ISSN 2362-6097

A&P continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

PROYECTO CONTEMPORÁNEO: EL LUGAR DE LA HISTORIA

N.06/4 JULIO 2017

[A. LOOS / E. ROGERS**] [H. SEGAWA /** C. SOLARI**] [J. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ /** S. BECHIS**] [J. SCRIMAGLIO /** I. ALMEYDA**] [R. FERNÁNDEZ] [F.ALIATA] [R. VERDE ZEIN] [N. ADAGIO] [A.M. RIGOTTI] [P. ARAVENA] [P. VICENTE] [A. MONTI] [J. NUDELMAN] [B. PONZINI] [P. ALBERTALLI] [R. BENEDETTI] [B. CICUTTI] [A. BRARDA] [S. DÓCOLA]**

FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.06/4 2017
ISSN 2362-6097

revista
A&P
continuidad

UNR Universidad Nacional de Rosario

Imagen de tapa :
Casa L. Moholy Nagy. Dessau-Alemania, 1925. Intervención Bruno-Fioretti-Márquez (2014)
Imagen cedida por el Arq. J. Gutiérrez Márquez

Director *A&P Continuidad*
Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor *A&P Continuidad* N6
Dr. Arq. Bibiana Cicutti

Corrección editorial
Dr. Arq. Daniela Cattaneo
Dr. Arq. Jimena Cutruneo
Arq. María Claudina Blanc

Diseño editorial
Catalina Daffunchio
Departamento de Comunicación FAPyD

Comité editorial
Dr. Arq. Gustavo Carabajal
Dr. Arq. Daniela Cattaneo
Dr. Arq. Jimena Cutruneo
Arq. Nicolás Campodonico
Arq. María Claudina Blanc

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Comité Científico
Julio Arroyo (FADU-UNL. Arquisur Revista)
Renato Capozzi (FA-USN Federico II)
Fernando Diez (FA-UP. Revista SUMMA)
Manuel Fernández de Luco (FAPyD-UNR)
Héctor Floriani (CONICET. FAPyD-UNR)
Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)
Mauro Marzo (IUAV)
Aníbal Moliné (FAPyD-UNR)
Jorge Nudelman (FADU-UDELAR)
Alberto Peñín (ETSAB-UPC. Revista Palimpsesto)
Ana María Rigotti (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)
Sergio Ruggeri (FADA-UNA)
Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)
Sandra Valdettaro (FCPyRI-UNR)
Federica Visconti (FA-USN Federico II)

Próximo número :
ARQUITECTURA Y CIUDAD: PAISAJES
Diciembre 2017, Año IV – N°7 / on paper / online

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

A&P Continuidad fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.
Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imágen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

ISSN 2362-6097

AUTORIDADES

Decano
Adolfo del Rio

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

INDICE

Presentación
06
Gustavo Carabajal

Editorial
08
Bibiana Cicutti

Reflexiones de maestros
12
Actualidad de Adolf Loos
Ernesto Rogers

Conversaciones
16
Arquitectura reciente
Hugo Segawa por Claudio Solari

24
Construir sobre lo construido
José Gutiérrez Márquez por Sebastián Bechis

38
El Manantial
Jorge Scrimaglio por Ignacio Almeyda
Introducción José Luis Rosado

Dossier temático
50
Historia & Proyecto
Roberto Fernández

62
Entre la amnesia y la memoria
Fernando Aliata

70
No es necesariamente así
Ruth Verde Zein

78
La *crítica operativa* entre la historia y el proyecto
Noemí Adagio

86
Por *una historia de tablero*
Ana María Rigotti

96
Historicidad e historicismo
Pedro Aravena

104
Pabellón Holandés en la Exposición de Hannover 2000
Pablo Vicente

112
El uso de la historia para el no proyecto
Alejandra Monti

Ensayos
122
El espacio del exilio. La nostalgia como principio
Jorge Nudelman

Historia de la arquitectura es...
134
Palabras preliminares
Bibiana Ponzini

136
Pía Albertalli

138
Rubén Benedetti

140
Bibiana Cicutti

142
Analía Brarda

144
Silvia Dócola

146
Normas para autores

El espacio del exilio

La nostalgia como principio

Jorge Nudelman

Español

Se propone analizar el rol de la nostalgia, entendida ésta como un estado de angustia provocada por la lejanía. El carácter espacial y visual de las heridas abiertas por exilios y migraciones, hacen de la nostalgia un motor de creatividad con el que parece que los desterrados pretenden una reconstrucción de los lugares abandonados. A través de la literatura, en el arte y finalmente en la arquitectura, algunas obras de Alejo Carpentier, José Pedro Díaz, Joaquín Torres García y Antonio Bonet son analizadas para rastrear el poder heurístico del dolor –*algia*-, provocado por la distancia al hogar –*nostos*-. Si bien en los escritores hallamos una contención que se expresa en ironía y decepción, en el caso del pintor Torres García la reconstrucción del pasado se expresa en su obra sin tapujos ni límites, y en las pretensiones de reproducir su casa catalana en Montevideo, que transfiere a sus arquitectos, Juan Menchaca y Ernesto Leborgne, que continúan su proyecto estético, mediterráneo. Antonio Bonet, a su vez, trata de reconstruir su pasado barcelonés (moderno y vernáculo), pero choca con el folclore andaluz de sus clientes, Rafael Alberti y Rosa León.

Palabras clave: nostalgia, viaje, reconstrucción

English

This article attempts to analyze the role of nostalgia understood as the emotional distress that remoteness entails. The spatial and visual nature of exile and migration wounds turns nostalgia into a creativity channel which seeks to reconstruct the places that have been left. Some works of Alejo Carpentier, José Pedro Díaz, Joaquín Torres García and Antonio Bonet are analyzed from the perspectives of literature, art and finally architecture in order to trace the heuristic power of pain –*algia*- that homesickness –*nostos*- implies. While writers express restraint by means of irony and deception, painter Torres García reconstructs the past through a merciless and unrestrained work. This is also shown when reproducing his Catalan home in Montevideo: architects Juan Menchaca and Ernesto Leborgne work on his aesthetic Mediterranean project. Antonio Bonet, in turn, intends to reconstruct his past in Barcelona (a modern and vernacular one) but this goes against the Andalusia's folklore of his clients: Rafael Alberti and Rosa León.

Key words: nostalgia, trip, reconstruction

Es el descenso del verano…
Ahora
que puedo pura y simplemente hablarte
en esta vacación mínima, extraña,
que la condescendencia de la muerte
me da, mira, miremos de la mano
este desconocido cielo solo,
sustentado por árboles y montes,
pampas, mares y gentes nunca vistos,
al girar de las horas trastocadas.
(…)(Alberti, 1945: 264)

La palabra nostalgia provoca una cruza de estímulos. Por un lado, nos evoca un sentimiento agradable de regreso a nuestro pasado y a los lugares que nos depararon alguna emoción. Los abuelos, los sabores, los juegos. El primer amor. El barrio abandonado.
Sin embargo la palabra, ante todo, nombra un dolor –*algia*–, una enfermedad provocada por el ansia de regreso a lo que está distante: *nostos*.[1]

El mundo contemporáneo es un espacio propicio para la nostalgia; los obligados por las circunstancias, propensos al sufrimiento, son conscientes de que el traslado y la adaptación supondrán un esfuerzo extra. Exiliados y refugiados, expulsados de su tierra, se van a regañadientes, se despiden si pueden de los lugares y los paisajes, antes que de las personas.

> Recuerdo todo el camino tratando de llenarme los ojos, de conservar esas últimas imágenes del suelo que nos vio nacer y que no volveríamos a pisar en mucho tiempo. El desarraigo es algo que hay que vivir para poderlo contar, es la partición de uno mismo, algo que treinta años después aun duele. (Puchet, citada por Dutrenit, 2006: 139)

Pero otros, con la globalización, son hoy apologéticos del viaje. Para éstos el nomadismo no es una necesidad, sino una manera sofisticada de vida. Ilusiones que resucitan de principios del siglo XX: "¿No es ese mundo abstracto en sí mismo el que Hilberseimer describía pretendiendo enseñar al hombre a vivir en hoteles, a poseer tan solo sus maletas, a cambiar constantemente de lugar?" (Lahuerta, 1989: 207).
La nostalgia nos devuelve sentimientos heterogéneos (los afectos, pero también los gustos y olores, los ruidos, el idioma, la música), y es lo visual y espacial lo que importa analizar de las reacciones de nuestros personajes para restañar las heridas del desarraigo: las formas del paisaje, los cambios de casa, etcétera.
La pérdida de identidad, la "disminución del nombre" (Itzigsohn & Bar-El, 2001) actúa de una manera especialmente cruel para el exiliado.
La devaluación frente a sus pares provoca reacciones relevantes cuando el apátrida es un artista, y el dolor se manifiesta en la obra como evocaciones al pasado, reconstrucciones de paisajes,

ficciones en las que se restauran hechos que, a veces, ni sucedieron, pero configuran situaciones ideales, anheladas una vez y finalmente realizadas en la obra de arte como una imagen consoladora. A veces, las obras así construidas pueden entenderse como tácticas de acercamiento al nuevo entorno de acción, frecuentemente en un diálogo secreto con su autor.

La imitación es una herramienta típica. En la nostalgia la evocación es física, y aparecen las *figuras* literalmente copiadas.

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

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

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

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

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

El bagaje iconográfico de Antonio Bonet, autoexiliado en París y después en el Río de la Plata, se compone de una serie de conceptos yuxtapuestos, escasamente articulados, donde su experiencia con la vanguardia catalana y la arquitectura de Le Corbusier a mediados de los 30, Gaudí y el surrealismo actúan juntos para rescatar la memoria.

Alejo Carpentier

Los pasos perdidos comienza con una añoranza: "Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia,..." (Carpentier, [1953] 1979: 7). Pero ya es una evocación engañosa. Lo que el protagonista recuerda no es su casa de la juventud, sino una escena de la obra de teatro que rutinariamente viene representando su esposa.

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

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

Un posible cambio llega providencialmente. Deberá rescatar instrumentos primitivos en un lugar remoto de la selva sudamericana. Los tópicos se ponen en seguida en funcionamiento: es probable que, en el contacto con su tierra materna, se vigorice la inspiración, vuelvan los deseos adormecidos por la metrópoli y la vida encuentre una razón de seguir. Efectivamente la historia nos guía hacia allí; nuestro hombre es despojado de la civilización mediante un cruel recorrido iniciático, pero será recompensado. Cambiará su mujer y su amante parisinas por una criolla de iguales raíces; reencontrará la música en la naturaleza, y se reconciliará con la tierra a través del arte.

Pero Carpentier no es ingenuo. En una fantástica maniobra argumental, al protagonista se le agotará el papel pentagramado. Proyectará regresar a París a proveerse y, de paso, arreglar sus asuntos personales, pero no será tan simple. Como él mismo lo relata, la metrópoli *lo absorberá*. Los mecanismos burocráticos desatados por la esposa despechada lo inmovilizan, lo sumergen en una pobreza imprevista, y el tiempo pasa. Cuando por fin logra desprenderse de la civilización, emprende el cuarto viaje.

El regreso es arduo, los caminos se han borrado, no hay huellas. Y cuando al fin llega a su destino, la vida ha seguido su curso, la mujer se ha desposado con otro, engendró un hijo del otro: la ilusión del recomienzo se hace añicos. Pero no es solo *ese* retorno; la ilusión de un encuentro con orígenes culturales auténticos también se quiebra. No hay alternativas posibles en el discurso de *Los pasos perdidos*. La conclusión implícita es excluyente; no se puede ser simultáneamente civilizado y salvaje. No puedo vivir como un bárbaro y componer en papel. Los salvajes hacen música. ¿Piensan música? No hay intermediarios. Y no es que Alejo Carpentier no haya intentado hacer la síntesis.

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

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

> El Adelantado me llamó […] para hacerme mirar una cosa horrenda: un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien -una mujer llorosa, tal vez- gimiera por las fauces del saurio. […] (Carpentier, [1953] 1979: 165)

¿Es acaso necesario reproducir los versos de Baudelaire?

> […]
> Las moscas bordoneaban sobre aquel vientre pútrido,
> Del que salían batallones
> De larvas negras, que corrían como líquido espeso
> Por esos vivientes jirones.
> […]
> Y todo eso sonaba con una extraña música;
> De agua o de viento era el rumor,
> O de grano que con rítmico movimiento,
> Agita y vuelve el hachador.
> […] (Baudelaire, [1857-61], 1972: 76)

La flagrante llamada suena desplazada de su contexto en la selva amazónica. O quizás, por el contrario, el cubano desee abrir un vínculo personal, de nostálgico emparentarse, de no perder de vista la pertenencia a la metrópoli -lo *salvaje* de París- de la que se siente parte por parte de padre.

José Pedro Díaz

José Pedro Díaz publica *Los fuegos de San Telmo* -ciento cuarenta páginas, casi un cuento largo que se lee en dos días- en 1964.

Ángel Rama escribe en la sección literaria de *Marcha*:

> También hay aquí un niño de allá por 1930, que iba al puerto de Montevideo con su tío italiano y le observaba superponer la imagen lejana de su tierra y mar de Italia, con la que el niño estaba viendo y apropiándose, de tal modo que ambas quedaban imbricadas en un solo confuso juego tras el cual, nuevamente se esconde el paraíso perdido (Rama, José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país, 1964: 16-14)

Ángel Rama, hijo de gallegos, había publicado en 1959 *Tierra sin mapa* (editado por Alfa, del exiliado español Benito Milla), una colección de cuentos reelaborados a base de los relatos de su madre: "En sus cuentos, en sus cantos, amé esa infancia y esa tierra extraña que bien sabía que no era real, pero que sonaba de ley como más real que la realidad." (Rama, Tierra sin mapa, 1961: 126)

Los fuegos…entrelaza tres generaciones de emigrantes italianos, de tal forma que los paisajes vistos y relatados se funden a veces sin que sepamos distinguirlos. Algunos capítulos de la primera parte son apenas algunos párrafos en una o a lo sumo dos páginas: pinceladas de sensaciones, recuerdos fugaces.

La densidad de la novela es tal, que es casi imposible hacer una lectura por partes. Todo se fusiona en una trenza de acontecimientos, de recuerdos de bordes difuminados que se confunden en la escritura/lectura. ¿Cuándo se habla de Nápoles? ¿Cuándo de Montevideo? ¿Y, además, en qué tiempo? ¿De quién es el tiempo relatado?. Son paisajes mentales; construidos de recuerdos, relatados de generación en generación, solo serán vistos tal como son, al final, en una decepcionante aparición.

El protagonista habla de los lugares en la niñez y ya como adulto y, a su vez, por su doble experiencia en Montevideo y en Marina di Camerota. Más versiones provienen de Domingo/Domenico, su tío, y de otros parientes, recordadas por el niño/escritor. Por un lado, los lugares de su vida cotidiana, como el puerto y los barrios de Montevideo; por otro, los paisajes recordados, construidos sobre la imaginación a base de analogías y postales borrosas.

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

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

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

> Mientras subía vi pasar por lo alto a una joven que llevaba un cántaro sobre la cabeza y que andaba con un brazo apoyado en la cintura. Se detuvo, giró lentamente para ver qué pasaba, y desapareció detrás de un viejo muro de piedra. (Díaz, 1964: 93)

La calificará más adelante como "algunos deliciosos ritmos arcaicos."

Lo pintoresco desaparece tempranamente:

> …mis ojos buscaban, en la casa de Antonio, un grupo de quesos que colgara de alguna parte, un estante con potes de aceite o aceitunas y, ordenados de algu-

Casa Torres García. Montevideo, Uruguay. 1948. Fotografía: Jorge Nudelman | Joaquín Torres García. *Mon Repós*. Terrassa, Cataluña, España. En: Enric Jardí. 1973. *Torres García* (Barcelona: Polígrafa Ediciones), 54.

> na manera que no me atrevía a predecir, higos ensartados en delgadas varillas de caña. Pero no había nada. Las paredes estaban desnudas.(Díaz, 1964: 98)

Pronto el ambiente se hace agobiante, los parientes y vecinos lo sumergen en un mundo solemnemente pobre, de sabores y olores nauseabundos. Los manjares cultivados en la memoria de su niñez no existen, la sopa está inundada de aceite, y en el aire domina un hedor insoportable que se menciona varias veces: "Yo venía sintiendo un olor acre, pesado, que de pronto se hizo más intenso […]."

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

"Tenía un olor rancio y húmedo al que se sumaba aquel aliento acre que me perseguía por todo el pueblo. […] En la calle el aire era más limpio, pero venían unas ráfagas pesadas."

Al menos ocho veces se menciona el "olor pesado, untuoso, sucio."

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

> El olor venía de la otra habitación. Era un cuarto desnudo, bajo y grande, con techos inclinados y una ventanita. En el centro, como un vaso sagrado, se alzaba un cántaro como el que ya había visto en la calle sobre la cabeza de una joven. Estaba más que mediado de inmundicia. Entonces comprendí que todas las casas tenían un cántaro en una habitación superior, y que de él desbordaba y caía el olor que me había estado persiguiendo en Marina. (Díaz, 1964: 123)

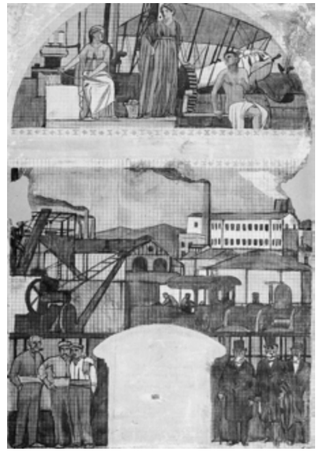
El pasado idealizado, el pasado recibido como una herencia maravillosa se transforma finalmente en un pasado con olor a mierda. Sacralizada, pero mierda al fin.

Joaquín Torres García

Abordar la figura de Joaquín Torres García (y de sus hijos) es un desafío inabarcable desde este escrito. Lo que brevemente se apunta es, sin embargo, ineludible, como ejemplo claro del impacto de la nostalgia, y sus implicancias culturales, incluido el mito de vanguardistas de los personajes.

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

También Eladio Dieste fue de los que se le acercaron en los años de sus últimas enseñanzas. Ya es conocido que Bonet y Dieste se relacionarían en 1945. De ese mismo año son las primeras colaboraciones de Augusto Torres con Antonio Bonet. Fue Eladio Dieste (nacido en 1917) quien le obsequió "una silla 'mariposa' de hierro y cuero" (Bentancur, 1994, texto sin paginar) para su casa en Punta Gorda, reformada por el arquitecto Ernesto Leborgne en 1963 (aunque de formación moderna, Leborgne evolucionó hacia una arquitectura calificada después como regionalismo crítico *avant la lettre*). El patio es un motivo constante en sus casas, tanto en su concepción romana -casa Lorieto-, o simple clausura del jardín, como en su propia vivienda y, justamente, en la de Augusto Torres y Elsa Almada.



Joaquín Torres García. *Maternidad*. CASMU N°3. Montevideo, Uruguay. 1944. Fotografía: Jorge Nudelman | Joaquín Torres García. Boceto del fresco *L'Etat d'Or de la Humanitat*, 1914. En: Margarida Cortadella (ed.). 2003. *Torres-García* (Barcelona: Ausa e Institut de Cultura de Barcelona), 61. | Joaquín Torres García. Proyecto del fresco *La Catalunya Industrial*, 1917. En: Margarida Cortadella (ed.). 2003. *Torres-García* (Barcelona: Ausa e Institut de Cultura de Barcelona), 68.

Sin embargo, la casa para Torres García (padre) revela la imposición de su dueño para reconstruir -mucho más literalmente- otro objeto de su pasado: *Mon Repós*, la *masía* de Terrassa, lo que podría transformar aquel protorregionalismo de Leborgne (quien terminó un primer proyecto de Juan Menchaca) en una adaptación del clasicismo *noucentista* transmitido por el catalán.[2] El neoclasicismo de los patios de Leborgne podría ser mejor interpretado como mediterranismo, más que como el neocolonial que cierta crítica regionalista le ha atribuido. Si no, ¿por qué tantos cipreses?

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

En cada lugar se nota el esfuerzo por adaptarse, por buscar un lugar comprensible y activo. En cada lugar detectamos al menos las primeras de las "cuatro etapas: la etapa de 'luna de miel', la etapa depresiva, la etapa de adaptación y la etapa de rechazo de la cultura original" (Itzigsohn & Bar-El, 2001). El entusiasmo que escribe en sus memorias y cartas, la contaminación extrema del color americano en la pasada fugaz por Nueva York, todos parecen, en esta lectura marginal, signos de su estado de inmigrante.

Veamos su firma en la obra parisina. Trueca dos acentuaciones: de García desaparece, mientras que se tilda la "e" de Torres. El resultado: Torrés-Garcia, que en francés recupera algo de su fonética original castellana. Claro, no se trata solo de la firma, ni de los colores, sino de las palabras usadas como señales, expresiones básicas de un significado que no se quiere disuelto en metáforas: *départ*, *voyages*, *espoir*. Partida, viajes, esperanza.

La temática puede servir en Torres García para traer del pasado imágenes completas de significado especial. Cuando en 1943 pinte cuadros constructivos, la memoria trazará las figuras de momentos de sentimientos contradictorios. Observemos el croquis preparatorio de uno de los murales del Salón de Sant Jordi de la Diputación, *La Catalunya industrial*. Dice de él Narcís Comadira: "…aparece la ruptura realista y, sobre todo en el último, una potente organización geométrica ortogonal que será característica de la obra posterior del artista" (Comadira, 2003: 66). La estructura que se anuncia, la figura que se recupera literalmente veinticuatro años después, si es posible calificar con esta simple palabra -figura- la operación.

El retorno en Joaquín Torres García es -en estos casos, y no siempre- recuerdo doloroso, reconstrucción de objetos perdidos. En el caso de los murales de la Diputación, doblemente, por su pérdida y por la lejanía forzada. Objetos año-

rados que serían repetidos al otro extremo de su vida, en la *Maternidad* del CASMU Nº 3, contemporáneo del constructivo descrito antes, repitiendo treinta años después parte de la escena de *L'État d'Or de la Humanitat*, esbozado en 1914, efectivamente pintado en la *Generalitat*. Torres pintó esta última maternidad *noucentista* en Montevideo a los setenta años; moriría cinco años más tarde.

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

Es decir: sabemos que Torres García retrata el paisaje donde pasa; sabemos que los objetos simbólicos proceden de la sedimentación de figuras seleccionadas lentamente, pero ¿realmente sabemos que ese es siempre el paisaje local?

¿Es efectivamente Montevideo en 1943, a pesar del ferrocarril declarado uruguayo por sus siglas FCCU? Hemos visto que podría ser la Barcelona de 1917, aunque esta, a su vez, albergara dos cerros con esa característica imagen de sarpullido del de acá. ¿Es acaso Barcelona la que se retrataba en el Salón de Sant Jordi? ¿Acaso los barcos, las fábricas y depósitos, la locomotora, dos cerros en la lejanía, constituyen signos exclusivos (o apenas suficientes) de alguna identidad barcelonesa?

¿Qué paisajes montevideanos "de inconfundible matiz local" (Peluffo Linari, 1991: 13-15) pintan Torres y sus discípulos? ¿Será los bares de Montevideo en 1940, o las Ramblas de Barcelona donde alguno lee *La Vanguardia*?

Lo pintado en 1940 será la recuperación de una memoria dañada en 1891, de la que *La Catalunya Industrial* se erige como consuelo de lo perdido o, en realidad, una serie en la que lo que prima es el regreso en sí mismo, más allá de la identificación del origen. Una ciudad, un puerto, tan montevideanos como el Nápoles de José Pedro Díaz, superpuesto y repasado hasta que se confunden irremediablemente en los vericuetos de la memoria cansada.

Antonio Bonet

Gran parte de la vida de Antonio Bonet está signada por las mudanzas. En 1936 deja Barcelona, donde había frecuentado el círculo de Sert y el GATCPAC, y se enrola en el estudio de Le Corbusier en París. Al año siguiente lo encontramos como colaborador en el pabellón español de la Exposición de Artes y Técnicas de Luís Lacasa y Josep Lluís Sert. Simultáneamente se desarrolla en París el V CIAM, al que asiste. Ya había estado en el congreso anterior a bordo del Patris II, en viaje a Atenas. En 1938 emigra a Buenos Aires, invitado por Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, contactados *chez* Le Corbusier.

Una vez en la capital porteña, se identifica como agitador cultural de la arquitectura. Posee antecedentes y credenciales: los tiempos de Barcelona, Le Corbusier, los CIAM. Apoyándose en *Austral* -para Bonet, la continuación del modelo GATCPAC- comienza a colaborar con distintos estudios, y desarrolla una sostenida actividad profesional.

En 1944, consigue el encargo de la urbanización de los campos de Antonio Lussich en Maldonado. El proyecto general de la zona y la urbanización se empiezan en Buenos Aires, pero sobreviene la mudanza al sitio. En una casa aislada en el monte, lleva adelante la faraónica tarea de la urbanización y unos diez edificios -con sus equipamientos-: la Solana del Mar, las casas más conocidas, el pueblo obrero, y proyectos inéditos, como las instalaciones en la estancia *La Carolina* y la casa para uno de los constructores de la Solana, Deana. En 1945 estaba en la construcción de *La Gallarda* para Rafael Alberti, poeta nostálgico, donde volveremos.

A mediados de los '50 sigue envuelto en una actividad febril. Abre estudio en Barcelona y Madrid en 1959, sin abandonar el Río de la Plata. Desarrolla los proyectos sucesivos de *La Ricarda*, que se termina a principios de los '60. En Uruguay realiza la capilla de Soca y el Banco del Plata, y pasa sus vacaciones en la Rinconada. En esas fechas Antonio Bonet vive en al menos tres ciudades diferentes -Buenos Aires, Barcelona y Madrid-, trabaja en todo el territorio español, en Argentina y Uruguay.

Semejante actividad solo es posible en función de una política de alianzas estratégicas, pero imaginarlo en épocas de cartas, telegramas y viajes en aviones de hélice, se nos aparece hoy como un esfuerzo de colores heroicos. ¿Qué figuras lleva en sus maletas? ¿Son acaso estas figuras mero catálogo del oficio, o inconscientes paliativos para la nostalgia? ¿Quizás la reconstrucción continua de un *paisaje portátil*?

Volvamos a 1938.

Están presentes y en desorden: Antoni Gaudí, Le Corbusier, el CIAM, el universo del GATCPAC, y un cierto surrealismo de propia definición. No debemos confundir el manifiesto deseo de emular sus referentes con la memoria dañada que se deberá reconstruir a base de retazos de imágenes.

La primera está clara en la estrategia de conquista que se concreta en la experiencia de *Austral*.

Algunas cosas ya se cuelan -¿inconscientemente?- en la selección de imágenes para el manifiesto *Voluntad y Acción* (Bonet, Ferrari Hardoy & Kurchan, 1939): una foto de la *tour Eiffel* en construcción aparecida en el número 17 de *A.C.*, dos imágenes de Gaudí, y la misma fotografía de la iglesia de San Agustín de Ibiza que apareció en un número de *A.C.* dedicada a la arquitectura popular.

La publicación de los *Documentos de Actividad Contemporánea – A.C.* entre 1931 y 1937 coincide plenamente con los años de formación de Antonio Bonet. Éste había entrado a la Escuela de Arquitectura en 1929, relacionándose con el GATCPAC, por el 32. Bonet se forma al abrigo de la revista, colaborando en el anonimato, probablemente haciendo de fotógrafo ocasional, como lo prueban sus clichés de la excursión a Grecia del 34.

Vemos en el segundo número de *Austral* una propuesta de *Anteproyecto para viviendas rurales*. Hay plena coincidencia con lo que el GATCPAC había editorializado en el primer número de *A.C.*: "…En las arquitecturas regionales, producto de las condiciones de clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, solo el clima tiene un valor absoluto". (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 13)

El artículo se ilustra en su primera doble página con la perspectiva de la vivienda para la *zona templada*. Hay allí representado un patio (quizás la perspectiva es exagerada). Está limitado por dos muros, y asoma la mesa-ventana de la casa en Vevey, de Le Corbusier, aunque no aparece en la planta. El gaucho que nos da la espalda la ignora, prefiriendo su habitual banqueta para matear. Vemos también un fragmento de cubierta de quincha que limita el patio -inexplicable funcionalmente, y aun estéticamente-, a cuya sombra deambula una gallina.

Si repasamos el número 19 de *A.C.*, encontraremos una figura familiar. Se trata de las casas para *fin de semana* de Sert y Torres Clavé, provistas de patios similares. Dos muros lo limitan, como lo harían más tarde en la Pampa. En el tipo C la cubierta es una bóveda. Un techo plano se desprende del cuerpo principal y conforma una gran ventana que enmarca el paisaje.

En presencia de ambos proyectos, ¿será excesivo afirmar que el antecedente de la vivienda rural para las *zonas templadas* son las casas para *fin de semana*?

Detengámonos en el número 18 de *A.C.*

> NÚMERO DEDICADO A LA ARQUITECTURA POPULAR
>
> La arquitectura popular sin estilo y los objetos de uso doméstico de los lugares apartados de los centros de civilización conservan una base racional que constituye la esencia de su expresión. (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 1)

No vemos arquitectura, sino una jarra de cerámica que nos recuerda un ánfora romana, con huellas en su superficie que denotan el trabajo humano. En la página 39 se devela una explicación: en el uso está la esencia racional de su forma. La ecuación es lineal: uso, fabricación, belleza. Tan reveladora, que terminó en París, en las estanterías del Pabellón español. Sin embargo, la mayoría de los textos explican cuestiones de composición. Por ejemplo, este comentario sobre un "cortijo en la provincia de Cádiz":

> El blanqueado a la cal unifica la variedad de masas y de formas de tejados y el conjunto heterogéneo de diferentes pendientes, alturas y formas de cubiertas. Obsérvese la excelente situación del pozo que cuenta como elemento decorativo sobre el fondo liso de la pared posterior. (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 24)

El pozo -un cilindro- sobre fondo liso: registremos este comentario.

En el número 19 de *A.C.*, dedicado a la "evolución del interior" vemos en la portada una foto del *living-room* y la terraza del tipo C de Garraf.

Los arquitectos inventan una ducha de planta semicircular que resalta del volumen, tal como aquellos pozos gaditanos pero, más literalmente, como los hornos de las casas ibicencas relevadas y publicadas en el número 21, en 1936, por Raoul Haussmann y Edwin Heilbronner.

El uso de volúmenes cilíndricos era recurrente en obras de Le Corbusier, como en la casa de Vevey, una referencia más -la mesa del jardín ya se ha mencionado- en la construcción del lenguaje, pero buscando aquí una coartada en la tradición vernácula.

Doble referencia, por tanto: la modernidad representada por Le Corbusier y la arquitectura popular, convergiendo en las propuestas de Sert y Torres Clavé. Todo se agolpa en los dibujos argentinos de Bonet.

Veamos entonces *La Gallarda*, la casa para Rafael Alberti y María Teresa León en Punta del Este, proyecto de 1945, ocupada en diciembre de 1946.

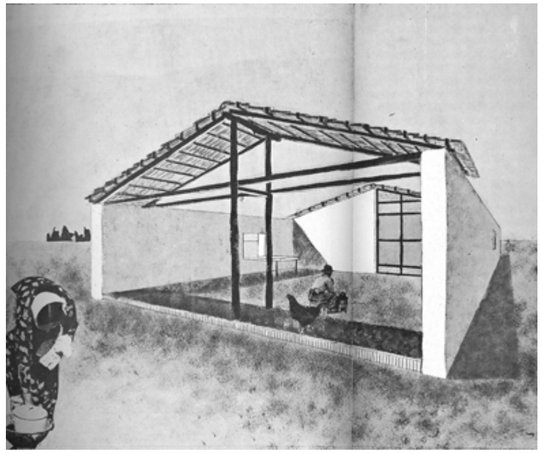
Bonet alude a ella con parquedad.

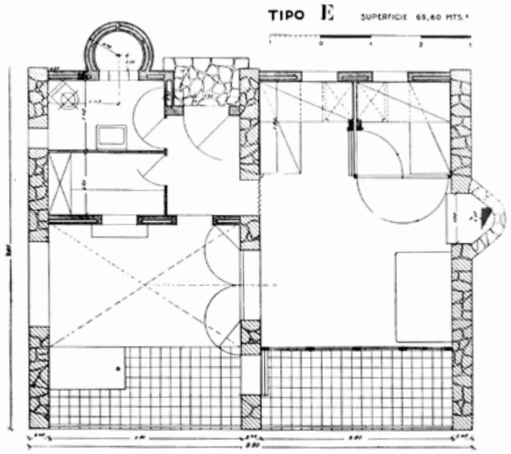
En un rastreo rápido por la bibliografía, vemos que no hay interés en mostrarla. En 1978, (primera publicación, ¡treinta y dos años después de terminada!), Federico Ortiz la trataba como una "…obra casi ingenua, sencilla y fresca realizada con humildad y poco dinero", así como "…arquitectura (…) desprovista de complejos y signada por la modestia" [3] (Ortiz & Baldellou, 1978: 62)

E. Katzenstein, G. Natanson y H. Schvartzman editaron en 1985 una antología de Bonet; en el Catálogo General de Obras se nota el esfuerzo inclusivo: posiblemente sea la lista más completa de su obra. A pesar de que la introducción de Natanson está escrita apresuradamente, el libro interesa por los abundantes proyectos inéditos publicados o enumerados -excluidos aun de antologías posteriores- y una serie de opiniones de Antonio Bonet provenientes de una entrevista de 1978, cuyos fragmentos serán -de aquí en más- la base textual de los epígrafes de obras como el de La Gallarda (Katzenstein, Natanson & Schvartzman, 1985: 34). Se insiste, esta vez desde su propio autor, en la economía de la obra, la calidad de los espacios exteriores y se excusa la teja árabe.

En 1987, Bonet escribe una descripción de la casa para el catálogo de la exposición en CRC (Centre de Reproducció Color, Barcelona) donde, retocando el original, copia casi textualmente lo dicho en la entrevista de los argentinos, y agrega algunas frases sobre la "vida al aire libre" y la construcción del estudio del poeta. (Lahuerta & Pizza, Antonio Bonet y el Río de la Plata, 1987: 59)

Para la exposición antológica de 1996, se reproduce el texto de Bonet de 1987. En la cronología biográfica, se añade un texto de Aitana Alberti, donde el comentario "coronada de rojas tejas árabes" nos habla de los gustos de la familia y los valores poéticos y simbólicos que se le confieren. (Álvarez & Roig, 1996: 13)





Perspectiva del *Anteproyecto para viviendas rurales*. En: *Austral* 2. Registro del autor | Josep Lluís Sert y Josep Torres i Clavé. *Casas para fin de semana*, tipo *E*. *AC* 19. En: Francesc Roca I Rosell e Ignasi Solà-Morales. *AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931 – 1937*. 1975.

Mientras, las elusivas de los arquitectos -autor e historiadores- hacen pensar en una valoración discreta, posiblemente contaminada de prejuicios, que arrastran a la crítica incluso posteriormente a la muerte de Bonet. Finalmente, en la colección *Clásicos del diseño*, se vuelve sobre la condición económica de la construcción, y hay menciones en *Texto sin citas* (González-Arnao & Nudelman, 1999: 33)

¿Por qué tanta reticencia frente a una obra, al menos, interesante?

En términos compositivos este proyecto combina una planta neoplástica -condición estética ya admitida por Bonet- con los ensayos con la cubierta en forma de "V" de las viviendas rurales de *Austral*. No puede pasar desapercibido el eco de la casa Errázuriz (1929-30) de Le Corbusier. Comparte con ésta, además de la forma del techo, la exploración del patio y la organización del espacio doméstico en función de los espacios exteriores. Y el aire vernáculo.

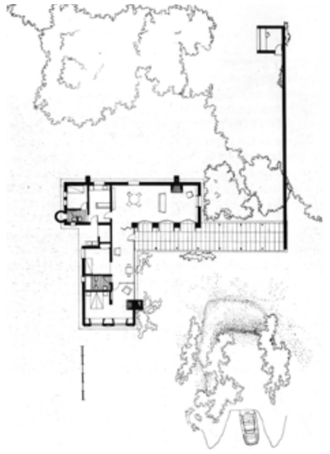
En la planta de *La Gallarda*, organizada por los muros que se dibujan en largos trazos, vemos dos volúmenes rectangulares muy cerrados en tres de sus caras y abiertos generosamente al cuarto lado. Estas dos cajas se disponen ortogonalmente, vinculadas por una franja que corresponde al porche, a la entrada y a un patio pequeño.

El área de servicio se circunscribe a un cuadrado del que se desprende la ducha cilíndrica de las casas en Garraf -aquellas que pudieron surgir de la mutación de los hornos ibicencos y los aljibes gaditanos, y de Vevey- transcrita literalmente. El porche remata en un largo muro que conduce al refugio del poeta, una bella operación arquitectónica.

La Gallarda es el primer antecedente de una forma de componer la planta, al menos en la obra uruguaya. Podemos detectar estas maneras en la Solana del Mar, y en las principales casas de la urbanización. Es sin duda, un principio: un laboratorio de ensayos. Sin embargo, esta composición de geometría precisa pudo haber ameritado una difusión que su autor, en realidad, ha desatendido. Una mirada más atenta nos delata algunos trampantojos.

En primer lugar, la situación. El dibujo de la planta -el único divulgado-,[4] nos muestra una composición neoplástica en un espacio indefinido. No se dibuja el solar que ocupa, que en realidad ciñe la casa. El muro que conduce a la pequeña pieza cuadrada es el límite del solar: la fotografía de la página 62 del catálogo de CRC está tomada desde el terreno vecino, baldío en ese entonces.

Aun: el refugio del poeta se sitúa en el extremo más alejado de este terreno trapezoidal, que se completa con una medianera oblicua que achica el espacio exterior disponible y compromete la vista desde allí. El garaje se pretende disimular utilizando una estructura semienterrada,[5] cubierta de vegetación -como excluyéndola de la arquitectura-, para identificarla con una protuberancia "natural" del suelo. En el libro de Ortiz y Baldellou la fotografía se ha recortado para excluirla de la vista. Nos confirma esto la foto completa que publican Katzenstein y sus colegas, mostrando el garaje en un molesto primer plano.



Antonio Bonet. Planta de *La gallarda*. En: "Antonio Bonet y el Río de la Plata". *CRC* 5; 1987.

En el libro de CRC del 87, se incluye además (proveniente del negativo original), el poste de la red eléctrica que en los libros argentinos se ha borrado.

En el catálogo de la exposición del Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC) de1996, se ha utilizado una fotografía de la misma serie, pero con un punto de vista desplazado, en un ángulo que no muestra el poste; en cambio, deja ver cómo el muro de la medianera que conduce a la celda del poeta se hunde en el bosque de pinos… en el terreno del vecino.

Por tanto, aunque en una primera percepción -propia y ajena- de la cochera grutesca como extraña e indeseable, su consecuencia espacial es registrada y catalogada.

La relación entre la duna verde y la azotea de la Solana del Mar, ¿no es acaso similar?. Es fácil entender ahora -después de mirar el incidente de la casa de Alberti- la relación entre los diferentes suelos de la casa Berlingieri y las ondulaciones artificiales del terreno, articulando levísimamente la descomposición neoplástica de los volúmenes, independizándolos. *La Gallarda* parece ser el primer proyecto donde Antonio Bonet se encuentra a solas con el cliente, tomando decisiones que se nutren de sus recuerdos barceloneses y las preocupaciones ideográficas del *manifiesto Austral* que, como vimos, derivaron de aquella primera experiencia catalana. De sus combinaciones -no doctrinarias- surgen las figuras descritas en este laboratorio *in situ*. La casa de los Alberti es el desencadenante imperfecto de una serie de exploraciones compositivas que Bonet considera fructíferas, a juzgar por la persistencia en el uso de los recursos aprendidos en esta ocasión. Aun de sus fracasos.

Lo único que queda excluido del catálogo *gallardiano* de soluciones aprovechables son las tejas. No deberíamos otorgar atención a este episodio de no ser relevante en la relación del arquitecto con los dueños de la casa.

Rafael Alberti y María Teresa León pudieron ser esos clientes calificados, intelectuales comprometidos y culturalmente preparados que todo arquitecto desea.

Decidieron construir una casa en Uruguay por los problemas de salud de Aitana, su única hija, en 1941. En una carta al poeta Juvenal Ortiz Saralegui, amigo uruguayo, María Teresa expresa: "Necesito llevar a Aitana al mar. Creo que Atlántida o Piriápolis ya tienen agua amarga y bosques…" (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay). En 1943, según las mismas fuentes, los Alberti están en Punta Fría, aunque no es la primera vez. En la misma carta a Ortiz Saralegui de diciembre del 43, Alberti comenta: "¿Cuándo iremos este año por Piriápolis? No sabemos. La película nos va a ocupar todo el verano[6]. Pienso en Juan el Marino y en las tardes playeras de pescado frito y vino tinto…"(Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay).

Anotemos el aire *andaluz* que tiñe las palabras del poeta, y continuemos.

En dos cartas sucesivas a la poeta Giselda Zani, María Teresa relata la elección del terreno, los avatares de la compra, y ya en marzo del 45 escribe entusiasmada:

Antonio Bonet. *La Gallarda*. Punta del Este, Uruguay. Fotografía: Jorge Nudelman | Antonio Bonet. *La Solana del Mar*. Punta Ballena, Uruguay. 1946. En: Arxiu Històric del COAC.

Ya tengo una ligera idea de lo que quiero. Como tú indicas, y para no derribar los árboles, se hará delante, sobre el arenal primero y lo más alto posible. Un estudio de diez por cinco y medio, dos dormitorios chicos, cocina, cuarto de criadas y baño. Un amigo nuestro hará un planito. Yo te mando el imaginado por mí. De esa visión grandiosa se pueda (¿desmochar?) hasta dejarlo al tamaño del bolsillo. (…) Yo, buena lechera, estoy en tratos para comprar unos estupendos jarrones de mármol de un derribo. Por la noche sueño con pinos. Aitana participa de mi locura constructivista. Horas y horas planeando qué nos vamos a llevar a la casa nueva. Más vale así. ¿Terminaron ya la casa de Marinza? ¿Le sobraron tejas y ladrillos? Abrázala. Es vital y encantadora. (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay)

Lejos del espíritu pragmático de María Teresa, Rafael Alberti parece vivir en una dimensión donde transita entre el presente, la nostalgia y un mundo poético que lo inunda todo, involucrando realidad, memoria y ficción. En lo que nos atañe, vale la pena señalar dos indicios.
En 1941 escribe *El trébol florido (Tragicomedia en tres actos)*, cuya protagonista lleva el nombre de Aitana, nacida ese año.
Asimismo, el nombre *La Gallarda* proveniente de una pieza homónima escrita en 1944 para ser representada por Margarita Xirgu. El subtítulo entre paréntesis fue *Tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos.*
La necesidad de construir un mundo de referencias al pasado desgarrado, seguramente provocó la presión sobre el arquitecto.
Además: pescado frito, tejas, jarrones de mármol, "vaqueros y toros bravos". No cabía en este universo, sin duda, el surrealismo de Antonio Bonet.
Y el arquitecto cede.
Escribe -en un tono muy distinto- María Teresa a Ortiz Saralegui el 18 de diciembre de 1946:

Estamos viviendo en la casa sin pintar y sin luz. Las lámparas de kerosene, después del Bécquer, me parece mucha insistencia. Creo que no será difícil y una vez iluminada mi casa tendré más paciencia para soportar el final de la huelga y la posible vuelta de pintores y carpinteros. Ha sido un horror, porque ya no sé si la podré alquilar. (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay)

En cambio, Alberti la ofrece a sus amigos, gozoso e irónico. En una carta a Enrique Amorim (apenas instalados, sin muchos muebles, sin cristales, María Teresa malhumorada con el constructor, los instaladores y la burocracia), el poeta la compara con "la mansión de Victoria Ocampo", dibuja un falo erecto en alusión a un "museo secreto" mantenido con el salteño e ironiza con el sexo imposible de sus amigos en las "camitas marineras": "(el uno encima del otro y un clavito entre los dos)" (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay).
Hace seis años que están en el Río de la Plata, y las cosas parecen ir bien.
Superados los tiempos de euforia y depresión, Alberti y León viven adaptados a las nuevas geografías, han hecho nuevos amigos, de los que reciben reconocimiento y contención.

A modo de epílogo, vale la pena traer una última cita. En el regreso -segundo exilio- la nostalgia resucita. Alejandro Casona, vuelto a España en los '60, escribe a Margarita Xirgu desde Madrid el 8 de mayo de 1965: "En Roma, en el aeropuerto, cené con Alberti y Maria Teresa, y otra vez nuestros recuerdos volvieron a Punta Ballena y Punta del Este. Punta del Este es lo que más echamos de menos en América; si tuviéramos aquí nuestra casita uruguaya (y media docena de amigos bien elegidos) no nos faltaría nada" (Rodrigo, 1988: 165).

NOTAS

1-"Esta palabra fue acuñada en el Renacimiento, y es un híbrido greco-latino, como era común en esa época, pues une una palabra del griego clásico: 'nostos' (retorno al hogar) y una palabra latina: 'algos' (dolor)". (Itzigsohn & Bar-El, 2001)
2-Entrevista con Olimpia Torres. "Esa casa conserva recuerdos de muerte: mi padre, mi madre, mi hermana Ifigenia. […] mi padre pidió que fuera de ladrillo visto para darle un aire de masia [sic] catalana". (Mérica, 1996: 13)
3- Ortiz no publica la casa Booth, en clave más moderna que La Gallarda.
4- Aparece esta planta en la página 60 del catálogo de CRC (1987), y en *Antonio Bonet Castellana* (Álvarez & Roig, Antonio Bonet Castellana, 1999: 38). En el libro de Katzenstein (1985) aparece una versión de este dibujo con errores. En el libro de Summa no se publica la planta.
5-Este mismo tipo de estructura fue utilizada como "boteras" de las casas de la primera línea de playa. Hoy casi todas han sido cegadas, incluida la de la Gallarda.
6-*El gran amor de Bécquer* (1946) de Alberto Zavalía. La película permitió financiar La Gallarda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ALBERTI, R.1945 ca. "Hemisferio austral", en R. Alberti, *Antología poética* (Buenos Aires: Losada).
·ÁLVAREZ, F., ROIG, J. (Ed.). 1996. *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (Barcelona: COAC).
·ÁLVAREZ, F., ROIG, J. 1999. *Antonio Bonet Castellana.* (Barcelona: UPC y Santa y Cole).
·BAUDELAIRE, C. 1857-61. Las flores del mal. Traducción de Nydia Lamarque. (Buenos Aires: Losada, 1972)
·BENTANCUR, P. 1994. *La consecuencia extrema.* (Montevideo: Ediciones de la Plaza).
·BIELOUS, S. D. 2006. "México de tres culturas", en S. D. Bielous, *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios* (Montevideo: Trilce).
·BONET, A., FERARI HARDOY, J., KURCHAN, J. 1939. "Voluntad y Acción", *AUSTRAL N° 1. Separata de Nuestra Arquitectura N° 6 (junio).*
·CARPENTIER, A.1953. *Los pasos perdidos.* (Barcelona: Bruguera, 1979).
·COMADIRA, N. 2003. "Torres-García en la configuración del noucentisme", en M. Cortadella (Ed.), *Torres-García* (Barcelona: Ausa e Institut de Cultura de Barcelona).
·DIAZ, J. P.1964. *Los fuegos de San Telmo* (Montevideo: Arca).
·GONZALEZ-ARNAO, A., NUDELMAN, J. 1999. "Texto sin citas. El diseño de Antonio Bonet. 1945-1948", en F. Álvarez, & J. Roig, *Antonio Bonet Castellana.* (Barcelona: Santa & Cole; CED; UPC).
·ITZIGSOHN, J. A., BAR-El, Y. 2001. *Salud mental, emigración y cultura,* http://www.atsmhi.net/salud.htm (consultado el 20 de agosto de 2009)
·KATZENSTEIN, E., NATANSON, G., SCHVARTZMAN, H. 1985. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España* (Buenos Aires: Espacio editora).
·LAHUERTA, J. J. 1989. *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras* (Barcelona: Anthopos).
·LAHUERTA, J. J., PIZZA, A. (Edit.). 1987. *Antonio Bonet y el Río de la Plata* (Barcelona: C.R.C. Galería de arquitectura).
·MERICA, R. 30 de junio de1996. La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar. *El País.*
·ORTIZ, F., BALDELLOU, M. A. 1978. *La obra de Antonio Bonet* (Buenos Aires: Ediciones Summa).
·PELUFFO LINARI, G. 1991. "Significación de la ciudad en la pintura de Torres García", en *Ciudad/Torres García* (Montevideo: Fundación Torres García).
·RAMA, Á. 1961. *Tierra sin mapa* (Montevideo: Alfa).
·RAMA, Á. 24 de diciembre de 1964. José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país. *Marcha.*
·ROCA I ROSELL, F., SOLA MORALES, I. (Ed.). 1975. *AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931 – 1937* (Barcelona: Gustavo Gili).
·ROCCA, P., GONZALEZ, M. d. 2002. *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, S.A)
·RODRIGO, A. 1988. *Margarita Xirgu* (Barcelona: Aguilar Maior)

Jorge Nudelman. Doctor Arquitecto (UdelaR - ETSAB, 1986 / UPM, 2013). Profesor Titular en el Instituto de Historia de la Arquitectura y Profesor Adjunto de proyectos (FADU, UdelaR). Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales. Su úlimo libro publicado en 2015 se titula *Tres visitantes en Paris. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*.

FAPyD Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CONTINGERE HOMINEM COGITANTEM

UNR Universidad Nacional de Rosario