



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

Soledad Patiño Roquero

# EL DIBUJO HABITADO



# EL DIBUJO HABITADO



bibliotecaplural

Soledad Patiño Roquero

# EL DIBUJO HABITADO

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República. Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas. La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, que en distintas integraciones incluyó a Luis Bértola, Alicia Rodríguez, Magdalena Coll, Aldo Marchesi, Aníbal Parodi, Sergio Martínez, Alejandro Folga, Virginia Bertolotti, María Inés Moraes y Carolina Román, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2021.

Producción editorial del equipo de Ediciones Universitarias:  
Anafía Gutiérrez Porley (diagramación de interior y tapa)  
Nairí Aharonián Paraskevaídis y Christian Almonacid (revisión de textos)

© Soledad Patiño Roquero, 2022  
© Universidad de la República, 2024

Ediciones Universitarias,  
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)  
José Enrique Rodó 1866  
Montevideo, CP 11200, Uruguay  
Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>  
<<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>>

ISBN: 978-9974-0-2200-3  
e-ISBN: 978-9974-0-2204-1



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

# Contenido

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i>	7
AGRADECIMIENTOS	11
CAPÍTULO 1. UN DIBUJO	13
CAPÍTULO 2. UN POETA	25
CAPÍTULO 3. UNA ACTRIZ	55
CAPÍTULO 4. UNA CASA	79
CAPÍTULO 5. UN DIBUJANTE	119
CAPÍTULO 6. UN RELATO	153
BIBLIOGRAFÍA	169



## Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

*Rodrigo Arim*

Rector de la Universidad de la República



*A Javier Seguí de la Riva*



# Agradecimientos

A Anthi Kosma, Biblioteca del Centro Cultural de España en Montevideo, Carlos Pantaleón, Cecilia Gehrau, Centro Federico García Lorca (Granada), Javier Seguí de la Riva, Gabriela Ram, Gustavo Scheps, Laura Cesio, Laura García Lorca, Leonardo Cabrera, Marcelo Roux, Midhí Caballero, Museo Nacional de Artes Visuales, Paula Galíndez, Uriel Seguí, Xavier Xirgu.

A todos los que me acompañaron en este proceso, especialmente a mi familia y a Valentín.

Esta publicación es una versión que amplía y modifica, en parte, lo presentado en mi tesis de maestría en Arquitectura, opción Proyecto y Representación (defendida el 29 de octubre de 2021), realizada en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo con beca de la Comisión Académica de Posgrado, ambas de la Universidad de la República.



Capítulo 1

**UN DIBUJO**





*El dibujo encontrado. Collage (1160 mm x 800 mm).*



Un viernes de primavera hace más de dos años encontré en el taller este dibujo. Desde ese momento no dejo 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 Pöksen, 2004, p. 15).

*Casa* no es una palabra cualquiera, es el nombre con el que designamos al lugar donde habitamos. *Dibujar* tampoco lo es. 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: el 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 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. Los otros lugares eran el escritorio de madera de roble de mi tío Ariel, que se abría como un cofre, donde estaban los pasteles al óleo, y la oficina de mi abuelo, en la que me gustaba husmear 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 de hacerlo de ese modo en la adolescencia, cuando otros fijaron las reglas y los juicios sobre mis dibujos. No advertía entonces que «la educación comporta ciertas maneras prestadas, ciertos estereotipos que a la hora de dibujar impiden manifestarse con albedrío» (Verd Herrero, 2006, p. 1) y lo convierten en algo artificial y forzado.

A un arquitecto dibujar le permite alcanzar su objetivo, obtener un producto diseñado, buscar 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 ocupa solo 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 y dispone todo su cuerpo para la tarea, de modo intuitivo y espontáneo. Configura mundos en el papel hasta que un adulto se acerca, le pregunta qué es lo que está dibujando y lo corrige, pensando que así lo ayudará 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 vista, la técnica a emplear. Por ello, es probable que pueda señalar con facilidad los errores en nuestro dibujo, las desviaciones evidentes de las reglas del buen dibujar, que no permiten mezclar ni superponer indiscriminadamente papeles, acrílicos, crayones, tinta, carbonilla, lápiz, brillantina, figuras planas, tridimensionales, deformadas, elementos figurativos, abstractos, en múltiples puntos de vista.

Hecho a mano y de apariencia infantil, en el dibujo las distintas técnicas se superponen sin aparente reparo. 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 encontrado* no cumple con los propósitos que se esperan de un dibujo arquitectónico. No sirve para construir la casa, no precisa dimensiones, materiales, ni detalla aspectos constructivos. No es un dibujo de presentación para un cliente o un inversor. Tampoco es 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. Los 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 de diseño y construcción de edificios.

Aunque *El dibujo encontrado* 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 hoy 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 y 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 geoméricamente 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, dos grandes ventanales en el estar donde se encuentra la estufa, un patio-terraza con un árbol y un parrillero, un garaje debajo, y así podría seguir. Pero ¿sabría todo sobre la casa si describiera puntillosamente lo que ilustra el dibujo? ¿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. No obstante, esta conclusión pasaría por alto que la imagen tiene un carácter polisémico 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 como bueno o malo responde a una pretendida exigencia de fidelidad o 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» (Didi-Huberman, 1997, p. 47).

La clasificación y etiquetado de dibujares tal vez tenga que ver con una modalidad de análisis que busca facilitar la aproximación a un fenómeno complejo a partir de su disección, de su partición en unidades abarcables,

pero que, sin embargo, termina por construir una visión demasiado fragmentada y simplificadora 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 a quien la dibujó para mirar solo *El dibujo encontrado*, puedo ver que fue hecho a mano, pero ¿qué implica esto? Dibujar en un papel grande es muy distinto a hacerlo en uno pequeño, ya que supone a un dibujante sentado, recogido sobre sí, que mira desde arriba mientras ejecuta con la mano movimientos acotados, controlados. Un papel de 1160 mm × 800 mm como el del dibujo supone un cuerpo activo en movimiento, propicia una gestualidad amplia que deja sus huellas en el papel e implica un dibujante de pie frente a un soporte vertical o levemente inclinado, ya que 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. La utilización de 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, la aplicás, no te gusta, la 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* (Verd Herrero, 2006) supone una apertura para

expresarse al trazar, es necesario explorar sin restricciones, por lo que 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.

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).

Al detenerme de nuevo en el dibujo le veo cierto halo onírico, 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, el sol de brillantina, el 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, no para explicarse. Cuando dibujan, todo es posible, ellos ponen sus propias reglas, están ahí y son lo que quieren ser: casa, serpiente, pájaro. Naturalmente ellos pueden *ser dibujo* (Seguí de la Riva, 2010).

Los arquitectos también dibujan casas que imaginan, que sueñan, que pueden no parecer casas desde una mirada infantil. Para ordenar, dimensionar, proporcionar, articular y configurar, dibujan plantas, alzados, secciones, detalles. Se denominan dibujos arquitectónicos para distinguirlos de otros y porque su objetivo es convertirse en edificios.

Estos dibujos siguen el código de un sistema de representación gráfica que ubica al observador fuera del cuadro observado y establece una distancia entre ellos, lo que supone un desafío para cualquier arquitecto que busca sentirse dentro cada vez que dibuja una casa, dado que «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, ya que transforman los 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 y se les niega su condición de obra. Solo logran salvarse los que poseen rasgos excepcionales o fueron creados 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 (en caso de que se tocaran es mejor que no se note).

La definición de categorías en función de la edad del sujeto que produce y crea obliga a quien quiera emprender la tarea a elegir una posición desde la cual 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.

No parece posible que un adulto pueda dibujar como un niño, simplemente porque ya no lo es; pero «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). Cuando 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 persiguen la quimera de dibujar como cuando eran niños.



Capítulo 2

UN POETA





*La casa sin dibujo.* Intervención sobre *El dibujo encontrado* (1160 mm x 800 mm).

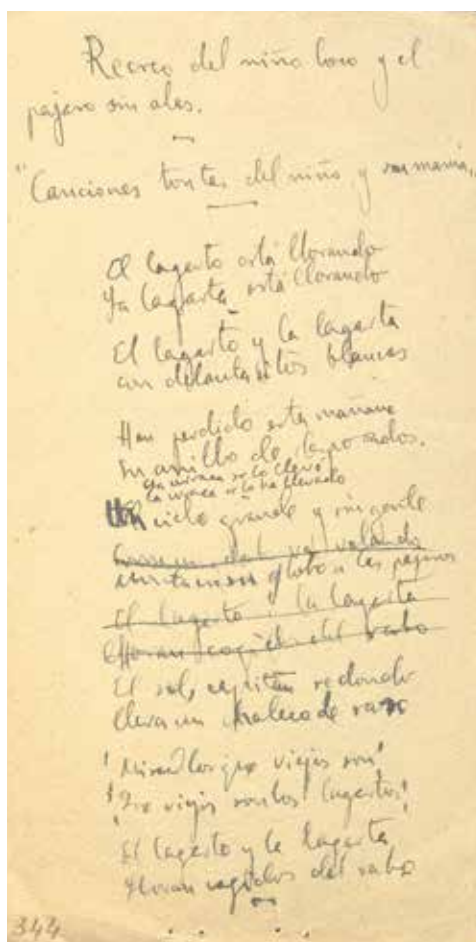
Fuente: elaboración propia (2020).



Una tarde, mientras ordenaba mi biblioteca y hacía lugar para algunos libros que había traído de lo de Paquita, cavilaba sobre estas cuestiones, recordando el dibujo. Aunque Paquita es una ávida lectora, en su casa solo tenía tres bibliotecas pequeñas, ya que la mayor parte de los libros que había 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, y disfruta mucho de hacer cada detalle con lápices de grafito, no le gusta usar colores. Cuando dejó su casa, nos pidió que guardáramos algunos de sus libros más preciados, los 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 a 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 (1995) de *Romancero gitano, Poeta en Nueva York y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Ojeando el libro encontré varios dibujos de Lorca que habían sido incluidos en esta edición especial. El hallazgo me sorprendió porque desconocía que el poeta dibujara, 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. Tal vez por este motivo mi memoria se activó y desencadenó 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 canción preferida era «El lagarto está llorando». Mi abuela ya estaba vieja y un poco desorientada cuando me tocó a mí leerle sus poemas, mientras de fondo sonaba la música de Charles Aznavour. «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).



«Canciones tontas del niño y su mamá». Publicado como «El lagarto está llorando» de Federico García Lorca.

Fuente: Archivo Fundación Federico García Lorca, Centro Federico García Lorca, Granada (1923).<sup>1</sup>

1 En el original se lee «El lagarto está llorando / La lagarta está llorando / El lagarto y la lagarta / con delantalitos blancos / Han perdido esta mañana / su anillo de desposados. / Una urraca se lo llevó / la urraca se lo ha llevado / 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! / El lagarto y la lagarta / lloran cogidos del rabo». Esta transcripción no coincide en su totalidad con la versión final que luego se divulgó (cf. García Lorca, 1960, p. 301).

Seguramente por eso me detuve en este libro de Lorca, por el sentido que tiene para mí, más allá de lo que representa y significa para los demás.

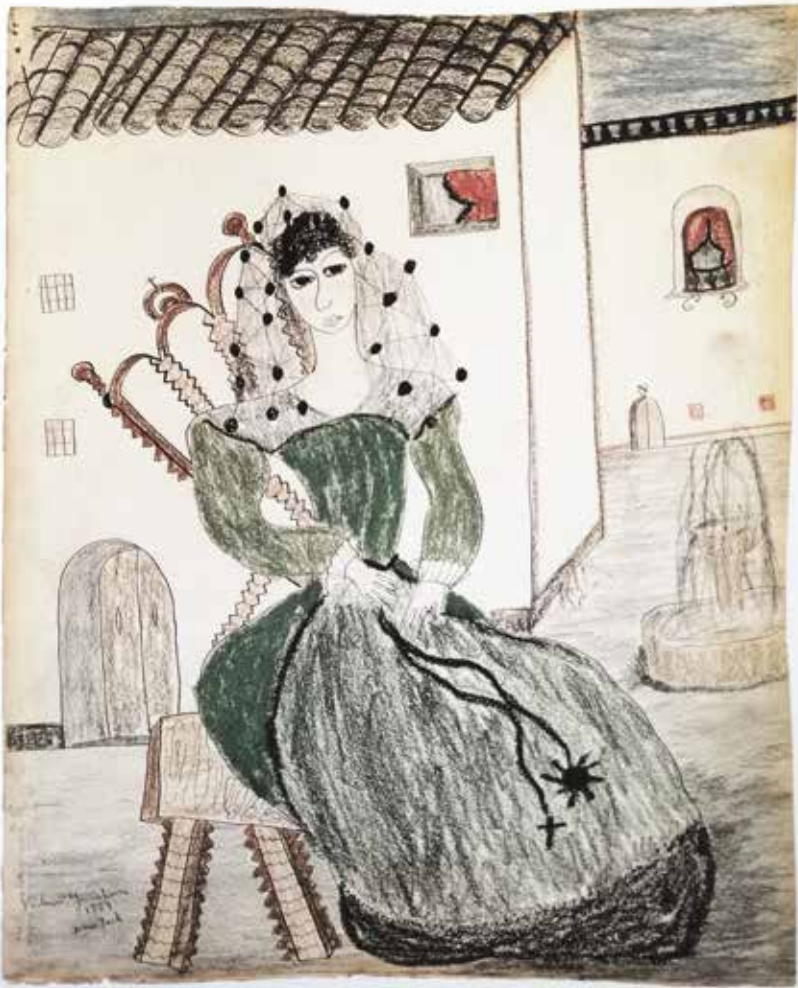
En este libro de poemas de Lorca releí «Romance sonámbulo», con su inolvidable comienzo *verde que te quiero verde*, y me detuve en Soledad Montoya, la gitana de «Romance de la pena negra». Hasta que, al dar vuelta la página, me topé con un dibujo con la leyenda *Hombre joven y pirámides*, así fue que encontré al muchacho del corazón roto, el de la extraña pareja de *El dibujo encontrado*.



*Joven y pirámides* o *Deseo de las ciudades muertas*. Tinta china y lápices de color (245 mm x 195 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1930, cat. 168 en Hernández, 1998).

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



*Retrato de dama española sentada.* Tinta china y lápices de colores sobre cartulina recortada (353 mm x 280 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1929, cat. 160 en Hernández, 1998).

No creo que sea casual que los personajes de *El dibujo encontrado* sean de Lorca. *A priori*, esta operación de montaje, recortar y pegar dibujos de Lorca en un dibujo común y corriente, resulta un tanto atrevida. 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.

Por un instante me sentí como el comisario Montalbano cuando encuentra una pieza clave para su investigación. Esta 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 de nosotros. 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), porque «en el término “realidad” se encubre una falacia, si al emplearlo queremos significar aquello que existe frente a un sujeto y con independencia de este [...] la realidad es un orden de cosas, establecido mediante determinado modo de ver y pensar» (Morales, 1984, p. 73).

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 encontrado* me vuelve a conectar con lo concreto. En cuanto intercepta mi mirada, me interroga sobre el vínculo entre la casa y la extraña pareja. Ajeno a lo existente, el montaje introduce un enigma.

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).

La mujer que espera en el patio es la mujer del *Retrato de dama española sentada* (353 mm × 280 mm), que 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 Ángel del Río (Hernández, 1998).

El muchacho con el corazón roto es el muchacho de *Joven y pirámides* o *Deseo de las ciudades muertas* (245 mm × 195 mm), que integra junto con otros dibujos el libro *Poeta en Nueva York*. Su procedencia no ha sido aclarada aún, y aparentemente Lorca se lo habría entregado a José Bergamín en 1936 para la primera edición del libro (Hernández, 1998). Ambas obras fueron creadas 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, con sus ojos cerrados, y cuyo 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 la identificación de la extraña pareja arroje más luz sobre *El dibujo encontrado*; pero, más allá de ello, son 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).

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. Según Mario Hernández (1998), algunos de sus dibujos se destacan por el trazo esquemático, por la capacidad de sugerir sin explicar, con visiones precisas y sintéticas.

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 las 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, uno de los artistas que extiende la invitación y que lo alienta como dibujante.<sup>2</sup>

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

La pintura, después del objetivismo agudo que llegó en 1920, llega hoy sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene, necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, pintura niña, hermana de las estilizaciones de la época cavernaria y prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes (García Lorca, 1994, p. 275).

Muchos autores han estudiado a Lorca en profundidad, pero solo algunos 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 de Estudiantes, entre los que destaca Salvador Dalí; y, más tarde, de su círculo de amigos formado por intelectuales, pintores y críticos de arte, como Rafael Barradas y Sebastià Gasch, entre otros.

---

2 La exposición pasó prácticamente inadvertida, sin éxito de público y casi sin dejar rastros en la prensa diaria. En 1932, expone 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).

Hay 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, por un lado, 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, por lo que se opone al núcleo de principios de este movimiento. Por otro lado, el de José Luis Plaza Chillón, quien 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, de acuerdo con 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.

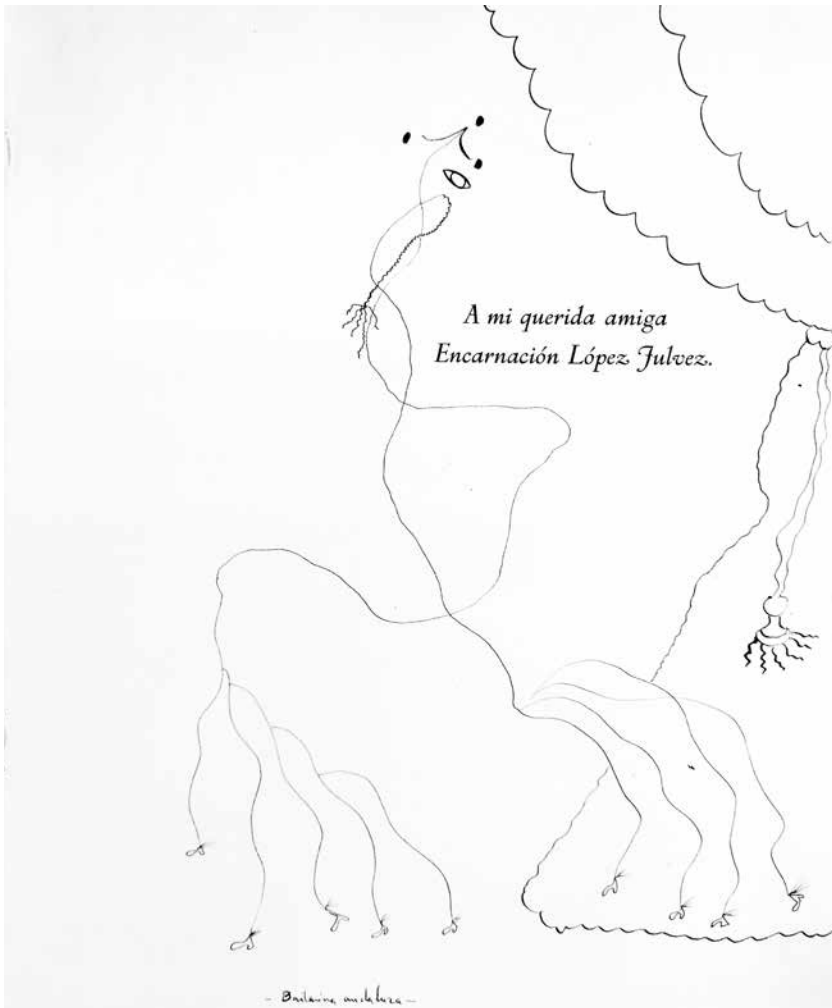
Luego de su muerte estos se encontraban dispersos, muchos habían sido regalados a sus amigos y otros se habían perdido en distintas circunstancias. Es a partir del descubrimiento y su catalogación que se comienza a estudiar el vínculo entre sus escritos y sus dibujos, sus diferencias y confluencias,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

Lorca llega al dibujo y a este relato 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» (Plaza Chillón, 2008, p. 1).

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. Son fragmentos de su universo, 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. Son dibujos que ensanchan lo escrito, palabras que ensanchan lo dibujado.

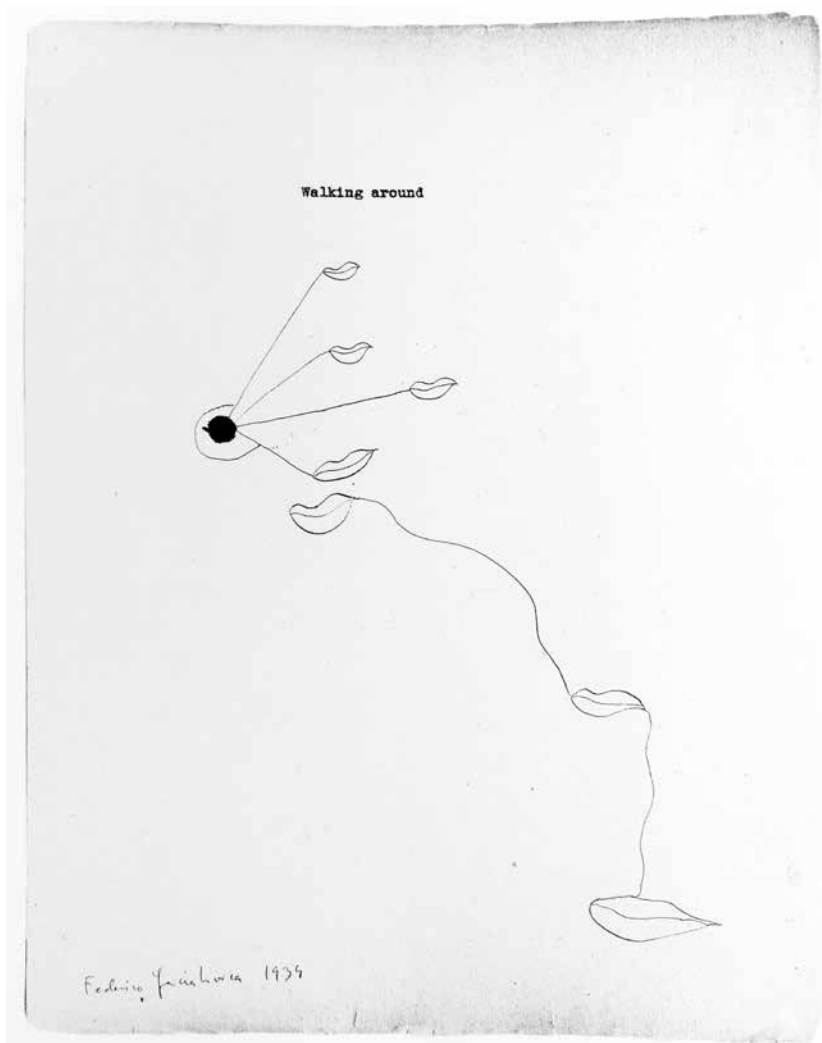
*Poesía plástica*, inventa Jean Cocteau. Nada más justo al hablar de estos dibujos. Productos de la intuición pura, es la inspiración lo que guía la mano de su autor. Una mano que se abandona. Una mano que deja hacer, que no pone resistencia, que no quiere saber adónde se la conduce. Poesía, mucha poesía. Plástica, además, mucha plástica... *Poesía plástica*, inventa Jean Cocteau (Sebastià Gasch en Gibson, 1998a, p. 487).



*Bailarina andaluza*. Tinta china en página de dedicatoria del libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Fuente: Federico García Lorca (1935, cat. 276.2 en 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).

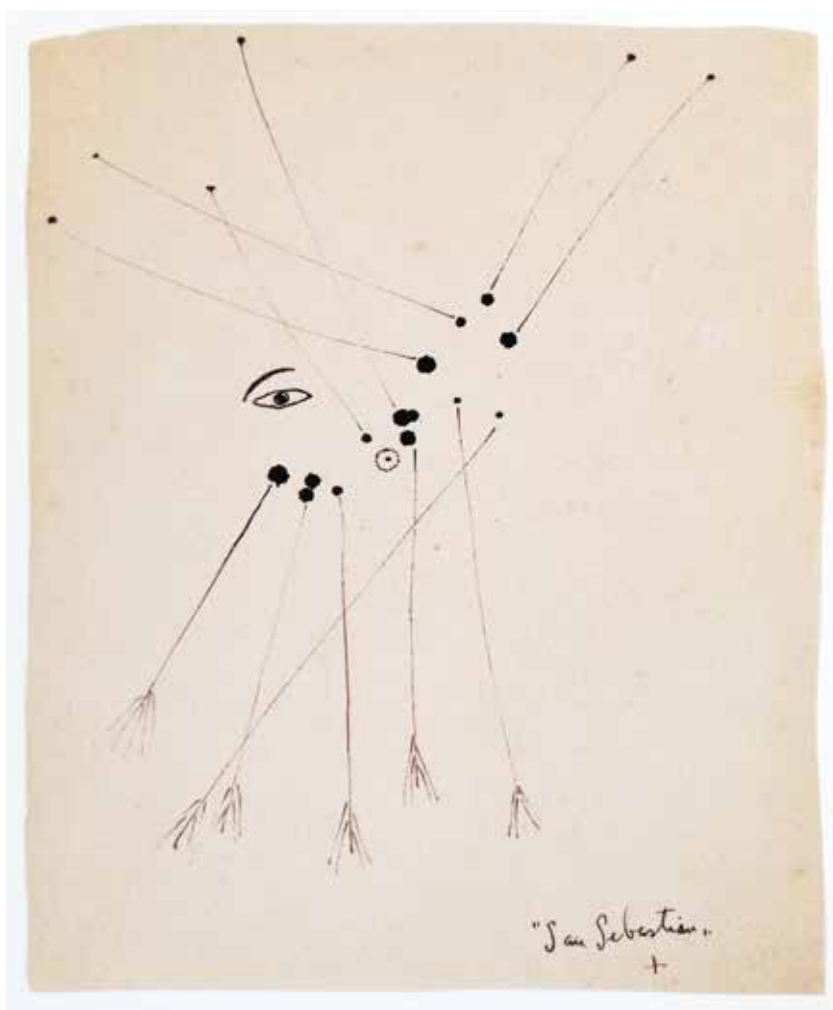


*Labios*. Tinta china en portadilla del poema «Walking around» de Pablo Neruda.<sup>3</sup>

Fuente: Federico García Lorca (1934, cat. 290.9 en Hernández, 1998).

3 Según Ian Gibson (1998b), «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» (p. 279).

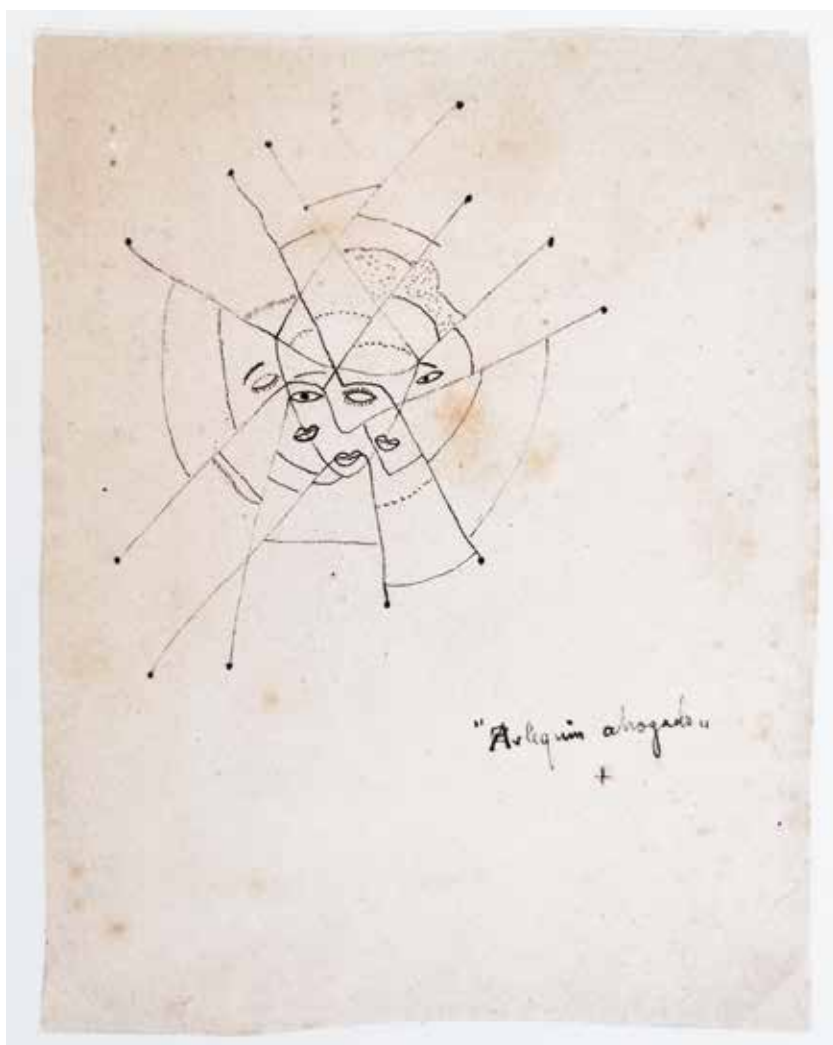
Yo he pensado y hecho estos dibujitos con criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión [...] He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un *signo* que, como llave mágica, nos lleva a *comprender mejor* la realidad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



*San Sebastián.* Tinta china sobre papel verjurado recortado (155 mm x 125 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1927, cat. 130 en Hernández, 1998).

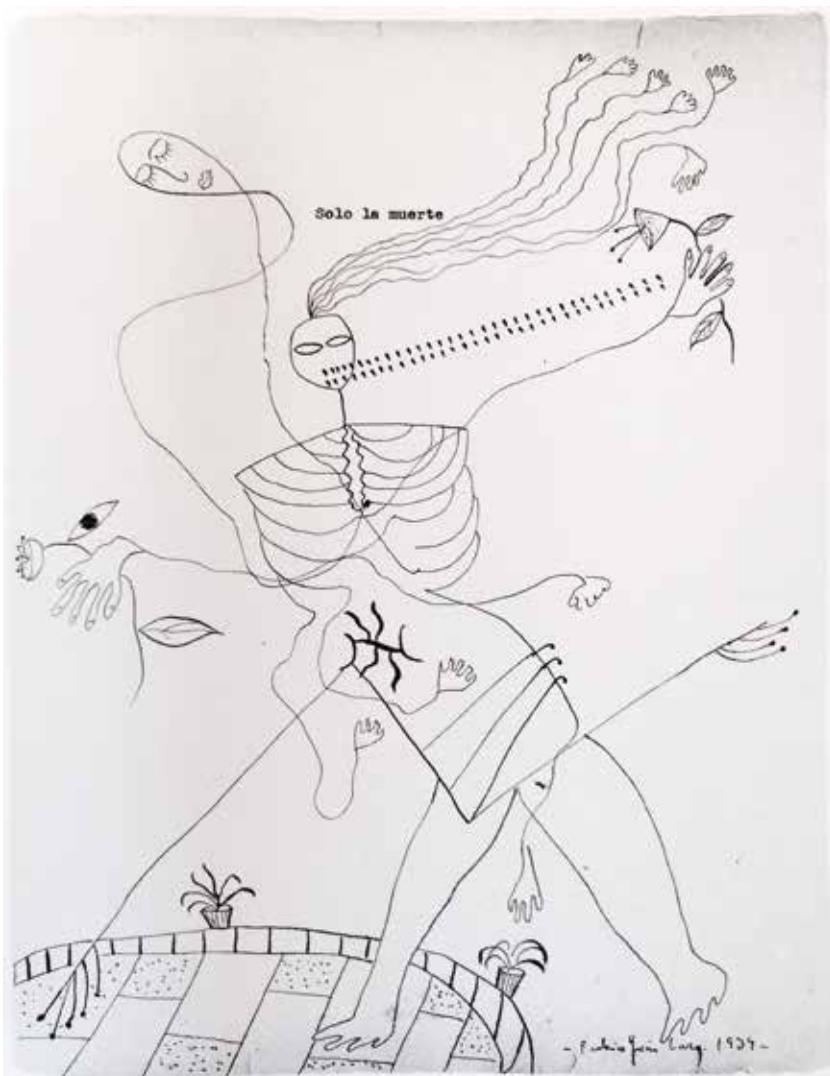
Hay que libertarnos de esta realidad natural para buscar la verdadera realidad plástica. No ir en busca de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales equivalencias plásticas. No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica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



*Arlequín ahogado*. Tinta china sobre papel verjurado recortado (160 mm x 120 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1927, cat. 137 en 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).



*Imagen de la muerte.* Tinta china en portadilla del poema «Solo la muerte» de Pablo Neruda.

Fuente: Federico García Lorca (1934, cat. 290.2 en 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).



*Payaso de rostro que se desdobra.* Tinta azul sobre papel (220 mm x 160 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1936, cat. 198 en 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).



*La vista y el tacto.* Tinta china, lápiz azul y rojo sobre papel (252 mm x 202 mm).

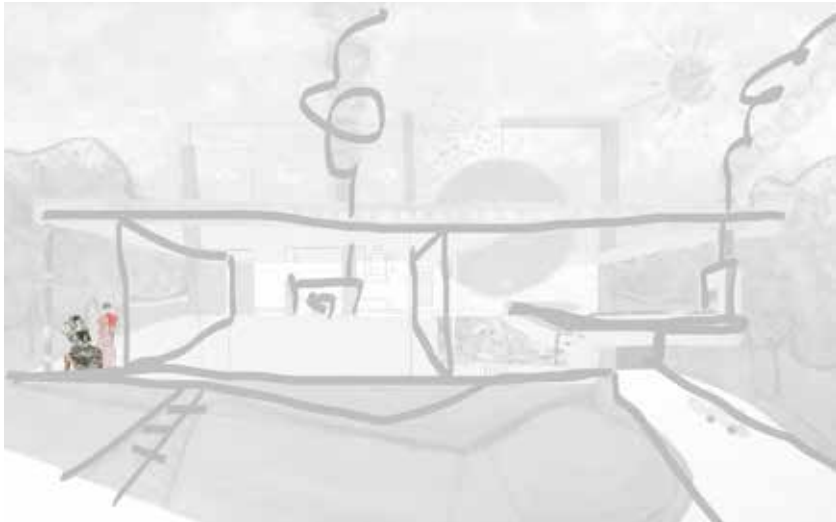
Fuente: Federico García Lorca (1929-1930, cat. 169 en Hernández, 1998).

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).

Capítulo 3

UNA ACTRIZ





*La extraña pareja.* Intervención sobre *El dibujo encontrado* (1160 mm × 800 mm).

Fuente: elaboración propia (2020).



Siguiendo a Lorca, me detengo en su relación con Rafael Barradas, quien fuera un integrante destacado de la vanguardia artística de los primeros años del siglo xx en España, uno de los precursores del ultraísmo, movimiento que reunió escritores, pintores, poetas. Pintor, dibujante, escenógrafo, en su primera muestra individual dio a conocer su concepción estética de ese entonces, que denominó *vibracionismo*. Hizo ilustraciones, afiches, vestuarios, escenografías, juguetes, historietas, libros de cuentos para niños, además de sus pinturas y dibujos, y fue uno de los impulsores de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Lorca también la integró), que en 1925 publicó su manifiesto en defensa de un amplio y no restrictivo conocimiento del arte de vanguardia en Madrid (Hernández, 1998).

Uruguayo, de padres españoles, se fue a Europa en 1913, a Italia, pero se estableció en España. Primero se radicó en Barcelona; después, en Madrid, para luego 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 solo algunos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánimo. Dice Sebastià Gasch (Gibson, 1998a, p. 476).



García Lorca. Acuarela y lápiz (330 mm x 230 mm).

Fuente: Rafael Barradas(1921, NI: 3216 en © Colección MNAV).

En 1919, Barradas comenzó a trabajar en 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 Gregorio 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, *El maleficio de la mariposa*. Un año después la estrenó en el Teatro Eslava, y Barradas se encargó del diseño del vestuario y la escenografía, aunque poco antes del estreno Lorca descartó sus decorados.<sup>4</sup> Ese fue el inicio de su entrañable amistad.

En 1934, Lorca dictó una serie de conferencias en Montevideo y antes de partir visitó la tumba de su amigo en el cementerio del Buceo. Lo acompañó 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).

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 en 1920 o el retrato de Lorca de 1921, así como el poema dibujado que Lorca le envió a su amigo junto a una carta, «Herido en el alba», o el dibujo y poema que hicieron juntos en un cuaderno.

---

4 Esto mostraba las dudas que Lorca tenía sobre el estreno de su obra, que resultó un fracaso y fue retirada de cartel luego de cuatro representaciones (Gibson, 1998a).



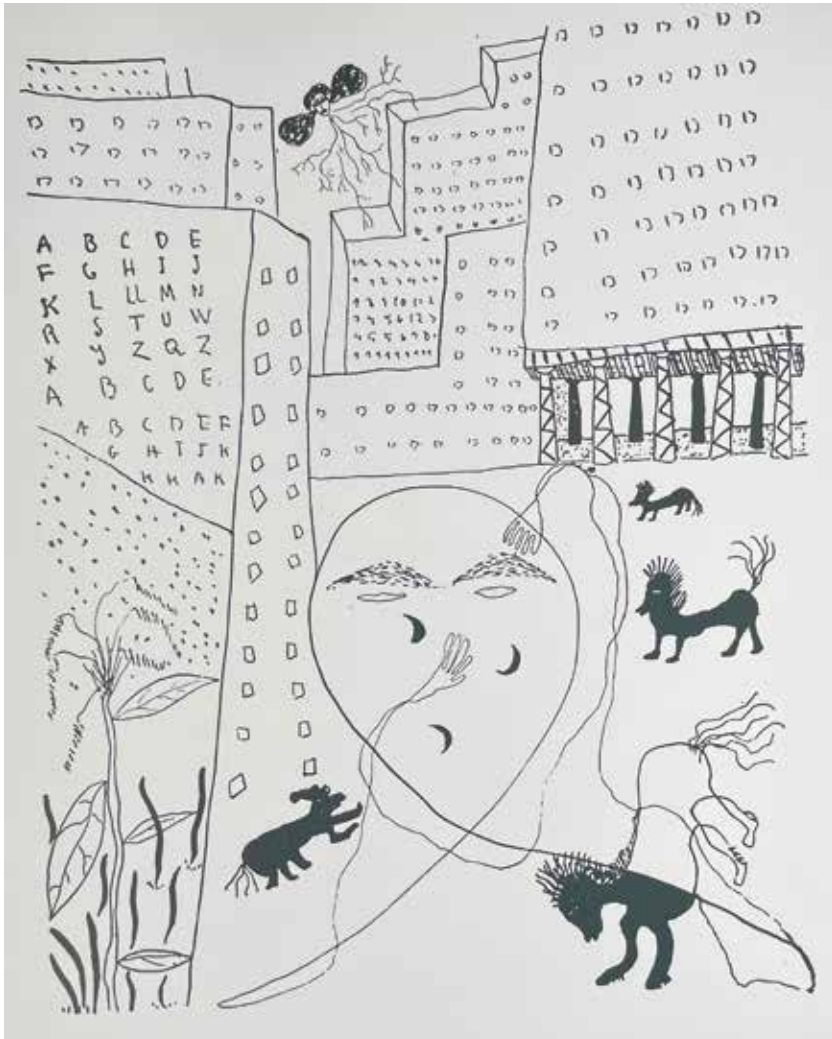
*Autorretrato.* Acuarela sobre papel (400 mm x 320 mm).  
Fuente: Rafael Barradas (1920, NI: 3156 en © Colección MNAV).



*Autorretrato.* Lápiz sobre papel (155 mm x 120 mm).  
Fuente: Rafael Barradas (1921, NI: 3445 en © Colección MNAV).



*Autorretrato.* Óleo sobre cartón (620 mm x 510 mm).  
Fuente: Rafael Barradas (1923, NI: 3131 en © Colección MNAV).



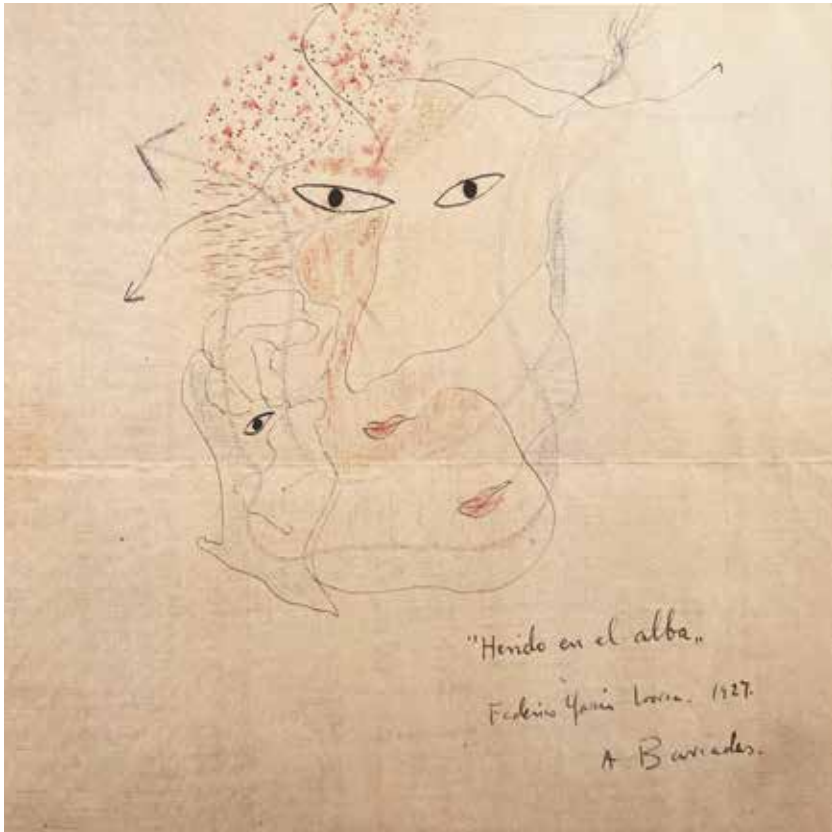
*Autorretrato en Nueva York. ¿Tinta china sobre papel? Medidas y paradero desconocidos.*

Fuente: Federico García Lorca (1929-1930, cat. 171 en Hernández, 1998).

Lorca y Barradas son artistas que 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. Una y otra vez atraviesan las fronteras entre dibujar y escribir. Buscan lo que los une, no lo que los separa, lo continuo en lo que parece discontinuo. *Sujetos pasionales* que se hacen «uno, en posesión, con el suceso singular. [...] que se encuentran, en el sentido spinozista del encuentro [...] y que en el intersticio producen singularidad» (Trías, 2013, pp. 94-95).

Son poetas con corazón de niño, *lenguajeán* (Maturana y Pörksen, 2004) para descubrir y crear. Se dejan *afectar* (Rosa, 2019) 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).



«Herido en el alba». Dedicado a Rafael Barradas. Tinta y lápices de color sobre papel (140 mm x 120 mm).  
Fuente: Federico García Lorca (1929, cat. 129 en 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).



Tinta, lápiz y acuarela (270 mm x 220 mm).

Fuente: Rafael Barradas y Federico García Lorca (¿1925?, en 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).

Leyendo sobre los trabajos que Lorca y Barradas hicieron juntos, descubrí que en 1923 Lorca se embarcó en un nuevo proyecto, su segunda obra de teatro, *Mariana Pineda*, cuyo nombre hace referencia a la heroína granadina que fue ejecutada por los fernandinos en 1831 y culpada de haber bordado la bandera liberal.

En Buenos Aires, en 1929, le cuenta 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 mí se me figuraba trágico: ¡Oh!, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar, / al ver que Marianita se muere / en caldoso 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 de Rivera) llevó a que varias compañías y actrices declinaran su participación. Por ello tuvo que buscar otra compañía y otra actriz. Fue Margarita Xirgu Subirá (1888-1969), reconocida a nivel nacional e internacional, la primera que interpretó a Mariana Pineda.<sup>5</sup>

Él en persona le entregó el manuscrito a la actriz catalana en 1926, en el hotel Ritz, el mismo día que se conocieron por intermedio de la escritora cubana Lydia Cabrera. La respuesta se demoró, pero llegó a través de otro amigo, el escritor Melchor Fernández Almagro. Margarita había leído el manuscrito y estaba decidida a participar. Le entusiasmaban «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 fue fundamental para su buena recepción. Ella «sabe llegar a los recuerdos indefinidos [...] expresa tan extraños sentires, que le hacen dudar a uno

---

5 Lorca había visto actuar a Margarita por primera vez en 1915, cuando ella protagonizaba la versión de Hugo von Hofmannsthal de *Electra* de Eurípides.

de si aún existe Mariana Pineda en el mundo» (García Lorca en Gibson, 1998a, p. 478). «Es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está» (García Lorca en 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, p. 509).

Lorca esbozó el decorado de *Mariana Pineda* incluso antes de empezar a escribirla, por lo que actuó 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 estuvo a cargo de los escenógrafos Brunet y Pous.



Salón de la casa de Mariana Pineda. Carta a Melchor Fernández Almagro. Tinta y lápices de color (173 mm x 121 mm).

Fuente: Federico García Lorca (1923, cat. 324 en Hernández, 1998)



Margarita Xirgu. Lápiz (280 mm x 220 mm).

Fuente: Rafael Barradas (1927, NI: 3372 en © Colección MNAV).

A partir de esta obra, comenzó un período de trabajo conjunto entre Lorca y Margarita, en el que el poeta se impuso como dramaturgo. Según él mismo declaró, 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).<sup>6</sup>

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 inició su cuarta gira por América junto con su compañía de teatro a bordo del buque Orinoco. Partieron 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 Lorca se despidieron en Bilbao sin saber que aquella 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* fue el motivo aparente de que su retorno no se concretara. 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» (en Rodrigo, 2005, p. 346).

Margarita no volvería a ver a Lorca, 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 y mantener vivas sus palabras a través de su teatro. En una oportunidad confiesa:

---

6 De su amor por el teatro y de su identificación con los propósitos culturales de la República surgió 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).

Sin ilusión, sin fe no he podido trabajar nunca. No soñar, no esperar, no creer en algo es como no existir. Y yo, por suerte, 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).

Margarita se radicó en Uruguay, donde vivió 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. Margarita fue 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. Hoy la EMAD lleva su nombre.

Del vínculo entre el poeta y la actriz también hay registros en el papel: la *Firma con luna reflejada* —que Lorca le dedica a 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.

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!

Gibson (1998b, p. 417)<sup>7</sup>

---

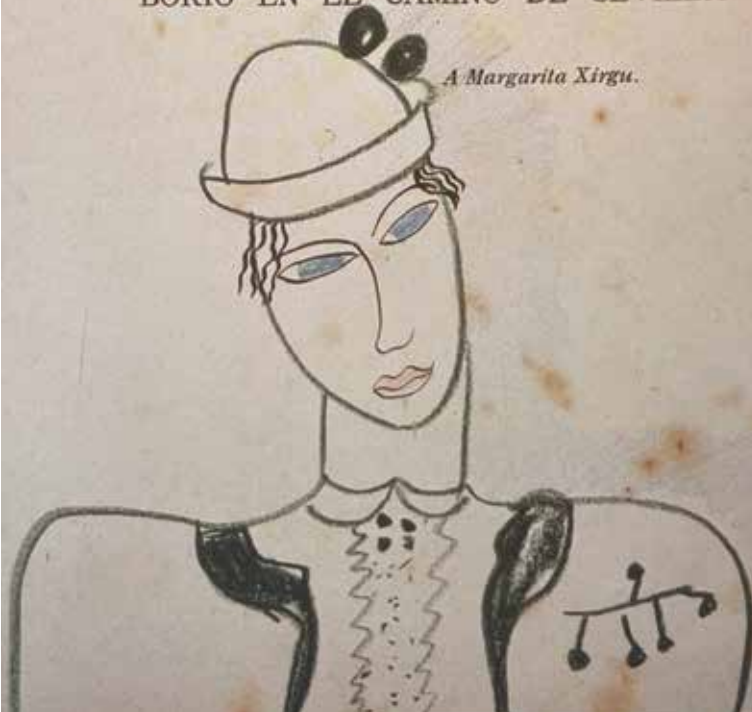
7 Poema de Lorca dedicado a Margarita.



11

PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAM-  
BORIO EN EL CAMINO DE SEVILLA

*A Margarita Xirgu.*

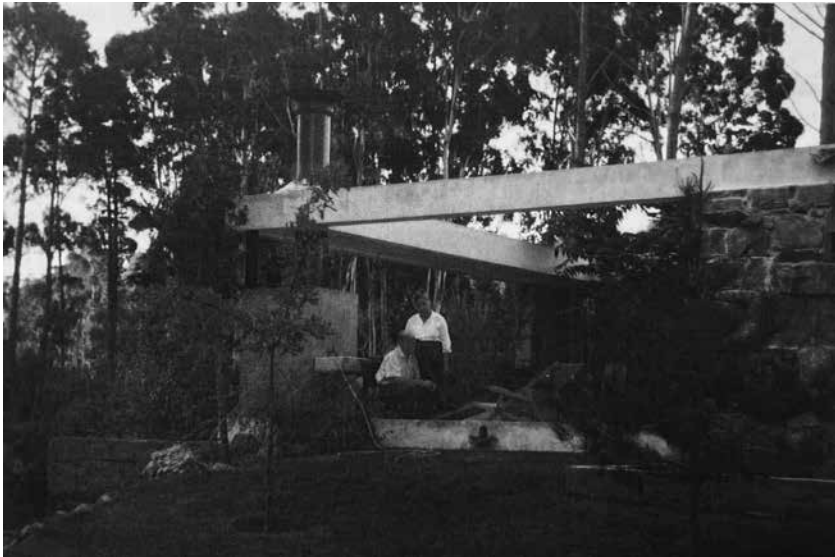


*Busto de Antoñito el Camborio bajo la luna.* Lápidos de color y tinta en portadilla de «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla».

Fuente: Federico García Lorca (1930, cat. 240.6 en Hernández, 1998).



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.



Fotografía en blanco y negro.  
Fuente: Antonina 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 *El dibujo encontrado*, aunque 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.

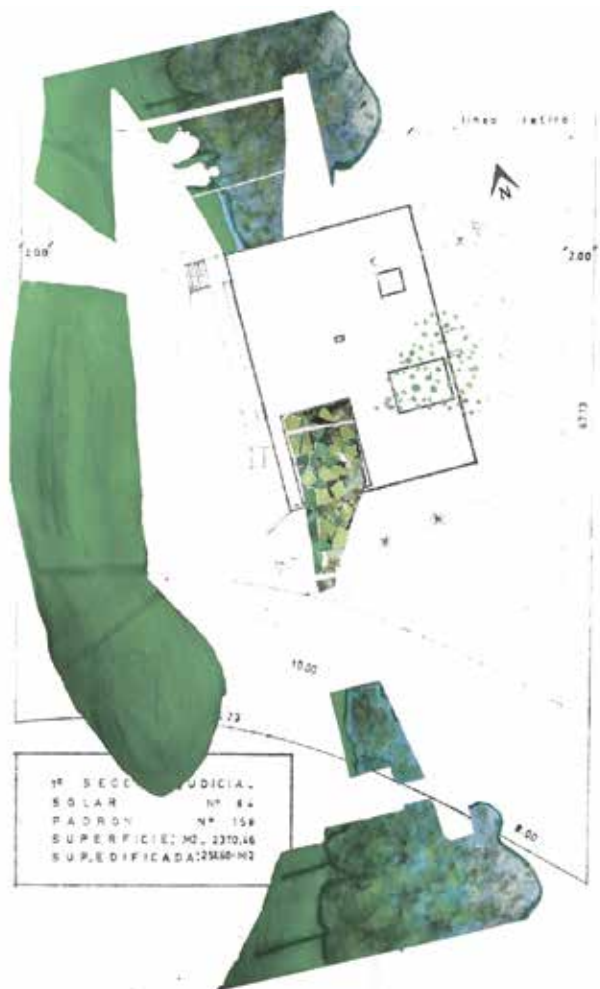
El que encuentra una huella sabe también, desde luego, que ahí ha habido algo y que ese algo ha sido dejado atrás ahí. Pero eso no se constata simplemente. Se empieza, a partir de ahí, a buscar y a preguntarse adónde conduce la huella (Gadamer, 1998a, p. 242).

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.

Capítulo 4

UNA CASA





Planta de ubicación de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Montaje con permiso de construcción 956 (1957) y con *El dibujo encontrado*. Escala 1/500.

Fuente: elaboración propia (2020).

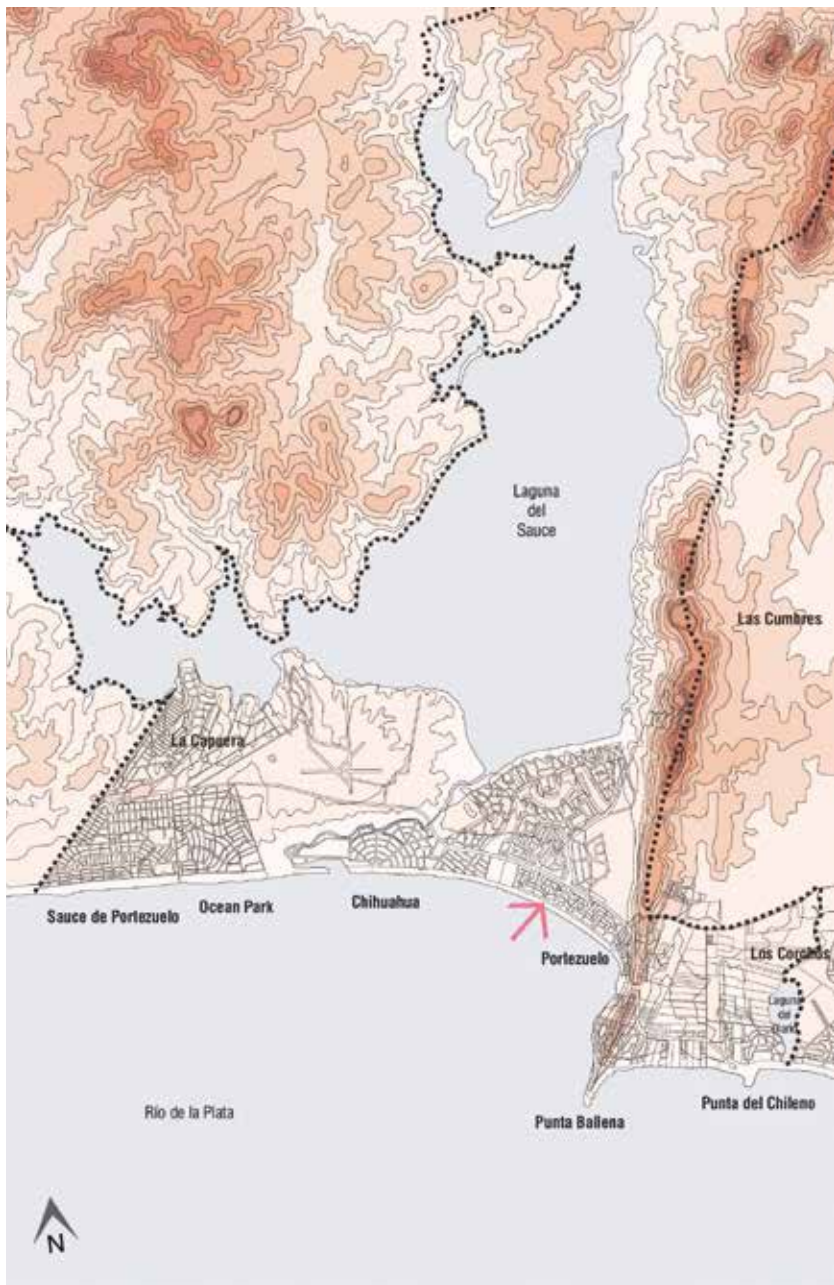


El balneario de Punta Ballena, a 128 km de Montevideo, fue inaugurado en 1946, luego de la urbanización efectuada por Antonio Bonet junto con su colaborador Juan Gabriel Ferreres, a partir del enorme trabajo de reconversión paisajística desarrollado por Antonio Lussich. Marinero de profesión, Lussich llegó 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 mil quinientas 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 comenzó a forestar para proteger el sitio de los intensos vientos marítimos y persistió en ello a pesar de que varios especialistas lo desalentaran luego de haberles consultado. El resultado fue un frondoso bosque con gran variedad de especies, en su mayoría exóticas, donde conviven pinos, eucaliptos, abedules, madroños, castaños, magnolias y álamos, entre otros. No solo le dio forma, sino que también lo pobló de un gran número de pájaros de distintas partes del mundo, los cuales eran criados en una gran jaula y luego liberados en una especie de ceremonia (Fischer y Pisani, 1998). Lussich falleció en 1928 y su tumba se encuentra en el bosque.

Si ahora dijera yo que el hombre que creó ese bosque, creándose 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).



Plano de relieve de Punta Ballena.

Fuente: adaptado de Instituto de Teoría y Urbanismo, FADU, Universidad de la República (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 encierra?  
Envuelta por el mar, arroyos, lagos,  
sierras y grutas, médanos inmensos,  
Natura derramole sus halagos  
prodigándose los puros e 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 níveos oleajes altaneros  
dar bramidos de rabias tenebrosas!

Lussich ( 1912, p. 56)<sup>8</sup>

---

8 Carta de Antonio Lussich al doctor Américo Ricaldoni, Punta Ballena, diciembre de 1909.

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

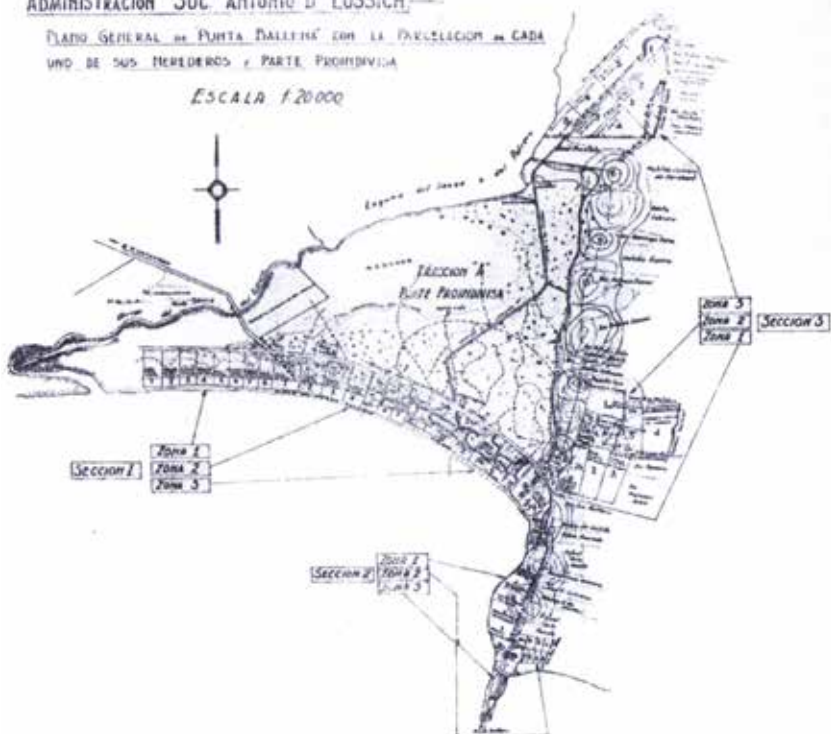
La familia terminó optando por la propuesta del arquitecto catalán Antonio Bonet, quien llegó contratado por un grupo económico argentino, nuevo dueño de los terrenos. La propuesta fue ejecutada entre 1945 y 1948. Durante esos tres años, Bonet se instaló en Punta Ballena para estar en contacto directo 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 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 1500 m<sup>2</sup>), dado que no hay veredas pavimentadas. Estas acciones se complementaron con una serie de normativas que respaldaron la propuesta, cuya calidad se ha ratificado con el paso de los años. «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» (Bonet en Pich, 1992, p. 70).

ADMINISTRACION SUC. ANTONIO D. LUSSICH.—

PLANO GENERAL DE PUNTA BALLENA CON LA PARCELEACION DE CADA UNO DE SUS HEREDEROS Y PARTE PROINDIVISA

ESCALA 1:20000



Plano administrativo de la sucesión Antonio Lussich de Punta Ballena.

Fuente: Estudio de Agrimensores Asuaga, Casciani, Llambias, Suárez (s. f.).

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).



Dibujo de urbanización en la zona de la playa. Tinta y *gouache*.

Fuente: adaptado de Fernando Álvarez y Jordi Roig (1996).



Detalle de plano de Punta Ballena.

Fuente: adaptado de Unión Vecinal de Punta Ballena y Lagunas del Sauce y del Diario (2009).

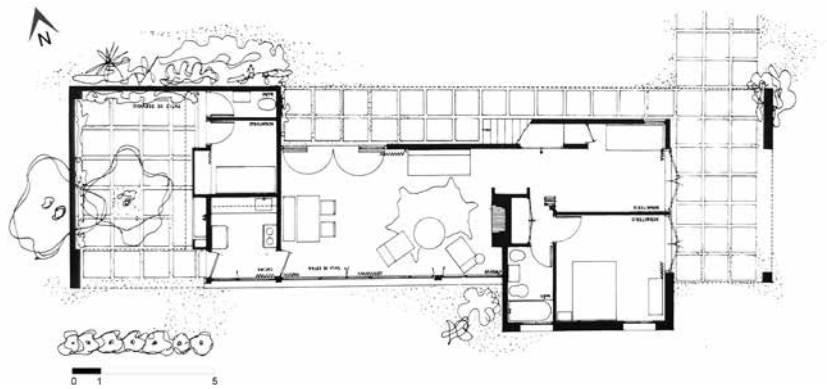
En esa época, Punta Ballena y Punta del Este eran balnearios frecuentados por otros amigos de Margarita, varios de ellos también exiliados políticos españoles. Esto se debió a que en la primera mitad del siglo xx llegaron a Uruguay un número significativo de intelectuales, escritores, artistas. Algunos de ellos retornarían luego a su país, otros se quedarían aquí definitivamente. En la década del treinta, la llegada de exiliados se incrementó en relación con 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» (Peri Rossi en 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 con Bonet en Punta Ballena; el escenógrafo y figurinista Santiago Ontañón (integrante de la compañía Xirgu); el poeta Rafael Alberti y su esposa, la escritora María Teresa León, amigos de Margarita y de Lorca (Cagnasso y Martínez, 2014).

En Punta Ballena, Margarita se hospedaba inicialmente 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 Bonet.<sup>9</sup>

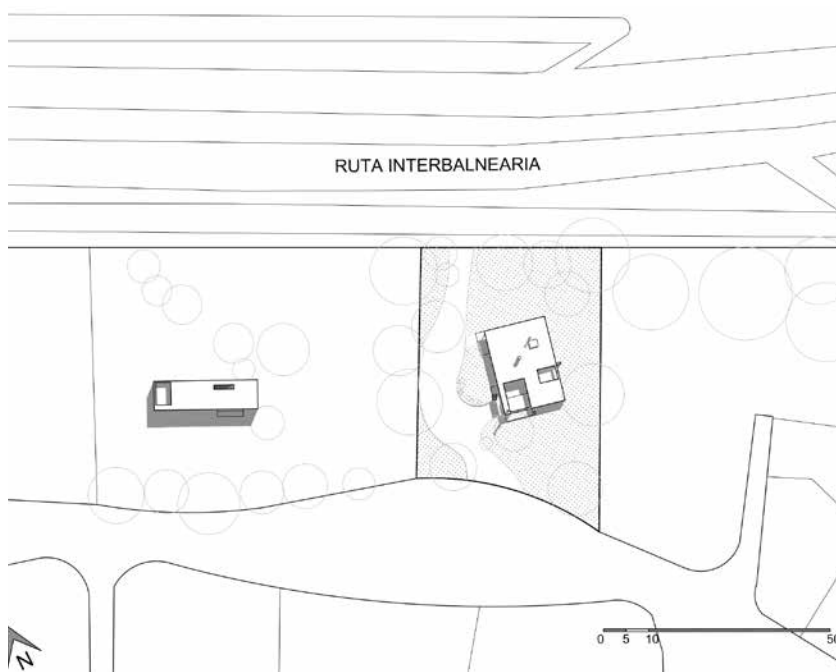
---

9 Bonet, además de efectuar la urbanización del balneario, diseñó y construyó la hostería Solana del Mar y las casas Booth y Berlingieri, además de su propia casa en Punta Ballena, La Rinconada. En Punta del Este, en tanto, diseñó y construyó la casa La Gallarda para Rafael Alberti y María Teresa León.



Planta de la casa de Joan Cuatrecasas. Dibujo a mano.

Fuente: adaptado de Fernando Álvarez y Jordi Roig (1996).



Planta de ubicación de las casas vecinas de Joan Cuatrecasas, Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Dibujo CAD.  
Fuente: elaboración propia (2020).

Margarita desde niña 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 vivía en un apartamento muy cerca del Teatro Solís, donde trabajaba a diario. Fue por recomendación médica, para estar en mayor contacto con la naturaleza, que comenzó a ir al balneario Punta Ballena, un lugar bastante solitario y tranquilo en esos años.

Su casa fue construida en 1957 en el padrón lindero a la casa de Cuatrecasas, hacia el este, en el número 158 de la manzana 14. Ese año ella renunció a la dirección de la EMAD y se fue de gira. A su regreso, se instaló en la nueva casa.

Esta fue su lugar de descanso y retiro, que nunca fue total,<sup>10</sup> a pesar de tener ya 69 años. Fue un centro de reunión de amigos españoles y uruguayos: dramaturgos, escritores, historiadores, políticos, poetas. También fue frecuentada por visitantes que buscaban conocer personalmente a la aclamada actriz.

La casa ocupa un padrón rectangular pasante con dos frentes, uno al norte hacia la carretera y otro al sur hacia un pasaje peatonal. Se posiciona en el centro, levemente girada con respecto a los bordes, siguiendo los cuatro ejes cardinales. De los 2370 m<sup>2</sup> que tiene el terreno la casa solo ocupa 267 m<sup>2</sup>, el resto se preservó para el jardín.

Se organiza básicamente en una planta continua, con dos zonas, una más privada y otra más social, limitadas por un par de escalones y una gran estufa central. En la primera se encuentran los dormitorios y los servicios, mientras que en la segunda se ubica el estar-comedor. Contiguo a este último se encuentra el patio, donde también se pueden reconocer dos zonas, separadas por algunos escalones. Una funciona como área de estar al aire libre y acceso a la casa, y la otra, al sur, tiene como foco el parrillero.

Su apariencia exterior está determinada por un gran techo horizontal de 18,4 m × 14,5 m y gruesos muros de piedra roja de la Laguna del Sauce, que lo sostienen visualmente. En el interior la estufa es protagonista, y alrededor de ella se articulan los distintos ambientes. Un piso continuo de piedra laja,

---

<sup>10</sup> Estando en Punta Ballena, surgió la iniciativa de construir una casa del actor, para la cual en 1965 el Municipio de Maldonado concedió un predio. No obstante, en su lugar se edificó un teatro de verano que hoy lleva el nombre de la actriz y que fue diseñado por el arquitecto Guillermo Jones Odriozola (Rodrigo, 2005).

interior y exterior, y dos grandes ventanales enfrentados de 2,92 m integran el estar con el jardín circundante.<sup>11</sup>

En 1959, Miguel les escribe a sus sobrinos una carta sobre la casa.

---

<sup>11</sup> En 2015 la casa fue postulada para ser declarada Monumento Histórico Nacional. Para esa instancia se elaboró un listado de edificaciones a proteger, por ser consideradas parte del patrimonio arquitectónico moderno uruguayo. La casa no llegó a recibir la mención propuesta, pero integrar esa lista le dio más visibilidad junto a un grupo de casas vecinas construidas en el mismo período (Cesio, 2015).

Montevideo 18 de octubre 1959

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

Ayer llegó la carta de Margarita, junto con las fotos de la boda y también con alguna muestra de la fiesta, en la que venían en una de ellas la pareja del padre y de la novia bailando.

Nos hizo mucha ilusión el recibirlos y ahora, a esperar que el nuevo viaje llegue con toda felicidad para que aunque jóvenes ya seáis abuelos. También a nosotros nos satisface la noticia y nos parece mentira como ha transcurrido todo este tiempo.

Esperamos que pronto tendremos una oportunidad para que puedan tomar unas fotos de Punta Ballena y poder enviá-ros las para que os déis cuenta de cómo es. Es de tipo moderno: por el exterior gran parte de muros de piedra y grandes ventanales desde lo alto hasta el piso. En el living, que es bastante grande, con enorme chimenea, también hay muro de piedra y la pared de frente la chimenea, lisa, pintada de un color rojizo. Tiene un dormitorio principal con baño completo dentro del mismo ambiente: otra chimenea pequeña y alta que se ve el fuego desde la cama en invierno, gran ventanal y puerta de vidrios que tiene salida al jardín. Hay otro dormitorio con la misma orientación que el anterior, con dos camas y la misma salida independiente al jardín; 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 que forma como un pisito. Una cocina espléndida de grande y bonita, con un cuarto

Carta de Miguel Ortín. Copia manuscrita.

Fuente: cedida por Xavier Xirgu.<sup>12</sup>

12 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 enviá-ros las 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

repostería forman 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 que tiene este país. Tenemos un total de 2370 metros cuadrados y aunque ahora se está 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 de Centellas.

Ahora estamos en trato para vender la casa de Santiago de Chile y en cuanto esta operación se realice y sepamos cómo surten asuntos económicos, aunque no sean una fortuna, ni mucho menos escribiré a Dvelli dándole cuenta detallada de como están, por si un día nos ocurriera algo a nuestra tía y a mí, estéis enterados vosotros de nuestra situación.

No rigo más, porque me he estendido más de la cuenta. Nuestra tía se que os escribía pero yo no quiero demorar por más días mis noticias y con cariño, ahora para todos de nuestra tía Margarita y, como se decide nuestro tío

Miguel Ortín.

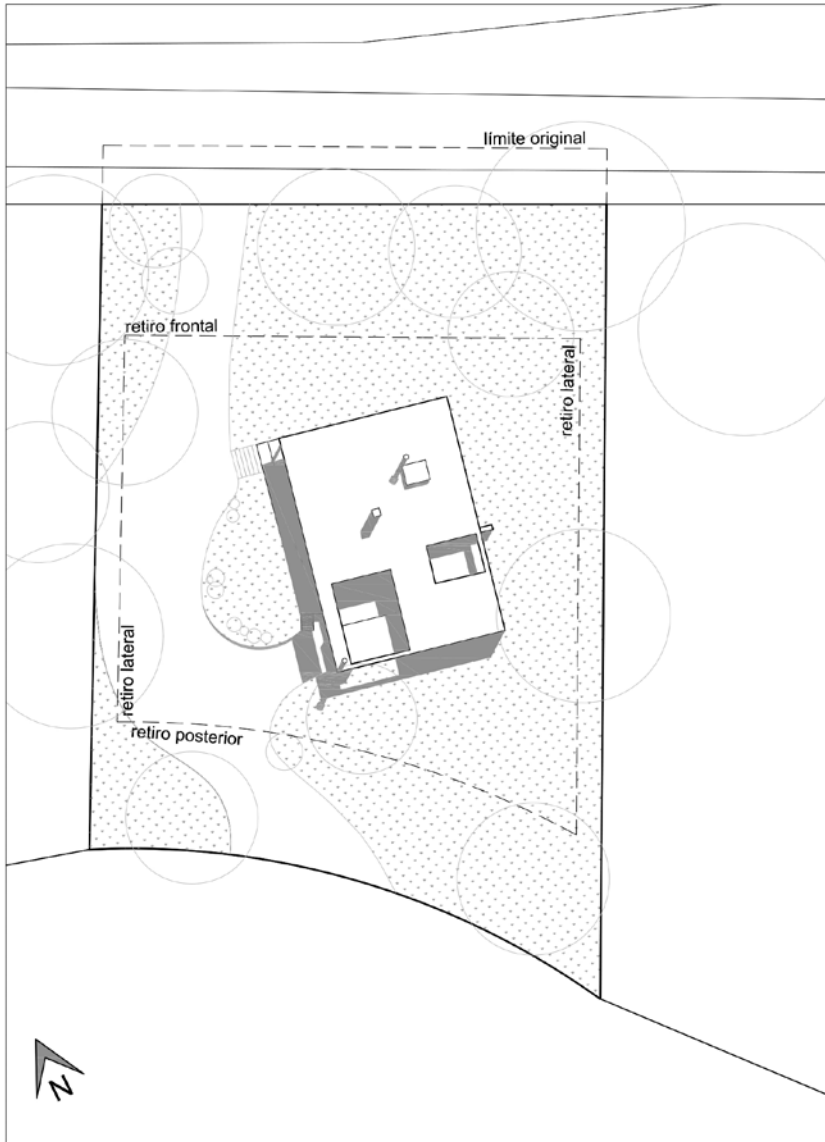
A mediados de la semana próxima nos iremos a Punta Ballena así que podéis escribirnos allí: a nuestro nombre y a la dirección.  
Punta Ballena  
Departamento de Maldonado  
(9760. O. del Uruguay)

repostería forman 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 2370 m<sup>2</sup> y aunque ahora se está 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



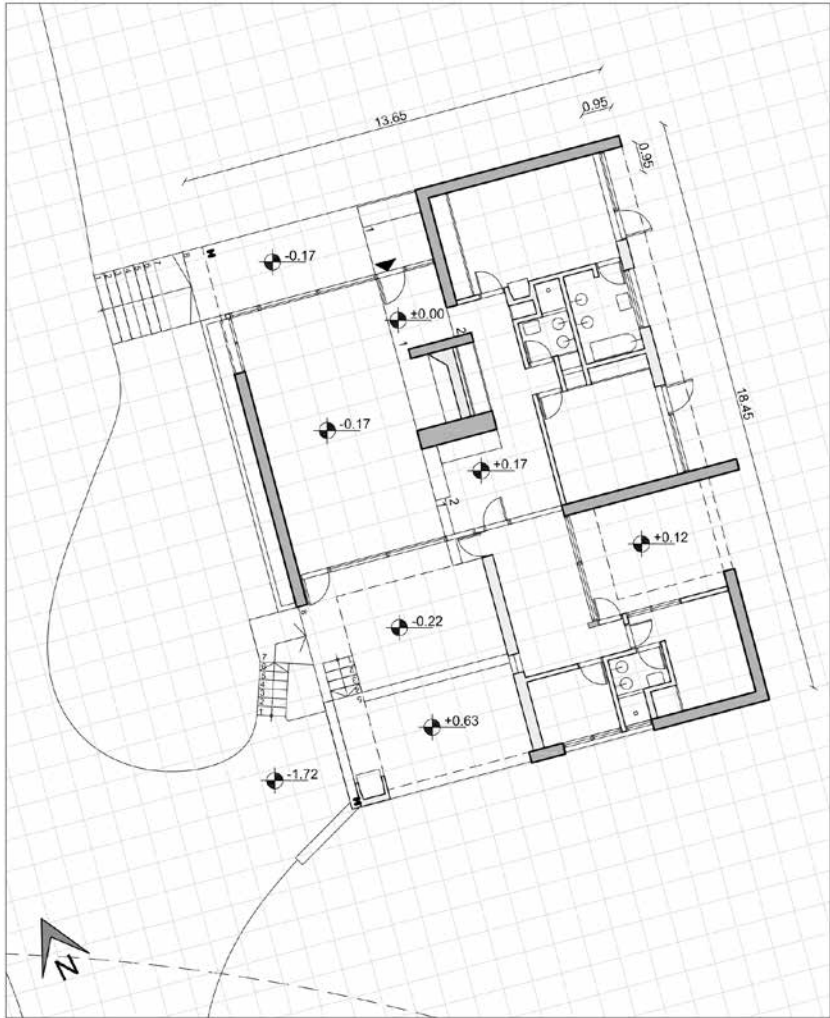
Plano catastral de la zona de la playa de Punta Ballena. Dibujo CAD.

Fuente: adaptado de Intendencia de Maldonado (s. f.).



Planta de ubicación de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Dibujo CAD. Escala 1/500.

Fuente: elaboración propia (2020), según permiso de construcción 956 (1957).



Planta de albañilería de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Dibujo CAD. Escala 1/200.

Fuente: elaboración propia (2020), según permiso de construcción 956 (1957).

La casa fue diseñada 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 Villegas a Montevideo sostuvieron dos estudios económicamente autónomos, aunque en continua y estrecha colaboración.<sup>13</sup>

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.

Entre sus tantos trabajos están el Plan de Desarrollo para Punta del Este-Maldonado, elaborado junto con el arquitecto Carlos Hareau y aprobado por la Junta Departamental, pero al final desestimado; el edificio Península, primer edificio de vivienda en altura de Punta del Este; las veintiuna viviendas para el 7.º Plan de Edificación de Cantegril a partir del desarrollo de cuatro viviendas tipo, y el Complejo Arcobaleno, un centro turístico de 71.000 m<sup>2</sup>, diseñado junto con el arquitecto Héctor Vignale.

---

13 Los trabajos a partir de este año «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).

Por separado desarrollaron también una intensa actividad profesional con distintos papeles y en diversos lugares. Francisco Villegas egresó en 1947 y comenzó 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 que fomentaba el desarrollo de las viviendas en altura. En el campo del urbanismo y en particular en el ámbito público, llegó a desempeñarse como director nacional de Ordenamiento Territorial. A su actividad como arquitecto sumó su labor docente en la Facultad de Arquitectura, en la que dirigió como catedrático su propio taller. Murió en 2015 a los 97 años, con más de 140 obras y 160.000 m<sup>2</sup> construidos en su haber.

Por su parte, Guillermo Jones, hijo de arquitecto, discípulo de Julio Vilamajó, egresó en 1937. Dos años después obtuvo la medalla de oro en el Gran Premio de Facultad de Arquitectura y con esta beca para posgraduados inició un viaje por América hasta llegar a Estados Unidos, donde tuvo la oportunidad de conocer en persona al arquitecto Frank Lloyd Wright y su casa-estudio Taliesin West.

Al regresar construyó su propia casa, a la que llamó Huasipungo, ubicada en Punta del Este, a trece kilómetros de la casa de Margarita. Villegas Berro (1998, p. 16) destacó que esta casa de Jones marcó un camino que después, en función de una afinidad muy especial, fue seguido por una serie de casas que hicieron juntos. Huasipungo fue imaginada por Guillermo Jones como una casa-taller, «la Taliesin del Sur», decía, un ámbito donde estudiantes y docentes vivieran y aprendieran juntos, integrando la vida doméstica con la profesional.

Su nombre proviene de una palabra quechua que significa pequeña porción de tierra, *huasi* 'casa' y *pungu* 'puerta', 'entrada', 'patio'. En Ecuador, donde Jones vivió durante tres años elaborando el Plan Regulador de Quito, el término *huasipungo* se utilizaba para nombrar las tierras cultivadas por el indio huasipunguero para su uso personal, allí era donde construía su choza y vivía.<sup>14</sup>

14 Las tierras eran cedidas por el dueño de la hacienda a cambio de trabajo y se caracterizaban por ser poco fértiles, incluso inservibles. Testifican el vínculo forzado y desigual al que fue sometido el indio ecuatoriano, cuya tragedia fue narrada por el escritor Jorge Icaza Coronel en una novela que lleva el mismo nombre, *Huasipungo*, y que plantea una fuerte crítica a los abusos ejercidos sobre la comunidad indígena.

En su estadía en Quito sufrió una lesión en los ojos y por eso se trasladó a Baltimore (Estados Unidos) para ser atendido en el hospital Johns Hopkins. Villegas relata que lo conoció en Punta del Este caminando del brazo de su esposa, debido a su ceguera, y que en ese entonces dibujaba con carboncillo o marcador (FADU, 2018). Lentamente Jones recuperó su visión, hasta un 80 %. Su amigo y médico de entonces, Alan C. Woods, que lo visitó tiempo después en su casa, dijo: «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). Murió en Uruguay en 1994 a los 81 años, prácticamente ciego, tras una vida signada por los viajes y las prolongadas estadías en el extranjero a causa de su trabajo, entre otros, como asesor de planificación física para la Organización de las Naciones Unidas.



**\$ 24.800**  
Instalando terreno y jardín

**2 CASA TIPO**

**COMODIDADES:** Emp. comedor 5,20 m. por 4,30 m.  
Dormitorio 1, 4,93 m. por 3,90 m.  
Dormitorio 2, 3,90 m. por 3,30 m.  
Baño 2,30 m. por 1,88 m.  
Cocina 3,00 m. por 1,88 m.  
Lavadero, lavadero ext., 2,90 m. por 1,88 m.



PLANTA



**\$ 25.000**  
Instalando terreno y jardín



**3 CASA TIPO**

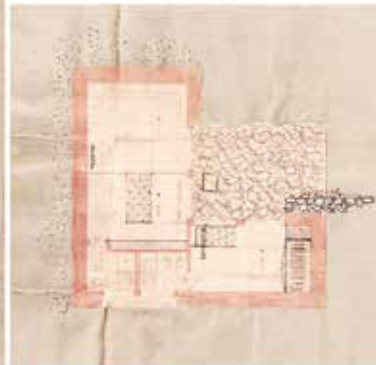
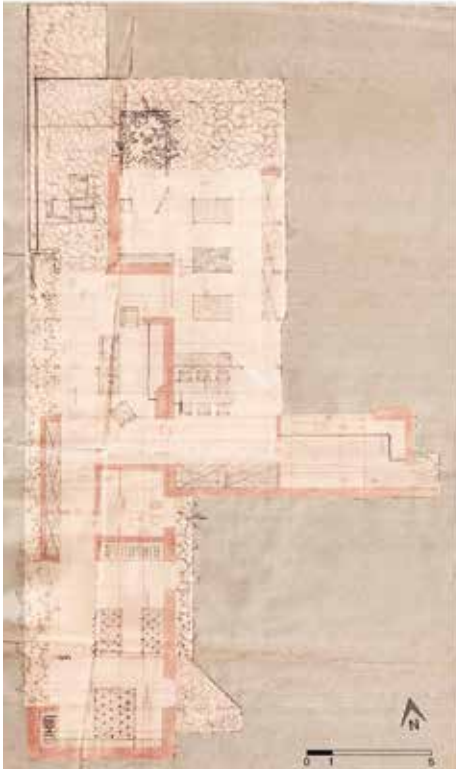
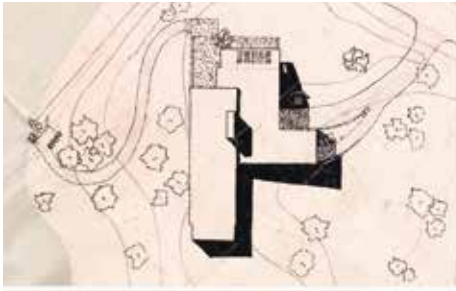
**COMODIDADES:** Emp-comedor 5,45 m. por 5,00 m., más 3,50 m. por 2,50 m.  
Lugar fideles (alfombra, escritorio, banco) - baño anexado 3,60 m. por 2,50 m.  
Dormitorio 1, 5,30 m. por 3,00 m.  
Dormitorio 2, 4,70 m. por 2,30 m.  
Baño 1,80 m. por 1,00 m.  
Cocina 3,00 m. por 2,00 m.



PLANTA

Casas tipo del 7.º Plan de Edificación de Cantegril.

Fuente: Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro (en Cantegril SA, 1954).



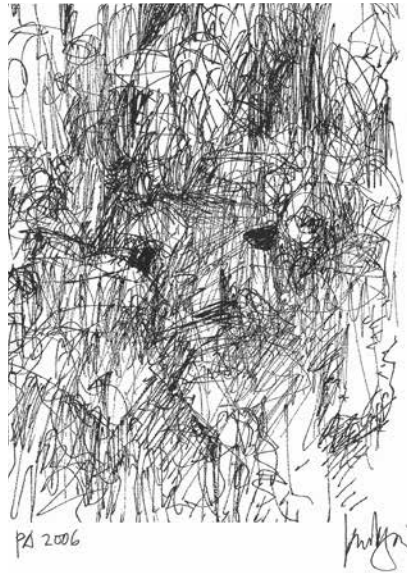
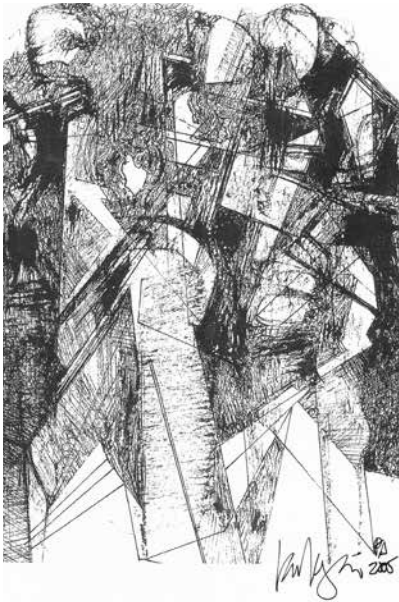
Casa-taller Huasipungo. Dibujo a mano.

Fuente: adaptado de Guillermo Jones Odriozola (1951).

Mucho tiempo después de leer sobre la ceguera de Jones, supe que el arquitecto Javier Seguí de la Riva planteaba a los alumnos de su escuela un ejercicio que consistía en hacer dibujos abiertos, no acabados, en un papel de 1000 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.

Es así como imagino a Jones, 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 tientas 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.

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).



Dibujos de la serie Especies Gráficas. Tinta sobre papel.  
Fuente: Javier Seguí de la Riva (2020).

Poner en relación dialógica algunos de los pasajes de lo escrito sobre Huasipungo,<sup>15</sup> su casa, con los dibujos de la casa de Margarita Xirgu 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 de la foto fue hecha por un sujeto particular que le dio forma pensando en otros, dibujando creó un mundo de papel, cuyo primer habitante fue él.

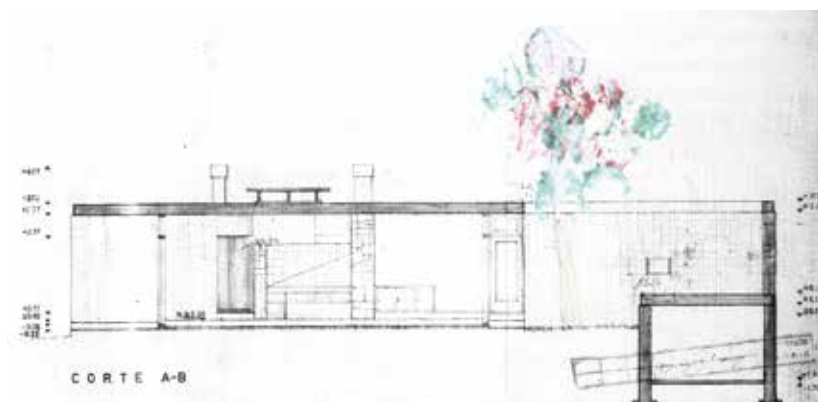
El poetizar deja llevar el habitar del hombre antes que nada a su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar [...] Poetizar y habitar se pertenecen más bien mutuamente exigiéndose alternativamente uno a otro. «Poéticamente habita el hombre». ¿Habitamos nosotros poéticamente? (Heidegger, 1960, pp. 89-90).

---

15 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 primer a tercer 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 concreta, al declararse desierto el concurso y no ser designado como profesor.



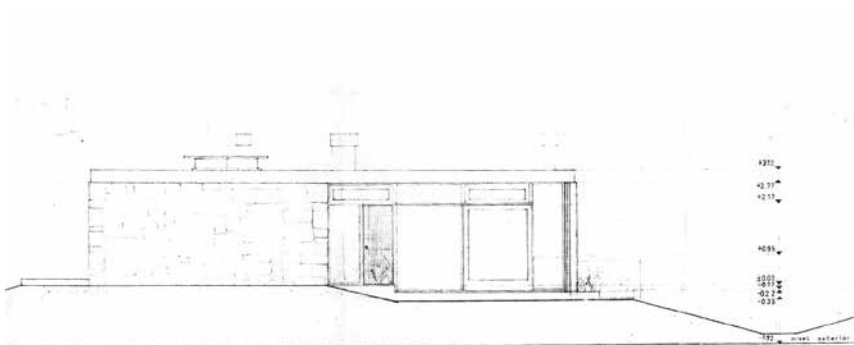
Al proyectar la casa traté de compenetrarla con el sitio [...] le quita teatralidad a la casa construida en la altura, con el jardín que trepa y penetra a través de sus paños de cristal (Jones Odriozola, 1951, pp. 40-41).



Corte de albañilería A-B de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Montaje con permiso de construcción 956 (1957). 1/200.

Fuente: elaboración propia (2020).

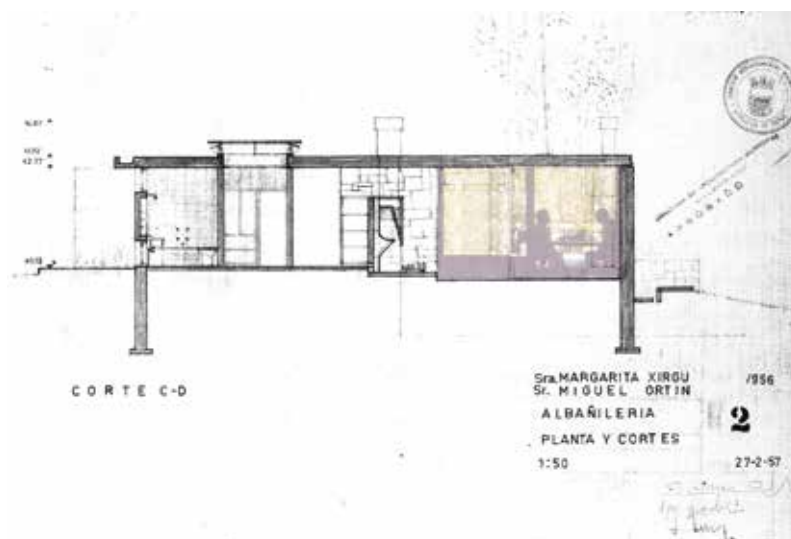
Los aleros de dimensiones calculadas por su orientación, etc., la transparencia de ciertos muros y el brutal cierre de otros (Jones Odriozola, 1951, p. 46).



Fachada norte de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Dibujo a mano. Escala 1/200.

Fuente: permiso de construcción 956 (1957).

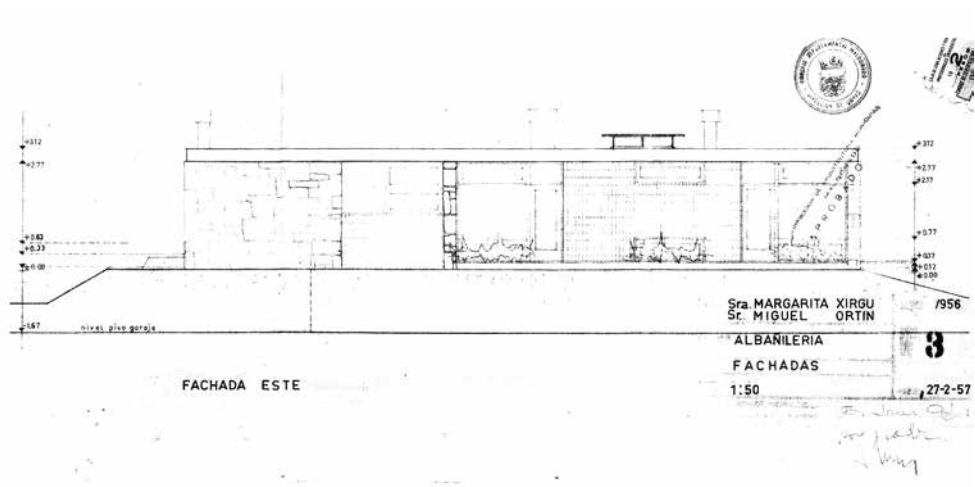
Y en el interior, casi diría en el centro de la casa, se apeñusca el alma de la misma, su hogar, donde se mantiene latente el fuego de los dioses lares y donde el símbolo del hogar que representa irradia su calor y protección (Jones Odriozola, 1951, pp. 43-44).



Corte de albañilería C-D de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Montaje con permiso de construcción 956 (1957) y fotografía de ambos en el estar. Escala 1/200.

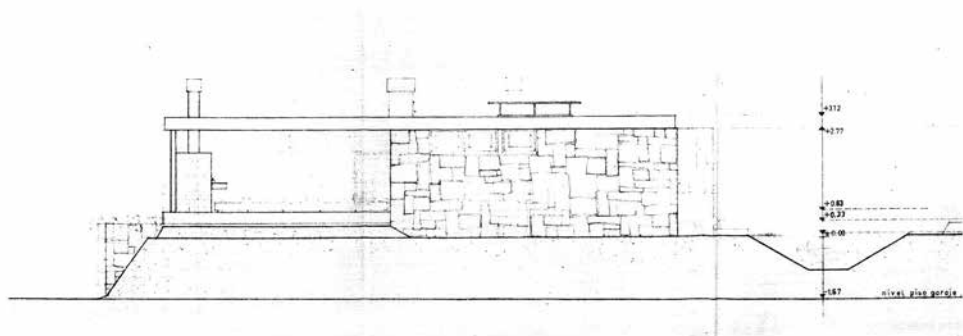
Fuente: elaboración propia (2020).

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).



Fachada este de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Dibujo a mano. Escala 1/200.  
Fuente: permiso de construcción 956 (1957).

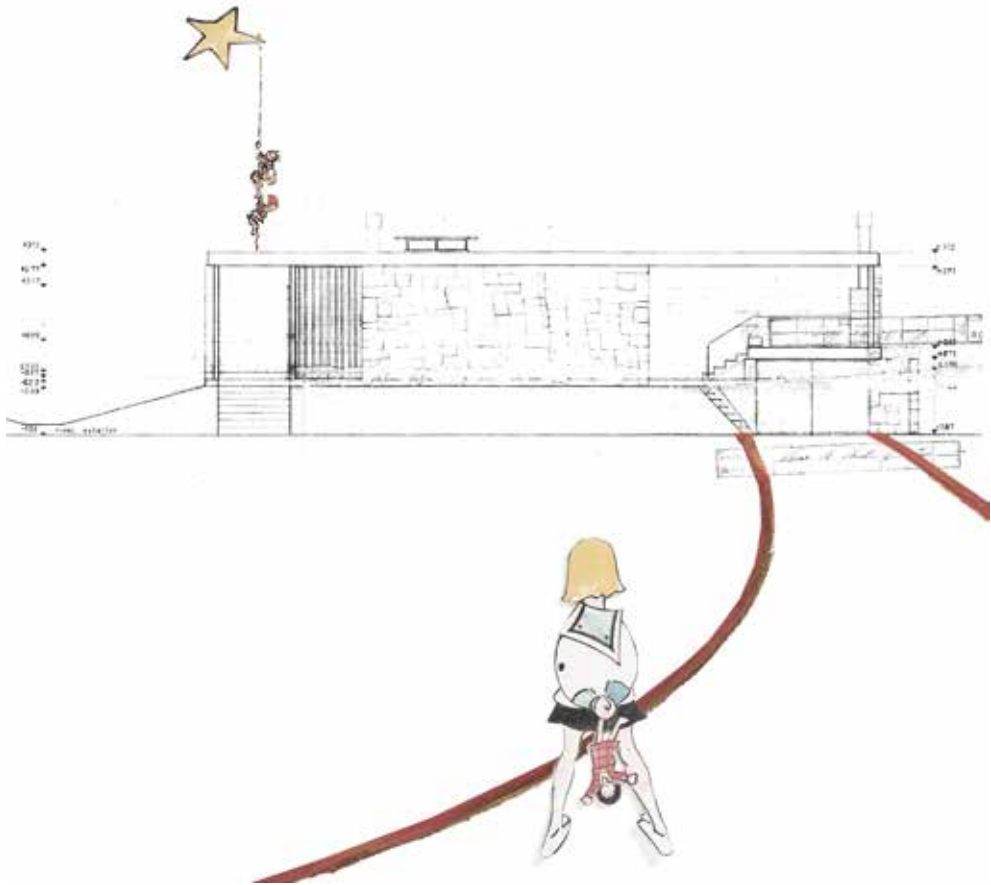
Mi mayor deseo sería que el paseante al contemplar la casa dijera: a unos viejos muros de musgosa piedra cubrieron con plancha de hormi-gón armado y agregaron unas láminas de cristal, y la casa quedó hecha (Jones Odriozola, 1951, p. 90).



Fachada sur de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Montaje con permiso de construcción 956 (1957) y con dibujo de Federico García Lorca.<sup>16</sup> Escala 1/200.

Fuente: elaboración propia (2020).

<sup>16</sup> La luna recortada pertenece al dibujo *Gitano andaluz bajo la luna dormida* (1934, cat. 257 en Hernández, 1998).



Fachada oeste de la casa de Margarita Xirgu y Miguel Ortín. Montaje con permiso de construcción 956 (1957) y con dibujos de Rafael Barradas.<sup>17</sup> Escala 1/200.

Fuente: elaboración propia (2020).

<sup>17</sup> Los niños recortados pertenecen a los dibujos *Collage* (1924-1926, NI: 3242 en © Colección MNAV) e *Ilustración* (1926-1928, NI: 3535 en © Colección MNAV).

(2)  
normalmente trato de hacer  
la Arquitectura que está  
a mi modesto alcance,  
siempre con ánimos de  
superación, de honestidad,  
sin otra pretensión que  
la de hacer valer la her-  
edad 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-

Fragmento de *Tesis conceptual sobre la arquitectura*.

Fuente: Guillermo Jones Odriozola (1951, p. 2).<sup>18</sup>

18 ... Creo que el hombre cuando crea, se refleja enteramente en esa creación suya, y de la misma manera que la persona des-

③.

honesto debe ser rechazada, de la misma manera 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 fielmente a un programa, en fondo y en forma, y, en intentar un disfraz muestra lo real de

---

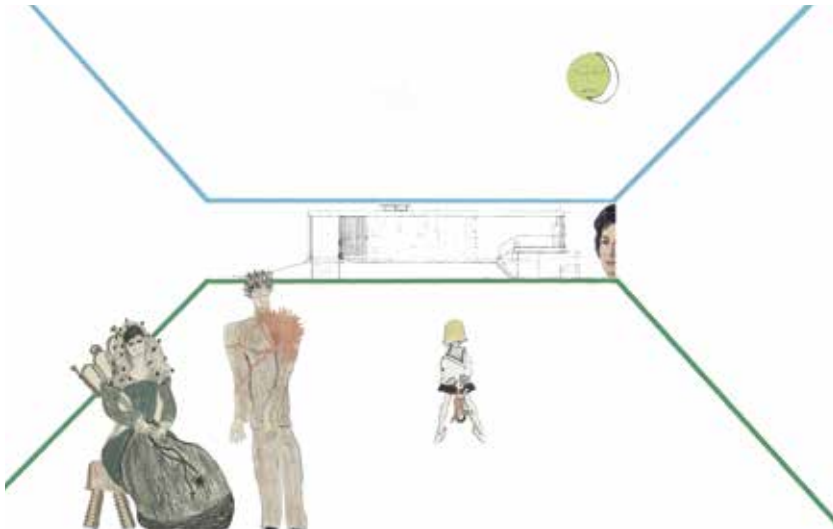
honesto debe ser rechazada, de la misma manera debe ser rechazada la arquitectura que no se manifiesta en su verdad...



Capítulo 5

UN DIBUJANTE





*De visita en un espacio cartesiano.* Montaje con permiso de construcción y con dibujos de Federico García Lorca, Rafael Barradas y René Magritte.

Fuente: elaboración propia (2020).

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 [...] Sin narración no hay posibilidad de proyectar (Seguí de la Riva, 2006, p. 37).

*El dibujo encontrado* muestra una casa habitada por una extraña pareja, en un plano visible. El seguimiento de las huellas de estos habitantes me permitió ensanchar mi mirada sobre el dibujo, que contenía otros planos menos aparentes, y me llevó a preguntarme *¿cuántos planos puede contener un 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 y como si la casa edificada una vez habitada 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 ella. Pero ¿son acaso idénticos? Si no lo son, ¿son solo ecos de la misma casa?

*El dibujo encontrado* abrió las puertas de una casa y esta abrió las puertas de un dibujo, pero aún restan planos por descubrir en él, ya que lo dibujado vincula a un poeta, una actriz, una casa y un dibujante. 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 de perspectiva cede lugar a otra ilusión que me permite ver que la casa está habitada, dentro y fuera del papel.

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).

A través de la extraña pareja, Lorca se convierte en una *imagen iluminante*, en una metáfora que da forma a lo borroso, integrando lo disperso e inconexo. Lorca es traído aquí como imagen para construir un puente entre un hacer y un pensar, entre *El dibujo encontrado* y este relato. «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. «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).

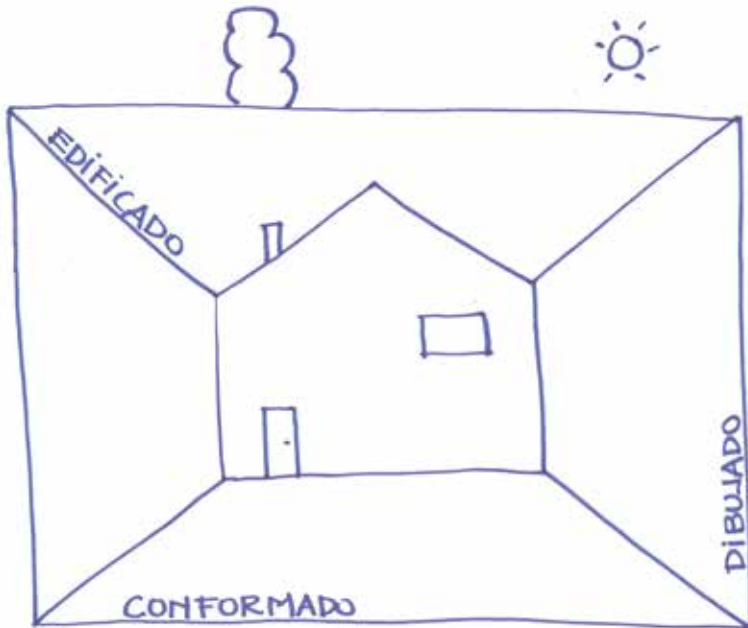
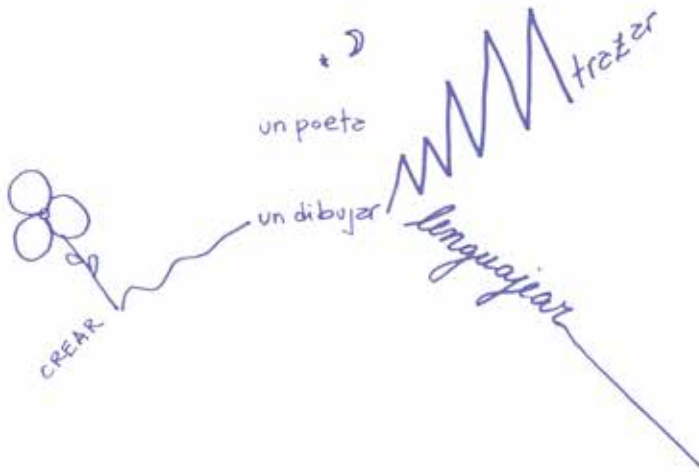
Lorca es artista y poeta. Se vincula con el mundo que lo rodea a través de un *hilo vibrante* en busca de la poesía. Escribiendo y dibujando le da forma a ese encuentro y «participa, en cierta medida, del régimen nocturno de la imaginación en el cual el principio de no contradicción no tiene validez,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

En ocasiones, los arquitectos buscamos imágenes para atrapar aquello que nos resulta inasible. Estas imágenes extranjeras vuelven visibles lo que aún no podemos decir con claridad, lo que aún no tiene forma en nosotros. Funcionan como metáforas que permiten «unir dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación» (García Lorca, 1960, p. 72), y «quizá también, en el orden de los objetos que nos ocupan, la propia metáfora tiene una existencia metodológica y una fuerza heurística mayor de lo que pensamos» (Barthes, 1994, p. 10).

Lorca llega  
a este relato  
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.



Marcadores sobre papel.

Fuente: elaboración propia (2020).



Marcadores sobre papel.

Fuente: elaboración propia (2020).

*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» (Merleau-Ponty, 2003, p. 35). Ese dibujar trajo consigo palabras antiguas, y las llenó de sentido, *dibujar, crear, poesía, arte, infancia*; palabras pronunciadas, pero aún no aprehendidas, que alientan futuras búsquedas porque sobre ellas resta mucho por descubrir y decir.

En este sentido, me pregunto: ¿cuántas palabras encierra *El dibujo encontrado*? ¿Cuántas han sido dichas hasta aquí? ¿Cuántas restan por decir? Algunas palabras se parecen, otras no tanto, sin embargo, todas dialogan entre sí. Algunas son más visibles que otras, reunidas configuran una constelación. Cada palabra, un abismo. Cada vínculo, una posible red.

DIBUJAR

CREAR

POESÍA

ARTE

INFANCIA

Dibujante

Escribir

Arte

Poema

Poesía

Poeta

Escritor

Dibujar

Dibujo

Artista



Se trata de palabras que entre líneas configuran una constelación, algunas de las cuales son más visibles que otras, al nombrarlas a partir del encuentro con cada personaje. Palabras que Lorca sintetiza de un modo particular y bello al mismo tiempo, cargándolas de sentido, un sentido nuevo para mí.

En una operación de montaje, la figura del poeta es recortada y colocada fuera de su contexto en este relato, lo que provoca un desplazamiento que me permite ver algo más allá de *El dibujo encontrado*. Trae consigo su dibujar repleto de palabras con él liberadas del sopor de la rutina. Con él nuestro mundo dibujado se expande tanto como se expande mi mundo conocido.

... 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 podés esquivar

**Pa la bras Pa la bras Pa la bras Pa la bras**

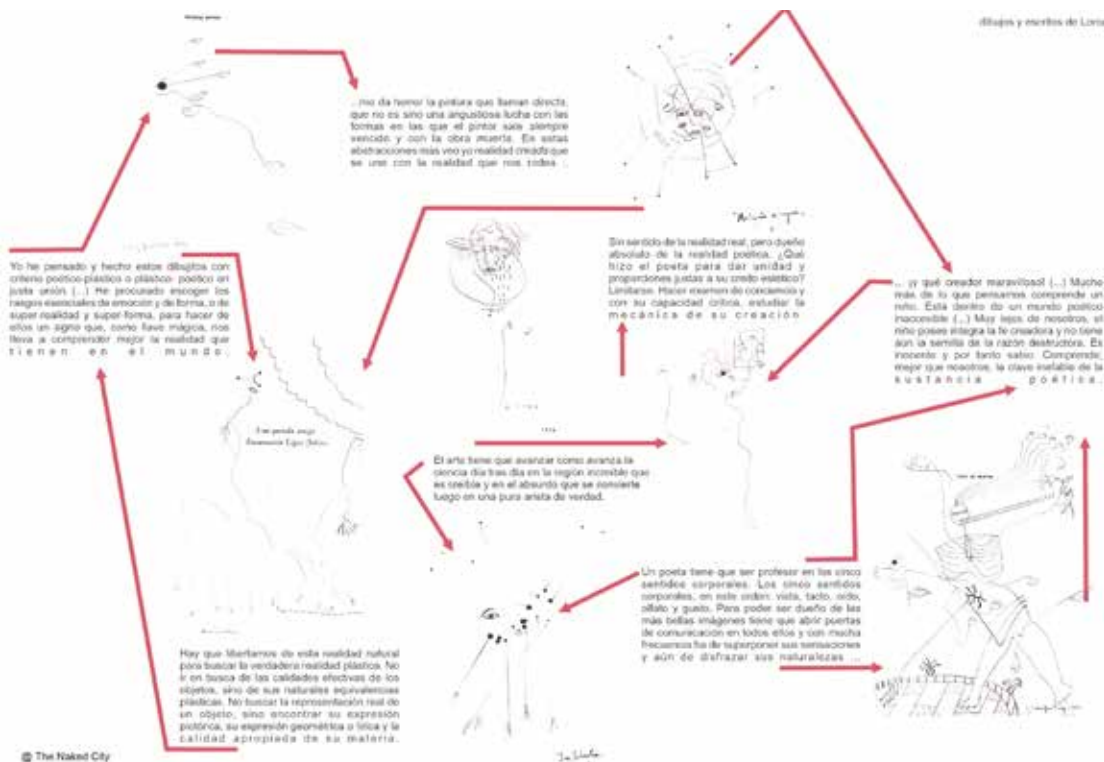
que se llenan de sentido

**Palabra S**

potentes, generosas

**PALABRAS**

que te abrazan



Lorca en un plano. Montaje con dibujos y textos de Federico García Lorca.

Fuente: elaboración propia (2020).

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).

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.

¿Por qué no ha sido suficiente con lo que he expuesto? ¿No habla Barthes (1994) de la muerte del autor? ¿Acaso importa identificarlo? Así pensaba yo en ese entonces, genuinamente; pero un día recibí un correo de Javier y todo cambió, lo recuerdo con nitidez. Su correo llegó en respuesta a uno mío que incluía el primer avance del trabajo, aún incompleto y confuso (debo confesar que hasta ese momento yo no dimensionaba cuán confuso era). Junto con sus comentarios él me recomendaba varios textos para leer, comenzaba así:

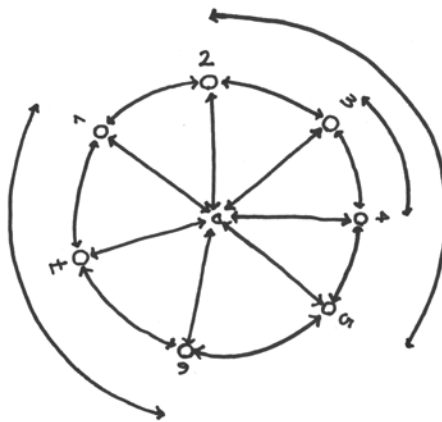
13 de setiembre de 2019

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 del trabajo. Para, a partir de ahí, enfocar el dibujo que analizas como si lo hubieras hecho tú y no recordaras por qué...

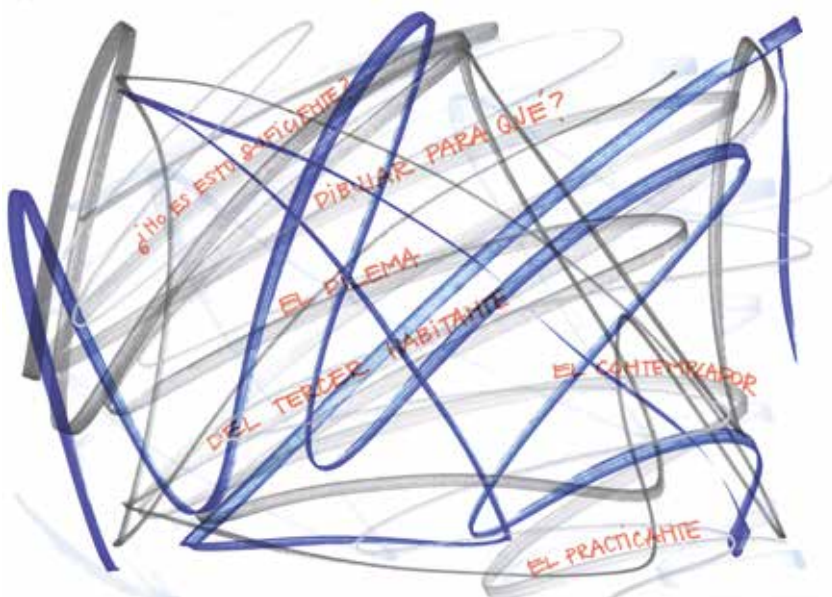
Un abrazo.

*Javier*



Marcadores sobre papel.  
 Fuente: elaboración propia (2020).

... toda lectura se da en el interior de una estructura (por múltiple y abierta que esta 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).



Marcadores sobre papel.

Fuente: elaboración propia (2020).

Doce días después le respondí:

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 compartirlo.

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 lugar donde 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. De ahí elegí dos personajes y monté en la escena a la extraña pareja. Tal cual lo relaté, hasta ese momento no sabía que Lorca dibujaba.

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 sintetizaba lo que pensaba: 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. No anticipé que el dibujo contenía universos superpuestos y desconocidos

para mí, que lo había hecho porque hasta ese momento solo veía un solo plano, el de la casa dibujada. No había prestado atención a la extraña pareja que cambiaría el rumbo de mi búsqueda.

Al sumergirme en el universo lorquiano, supe de su vínculo con Margarita y del alcance de su dibujar, y a partir de ese momento caí en el encanto. Ver por primera vez la foto de Margarita y Miguel en el patio de la casa edificada, relacionarla con lo ya dibujado, no hizo más que reforzarlo. Así *El dibujo encontrado* se transformó en un nuevo punto de partida y en mi nuevo objeto de estudio.

Aguardo tus comentarios.

Un abrazo.

Su respuesta fue contundente y marcó un punto de quiebre en el proceso, en una fecha difícil de olvidar.

3 de octubre de 2019

Dibujar... ¿para qué?

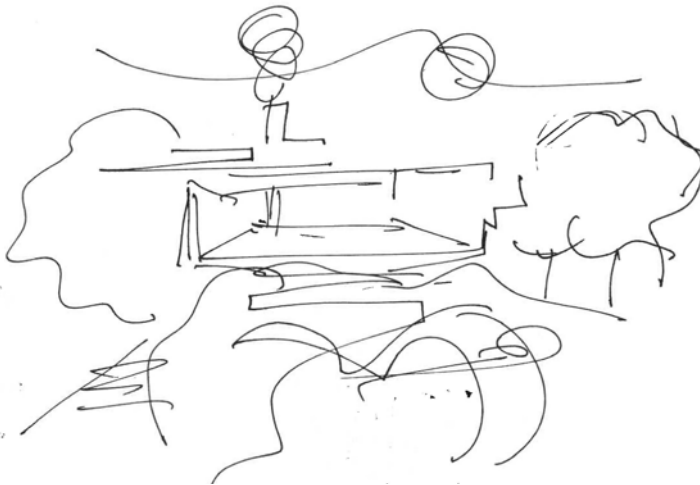
No un dibujar cualquiera... siempre se dibuja para algo... pensando en alguna situación... y para alguien...

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, solo 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 correo.

Un abrazo.

*Javier*



Réplica a un dibujo. Dibujo a mano.

Fuente: Javier Seguí de la Riva (2019).

Tres meses después, durante mis vacaciones veraniegas, en la calma de las siestas de la tarde, finalmente pude articular mi respuesta.

9 de enero de 2020

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 correo 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. Me causó una gran desazón.

Aún no había leído el texto de Morin que me recomendaste, donde dice: «el pensamiento vivo [...] no puede eliminar el riesgo de autodestruirse en el movimiento mismo por el que intenta autoconstruirse» (Morin, 2001b, p. 201).

No sabía cómo 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 inconexas 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 investigación si era mi interpretación de la casa.

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 que destacaran alguno de sus aspectos: geometría, dimensiones, modulación.

¿Qué podía aportar mi dibujo? En ese momento me cuestioné también cuál era el móvil de mi trabajo, su verdadero objeto. ¿Quería analizar una casa? ¿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 hacer 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 explicárselo a otros. Al final decidí que al menos debía intentarlo, y así me arrojé en una deriva, sin rumbo fijo, que parte del dibujo para al final volver, de un modo sorprendente, al punto de salida.

Para fundamentar mi postura y explicarme, comencé a escribir, entendiendo que ese proceso requería interpretar mi propio dibujo. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Cómo distanciarme de mí? Jugando a ser otra, 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. Negarme como dibujante, y de algún modo desdoblarme, 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 el recurso de extrañamiento, elegido para la narración, se convertiría en una herramienta de investigación que conduciría a este desenlace que me vuelve visible en un plano de este escrito, y abre otro universo del dibujo: el de la *practicante* (Barthes, 1994).

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 de 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 desdoblaron o proyectan en planos o en sombras vibrantes que sirven para transmitir su realidad última» (Hernández, 1998, p. 147).

Al escribir, descubrí que mi dibujo era un mundo soñado al igual que este relato, creados en torno a una casa que permitió vincular a distintos personajes, Lorca, Barradas, Xirgu, 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 los límites de lo visible, 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).

Dibujar no solo me permitió ejecutar la pieza *casa* e interpretarla, sino también reflexionar sobre qué es dibujar a partir de lo dibujado. «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, p. 8).

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 de la casa 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 de un trabajo académico, al teñirlo todo con la desdenada 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, 2001a); 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» (Kosma, 2014, p. 75).

Hace poco releí esta frase tuya: «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, copié, sintetiqué. Utilicé papel sulfito para dibujar capa sobre capa, siempre descubris 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 edificios 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.

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, la 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.



Retrato de un proceso. Dibujos hechos a mano. Técnicas múltiples.  
Fuente: elaboración propia (2018).

... tan solo 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).

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. Hacemos tangible ese encuentro singular entre un sujeto y un mundo observado, imaginado, tocado.

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, toman forma en nuestro interior, pero son casos excepcionales.

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).

Dibujando le di 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).

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 dibujada sí sea, después de todo, estética y poética.

Estas respuestas provisionarias abren nuevas preguntas que me fuerzan a seguir pensando. ¿Será que escribir me permite percibir mi dibujo como un objeto estético? ¿Será este relato 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, constrictor)» (Seguí de la Riva, 2010, p. 91), por eso ya no temo dudar.

Seguimos charlando.

Un abrazo.



Marcadores sobre papel.  
 Fuente: elaboración propia (2020).

... 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).



Javier no respondió a este correo; creo que nunca llegó a leerlo, ya que todo cambió de manera abrupta. Los meses siguientes estuvieron marcados por la pandemia de COVID-19. Retomamos el contacto en mayo; escribir en esos tiempos era difícil, pero, por fortuna, en nuestro caso, ambas familias se encontraban bien. En ese contexto, la escritura se había convertido, como en otras ocasiones, en un refugio creativo desde el cual todo parecía posible.

Después de un par de intercambios, finalmente el 10 de junio le envié el trabajo que incorporaba, en uno de sus capítulos, nuestros correos hasta finales de enero.

Su respuesta no tardó en llegar.

22 de junio de 2020

He recibido tu trabajo a punto de iniciar el desconfinamiento, pero después de un largo período de restricción social que yo he vivido como el final forzado de mi vida académica. Y te lo agradezco, porque me ha emocionado, me ha estimulado y me ha hecho recuperar la pasión frente al incierto futuro que nos espera.

El trabajo me ha gustado. Lo he vivido como un ensayo poético/investigador/autorreflexivo a partir de un desencadenante que incita una búsqueda de referencias externas estimula un hacer, abre al recuerdo, y provoca la reflexión constante sobre el propio hacerse del hacer, que es una auténtica novedad en estos trabajos que producen académicos.

Para mí así deberían de ser estos trabajos, búsquedas autorreflexivas a partir de una pasión de arranque, seguidas de un proceso de búsqueda de referencias externas, y de la consiguiente reflexión acerca de la deriva auto crítica que producen las referencias encontradas y el trabajo de hilvanar en el discurso la incidencia que producen en el posicionamiento de arranque.

Trabajos como ejercicios autoformativos, no como relleno de un marco de capítulos rígidamente preestablecidos.

Esto por un lado.

Por demás

...

Afectuosamente.

*Javier*

El correo continuaba con sugerencias y correcciones puntuales del trabajo, con recomendaciones de lecturas, dibujos y textos suyos. Atesoro conmigo el texto que me envió recién terminado, fechado el 9 de junio y titulado *Pensando desde la nada*.

Unas semanas después le respondí.

29 de junio de 2020

Javier:

Nunca me es fácil responder tus correos.

Los últimos han sido particularmente desafiantes y transformadores. Gracias por ellos, por los libros recomendados, por tus textos, tus dibujos y, en especial, por tus palabras. Me alientan a finalizar este trabajo y a seguir explorando otros caminos.

Leerte me ha emocionado, y esto no se debe solo a un efecto catártico en el marco de un largo proceso. Reflexionar sobre los motivos y sopesar una respuesta me llevaría otros tres meses; esta vez lo guardaré para mí.

Ahora me enfocaré en darle un cierre provisional al trabajo, con todo lo que eso implica. Tomaré en cuenta tus observaciones y tan pronto como tenga una versión final te la enviaré. Estimo en un mes y medio.

Nos hablamos.

Un abrazo.

Esta fue nuestra última conversación. Javier falleció a causa de COVID-19 el 4 de febrero de 2021. Nunca llegamos a vernos frente a frente, ni física ni virtualmente. Nuestro diálogo siempre fue a través del correo electrónico. Su partida me entristeció profundamente y hacer público el trabajo, sin su tutela, fue difícil, porque aun sin vernos nos vimos, y eso habla del vínculo que compartimos, que permitió que todo lo que aquí lees pudiera ser dicho.



Marcadores sobre papel.<sup>19</sup>

Fuente: elaboración propia (2020).

19 Entrar a lo desconocido es ex-ponerse. Y el que se arroja a ello tiene que «abrirse camino», franqueándose una ruta. Ruta es ruptura, *rompere viam*, forzar un paso... (Morales, 1984, p. 174).

Capítulo 6

UN RELATO





*Plano ciego.* Montaje con permiso de construcción y con dibujos de Federico García Lorca, Rafael Barradas, René Magritte, Javier Seguí de la Riva y propios (1160 mm × 800 mm).

Fuente: elaboración propia (2021).

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 (Morin, 2001a, p. 36).

Este fue el primer capítulo que escribí. La búsqueda que comenzó con él fue transformándolo y ya no es el mismo. Empecé a escribirlo 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 a este proceso.

Este libro, como toda obra, es el resultado de una *poiesis* de un proceso situado y limitado, de una relación dialógica 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. Su forma es una abstracción de un proceso complejo sintetizado en un espacio-tiempo y como cualquier otra permite múltiples lecturas.

Puede leerse linealmente, siguiendo una secuencia y un orden lógico, pero su estructura es ramificada y circular. Está sembrado de entradas ex-temporáneas, de trazas de tiempos superpuestos, y es el resultado de una deriva que fue dejando sus huellas en estas páginas. Dibujar es *buscar con las manos*, y ellas vuelven sobre lo ya trazado, configurando este texto que es también un dibujo.

Este es un mundo creado al *lenguajear* (Maturana y Pörksen, 2004), un mundo de historias entrelazadas que fueron ordenadas en una narración porque «es la forma verbal de construir la significatividad de la experiencia» (Ricoeur en Seguí de la Riva, 1996, p. 1). Es un universo mestizo, compuesto de fragmentos, donde conviven escritos y dibujos y una pluralidad de voces expresan sus pequeñas y múltiples verdades. Un relato ordinario, donde todo se pudo decir, escrito *naturalmente* (Verd Herrero, 2006) para «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).

Como todo relato encierra un punto de vista que proviene de un sujeto, por eso hablo en primera persona, para no hacerlo en nombre de todos ni esconderme detrás del *mito de la objetividad* (Najmanovich, 2016). No hay mirada sin implicación, y toda reflexión «siempre es un retorno a nosotros mismos, que por otra parte debe mucho a nuestra frecuentación del otro» (Merleau-Ponty, 2003, p. 53).

Sin embargo, tiempo atrás pensaba que hacerme visible en este texto era un error de encuadre en el marco de un modelo de investigación que exige mantener estrictas distancias. Por eso decidí negarme, para distanciarme de mí misma, lo que me permitió mirarme como objeto, auto-objetivarme. Al

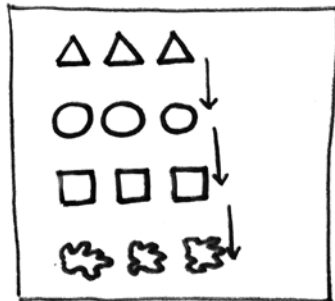
desdoblarme y constituirme en metaobservadora, pude mirar con extrañeza el proceso realizado y así «redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar» (Merleau-Ponty, 2003, p. 9). Y si en determinado momento asumí que era necesario nombrarme, fue porque no podemos distinguir sin distinguírnos.

Al identificarme como dibujante rompí un pacto de lectura. Me transformé en una figura extraña, ajena en un texto académico. Pero esa tensión produjo un desplazamiento que me permitió percibir mi 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 me enfrento cada vez que diseño?

Cuando diseño, dibujo para abordar el problema. Me acerco y me alejo, voy del todo a las partes, de las partes al todo. Lo nítido se alterna con lo borroso en una espiral que parece no tener fin. Y de este modo se va configurando un sistema *autopoiético*, como esta investigación, que se crea a sí misma a partir de la interacción entre sus componentes y que es capaz de generar otros nuevos y de auto-organizarse ante los cambios internos y externos (Maturana y Pörksen, 2004; Giannopoulou y Kosma, 2009).

Abordé esta investigación como un proyecto y decidí hacerlo 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).



¿Investigación Arquitectónica?



Pensamiento Arquitectónico

Marcadores sobre papel.

Fuente: elaboración propia (2020).

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, pre-conceptos y juicios ajenos, para *forzar un paso* (Morales, 1984), porque no es posible descubrir algo nuevo recorriendo siempre el mismo camino. Algunas palabras me guiaron, las descubro entre estas líneas al recorrerlas una vez más: *montaje, extrañamiento, deriva, metáfora*. Funcionaron como dispositivos para alterar el orden previo, irrupciones de un mundo nocturno, que al expresarse a través de la forma, de algún modo, se rebelan al dominio de la pura consciencia.

Conocer desde «la posición del que hace una cosa» y explorar el mundo a través de una práctica (Barthes, 1994) suponen un observador activo que establece una relación dinámica y desplegada en el tiempo con el objeto observado. Cuando entre ambos se produce una fricción, «se desprende una singularidad» y lo habitual se transforma en asombroso, hay conocimiento donde la experiencia estética tuvo cabida (Trías, 2013, p. 92).

La experiencia estética está unida a un lenguaje, en tanto nombra, expresa y forma lo percibido. Involucra un cuerpo sensible, con memoria, con vivencias que tensionan su mirada y con una *imaginación creadora*, que es parte de su percepción, y vincula universos que hasta el momento nada tenían en común: una casa, un poeta, una actriz y una dibujante.

Dibujé y escribí para darle forma a mi experiencia y, al mismo tiempo, para fundamentar una postura: la de esta investigación. Así pude *implicarme en y explicarme con* (Didi-Huberman, 2012). 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 y operan de modo conjunto: acción, pensamiento, observación, imaginación y creación.

No seguir una metodología, con pasos e instrumentos prefijados, me permitió encontrar *un método* (Morin, 2001b) a través del arte para mirar con extrañeza lo cotidiano y descubrir lo que antes no había visto en él. Dibujando y escribiendo pude transitar la aventura incierta que supone un proceso de conocimiento, que en buena parte se escapa a nuestro control, pero que al mismo tiempo es lo que posibilita lo nuevo, porque eso implica crear. El método es el camino recorrido, el mapa dibujado al final de esa deriva es este relato.

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?

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 (1984) sobre la arquitectura, pero le cabe muy bien al dibujar.

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 producto objetivado, en tanto se ubica en una zona intermedia, entre un *sujeto pasional* y un objeto observado. Por eso un dibujo es siempre un extraño familiar para cualquier dibujante.

Entendido como arte, es un hacer dejándose afectar, un modo de *lenguajear* de un cuerpo que siente, piensa, imagina, se expresa, conoce. «Un cuerpo es una diferencia» (Nancy, 2007, p. 21) porque «el organismo es una fuerza no una transparencia» (Dewey, 2008, p. 278). Mantenerlo a raya, ignorarlo, es de algún modo expulsarlo del mundo que habita, explora y busca conocer. Por eso, 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 nos rodea, no habrá afecto ni emoción, tampoco encuentro ni poesía, sino solo un papel vacío, porque 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 más radical, ser mundo» (Nancy, 2007, p. 48).

Buscando interpretar la casa, encontré mi *dibujar natural*, personal e intransferible. Creí haberlo perdido, pero hoy descubrí que siempre estuvo latente como posibilidad, solo estaba dormido. Al hacerme niña dibujando, pude habitar un mundo 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).

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)

Mirando la casa desde fuera no pude sentirme allí, necesité recuperar mi registro, la memoria de mi infancia, para reencontrar mi trazo. Viviendo el lenguaje pude habitar el dibujo, porque «los seres humanos podemos vivir cualquier mundo que generemos en nuestro lenguajear» (Maturana y Pörksen, 2004, p. 9). *El dibujo encontrado* y este relato que lo interpreta forman una experiencia estética, y puedo percibir la casa de Margarita y mi dibujo más allá de su entidad física.

*El dibujo encontrado*, como cualquier otro, tiene una cualidad visible, pero contiene también lo invisible, un sentido múltiple y tridimensional, sintetizado en una imagen plana. Es un espacio relacional, donde lo dicotómico no tiene cabida, pues allí lo impensable se vuelve posible y lo inverosímil desde afuera resulta verdadero para quien lo habita, porque «imaginar es conmoverse. Es elucubrar envolencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado» (Seguí de la Riva, 2010, p. 73).

Es un mundo dibujado en un papel, que configura 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, donde la ficción es otro plano de lo real que hace tangible una experiencia de resonancia, un modo de relacionarse con el mundo que «puede comprenderse como un hilo vibrante constituido por a <fecto y e > moción, es decir por el movimiento bilateral de ser afectado y entrar en relación (activa)» (Rosa, 2019, p. 225).

Por eso ahora vuelvo a *El dibujo encontrado* y entro a la casa por última vez.

Allí está Margarita recibiendo a dos jóvenes visitantes en el jardín, en el verano de 1961. Uno de ellos es Alfredo Alcón, actor argentino que se encuentra rodando y protagonizando la película *Piel de verano* de Leopoldo Torre Nilsson, en Punta del Este. Lo acompaña su amigo el escritor Mario Trajtenberg. Seguramente encontraron un lugar bajo los árboles de Lussich y se sentaron allí, porque los que plantaron al mudarse aún no dan sombra suficiente. Como telón de fondo se ve la casa, 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.

La conversación entre ellos se da cargada de anécdotas y recuerdos. «El Tema, claro, no tarda en aparecer, y se llama Federico» (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, en el que recita versos del poeta en francés (Trajtenberg, 1961). Supongo que se refieren al álbum *Poètes d'aujourd'hui: Federico García Lorca*, editado en 1958. Los imagino en el amplio estar, sintiendo la brisa que lo atraviesa de sur a norte. Apenas la púa toca el disco y este 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 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.

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 a Lorca, 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 (Arcardini, 1997).

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 profundo al sumergirse en su poesía. Imagino que sí, que ella se conmueve porque lo que escucha en su pecho es la voz íntima de Federico.

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

(Casares, 1958).

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, p. 1182).







# Bibliografía

- ALBERTI, R. (1995). La mirada del otro. Antonio Bonet, arquitecto. *Revista Arquitectura*, (303), 91-93.
- ÁLVAREZ, F., y ROIG, J. (Eds.) (1996). *Antoni Bonet Castellana (1913-1989)*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- ARCARDINI, F. (1997). Margarita Xirgu. Tres mil mujeres mudas. En *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia* (pp. 243-263). Montevideo: Santillana.
- AREÁN, C. (1986). Dibujos de un poeta cromático. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(433-434), 103-118.
- BACHELARD, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Madrid: Paidós.
- BERGER, J. (2011). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2012). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAGNASSO, A., y MARTÍNEZ, R. (2014). *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*. Buenos Aires: Losada.
- CANTEGRIL SA (1954). *Folleto 7.º Gran Plan de Edificación*.
- CASARES, M. (1958). *Poètes d'aujourd'hui: Federico García Lorca*. Francia: BNF Collection. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/2Vv5Tntb8iYwioFdb6jzqZ?si=YblgfMdtQEONZUismPX2AA>
- CESIO, L. (2015). *Modernos*. Montevideo: FADU, Universidad de la República.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Madrid: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial.
- (2012). *Arde la imagen*. Madrid: Vestia Ediciones.
- FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO (FADU) (2018). *Entrevistas*. Edición Especial, (3). Montevideo: FADU, Universidad de la República.
- FEYERABEND, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.

- FISCHER, D., y PISANI, S. (1998). *Al este de la historia*. Montevideo: Aguilar.
- FOGUET I BOREU, F. (2002). Conferencia inédita de Margarita Xirgu. *Assaig de Teatre*, (35), 161-172.
- FOUCAULT, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta.
- GADAMER, H.-G. (1998a). La hermenéutica tras la huella. En A. GÓMEZ RAMOS (Ed.), *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* (pp. 231- 253). Madrid: Cuaderno Gris.
- (1998b). Texto e interpretación. En A. GÓMEZ RAMOS (Ed.), *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* (pp. 17-41). Madrid: Cuaderno Gris.
- GALLEGO MORELL, A. (1988). Dimensión literaria del García Lorca dibujante. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (9), 195-206.
- GARCÍA LORCA, F. (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- (1994). *Prosa, 1. Obras* (Vol. vi). Madrid: Akal.
- (1995). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Librum.
- GIANNOPOULOU, E., y KOSMA, A. (2009). Investigación «abierta»-Condiciones para una investigación arquitectónica «abierta» que se interroga sobre el ser humano. Ponencia presentada en las *Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, Madrid. Recuperado de <https://oa.upm.es/38439/>
- GIBSON, I. (1998a). *Federico García Lorca* (Vol. 1). Barcelona: Grijalbo.
- (1998b). *Federico García Lorca* (Vol. 2). Barcelona: Grijalbo.
- GOODMAN, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- HEIDEGGER, M. (1960). Poéticamente habita el hombre. *Revista de Filosofía*, 7(1), 77-91.
- HERNÁNDEZ, M. (1987). *Federico García Lorca. Dibujos*. Caracas: Fundación Federico García Lorca.
- (1998). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Comares-Fundación Federico García Lorca.
- HUSTVEDT, S. (2020). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Barcelona: Seix Barral.
- INSTITUTO DE TEORÍA Y URBANISMO (ITU) (s. f.). *Taller territorial microrregión: Maldonado, Punta del Este*. Talleres Territoriales de Maldonado, (4). Montevideo: Universidad de la República-IM. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/17845>
- INTENDENCIA DE MALDONADO (s. f.). *Sistema de información geográfica*. Recuperado de <https://www.maldonado.gub.uy/gis>

- JONES ODRIOZOLA, G. (1951). *Tesis conceptual sobre la arquitectura* (Concurso de profesor titular de Proyecto, FARO, Universidad de la República).
- JONES ODRIOZOLA, G., y VILLEGAS BERRO, F. (1956). *Términos del convenio a celebrarse entre Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro, arquitectos*.
- KOSMA, A. (2013). Manos en improvisación. *HipoTesis Serie Numerada*, 1, 6-15. Recuperado de <https://hipo-tesis.eu/serienumerada/index.php/ojs/article/view/hipo1kosma>
- (2014). *Proyectar dibujando: una aproximación fenomenológica al estado naciente del proyecto. Un estudio entre dos culturas arquitectónicas* (Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.25573>
- (2015). Cuerpo arrítmico. La práctica de dibujar en una descripción sin lugar. *HipoTesis Serie Numerada*, 3, 14-19. Recuperado de <https://hipo-tesis.eu/serienumerada/index.php/ojs/article/view/hipo3kosma>
- (2016). Del dibujo al dibujar. Cambios generacionales, metamorfosis y aperturas de un término. *Arteoficio*, (12), 5-10.
- LOUSTAU, C. (1973). Nuestros valores: Guillermo Jones Odriozola. *El Día*, (20).
- LUSSICH, A. (1912). *Fragmentos*. Montevideo: Almanaque Ilustrado del Uruguay. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/48096>
- MARITAIN, J. (1955). *La poesía y el arte*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- MATURANA, H., y PÖRKSEN, B. (2004). *Del ser al hacer. Los orígenes de la biología del conocer*. Santiago: Comunicaciones Noreste.
- MENÉNDEZ, C. (2014). Margarita Xirgu, pedagogía teatral. En F. VILCHES, P. NIEVA, J.-R. LÓPEZ y M. AZNAR (Eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (pp. 195-207). Amsterdam-Nueva York: Brill-Rodopi.
- MERLEAU-PONTY, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MORALES, J. R. (1984). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Santiago: Universidad del Bío-Bío.
- MORIN, E. (2001a). *El método* (Vol. 1). Madrid: Cátedra.
- (2001b). *El método* (Vol. 3). Madrid: Cátedra.
- MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (MNAV) (s. f.). *Acervo*. Recuperado de <https://acervo.mnav.gub.uy/index.php>
- NAJMANOVICH, D. (2016). *El mito de la objetividad. La construcción colectiva de la experiencia 1*. Buenos Aires: Biblos.

- NANCY, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- NUDELMAN, J., y CARRANZA, A. (1992). Urbanización de Punta Ballena. Antonio Bonet Castellana. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (194), 72-75.
- PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PÉREZ CARABIAS, V. (2010). Sobre la estructura del grafoaje o del dibujar. *EGA*, 15(15), 190-195. <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1007>
- 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. Ponencia presentada en las *III Jornadas Archivo y Memoria*, Madrid.
- PLAZA CHILLÓN, J. L. (2014). Una proyección gráfica de la palabra: los dibujos «abstractos» y vibracionistas de Federico García Lorca. *De Arte*, (13), 216-239.
- RODRIGO, A. (2005). *Margarita Xirgu. Una biografía*. Madrid: Flor del Viento.
- ROSA, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Buenos Aires: Katz.
- ROTHKO, M. (2015). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Madrid: Paidós. Kindle.
- SEGUÍ DE LA RIVA, J. (1996). Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. En J. SEGUÍ DE LA RIVA, J. PLANELL y P. BURGALETA, *La interpretación de la obra de arte* (pp. 11-90). Madrid: Editorial Complutense.
- (2006). Arquitectura y narración. En *Dibujar, proyectar (IX). El grado cero de la arquitectura* (pp. 36-39). Madrid: E.T.S.A. Recuperado de <https://oa.upm.es/55366/>
- (2010). *Ser dibujo*. Madrid: Maira Libros.
- (2012). *Sobre dibujar y proyectar*. Buenos Aires: Nobuko.
- (2015). El dibujo de viaje de los arquitectos. En *Encuentros (XXIX), agosto-octubre 2013* (pp. 25-27). Madrid: E.T.S.A. Recuperado de <https://oa.upm.es/56752/>
- SEGUÍ DE LA RIVA, J. (2020, junio 22). *Comentarios, textos y dibujos* [Correo electrónico].
- TRAJTENBERG, M. (1961). Retorno a Margarita. *Marcha*, (17), 18.
- TRÍAS, E. (2013). *Tratado de la pasión*. Madrid: Debolsillo.
- UNIÓN VECINAL DE PUNTA BALLENA Y LAGUNAS DEL SAUCE Y DEL DIARIO (UVPB) (2009). Declaran Monumento Histórico Nacional a la urbanización de Punta Ballena. *UVPB*. Recuperado de [https://www.puntaballena.org/macros/TextContent\\_1.jsp?contentid=820&version=1](https://www.puntaballena.org/macros/TextContent_1.jsp?contentid=820&version=1)

- VERD HERRERO, A. (2006). *Dibujar con naturalidad vs. lo artificial y forzado*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Recuperado de <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2239>
- VERDÚ, D. (2008, marzo 16). Un Lorca a cuatro manos. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2008/03/16/cultura/1205622001\\_850215.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/diario/2008/03/16/cultura/1205622001_850215.html?event_log=oklogin)
- VILLEGAS BERRO, F. (1998). Arquitectura en Punta del Este. *ELARQA*, 6(25), 12-17.

Este ensayo gira en torno a un dibujo, hecho a mano, que parece limitarse a ilustrar una casa, pero contiene un sentido múltiple, sintetizado en una imagen plana. Un dibujo que configura un espacio relacional donde lo dicotómico no tiene cabida, pues en él lo impensable se vuelve posible, y lo inverosímil desde fuera resulta verdadero para quien lo habita. Un mundo creado que encierra lo extrañante y expande así lo conocido, de historias entrelazadas, donde la ficción es otro plano de lo real.



ISBN: 978-9974-0-2200-3



9 789974 1022003