilo vibrante constituido por $a \leftarrow$ fecto y $e \rightarrow$ moción, es decir por el movimiento bilateral de ser afectado y entrar en relación (activa). (Rosa, 2019, p.225)

He presentado la casa edificada, sus dibujos, el lugar donde se ubica, a quienes la diseñaron y para quiénes la hicieron. El dibujo encontrado me llevó a descubrir a Lorca como dibujante y a formular la pregunta: ¿qué es dibujar? Lo que me permitió empezar a mirarlo como un modo de *lenguajear*, de mediación entre un mundo propio y un mundo externo “con el que mantenemos relaciones carnales”, como dice Merleau Ponty. Ese dibujar trajo consigo palabras antiguas y las llenó de sentido: crear, poesía, arte. Pronunciadas pero aún no aprehendidas, que alientan futuras búsquedas porque sobre ellas resta mucho por descubrir y decir.

Ahora, el dibujo me interroga sobre el tercer habitante, invisible a simple vista, que es quien lo hizo. Tal vez porque fueron sus dos habitantes visibles, quienes permitieron el acceso a los universos entrelazados, abiertos aquí. O porque la presencia del autor detrás de nuestro dibujo permanece.

... toda lectura se da en el interior de una estructura (por múltiple y abierta que ésta sea) (...) tiene necesidad de ella, la respeta; pero también la pervierte. La lectura sería el gesto del cuerpo (pues, por supuesto, se lee con el cuerpo) que, con un solo movimiento, establece su orden y también lo pervierte ... (Barthes, 1994, p.42)

¿Por qué no ha sido suficiente con lo que he expuesto? Tampoco parece alcanzar con el camino que se abre a partir de ello, la promesa de nuevas indagaciones. ¿No habla Barthes de la muerte del autor? ¿Acaso importa identificarlo? Así pensaba yo en ese entonces, genuinamente.

Pero un día recibí un correo de Javier, mi tutor, y todo cambió, lo recuerdo nítidamente. Su correo llegó en respuesta a uno mío que incluía el primer avance del trabajo en proceso, aún incompleto y confuso (pero debo confesar que hasta ese momento yo no dimensionaba cuán confuso). Junto con sus comentarios, él me recomendaba varios textos para leer, comenzaba así:

13 setiembre de 2019

Estoy bien. Te estoy leyendo. Me cuesta seguir el hilo porque constantemente encuentro frases y usos de palabras que me descolocan.

Echo en falta tu reflexión ante tu propio modo de dibujar y de proyectar edificios (no arquitecturas) que debería de ser el arranque de la tesis. Para, a partir de ahí, enfocar el dibujo que analizas como si lo hubieras hecho tú y no recordaras por qué...

Doce días después pude enviarle mi respuesta:

25 de setiembre de 2019

Estimado Javier:

El dibujo de la casa lo hice yo. Quise dibujarla para mirarla más atentamente y al mismo tiempo explorar mi dibujar para ubicarme en «la posición del que hace una cosa, y no del que habla sobre una cosa» y así «el mundo ya no se me acerca bajo la forma de un objeto, sino bajo la de una escritura, es decir, una práctica». (Barthes, 1994, p.342) El dibujo era para mí, como parte del proceso de trabajo, no pensaba incluirlo en la tesis.

Comencé a hacerlo una vez que conseguí los planos del permiso de construcción y visité la casa. No partí de la foto, me topé con ella mucho tiempo después, tampoco busqué imitar lo que había visto edificado.

Me autoimpuse algunas restricciones para desplazarme de mi dibujar habitual como arquitecta, porque la costumbre condiciona lo que vemos e incluso engeuece. La primera decisión que tomé fue no dibujar en el mismo lugar que trabajo, la última fue elegir a los personajes de la casa. Dudé bastante sobre ese punto, hasta que me topé con el libro de poemas y dibujos de Lorca.

Tal cual lo relaté, hasta ese momento no sabía que él dibujaba. Fue mucho tiempo después de terminar el dibujo, al sumergirme en su universo, que supe de su vínculo con Margarita y del alcance de su dibujar, y partir de ese momento, caí en el encanto. Ver por primera vez la foto de Margarita y Miguel en el patio de la casa, relacionarla con lo ya dibujado, no hizo más que reforzarlo.

Cuando di por terminado el dibujo, hacía tiempo que venía leyendo pero aún no había empezado a escribir, sí a cuestionar mi plan de investigación inicial. Por eso, en cierto modo el contexto estaba preparado para que surgiera la pregunta, de por qué estaba tan convencida de que el dibujo era prescindible y no tenía cabida en un trabajo académico.

Hasta que entendí que el dibujo podía sintetizar una posible tesis: si dibujando podemos interpretar un edificio, el dibujo realizado era mi interpretación de la casa. Pero enunciarla no bastaba para fundamentarla.

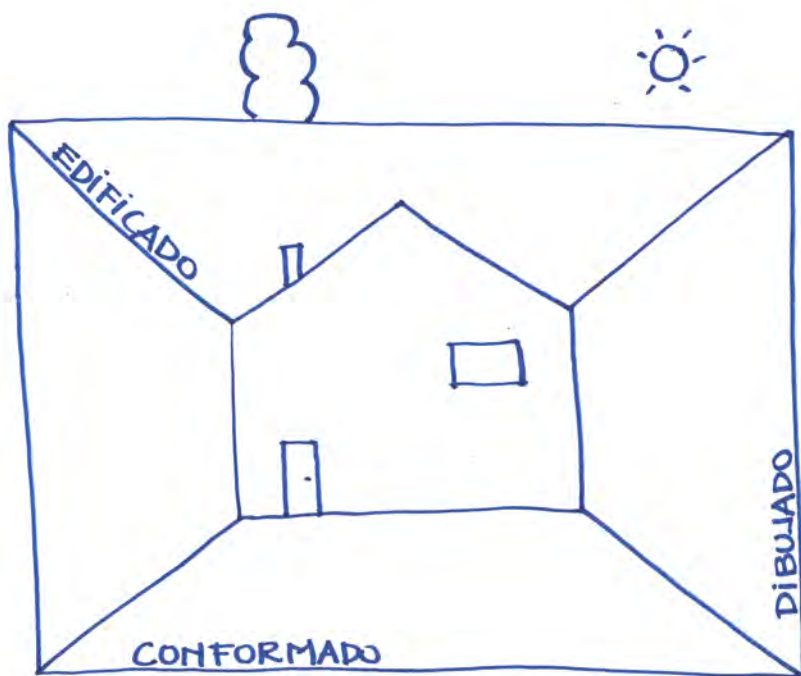
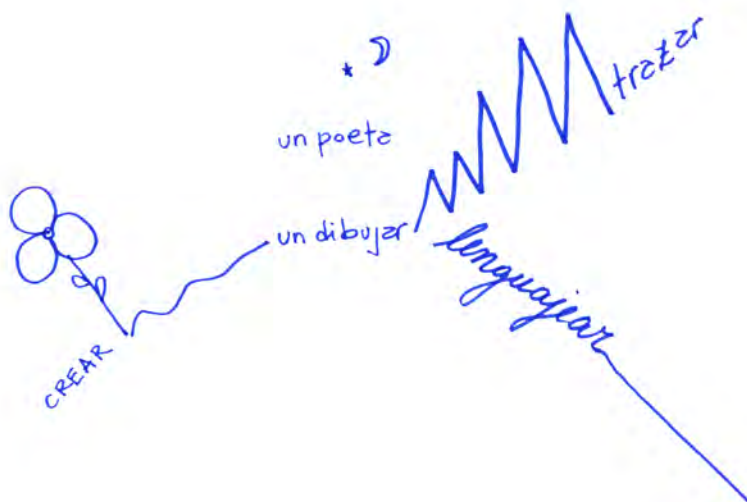
Para intentar demostrar que el dibujo era mi interpretación de la casa, tenía que evitar traducirlo. El modo que encontré fue desconocerlo para poder interrogarlo, y al hacerlo terminé interpretándolo. El dibujo se transformó en un nuevo punto de partida, en objeto de estudio, conformando una especie de círculo interpretativo.

No anticipé que el dibujo contenía universos superpuestos y desconocidos para quien lo había hecho, porque hasta ese momento solo veía la casa dibujada. No había prestado atención a la extraña pareja que cambiaría el rumbo de mi búsqueda.

Aguardo tus comentarios

Un abrazo

Soledad



Dibujar... ¿para qué?

No un dibujar cualquiera... siempre se dibuja para algo... pensando en alguna situación... y para alguien...

El dibujo de tu arranque (una sección fugada, situada en una especie de entorno natural) no puede ser para acrecentar tu experiencia proyectual... Como arquitecta, sólo con conocer la planta y el lugar (en tu caso una foto) era suficiente...

¿Por qué y para qué haces ese dibujo replicativo (no interpretativo)? Quizás la respuesta a esta pregunta suponga algo inesperado. Yo te envío mi réplica a tu dibujo... que he hecho como reacción a tu mail.

Un abrazo.

Javier

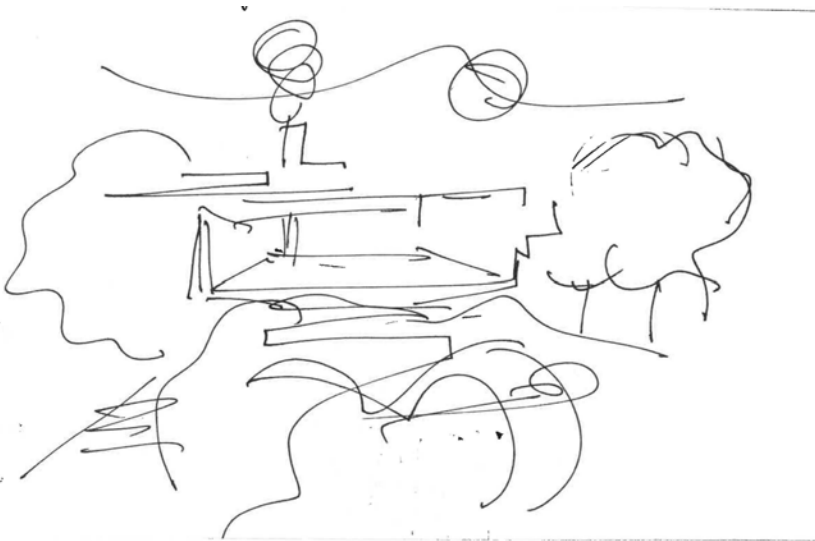


Figura 6.2: Réplica a un dibujo. (2019) J. Seguí de la Riva

Estimado Javier:

Me hubiera gustado escribirte antes y no interrumpir el ritmo de nuestro diálogo, pero quedé atrapada en la rutina laboral. Este correo llega tarde, pero aun así quisiera que se entendiera como lo que es: una respuesta espontánea a tu pregunta y una reflexión, sobre esa primera reacción, sopesada en este tiempo transcurrido.

Tu mail me conmocionó.

Durante varios días pensé que no tenía respuesta a tu pregunta, o al menos no una distinta a la que te había dado. Y no tenerla me llevó a pensar que tampoco tenía tesis. Me causó una gran desazón, aún no había leído el texto de Morin que me recomendaste luego: «el pensamiento vivo (...) no puede eliminar el riesgo de autodestruirse en el movimiento mismo por el que intenta autoconstruirse». (Morin, 2001a, p. 201)

No sabía como seguir, hasta que un día me animé a decir en voz baja lo que estaba pensando. Repasé lo que tenía escrito buscando conexiones con lo dicho y leí a otros buscando validarlo, hasta que pude encajar las piezas desconexas dentro de mi cabeza.

Empiezo por el principio, para intentar responderte.

Sé que como arquitecta puedo entender la casa mirando sus planos, pero también sé que al redibujarlos, y de algún modo recorrer lo dibujado, la mano registra lo observado y hace suyo lo formado por otro. Pensé que estos dibujos podían ser interpretados, como una partitura, y que para hacerlo tenía que ejecutarlos. De varios instrumentos disponibles, elegí el lápiz y el pincel en vez del mouse.

Dibujé en privado, para hacerlo más desinhibidamente, sin censuras. El dibujo no es el producto de una sesión, sino de varias separadas en el tiempo. Y como te comenté en el correo anterior, al final de ese proceso, me pregunté por qué estaba tan convencida de que ese dibujo no podía integrar mi tesis, si era, para mí, su síntesis.

Encontraba varios motivos para no hacerlo. Entendía que el dibujo no era bueno, me resultaba demasiado infantil y literal. Aunque en mí convocaba muchas imágenes viejas y nuevas, asumía que un futuro lector, arquitecto, preferiría sin dudas, mirar los dibujos originales de la casa. En todo caso complementados con pequeños croquis de algunos detalles particulares. O con planos dibujados digitalmente, destacando algún aspecto: geometría, dimensiones, modulación.

¿Qué podía aportar mi dibujo? En ese momento me cuestioné también, cual era el móvil de mi tesis, su verdadero objeto. ¿Quería analizar una casa moderna? ¿Era esto solo un pretexto para reflexionar sobre el dibujar arquitectónico? Seguro era un detonante porque sin un objeto concreto sobre el que orbitar me resultaba impracticable la discusión. Y al mismo tiempo pensaba que realizar reflexiones generales a partir de un caso podría resultar insuficiente y metodológicamente cuestionable. Pero, ¿podemos negar acaso que muchos dibujos arquitectónicos contienen, explícitas o implícitas, posturas teóricas? ¿Que muchos de ellos son ensayos concretos sobre temas fundamentales?

Después de mucho trabajo, en mí reinaba la confusión y como si no bastara, dudaba sobre si podría llegar a entender lo que aún no podía nombrar, y luego explicarlo a otros. Al final decidí que al menos debía intentarlo, y así me arrojé en una deriva, sin rumbo fijo, que parte del dibujo en busca de referencias externas, para al final volver, de un modo sorprendente, al punto de salida.

Lo que hace pasional al sujeto es, como vamos viendo, su compadecimiento, su hacerse uno, en posesión, con el suceso singular. De hecho son dos procesos reales, físicos, que se encuentran, en el sentido spinozista del «encuentro». Son dos líneas físicas que se cruzan, dos series de variaciones que se entre-cruzan, y que en el intersticio producen singularidad ... (Trías, 2013, pp. 94-95)

Dibujar no solo me permitió ejecutar la pieza “casa” e interpretarla, sino también reflexionar sobre ese otro dibujar que la creó. «Para Heidegger la interpretación se constituye en el desarrollo del “cómo” de algo que se conoce. Viene a ser la explicación de la comprensión, el poner de manifiesto cómo algo es comprendido». (Seguí de la Riva, 1996, pág.8)

Para fundamentar mi tesis y explicarme, comencé a escribir, entendiendo que ese proceso requería interpretar mi propio dibujo. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Cómo distanciarme de mí? Jugando a ser otro, desconociendo mi dibujo y mi dibujar, volviéndolo extraño para mirarlo de un modo nuevo.

Desenvolver lentamente el dibujo a partir de una incógnita, me permitía además integrar al lector en mi búsqueda. Escribiendo en un modo inverso a como fue hecho el dibujo, sacando capas en vez de sumarlas. Negarme como dibujante, y de algún modo desdoblar-me, era también un intento por dar respuesta a otra pregunta que me rondaba hace tiempo: ¿cómo se transforma una experiencia personal en objeto de interés para otros?

Nunca anticipé que elegir el *extrañamiento* como recurso doble, para la narración y la investigación, conduciría a este desenlace que me vuelve visible en un plano de este escrito, y abre otro universo del dibujo: el de la *practicante*.

... mi proposición consiste en aceptar plenamente la situación circular inicial y convertirse uno mismo en instrumento, precisamente para responder la pregunta acerca de la propia experiencia y el propio hacer mediante el propio hacer. (Maturana y Pörksen, 2004, p. 22)

Lo elegí como un camino posible, porque como tú dices: «desde dentro es el único posicionamiento para la acción. Desde fuera es la situación narrativa imprescindible para la reflexión». (Seguí de la Riva, 2010, p.23). Sin darme cuenta que para recorrerlo tendría que *forzar un paso*.

Así fue que descubrí en mi dibujo planos superpuestos, convocados por la extraña pareja que lo habita. El de Margarita, de la casa dibujada, conformada, edificada, con límites más nítidos, y el de Federico, el artista y poeta que escribe, dibuja y crea, con límites más difusos.

Universos diferentes pero enlazados, que hasta el momento no había visto porque, como dice Lorca, la realidad tiene “planos y órbitas” y «un florero, lo mismo que un payaso o un retrato, se desdoblan o proyectan en planos o en sombras vibrantes que sirven para transmitir su realidad última». (Hernández, 1998, p.147)

Hoy entiendo que el proceso de conocimiento supone una aventura incierta, que en buena parte se escapa a nuestro control, pero que al mismo tiempo es lo que posibilita lo nuevo, porque eso implica crear.

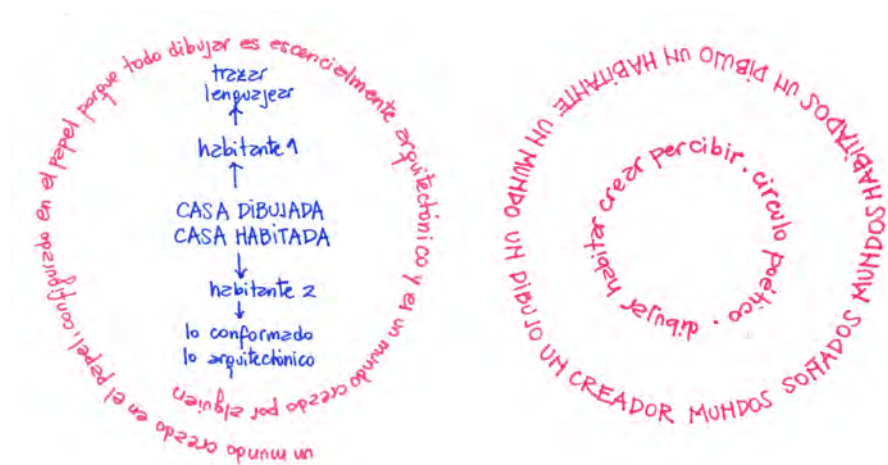
Al escribir descubrí que mi dibujo era un mundo soñado y que este escrito también lo es. Soñados por un sujeto que creó en el papel lo que, hasta este momento, no existía. Tal vez porque «necesitamos un mundo soñado para descubrir los rasgos del mundo real en el que creemos habitar (mundo que, de hecho, quizá no sea más que otro mundo soñado)». (Feyerabend, 1986, p. 16)

Mundos creados en un espacio *entre* lo ajeno y lo cotidiano. Donde lo diurno dialoga con lo nocturno, la lógica con la imaginación, la emoción con la reflexión, y lo que parece ficción es lo que realmente ha sucedido.

Creados en torno a una casa dibujada, que permitió vincular a distintos personajes: Lorca, Barradas, Xirgú, Lussich, Bonet, Villegas Berro, Jones Odriozola, Seguí de la Riva. Que aquí dialogan entre sí sobre temas comunes: dibujar, escribir, crear, arte y poesía, expandiendo el universo de nuestro dibujo.

Hoy recordé esta frase tuya que me resultó más que oportuna:

Los edificios de la arquitectura son contenedores de historias. Por eso el entendimiento de la arquitectura comienza por las conjeturas narrativas que cabe encajar en el interior de los edificios y en su entorno. A la inversa, todo proyectar empieza por una o varias narraciones comportamentales a las que el edificio en ciernes debe de dar cabida. Sin narración no hay posibilidad de proyectar. (Seguí de la Riva, 2006, p.3)



En ese punto me encontraba cuando llega tu correo con tu dibujo, y tu pregunta:

Dibujar... ¿para qué?

Tus palabras sonaron así:

DIBUJAR PARA QUÉ?

DIBUJAR PARA

QUIÉN?

Hasta que pude esbozar una primera respuesta a tu pregunta:

Dibujar... ¿para qué?

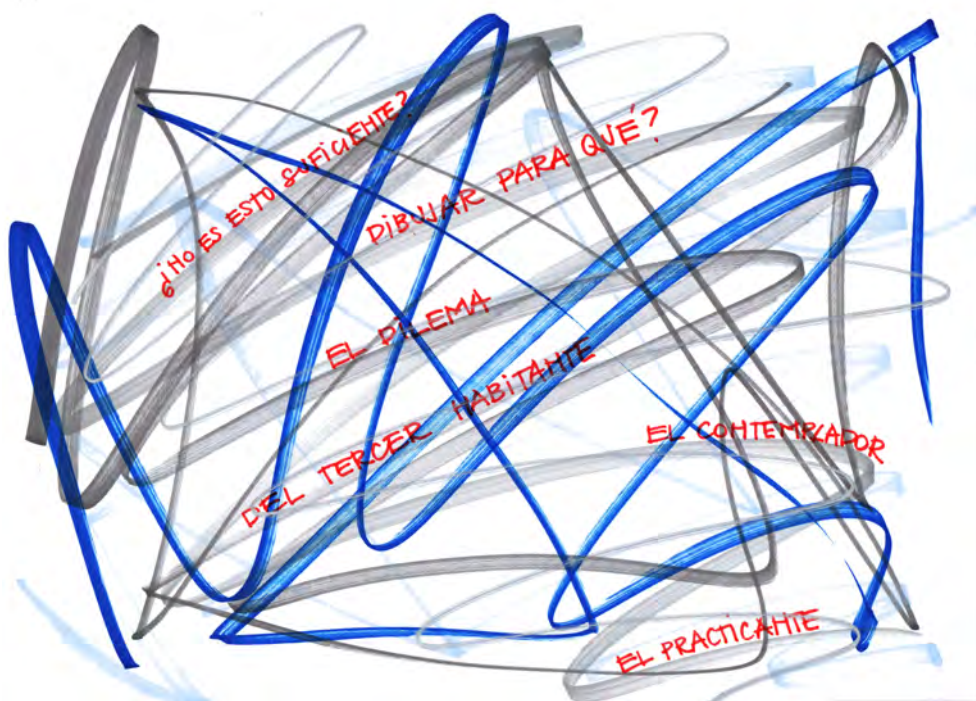
Porque esos dibujos me son ajenos.

Durante varios días le di vueltas a esta respuesta, un poco desplazada, hasta que pude completarla: esos dibujos me son ajenos porque no estoy en ellos, no me implican.

En ese momento, por primera vez me vi en mi dibujo, y me avergoncé. Llegué a pensar que mi deriva autopromovida me alejaba de lo esperable en un trabajo académico, al teñirlo todo con la desdeñada y vapuleada subjetividad. Pero me dejé guiar por mi intuición y seguí adelante.

Hoy ya no me avergüenzo, porque en él vi por primera vez mi dibujar. Y sé que la categoría más objetiva del conocimiento es la del que conoce, y lo más objetivo es contar con él. (Morin, 2001b). Que un proceso de conocimiento lleva consigo otro de autoconocimiento, es un viaje hacia afuera pero también hacia dentro. Que en todo sujeto habita lo extraño y cuando dibujamos «el cuerpo se convierte en una salida, una boca, que exterioriza, que deja salir, exponer y hacer visible aquel rastro interior que se ignora. El trazar como movimiento hacia fuera, vuelve a observar para conectarse con este adentro.» (Kosma, 2014, p.75)

Hace poco releí una frase tuya donde dices: «Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad», (Seguí de la Riva, 2010, p.73) y pensé: si dibujar, es una apertura del yo, mi dibujo tiene algo de niña, pero no es por su sol de brillantina.



Repaso lo hecho, buscando profundizar mi respuesta a tu pregunta:

Elegí dibujar en el Taller, donde el juicio de los otros no tiene cabida. Allí, durante varias jornadas dibujé la planta, calqué, copie, sinteticé. Utilicé papel sulfito para dibujar capa sobre capa, siempre descubrí algo nuevo al hacerlo de ese modo. Primero lápiz, luego tinta, más tarde color. Hice una docena de pequeños dibujos que cabían en una hoja A5. Los hacía sentada, trabajando sobre la mesa, los empezaba y los terminaba en una jornada. Como si no pudiera o no quisiera detenerme demasiado tiempo en ellos. Un día pensé que no había mucha distancia entre estos dibujos, y los dibujos que hacía habitualmente al diseñar a mano.

En la siguiente sesión, elegí una hoja más grande, de 800 mm x 1160 mm, de papel craft la pegué en la pared y, pincel en mano, dibujé. Esto produjo algún cambio pero aún seguía dibujando plantas, una pieza gráfica fundamental para una arquitecta, tal vez por eso me costaba dejarla a un lado. Di otro paso más y tomé otra hoja de papel craft, dibujé nuevamente la planta pero le superpuse la sección y luego la fugué. Estuve en él un par de semanas, lo hice de pie, la altura de mis ojos coincidía con la línea del horizonte. Con el lápiz delimité las figuras y a partir de esa configuración inicial y lineal empecé a usar el pincel y el color, hasta que en cierto momento vi algo en él. Tomé otra hoja y repetí lo trazado, fijando una configuración básica, así empezó el diálogo y con ello llegó el carnaval de colores y técnicas: acrílico, crayones, brillantina, marcadores, papeles y el cuerpo se encargó del resto.

... tan sólo la escritura es capaz de mezclar las hablas (...) darle al lenguaje una dimensión de carnaval (...) la escritura es atópica; respecto a la guerra de los lenguajes, a la que no suprime, sino que desplaza, anticipa un estado de prácticas de lectura y escritura en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando. Barthes, 1994, p.13



Figura 6.3: Proceso de un dibujo (2019)

Al final de este proceso fue que encontré el dibujo, que en su plano más llamativo deja ver una casa, en perspectiva, en sección y en planta. Estas tres piezas gráficas muestran desde tres puntos de vista al mismo objeto: casa. Que a simple vista parece la única protagonista del dibujo pero no lo es, porque en un segundo plano, sobre la izquierda, está la extraña pareja que la habita.

... entre nosotros y las cosas se establecen no ya puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o espacio extendidos en él sino la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan ... (Merleau-Ponty y Goldstein, 2003, p.35)

Vuelvo a tu pregunta: ¿Dibujar, para qué?

Cuando visitamos un edificio, lo observado se imprime de algún modo en nuestro cuerpo, si nos detenemos para que ello suceda. Al dibujar podemos recuperar las sensaciones que quedaron registradas en él, que forman parte de nuestra memoria corporal y a la que recurrimos cada vez que diseñamos.

Al dibujar hacemos tangible, ese encuentro singular entre un sujeto y un mundo observado, imaginado, tocado.



Mirando la casa desde fuera no pude sentirme allí, necesité *hacerme niña* para dibujarla y encontrarme en ese mundo ensoñado donde todo es posible, porque ella todo lo cree y todo lo crea.

Hay horas en la infancia en las que todo niño es un ser asombroso, el ser que realiza el asombro de ser. Descubrimos así en nosotros una infancia inmóvil, una infancia sin devenir, liberada del engranaje del almanaque. (Bachelard, 1997, p.177)

Buscando la casa encontré mi *dibujar natural*, personal e intransferible. Creí haberlo perdido, pero hoy descubro que siempre estuvo latente como posibilidad, solo estaba dormido. Para activarlo fue necesario explorar, practicar y escuchar las palabras silenciadas. Al escribir sobre dibujar, escribí como quiero dibujar.

Dibujar es un modo de «ex-istir, ser ex, es estar expuesto según la exterioridad corporal, es ser en el mundo y aun, de manera mas radical, ser mundo». (Nancy, 2007, p.48). Al exteriorizarnos, volvemos visible lo que hasta ese momento era invisible, incluso para nuestros propios ojos.

El niño busca su voz
(La tenía el rey de los grillos)
En una gota de agua
buscaba su voz el niño.

García Lorca, 1960, p.331

Dibujé porque no me fue suficiente estudiar los planos, ni visitar la casa. Es justo decir que los planos de la casa eran copias, impresiones a escala reducida. Es muy diferente enfrentarse a un dibujo original, donde la textura del papel, su tamaño, sus colores, el trazo, le otorgan un carácter táctil, corpóreo. Hay dibujos que con solo mirarlos nos sorprenden y conmueven, y tal vez por eso, porque es tan fuerte la emoción, toma forma en nuestro interior, pero son casos excepcionales.

Recuerdo cuando tuve frente a mí: *Au Moulin Rouge* de Toulouse Lautrec, expuesto en una de las salas del *Art Institute Chicago*, junto a otros cuadros. Pintado al óleo, fue hecho hace más de cien años, entre 1892 y 1895. Su forma es casi cuadrada, y su tamaño es relativamente pequeño, mide 1230 mm × 1410 mm. Pero apenas verlo, fui atrapada por aquellos agujeros blancos.

Mirar la planta me bastó para reconocer la casa como objeto físico: su organización, su materialidad, su conformación, pero no para percibirla como objeto estético. Necesité dibujar con todo el cuerpo, implicarme, para encontrarme con esa porción de mundo.

Para Dewey, reconocer no es lo mismo que percibir, dado que el reconocimiento está cargado de preconceptos, y para percibir el contemplador debe, al igual que el artista, crear su propia experiencia. Y es la experiencia, en tanto actividad reconstructiva, la que les permite percibir el objeto estético más allá del objeto físico. Al impregnar emocionalmente lo percibido (dado que la emoción es la que guía al intelecto), la experiencia liga las partes a un todo. (Dewey, 2008)

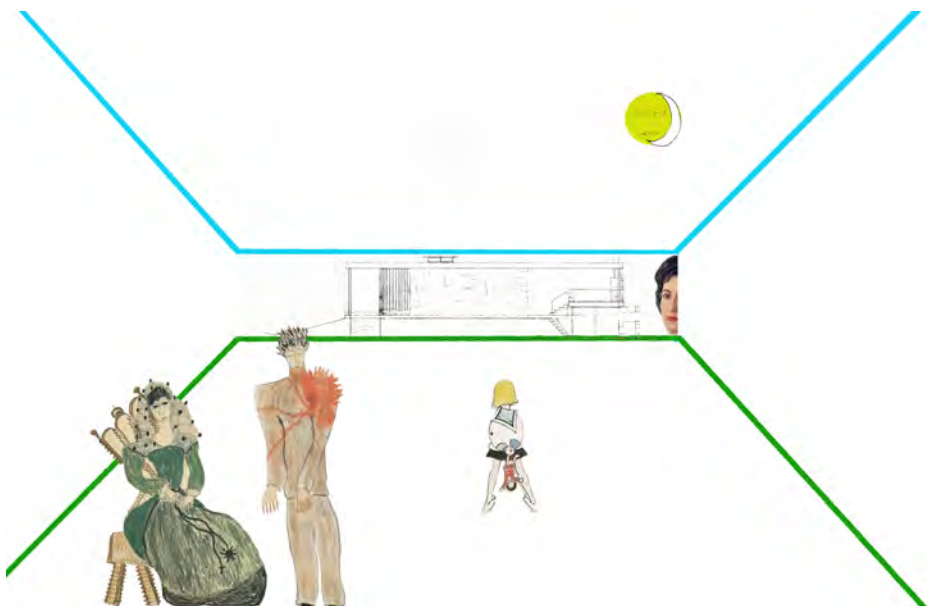


Figura 6.4: De visita en un espacio cartesiano

Dibujando le dí forma a mi experiencia. «Se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje (...) debemos pues *implicarnos en* para tener una posibilidad -dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje- de *explicarnos con*». (Didi-Huberman, 2012, p.33)

Creé un mundo soñado en un papel, un espacio *entre* mi mundo y el que me rodea, un hilo vibrante constituido por a←fecto y e→moción. (Rosa, 2019). Para hacerlo tuve que recuperar mi registro, la memoria de mi infancia, para reencontrar mi trazo. Viviendo el lenguaje pude habitar el dibujo.

Al hacerlo de ese modo, habitando el dibujo, la casa se tornó vívida. Estuve allí, en ese mundo soñado, porque «los seres humanos podemos vivir cualquier mundo que generemos en nuestro lenguajear». (Maturana y Pörksen, 2004, p.9)

Si la experiencia, aún en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de una experiencia estética, es arte en germen. (Dewey, 2008) Y la experiencia poética es una suerte de contemplación natural que implica un momento de silencio y de alta receptividad que termina en una obra producida, en una obra que se ha expresado (Maritain, 1955), tal vez esta experiencia sí sea, después de todo, estética y poética.

Lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia. (Dewey, 2008, p.96)

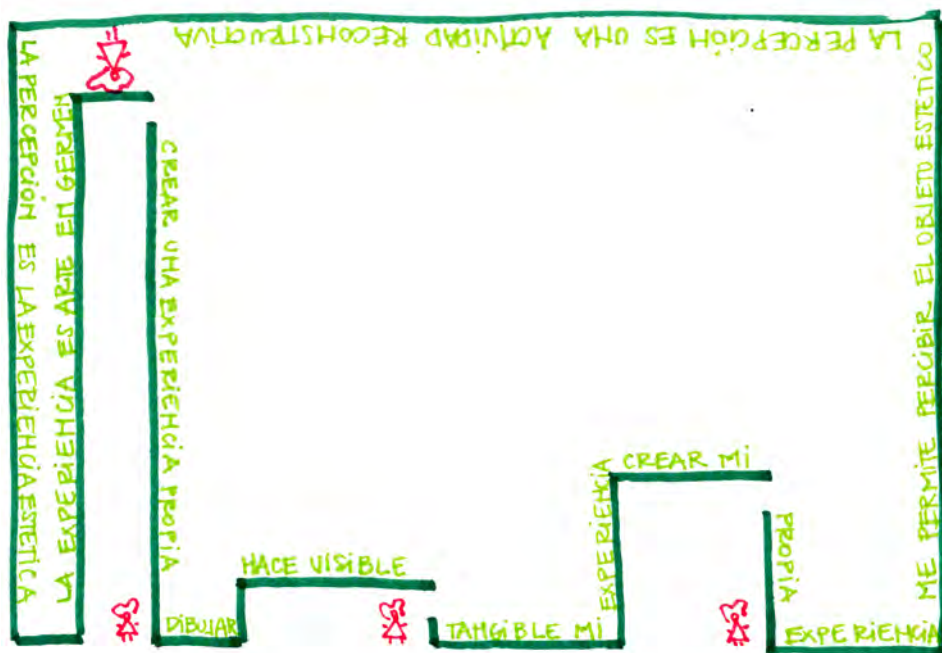
Estas respuestas provisionarias abren nuevas preguntas que me fuerzan a seguir pensando. ¿Será que escribir me permite percibir mi dibujo como un objeto estético? ¿Lograré darle forma a tantos fragmentos disímiles? ¿Será una experiencia estética-poética?

Por momentos pienso si tendré respuestas, pero como tú dices «dudar es escuchar la dinámica interior superpuesta a afirmaciones racionales fijas, venidas del exterior organizado y consagrado de los otros (de afuera, constructor)», (Seguí de la Riva, 2010, p.91) por eso ya no temo dudar.

Seguimos charlando

Un abrazo

Soledad



Capítulo 7

UNA FORMA

El método no puede formarse más que durante la búsqueda; no puede despejarse y formularse más que después, en el momento en que el término vuelve a ser un nuevo punto de partida, esta vez dotado de método (...) La vuelta al comienzo no es un círculo vicioso si el viaje, como indica hoy la palabra *trip*, significa *experiencia* de donde se vuelve cambiado. Entonces, quizá, habremos podido aprender a aprender aprendiendo. Entonces, el círculo habrá podido transformarse en una espiral donde el regreso al comienzo es precisamente lo que aleja del comienzo. (Morin, 2001b, p. 36)

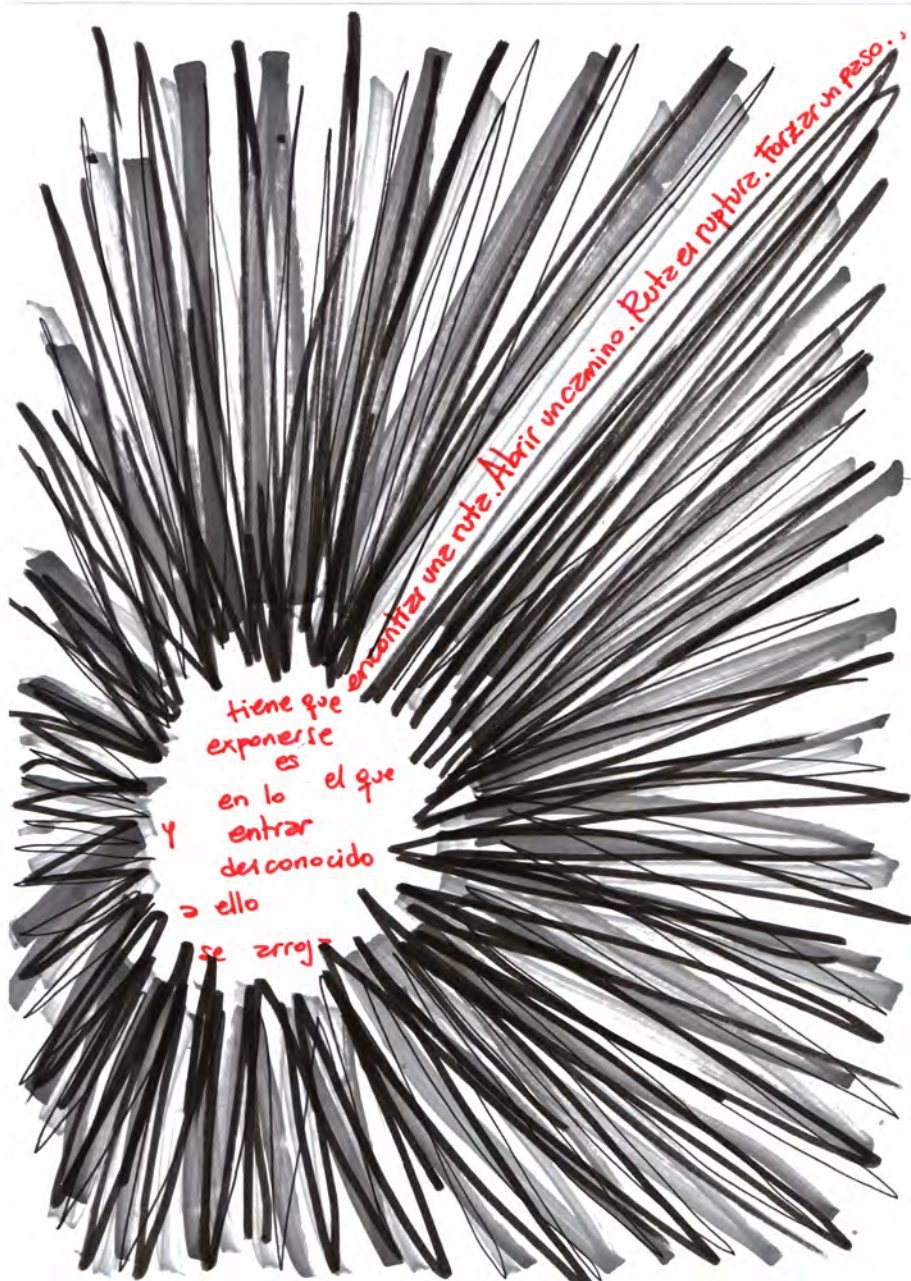


Figura 7.1: Entrar a lo desconocido es ex-ponerse. Y el que se arroja a ello tiene que "abrirse camino", franquéandose una ruta. Ruta es ruptura, *rompere viam*, forzar un paso... (Morales, 1984, p.174)

Este es un ensayo sobre un dibujo, el de la portada, que como cualquier otro tiene una cualidad visible, pero contiene también lo invisible, un sentido múltiple y tridimensional, sintetizado en una imagen que parece plana.

Hecho a mano, el dibujo surge del encuentro entre un *sujeto pasional* y aquello que quería aprehender. Es el resultado tangible de un dibujar relacional que configura un mundo en un papel, un espacio *entre* donde lo dicotómico no tiene cabida, pues allí lo posible y lo impensable casi se solapan, y lo que parece inverosímil desde fuera es verdadero para quien lo habita.

Es un dibujo que parece limitarse a ilustrar una casa, pero que contiene varios planos inadvertidos a simple vista. Como en todo mundo soñado, que expande el mundo conocido, lo diurno convive con lo nocturno, que suele ser más difícil de atrapar, y es un fenómeno asombroso cuando se vuelve figura, iluminado por un recuerdo que trae consigo una metáfora dentro de otra metáfora.

La tarea de descubrir y explicar estos planos superpuestos involucró a la autora, que encontró *un método* a través del arte para mirar con extrañeza lo cotidiano y descubrir lo nuevo, lo que antes no había visto en él.

Dado que esta narración no busca concluir, sino abrir puertas de entrada al mundo creado, su estructura es ramificada y circular. Los habitantes de este mundo crean, a su vez, relatos propios, y cada uno convoca un universo personal, pero sus historias se entrelazan en torno al dibujo habitado.



Figura 7.2: Plano ciego (1160 mm x 800 mm) (2021)

Este fue el primer capítulo que escribí, aunque se haya convertido en el último. La búsqueda que comenzó con él fue transformándolo y ya no es el mismo. Algunos temas que al principio parecían fundamentales para *implicarme* no lo fueron para *explicarme*, y dejaron su lugar a otros.

Fue escrito una vez que terminé el dibujo, cuando comencé a reflexionar sobre él, fue a la vez una herramienta de exploración y el resultado de esa exploración. Luego quedó a un lado y ahora lo retomo para darle un cierre provisorio a esta tesis.

Si explico que esta no era su ubicación original es para reafirmar que este texto fue cambiando con el tiempo, a través de la escritura. Es el resultado de un diálogo intenso entre forma y contenido; entre lo que se dice y el modo en que se dice. Aquí, la forma no es azarosa, no fue definida *a priori* ni impuesta externamente.

Esta forma es una abstracción de un *proceso complejo* sintetizado en un espacio-tiempo y como cualquier otra contiene distintos significados.

Apenas el pensamiento se expande, vuelve a contraerse, buscando delimitar una forma. Este modo recursivo fue dejando sus huellas, por eso ciertos rasgos son recurrentes en éstas páginas. Dibujar es *buscar con las manos*, y ellas vuelven sobre lo ya trazado. Este escrito también es un dibujo.

Ahora puede leerse linealmente, siguiendo una secuencia y un orden lógico, algo que no condice con su proceso de creación. Por eso está sembrado de entradas extemporáneas, trazas de tiempos superpuestos.

Este es un escrito *ordinario*, donde todo se pudo decir. Escribiendo *naturalmente* pude «navegar de forma ininterrumpida de lo preciso a lo vago, de lo concreto a lo abstracto, de lo prosaico o lo técnico, a lo poético». (Morin, 2001a, p.203) En él algunas palabras se atraen entre sí, configurando una constelación, y son más visibles que otras.

155

Más allá de su linealidad aparente, este escrito es circular, de algún modo. Se convierte, entonces, en la analogía de una deriva que a partir de una «pasión de arranque» incita la búsqueda de referencias externas y da paso a una «reflexión constante sobre el propio hacerse del hacer». (Seguí de la Riva, 2020) En un proceso donde el observador se constituye al mismo tiempo en meta-observador. Y va hilvanando en el discurso la incidencia que producen en el posicionamiento inicial las referencias externas encontradas. (Seguí de la Riva, 2020)

Esta tesis es otro mundo soñado, creado al *lenguajear*, y con cada lectura se expande. De relatos entrelazados que fueron ordenados en una narración porque «es la forma verbal de construir la significatividad de la experiencia», como dice Ricoeur. (Seguí de la Riva, 1996, p.1) Un universo mestizo, compuesto de fragmentos, donde conviven escritos y dibujos y una pluralidad de voces expresan sus pequeñas y múltiples verdades.

Toda idea o punto de vista proviene siempre de un sujeto, y por ello de ningún modo podemos eludirlo. Una tesis no es la excepción, por eso hablo en primera persona, para no hacerlo en nombre de todos y de ninguno, tampoco esconderme detrás de *el mito de la objetividad*.

Tiempo atrás pensaba que hacerme visible en este escrito, era un error de encuadre en el marco de un modelo de investigación que exige mantener estrictas distancias. Hoy pienso que no hay mirada sin implicación, y que toda reflexión «siempre es un retorno a nosotros mismos, que por otra parte debe mucho a nuestra frecuentación del otro». (Merleau-Ponty y Goldstein, 2003, p. 53)

Negarme me permitió desdoblarme y «redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar». (Merleau-Ponty y Goldstein, 2003, p. 9) Y sí en determinado momento entendí que era necesario nombrarme, fue porque no podemos *distinguir* sin distinguirnos.

Tomar distancia de sí mismo buscando lo extrañante, te permite mirarse como objeto, auto objetivarse, Al complejizar tu identidad dentro de un todo más amplio, puedes ver con nuevos ojos el fenómeno *entre* sujeto y objeto.

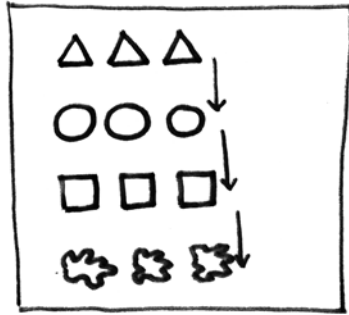
Al identificarme como dibujante rompí un pacto de lectura. Me transformé en una figura extraña, ajena en este escrito académico. Pero esa tensión produjo un desplazamiento que me permitió percibir el dibujar como un hacer particular, y entenderlo como arte.

Durante mucho tiempo creí que desarrollar una investigación sobre dibujar a partir de un caso concreto me conduciría inevitablemente a una misión inabarcable o superflua por lo desproporcionado de la premisa. ¿Cómo integrar en una misma forma partes disímiles, con distinto carácter, tamaño, funcionalidad y jerarquía? Sin embargo ¿no es esta una situación a la que los arquitectos nos enfrentamos cada vez que diseñamos?

Decidí abordar la tesis como un proyecto, y lo hice dibujando. Porque si «nos servimos de nuestra estructura de pensamiento para pensar. Necesitaremos también servirnos de nuestro pensamiento para repensar nuestra estructura de pensamiento». (Morin, 2001b, p.35).

Los arquitectos dibujamos cuando diseñamos, para resolver un problema. Para ello lo rodeamos, nos alejamos y nos acercamos, vamos de las partes al todo, y del todo a las partes. Lo nítido se alterna con lo borroso, en un espiral que parece no tener fin. Al dibujar pensamos, dudamos, imaginamos, habitamos y creamos.

Y de este modo entiendo se va configurando un sistema *autopoiético*, como esta tesis, que se crea a sí mismo a partir de la interacción entre sus componentes, es capaz de generar otros nuevos y de auto-organizarse ante los cambios internos y externos. (Maturana y Pörksen, 2004) (Giannopoulou y Kosma, 2009)



¿Investigación Arquitectónica?



Pensamiento Arquitectónico

La realidad imprevista de la investigación, incontrolada, abierta a todos mediante la emoción, frente al convencionalismo propone el imaginar como el factor catalítico, como el hacer que nos permite distanciar y ver las cosas con su verdadero aspecto. (Giannopoulou y Kosma, 2009, p.8)

Esta búsqueda requirió que dejara de lado parte de lo aprendido, preconceptos y juicios ajenos, para arrojarme a un vacío incierto en la acción de *forzar un paso*. Porque no es posible descubrir algo nuevo recorriendo siempre el mismo camino.

No seguir una metodología, con pasos e instrumentos prefijados, me permitió encontrar *un método*, a través del arte. Hoy comprendo que «es absurda la idea de que un artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como un investigador científico». (Dewey, 2008, p.53) El artista piensa en tanto produce, con los mismos instrumentos que trabaja. En este hacer sujeto, medios y objeto están íntimamente ligados, operando de modo conjunto: acción, pensamiento, observación, imaginación y creación.

El *método* es el camino recorrido por un sujeto en busca de un objeto. Es el mapa dibujado al final de esa deriva, y por ello no es posible replicarlo de modo indiscriminado a partir de una lista.

Dibujando y escribiendo pude *implicarme en y explicarme con*. Pude transitar lo imprevisible. Algunas palabras me guiaron, las descubro entre estas líneas al recorrerlas una vez más, y leer con comprensión: montaje, extrañamiento, metáfora, deriva. Funcionaron como dispositivos para alterar el orden previo, irrupciones de un mundo nocturno que también es parte del mundo que habitamos. Al expresarse a través de la forma, de algún modo, se rebelan al dominio de la pura consciencia.

Como *agente de la acción* dibujé y escribí para darle forma a una experiencia y al mismo tiempo fundamentar una postura: la de esta tesis, resultado de un proceso dinámico de conocimiento, situado y limitado.

Conocer desde «la posición del que hace una cosa» es explorar el mundo a través de un práctica. (Barthes, 1994) Supone un observador activo, que establece una relación dinámica y desplegada en el tiempo con el objeto observado. Y cuando entre ambos se produce una fricción, la experiencia

estética tiene cabida.

Involucra un cuerpo, porque «el organismo es una fuerza no una transparencia». (Dewey, 2008, p.278) Un cuerpo sensible, con memoria, y «un cuerpo es una diferencia». (Nancy, 2007, p.21) Mantenerlo a raya, ignorarlo, es de algún modo expulsarlo del mundo que habita, explora y busca conocer.

La experiencia estética es en primera persona porque no es posible separar el objeto de quien lo percibe. Sus experiencias vividas tensionan su mirada y su *imaginación creadora*, que es parte de su percepción, vincula universos que hasta el momento nada tenían en común: el de una casa, un poeta y una dibujante.

Está unida a un lenguaje, en tanto nombra, expresa y forma lo percibido, es el modo de aprehenderlo, tangible en un dibujo y un escrito. Lo formado es un producto objetivado, en tanto se ubica en una zona intermedia, *entre* un sujeto y objeto.

Cuando entre ambos «se desprende una singularidad» y lo habitual se transforma en asombroso, hay conocimiento. (Trías, 2013, p.92) Y esto sucede en una experiencia estética.

Partí de un dibujo para mirarlo críticamente en lugar de repetirme sin dudar. Más allá de supuestos y sobreentendidos, busqué expandir los límites de lo establecido: los arquitectos dibujamos. Sí, pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de dibujar? Y más allá de las etiquetas ¿para qué dibujamos?

Si lo vivimos en su usualidad, con el olvido que da el hábito, lo aceptaremos como técnica, si lo contemplamos en su condición *poiética* o cualitativa lo estaremos como arte, dice Morales refiriéndose a la arquitectura, (Morales, 1984) pero le cabe muy bien al dibujar

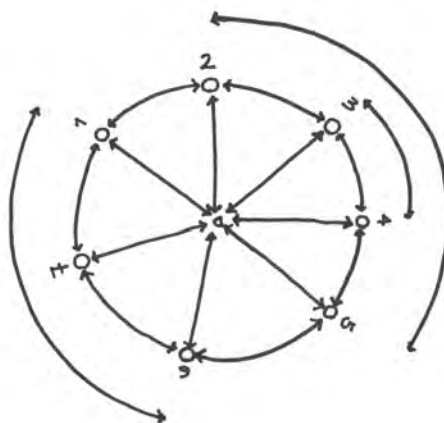
Cada vez que dibujamos nos desdoblamos, aunque no seamos conscientes de ello de modo reflexivo. Dibujar es un modo de objetivar, de mediación entre nosotros y aquello que nos rodea. pero de lo que también formamos

parte. Lo creado en un papel es fruto de un encuentro único, es un espacio relacional y por eso un dibujo es siempre un extraño familiar para cualquier dibujante.

Dibujar, entendido como arte, es un hacer dejándose afectar, un modo de *lenguajear* de un cuerpo que siente, piensa, imagina, se expresa, conoce. Y su dibujo es la forma de una experiencia estética.

Pero si nuestro dibujar deja de ser particular, escondiendo al sujeto que está detrás, si dejamos de hacerlo con todo el cuerpo, y nos alejamos cada vez más de aquello que no rodea, no habrá afecto ni emoción, tampoco encuentro ni poesía, sólo un papel vacío.

Dibujar y escribir como arte, son modos conocer, habitar y existir en un mundo creado.



Bibliografía

- Alberti, R. (1995). La Mirada del Otro. antonio Bonet, arquitecto. *Revista Arquitectura. Colegio de Arquitectos de Madrid*, (303), 91-93.
- Alvarez, F. y Roig, J. (1996). *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*. Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Areán, C. (1986). Dibujos de un poeta cromático. *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-36, 103-118.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la Ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós Ibérica.
- Berger, J. (2011). *Mirar*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (2012). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Cagnasso, A. y Martínez, R. (2014). *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*. Losada SA.
- Cesio, L. (2015). *Modernos*. FADU.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde La Imagen*. Serie Ve SA.
- FADU, U. (2018). *Entrevistas. Edición Especial*. FADU.

- Feyerabend, P. (1986). *Contra El Metodo_ Esquema de una teoria anarquista del conocimiento*. Tecnos.
- Fischer, D. y Pisani, S. (1998). *Al Este de la Historia*. Ediciones Santillana SA.
- Foguet i Boreu, F. (2002). Conferencia inédita de Margarita Xirgú. *Assaig de teatre: Revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral de Barcelona*, (35), 161-172.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. La Piqueta : Endymión.
- Gadamer, H.-G. (1998a). La hermenéutica tras la huella. *Cuaderno Gris. Número 3 (Ejemplar dedicado a Diálogo y deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida)* (pp. 231-253). Universidad Autónoma de Madrid.
- Gadamer, H.-G. (1998b). Texto e Interpretación. *Cuaderno Gris. Número 3 (Ejemplar dedicado a Diálogo y deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida)* (pp. 17-41). Universidad Autónoma de Madrid.
- Gallego Morell, A. (1988). Dimensión literaria del García Lorca dibujante. *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* (Fundación Universitaria Española, pp. 195-206).
- García Lorca, F. (1960). *Obras Completas*. Aguilar.
- García Lorca, F. (1994). *Federico García Lorca. Prosa 1. Obras VI. (Vol. VI)*. Akal.
- García Lorca, F. (1995). *Federico García Lorca. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sanchez Mejía*. Librum SA.
- Giannopoulou, E. y Kosma, A. (2009). Investigación abierta-Condiciones para una investigación arquitectónica abierta que se interroga sobre el ser humano. *Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*.

- Gibson, I. (1998a). *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* (Vol. 1). Grijalbo Mondadori SA.
- Gibson, I. (1998b). *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (Vol. 2). Grijalbo Mondadori SA.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós Estética.
- Heidegger, M. (1960). Poéticamente habita el hombre (Conferencia). *Revista de Filosofía. Universidad de Chile*, 7(1), 77-91.
- Hernández, M. (1987). *Federico García Lorca. Dibujos*. Herederos de Federico García Lorca.
- Hernández, M. (1998). *Libro de los Dibujos de Federico García Lorca*. Comares. Fundación Federico García Lorca.
- Hustvedt, S. (2020). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Editorial Planeta.
- Jones Odriozola, G. (1951). *Tesis conceptual sobre la Arquitectura. Concurso de Profesor titular de Proyecto*. Farq.UdelaR.
- Jones Odriozola, G. y Villegas Berro, F. (1956). *Terminos del convenio a celebrarse entre Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro, Arquitectos*.
- Kosma, A. (2013). Manos en Improvisación. *Revista HipoTesis. Serie Numerada*, 6-15.
- Kosma, A. (2014). *Proyectar dibujando: una aproximación fenomenológica al estado naciente del proyecto. Un estudio entre dos culturas arquitectónicas*. (Tesis doctoral). Politécnica de Madrid (ETSAM). Madrid.
- Kosma, A. (2015). Cuerpo arrítmico. La práctica de dibujar en una descripción sin lugar. *Revista HipoTesis. Serie Numerada*, 14-19.

- Kosma, A. (2016). Del Dibujo al Dibujar. Cambios Generacionales, metamorfosis y aperturas de un término. *Arteoficio. Cuadernos*, 5-10.
- Loustau, C. (1973). Nuestros valores: Guillermo Jones Odriozola. *Diario El Día*, (20).
- Lussich, A. (1912). *Fragmentos. De una carta al Dr. Américo Ricaldoni, en París*. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/48096>
- Maritain, J. (1955). *La Poesía y el Arte*. Emecé Editores.
- Maturana, H. y Pörksen, B. (2004). *Del Ser al Hacer. Los orígenes de la biología del conocer*. Comunicaciones Noreste LTDA.
- Menéndez-Onrubia, C. (2014). Margarita Xirgú, pedagogía teatral. *Género y Exilio Teatral Republicano: Entre la Tradición y la Vanguardia* (pp. 195-207). Brill - Rodopi.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Prometeo Libros.
- Merleau-Ponty, M. y Goldstein, V. (2003). *El Mundo de la percepción: siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica.
- MNAV. (2013). *Barradas. Colección MNAV*. Fanelcor SA.
- Morales, J. R. (1984). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la Arquitectura*. Editorial Universitaria. Universidad de Bio Bio.
- Morin, E. (2001a). *El Método. El conocimiento del Conocimiento* (Vol. 3). Ediciones Catedra.
- Morin, E. (2001b). *El Método. La naturaleza de la naturaleza*. (Vol. 1). Ediciones Catedra.
- Najmanovich, D. (2016). *El mito de la objetividad. La construcción colectiva de la experiencia 1*.
- Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. (Ediciones La Cebra).

- Nudelman, J. y Carranza, A. (1992). Urbanización de Punta Ballena. Antonio Bonet Castellana. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (194), 72-75.
- Ortín, M. (1959a). *Carta de Miguel Ortín (copia manuscrita)*.
- Ortín, M. (1959b). *Carta Miguel Ortín (transcripción)*. [http : / / margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/144c/144c.htm](http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/144c/144c.htm)
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Pérez Carabias, V. (2010). Sobre la estructura del grafoaje del dibujar. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15(15), 190-195. <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1007>
- Permiso de Construcción. Casa M. Xirgú y M.Ortín. (1957).
- Pich, F. (1992). Cómo meterme en ese bosque, cómo penetrarlo? *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (194), 68-71.
- Plaza Chillón, J. L. (2008). Imágenes que explican poesía: para una interpretación de los dibujos de Federico García Lorca, 21.
- Plaza Chillón, J. L. (2014). Una proyección gráfica de la palabra: Los dibujos “abstractos” y vibracionistas de Federico García Lorca. *De Arte 13. Revista de Historia del Arte*, (13), 216-239.
- Poètes d'aujourd'hui : Federico García Lorca*. (1958). Francia. [https : / / open . spotify . com / track / 2Vv5Tntb8iYwi0Fdb6jqzZ ? si = Ybl9fMdtQEONZUIsmPX2AA](https://open.spotify.com/track/2Vv5Tntb8iYwi0Fdb6jqzZ?si=Ybl9fMdtQEONZUIsmPX2AA)
- Rodrigo, A. (2005). *Margarita Xirgú, Una Biografía*. Flor del Viento Ediciones.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz Editores.
- Rothko, M. (2015). *Escritos sobre arte (1934-1969)* (Kindle). Ediciones Paidós.
- SA, C. (1954). Folleto 7o Gran Plan de Edificación.

- Seguí de la Riva, F. J. (1996). Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. *La interpretación de la obra de arte* (pp. 11-90). Editorial Complutense.
- Seguí de la Riva, F. J. (2006). Arquitectura y Narración, 5.
- Seguí de la Riva, F. J. (2010). *Ser Dibujo*. Maira Libros.
- Seguí de la Riva, F. J. (2012). *Sobre Dibujar y Proyectar*. Nobuko.
- Seguí de la Riva, F. J. (2015). El dibujo de viaje de los arquitectos. *Encuentros XXIX. Agosto-Octubre 2013* (pp. 25-27). ETSA.
- Seguí de la Riva, F. J. (2020, 22 de junio). *Comentarios, textos y dibujos*.
- Trajtenberg, M. (1961). Retorno a Margarita. *Revista Marcha*, (17), 18.
- Trías, E. (2013). *Tratado de la Pasión*. DeBolsillo.
- UdelaR, Farq y ITU. (s.f.). *Taller territorial microrregión : Maldonado, Punta del Este*. Udelar. IMM.
- Verd Herrero, A. (2006). Dibujar con naturalidad versus lo artificial y forzado, 10.
- Verdú, D. (2008). Un Lorca a cuatro manos. *El País*, (16).
- Villegas Berro, F. (1998). Arquitectura en Punta del Este. *ELARQA*, 6(25), 12-17.

Lista de figuras

1.1	El dibujo encontrado	3
2.1	Dibujos en ejemplar de <i>Romancero Gitano</i> . (F. García Lorca)	19
2.2	<i>Joven y Pirámides</i> . (F. García Lorca)	21
2.3	La extraña pareja	22
2.4	<i>Dama Española Sentada</i> . (F. García Lorca)	24
2.5	Autorretratos (R. Barradas)	31
2.6	<i>Autorretrato en Nueva York</i> (F. García Lorca)	32
2.7	<i>García Lorca</i> . (R. Barradas)	34
2.8	<i>Herido en el Alba</i> . (F. García Lorca)	35
2.9	“A cuatro manos”.(R.Barradas y F.García Lorca)	36
3.1	<i>Margarita Xirgu</i> (Rafael Barradas)	41
3.2	Salón de la casa de Mariana Pineda. (F. García Lorca) . .	45
3.3	Bocetos para Decorados. (F. García Lorca)	46
3.4	<i>Busto de Antoñito el Camborio</i> (F. García Lorca)	49
3.5	<i>Firma con Luna reflejada</i> (F. García Lorca)	51
3.6	Fotografía de la casa	53
3.7	Casa J. Cuatrecasas	56
3.8	Casas vecinas	56
3.9	Plano catastral zona de playa	57

4.1	Carta de Miguel Ortín	64
4.2	Plano de Relieve de Punta Ballena	67
4.3	Plano Administrativo de la Sucesión Antonio Lussich	70
4.4	Dibujo de Urbanización. (A. Bonet)	72
4.5	Plano de Punta Ballena. Detalle	74
4.6	Planta de Ubicación Casa M. Xirgu	77
4.7	Planta. Casa M. Xirgu	78
4.8	Casas Tipo. (Jones Odriozola. Villegas Berro)	82
4.9	Casa-Estudio <i>Huasipungo</i> (G.Jones Odriozola)	83
4.10	Dibujos J. Seguí de la Riva	84
4.11	Planta de Ubicación Casa M. Xirgu	86
4.12	Planta de Albañilería Casa M. Xirgu	87
4.13	Corte de Albañilería A-B. Casa M. Xirgu	88
4.14	Fachada Norte. Casa M. Xirgu.	89
4.15	Corte de Albañilería C-D. Casa M. Xirgu	90
4.16	Fachada Este. Casa M. Xirgu	91
4.17	Fachada Sur. Casa M. Xirgu	92
4.18	Fachada Oeste. Casa M.Xirgu	93
4.19	Extracto de Tesis conceptual. (G. Jones Odriozola)	94
5.1	Una casa sin dibujo	98
5.2	<i>Bailarina Andaluza</i> (F.García Lorca)	105
5.3	<i>Labios</i> (F. García Lorca)	107
5.4	<i>San Sebastián</i> (F. García Lorca)	109
5.5	<i>Arlequín ahogado</i> (F. García Lorca)	111
5.6	<i>Imagen de la Muerte</i> (F. García Lorca)	113
5.7	<i>Payaso de Rostro que se desdobra</i> (F. García Lorca)	115
5.8	<i>La vista y el Tacto</i> (F. García Lorca)	117
5.9	Lorca en un plano	119

6.1	<i>Portrait of Stephy Langui.</i> (René Magritte)	124
6.2	Réplica a un dibujo. (J. Seguí de la Riva)	130
6.3	Proceso de un Dibujo	140
6.4	Visitantes en un espacio cartesiano	145
7.1	Abriendo un camino	151
7.2	Plano ciego	153

Tabla de contenidos

1	UN DIBUJO	1
2	PALABRAS DIBUJADAS	14
3	FICCIONES DOMÉSTICAS	39
4	UNA CASA	62
5	RETRATO DE UN POETA	96
6	UNA EXPERIENCIA	122
7	UNA FORMA	148
	Bibliografía	164
	Lista de figuras	170

Agradecimientos

A Javier Seguí de la Riva, Carlos Pantaleón, Leonardo Cabrera, Paula Galíndez, Gustavo Scheps y Midhí Caballero.

A todos los que me acompañaron y apoyaron en este intenso viaje, en especial a mi familia y a Valentín.

Este trabajo fue realizado con el apoyo de una Beca para Docentes otorgada por la Comisión Académica de Posgrado de UdelaR.