



ARTE TORRESGARCIANO

EN EL HOSPITAL SAINT BOIS.

AYER, HOY Y MAÑANA



**ARTE TORRESGARCIANO
EN EL HOSPITAL SAINT BOIS.
AYER, HOY Y MAÑANA**

Alejandra Gutiérrez, Juan Ignacio Gil, Luis Blau, Mario Núñez



Fondo **Concursable**
para la **Cultura**



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto seleccionado por
Fondo Concursable para la Cultura - MEC

Idea Original: Juan Gil , Alejandra Gutiérrez.

Proyecto: Juan Gil, Alejandra Gutiérrez, Luis Blau, Mario Núñez.

Autores: Juan Gil, Alejandra Gutiérrez, Luis Blau, Mario Núñez.

Edición de Texto: Alejandra Gutiérrez.

Edición, Diseño Gráfico y Fotografía: Mario Nuñez.

ISBN Obra Independiente: 978-9974-91-778-1

Impresión: Imprenta Mastergraf - Montevideo - Uruguay

Este libro se terminó de imprimir en el mes de Diciembre de 2017.

Cantidad de ejemplares de esta primera edición: 500



Centro Hospitalario del Norte
GUSTAVO SAINT BOIS

ÍNDICE

Introducción	8
Prólogo.....	14
Capítulo I - Orígenes: Del Maestro Torres García y del Hospital Sanatorio.	
El nacimiento de un artista y maestro.....	22
Los primeros símbolos de Torres García.....	29
El “Impulso Batllista”. El cambio del sistema de administración hospitalaria.....	34
Inauguración de la Colonia de Convalecientes “Gustavo Saint Bois” en Melilla.....	37
Nacimiento del Ministerio de Salud Pública. El retorno de los Torres al terruño.....	40
Capítulo II - El arte Torresgarciano arriba al Hospital Sanatorio.	
Arquitectura, arte y fisiología.....	44
Presente, pasado y futuro de los “murales constructivos en el Hospital Saint Bois”	52
Los Murales del Pabellón Martirené: Una apuesta por la modernidad en el Uruguay Neobatllista.....	57
Medicina, fisiología y psicología: artes plásticas, musicales y literarias en la colonia sanatorial “Gustavo Saint Bois”	68
La decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois (documento original completo).....	78
Capítulo III - Pasado, presente y futuro: el espíritu del arte Torresgarciano.	
El servicio y la responsabilidad empresarial de Antel ante Los “Murales del Saint Bois”	100
La Actividad Creadora y la Cultura Nacional. Hechos y reflexiones.....	103
La memoria de una experiencia: Joaquín Torres García Y Su Taller.....	112
II Encuentro Internacional de Muralismo en Montevideo “Homenaje a Joaquín Torres García” al conmemorarse los 70 años de los “Murales del Saint Bois” (1944-2014).....	126
Tenía yo apenas ocho años.....	131
Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo.....	134
1944 - Catálogo de obras “Murales del Saint Bois” realizadas por el Taller Torres García....	143
2014 - II Encuentro de Muralismo “Homenaje a Joaquín Torres García”	165
2016 - Catálogo de obras donadas al Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”	173
Una cadena de agradecimientos.....	184

“Ahora salimos al paisaje...”

Ya estamos lejos. La ciudad no puede borrarlos el gran recuerdo de aquellos muros vivos en los que la voluntad creadora, el verdadero sentido de la Medicina social, el heroísmo de un maestro como Torres García, la noble capacidad de colaboración de una Escuela han dejado obras que están más allá del medio y de la época, y cuya belleza “penetrable” crecerá a través del Tiempo, viva en sí misma y en su sentido moral, como reveladora de un concierto de ejemplos. De una admirable, alegre lección.”

Dra. Esther de Cáceres. Julio 1944.

“UNA CADENA MÁS FUERTE QUE EL ODIO Y QUE LA MUERTE...”

Este libro-catálogo como nos gusta llamarlo desde que lo concebimos, porque además es lo que estrictamente es, se engendró, se gestó y nació sobre la base de una cadena vital y vocacional de Espíritu torresgarciano. Este Espíritu se fue eslabonando para formar, como dice la letra de una emocionante canción de estirpe cristiana llamada “Nueva civilización”, “una cadena más fuerte que el odio y que la muerte” y como reza el final del estribillo de esta canción, “lo sabemos, el camino es el amor”. Todos los que nos involucramos en este libro lo hemos realizado como un trabajo polifónico y colectivo; hemos movilizado una vocación de servicio público y solidario que nos ha permitido, como lo hicieron el Maestro Joaquín Torres García y sus discípulos, brindarle a la ciudadanía uruguaya y del mundo nuestra sensibilidad amorosa por el Hombre, el Artista y el Maestro que fue y es Joaquín Torres García.

“Principio tienen las cosas” reza un viejo adagio y este libro-catálogo también lo tiene.

¿Tiene una cadena un principio y un final? Una cadena humana sí que tiene un principio y seguramente que no tiene un final a la vista, debe continuar formándose.

Nuestro principio es Joaquín Torres García que nace en Montevideo en 1874 -en pleno despliegue de la Educación pública vareliana- y la cadena que él inauguró con su cuerpo y su Espíritu ha continuado incorporando eslabones humanos que no solo beben y se alimentan de su Espíritu artístico sino que siguen produciendo Arte y conocimiento torresgarciano.

La gesta que Torres García y sus discípulos de la “Escuela del Sur” realizaron en la “Colonia Sanatorial Gustavo Saint Bois” entre mayo y junio de 1944 es mostrado aquí de una manera si no original, sí renovadora. Compartimos íntegramente por vez primera algunos textos –especialmente *La decoración mural del Pabellón Martirén de la Colonia Saint Bois*- que es la fuente principal para beber el Espíritu de aquella gesta.

El devenir del tiempo y la sociedad uruguaya trajo la dejadez y una cierta desidia sin culpabilidad ante los “Murales del Saint Bois” de la que todos hemos sido responsables directos o indirectos. La culpa no tiene ningún valor, es efímera. Lo perdurable está en nuestro

Espíritu. Y este Espíritu es el que viviendo y perviviendo en torno a Torres García sigue recreando novedades e impulsos torresgarcianos.

Pero en el Hospital Saint Bois la historia de sus Murales es muy sentida y valorada por la gran mayoría de sus trabajadores, funcionarios y usuarios, sin contar los habitantes de Villa Colón y sus barrios vecinos. Varios directores a través de su historia no solo apoyaron los difíciles y arduos procesos de extracción y restauración sino que dejaron signos torresgarcianos o abrieron las puertas para revivir el Espíritu del Maestro. Podemos nombrar al Dr. Fernando Vázquez durante la década de 1990, a la militante y servidora pública Sandra Menotti, que junto a su equipo de gestión mandó a realizar los cómodos y cálidos bancos de los consultorios de la planta baja del Pabellón Martirené que nos recuerda al constructivismo, también al subdirector de ese equipo, el Lic. Eduardo Pereyra, quien recibiera en 2005 a la profesora Alejandra Gutiérrez junto a un grupo de estudiantes del Liceo N° 9 “Dr. Eduardo Acevedo” que investigaban sobre los “Murales del Saint Bois” y les brindase información muy valiosa, autorizándolos a la vez a realizar la primer visita al mural de Alceu Ribeiro, en aquel momento situado en la salita de rayos que no estaba a la vista del público como ahora. Con mucho apoyo se sumó la Nurse universitaria especializada en Administración hospitalaria Laura Molina, que abrió las puertas del Hospital al colectivo de muralistas callejeros “Arte en la Escuela” en el año 2014 para conmemorar el 70 aniversario de los mismos.

La presencia de la profesora y artista plástica Alejandra Gutiérrez formando parte activa de este colectivo fue la que disparó el proyecto que culmina con este libro-catálogo –para seguir recreándose ulteriormente-. Liderado por Gustavo Baldovino la propuesta de conmemorar el 70 aniversario de los “Murales del Saint Bois” fue presentada al Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois” por otra de sus integrantes, esposa, madre, docente y artista, la carmelitana Alejandra Gutiérrez Venturini. Esta propuesta que revivió el Espíritu torresgarciano en el Saint Bois movilizó mucha gente. Fue entonces la vocación artística y social de un colectivo de artistas muralistas –sin formación plástica torresgarciana pero sí insembrados por el Espíritu del Maestro Constructivista- que actuó como “removedor” del arte torresgarciano en el Saint Bois. La cadena se iría conformando con total naturalidad, sin forzar el engarce de ningún eslabón.

Un colega artista, docente y mentor de Alejandra Gutiérrez sería y fue un eslabón clave en el acompañamiento de este proyecto. Nos referimos a Juan Mastromatteo, italiano de nacimiento, emigrante con su humilde familia, radicados en Las Piedras, pasó más adelante a ser un hombre de familia y del barrio Colón, pero con la particularidad única de haber sido un niño pequeño que empezó su vida de artista guiado por el discípulo del Maestro Torres García: Andrés Moskovics, en Las Piedras. Luego fue acompañado en su formación y oficio por otro discípulo de Torres, Manolo Lima.

Un hombre de estirpe popular –Roger Tijman- ya estaba listo para integrar nuestra cadena por su Espíritu de militante social y cultural en su barrio adoptivo, Villa Colón, donde creó la Asociación de Amigos de los Murales del Saint Bois en el año 2003. Su historia barrial está en constante lucha reivindicativa para que este emblemático barrio montevideano recupere un día uno de sus bienes patrimoniales más preciados, los “Murales del Saint Bois”.

Ante la eventualidad de presentarnos a los Fondos Concursables del MEC –con la

ayuda invaluable de Alejandra Gutiérrez, sin quien “no hubiésemos llegado ni a la esquina”- entrevistamos la necesidad de contar con un fotógrafo con ojos artísticos para consumir el proyecto que elaboramos. El hombre que necesitábamos estaba en la casa, en el Saint Bois, Mario Núñez Arrúa, informático de oficio y artista de vocación.

En el cierre del Encuentro de Muralismo de mayo del 2014 en el Saint Bois apareció Andrés Moskovics acompañado de su esposa Gladys Antúnez, familiar del emblemático discípulo de Torres García, Day Man Antúnez, quien cumpliría 100 años en este 2017. Andrés es el único Artista constructivista vivo entre los que pintaron los “Murales de 1944”. Ha tenido una vida azarosa y complicada pero sintió que el Espíritu torresgarciano lo llamaba a pintar nuevos murales en el Saint Bois, en su vida nonagenaria. Él había pintado un mural en 1944 con 19 años y comenzó a pintar su nuevo mural en el 2016 con 91 años. La nueva presencia de Andrés en el Saint Bois para volver a pintar emocionó a muchos funcionarios, pero muy especialmente a las cocineras y nutricionistas, que se preocuparon constantemente de brindarles los almuerzos, meriendas y festejarle su cumpleaños 91 el día 5 de Abril en el comedor del Hospital con espíritu afectuoso y familiar.

En él personificamos la idea de conseguir que otros artistas torresgarcianos donaran o pintaran nuevas obras para el Saint Bois. Y en el primero que pensamos fue en el Artista y restaurador Ruben Milton Barra porque asistió espontánea y solidariamente al Encuentro de Muralismo del 2014 y allí mismo nos invitó a su casa-taller y allí nos fascinaron sus obras de arte de factura Constructiva y las no constructivas también. Ruben se convirtió en el tercer eslabón entre los artistas. Y Andrés mismo incorporó como un nuevo eslabón a su dilecto discípulo desde su adolescencia -pedrense de adopción- Jacinto dos Santos. Es una obligación moral pero sobre todo de reconocimiento hacer saber que Jacinto asistió a su querido maestro Moskovics y pintó también sus murales en pleno tratamiento oncológico ambulatorio de la neoplasia más común en los hombres maduros o mayores. Lo hizo siempre con tan buen espíritu que creemos firmemente que su trabajo artístico fue también parte de su terapéutica sanadora.

La funcionaria pública de la Sala de Arte “Carlos Federico Sáez” del MTOP, Silvia Barbero, sensible y solidaria nos estimuló a que le presentáramos la idea al veterano pero activo Artista torresgarciano Walter Deliotti y éste aceptó ser un eslabón más.

Y Deliotti nos conectó con Blanca Minelli y esta delicada y encantadora mujer se sumó a la cadena. “Blanquita” como le dicen sus colegas y allegados nos conectó al artista artiguense radicado en Maldonado Ignacio Olmedo, que no solo se sumó a la cadena sino que además donó un emblemático cuadro de su amigo artiguense Edgardo Ribeiro, el hermano mayor de Alceu, creador del único mural de 1944 que preserva en muy buen estado el Saint Bois. Y además Ignacio Olmedo nos conectó a través de la artista artiguense Griselda Zunin de Lorenzelli, con el joven Richard Núñez Leyes, nieto y discípulo de su abuelo Daniel Leyes, discípulo éste de Daniel de los Santos, quien pintó uno de los “Murales del Saint Bois”. Con Richard se sumaba uno de los primeros jóvenes eslabones de la cadena actual.

Y en el momento de prender los motores de nuestro proyecto reapareció Gustavo Baldovino –que mantiene vivo al colectivo “Arte en la Escuela”- y nos trajo de visita al Saint Bois al artista uruguayo radicado en Italia a partir de su exilio en los ´70, Coco Cano, reconocido por su arte neofigurativo con vivos colores y Coco nos motivó con nuestro proyecto y al contarnos que su vocación artística nació cuando en la Escuela

Pública a fines de los ´50 le enseñaron el Arte constructivista del Maestro Torres le pedimos que se sumase como un eslabón más de nuestra cadena. Coco Cano se develaba ante nosotros como un vivo fruto artístico y ejemplo del vínculo espiritual del Maestro Torres García con la Escuela pública vareliana. Y Coco donó una de sus preciosas y vivificantes pinturas en tela. A partir de Coco, su historia y el hecho de que el año 2016 fue dedicado al Patrimonio que significa para los uruguayos la Educación pública, tejimos la relación del Maestro Torres con la Reforma vareliana.

Y a través de otra ruta, una preciosa exposición veraniega del “Primer Augusto Torres” en José Ignacio en enero del 2016, nos permitió descubrir incidentalmente al fecundo artista constructivista Ricardo Pickenhayn gracias al galerista Mathías Aman. Y de Ricardo a Nicole Vanderhoegh –su encantadora esposa y vigorosa artista- no hubo sino continuidad de la cadena. Y ellos nos enseñaron el mundo de los artistas torresgarcianos de su generación. Y Ricardo nos marcó el camino para llegar a Sergio Viera en su Taller Cruz del Sur (TCS) quien tuvo el impulso no solo de sumarse como un preciado eslabón sino que comprometió a un grupo de discípulos de su Taller para formar parte de esta cadena.

Y Ruben Barra que realizó una preciosa exposición de pinturas, dibujos y esculturas en el Instituto Italiano de Cultura en el invierno 2016, nos presentó al artista Sergio Meirana, además restaurador y curador de los “Murales del Saint Bois” en la Torre de Antel. Y Sergio unió como posibles eslabones a Raúl Pérez, compañero de tareas en Antel y también artista constructivo y a la Arquitecta Inés Patrone, responsable de todo el proceso de restauración de los emblemáticos Murales por Antel. Raúl Pérez no pudo concretar todavía su aporte e Inés Patrone se hizo presente relatando el proceso que le tocó liderar.

Otra ruta dio por fruto un eslabón inesperado: la necesidad de obtener información y fotografías del matrimonio de los médicos torresgarcianos Esther y Alfredo Cáceres nos condujo al Ing. Lucio Cáceres, viejo conocido a través de mi hermano Javier Gil y sobre todo del gran artista que es Álvaro Amengual, a cuyo taller asiste. Lucio Cáceres –sobrino y ahijado de aquellos, que nació el año que el Maestro dejó esta Tierra, en 1949- además de ser un artista torresgarciano de cuerpo y alma fue el creador durante su ministerio de la Sala de Arte “Carlos Federico Sáez”.

Y mi integración a la Red de Cultura Metropolitana del Municipio G liderada en forma efectiva y creativa por Alejandro Rubbo y Mabel Lamadrid me permitió conocer al artista de formación torresgarciana Darvi Vargas. Pero también nos hicieron sentir el apoyo popular de múltiples organizaciones barriales de este Municipio –el ala izquierda de la preciosa mariposa que es Montevideo en su mapa municipal- a nuestro proyecto y espíritu de servicio.

Y un querido amigo de Mario Núñez, Luciano Medina, que nos ayudó con profundo espíritu cultural a la ardua tarea de fotografiar los “Murales del Saint Bois” en la Torre de Antel nos trajo como novedad otro nuevo y joven eslabón, Federico Umbre, artista en proceso de formación en el emblemático Taller de Clever Lara.

Finalmente conquistamos otros eslabones por demás valiosos para esta cadena: Manuel Aguiar, Gustavo Serra y Federico Méndez. El primero, discípulo vivo del Maestro primordial y los segundos torresgarcianos de pura cepa y activos colaboradores del Museo y la Fundación Torres García. Manuel Aguiar nos brindó su profunda y dilatada Espiritualidad –abriéndonos la puerta de su austero hogar y apoyándonos en algunos momentos aciagos- y también su Espíritu de artista, tan

enraizado con su espiritualidad cocinada a fuego lento desde que ingresó al Taller Torres García o desde poco antes. Su artículo –que él nos permitió reproducir- es un texto sutilísimo –una especie de dibujo delicado hecho con una cuerda vital emergida del espíritu de Manuel- que nos permite mostrarles a Ustedes lectores un testimonio único del seno del Taller del Maestro, es una de las piezas con mejor música de este libro-catálogo. Durante el proceso de cerrar nuestro proyecto actual se nos presentaron dos artistas Constructivistas valiosos y conocidos: Oscar Ribeiro Aleñar –el hijo menor de Alceu- y Marcelo Larrosa. Tanto la generosidad como la trayectoria de ambos nos obligaron a incluírlos con mucho gusto. La obra donada por Oscar llegará de España este verano.

En el vínculo con todos estos artistas me tocó tejer toda la red y por ende enriquecerme sobremanera, compenetrarme con casi todos ellos y atraerlos en pos del Espíritu torresgarciano del Saint Bois, caracterizado por Ricardo Pickenhayn como un “Templo del Constructivismo”.

El resto del proceso de concreción y poder llevar a buen puerto este proyecto y este libro-catálogo consistió en un devenir apasionante estudiando el Arte torresgarciano, tiempo en el que yo mismo me volví un torresgarciano a través del estudio, la investigación y mi sensibilidad artística, cultivada desde muy joven sin saberlo.

Tal vez haya sido natural que no hayamos podido conquistar a todos los artistas que invitamos a participar. Lo más probable es que con algunos no supimos comunicarnos adecuadamente y no los supimos motivar. Tal vez en un futuro sí puedan integrarse a esta historia del Arte hospitalario en el Saint Bois. Una de nuestras esperanzas más fuertes está puesta en el emblemático Julio Mancebo.

No todos los textos que solicitamos y seleccionamos con paciencia y fruición para compartirlos con Ustedes pudieron ser parte de esta primera edición de nuestro libro-catálogo. Pero la ausencia más sentida en este libro-catálogo son los retratos fotográficos de las y los Artistas que hicimos especialmente para publicarlos. Esta circunstancia nos obligó a sentirnos en el deber futuro de editar un nuevo libro-catálogo que incluya todos los textos e imágenes que atesoramos. Hemos decidido hacerlo en formato digital y colgarlo en la web por evidentes razones económicas y de recursos.

De este ejercicio de estudio surgió el vínculo con la señora María Laura Bulanti, autora de un precioso y fundamental libro *El Taller Torres García y los murales del Saint Bois: Testimonios para su historia (2008)*. La señora Bulanti de Garramón también se convirtió de forma generosa en un eslabón más.

De la selección y confección cronológica del libro soy enteramente responsable.

La militante e historiadora en formación Ana María Sosa fue quien nos estimuló emprender el camino hacia los Fondos Concursables.

Pero no todo “corrió sobre rieles”. A razón de que nosotros expandimos y dilatamos los contenidos de este libro-catálogo, recibimos la colaboración de nuestro compañero de tareas patrimoniales y de comunicación visual en el Hospital Maciel y en el Saint Bois, Luis Blau Lima que nos tendió su mano, nos ofreció su espíritu de servicio y su profesionalismo y junto a su esposa Myriam Esteves nos abrió las puertas de su austero hogar –junto a su hijo Santiago- para convertirlo durante muchas horas compartidas en un verdadero taller.

¿Quiénes son los destinatarios de este libro-catálogo? Los artículos y el material gráfico y artístico están pensados para ilustrar y sensibilizar a un público lector muy amplio, tan amplio como lo es el que se conformó para escribir y colaborar en la elaboración del mismo.

Pero mi experiencia de trabajo en el Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois” desde el año 2013 me señala claramente que los primeros destinatarios son los trabajadores y funcionarios todos de este emblemático hospital, que todavía no es patrimonial –como lo son el Maciel, el Vilardebó, el Español y el Pasteur-. Recuperar el Espíritu artístico que marca la historia y la vida de este Centro Hospitalario renovado y remozado, con su Hospital de Ojos como emblema de un servicio público que Uruguay no había logrado brindarle a sus ciudadanos más humildes hasta el año 2007, es un trabajo y una aventura patrimonial naturalmente alimentada y guiada por el Espíritu del Maestro Joaquín Torres García.

Entregarle a la ciudadanía uruguaya nuestro austero y sentido aporte torresgarciano en el año del 10º aniversario del Hospital de Ojos, marcado por su misión de mejorar o devolver la visión a miles de nuestros compatriotas es un pequeño orgullo que nos compromete a seguir en este camino torresgarciano.

Dr. Juan Ignacio Gil Pérez, historiador de la medicina al servicio del Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois” y de ASSE.



DE IZQUIERDA A DERECHA: ALEJANDRA GUTIÉRREZ, JUAN IGNACIO GIL, MARIO NÚÑEZ, LUIS BLAU.

Cecilia Arias Polnitsky*



Este libro-catálogo es el resultado final del proyecto que le da el título al mismo y ha sido realizado con el apoyo de los Fondos Concursables 2015 del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), presentado por la Profesora y Artista plástica Alejandra Gutiérrez Venturini y el Dr. Juan Ignacio Gil Pérez, médico historiador de la medicina.

Reúne fotografías originales de los “Murales del Saint Bois” que habitaron y habitan el lugar y contiene un conjunto de artículos elaborados por investigadores y artistas que fueron invitados a colaborar y aportaron a este producto final que recupera y difunde tres experiencias artísticas colectivas entre los años 1944 y el 2016.

La primera experiencia artística y colectiva fue la realización de 35 murales que en 1944 el Taller Torres García hizo a pedido del Dr. Pablo Purriel, quien era el director del “Instituto del Tórax” que funcionaba en el “Pabellón Martirené” del Hospital-Sanatorio, hoy denominado Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”.

Los Murales son expresión de una manera de concebir la relación del arte con el pueblo y la función del arte, promovida por el movimiento Constructivista nucleado en el Taller Torres García, también llamado “Escuela del Sur”. Materializa una concepción acerca de quiénes son los destinatarios del arte y a quiénes pertenece; los artistas que desarrollaron la pintura mural al colocar sus obras en dependencias estatales buscaron acercar el arte al pueblo.

Materializa también la concepción de una función terapéutica o curativa del Arte. Joaquín Torres García compartió la idea del médico humanista Pablo Purriel que los enfermos del Saint Bois internados por muchísimos meses necesitaban alimentarse también con experiencias artísticas y su propuesta fue que los murales les permitieran conectarse con lo cotidiano, con la vida, el hombre, el mundo del trabajo, los transportes, la música, que hicieran posible mantenerles el deseo de vivir y la esperanza.

Los “Murales del Saint Bois” son también testimonio material y espiritual de un momento de la historia del Uruguay en el que se profundizó la función social y cultural del Estado. En una fase de crecimiento económico que se inicia en los años 1940 y finaliza en 1957, el elenco que dirigió el Estado buscó profundizar la legislación social y

transferir capitales que hicieran posible el goce de derechos sociales, entre ellos la educación, la cultura y la salud. Acercar el arte al público no especializado, a la gente común y diseñar los edificios de las instituciones públicas con un criterio urbanístico y arquitectónico funcional y didáctico, generador de valores democráticos y de reconocimiento y aprecio al arte y a la cultura nacional, fue una política pública del Estado uruguayo en esos años. La realización de los murales en instituciones del Estado como el Hospital-Sanatorio “Gustavo Saint Bois” fue y es testimonio de la misma.

La propuesta de Joaquín Torres García y la acción de su Taller invitaba a pensar y crear desde “el Sur”; planteaba un arte alternativo, la primera manifestación de creación colectiva de la pintura de vanguardia en América del Sur que encontró apoyo en ciertos directores administrativos del Estado. Los “Murales del Hospital Saint Bois” realizados en 1944 son la mayor manifestación del Universalismo Constructivo en el espacio público, por la cantidad de obras, sus dimensiones y la cantidad de artistas involucrados.

En el transcurso de cuatro décadas los murales sufrieron un proceso de deterioro sin que desde el Estado se hiciera alguna acción efectiva al respecto. Sobre algunas pinturas se instalaron percheros y enchufes y algunas fueron tapadas por muebles o nuevas paredes.

En 1997 el Ministerio de Salud Pública y el MEC firman un acuerdo con la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL) por un período de 50 años para que la empresa pública se hiciera cargo del retiro de los Murales, su restauración, montaje, exposición y mantenimiento en la Torre de las Telecomunicaciones. Entre 1998 y 2001 se retiraron los Murales del Hospital, exceptuando el de Alceu Ribeiro “Ciudad”, no solo porque era muy dificultoso sino que también permitió dejarlo como testigo de sus hermanos Murales.

La restauración y conservación de los “Murales del Saint Bois” así como el mismo edificio que los alberga ha sido tema de debate y de conflicto. La política cultural de conservación de estos Murales se ha visto enfrentada a dos enfoques distintos; uno ha priorizado la restauración y conservación material de las obras y el otro su conservación y restitución al barrio que los vio nacer.

La segunda experiencia colectiva surge a partir del traslado de los Murales. Diversos actores realizaron gestiones para que el espacio que ocupaban los Murales en el Hospital Saint Bois no quedara vacío, para que éstos retornen al Hospital y para que sean disfrutados o interpelen a los pacientes y a quienes allí trabajan.

Desde la extracción de las obras un grupo de vecinos, artistas y personas interesadas por la cultura -entre ellos Roger Tijman y Juan Mastromatteo- se han movilizado con el objetivo de lograr el apoyo de la comunidad con el propósito de recuperar los Murales para el barrio. El primero propone la creación de un Centro Cultural en la zona norte de Montevideo, en el cual reunir las obras que Joaquín Torres García y sus discípulos pintaron en el Hospital Saint Bois, incluidas réplicas de los del Maestro que se perdieron en el incendio de Río de Janeiro.

En el año 2014 el colectivo “Arte en la Escuela” organiza el Segundo Encuentro Internacional de Muralismo en Montevideo “Homenaje a Joaquín Torres García” a 70 años de la realización de los “Murales del Saint Bois”, reuniendo a 53 artistas y estudiantes (de sextos artísticos de liceos de la zona) que ocuparon simbólicamente

con sus creaciones algunos de los muros que habían quedado vacíos.

La tercera experiencia colectiva data del año 2015, cuando Juan Ignacio Gil Pérez y Alejandra Gutiérrez Venturini inician su proyecto, esta vez contando con la financiación de los Fondos Concursables (MEC) con el objetivo de reunir en un libro-catálogo los Murales realizados en 1944, los murales pintados en el 2014 y los que se incorporaran en el marco del proyecto, que invita a un conjunto de Artistas a participar donando obras.

La condición al elegir a estos últimos artistas es que tuvieran un vínculo auténtico con Torres García o con la Escuela torresgarciana, pero no su definición estricta de Constructivistas.

Las acciones desarrolladas en el 2014, en el 2015/2016 y hasta hoy día logran “remover” el fenómeno de los Murales del Saint Bois y traerlos al presente, difundiendo entre quienes lo ignoraban y o recordándolo a quienes lo conocían.

Al homenajear a Joaquín Torres García y su Taller, no solamente recuperan su obra y su trayectoria, sino también sus concepciones respecto al arte y sus prácticas. Éstas se salvaron del olvido mediante las palabras, la transmisión oral, pero también con las acciones, al pintar o colocar obras de forma individual o colectiva en el espacio público, donde antes estaban los emblemáticos “Murales del Saint Bois”. Al realizar o donar las nuevas obras los Artistas participantes traen el hecho de los Murales realizados en 1944 al presente, pero también recuerdan y reafirman las concepciones que los impulsaron, continuándolas.

El conjunto de estas acciones y en particular este libro-catálogo transmite un mensaje: la necesidad de preservación del patrimonio, de aquellas obras, ideas y prácticas que otros realizaron en el pasado pero la comunidad quiere y necesita recordar y conservar. Es un mensaje para el presente y para el futuro; lo que sucedió con los Murales en el pasado no puede, no debe volver a suceder. Evidencian el vacío dejado por el retiro de los mismos y renuevan el espacio con otras obras que cumplen la función que los realizadores de los primeros Murales se propusieron; en cierta manera sustituyen el patrimonio perdido. Tal es el caso de los siete murales realizados por Joaquín Torres García que en 1978 se quemaron en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Reconocer y valorar espacios, elementos edilicios, culturales y artísticos como parte de nuestro patrimonio que debemos conservar contribuye a construir identidad. Es un disparador para ver el barrio y la ciudad con otra mirada, más atenta y participativa, que nos aproxima a una práctica de democracia directa y colectiva: la de cuidar, pensar y proyectar el lugar donde vivimos, sintiéndonos parte, integrantes y constructores del mismo. El Saint Bois y sus muros, espacio donde se han creado y se siguen creando murales, los de 1944, los del 2014, los de 2016, los de este año 2017 y los que se crearan en el futuro, constituye un lugar de la memoria, forma parte de la memoria colectiva de los uruguayos y particularmente de la comunidad de Villa Colón, Lezica y Melilla, de sus usuarios y funcionarios de ayer, de hoy y de mañana.

Este libro-catálogo es, según sus autores, una representación que busca registrar y difundir el Espíritu torresgarciano que anida en este Centro Hospitalario emblemático.

El Dr. Juan Ignacio Gil Pérez es el anfitrión del proyecto y el responsable de la

selección de textos y confección cronológica del libro y del capítulo en el cual analiza la confluencia en los años 40 en este Centro Hospitalario, de arquitectos, médicos y artistas de sensibilidad humanitaria y espíritu de vanguardia que construyeron una experiencia única en el mundo, proponiendo métodos de curación basados en la psicología médica.

Alejandra Gutiérrez Venturini es la responsable legal del proyecto ante el MEC y muy particularmente fue la integrante del Colectivo Arte en la Escuela que origina, en su calidad de docente, artista y gestora el II Encuentro Internacional de Muralismo en Montevideo conmemorando el 70 aniversario de los “Murales del Saint Bois” (1944-2014), la experiencia que desencadenó el proyecto que hoy se consume.

El libro-catálogo contiene las fotografías de las obras que ocuparon y ocupan los muros y las paredes en las diferentes etapas, realizadas por Mario Núñez Arrúa, funcionario del Centro Hospitalario y fotógrafo-artista de vocación. Por si esto fuera poco Mario Núñez, con el apoyo incondicional de Alejandra Gutiérrez y Juan Ignacio Gil, se cargó al hombro el diseño gráfico y estético del libro-catálogo.

La participación del Arquitecto Carlos Baldoira, funcionario de ASSE e integrante del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Universidad de la República es un símbolo muy marcado del relacionamiento institucional que el Dr. J. I. Gil Pérez ha tejido con el Servicio de Arquitectura de ASSE en los últimos años, de donde ha surgido también la participación valiosa del Ayudante de arquitecto y Comunicador visual Luis Blau Lima, cohacedor de este libro-catálogo.

Ricardo Pickenhayn que con sus dos textos representa tanto su rigurosa formación Constructivista como el Espíritu de su Taller carolino torresgarciano “Cedartes” y particularmente el de su esposa y compañera de ruta artística Nicole Vanderhoegh, han sido ambos dos referentes y militantes en silencio en este proyecto y en este libro-catálogo.

Didier Calvar, historiador del arte y docente de larga trayectoria, sintetiza en su texto las influencias artísticas de Torres García, vinculando su obra en el Saint Bois con el momento histórico en que vivía el mundo y el país, con la propuesta del Estado benefactor en ese entonces implementada y con las ideas estéticas y éticas del Artista; plantea también la reacción del público uruguayo ante las obras.

La arquitecta y funcionaria de ANTEL Inés Patrone relata en su artículo la experiencia del rescate de los Murales pintados en 1944 en el Pabellón Martirené del Hospital llevado a cabo por parte del equipo de restauradores del MEC y los recursos materiales y humanos provistos por ANTEL a partir del convenio firmado en 1997 entre el Ministerio de Salud Pública, el MEC y ANTEL para realizar la extracción, el mantenimiento y cuidado de la colección por parte del ente público por 50 años.

El artículo de Manuel Aguiar relata su experiencia como integrante del Taller Torres García al que ingresó en 1945, la enseñanza que desarrolló el Maestro, la práctica del Constructivismo que realizaron sus discípulos y como continuaron sus creaciones artísticas luego de la muerte de Torres en el Taller y fuera de él.

Juan Mastromatteo relata en su emocionante texto su experiencia en la “Casa de la Cultura” de las Piedras, localizada en el Taller del pintor Manuel Rosé, donde tuvo como Maestro a Andrés Moskovics, integrante del TTG y autor en 1944 del Mural del Saint Bois “El Transporte”. Mastromatteo expuso estas vivencias en ocasión del cierre de II Encuentro Internacional de Muralismo en Montevideo al advertir y

emocionarse con la aparición sorpresiva de Moskovics, presentándolo y cediéndole la palabra a continuación ante el asombrado público presente en el Saint Bois.

Sergio Viera, otro de los Artistas y docentes de rigurosa formación Constructivista y Maestro del Taller Cruz del Sur que lidera junto a su esposa Lilian, implicó a sus alumnos y artistas del “TCS” en este proyecto y también analizó a través de su texto si la obra y el pensamiento del “Maestro” mantienen su vigencia en nuestro tiempo, reflexionando sobre qué puede aportar el Universalismo Constructivo para el presente.

Este libro-catálogo se ha construido entonces desde el amor y la pasión por el arte, la cultura, la sensibilidad y la generosidad de múltiples personas; cada uno aportó su eslabón a esta cadena que Alejandra Gutiérrez y Juan Ignacio Gil soñaron y construyeron con el apoyo invaluable de Mario Núñez Arrúa y Luis Blau Lima.

Octubre de 2017

* Profesora de Historia del Arte en el Liceo N°63 “Idea Vilaríño” y en el Colegio Seminario, Profesora Adjunta de Historia del Pensamiento político y social y Asistente en Historia de las Ideas en la Facultad de Derecho, Universidad de la República.

Cecilia se acerca a nuestro proyecto en el marco de su investigación que realiza en la especialización “Arte y Patrimonio” en la Universidad CLAEH, en 2016.

Capítulo I

ORÍGENES:
DEL MAESTRO TORRES GARCÍA
y del Hospital Saint Bois

EL NACIMIENTO DE UN ARTISTA Y MAESTRO

“Nacemos en un lugar; es poco a poco que componemos en nosotros el lugar de nuestro origen, para renacer en un segundo tiempo y cada día más definitivamente”.

Esther de Cáceres (Montevideo, 1903-1971). Médica, poeta y entrañable amiga de Torres García.¹

“Joaquín Torres García se llamará el personaje de esta historia. Vio por primera vez (si es que vio en aquel momento) la luz de un quinqué -pues nació a las 12 de la noche el 28 de julio del año 1874- y en la ciudad de Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay. A este propósito recordaba su Madre, que había tenido que privarse de un excelente guisado que Ella apetecía mucho, para dar lugar al alumbramiento. Y nada más, que sea digno de contarse tuvo lugar entonces” (*Historia de mi Vida, 1939*).



Foto del barrio del nacimiento de Joaquín Torres García frente a la “Plaza de Frutos de la Aguada”.

Fotografía original de la firma de los fotógrafos norteamericanos Chute y Brooks de la Plaza de Frutos de la Aguada hacia 1870 que se conserva en la “Sala de Materiales Especiales” de nuestra Biblioteca Nacional. El nacimiento y crecimiento del Barrio de la Aguada está

¹ Frase extractada del artículo *La cultura de América y sus fuentes*, publicado en el diario El Plata de Montevideo el 26 de octubre de 1958. Reproducido en: *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* de Carlos Real de Azúa. Montevideo, Universidad de la República, 1964. (Reeditado en el año 2012). A través de este libro-catálogo veremos la importancia y la centralidad que la persona de Esther de Cáceres y su marido el Dr. Alfredo Cáceres, tíos y padrinos del Ing. Lucio Cáceres, tuvieron en la vida del Maestro Torres y su familia a partir del regreso de éstos a Montevideo en 1934.

muy vinculado a la emigración de catalanes al Uruguay en el siglo XIX, casi todos comerciantes, almaceneros de ramos generales y molineros. Algunos de sus apellidos son emblemáticos en nuestra historia: los Batlle, Reus, los Mañé, los Carrau, los Esteve, los Puig, entre otros.



Otra fotografía original de los fotógrafos Chute y Brooks de la Plaza de Frutos de la Aguada en la década de 1870.

“Toda la riqueza de aquel país virgen estaba en el campo, que casi sin trabajo daba abundancia de cereales y ganado. Carecía en absoluto de industria. Excepto la capital, que no era una gran ciudad, lo demás eran pueblos donde ni ferrocarril había. Así el acarreo de los frutos del interior y también de las reses, que debían sacrificarse en la capital para luego exportarlas a Europa, costaba meses de duro camino por deshabitadas comarcas. Pero el gaucho es hombre de bronce y soporta lluvias y tormentas estoicamente. A veces trayendo tropas de ganado que se contaban por miles de cabezas y teniendo que vadear o atravesar inculta maleza, abriéndolo más bien que siguiendo un camino. Y así pacientemente, tras las enormes carretas que rechinaban al andar (...) esa vida tan dura no les era pena para ellos. La carne no les podía faltar y con eso y mate ya estaban los hombres satisfechos. (...) Pues bien, esa gente como decía traía los frutos del campo a la ciudad para venderlos y a este fin, había en las afueras una gran plaza mercado, donde acampaban con sus carretas y ganado (...). Y una vez hecha la venta venía el proveer de lo necesario para llevar al rancho (...). Circundando a esa gran plaza había lo que se llamaba almacenes: vastos caserones donde se hallaba de todo: aperos de labranza, muebles, comestibles, ropas, herramientas, armas, instrumentos de música, juegos y juguetes, etc., es decir, todo aquello necesario para una casa y para vestirse y lucir, y para trabajar. Y uno de estos almacenes era el establecimiento del joven catalán Joaquín Torres Fradera. Gran rótulo ostentaba su nombre y el acierto en escoger géneros y el dar novedad a otros, le valieron gran reputación en toda la campaña. Acudían a su almacén de todos los departamentos de la República y se confiaban a él, ya que siempre tuvo a norma no engañarles. Cosa que era corriente en casi todos los allí establecidos, pues aquellos hombres ni contar sabían y alargaban su cinto lleno de oro para que el patrón se cobrase. ¡Hay que ver cómo iba aquello! (...). Frente a la casa-almacén se veía la gran plaza y siempre había en ella al menos unas quinientas carretas y cada una de ellas traía cuatro yuntas de bueyes. Traían animales, como cerdos y carneros, huesos,

cueros, lana, cerda, trigo, maíz, gofio y poca cosa más. Los paisanos de poncho y chiripá, siempre con el rebenque a mano, calzados con tamangos o botas, eran la figura más pintoresca. Se les veía asando carne que iban cortando con su facón o pinchando con éste, la que había en el puchero de hierro o tomando mate; a veces tocando el acordeón o la guitarra, improvisando coplas, o durmiendo bajo la carreta, encima de sus cueros que llevaban para eso. El recorrer la Plaza era una diversión” (*Historia de mi Vida, 1939*).²

Una feliz y fructífera coincidencia: nacer junto a la Reforma Vareliana

De niño y luego de adolescente Joaquín Torres García tenía sus sentidos y su intelecto desarrollados en la observación y en la manipulación con sus propias manos de todo lo que pasaba por el Almacén y taller de su Padre y en su aislada experiencia creadora como artista en ciernes.

Veamos como lo cuenta él mismo en su autobiografía:

“El negocio marchaba regularmente merced a una lucha sin descanso. El chico, como siempre, ayuda en todo. A veces se ve obligado a hacer cosas que detesta. Es distraído, no sabe dar cuenta exacta de las cosas, además su memoria no es buena y olvida. De ahí que se le tenga que reprender con frecuencia. Lo llevan a la Escuela y se escapa (...) Tiene genio violento y cuando le ciega la ira, se diría que está poseído de locura. Se destruiría y lo destruiría todo. Pero hay que confesar que por incomprensión, a veces se es injusto con él y esto le pone en el colmo del furor. Ya nota, en este tiempo, que él es algo que discrepa con la familia. Tiene solo doce años. Con el hermano (menor un año y medio, Gaspar es el nombre) está también en pugna y por el mismo motivo y a cada momento, se golpean con todo ensañamiento. El padre no sabía qué hacer con Gaspar y lo mandó a la Escuela. Esto fue beneficioso para él, pues se ordenó un poco y también para el otro, que solo deseaba entretenerse y estudiar en paz. Leía, dibujaba, pegaba papeles, coleccionaba estampas, sin que nadie le perturbase. Tenía un cuartito muy en orden. Con los libros que le compararon de cuando ensayaran que fuese al colegio, estudió aritmética, gramática, geometría, física, química, historia natural, geografía y astronomía. Todo muy elemental, pero, ¿no es la base? Se arregló un programa: dos o tres asignaturas cada día, durante una hora. (...) Nueva tentativa de sus padres de mandarlo al colegio -nueva compra de libros- ¡maravillosos! Pero el resultado, nulo. Allí no hacía más que dibujar. Imposible de aprender nada de memoria. Volvió a su casa a estudiar solo. Allí, en ese colegio, conoció a otros chicos más ilustrados que los de su barrio. Le llevaban a su casa, le mostraban libros y revistas, todo un mundo nuevo. El estudio propiamente dicho, él lo realizaba como un deber cualquiera y por curiosidad, por afán de saber, pero si dibujaba o pintaba, eso ya lo hacía por vocación. Hay que hacer constar que él ya tenía conciencia de eso. Y cosa rara, si se piensa que se encontró pintando y dibujando y sobre todo con la idea de ser pintor, sin darse cuenta. Ni nunca pensó

² Hemos seleccionado estos preciosos y jugosos párrafos de la autobiografía que Torres García escribió con espíritu psicológico y a expensas de recuerdos, sensibilidad y memorias, a los pocos años de volver a su tierra natal, en 1939 cuando Montevideo y el Uruguay todo ya eran otro país muy diferente al que él abandonó en 1891. Nosotros hemos tomado a conciencia como punto de partida de la vida del Maestro Torres García, su rústica pero deleitable crianza en un territorio o barrio que fue una especie de puente o hinterland entre el campo y la ciudad.

que podía ser otra cosa que pintor, ni encontró cosa rara, sino la más natural del mundo. Y hay que recordar que jamás había visto a nadie pintar, excepto a los pintores de rótulos y paredes. No le vino pues de nadie esa idea sino de él mismo. Y ni por atavismo puede explicarse la cosa, pues ya conocemos su ascendencia de (cordeleros y carpintero). Nació pintor, es todo”.³ (...) La biblioteca de sus amigos le ensanchó el horizonte y contribuyó, no poco, a su formación. Hay que mencionar un libro, entre otros (muy mediocre) libros que se dan como premio en las Escuelas, un libro de biografías de hombres célebres (y éste era su título) que él leyó y releyó y que le estimuló enormemente”.

¿Cómo debemos ver y asimilar el hecho de que el “niño que nació pintor” -según la autovaloración biográfica de Joaquín Torres García en su *Historia de mi Vida* (1939)- vio la luz montevideana en los mismos días en que el primer libro de la Reforma Vareliana, *La Educación del Pueblo* estaba por salir de la imprenta en el mes de agosto de 1874?

Bien sabemos que el niño Joaquín fue díscolo para la educación escolar, pero igual la conoció porque su Madre lo mimaba y lo educaba para que no solo hiciera su voluntad de niño artista construyendo su propio mundo autodidacta.

¿Tuvo que ver entonces que Torres García nació, se crio y educó su Espíritu artístico en forma totalmente coetánea y paralela a la Reforma Vareliana? Creemos firmemente que sí.

Hay un argumento que emerge del precioso libro del biógrafo de Varela, del salteño Telmo Manacorda (1893-1954), escritor y político. Éste describe que a partir de la publicación de *La Educación del Pueblo* (1874) de José Pedro Varela, Montevideo se convirtió en un almáximo fermental para el desarrollo de la Escuela pública laica y gratuita; era prácticamente el tema social novedoso más importante de la joven República Oriental del Uruguay.⁴

En el Montevideo de la década de 1880 la Educación Vareliana conmovió a nuestra sociedad capitalina y a nuestra sociedad uruguaya toda, incluso a las alejadas zonas rurales. Manacorda describe en su preciosa



Retrato fotográfico de Telmo Manacorda.
Biblioteca Nacional (Sala de Materiales
Especiales: “Carpetas de Personalidades”).

³ Hay que tener en cuenta que en el tránsito del siglo XIX al XX muchos fenómenos de la Naturaleza humana, patológicos o normales, se intentaron explicar mediante la Herencia atávica, pero de una forma empírica vulgar o filosófica. El reconocimiento de la relación entre la genética y el medio ambiente y sus efectos notorios comenzó a desarrollarse en el siglo XX durante la profundización y la expansión del llamado Neodarwinismo.

⁴ Manacorda, Telmo (1948) “*José Pedro Varela*”. Con ilustraciones de Adolfo Pastor. Montevideo, Impresora Uruguaya S. A.

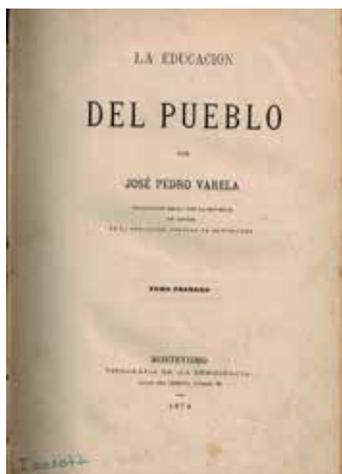
biografía vareliana que la Reforma de la educación del pueblo liderada por nuestro querido “Reformador” puso en vilo positivo a todo el Uruguay en la referida década, pero muy particularmente donde ésta se gestó y nació, en Montevideo.⁵ El impulso de esta Reforma que cambió progresivamente la cultura ciudadana de nuestro país duró largamente y al menos hasta mediados del siglo XX.

Si además ponemos suma atención en el relato autobiográfico de Torres sobre su formación escolar y colegial vemos que a pesar de su aparente “fracaso escolar” el ambiente educativo de su niñez y adolescencia lo ayudó a socializarse y a enriquecer su acervo cultural.

Y como último argumento creemos que es necesario relacionar la vocación magisterial de Torres García con el sello que la Reforma vareliana le imprimió a su tiempo existencial juvenil.

¿Tiene entonces relación con esta vivencia y este fenómeno socio-político del último cuarto del siglo XIX montevidiano que al regresar Torres a su Patria -que ya había practicado una pedagogía muy personal en sus clases con alumnos particulares en Barcelona y en el colegio Mont D’ Or en los años de fervor pedagógico mundial- que su máxima preocupación fuera crear una “Escuela de Arte” uruguaya, latinoamericana y gratuita? ¿O su entrega magisterial en nuestro país solo respondía a su Espíritu de vanguardia y sin interés comercial? Una personalidad quijotesca la de Torres García, así la definió el temprano Juan Carlos Onetti en su correspondencia con el torresgarciano Roberto Payró entre 1937 y 1957.⁶

Entonces podemos pensar seriamente que la Reforma Vareliana que nació junto al niño Joaquín influyó su vida intelectual y educacional montevidiana por más díscolo que él haya sido; de hecho Torres García cuenta en su autobiografía que el contacto que empezó a tener con sus compañeros de clase escolar al mudarse su familia de la Aguada a Ciudad Vieja le abrió la posibilidad de ver nuevos libros y revistas modernas que se compraban en las casas



Portada de “La Educación del pueblo” (1874). Centro de Documentación del Museo Pedagógico.



Sello del “Museo Pedagógico”.

⁵ Quiso también la casualidad que las *Bases para una biografía de José Pedro Varela* fueran definidas por el “Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal” para el llamado al concurso del que resultó ganador T. Manacorda el 29 de marzo de 1946. Fueron definidas decíamos, el día 29 de noviembre de 1944 al borde del cierre del año tal vez más emblemático en la vida artística de Torres García en Montevideo.

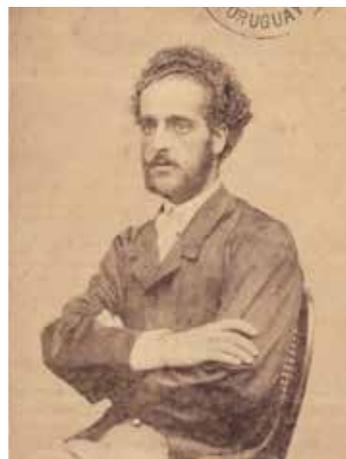
⁶ Julio E. Payró (1899-1971) había sido además uno de los beneficiados por la pedagogía artística de Torres al recibir algunas clases particulares del artista uruguayo en Barcelona cuando era un adolescente y su distinguido padre era periodista corresponsal para cubrir la Primera Guerra Mundial con pie en Cataluña, Cf. *Historia de mi Vida* (1839).

de sus compañeros. Así lo relata él mismo: “La biblioteca de sus amigos le ensanchó el horizonte y contribuyó, no poco, a su formación”. Y esto aconteció durante la década de 1880.

Pero lo que también nos llama la atención y nos induce a pensar en la fructífera coincidencia que estamos planteando es que Torres García supo valorar sobremanera la formación que su primer Maestro catalán en pintura Josep Vinardell i Rovira (Mataró, 1858-1918) le brindó recién llegado a Mataró en 1891. “Vinardell sabía bien el oficio y me enseñó positivamente a pintar, a ver el color en la luz, a manejar bien la materia y a descubrir en las cosas lo que era realmente pictórico. Todo esto con modestia, en la tranquilidad de un tallercito a cien leguas del mundo”. Y seguidamente nuestro artista se trasladó a Barcelona a estudiar formalmente Bellas Artes y pocos años después empezó a practicar la enseñanza del dibujo y la pintura. Por vocación, por necesidad, o por ambas. Empezó dando clases particulares y también fue invitado por un burgués con vocación de pedagogo, Juan Palau Vera a enseñar en un nuevo Colegio para niños barceloneses, el Mont D’Or, en el aristocrático barrio de Pedralbes, en el que al parecer comenzó a vivenciar a conciencia su vocación magisterial en el arte. Entonces nosotros volvemos a plantearnos la pregunta: ¿los años varelianos montevideanos del niño y el jovencito Joaquín Torres García –de 1874 a 1891- lo influenciaron en su vocación magisterial en el arte?

Nosotros creemos que la genética espiritual y artística de Torres fue inseminada por el medio ambiente vareliano en que se crio y se educó primigeniamente.

Todos los estudiosos e historiadores del Universo torresgarciano están de acuerdo que su vocación pedagógica fue consumada en el Uruguay. Tal vez uno de los que mejor expresó una síntesis de este fenómeno fue el jurista e historiador del arte Enric Jardí i Casany (1924-1998) al escribir en su precioso libro sobre Torres: “Dejando aparte las consideraciones económicas que muchas veces debieron impulsar a Torres García la diversificación de su quehacer, hubo en su redoblada actividad un motivo altruista quizá desdeñado por quienes se muestran reticentes o escépticos a la hora de valorar su esfuerzo. Me refiero al deseo que siempre experimentó el artista de ejercer la docencia, de comunicar las ideas que se había formado sobre importantes cuestiones estéticas tras largas lecturas y meditaciones y con la contemplación de obras capitales de la Historia del Arte. Torres quiso fundamentalmente ser un maestro, hacer partícipes a muchos de sus reflexiones, dando pruebas de su generosidad, sobre todo en los países



José Pedro Varela jovencito. Biblioteca Nacional (Sala de Materiales Especiales).



Adela Acevedo de Varela jovencita. Centro de Documentación del Museo Pedagógico.



José Pedro Varela sentado en silla. Biblioteca Nacional (Sala de Materiales Especiales).



Adela Acevedo de Varela ya casada. Centro de Documentación del Museo Pedagógico.



José Pedro Varela hacia el final de su vida. Biblioteca Nacional (Sala de Materiales Especiales).

que respondían a la llamada de su sangre: España, o mejor dicho Cataluña y Uruguay. En ambos desarrolló su fecundo magisterio”.⁷

Y para poder reflexionar sobre la base de un testimonio vívido y actual recomendamos leer en nuestro libro-catálogo el artículo del discípulo vivo de Torres García, Manuel Aguiar, que en una prosa sencilla pero con especial autenticidad descifra algunos aspectos muy delicados de la personalidad pedagógica de su Maestro.

El Maestro Torres García que retornó a su ciudad natal en 1934 y se afanó fervorosamente a enseñar arte y particularmente su Arte Constructivo fue pronto reconocido como un “Maestro” y él se sintió en perfecta sintonía con ese reconocimiento. Pero además a esto se le sumó algo más, en total sintonía con la Educación pública uruguaya y fue el hecho de que la obra que Torres García más valoró como legado al pueblo uruguayo fue la que le donó, el Monumento Cómico del Parque Rodó (tal vez su callado homenaje a su coterráneo José Enrique Rodó, que no pudo conocer personalmente en Barcelona en 1917) y los “Murales del Saint Bois” pintados en 1944.

Torres García fue un auténtico Maestro vareliano.

⁷ JARDÍ, Enric: *Sentido de su existencia y de su arte en: Torres García*. Barcelona/Parets del Vallès, Ediciones Polígrafa S. A., págs. 253 y 256. El énfasis de las negritas es nuestro, los Editores. Debemos agradecer especialmente al Ing. torresgarciano Lucio Cáceres que nos estimuló a leer este libro. Y sobre todo al colega e historiador de la medicina Dr. Ricardo Pou Ferrari -también descendiente de catalanes-baleares- y torresgarciano que nos cedió generosamente y “a piacere” su ejemplar del libro de Jardí.

Ricardo Pickenhayn

Corren las últimas décadas del siglo XIX. En la “Plaza de las Carretas”, periferia del puerto de Montevideo está el “Almacén de Joaquín Torres”, un singular reducto multifunción en donde los paisanos encuentran todo lo necesario: desde el vital alimento hasta la reparación de sus herramientas de trabajo. Desde prendas indumentarias hasta un trago de aguardiente.

Joaquín Torres García tiene el mismo nombre de pila de su padre, un severo y activo catalán respetado por todos. El niño hereda aquella disposición para el trabajo pero tiene a su vez, la curiosa y reservada inteligencia de su madre, que viene de familia nativa con ascendencia tanto española canaria como criolla.



Plaza de las Carretas. Biblioteca Nacional (Sala de Materiales Especiales).

Este joven, que será un día nuestro Artista mayor, vive ese mundo símil portuario: simple y cotidiano, aunque no exento de magia y misticismo. En el gran Almacén todo allí le interesa, el por qué de los innumerables objetos en exposición, su forma, su color y su textura. La clasificación ortogonal de todas esas cosas en los anaqueles de la despensa. Pero también la carpintería de su abuelo materno: que funciona anexa, con su sierra, sin fin, merced

a una noria que mueve en círculos un cansado y aburrido rocinante. Como metáfora de una pequeña “isla” (mínima sucursal aislada de la revolución industrial) llegan de los EEUU las nuevas desgranadoras, arados de mano, bombas de agua, máquinas de coser e innumerables implementos tecnológicos de la época. Todo perfecto, bonito y reluciente ante los ojos claros del jovencito Joaquín. El niño abre esas cajas como regalos insospechados. Luego le permiten armar piezas y pintar maderas o metales aún vírgenes de acabado. También rotular tales objetos con identificadoras letras de imprenta.

En el vecindario llega el primer teléfono: artefacto maravilloso que le sorprende y queda grabado en la temprana memoria. Su madre oficia de maestra de letras y de ciencias, su padre es un ejemplo de constancia orden y disciplina. Por aquel entonces se emociona, a su vez, con la aparición de un emblemático cometa o la inquietante penumbra del recordado eclipse total.

En la casa hay un clásico reloj de pesas cuyo péndulo marca el tiempo con su ritmo y adelanta una obsesión futura por el antes, el hoy y el mañana.

Pese a todos estos atractivos y a tanta gente variopinta que entra y sale a toda hora, Joaquín tiene su espacio privado: el íntimo desván de altos, justo sobre el largo cartel exterior azul con letras blancas que reza: “Almacén de Joaquín Torres”. En esta buhardilla, que ha hecho propia, hay un peculiar espacio cuadrangular con techo en triángulo. Allí conviven otros “insospechados objetos” en desuso que el despierto “botija” valora intensamente. Pero por sobre todo hay un lucernario circular, su ventana propia al mundo exterior.



Dibujo del Almacén de Joaquín Torres tomado de *Historia de mi vida* (1939).

Oculto en la oscuridad del altillo, el niño Joaquín otea el horizonte a través de este marco redondo, análogo al de un marítimo ojo de buey. En primer plano se ve el espectáculo de la «Plaza de Frutos» repleta de carretas y su movimiento. Aquellos personajes indómitos en su mundo y hábito rural. Al fondo el bullicioso tránsito de la bahía: los barcos, muelles y grúas con su recurrente trabajo vinculado al agua del ancho río. En las noches diáfanas otro signo revelador se hace presente: la implícita señal de la Cruz del Sur, aquel designio cósmico que habría de marcar en el futuro, su largo y tortuoso camino “contra corrientes”.

En la pared de este desván Torres García hace su primer dibujo con un trozo de carbón: la clásica y austera casa simbólica junto a un simple barco imaginario. Luego seguirá el singular farol de petróleo, el reloj, los enormes buques mercantes, los carros con sus bestias de tiro, el ancla y su idea de transitorio arraigo, la estructurada

cruceta de los mástiles con sus coloridas y geométricas banderas. Más allá, la recta y gran chimenea de la compañía del Gas.

Omnipresente al fin, el piramidal y enigmático “monte” del Cerro, como un atávico templo soberano y rector de toda la ciudad.

Nace allí el creciente interés artístico del futuro Constructivista. Mismo espíritu curioso que previa -y breve- estaba por el entorno de la “Ciudad Vieja” -en ese “boliche” al cual se mudarían por circunstancias económicas menos felices- continuó su asombro con la presencia del ferrocarril y su portentosa locomotora que pasaba a diario justo enfrente de él haciendo sonar la musical campana.

A pocas cuadras de la Estación Central de Ferrocarriles este sería el último bastión uruguayo del matrimonio Torres-García. A partir de entonces el viaje a España sería inminente. Poco antes, fruto de la temible experiencia por una incierta rabia al haber sido mordido por un perro callejero, tuvo que viajar a Buenos Aires junto a su Madre -en el barco “Congo” oriundo del puerto de Le Havre (Francia)- y hubo de experimentar al regreso, una singular pero obligatoria cuarentena -a causa de un brote epidémico de Cólera en Argentina- en el Lazareto de la desolada Isla de Flores presidida por su particular faro.

Más y más experiencias se sumarán al ávido interés autodidacta del joven artista.

A diferencia de todos él ve las formas puras antes que los objetos. Círculo, cuadrado y triángulo son las bases rectoras de cualquier cosa existente más allá del inconstante reino de Cronos.

Pero -básicamente- pone atención en aquella inefable «Estructura» que sustenta al Cosmos con su equilibrada trama de fractales, aquel sistema intrínseco que rige tanto lo físico y tangible como el propio germen ideal.

Por fin el definitivo viaje a Europa; aventura que lleva a los Torres-García en tránsito, por Río de Janeiro, Las Canarias y el paso de Gibraltar. Peñón que lleva el nombre del legendario militar bereber Tarik, aquel que cuando estuvo -allí- en su gesta heroica al invadir la Península ibérica en el siglo VIII, sentenció: “Jab al-Tarik” (“por aquí pasó Tarik”) y por eso el nombre del «campo o monte de Tarik».

A bordo ahora del “Città di Nápoli” múltiples artistas pasajeros seducen, con sus historias y ocurrencias al joven grumete. Actores, cantantes y clowns, suman y conforman junto a la tripulación, otro referente -humano- que se habrá de confundir con infinitos signos metafísicos en el universo de Torres García.

En Génova otro “monte” mayor -el Vesubio- recibe a los aventureros y al final del viaje, por último la gran loma del “Montjuic”, anuncia la llegada a Barcelona, la capital catalana.

En Mataró se reencuentra con sus raíces familiares cordeleras y vislumbra esa ancestral urdimbre, que es -asimismo- otra forma de construcción estructural ligada al oficio legendario de trama rítmica.

Pero también se une en cuerpo y alma a la Gran Tradición de los primeros pueblos mediterráneos, descubre florecientes artistas y comienza a relacionarse con sus primeros amigos de juventud, con los cuales comparte sueños y avatares. Encuentra que ya no está solo en su precoz causa idealista, aunque todavía no comprende la raíz del misterio en su totalidad. Entre asombros alguien muy importante le aporta una

imagen maravillosa que la historia, hasta hoy, apenas ha registrado. El renombrado escritor vasco Miguel de Unamuno (mismo personaje que Torres incluiría - en el futuro- en su galería de retratos célebres) era también conocido por su pasión por los «origamis». Estas sintéticas esculturas en papel doblado impactan a Torres. Cada pliegue del plano de partida es síntesis periódica que se multiplica para adoptar diferentes formas nuevas. Una fórmula maravillosa que sirve para comprender y recrear el cosmos desde la más mínima expresión. «Don Miguel» le enseña esa magia de papiroflexia, la cual pasa a integrarse como una importante perla en su rosario signico. Estamos en 1900. Comienza el siglo XX y también se inicia su personal carrera artística en las postrimerías del «Cuarto Centenario» de la mezcla de culturas ibero-americanas (1492-1892). En Cataluña unos pocos visionarios junto a Torres García propician el “Noucentismo”: aire fresco que marcará los primeros cambios de una nueva era en toda Europa.



1. DIBUJOS AL LÁPIZ. A LA IZQUIERDA: PEDRO LONGEIRA CASTELLÓ
A LA DERECHA: SR. GANDELBEU. MONTEVIDEO, 1886.



Dibujos juveniles de Joaquín Torres García datados el año 1886. Reproducidos del libro de Claude Schaefer: “Joaquín Torres García”, 1945.

¡Pero quiero pintar! -le dice insistentemente al padre-. “Eso es cosa de vagos, debes de tener un oficio” -le retrucan- .

Ante la ineludible verdad que insistentemente llama a su puerta Torres se entrega en cuerpo y alma. Trabaja denodadamente para que su sueño sea posible.

Como cuenta hoy -a la distancia- Joan Manuel Serrat, el moderno juglar -también de raíz catalana y continuador del gran amigo de Torres, el joven poeta y malogrado Joan Salvat Pappaseit, muerto de Tuberculosis a los treinta años (1924)-: es inútil resistirse a la certeza, porque “tal verdad, nunca es triste: es inevitable. Y -por cierto- no tiene remedio”.

Joaquín dejó de ser niño (aunque sin perder su ingenuidad). Ya convertido en hombre tomó entonces su gran decisión y fue Artista para siempre.

“Lo demás de Torres” -en sus propias palabras reflejadas en su autobiográfico y existencial libro *Historia de mi vida*- (1939) “otro podrá contarlo”.⁸

⁸ Nota de los Editores: Este artículo torresgarciano de Ricardo Pickenhayn –Artista constructivista fundamental de nuestros días- recorre la vida del Maestro Torres desde su nacimiento montevideano en la Aguada, pasando a vivir a mediados de la década de 1880 a la Ciudad Vieja y ulteriormente emigrando junto a su familia a Cataluña en 1891, donde comenzó su gran periplo de Artista que lo llevaría a New York, Italia, París y Madrid hasta regresar a su Montevideo natal en 1934, donde escribió su autobiografía *Historia de mi vida* en el año 1939 y de donde reproducimos su ya clásico y emblemático dibujo del “Almacén de Joaquín Torres”. Su padre era emigrante en Uruguay y Joaquín, su Madre y su hermano, los tres hijos de varones emigrantes se convirtieron a su vez en emigrantes en sentido contrario al de la mayoría.

EL “IMPULSO BATLLISTA”

EL CAMBIO DEL SISTEMA DE ADMINISTRACIÓN HOSPITALARIA

Entre el primer gobierno de don José Batlle y Ordóñez (1903-1907) –descendiente éste de catalanes afincados originalmente en el barrio de la Aguada, de cara al puerto y a la Ciudad vieja, a diferencia de los Torres García que lo estaban en el mismo barrio frente a la más lejana Plaza de las Carretas- y el gobierno del abogado y docente Claudio Williman (1907-1911) el Batllismo reformista decidió cambiar radicalmente el sistema de administración hospitalaria.

La institución pública encargada de dicha administración previamente era la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública, fundada en el año 1889, hacia el final del Militarismo y al principio del Civilismo (1890). Todos los edificios de asistencia médica estaban agrupados conceptualmente bajo el nombre de “Establecimientos de Caridad”. Esta tradición se había originado hacia finales del siglo XVIII al fundarse la Hermandad de Caridad, cofradía católica filomasónica propia del “Antiguo Régimen” colonial. Esta Hermandad fue la encargada de administrar y expandir el pequeño Hospital de Caridad inaugurado en 1788, el cual en el correr de poco más de un siglo se convirtió en uno de los hospitales públicos más grandes de América del Sur.



Portada de la “Memoria de la última Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública” instaurada en 1905. Biblioteca de la Facultad de Medicina.



La “Sala Cabrera” del Hospital de Caridad dirigida por el gran cirujano Dr. Juan Francisco Canessa examinado un paciente hacia 1905, abarrotada de pacientes internados y de estudiantes ávidos de aprender. Archivo fotográfico del Departamento de historia de la Medicina, Facultad de Medicina.

Al crearse la Facultad de Medicina en Montevideo entre 1875 y 1876 nació la necesidad de contar con un hospital que alojara las cátedras clínicas de la novel Facultad. Este problema fue uno de los que impulsó a dar vuelta la página de la administración hospitalaria ejercida por los “Hombres y Mujeres de la Caridad” -administradores y monjas- para pasar a ser dominada por profesionales de la medicina, la cirugía y la política administrativa. El líder universitario elegido por el Batllismo para capitanear este proceso de cambio fue el médico químico y Profesor universitario Dr. José Scoseria (1861-1949); en 1905 terminada la Guerra Civil asumió la presidencia de la Comisión de Caridad y Beneficencia Pública y en 1911 asumió la presidencia del Consejo de la nueva Asistencia Pública Nacional (APN), creada por ley de votación unánime en noviembre de 1910. Así comenzó el fin de la administración hospitalaria regida por las concepciones de la caridad y la beneficencia pública, pasando a tener como guía ideológica el Solidarismo republicano de origen francés.



Gran retrato fotográfico de José Scoseria (1912) firmado por Vázquez. Se encuentra en custodia en la Biblioteca de la Facultad de Enfermería en el Hospital de Clínicas. Perteneció originalmente probablemente a la Asistencia Pública Nacional y ulteriormente a la Escuela de Sanidad “Dr. José Scoseria”, donde funcionó la Facultad de Enfermería, hoy clausurada y a la espera de un digno destino para su extraordinario edificio patrimonial. Fotografía del cuadro de Luis Blau Lima.



Portada de la primer “Memoria de la Asistencia Pública Nacional” (1913). Biblioteca de la Facultad de Medicina. Ejemplar dedicado por el Dr. Scoseria a su colega universitario Dr. Gerardo Arrizabalaga.



Membrete de la APN. Reproducido de la correspondencia del Archivo del Dr. Juan Carlos Dighiero. Archivo del Departamento de Historia de la Medicina, Facultad de Medicina.

La Colonia de Convalecientes “Gustavo Saint Bois” nació bajo esta concepción y sobre todo bajo la política hospitalaria de la “APN”. El empresario terrateniente y financiero uruguayo radicado en Francia Gustavo Saint Bois (1847-1917) ofreció a la APN donar una suma de dinero muy importante para construir una colonia de convalecientes a la francesa. El médico administrador que llevó a delante todo el proceso de su construcción fue el sucesor de Scoseria en el Consejo de la APN, el Dr. José Martirené (1868-1961), graduado en París y tan republicano como afrancesado en su estilo profesional.⁹



Retrato del Dr. José Martirené en su escritorio al asumir la Dirección de la APN en 1916. Reproducido del folleto del Primer Congreso de la APN (1922). Biblioteca de la Facultad de Medicina.

Consejo de la APN dirigida por el Dr. Martirené.
Reproducido del folleto del Primer Congreso de
la APN (1922).

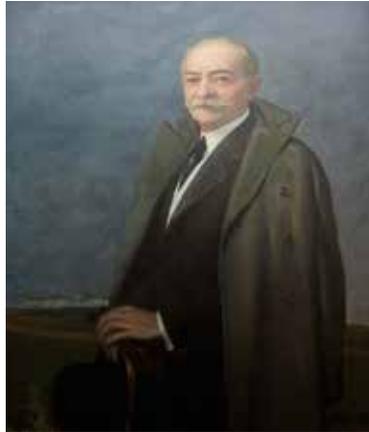
.....



⁹ Recomendamos dos lecturas sobre el proceso de creación de la Asistencia Pública Nacional: el trabajo del veteranísimo miembro de la Sociedad Uruguaya de Historia de la Medicina, el querido Dr. José María Ferrari (1922-2017) fallecido mientras terminábamos este libro: *A cien años de la Ley de la Asistencia Pública Nacional (1910-2010)* publicado en la revista de la referida sociedad científica *Sesiones de la Sociedad Uruguaya de Historia de la Medicina* y nuestro trabajo *Administración de los Servicios de Salud del Estado: de la Asistencia Pública Nacional a principal prestador del Sistema Nacional de Salud*, en coautoría con la Dra. En Ciencias Sociales Elizabeth Ortega, publicado en la memoria institucional de ASSE “*Hacia una nueva dinámica institucional, 2010-2014*” que puede leerse en la web buscando por “Libros y revistas de ASSE”.

La Colonia de Convalecientes “Gustavo Saint Bois” se pudo construir gracias a la generosidad benefactora del empresario, terrateniente y financista montevideoño radicado en Francia. La capital del Uruguay en torno al año 1910 necesitaba más edificios hospitalarios e iba a ser uno de los grandes cometidos de la nueva Asistencia Pública Nacional construirlos y expandir la solidaridad republicana de los gobiernos batllistas a favor de los más débiles de la sociedad uruguaya en los inicios del siglo XX.

Retrato de Gustavo Saint Bois (140 x 100) cm hecho por el pintor santanderino Ángel Espinoza Herrer (1889-1953), probablemente pintado en Montevideo en 1928. Pieza patrimonial conservada en el Centro Hospitalario del Norte.



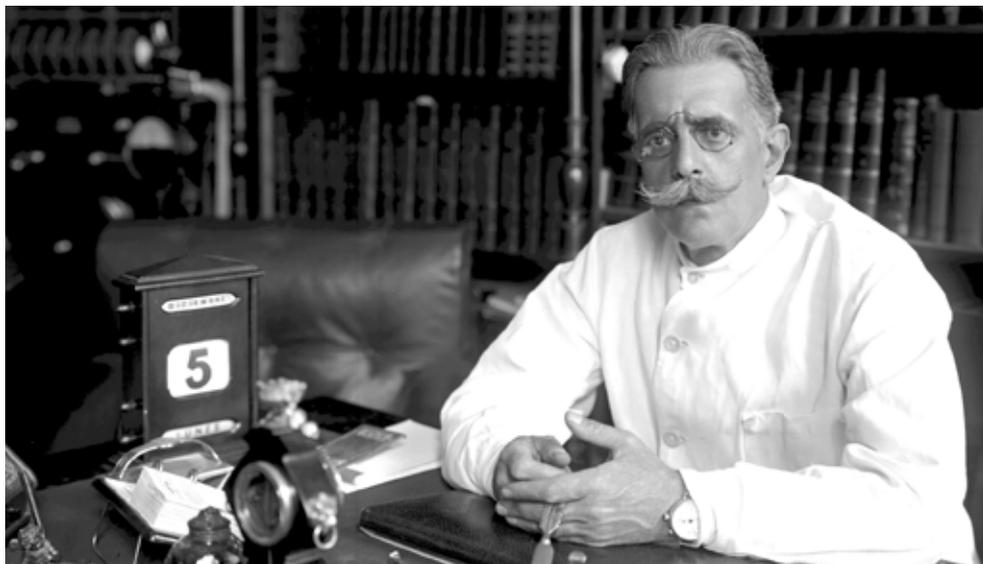
En el año 1920 Montevideo contaba con ocho edificios médico-asistenciales tipo hospitalarios: el Hospital Maciel (el “Hospital de Caridad” hasta 1911), el Asilo de Mendigos, el Asilo de Huérfanos “Dámaso Antonio Larrañaga” (cuna de la Pediatría nacional), el Hospital Vilardebó (el “Manicomio Nacional” hasta 1911), el Hospital Fermín Ferreira (la llamada “Casa de Aislamiento hasta 1911), el Hospital Militar (inaugurado en 1908) y el Hospital de Niños “Pereira Rossell” inaugurado el mismo año.

Entre éstos, el Hospital Maciel era el principal centro de enseñanza clínica de la Facultad de Medicina, pero dos problemas afectaban seriamente sus posibilidades asistenciales: la falta de medicamentos específicos para la mayor parte de las enfermedades agudas y sobre todo crónicas y la necesidad de que los profesores y los estudiantes de medicina pudieran ver diferentes tipos de pacientes internados en tiempo y forma para profundizar sus saberes clínicos y así mismo poder brindar un servicio útil a los necesitados de sus conocimientos. Una cantidad

considerable de pacientes permanecían internados mucho tiempo hasta lograr cierta mejoría de sus dolencias sobre la base principalmente de dietas racionales o empíricas.

Al comenzar el año 1920 la Asistencia Pública Nacional planeó tres nuevos centros asistenciales: crear un nuevo hospital general convirtiendo el Asilo de Mendigos en el Hospital Pasteur y crear a su vez el Asilo de Ancianos Dr. Luis Piñeyro del Campo” contiguo a dicho nuevo hospital (inaugurados ambos en 1922); un nuevo hospital de niños, el “Pedro Visca”, construido sobre la enfermería del Asilo de Huérfanos y también inaugurado en 1922; y la Colonia de Convalecientes (inaugurada en 1928), con la finalidad principal de derivar pacientes crónicos del Hospital Maciel y del Pasteur y para liberar y dinamizar el uso de las camas de las clínicas universitarias de ambos Hospitales.

Pero la “Parca” tosiendo y contagiando a diestra y siniestra la Tuberculosis pulmonar y en otras localizaciones del cuerpo humano tuvo gran éxito en su labor segadora durante estos años y esta realidad determinó que la capacidad asistencial del tan recordado Hospital Fermín Ferreira –ubicado donde ahora está el Montevideo Shopping- a pesar de ser aumentada progresivamente en las décadas de 1910 y 1920, empujó a la Asistencia Pública Nacional y ulteriormente al Ministerio de Salud Pública a disponer de otro edificio hospitalario para albergar a las y los pacientes afectados de Tuberculosis.



El primer director de la Colonia de Convalecientes, el médico batllista Hilarión Loriente hacia 1928 en su residencia, consultorio y escritorio en el primer edificio de la misma. Archivo de imagen del SODRE.



Foto panorámica de la Colonia de Convalecientes retocada con color, publicada en el folleto del Primer Congreso de la APN (1927).



Portal de entrada a la Colonia de Convalecientes "Gustavo Saint Bois" en 1928. Préstese atención que la inscripción del portal dice APN y la bandera del mástil tiene la cruz verde de la APN. En 1934 la inscripción fue cambiada por la del MSP, que sigue estando hoy día.



Fotografía aérea de la Colonia de Convalecientes "Gustavo Saint Bois" (1928). Es probable que haya sido tomada por el aviador y fotoperiodista Ángel S. Adami; el Aeropuerto de Melilla lleva su nombre. Conservada en el Archivo de la Imagen del SODRE.

NACIMIENTO DEL MINISTERIO DE SALUD PÚBLICA EL RETORNO DE LOS TORRES AL TERRUÑO

El año 1934 depararía una gran coincidencia existencial para Torres García y la salud pública uruguaya. El gobierno colorado conservador dictatorialoide del abogado de origen batllista Gabriel Terra (1873-1942) promulga la “Ley orgánica de Salud Pública” el 12 de enero. El cometido de esta ley es fusionar la Asistencia Pública Nacional y el Consejo Nacional de Higiene. Con la aplicación de esta ley y al haber creado la figura del Ministro de Salud Pública el pasado año (1933) comienza a funcionar la nueva cartera centralista bajo la dirección del primer ministro de esta cartera –el MSP- el grandilocuente Dr. Eduardo Blanco Acevedo (Montevideo, 1884-1971).

El extraordinario edificio construido para Instituto de la Sífilis o “Sifilocomio” gracias al espíritu benefactor del Dr. Alejandro Gallinal (chacra familiar en San José, 1872-Montevideo, 1943) y su esposa Elena Heber Jackson se convierte en la impresionante sede del nuevo MSP. Una seña identitaria de este ministerio es hasta el día de hoy la cruz verde heredada de la Asistencia Pública Nacional y que está bellamente labrada en metal en la puerta principal del MSP sobre la calle Brandzen.



Detalles del edificio del MSP



Detalles del edificio del MSP

La familia Torres Piña -humilde, austera y cargada de una experiencia vital y artística extraordinaria- arriba al puerto de Montevideo el 28 de abril de 1934.

Entre los artistas e intelectuales que van a recibirlos al

Puerto de Montevideo se encuentra en primera fila la médica y poeta Esther de Cáceres (Montevideo, 1903-Rianjo, Galicia, 1971) graduada en 1929. Junto a su marido el Dr. Alfredo Cáceres (Montevideo, 1901-1969) médico psiquiatra se convirtieron aunados en uno de los principales apoyos humanos, espirituales e intelectuales y seguro que también económico- del Maestro Constructivista recién llegado junto a su Familia.



Fotografía del recibimiento a Torres García y su familia en el Puerto de Montevideo. Reproducida de la web. En el centro Torres García, a su derecha su fiel compañera Manolita Piña y a su izquierda el escultor José Luis Zorrilla de San Marín, entre otros. En el extremo izquierdo, con la cabeza inclinada reconocemos a una muy joven y poeta Esther de Cáceres, graduada de médico en 1929.



Placa en homenaje al Dr. Alejandro Gallinal en el frente del MSP.

Retrato al óleo de Esther de Cáceres, de Carmelo de Arzadam, hacia 1930. De la colección familiar del Ing. Lucio Cáceres.



Retrato al óleo sobre tela de Alfredo Cáceres hacia 1930, probablemente de José Pedro Costigliolo. De la colección familiar del Ing. Lucio Cáceres. El retrato lo muestra al Dr. Cáceres en una de sus recordadas guardias del Hospital Vilardebó, donde actuó con gran calidad humana, asistencial y como docente libre.

Capítulo II

EL ARTE TORRESGARCIANO ARRIBA AL HOSPITAL SANATORIO

Carlos Baldoira ¹⁰

Breve introducción a la historia de los hospitales montevideanos del “siglo XIX largo (1789-1914)”



El sanatorio para tuberculosos constituye una rama especializada dentro de la arquitectura para la salud. En la etapa histórica previa a la creación de los sanatorios u “hospitales-sanatorios” -que se define en la segunda mitad del siglo XIX- nuestro país tuvo una primera manifestación de la asistencia hospitalaria a los «Tísicos» en forma muy temprana, con la creación de la Sala de Tísicos o Éticos del Hospital de Caridad -Hospital Maciel desde el año 1911- en el año 1797.¹¹ Si bien se trataba de un Hospital público en sentido estricto, que había sido financiado en su construcción por el gobierno colonial a través del Cabildo de Montevideo, su gestión enteramente estaba en manos de una organización civil religiosa, la Hermandad de San José de la Caridad. Entre los cometidos de la «Hermandad de Caridad» figuraban la atención a los enfermos “Pobres de solemnidad”, la asistencia médica y espiritual a los reos condenados a muerte, dar sepultura a los ejecutados, ofrecer auxilio médico y consuelo caritativo a los naufragos y sepultura a los cadáveres que el mar arrojase a la costa.

Las construcciones de este primer edificio pequeño del Hospital de Caridad eran por demás modestas, cuando no precarias. Según una descripción de año 1794, las paredes, “tocadas de tierra blanca” eran de ladrillo y barro, de un ancho de tres cuartas y media y de siete varas de alto, con techos de teja de solería o de paja y pisos de ladrillo.

¹⁰ El Arquitecto Carlos Baldoira nació en Montevideo en el año 1969. Cursó la Educación Primaria en la Escuela Francia y la Educación Secundaria en el Liceo José Luis Zorrilla de San Martín. Se graduó de Arquitecto en la Universidad de la República (UdelaR) en el año 2003.

Es Profesor Adjunto del Instituto de Historia de la Arquitectura.

Ingresó en la División Arquitectura de ASSE en el año 2007, actualmente es el Director del Departamento de Habilitaciones.

Magister en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano, UdelaR, 2015 con la tesis: “Microrregionalización en el Uruguay. Heterogeneidad de contextos y diferenciación de políticas de planeamiento”.

Es doctorando en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, Rep. Argentina.

¹¹ Debemos tener en cuenta que el diagnóstico de la Tuberculosis pulmonar era certero entre los clínicos europeos más avezados que trabajaban en grandes hospitales a partir de las primeras décadas del siglo XIX y que en la categoría de “tísicos” entraban pacientes con diversas causas de consunción o adelgazamiento grave y progresivo.

El personal del Hospital estaba compuesto por un Padre Capellán, un Enfermero Mayor, un Practicante, un Mayordomo y “los demás sirvientes”, entre los que, hacia 1814 figuraban 8 esclavos.

Ya en 1796 la Hermandad de Caridad alertaba sobre la necesidad de construir una sala para recoger en ella a “los pobres éticos y demás enfermedades contagiosas”. Dicha sala se construirá en el fondo del patio del Hospital «... inmediata a la cocina y distante de las otras salas de enfermería, que sea de diez varas de largo, cinco de ancho y cuatro y media de alto (...) con dos ventanas y una puerta grande para que tenga mucha ventilación...”.

Una vez concluidas las obras y habilitada la sala se colocará en ella “un arca donde se custodiará toda la ropa que ha de servir a las referidas camas, sin que por ningún motivo, ni aún para lavarse, se mezcle con las demás”. Quedan así implícitamente definidos los preceptos terapéuticos que orientan al proyecto arquitectónico para esta obra precaria: aislamiento y segregación de los enfermos contagiosos tanto respecto de la población general como del resto de los pacientes del hospital y una adecuada ventilación.

Desde comienzos del siglo XVIII ciertas teorías ambientales señalaban el origen de diversas enfermedades infecciosas o contagiosas en los «Miasmas», partículas invisibles que circulaban por el aire originadas por la putrefacción de otros seres vivos, constituyéndose por ende la ventilación en el principal remedio para combatirlos. En ese sentido debió resultar muy beneficiosa la ubicación del Hospital de Caridad en el extremo de la península montevideana.

Movidos por razones más filantrópicas y espirituales que médicas en el siglo XVIII los hospitales se orientaban a la asistencia de los menesterosos enfermos, el cuidado de los niños huérfanos y abandonados y al aislamiento de los enfermos contagiosos y los dementes.

El hospital más que un sitio para curar era un sitio para cuidar a los internados bajo una severa vigilancia que se extendía además a aspectos como la conducta, la fe y la moralidad.

Para el grueso de la población, para aquellos que no eran pobres de solemnidad, la atención a la salud, los partos y las defunciones tenían lugar en sus hogares. El hospital era un último recurso destinado a aquellos que a nadie tenían para que los cuidase a ellos o aquellos a quienes la sociedad rechazaba.

Paulatinamente la medicina comienza a apartarse del amparo eclesial y de la fe y avanza hacia la ciencia, aunque todavía no exenta de mitos y prejuicios de toda índole.

En 1843 es disuelta la Hermandad de Caridad en Montevideo.

Finalizada la «Guerra Grande» la gestión del Hospital de Caridad pasó a la órbita de la Junta Económico Administrativa de Montevideo, el nuevo gobierno municipal que sustituye en los hechos al Cabildo y que designó una «Comisión de Caridad»; más tarde pasará a la órbita del Poder Ejecutivo.

En 1889 se crea por Ley la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública. Ese mismo año se completa la ampliación del Hospital de Caridad a toda la manzana.

El Hospital público de Montevideo, que también alberga a la Facultad de Medicina

en sus cursos de Clínicas desde el año 1878 es financiado y sustentado por el Estado, pero es administrado todavía por «Hombres y Mujeres de la Caridad», empresarios, políticos y las emblemáticas “Hermandades del Huerto», que arribaron a Montevideo para servir en Hospital en 1856.

A comienzos de la segunda mitad del siglo XIX las distintas “salas” que se habían ido creando a lo largo de las primeras décadas de vida del Hospital de Caridad, alcanzan una mayor especialización asistencial -mendigos, huérfanos, mujeres, niños, alienados- a la vez que comienza a entenderse que la asistencia a estas personas genera un creciente grado de incompatibilidad con la función del Hospital general.

Tras la ampliación del edificio del Hospital de Caridad proyectada por el arquitecto italiano Bernardo Poncini en 1859 comienza un lento proceso de segregación de los servicios de atención a internados crónicos hacia afuera del Hospital.

Esto dará lugar al nacimiento de nuevos establecimientos sanitarios. El Asilo de Mendigos y Crónicos se inaugura en 1860 (recién se convertirá en Hospital Pasteur en 1922 y en el mismo año se inaugura para sustituir aquel el Asilo de Crónicos Dr. Luis Piñeyro del Campo).

También en 1860 se crea el «Asilo de Dementes» en las afueras de Montevideo, que luego se convertiría en el gran Manicomio Nacional inaugurado en 1880 y rebautizado como Hospital Vilardebó en 1911; seguirá el «Asilo de Huérfanos Dámaso Antonio Larrañaga» en 1875. Un poco más tarde se creará la Casa de Aislamiento, en 1892, que pasará a llamarse «Hospital Fermín Ferreira en 1911, destinado a enfermos contagiosos, con Viruela, Tuberculosis, Lepra y Fiebre tifoidea principalmente. Al modelo asistencial de segregación y aislamiento de los enfermos infectados se suma ahora la del alejamiento y el ocultamiento.

La construcción de la “Casa de Aislamiento” para enfermos infecciosos (1892-1896)

Según señala Juan Giuria (1880-1957) –Arquitecto de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas creada en 1911 y catedrático de Historia de la Arquitectura- la «Casa de Aislamiento» tuvo su origen en un modesto lazareto de variolosos que llegó a albergar un máximo de sesenta pacientes. En 1892 se adquirió un terreno de cuatro hectáreas en las proximidades del Camino Larrañaga, “construyéndose en él dos pabellones de madera y techo de hierro galvanizado, destinándose uno a variolosos y en el otro se alojaron algunos enfermos infecciosos procedentes del Hospital de Caridad. Otros pequeños pabellones (uno ocupado por la farmacia y habitación de Practicantes y el otro por una incipiente cocina) completaban aquella rápida instalación”.

Durante la epidemia de cólera de 1895 en Montevideo los enfermos crónicos fueron trasladados al «Asilo de Mendigos» para recibir a los coléricos en la «Casa de Aislamiento», construyéndose además tres nuevos pabellones de madera (dos para enfermos y una para ropería y alojamiento de las Hermandades de Caridad). Pasada la epidemia de cólera que duró unos cinco meses este establecimiento se destinó a alojar a los enfermos de tuberculosis que eran atendidos en el Hospital de Caridad, donde representaban un peligro para el resto de la población asistida y también para sus funcionarios todos.

En 1899 se construyeron otros dos pabellones de madera, siempre con carácter “transitorio” y entre 1900 y 1903 tres más, esta vez de mampostería, destinados a Administración, Infecto- Contagiosos y Tuberculosos. Los grandes pabellones fueron construidos entre 1909 y 1912.

Continuando con la descripción de Giuria, cada uno de ellos tenía capacidad para veinte camas, con amplias galerías de tres metros de ancho “para solaz de los enfermos que no deben guardar cama”. En 1913 se construyó el pabellón de cocina.

Acompañando este crecimiento, el predio de esta Casa de Aislamiento ya rebautizada como Hospital Fermín Ferreira se había incrementado en forma notable hasta alcanzar casi doce hectáreas. A su interior, una serie de avenidas y caminos bordeados por eucaliptus, pinos y frutales comunicaban los distintos sectores del Hospital entre sí, a la vez que delimitaban las áreas de jardines y descanso para los internados.

Al momento de abrir sus puertas la «Casa de Aislamiento», ya era un hecho científicamente aceptado que las enfermedades infecto-contagiosas tenían su origen en la acción de gérmenes o microbios que podían transmitirse de un individuo a otro. En el caso de la Tuberculosis, a lo largo del siglo XIX se habían propuesto en Europa distintas teorías acerca de los orígenes de esta enfermedad y los mejores tratamientos para enfrentarla, llegando a cuestionarse empíricamente y no científicamente el carácter contagioso de la misma. En todos los casos parecen afianzarse las terapias de cura basadas en principios ambientales y climáticos que dieron lugar al surgimiento de los primeros sanatorios antituberculosos.

Si bien hacia 1870 ya había sido demostrado científicamente que la Tuberculosis era una enfermedad contagiosa, esto no será plenamente aceptado hasta el año 1882, cuando el patólogo y microbiólogo alemán Robert Koch logra identificar al Bacilo causante de la tuberculosis. El temor al contagio aceleró la salida de los hospitales generales de los enfermos contagiosos y el temor al recontagio dentro del mismo sanatorio condujo al paulatino abandono de estos sanatorios construidos en grandes bloques o pabellones continuos, en favor del modelo basado en pabellones pequeños o medianos aislados dispersos en grandes áreas verdes. De igual manera, este tipo de establecimientos se ven obligados a incorporar en sus instalaciones laboratorios de análisis químicos y bacteriológicos y hacia 1900 laboratorios de Rayos X para el mejor diagnóstico, evaluación del estado y la evolución de los pacientes.

Aún así, los favorables resultados obtenidos hasta entonces en los principales Sanatorios antituberculosos llevaron a que, ante la ausencia de un tratamiento químico o antibiótico específico contra el Bacilo de Koch, en términos generales se mantuviera la terapéutica ensayada hasta entonces basadas en el reposo, la buena alimentación y el contacto con el aire puro y el sol. Lentamente esta terapéutica comienza a acompañarse con medidas de asistencia descentralizadas, fuera del hospital, dando lugar al surgimiento de los llamados «Dispensarios antituberculosos» que, en Montevideo comenzó a implementarse en las primeras décadas del siglo XX, a partir del construido por la “Comisión Honoraria de la Lucha Antituberculosa” en la calle Magallanes, edificio emblemático hoy día.

La vigorosa entrada en escena de la Asistencia Pública Nacional (1911) y la creación de la “Colonia de Convalecientes Gustavo Saint Bois” (1922-1928)

Hacia el año 1922 el estado de conservación de los pabellones de madera del «Fermín Ferreira» era severamente juzgado por la propia Asistencia Pública Nacional, que consideraba a algunos de esos locales como “verdaderas pocilgas, donde la salud más robusta no puede tardar en ser vencida”, señalando la urgencia por “hacer desaparecer este foco de infección”.

Tras la creación de la Asistencia Pública Nacional (APN) por Ley del año 1910 y su puesta en marcha en febrero de 1911 tiene lugar un vigoroso proceso de expansión de los servicios asistenciales de salud públicos a nivel nacional, continuando la política de segregación de servicios desde el ahora Hospital Maciel hacia nuevos establecimientos. En el año 1912 por iniciativa del doctor y profesor universitario José Scoseria (1861-1946), alma mater de la nueva APN se decidió establecer una Colonia de Convalecientes, en un terreno de Melilla propiedad del Estado y gracias al legado en dinero donado por el financista e inversor Gustavo Saint Bois (Montevideo, 1847-Niza, 1918), cuya piedra fundacional se coloca en el año 1922.

La Colonia de Convalecientes buscaba constituir una alternativa para el tratamiento de aquellos pacientes que se encuentran en “un estado intermedio entre la salud y la enfermedad”, ubicándolos en un establecimiento lejos de las realidades penosas y del ambiente triste del hospital, en un medio que permita procurarle pequeñas distracciones u ocupaciones que entretengan su pensamiento. Como señalaba una publicación de la Asistencia Pública Nacional del año 1922, la Colonia de Convalecientes “debe estar fuera de la ciudad, en pleno campo, así el enfermo disfrutará del aire puro y del silencio y tranquilidad reparadores de la campaña. Jardines, bosquillos, paseos dispuestos pintorescamente alegrarán su espíritu. Juegos recreativos, múltiples pequeñas ocupaciones y distracciones entre las que puedan figurar las de la huerta y el jardín, son también necesarios para sustraer al pensamiento del convaleciente los recuerdos del hospital y de los sufrimientos pasados”.

El nuevo establecimiento fue inaugurado en noviembre del año 1928. El proyecto arquitectónico seleccionado mediante concurso público- pertenece a los arquitectos argentinos Carlos Massa y Enrique Quincke. Se trata de un conjunto pabellonario compuesto por tres edificios diferenciados según su función. El cuerpo central de la composición está constituido por los seis edificios principales, de dos pisos de altura, interconectados entre sí por un eje circulatorio que zurce los distintos volúmenes que los componen.

El área central del edificio pabellonario corresponde a la cocina y los comedores, en tanto que los laterales a las secciones para hombres y para mujeres y niños;



Plano de la Colonia de Convalecientes.

en estos últimos, los pabellones de los dormitorios se conectan en peine al eje circulatorio, definiendo en el exterior sendos patios abiertos o jardines. En el eje circulatorio de un solo piso de altura, un ensanchamiento en el tramo central de los edificios laterales da lugar a dos grandes halls o estares orientados hacia los jardines que sirven como terrazas cerradas con grandes ventanales que funcionaron como «solariums».

Al frente de estos edificios se levanta el volumen de la Administración, con la casa y consultorio del médico en la planta baja, que viviría en la «Colonia» y la de las Hermanas Vicentinas que vivían en la planta alta con su oratorio incluido.

En tanto que hacia atrás se dispone el edificio de los baños y más atrás aún, el de los servicios generales y despensa. Una organización análoga tiene lugar en los espacios exteriores donde los jardines se ubican inmediatos al cuerpo central y tanto al frente como al fondo, entre los pabellones; en tanto que más al fondo, próximo al edificio de los servicios generales se encuentra la quinta. Todo esto inmerso en un predio de 40 hectáreas, bordeado de quintas de frutales y pequeños montes que asegurarían a los «convalecientes» el disfrute del aire del campo.

La creación del Ministerio de Salud Pública y la adecuación tisiológica de la Colonia-Sanatorial “Gustavo Saint Bois” (1934)

A pocos años de su inauguración, en 1934, la Colonia de Convalecientes pasa a funcionar como «Colonia Sanatorial» de Tuberculosos.¹² Las condiciones de atención que ofrecía este conjunto sin lugar a dudas tenían muchos puntos en común que las que por entonces se recomendaban para la atención de pacientes tuberculosos. El pronunciado aumento de la tuberculosis en nuestro país llevó a las autoridades del Ministerio de Salud Pública -creado precisamente en 1934- a ampliar las instalaciones de la Colonia Sanatorial. Es así que en el año 1940 los arquitectos Carlos A. Surraco y Sara Morialdo, contratados para trabajar en la División de Arquitectura del Ministerio de Salud Pública, proyectan el llamado “Pabellón Martirené”, en continuidad arquitectónica con el edificio proyectado en 1922 por Massa y Quincke.

El nuevo pabellón incorporaba algunos conceptos que venían ensayándose en la arquitectura hospitalaria europea desde hacía algo más de una década. El edificio presenta una estructura escalonada, de cinco pisos de altura, con amplias terrazas abiertas y orientadas al nordeste, protegidas del sol excesivo por aleros que ofrecen áreas de sombra sobre las mismas.

A pesar de que para entonces había transcurrido ya más de medio siglo desde que Koch logró identificar al Bacilo causante de la tuberculosis, aún no había sido posible crear un medicamento capaz de combatirlo, por lo que la terapéutica siguió siendo básicamente la misma que a fines del siglo XIX. Tan avanzado el siglo XX seguía recomendándose para los tuberculosos un tratamiento basado en el reposo,

¹² Aquí la palabra sanatorial tiene un sentido ambiguo en relación a nuestro sistema asistencial privado o mutual, pero a su vez estrictamente histórico-médico: los enfermos de Tuberculosis hasta mediados del siglo XX no podían curarse por falta de medicamentos antibióticos específicos, pero podían sanarse, mejorarse, recuperarse e incluso podían volver a una vida criteriosa y normal. Durante casi un siglo, el tratamiento de los enfermos pudientes o de los pobres asistidos por los seguros sociales o sistemas estatales de asistencia médica se hacían en sanatorios privados o su equivalente en hospitales-solarios u hospitales-sanatorios. CONSAGRACIÓN Y ENTUSIASMO

la alimentación, el “aire puro” y la exposición al sol criteriosa, que dieron lugar a la imagen típica de los sanatorios antituberculosos, con sus pacientes recostados en reposeras expuestos al sol y el aire libre. No obstante, de la mano de la cirugía se introdujeron algunos tratamientos que aumentaban la complejidad de los sanatorios, asimilándolos más a la de los hospitales.

Al igual que sucedía con los convalecientes, la cura de los tuberculosos demandaba largas estadias de internación en sitios apartados de la ciudad, dominadas por la monotonía, la rutina (básicamente alternancia de comidas y reposos) y el aburrimiento. La inactividad, la monotonía, el alejamiento de los familiares y amigos, la desesperanza solían acechar el ánimo de los internos de estos sanatorios.

Entre los servicios que comenzaron a funcionar en el recientemente inaugurado Pabellón Martirené se encontraba el Instituto del Tórax, cuyo Director el doctor Pablo Purriel (1905-1975), que era un clínico de espíritu integral que valoraba la psiquis de los pacientes tuberculosos y estaba firmemente convencido de que era posible ofrecer una sensible mejoría en la calidad de vida de sus pacientes a través de la arquitectura, el arte y la cultura. He aquí la causa fundamental y médica al fin de que Purriel le propusiera al Maestro Joaquín Torres García y sus discípulos que le brindaran a las y los pacientes internados el solaz de los Murales constructivos pintados en 1944.

Concomitantemente en el tiempo se produce un hecho que cambiará radicalmente la historia de la Tuberculosis y su tratamiento, a partir del descubrimiento de la Estreptomocina en 1943 y su ulterior uso terapéutico en humanos, que finalmente permitió un tratamiento efectivo para la enfermedad. Gracias a este y otros medicamentos se suprimieron las terapias exclusivamente hospitalario-sanatoriales de reposo, aire puro y sol, los tiempos de tratamiento y/o cura se acortaron notablemente y los enfermos de tuberculosis que aún perduraban fueron atendidos en los hospitales generales que a menudo disponían de un sector específico para este tipo de enfermos. Los sanatorios antituberculosos dejaron de ser necesarios y aquellos que no cerraron, lentamente comenzaron a reorganizar sus servicios hasta convertirse en hospitales generales.

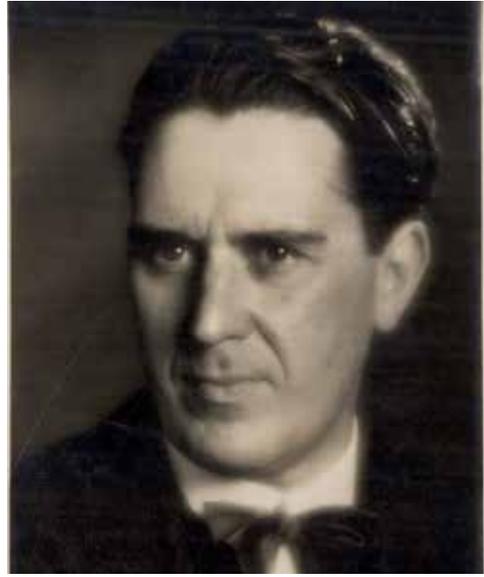
El Hospital Saint Bois no fue ajeno a este hecho y si bien mantuvo su actividad central en torno a la atención a enfermos pulmonares bajo la égida de la nueva especialidad hija de Tisiología pulmonar, la Neumología, paulatinamente fue incorporando otros servicios, a la vez que amplios sectores de su estructura edilicia permanecían ociosos.

Finalmente en el año 2005 pasa a constituirse en el Centro Hospitalario del Norte «Gustavo Saint Bois» un hospital general en permanente desarrollo, asociado a un hospital altamente especializado de referencia nacional como es el Centro Oftalmológico «José Martí», inaugurado en el año 2007 y más conocido hoy día como el «Hospital de Ojos”.



HOSPITAL SAINT BOIS PABELLONES PARA MUJERES

Fotografía del Pabellón Martirené de la Revista Arquitectura (1944) mostrando las terrazas para el tratamiento al aire puro y al sol de las enfermas de Tuberculosis. Gentileza del Arq. Jorge Sierra, Asistente del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (FADU-UdelaR).



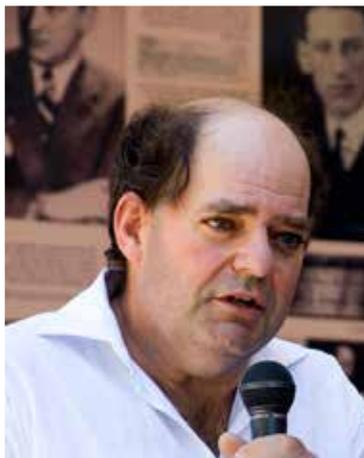
Arquitecto Carlos Surraco



Retrato de Sara Morialdo, de Horacio Torres. Fotografía de Luis Blau Lima.

PRESENTE, PASADO Y FUTURO DE LOS “MURALES CONSTRUCTIVOS EN EL HOSPITAL SAINT BOIS”

Ricardo Pickenhayn



Único en todo el mundo fue el acontecimiento artístico y estético que se consolidó, en mayo del año 1944, sobre los muros interiores del “Pabellón Martirené” de la “Colonia Sanatorial Gustavo Saint Bois”. Este hito memorable estuvo a cargo del equipo de artistas del Taller Torres García de Montevideo.

Ya pasaron más de siete décadas desde que aquellos jóvenes pintores, apadrinados por el Maestro, concretaron una hazaña sin precedentes en toda la historia del arte moderno.

En aquellos tiempos muchos no comprendieron la importancia del suceso. Pero tal actitud no nos sorprende porque siempre la “crítica especializada” llega tarde para descubrir cuando un creador logra sorprendernos con un descubrimiento de real vanguardia.

La fraternal y solidaria actitud de Torres se conjugó con la intención de promover una experiencia de Arte que remonta a los albores de la muralística, ya fuere en los frisos persas, egipcios y griegos, como en la versión americana de Incas y Mayas.

El revolucionario conductor explica en sus “Lecciones” que toda expresión pictórica debe siempre de fusionarse a la arquitectura de manera natural. Esto significa que cada línea y cada forma deben de ser subsidiarias al muro en donde se expresen. En situación similar los colores primarios -también- se auto definen y se vinculan cómodamente con los opuestos fundamentales: el blanco y el negro (factores mismos que devienen de la luz o la ausencia de ella).

Intentar comprender este arcano es como arriesgarse a dilucidar la inefable sabiduría del propio Espíritu sin contar con la experiencia indispensable. Por ello es que, con los ojos del Alma, debemos ver más allá de lo simple y aparente.

Para el gran Pintor uruguayo esta ontología trasciende la fugaz materialidad. En consecuencia, para explicarla es preciso recurrir a la introspección más pura.

Una antigua parábola de la India nos sirve de ejemplo ilustrativo porque cuestiona el propio enigma de esa

universal filosofía sempiterna. La leyenda de “los sabios ciegos y el elefante” resume, como los acertijos de la mística zen, que la austera “verdad” nunca es descubierta por las simples y “detectivescas pesquisas” terrenales que se suelen hacer –a tientas- en torno a las grandes preguntas de la vida.

Cuenta este relato que, ante la presencia de un centenario paquidermo, cada “ciego” da su propia y parcial versión del suceso. Así el primero se aferra a una de las patas y la describe como “el tronco de una palmera”. Otro se cuelga de la cola y asegura que se trata de una poderosa liana. Un tercer “sabio” palpa un colmillo y jura que es una punzante arma de combate. Mientras el cuarto advierte un flanco del animal (afirmando que se trata de un muro) el quinto inadvertido se abanica con la oreja creyendo que es la hoja de una planta gigante. Al final todos los sabios expresan su individual experiencia pero -en definitiva- ningún “experto” descubre la obvia presencia del elefante.

Con las obras del “Universalismo Constructivo” que propició Torres García y su Taller nos suele ocurrir lo mismo. Unos ven en ellas “simples cajoncitos en donde se pueden meter todo tipo de cosas”. Otros encuentran que “los ingenuos dibujos resultan excesivamente esquemáticos”. No faltan aquellos quienes le confieren, al conjunto, argumentos sociales, políticos o religiosos. También están los que intuyen complejos mensajes encriptados.

Innumerables discursos intentan decodificar esta simbología de mil maneras distintas. Pero más allá de toda la parafernalia de los neófitos (y su metafórica ceguera), se encuentra (como en la verdad del elefante) el puro y absoluto secreto del arte.

Este es un misterio tan complejo, en apariencia como simple en su numen original, porque resume los mismos tres principios que rigen, tanto la propia existencia del Cosmos, como la de otro artista introspectivo: espíritu, mente y cuerpo.

Espíritu, mente y cuerpo

El primero, Alma rebelde e ingobernable que nace de lo más recóndito del inconsciente. Le sigue el raciocinio que modera, construye y equilibra utilizando las leyes geométrico-numerales del universo. Por último ese gesto corporal y físico que deja la marca personal de cada artista y su depurado oficio concreto.

El genuino Constructivismo nunca debe explicarse de forma anecdótica. Porque su original esencia filosófica y posterior manifestación en el arte es -en sí misma- un hecho plástico auto-definible.

La noble actitud que desarrolló en el año 1944, el Taller Torres García al trabajar en el Pabellón Martirené del “Hospital-Sanatorio Saint Bois” fue un “melodioso” bálsamo de formas y color para aquellos que padecían penosa y larga enfermedad. Pero pocos se percataron que -a partir de este hecho solidario- el Uruguay se convirtió -además- (y sin darse cuenta de ello) en el primer país del mundo que inició un proyecto plástico integral (con maestro y alumnos mancomunados) capaz de materializar, en varias e importantes obras muralísticas, un concepto pictórico y filosófico de carácter inédito.

Muy por encima del contemporáneo ejemplo mexicano (que principalmente tuvo fundamentos anecdóticos y socio políticos) la gesta torresgarciana propició

una estética tan profunda como intemporal. Arte de todos y para todos: desde una esencia espiritual y cósmica que propicia, como la música más sublime, un lenguaje propio y autosignificativo.

Los 35 grandes Murales mantuvieron la unidad de un estilo en su conjunto. Si bien hubo alegorías a la cotidianidad del Cosmos (y sus objetos), cada obra se resuelve -antes- por sus propios principios: estructurales y pictóricos. Trama fractal equilibrada, plano medido, formas despojadas y colores puros que se interrelacionan por su propio funcionalismo intrínseco. El simbolismo está presente, pero subordinado al fundamento de la geometría y la arquitectura que le dan espacio y soporte.

A pesar de esta universalidad (que dista de todo aspecto subjetivo) nuestro Constructivismo se terminó consolidando -con el paso de los años- como un sello propio del Arte uruguayo.

Es oportuno destacar que el Universalismo Constructivo es, quizás, la única filosofía netamente autóctona que reseña al patrimonio cultural del Uruguay. Si se medita al respecto se verá que otras manifestaciones de propia identidad (como la tradición gaucha, el mate, el fútbol, el tango y hasta el candombe) fueron (en mayor o menor grado) comunes con otros países de la región. Frente a ello, el legado de nuestra “Escuela del Sur” (y el hecho de que los uruguayos tengamos la rara suerte de haber sido los pioneros en “parir” semejante disciplina estético-filosófica) nos convierte en iniciadores y abanderados de un proceso especialísimo. Tal vez algún día, esta actualizada verdad (luego de comprenderse profundamente) se extienda por doquier y revolucione todas las artes para consolidarse -como soñaba Torres García- en un nuevo Clasicismo universal de avanzada.

El Arte estructurado posee, como la propia Naturaleza, las herramientas plásticas que lo vuelven afín a toda manifestación del Cosmos (desde lo subatómico hasta lo macro estelar y desde lo físico hasta lo metafísico). Por ello irrumpe en nuestro entorno cómodamente -de forma análoga al “planismo” que ya se manifestaba sabiamente en la Antigüedad, porque sus líneas y fractales geométricas obedecen a generales principios básicos y no a los ambiguos y caprichosos puntos de vista de una fugaz e intelectual racionalidad subjetiva.

Cada “cosa” (dictada por el subconsciente) es -antes- una forma. Cada forma es geometría. La geometría depende de la Idea y ésta se justifica -a su vez- por la acción del número. El número se simplifica en la polaridad de los opuestos. Y dicha polaridad (positiva y negativa) contiene, en su arcano, al sagrado principio creador del espíritu: Femenino y Masculino.

Como en la gran metáfora de la vida, todo arte bien concebido resume la trilogía: mente, cuerpo y alma, cuyo axioma se puede resumir -asimismo- en una sola y simple palabra: Amor.

Renacimiento de un proyecto

Luego de tantos años transcurridos, el olvido de algunos hizo que estas obras “Murales del Saint Bois” se vieran descuidadas. El deterioro llegó a tal punto que hubo quienes optaron por una solución de emergencia, similar a la que los médicos deben de tomar ante un caso extremo.

Por ello, en otro movimiento inédito para la historia del Arte contemporáneo, los “Murales del Saint Bois” fueron extraídos para -luego de su restauración y acondicionamiento- ser trasladados al entonces nuevo y moderno edificio de la Torre de Comunicaciones en Montevideo.

Esta instancia oportuna solucionó el futuro próximo de estos Murales (los que algún día deberían de tener un museo propio) pero dejó al emblemático Hospital Saint Bois sin su peculiar tesoro artístico.

Ante tal carencia, otro reciente grupo de entusiastas se dispuso a iniciar un nuevo proyecto (y sin saberlo a ciencia cierta) a largo plazo. La primera idea fue la de una convocatoria que tendría un sano espíritu conmemorativo.

A esta propuesta se sumaron muchos jóvenes de diversas edades, quienes pese a no tener una adecuada formación Constructivista, dispusieron su corazón y voluntad tesonera en pos de un diferente homenaje a Torres García y su Taller, también llamado: “Escuela del Sur”.

Lo inmediato y ecléctico de esta experiencia trajo controversia. La falta de conocimientos especiales para desarrollar tal empresa concluyó en un resultado dubitativo y dispar (en muchos casos contradictorio con las premisas del Maestro). Pero lo más importante fue la intención por revitalizar una causa que muchos consideraban perdida.

Hoy el Proyecto impulsado por Juan Ignacio Gil Pérez y Alejandra Gutiérrez Venturini sigue ampliando la promesa y convoca a alumnos de maestros del Taller Torres García (TTG) para reencaminar este viejo logro de la emblemática “Escuela del Sur”.

La tarea es lenta y ambiciosa pero apunta a rescatar no sólo la digna “decoración mural” para los ocupantes de la institución, sino que ahora se define -además- como un puente entre la esencia del Constructivismo, su evolución madura hacia la vanguardia y los múltiples alcances en la cultura popular.

Los pabellones del hoy Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”, en pleno proceso de renovación habrán de favorecer el conocimiento para que nuevas generaciones de jóvenes se inspiren, capaciten y comprendan los mecanismos funcionales del Arte constructivo.

Torres García no debería considerarse como un pretérito referente condenado al triste “mausoleo de los héroes”. Por el contrario, su prédica ha de vivificar nuevas corrientes del Arte uruguayo en vez de que sigamos mirando tanto (para no pecar por “ignorantes”) los gastados recursos estéticos del “Primer Mundo”. En Uruguay, tenemos -sin reconocerlo- una de las Escuelas más sólidas y significativas de la historia del Arte universal (la misma que cuenta con recursos propios para evolucionar de forma infinita). En cambio nos esforzamos por ser “moderno-contemporáneos”, agenciando tendencias vacuas del extranjero que ni siquiera son sustentables en su íntima funcionalidad estética. “En casa de herrero, cuchillo de palo” dirían nuestros sapientes paisanos gauchos. Pero no todo está perdido.

Si bien, en ocasiones, muchos críticos y artistas “actualizados” rechazaron el Constructivismo (porque nunca se tomaron el trabajo de entenderlo), están las pautas creadas para que aún se estudie esta disciplina en profundidad, no para copiar a Torres taxativamente, sino para utilizar su “sintaxis subliminal” en nuevas

propuestas revolucionarias.

El enigmático Espíritu del Maestro está aún omnipresente entre nosotros

Si queremos -realmente- escuchar su “secreto” es preciso leer sus libros -a fondo- y descubrir que en ellos están las claves para hacer “las cosas bien hechas” como él mismo pregonaba. El consejo de algunos avezados discípulos del Taller Torres García servirá -además- para convertir la teoría en praxis. Por lo tanto, ese entusiasmo arrollador de tanta juventud con avidez por aprender, necesita encauzarse en nuevas enseñanzas revitalizadoras.

La experiencia histórica de la “Colonia Sanatorial Gustavo Saint Bois”, como un faro de iluminación, debe de continuar su ejemplar camino. Y esperamos -fervientemente- que logre sus metas: en una prédica, de más en más, exigente.

Asimismo sería muy loable que aquellos maestros consagrados (que por varias razones, dudaron en sumar su obra a la de jóvenes que, con audacia inspiraron ganas y pasión) aportaran la creatividad y la experiencia de su oficio a este proyecto que -por emblemático- involucra a todo el arte uruguayo.

De ser así, quizás en unos años, “el Saint Bois” -tal y como es así llamado popularmente- sea un ilustrado y vital museo del Arte constructivo. Un referente orgánico y extraordinario en su especie, que se identifica -incluso en su estructura- con nuestro simbólico y austero escudo nacional.

LOS MURALES DEL PABELLÓN MARTIRENÉ:
UNA APUESTA POR LA MODERNIDAD EN EL URUGUAY
NEOBATLLISTA

1944

Didier Calvar¹³

En el año 1942 se inaugurará el nuevo “Pabellón Martirené” del Hospital Sanatorio “Gustavo Saint Bois”, un nuevo emprendimiento del Ministerio de Salud Pública -creado en 1934- con el propósito de mitigar el sufrimiento de los enfermos de tuberculosis y mejorar sensiblemente las condiciones de su internación.

La iniciativa refleja claramente el espíritu dominante en una sociedad neobatllista que procuró expandir el abrazo protector del “Estado benefactor” y que acabó siendo una de sus más sobresalientes características. En este caso dirigiéndose a una población que veía con sufrida proximidad el fin de su vida.

La visión de la institución médica, avalada por intelectuales y profesionales que apoyaban el Taller de Joaquín Torres García, formaron una entente que se avino a dar paso a la contemporaneidad estética en el nuevo recinto hospitalario, al aceptar la colaboración del colectivo que ofreció a la comunidad - de manera absolutamente desinteresada- adentrarlos en las propuestas estéticas del Universalismo constructivo: una corriente autóctona que nos acercó a la vanguardia internacional pero que no contó con el decidido ni unánime apoyo del ambiente artístico uruguayo.

Los Estados, que suelen sentir especial apego a las tradiciones, pocas veces acometen tareas que puedan significar acciones demasiado controvertidas; ese Estado uruguayo del momento, sin embargo, tomó una valiente decisión. Ese Uruguay que se acercaba a la mitad del siglo XX y sentía especial solidaridad con los sufrimientos de los que se encontraban padeciendo la Segunda Guerra Mundial, se trazó una tarea que lo sitúa dentro de esa encomiable línea de adhesión a la asistencia de la aflicción humana.

Si nos detenemos en el folleto de la inauguración



¹³ Nota de los Editores: debemos agradecer vivamente al Arquitecto e historiador del arte Académico Dr. William Rey Ashfield que nos haya aconsejado y propuesto a su colega historiador del arte Dr. Didier Calvar para elaborar este suculento y nutritivo artículo sobre los “Murales del Saint Bois”.

de los “Murales del Saint Bois” -incluido íntegramente en este libro-catálogo- comprobaremos que en el mismo escriben diferentes actores del panorama artístico y médico del momento: Joaquín Torres García: “Una decoración mural en la moderna estética realista”, la Médica y poeta Esther de Cáceres: “Los grandes murales en un hospital uruguayo”, el Pintor planista Carmelo de Arzadun: “Una feliz realización de moderna decoración mural”, el Médico psiquiatra y promotor de artistas Alfredo Cáceres: “La obra de Torres García en el Hospital Saint Bois”, el Director médico del Pabellón Martirené Dr. Pablo Purriel: “El ambiente necesario al hospital moderno”, el Arquitecto Juan Menchaca: “Las pinturas murales de Joaquín Torres García y de su Escuela de Arte Constructivo de Montevideo” y el joven Literato y periodista Guido Castillo: “Divagaciones sobre arte con motivo de un hecho artístico”.¹⁴

El Alma máter del proyecto es el Dr. Pablo Purriel, quien invita al Maestro Torres García a dirigir su Taller obrando en un hospital público y éste decide entonces plantear su concepción estética realizando un itinerario del devenir artístico en el mundo occidental.

Sus bases estéticas se despliegan en el marco evolucionista hegeliano que había absorbido de su amigo español Eugenio D’Ors, quien vislumbraba un patrón temporal en las manifestaciones artísticas universales, cuyo desarrollo puede reducirse a una etapa primitiva arcaica, la cual experimentaría con posterioridad un auge de plenitud en el clasicismo de las formas, para luego advertir un amaneramiento decadente de las mismas, que acabaría en una suerte de barroquismo.

El andamiaje teórico de Torres se sostiene asimismo en los principios nietzscheanos tomados también por D’Ors en relación a la apuesta de lo apolíneo frente a lo dionisiaco y principios pitagóricos que en su añorada búsqueda de un orden universal hermanaba diferentes culturas del mundo.

La primera carta de presentación pública de Joaquín Torres García frente a un selecto público uruguayo se realizará a través de composiciones murales en paneles de grandes dimensiones expuestos en el pabellón de la Exposición Universal de Bruselas de 1910.

El comisario de la misma, el pintor mercedario de ascendencia mallorquina Pedro Blanes Viale (1879-1926) invitó a Torres a realizar esta decoración interior del espacio y el artista se decantará por el estilo clasicista mediterráneo que deriva de la “Renaixença”¹⁵ y el espíritu del “Noucentisme”¹⁶ catalán, una visión bucólica arcádica que asemeja al Uruguay a una nueva Atenas, con un paisaje pletórico de riqueza para ofrecer a sus habitantes y atraer a quienes quisiesen emigrar a estas tierras de promisión con espíritu industrial.

Las composiciones de Torres comprendían una cornucopia de presentación de la prosperidad uruguaya y el futuro a través de la ganadería, la agricultura y la industria del país, componiendo una imagen idealizada de su país de origen, que recordaba de

¹⁴ Folleto publicado a raíz de la inauguración de los Murales del Saint Bois: *La decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois*, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1944.

¹⁵ Movimiento cultural catalán de corte romántico que se inicia a mediados del siglo XIX para la recuperación de la identidad catalana, especialmente basado en la literatura, pero que ocupó diferentes espacios de las artes en general.

¹⁶ Movimiento que recoge los fundamentos de la Renaixença a principios del siglo XX. Llamado “Novecentismo” en castellano. Uno de sus principales impulsores fue Eugenio D’ Ors (1881-1954), con quien Torres terminó distanciando como lo expresa él mismo en su singular libro *Historia de mi vida* (1939).

la infancia y adolescencia y lo entroncaba con culturas ancestrales en su territorio de memoria.

Esa instancia permitió que Torres García fuese reconocido como un artista uruguayo a pesar de haberse instalado en Barcelona en 1892 y de sus raíces catalanas en el Maresme barcelonés.¹⁷

Empleará en Bélgica el mismo estilo -inspirado en el pintor francés Puvis de Chavannes (1824-1898)- y que plasmará pocos años más tarde en los frescos del Salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Cataluña (1912-18) a instancia de su amigo, el presidente de la Mancomunidad Catalana, Enric Prat de la Riba (1870-1917).

Las pinturas murales de Torres ulteriormente fueron polémicamente cubiertas por Josep María Milá i Camps (1886-1955), presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, en la remodelación que sufrió dicho espacio durante el período de la Dictadura del General Primo de Rivera, cuando la sede del gobierno catalán se preparaba para la Exposición Internacional de la Ciudad Condal en 1929 y finalmente recuperados en otra intervención posterior y expuestos a partir de 1966 en la “Sala Torres García”.

El pabellón uruguayo de Bruselas, el Palau de la Generalitat de Barcelona, así como el Pabellón Martirené del Saint Bois nos introducen en una concepción del espacio público como transmisor de un discurso ético y estético que Torres absorbe inspirándose de las múltiples pinturas murales que se encuentran en las iglesias catalanas, consiguiendo aunar ambos campos con la finalidad de prestar un servicio a la comunidad a la vez que un espacio de proyección simbólica de valores.

Tanto en el pintado que pasó por encima de sus murales en el Palau de la Generalitat a finales de los años 20 en Barcelona, como en los del Pabellón Martirené, Torres experimenta la incomprensión de un cierto sector de la comunidad artística y social.

A pesar de que ello le sirvió decididamente como combustible para encender y alimentar la capacidad argumentativa en sus charlas, conferencias y escritos, en los cuales supo defender inteligentemente sus ideas que luego se llamarán “Universalismo Constructivo”.

Una serie de artículos de prensa montevidianos extremadamente lapidarios sobre las pinturas del Saint Bois revelan una supina ignorancia respecto a los planteamientos del Maestro.

Algunos de sus puntos podían parecer contradictorios y hasta confusos, pero se enmarcan claramente dentro de la actitud que comúnmente demostraban los líderes de los movimientos de vanguardia: una visión unívoca del arte a la cual pretendían defender en su andamiaje teórico como vía para hallar la verdad, cualquiera fuera el concepto de ella que pudiese tenerse.

Algunos sectores del mundo artístico uruguayo no aceptaron ese talante profético de Torres iluminado y se burlaban de las certezas del Taller que el Maestro dirigía desde el año 1942, el mismo en que se inauguró el “Pabellón Martirené”.

Torres García equivocadamente aseguraba que venía a un lugar baldío de

¹⁷ Su padre era oriundo de Mataró, capital de la comarca del Maresme, provincia de Barcelona.

teorías estéticas, pero en realidad primaban las fuerzas que se alimentaban del viejo academicismo y apenas una cierta apertura a movimientos que no traspasaba los límites de la mancha post-impressionista y unos pocos osados que cultivaban formas derivadas del neocubismo, el expresionismo y el realismo social que había inoculado un joven David Alfaro Siqueiros (1896-1974) en su visita al Río de la Plata en el entorno de los años 1930 .

En el folleto inaugural de los “Murales del Saint Bois” (1944) Torres plantea el dilema arte mural/ arte de caballete, que se encontraba entre los temas de discusión del momento en los círculos artísticos internacionales. Se trataba principalmente del tema de cómo poder llegar de una forma más próxima al público en general.

Una serie de teóricos se han planteado si en realidad los muros hacen a un arte más popular y si este soporte contribuye a su mejor comprensión y difusión.

Si es posible inteligir mejor el Constructivismo torresgarciano porque éste se exhiba en una pared de un hospital, una panadería o un café, es un tema que genera controversia aún en el día de hoy.

Posiblemente podamos al menos afirmar que la familiarización del hombre de a pie con esta manera de plantear la representación se vería beneficiada de forma sustancial ya que la exposición al público de su poética llevaría a formularse preguntas y sus probables respuestas explicativas podrían eventualmente poner en el terreno de la discusión el discurso de Torres. Si tenemos en cuenta que el gusto de la audiencia y la crítica solía ser en general bastante convencional en términos de fruición del arte, no queda dudas de que el Universalismo Constructivo debía necesariamente generar polémica.

El Maestro esperaba tal vez demasiada uniformidad en la respuesta positiva del público uruguayo y se debía a que en realidad estaba plenamente convencido de haber hecho el mayor descubrimiento de la verdad en Arte contemporáneo, razón por la cual estaba dispuesto a defender sus ideas a capa y espada, en cualquier foro que le pusieran por delante y con la más firme certidumbre.

En el folleto inaugural de 1944 Torres apunta a un cambio en la forma de expresión del hombre en la historia: desde las pinturas rupestres de Altamira, de tipo representacional, hacia un “avance” neolítico que prescinde de cierta forma de figuración para desembocar luego en la abstracción.

Los conceptos de naturalismo y abstracción barajados por el autor, conviene aclararlos, porque no siempre coinciden con otros teóricos en su definición.

Para el artista en ese camino hacia la abstracción el Hombre constructivista debía pasar por el estadio esquemático del que se servirá para su estética. No desaparecerá la representación sino que se sintetizaría en formas simples y simbólicas que consiguiesen superar al más pedestre naturalismo.

El Universalismo Constructivo nos ofrece una grafía que apunta entonces a una elevación respecto al obvio naturalismo tradicional que se alimenta en particular de la perspectiva renacentista.

Para Torres, el Planismo representado se entronca con el espiritualismo de la forma como sucedía con el arcaísmo raigal griego para finalmente mezclarse con la espiritualidad románica que el maestro conocía de los templos de Cataluña.

El parámetro tanto para Torres como para teóricos como Ernest Gombrich (1909-2001) se sostiene sobre el acercamiento o alejamiento de la imagen mimética a través del tiempo.

Junto a la abstracción, el problema de la “estructura” es otro ítem que no deja de preocupar en la modernidad y opina que se debe dejar de lado el asunto del tema en el arte.

Preocuparse por el tinglado de la “estructura” encaja directamente con la idea de progreso que conlleva el propio sistema Constructivista: “tal arte nuevo está perfectamente al unísono de lo que hoy, en otras esferas, representa un progreso”.

Difícilmente en los círculos actuales de los historiadores del arte encontremos hoy alguien que se adscriba a esta teoría evolucionista, pero debemos enmarcarla dentro de un contexto y reconocer la potente influencia primigenia de Eugenio D’Ors en Torres García.

El arte nuevo que explora la “estructura” convergerá necesariamente en la abstracción.

Tampoco debemos dejar de lado la influencia de los vanguardistas rusos del estilo de Kazimir Malévich (1878-1935) ni de los neoplasticistas holandeses, con los que en 1929 funda el grupo parisino Cercle et Carré.

Para ellos el arte debía desprenderse de la imitación naturalista para elevarse hacia una representación abstracta y elevada, que se transformaría por derivación en una forma más espiritual.

Torres García plantea en la introducción del Pabellón Martirené que las artes plásticas deben integrarse en la arquitectura, enlazando con los planteamientos realizados por sus colegas del movimiento De Stijl -El Estilo- en Holanda, que había producido la genial obra de arte total en la Casa Schröder (1924) concebida por el Artesano industrial y arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964) en Utrecht, su ciudad natal, como uno de los más acabados ejemplos.

Pero además el pintor reafirma una voluntad presente en el Estado uruguayo desde hacía tiempo, que se expresa a través de la ley 10.098 promulgada el 19 de diciembre de 1941, en cuyo art. 8 establecía que: “En la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el 5 % en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales”, refrendada posteriormente por otra ley, la 10.511, la cual determinaba el cumplimiento de la anterior.

Muy posiblemente el uso del condicional “podría” en su redacción no haya contribuido a que se transformara en obligatoria y fuese desconocida en la mayoría de las oportunidades.

La construcción del Pabellón Martirené se inserta dentro de la voluntad institucional reinante, articulada entre arquitectos, creadores, intelectuales y políticos de promover la sensibilidad artística de la población.

De tal manera que la iniciativa debería haber necesariamente aplacado el sentimiento de frustración que experimentaba el maestro Torres García y haberse trocado por otro de plena alegría.

Sus expectativas de que el Uruguay entero abrazase la causa Constructivista se hallaban un poco fuera de las posibilidades reales, no sólo del país, sino en cualquier

lugar del mundo donde suele abundar la diversidad.

Si bien muchos sectores presentes en el Salón Nacional de Artes Plásticas y en la Crítica le eran esquivos, debemos admitir con una perspectiva temporal mayor a la que tuvo el artista, que finalmente el Constructivismo se transformó en una señal de identidad y hasta una marca país del Uruguay y por lo tanto fue absolutamente exitoso como movimiento. El fundador se debería congratular si viese en los períodos subsiguientes la repercusión cosechada y el hecho de que al menos en la oportunidad del Saint Bois, el Estado le diera cabida a esa corriente vanguardista.

El proyecto del Pabellón Martirené en la coyuntura del momento, se trataba sin duda de un encomiable gesto del Taller Torres García (“TTG”) a la sociedad, pero en particular hacia un sector marginal: el paciente tuberculoso que sufría una dolencia de tal magnitud que la gente no podía pronunciar por su nombre y recurría al eufemismo de “Enfermo bacilar” o “los bacilares”.

Desde los primeros sanatorios en la Alemania de mediados del siglo XIX, que sin duda se trataba de centros de aislamiento para evitar el contagio, se toma el modelo en el Río de la Plata inaugurándose en la Argentina un Hospital en Mar del Plata, aunque luego en la práctica más usual, se prefirieron los aires más secos de la cordillera de Córdoba.

La refundación del Hospital Fermín Ferreira a partir de 1911 -la antigua “Casa de Aislamiento” desde 1890- se condice con el aire fresco y espacio abierto que se procura en Mar del Plata, pero también con el espíritu de ofrecer al paciente que ya está marcado por un fatal desenlace, un lugar de reposo y bienestar donde pasar su último tiempo de vida.

Recién entre 1942 y 1943, años de puesta en marcha del Pabellón Martirené se descubre la potencialidad de la Estreptomicina, el primer antibiótico útil contra el Bacilo de la tuberculosis y que no estaba aún disponible para el paciente uruguayo, que sabe que su destino es inexorable.

La creación de un entorno amigable es el objetivo de los arquitectos Carlos A. Surraco (1896-1976) y Sara Morialdo (1910-1958) aplicando similares principios que Alvar Aalto (1898-1976) doce años antes en el Hospital de Paimio (Finlandia), diseñando un espacio modelo para las víctimas de la tuberculosis.

Amplios ventanales, espacio verde, muebles creados ad hoc, que contribuyeron a que el internado recibiera su sentencia con la mayor de las comodidades.

El equipo del “TTG”, con el Maestro a la cabeza realizó una aportación sustancial y revolucionaria para el “enfermo bacilar” del Saint-Bois, lo distrae de su padecimiento y le trae alegría de vivir al ambiente, con temas que lo conectan con la estética moderna y con la sociedad, que si bien lo margina - al menos en ese ámbito- le ofrece un mejor pasar. La temática abordada por el Taller Torres García versa sobre la sociedad uruguaya que apostaba al futuro esperanzador. Están presentes en las obras exhibidas, los tres campos referidos por Torres: el emocional, el físico y el intelectual. Como en su obra en general el Artista pretende traspasar los límites del arte para incursionar en el campo de la deontología del quehacer artístico.

La obsesión torresgarciana por la búsqueda de orden en el Universo debemos necesariamente enmarcarla en el mundo caótico que estaba viviendo, luego de haber vivido la Primera Gran Guerra, los ecos de la Guerra Civil Española y a los afectos

familiares perturbados por ella, se sumaba la incertidumbre de la Segunda Guerra Mundial que no se había acabado aún de resolver.

La necesidad de una armonía universal y la búsqueda declarada por el Maestro de una suerte de cana, la medida empleada por los tenderos medievales catalanes, se hallaba marcada en una de las paredes de la Iglesia de Santa Lucía de Barcelona para medir a todo el arte y lograr catapultarlo hacia la trascendencia.

Una utopía propia de un romántico que buscaba un nuevo clasicismo y procuraba transmitir a sus alumnos el desinterés por lo económico y la concepción del arte como un apostolado, lo empujan a la realización mural del Pabellón Martirené como una acción filantrópica hacia el prójimo, que en este caso es un personaje en estado de vulnerabilidad.

La búsqueda de lo absoluto torresgarciano tal vez no coincida demasiado con los principios relativistas actuales, pero no debemos medir su idealismo con raseros del presente sino con los propósitos universalistas y místicos del momento.

1944 es un año de grandes logros para Torres, pues se publica en voluminoso libro su teoría plasmada en sucesivas conferencias bajo el título *Universalismo Constructivo*.

Volviendo a los muros del Pabellón Martirené, Torres los concibe, como dijimos anteriormente, a la manera de un espacio de proyección de sus ideas estéticas y éticas, eslabón de conexión con culturas como la sumeria y la egipcia, los pueblos prehispánicos y la religiosidad cristiana en tiempos del feudalismo. Los pintores de la historia que nos introdujeron en los misterios de la vida terrestre y de ultratumba.

Para Torres es el nexo con la sociedad moderna y la celebración esperanzadora de un futuro mejor, apuntado a la elevación del Hombre desde lo más superficial que le plantea la existencia hacia la aspiración de que su arte se convirtiese en música más que en imagen, siguiendo el principio aristotélico que la coloca entre las artes más penetrantes para alcanzar la Verdad.

Su caligrafía en las publicaciones se aproxima casi a una paleografía, similar a los manuscritos medievales que sin duda habría visto entre la estupenda colección que alberga el Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona.

El muro de Torres narra una historia que tiene mucho más en común con los muralistas mexicanos de lo que él en realidad creía, considerando que se sentía profundamente distanciado por los principios propagandísticos que motivaban a artistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, pero que sin embargo relatan al igual que él episodios de la historia, tan americana, universal y moderna como lo hace él, sólo que de forma diferente.

Don Joaquín ve “la oportunidad del recinto, del muro, en universidades y teatros, en bibliotecas y bancos, en cinematógrafos y fábricas”, porque a la renovación de la arquitectura debe corresponderle una renovación de su decoración, de ahí que la moderna arquitectura despojada le corresponda una decoración simple.

Se apela a los principios enunciados por el pintor ruso Vasili Kandinsky (1866-1944) respecto la síntesis de *Punto y línea sobre el plano* y a la metáfora musical de que todos los elementos constitutivos deben componer una especie de sinfonía, la acción mancomunada de artistas y arquitectos, como se conformó en la creación del Café Aubette de Estrasburgo.

Igualmente para Torres García el problema de la pintura mural es un problema irresuelto, ya que a veces los arquitectos recurriendo a la colaboración de los artistas, han caído en convencionalismos de “aspecto verista”.

En el Pabellón Martirené se aplicará entonces el “realismo concreto” que se traduciría en el Universalismo Constructivo, “fundado en la verdad material de los elementos plásticos” (color puro, línea geométrica). Ese conjunto “arquitectural” es lo que Torres llama “estructura”, “independiente de la naturaleza”, que habilita a representar formas esquemáticas como en el arte prehispánico o egipcio, pero con sus características propias, sus deudas manifiestas.

Prosiguiendo con el folleto de inauguración Esther de Cáceres subraya el entorno bucólico describiendo el panorama que se yergue frente a los enfermos en términos poéticos: “(...) graciosas colinas y horizontes lejanos y en el que los ojos pueden encontrar la bella forma de los bosques, vivos verdes de las huertas, la profundidad de tonos de la tierra de labor, los árboles de este invierno con los frutos de oro y un aire lúcido que envuelve todo esto (...)”. “Aire lúcido”, aire saludable y salutarífico.

Todos quienes escriben algún texto en el folleto inaugural insisten en el mérito que implica salirse de las tradiciones representativas naturalistas para incurrir en la vanguardia.

El líder del proyecto ve el perfecto maridaje que se produce entre una arquitectura racionalista, con algunos detalles expresionistas, respecto a la tendencia estética empleada por el “TTG”.

El Pabellón Martirené se transforma de esa manera en un conjunto coherente y propio de un Estado que vela por la salud y bienestar de sus ciudadanos en proporcionar una medicina moderna y universal y es por la misma razón por la que está construyendo una ciudad sanitaria entorno al Hospital de Clínicas, concebida por el mismo arquitecto Surraco en 1929, pero que recién se inaugurará en 1953.

En esta coyuntura el “TTG” representa un aspecto más de la contemporaneidad aggiornada. Un Estado listo para recibir con espíritu de apertura a ciertas mentes progresistas que anidaban en sus despachos.

Esther de Cáceres se refiere a la “medicina social” a la que remiten los Murales del Pabellón y al “sentido de educación que ha inspirado a esta gran obra, desde un punto de vista estético, psicológico, espiritual y moral”

El Dr. Purriel ve en los Murales una forma de sobrellevar la angustia de la enfermedad que padecen las víctimas y la necesidad imperiosa de “crear nuevos refugios espirituales a estas almas atormentadas”. El arte podía ser una vía para ello y cumplir su propósito de dar “contenido espiritual a la obra asistencial que el Estado ofrece”.

El mural se complementaría con una biblioteca que lograra alimentar culturalmente a los enfermos, así como deleitarlos con audiciones de música.

El arquitecto Menchaca queda satisfecho de que la concreción del mural sea fruto de un método con sus correspondientes reglas creativas.

Guido Castillo habla de la “intimidad universal” que acompaña al Mural y observa el sentimiento que transmite “sin traducciones intelectuales”.

En cuanto a la temática abordada por el Taller en los muros del Saint Bois

destacan los de factura del propio maestro: “Pax in Lucem” nos conduce a que en su propio título comprendamos la iluminación que se precisa, no solamente para enfrentar el trance de la vida después de la muerte cuando nos encontramos frente a una situación límite como es el caso de una enfermedad incurable, sino la sonoridad de la propia palabra Paz, sonsonete de esos días en pleno conflicto bélico Mundial.

El “TTG” ofrece la muestra de sus símbolos universales en una limitada paleta de cinco colores y en términos de geometría en cuarteles áureos, como mensaje de fe y esperanza en los que está presente el mundo de las emociones, los valores humanos, las diversas culturas del mundo y su sabiduría.

Joaquín Torres García integra “El pez” a casi todas las composiciones simbolizando el plano físico, reuniendo los mundos vegetal, animal y mineral y en una de ellas el pez como continente de los símbolos torresgarcianos dejándonos inmersos en el mundo del artista dominado por el sol y el Número 1, el del Creador, inscripto en el triángulo equilátero que lo caracteriza.

En la composición “Forma” coloca una cara de serpiente señalada por ondulaciones en la parte superior conectando nuestro pasado prehispánico con el mundo oriental.

“La Locomotora” con ausencia de color contrasta con el policromático “Tranvía” para transportarnos al mundo de las modernas comunicaciones que conviven con los carros tirados por caballos junto a las vías que se desplazan como escaleras hacia el futuro y se completan con el “Ferrocarril” diseñado por Augusto Torres, que describe el movimiento de la estación, la casetas de los controladores del tráfico ferroviario, con los alrededores de fábricas y sus chimeneas.

“El Sol” y la “Pachamama” interactúan con símbolos de la naturaleza animal y el espiral del número de oro.

El devenir del tiempo debe de estar presente y llamar a la reflexión del público.

El lenguaje que emplean los artistas podría ser apreciado como críptico por los no iniciados del Hospital por su aparente compleja decodificación, pero es de una claridad meridiana para el “TTG” cuando lo desarrolla sobre el muro, eternizado ya por el Maestro sobre el granito en el Monumento Cósmico del Parque Rodó (1938).

En las composiciones donde campea la ausencia de color los signos parecen potenciarse. Torres acentúa los valores de sus símbolos con el sombreado, adquiriendo tridimensionalidad escultórica, como ocurría cuando los maestros renacentistas empleaban la grisalla.

El fuerte colorido aplicado por los discípulos es lo que despierta la crítica de los conservadores y los empujaba a decir que eran quizás “más dañinos para los enfermos que el Bacilo de Koch”.¹⁸

Alceu Ribeiro nos invita a participar del trajín de la “Ciudad” contemporánea que ya había descrito el Maestro en sus impresiones de Nueva York y compartido con Barradas cuando éste pinta su visión vibracionista del simultaneísmo en la Rambla de Canaletas de Barcelona. Impresión retomada por Daymán Antúnez con referencias a lo cósmico y terrestre de su composición, enlazando el mundo celestial

¹⁸ Carlos Herrera Mac Lean, diario El Día, 13/10/44. Recogido por Cecilia de Torres en el artículo “El Arte para todos”, del catálogo Murales del TTG, Montevideo, Museo Gurvich, 2007, pág. 31.

y terrenal con el campanario de una iglesia.

Fonseca agrega diversas palabras de la cartelería urbana (Café, Vermouth, Leche) y Ragni coloca un reloj, poleas, herramientas y una chimenea de fábrica.

Alpuy contribuye con la temática citadina aportando otro reloj y la palabra “Almacén” en una calle transitada por un tranvía y un carro de caballos.

En otra composición el mismo autor nos ofrece unas formas trapezoidales crecientes que nos ilustran sobre la multiplicidad de barcos que surcan el puerto y que junto a una dinámica hélice simboliza su movimiento, contrastando con la amarra que se encuentra a su izquierda.

Sergio de Castro nos zambulle en “El mar” de una estricta geometría acuartelada traspasada por una ondulación de olas en una de sus composiciones, en tanto que en la otra flotan el pez y la vela, como sucede en “El Barco” de De Los Santos.

Horacio Torres -el hijo menor del Maestro- aborda igualmente el tema del “Puerto” y su connotación de movimiento económico del país superponiendo proas y perfiles de embarcaciones para crear una mezcla cubo-constructivista en un paisaje flanqueado por hangares y grúas que va a colocar en el primer piso del pabellón.

Andrés Mosckovics -el único testigo vivo hoy día de aquella gesta muralística- abunda en formas geométricas que atrapan a un barco dentro de la composición.

“Tambo” de Elsa Andrada y “Almuerzo” de Augusto nos llevan hacia actividades relacionadas con la alimentación y el trabajo en los alrededores del hospital.

De Castro se decanta por formas que nos remiten a “La casa”, un factor de extrema nostalgia para quien tal vez ya no retorne a la suya y Daniel de los Santos nos recuerda el conflicto del momento imponiéndonos un “Submarino” en el cual destaca el torpedo, dominando la composición que es tratada con importante economía de recursos geométricos. Un torpedo que no navega en el fondo del mar sino que nos presenta un panorama de casas, bandera uruguaya a la manera del taller y un marinero.

Elena García Brunel es la única que alude al tema del arte en sí y la perfección de la abstracción que mencionábamos anteriormente concebía el Maestro: “La música”, que se nos aparece a través de diferentes instrumentos.

Teresa Olascuaga imprime el mapa de Sudamérica, dentro de un esquemático globo terráqueo, junto al nombre de John Dewey, destacado pedagogo de la educación a través de la experiencia vivencial y la democratización de la misma.

La música y la ciencia se funden en una composición que recurre a símbolos propios, algo apartada de los generales del maestro.

El mundo torresgarciano es regalado a los pacientes del Saint Bois de forma similar a la que Miró nos ofrecía el suyo con elementos biomórficos flotando en el espacio de la composición, pero en el “TTG” se encuentra amarrado por la ortogonalidad de los receptáculos que albergan el Universo Constructivo del artista y sus alumnos.

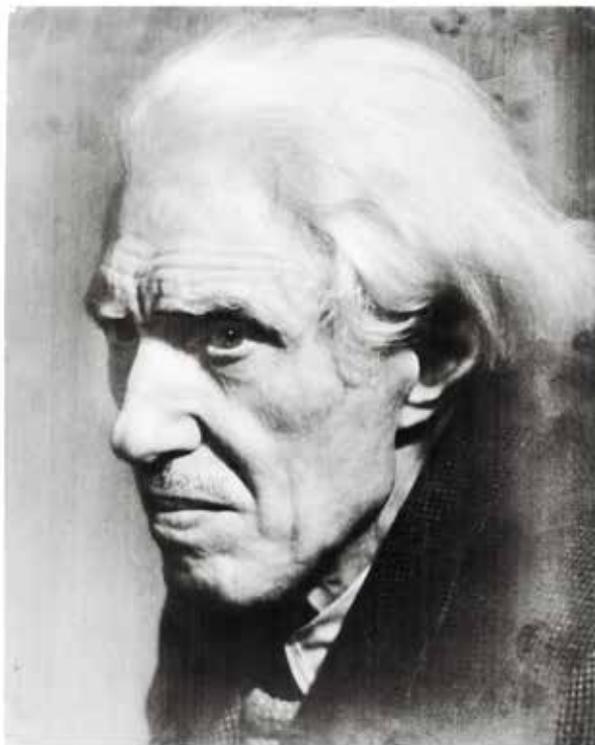
No podemos dejar de considerar la participación activa de la mujer en el taller, colectivo que apenas unos años antes había logrado ejercer por primera vez su derecho al sufragio. Una demostración de pie de igualdad que se veía en las actividades desarrolladas en la Segunda Guerra Mundial.

Cada autor que escribe los textos del folleto trata el tema en relación a su especialidad, Arzadun repara en la resolución de los planos de colores, el método que había guiado su obra planista desde los años 20 y con ironía se hace eco de los trascendidos de prensa, aclarando que no cree que “inquieran a los enfermos bacilares, salvo que hubiera entre ellos un pintor académico”.

El mural actuará como piedra de toque para que otros intelectuales del momento cuenten con obra del taller, que se esparcirá también en edificios de renta de Montevideo, instituciones públicas, sindicatos, clínicas, comercios que se identificarán con la estética del “TTG”.

Juan Menchaca, Ernesto Leborgne, Marión Paysée, Rafael Lorente contaron con obras Constructivas en sus residencias particulares. Especialmente Paysée pretendió crear una obra de arte Constructivo total encargando vajilla, telares y mural a sus miembros.¹⁹

Finalmente parte de la obra torresgarciana experimentará el fatal accidente en una exposición de Río de Janeiro (1978) luego de una exposición en París (1974) y lo que quedó del arrancado de las piezas del Hospital Saint Bois, igualmente podríamos decir que pasó a ser resemantizado, al formar parte integrante de otro ícono de la arquitectura contemporánea montevideana: la Torre de las Telecomunicaciones del arquitecto Carlos Ott que a partir de entonces fue denominada Edificio Torres García, cerrando el círculo del “TTG” para regresar nuevamente a la sociedad uruguaya.



Retrato de Torres García. Biblioteca Nacional, Sala de Materiales Especiales.

¹⁹ Torres, Cecilia de: *Murales TTG*.

MEDICINA, FISIOLÓGICA Y PSICOLOGÍA: ARTES PLÁSTICAS, MUSICALES Y LITERARIAS EN LA COLONIA SANATORIAL “GUSTAVO SAINT BOIS”

Juan Ignacio Gil Pérez



En la década de 1940 la Medicina clínica estaba lo suficientemente desarrollada para hacer los diagnósticos en buen tiempo y forma de la mayor parte de las enfermedades. Incluso no necesitaba de tecnología médica compleja -que era relativamente escasa en ese entonces- para llegar a los diagnósticos.

Como nos ha enseñado nuestro maestro en historia de la medicina el Profesor Emérito Dr. Fernando Mañé Garzón, la tecnología más útil y de mejor rendimiento diagnóstico en ese tiempo era la Radiología y seguidamente -pero sin el peso o el valor de ésta- las técnicas básicas de laboratorio.



Portada y logo de la Revista de Fisiología Práctica. Composición de Luis Blau Lima.

El logo de esta revista uruguaya, dirigida por dos médicos fisiólogos emblemáticos en el Hospital Saint Bois (Uruguay Marino además fue su Director en la década de 1950) resalta la principal herramienta de trabajo fisiológico de las décadas desde 1910 hasta hoy día: los Rayos X o la Radiología. Biblioteca de la Facultad de Medicina.

La “Colonia Sanatorial Gustavo Saint Bois” se transformó en esta década precisamente en un “Hospital-Sanatorio”. Este último -lo Sanatorial- siempre estaba referido a un centro de sanación -no de curación todavía- de la Tuberculosis en sus diferentes localizaciones en el cuerpo humano, predominando largamente la Tuberculosis

pulmonar sobre las demás.

Fue un hecho singular que en nuestro país lo “Sanatorial” que pertenecía tradicionalmente a la esfera privada -y en Uruguay y en Montevideo existían varios y muy buenos sanatorios privados desde la década de 1910- se instaló en una “Colonia de Convalecientes” de la esfera pública, que no nació con el fin de albergar a enfermos infectados de Tuberculosis sino a pacientes crónicos que pudiesen dejar camas libres en los hospitales generales. Pero con el gran ascenso de la Tuberculosis en nuestro país -al igual que en todo el mundo- se transformó una Colonia cuasi ideal en una gran “Colonia Sanatorial” a partir de la creación del Ministerio de Salud Pública (MSP) en el año 1934, evolucionando naturalmente a “Hospital-Sanatorio”.

El Saint Bois convertido en Hospital Sanatorio en la década de 1940 disponía de un grupo de los mejores clínicos tisiólogos -especialistas en Tuberculosis- de nuestro país, liderados al menos por dos grandes escuelas clínicas brillantes formadas en el Hospital Maciel en el correr de las tres primeras décadas del siglo XX: la de los Profesores Juan B. Morelli (1868-1947) y la de Julio César García Otero (1895-1966). A estas dos escuelas estrictamente médicas se le agregó el líder de la primera escuela de Cirugía del Tórax -valga decir de la cirugía pulmonar- de nuestro país, el Profesor Víctor Armand Ugón (1900-1972), formado como cirujano general y que a su vez se fue especializando como cirujano de tórax.

La escuela del Profesor Morelli tenía un clínico joven, muy bien formado y con marcada vocación docente y de servicio público y social, el Dr. Pablo Purriel (1905-1975). Su mayor interés científico en esos años era organizar centros de estudios epidemiológicos de las enfermedades infecciosas como la Tuberculosis, la Brucelosis y la Hidatidosis, con el fin de conocer mejor la manera en que estas enfermedades llegaban a contagiar a las personas entre sí y también a partir de la infestación de los animales con los microbios y/o parásitos que provocaban o causaban las referidas enfermedades transmitiéndolas a los humanos.

Pablo Purriel llegó al Saint Bois como médico tisiólogo apenas inaugurado su nuevo “Pabellón-Hospital Dr. José Martirené” entre 1942 y 1943 -en pleno vigor y desarrollo de su vida profesional y médica, graduado en el año 1939- estando en ese tiempo también trabajando en un laboratorio modélico dependiente del MSP y organizado por él mismo junto a varios colaboradores para estudiar la Brucelosis, sus efectos en los trabajadores del mundo agropecuario y de los frigoríficos, con la finalidad de disminuir la enfermedad en humanos, vacunos y lanares. Desde esta vocación Purriel



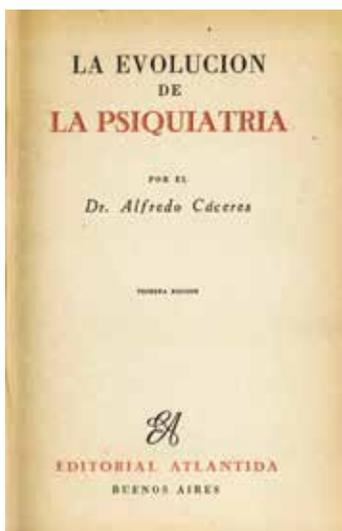
Portada de la revista del Hospital-Sanatorio Anales de la Colonia Sanatorial “Gustavo Saint Bois”, creada y dirigida por el Dr. Uruguay Marino en la década de 1950. Archivo del Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”.



Portada del folleto de “títulos y méritos” del Dr. Pablo Purriel y retrato del mismo en 1944. Biblioteca de la Facultad de Medicina. La fotografía pertenció al insigne y querido discípulo de Purriel el Dr. Juan Jorge Ravera Cametti (1920-2015) que fue Profesor de Endocrinología; gentileza de su hijo en Dr. Jorge Ravera.



Portada del libro del Dr. Paez Formoso. Ejemplar de la Biblioteca de Juan Ignacio Gil Pérez.



Portada del libro de historia y filosofía de la psiquiatría del Dr. Alfredo Cáceres publicado en Buenos Aires en 1947. Ejemplar que perteneció al Prof. Emérito Dr. Fernando Mañé Garzón (Montevideo, 1925) donado al Departamento de Historia de la Medicina de la UdeLaR.

expresó que su mayor preocupación era convertirse en un médico de acción social.

La Medicina social como disciplina que estudiaba los efectos enfermizos del trabajo y las lesiones provocadas en tiempos de paz y guerra atrajo la atención y la vocación de Purriel tanto como la clínica de los pacientes enfermos.

Por estos mismos años la falta de tratamiento antibiótico curativo para la Tuberculosis en particular, determinó larguísimas internaciones de los pacientes en el Saint Bois. En las condiciones de aislamiento relativo de sus familias y de su mundo personal y socio-laboral de estos pacientes, un buen clínico y un buen hombre, sensible y atento a la realidad moral, espiritual y socio-cultural de las y los cientos de internados en el Saint Bois, determinó que el joven médico Purriel prestara atención a los estudios psicológicos que se desarrollaban sobre las personas enfermas de tuberculosis en otros países.

Es interesante rescatar un concepto vertido en un simpático y austero librito publicado en 1949 por el Dr. Miguel A. Paez Formoso (1887-1954), abogado, profesor universitario, periodista y político nacionalista uruguayo, además de progenitor de una de las familias de artistas uruguayos más emblemáticas, me refiero a *Grandeza y miseria de un maestro*, ensayo crítico y filosófico sobre la función del profesor universitario. El libro se divide en dos partes tituladas “Vida y decepción” y “Muerte y posteridad”. En la primera, el primer capítulo reza “La clase inaugural” y allí expresa: “Omar Dengo -se refiere a su colega nacido en 1888 y fallecido en 1928- el ilustre y malogrado costarricense, decía de la obligación de no ser pesimista. No debemos hacer jamás confesión de pesimismo, ni siquiera tácitamente, ni darle oportunidad de enriquecer su fuerza y es a manera de una Tuberculosis moral contra la cual hay que luchar vigorosamente y acaso, decía, ser peor que una verdadera Tuberculosis”. El estado de ánimo que provocaba la Tuberculosis en las personas era deprimente y promovía el pesimismo psicoespiritual.

La psiquiatría en la década de 1940, especialidad ya bien diferenciada de la medicina general y de la neurología –tengamos en cuenta que el primer nombre que tuvo esta especialidad fue el de “Enfermedades nerviosas”- todavía no tenía totalmente definidos la mayor parte de los conocimientos clínicos de las enfermedades psíquicas.

Una ciencia nueva se había desarrollado desde mediados del siglo XIX, lentamente y pacientemente en paralelo a la psiquiatría y hacia la década de 1930 ya se había ganado un lugar y el respeto de los médicos y los psiquiatras en el

mundo: la Psicología.

En la década de 1930 la palabra psicología era parte del lenguaje común y reflexivo del mundo intelectual occidental europeo y norteamericano. Da la impresión que en nuestro país la palabra psicología pasó al dominio público en la década de 1940, dicho esto tratando de esquematizar una realidad dinámica y en plena evolución.

Dos ejemplos adecuados a nuestro relato sobre el uso de la palabra psicología los vemos uno, en el libro del Maestro Torres García *Historia de mi Vida*, escrito en 1934 -a poco de su llegada a su ciudad natal después de nada menos que 43 años consecutivos de ausencia- y publicado en Montevideo en 1939, con todo su bagaje europeo y norteamericano (adquirido entre 1891 y 1933), en el que usa la palabra varias veces y desde el principio de su texto. El otro es el libro que sobre Torres García publicó en Montevideo en 1941 el médico psiquiatra con vocación de psicólogo Alfredo Cáceres (1900-1970), el esposo de la poeta y médica Esther de Cáceres (1903-1971). Este matrimonio -como ya hemos expresado al inicio de este libro-catálogo- fue un apoyo fundamental y sin peros para Torres García, su Familia y su Magisterio artístico.

Alfredo Cáceres tenía una formación psiquiátrica completa para su época. No practicaba el psicoanálisis pero conocía bien sus fundamentos y la manera de ejercerlo. Pero tenía la convicción de que la psicología era la ciencia que estaba infundiendo más conocimiento científico a la psiquiatría.

Para apoyar a Torres García con absoluta convicción artístico-filosófica y científica preparó un estudio sobre el Maestro Constructivista con este título: *Joaquín Torres García. Síntesis de crítica y estudio psicológico*.

Lo que consiguió elaborar Cáceres con este pequeño pero profundo libro fue una especie de Psicología social del trabajo y la filosofía artística de Torres García, salpicado de valoraciones y justipreciaciones sobre el vigor moral y la espiritualidad del Artista y Maestro uruguayo.

Los estudios psicológicos de los pacientes tuberculosos habían definido la falta de estímulos vitales de estas personas durante su larga internación. Padecían en su mayoría una especie de depresión de causa exógena, generada por su vida de internados en semi-aislamiento por largo tiempo más que por un mecanismo depresivo endógeno del organismo. Era más grave el efecto psicológico de la larga internación y del aislamiento relativo que los efectos de la enfermedad infecciosa crónica y sin curación cierta. Justamente en esta especie de bipolo o platillos de



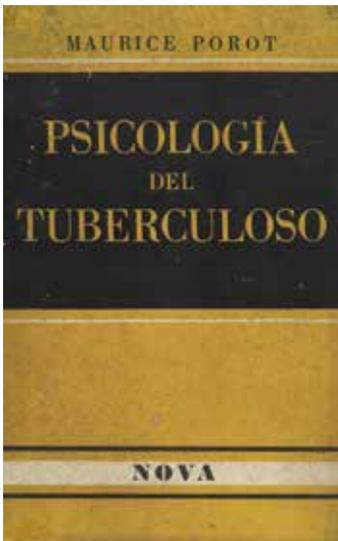
Fotografía de hombres reposando en uno de los "solariums" de la Colonia Sanatorial "Gustavo Saint Bois" que hoy día, siendo dos solariums, están desfigurados con otras construcciones y deberíamos recuperar como espacio arquitectural original y patrimonial hacia 1940. Archivo de la Imagen del SODRE.



Fotografía de uno de los dormitorios de mujeres. Archivo de la Imagen del SODRE.

la balanza estaba el epicentro de la discusión científica de los clínicos, los psiquiatras y los psicólogos en torno a la “*Psicología del tuberculoso*”.

Uno de los mejores libros sobre este problema –que mostramos en este ensayo- fue escrito por un médico psiquiatra francés, Maurice Porot (1912-1997): *La Psicología del Tuberculoso*. Publicado en francés en 1950, traducido al castellano en Buenos Aires y publicado en 1952 por el médico argentino Jorge A. Pilheu (1919-2010), graduado en 1945. “Médico clínico”, tisiólogo e “internista”, identificación profesional que en el Río de la Plata se instala en la década de 1950 (puede leerse con mucho fruto y disfrute la conferencia dada por Purriel en el Congreso de Medicina Interna de Buenos Aires en 1964: “El internista: importancia, formación científica, moral y cultural”, publicada en nuestra Revista Nacional en 1965). Además la personalidad médico-espiritual del Dr. Pilheu es claramente asimilable a la de nuestro Pablo Purriel.



Portada de “Psicología del Tuberculoso” año 1950.

En el prólogo de este concienzudo libro aprendemos que el Dr. Porot -hijo de un eminente profesor de psiquiatría en la Facultad de Medicina de Argelia, Antoine Porot (1876-1965), bajo la ocupación francesa, a la que quiso legitimar con conceptos racistas inferiorizantes de los argelinos-enfermó de Tuberculosis siendo estudiante de medicina, experimentando la internación sanadora sanatorial prolongada y sus efectos psicológicos. Al igual que su padre se dedicó a la Psiquiatría, radicándose en Francia ulteriormente.

El Dr. Pilheu expresa en sus “Palabras del traductor: El médico especializado, el que conoce y emplea los últimos adelantos técnicos, se hace cada día más necesario. Pero es fundamental no olvidar por ello que se debe ser siempre humano, no ubicarse por encima del enfermo sino a su lado, para tratar de conocer lo más íntimo de su cuerpo y de su alma, para explicarle el por qué de muchos de sus problemas, facilitarle su curación, hacerle recobrar su fe en sí mismo. Para ello se requiere saber qué es el alma y todo médico debe saberlo. A partir de la psicoterapia que éste hace diariamente a veces sin saberlo, un conocimiento lo más completo de la psiquis del hombre le reportará, especialmente en las enfermedades y enfermos crónicos, satisfacciones a granel. En Tuberculosis desde luego, no es esto ninguna novedad. Ya Laënnec -icuándo se terminará de aprender “novedades” leyendo los clásicos de la medicina!- le daba importancia a las “Pasiones tristes”, profundas y prolongadas, como causas ocasionales de la Tisis en su clásico libro *Traité del' auscultacion médiante*, 2ª edición de 1826”. Cabe acotar que es por estos años del siglo XIX que

se define con un alto grado de perfección el diagnóstico y la evolución clínica de la Tuberculosis pulmonar.

A falta de medicamentos antidepresivos que comenzarán a llegar a nuestro país a mediados de la década de 1950, casi al mismo tiempo que los primeros antibióticos antituberculosos, para un clínico como Purriel y varios de sus colegas tisiólogos que no se conformaban con dominar la clínica del diagnóstico y de la evolución de estos enfermos, la llamada “Psicología del tuberculoso” les abrió una puerta para desarrollar una especie de “trabajo social” en favor de la mejoría psicofísica de estos enfermos.

A diferencia de los conocimientos clínicos, para los médicos tisiólogos basarse en la psicología implicaba un riesgo de ser tildados de empíricos o “talentadores” sin base científica. Pero ofrecer distracciones culturales y mediante el arte requería de aquellos una dosis mixta de sensibilidad humanitaria y espíritu de vanguardia.

Organizar una buena biblioteca para el Saint Bois solo requería trabajo, una inversión relativamente modesta y el cuidado de la higiene en el “pasamanos” de los libros, revistas y periódicos entre los mismos pacientes, trabajadores y voluntarios para esta tarea (más de una vez



Presidente de la comisión directiva de la biblioteca “Ariel” Sr. Pablo Pratto. Tomada de la revista Anales de la Colonia Santorial “Gustavo Saint Bois”. Composición de Luis Blau Lima.



Imagen de la “Biblioteca Ariel” del Hospital Saint Bois gestionada seriamente por la dirección del Dr. Uruguay Marino en la década de 1950. En uno de los actos de adquisición de libros se ve no solo al Dr. Marino sino también el Dr. Armand Ugón, el jefe y profesor de Cirugía de Tórax en el Hospital-Santorio y también se ve el gran porte de esta biblioteca bautizada con el nombre del emblemático libro nuestro referente de la cultura literaria José Enrique Rodó, publicado en 1900. Tomada de la revista Anales de la Colonia Santorial “Gustavo Saint Bois”.

hemos comprado libros “viejos” de la primera mitad del siglo XX con un sello que los identificaba como “Desinfectado”).

Organizar conciertos, espectáculos musicales o carnavalescos requería los mismos cuidados higiénico-sanitarios o parecidos y fáciles de implementar.

Pero incorporar el arte al Hospital-Sanatorio era un fenómeno que si bien estaba tímidamente en marcha en Montevideo, no era concebible fácilmente para un gran hospital tisiológico.

Sin duda que en el Saint Bois se dio una rara pero estimulante sinergia entre profesionales y artistas que dio por resultado una experiencia única en el mundo, en ese momento y hasta el día de hoy.

Un arquitecto con vocación de artista como fue Carlos A. Surraco (1896-1976) -fotógrafo de vuelo artístico y además hermano de un prestigioso cirujano y urólogo, Luis A. Surraco (1882-1970)- diseñó la arquitectura del “Pabellón Martirené”. Fue ayudado por una joven arquitecta con una sensibilidad cultural y artística muy definida, Sara Morialdo (1910-1958). Sara se había integrado a la Asociación de Arte Constructivo (AAC) creada por el Maestro Torres García a poco de su llegada al país en 1934.

Las sobrinas y un sobrino de Sara nos han contado que ella ayudaba con espíritu solidario a Torres García y le compraba cuadros para disfrutarlos y sobre todo apoyar al Maestro en su lucha por ganar un lugar de atención en nuestra cultura artística. Pero como se puede ver además en algunas fotos de este libro-catálogo, Sara Morialdo era una activa participante del entorno muy cercano a Torres García y su Taller. En la foto de periódicos al inaugurarse los “Murales del Saint Bois” -de difícil reproducción nítida- se la puede reconocer al lado y junto a Torres García, a su derecha, en una posición bien cercana al Maestro.

Otro joven arquitecto también integraba la AAC y apoyaba fervientemente a Torres García, Ramón A. Menchaca. Éste fue el principal responsable de proyectar y construir un moderno sanatorio ginecológico y obstétrico, el del Profesor Dr. Manuel Rodríguez López, hacia 1942-43 y junto a otro ferviente seguidor del Maestro y fino arquitecto, Ernesto Leborgne, proyectaron la nueva vivienda del Maestro y su Familia en la calle Caramurú en el barrio Punta Gorda.

Probablemente Menchaca estimuló a los propietarios del referido Sanatorio a encargar a Torres García un mural. Por elección propia, por el encargo del arquitecto o de los propietarios, Torres pintó un precioso y delicado mural



Imagen de uno de los grandes conciertos al aire libre en el Hospital-Sanatorio “Gustavo Saint Bois” en torno a finales de 1940 o principios de 1950. Archivo de la Imagen del SODRE.



Artículo aparecido en el semanario “El Heraldo de Villa Colón” noticiando la inauguración de los Murales Constructivistas del “Taller Torres García” pintados en el Saint Bois entre mayo y junio de 1944. Biblioteca Nacional. Gentileza de Roger Tijman.

greco-romano de una familia joven con su bebé en un ambiente natural y de tranquilidad. Este mural que además reproduce una parte de uno de los murales que Torres García había pintado en el palacio de gobierno de Barcelona en la década de 1910 -y que las autoridades conservadoras que se hicieron con el gobierno los mandaron tapar- se conserva en perfecto estado en el mismo edificio, asiento de la Maternidad del CASMU en la Avenida Garibaldi, desde hace muchos años bautizada “Dr. Pablo Carlevaro”, en homenaje al ginecólogo y obstetra referente del Sindicato Médico del Uruguay -aunque hoy día y a pesar de la sensibilidad patrimonial que circula en nuestro país no se usa su nombre- y además padre del emblemático decano que fue de la Facultad de Medicina Pablo Virgilio Carlevaro Bottero (1927-2015).

Al inaugurar entonces el MSP el “Pabellón Martirené” en diciembre de 1942, que había sido construido junto, o mejor dicho como continuidad de la “Colonia Sanatorial Gustavo Saint Bois”, un edificio hospitalario de vanguardia arquitectónica, luminoso, soleado y aereado científicamente desde el punto de vista de la nueva “arquitectura científica”, conjuntó todas las voluntades progresistas de los arquitectos, de los médicos y de los artistas del “Taller Torres García” para emprender un proyecto artístico muralístico Constructivista. Dicho de otro modo, en la apuesta artístico-muralista del Saint Bois se dieron cita varias psicologías en pos de un mismo objetivo: sanar o mejorar la salud psicofísica de las enfermas y los enfermos de Tuberculosis, un sensible aporte de la Psicología médica -léase también de la psiquiatría- que estudió y analizó la psicología de la y del paciente afectado de Tuberculosis, la sensibilidad y la preocupación científica de los médicos fisiólogos ante las larguísimas internaciones de sus pacientes y la psicología de un Maestro del arte que cautivó a sus discípulos para que éstos no tuvieran temor de ir a pintar a un hospital de tuberculosos. Este conglomerado psicológico les dio fuerzas y motivación a todos los actores involucrados en esta empresa artístico-terapéutica.

Se puede decir que por razones tal vez no conscientes, las mujeres enfermas internadas en el Hospital-Sanatorio fueron más privilegiadas que los hombres, dado que el Pabellón Martirené se destinó a la internación de mujeres. Los Murales del Taller Torres García fueron pintados en las cuatro plantas del nuevo pabellón, en la planta baja, en el primero, en el segundo y en el tercer piso (en el quinto piso, más pequeño que los demás, solo estaba el block quirúrgico y la sala de reuniones y biblioteca de los médicos-cirujanos).

Los hombres internados en sectores del edificio de la



Carta del Dr. Pablo Purriel enviada a el diario El Plata. Fotografías y composición de Luis Blau Lima, tomadas en la Biblioteca Nacional.

anterior “Colonia de Convalecientes” y en un sector edilicio nuevo pero más precario y separado lejanamente del “Martirené” y los hombres que trabajaban en todo el Hospital-Sanatorio podían ver algunos murales torresgarcianos porque tenían que asistir a controles de laboratorio y sobre todo y con bastante frecuencia, al servicio de radiología, que estaban ubicados en la planta baja del “Pabellón Martirené”.

¿Qué resultados brindó el proyecto mancomunado de los “Murales del Saint Bois”?

Fueron bien conocidas las acerbos críticas que periodistas respetados en el ambiente nacional del arte como Eduardo Vernazza del diario El Día dispararon contra el muralismo torresgarciano desplegado en el Pabellón Martirené. Dijo y dijeron que el estilo de los murales de Torres y sus discípulos podría hacerles más daño a los pacientes que el microbio de la Tuberculosis.

¿Contra quién dispararon, contra el Constructivismo torresgarciano o contra el Maestro Torres García y su personal psicología?

A raíz de esta situación el joven y pujante Pablo Purriel envió una carta aclaratoria al diario El Plata asumiendo toda la responsabilidad de la idea y la ejecución de los “Murales del Saint Bois”.

El joven Purriel que se convirtió en un Maestro de la Medicina uruguaya, en el momento álgido de su actuación profesional y profesoral se había vuelto, sin querer o queriéndolo, en un auténtico torresgarciano de espíritu, sensibilidad magisterial que lo acompañó toda su vida docente hasta su muerte y que sus discípulos la dejaron plasmada para la posteridad en dos palabras fundidas en una placa-escultura Constructivista emplazada en el piso 8º del Hospital de Clínicas, donde Purriel se consagró como Maestro: Geometría y Pasión.



Este lema estético-filosófico Purriel lo había colgado en su despacho al inaugurar su cátedra de Clínica Semiológica en el Hospital de Clínicas en 1953.

En el año 1965, la emblemática “Revista Nacional” de Montevideo decidió publicar un relato-conferencia que Purriel había leído en el Congreso de Medicina Interna de Buenos Aires del año 1964. Los editores de dicha revista incluyeron un curriculum generoso de Purriel a pie de página y también le preguntaron cuál había sido “el hecho más importante de su actuación fuera de su actividad específica”, a lo que Pablo Purriel contestó: “haber hecho factible en 1944, la realización por parte del Maestro Joaquín Torres García, la decoración mural del Hospital Saint Bois”. Fotografía de Luis Blau Lima.





Comedor de las mujeres en el Pabellón Martirené probablemente a pocos años de inaugurado en 1942. Al fondo se puede ver claramente el mural "Ferrocarril" de Augusto Torres. Archivo de la Imagen del Sodre.

**LA DECORACION MURAL
DEL PABELLON MARTIRENE
DE LA COLONIA SAINT BOIS**



MONTEVIDEO 1944

BREVE NOTICIA RELATIVA A LA DECORACION MURAL DEL PABELLON MARTIRENE

Este Pabellón-Hospital, para bacilares, forma parte de la Colonia Saint Bois. Fué proyectado por los arquitectos Luis A. Surraco y Sara Morialdo, del Ministerio de Salud Pública. Todo el plan del edificio, interna y exteriormente, así como todas sus instalaciones, responden a un concepto moderno, por cuya razón su decoración debe corresponder al mismo espíritu. Debido a tal comprensión por parte del médico director de dicho Pabellón, Dr. Pablo Purriel, y contando con la venia del actual Ministro de Salud Pública, Sr. Luis Mattiada, ha podido ser un hecho, y por primera vez, el consorcio de una pintura mural, dentro de la moderna estética realista, y la arquitectura pura.

Se han distribuído en salas y comedores 27 grandes pinturas dentro de los temas más variados.

La nómina de los artistas cooperadores, con composiciones individuales, integrantes todos del "Taller Torres-García", comprendido su director, es la siguiente: J. Torres García, Julio Uruguay Alpuy, Gonzalo Fonseca, Augusto Torres, Teresa Olascuaga, Luis San Vicente, Josefina Canel, Horacio Torres, Elsa Andrada, Daniel de los Santos, Héctor Ragni, Juan Pardo, María Elena García Brunel, Luis A. Gentieu, María C. Rovira, Day Man Antúnez, Esther Barrios de Martín, Andrés Moscovich, Sergio de Castro.

UNA DECORACION MURAL EN LA MODERNA ESTETICA REALISTA

POR J. GARCIA - TORRES

Como he dicho muchas veces, el arte, desde la prehistoria, se inicia en el mundo, con dos grandes corrientes opuestas: la naturalista, podríamos decir, concepción visual del artista, dentro de las tres dimensiones, y siempre sobre lo anecdótico y el particularismo de las cosas; y la otra, la abstracta, basada sobre el concepto mental de ellas, en un plano bidimensional (planista, por esto) geométrica y esquemática, simbólica y universal. Y tales corrientes, si desde el principio existieron, tuvo por razón el hecho de estar, la raza humana, también dividida en dos grupos opuestos: ya en un principio, los nómadas y los sedentarios; los cazadores y guerreros, y los agricultores, industriales y contemplativos. Y según algunos, apoyándose en la teoría darwiniana, los que vendrían del gorila y los que vendrían del chimpancé; cosa que se podría admitir, de invertir los términos, y por esto, en vez de poner que vendrían de esos dos tipos, decir que, esos dos tipos, prefiguraron el hombre arquetipo; que fueron un balbuceo de lo que debía ser el hombre, por suponerse, que, en el plan cósmico, la figura de éste (módulo de la creación) tuvo que anteceder a toda otra forma de futura existencia individualizada. Pero sea como sea, el hecho de esta doble naturaleza humana, es hecho por demás probado; y por esto, a través del tiempo, como se ha dicho, (y no olvidemos el antiguo símbolo griego de Apolo y Baco) se han sucedido siempre, tales opuestas corrientes en el arte, y bajo denominaciones diversas: clásicos y románticos, apolíneos y dionisiacos, universalistas y anecdóticos; y en fin, en constructores, o sean los pintores murales, y en pintores naturalistas, o sean los pintores de cuadros; el arte, — como dije otro día, — para el edificio público, y el arte para la vivienda. Y a tal deslinde y clasificación (teoría que creo ser el primero en haber formulado, completa y bien definida) llegué por la práctica de mi arte, y tras infinitos ensayos, los cuales, casi siempre, y pese a que bajo otros aspectos tuviesen su valor, me llevaban a un resultado que no podía del todo satisfacerme; y es porque interfería ambas concepciones o visiones de arte: la visual y la mental; la puramente pictórica, naturalista, y la otra, la constructiva abstracta, es decir: la pintura llamada de caballete y la pintura mural.

Pues bien: tal confusión (y a esto es a lo que quería llegar) es la que existió ya desde siglos atrás, en el campo del arte, y existe aún actualmente. Y a tal confusión, no pudo escapar, como puede comprenderse, el arte de nuestro país.

Hubo épocas en el pasado, en las que, ambas tendencias, se destacaban francamente, o mejor: en las que, debido al predominio de una de ellas, se produjo el mejor arte mural, unas veces, o la mejor pintura de cuadros, otras; pero, entonces interfiriendo la opuesta. De ahí obras que, pese a la fuerza genial de sus creadores, bajo el punto de vista del arte mural o del cuadro, fuesen una equívocación. Luego daremos algunos ejemplos.

Testimonio del hecho de estas dos tendencias, tenemos, en la prehistoria, por un lado, las admirables pinturas naturalistas, de las cuevas de Altamira, (en el período paleolítico) animalistas en su casi totalidad, y también las rupestres de Valencia, hasta casi la época de los metales; y por otro lado, ya en el neolítico, el arte geométrico, simbólico y esquemático, en el que domina el grafismo, en la región andaluza en Sierra Morena, y sólo para citar un ejemplo. Quiero decir pues, que ya, en los albores de la humanidad y del arte, éste se divide en estas dos grandes ramas. Abarca, en la época más primitiva, mayor

predominio del aspecto naturalista, sin que dejen de existir ejemplares de la otra rama, coexistentes; y en igual forma en la época subsiguiente.

En épocas ya históricas, vemos producirse el mismo fenómeno. El arte incipiente, sea egipcio o griego, por un breve espacio de tiempo fué naturalista; pero luego entra en un orden, en el ritmo, y es aún la época arcáica, pero ya definiendo un estilo. Pongamos como ejemplo, las esculturas del templo de Egina, los Apolos arcáicos, los vasos de geometrización casi abstracta (podría decirse cubista) para luego, en el siglo V a C, llamado de apogeo, volver al naturalismo (esculturas del Partenon) que culminará en el expresionismo dramático del Laoconte, para seguir más tarde en Roma. Un período pues, de abstracción, casi neto, para, gradualmente, ser substituído por otro, imitativo y expresionista. Y no hay duda, y tal como lo comprendemos hoy nosotros (después de la exégesis que se ha hecho en todo el arte del pasado) que el período arcáico del arte griego, sea en la escultura, sea en los vasos, es el que, en realidad, está de acuerdo con las líneas abstractas de la arquitectura o el vaso, y no el otro. Sí; se ha llegado hoy a esta afinación, y por esto, la verdadera expresión moderna, se ha basado en tal concepto.

Otro gran período es el bizantino y el románico. Este gran período, que puede decirse que juntó a Oriente y Occidente; que juntó el gran misterio del alma con la geométrica razón, se caracterizó por una sorprendente consecuencia y fidelidad a sus principios básicos, que mantuvo hasta el fin. Gran espiritualidad y misticismo, y reglas estrictas de composición abstracta; ley frontal, esquematización de la forma, ordenamiento, materiales concretos. En mi concepto, es el mayor arte jamás habido. Mundo de alma y mundo de razón; universalidad en una ciencia única, total; admirable ejemplo, para todos los tiempos, del arte mural.

Arquitectura y decoración, en tal arte, son una sola y misma cosa; sentido único formal, dominándolo todo, y sentido único espiritual; dos facetas de una misma cosa; piedras y pinturas (o mosaicos) impregnadas de religiosidad profunda; arte humanísimo, verdad, siendo estético y no descriptivo (puesto que es siempre simbólico) ni imitativo (pues es abstracto) verdadero y profundo milagro.

Viene a romper tal Regla, el arte del siglo XIV, en Italia. Dejan lo profundo, para entrar en la anécdota. Ya interfieren lo mental y lo visual, pero, podría decirse, en sordina. No son naturalistas, pero tampoco abstractos; se matienen en un término medio. Poseen una incipiente perspectiva y por esto quedan planistas o frontales. Su claroscuro es sólo para dar forma; la hora de la luz física, real, no ha llegado aún para la pintura. Son unos primitivos en todo, y esto los salva. Pero, desde Cimabue, la regla se abandona, es la primera brecha que dará entrada al naturalismo, diversamente expresado. Primeramente con Leonardo de Vinci, apasionado del arte griego, (y naturalizante) que pudo ver en Italia; y después con Miguel Angel partiendo del torso de Belvedere, con el greco-romano; ambos haciendo escultura pintada; el primero perfecto, pero frío; el segundo, apasionado y barroco. De un punto a otro, contradicen, estos dos colosos, todas las reglas que había impuesto el arte ordenado único capaz de ligarse armónicamente a la arquitectura. La contradicen, pues salen del ritmo; ya no hay paz en la superficie del muro. Es el arte giratorio del dionisiaco; y Miguel Angel (así como lo será más tarde Beethoven en la música) el dionisiaco por antonomasia.

Prepara, mientras tanto, el arte de los primitivos cuatrocentistas, el advenimiento de los pintores venecianos, y con ellos la entrada de la tercera dimensión, en la pintura, y de la luz física con toda su complejidad: nace la **pintura**, o sea el naturalismo en el arte. Y esto, salvando pequeñas islas de academismo y de frivolidad, se mantendrá, sin controversia, hasta el advenimiento de las modernas escuelas constructivas.

Tal gran período, que comienza con Leonardo de Vinci y Miguel Angel, no se centra definitivamente hasta llegar a los venecianos Giorgione, Ticiano, Veronés y Tintoretto, y más tarde, con Velázquez, Rembrandt y Goya; es decir, cuando tal pintura se hace al fin pintura de caballete, pintura de cuadro y no mural. Por esto, y pese a todas las más grandes expresiones del genio, es, en primer término, una equivocación, la decoración de la Sixtina (Leonardo, en cambio, estuvo bien en mantenerse en el cuadro, no ya en la Cena) como luego lo será,

la pintura pseudo mural de Tintoretto. Bien están, en cambio, los otros venecianos mencionados y los españoles y holandeses, manteniéndose en el cuadro, y aún, si se quiere, en el de grandes proporciones. Y lo mismo el Greco.

Pues bien, tales errores, hoy día, no sólo subsisten, sino que aún se agravan por la interferencia de esas dos ramas de la pintura. No sólo se lleva al muro la tercera dimensión y el verismo realista del cuadro naturalista, en anecdóticas representaciones, sino que, con una inconciencia total, se cree así hacer arte mural. Sí, ¡total inconciencia! Ya Tiépolo horadó cúpulas y muros (¡qué olvido por la arquitectura!) y después, en Francia, ¡cuánto crimen de lesa decoración! Pastorales, con alegres figuras en verdes prados, bajo cielos luminosos, reflejándose en aguas transparentes; figuras de atrevidos escorzos en lo alto de techos y cúpulas; representaciones históricas, etc. El mismo Puvis de Chavannes, aún inspirándose en el Giotto, toma de la paleta impresionista, y perfora el muro con lejanías. Y es que el naturalismo en tal momento domina al arte. Por esto están bien, con el cuadro chico, Manet, Renoir, Monet y Van Gogh. Hicieron la pintura que correspondía a tal período.

En el que le seguirá, veremos producirse el fenómeno a la inversa.

Agoniza el impresionismo, último legado del renacimiento, y la geometría y el ritmo tienden a reaparecer (Cézanne y los cubistas) y más tarde, el neoplasticismo. Va a restablecerse el orden (una esperanza para la pintura mural) pero aún perdura el concepto de cuadro. Y entonces, se hacen pinturas murales en cuadros chicos y hasta se las enmarca. Otra equivocación. Y no hay que decirlo, en la que hemos caído todos, a veces por falta de comprensión y otras por falta de muros para decorar. Pero, la grave equivocación del momento actual, no es ésta, (que se subsanaría así que esa pintura se llevase a la pared) sino esta otra: el llevar al muro el cuadro naturalista; el hacer pinturas murales fuera del ritmo que deben guardar, y sin regla alguna, como por ejemplo los pintores mexicanos y sus imitadores; y finalmente, los vulgares decoradores, salidos de las escuelas de arte aplicado, y que son una calamidad.

Mientras haya individuos que sientan la belleza natural de las cosas, y el color en la profundidad y la luz, existirán pintores naturalistas, pero éstos, que no se metan con las paredes. Y mientras haya otros, que más sientan la estructura arquitectónica, la medida, el ritmo, la geometría y el símbolo, que no se metan a pintores de cuadros, que dejen esto para los otros. Al contrario, llévense a la máxima expresión plástica cada una de estas dos ramas de la pintura. Pintor naturalista, franco, sin titubeos, como Velázquez o Goya, si bien sintéticos y concretamente plásticos, desdeñando el tema y la imitación, y basando su pintura en ella misma dentro de su profundo hermetismo. Y pintor Geómetra, con las medidas del mundo, buscando en el orden a las cosas, planista y también concretamente plástico; por esto, realista en tal sentido, por considerar sólo el valor real de una línea, de un ángulo, de una dimensión y de un plano de color, como existiendo por sí mismos, rehuyendo también el tema, dándonos las cosas por equivalencia, en apretados símbolos, que serán partes concordantes en la unidad de la obra.

Pues bien; creo que hay que llegar a tales conceptos y dejar la vulgaridad y la confusión. Por esto, plantear ya resueltamente nuestro problema; nuestro problema de pintura a tres dimensiones, y nuestro problema de pintura mural.

Si esta teoría que acabo de exponer, fuese válida, tal problema ya estaría resuelto. Pero ¿cuántos la van a reputar por buena? Afortunadamente una evolución hoy ya francamente destacada, va perfilándose en nuestro ambiente artístico. Por esto, sin tener en cuenta a los retardatarios (y sea por la causa que fuere) yo hablaré ahora para los otros.

Ni hay que demoler, ni hay que combatir, ni hay que discutir; basta construir; hacer, realizar en este nuevo plano, que, lo que tenga que caer, caerá. Volvamos, pues, al tema.

Si en el renacimiento, el avance de la pintura naturalista, ahogó a la pintura mural, en nuestro tiempo, ahora mismo, el avance de la pintura constructiva (a partir de Cézanne, y después siguiendo con el cubismo y el neoplasticismo- han aparentemente, ahogado a la pintura. Pero no es bien esto. Sabemos que se sigue pintando, y que la pintura conserva su posición vanguardista a que llegó. Pero, en llegando a ese límite, se detuvo. En cambio, las escuelas constructivas naciesen, volviendo a encontrar el antiguo concepto de estructura, al situarse

en tal plano, de ritmo, de orden, de regla, ya lo han hecho en un grado de evolución más avanzado que aquél a que llegó la pintura.

Para la mejor comprensión de esto, diría que, mientras ahora la pintura naturalista descansa, y descansa del enorme paso que dió últimamente, el arte planista va más allá y por su camino, de la meta que en general había ganado el arte. Marcaría pues, el punto más avanzado.

Muchas veces he dicho, que, lo que realmente puede señalarse como un verdadero aporte al arte, por parte nuestra; es decir, de los artistas modernos, era el concepto de estructura y de abstracción: de estructura en un nuevo ritmo, y de abstracción hasta llegar a valores plásticos absolutos, menospreciando el tema y, hasta, a veces, barriéndolo de la composición. Elevando, entonces, el rango de la pintura, a la categoría de la música y de la arquitectura, en sus más altas expresiones puras. El paso dado pues, se manifiesta claramente, y por esto no es difícil de juzgar de su trascendental importancia. Porque sencillamente: **DETERMINA UN ARTE NUEVO**

Pues bien, y para mejor, ahora puede decirse esto: tal arte nuevo está perfectamente al unísono de lo que hoy, en otras esferas, representa un progreso.

La evolución moderna se determina por un sentido realista, por esto la arquitectura, debía de ponerse, la primera, en ese movimiento evolutivo. Y podía decirse, a tal punto que, sus creaciones o soluciones, ya se confunden con la creación y actividad de otras ramas del avance general. Y ella, no sólo debía servir de puente a la pintura y a la escultura, en tal sentido, sino además, brindándole la oportunidad del recinto, del muro, en universidades y teatros, en bibliotecas y bancos, en cinematógrafos y fábricas. Y bien: ¿si la arquitectura, hoy es otra cosa de lo que fué (y su renovación ha sido prodigiosa) y emplea otros materiales, si ordena sus estructuras, siempre desde el punto de vista realista-práctico-científico; si por tal razón, el aspecto es otro, completamente nuevo, su decoración, en función con todo esto, desde el punto de vista del ritmo proporcional y desde el punto de vista de la calidad de los materiales, de la destinación de los locales y de su luz, de su simplicidad, de su sintetismo, podríamos decir, no ha de corresponderle? Hay, en esa arquitectura, otro espíritu, y la pintura ha de solidarizarse con él, hasta el punto de ser una sola y misma cosa. A tal realismo, pues, debe corresponder un idéntico realismo en la pintura y en la escultura. No cabe ya más la ficción. Por esto, un plano de color y una línea, quieren ser eso y no otra cosa; una forma, un ángulo, serán no más eso; un volumen en la escultura, será eso y nada más. Pero, sin contradecir a todo eso, que, por el ritmo (o sea la medida armónica) por el color, y por la forma abstracta, constituirán una verdadera orquesta, y por esto, musicalidad, música insonora de la pintura, y que será su parte expresiva y vital; sin contradecir tal realismo concreto, podrá dar, tal arte, lo más hondo del alma y lo más universal, y también lo más puro.

Pues bien: tal arte, que desconcertará al que aún no ha seguido esa evolución moderna (y por más que esté, en otros terrenos, en ella) tendrá que aparecérselo, a su primer choque con él, como algo que quizás rechace por extravagante, y siendo de la más estricta lógica.

Hará cosa de unos tres años, se me invitó a dar una conferencia en la Sociedad de Arquitectos, de Montevideo, a raíz de haber yo tratado por la prensa y por la radio, el tema de la decoración mural. Dejando aparte lo que entonces dije con respecto a la solución de tal problema ahora sólo voy a referirme a un punto, que conviene repetir ahora. Fué esto: ¿por qué los arquitectos no piensan un poco más en los pintores y escultores, pidiendo su colaboración, reservándose los muros y espacios convenientes? No sé si piensan o no, los arquitectos, en los pintores y escultores, pero lo que sé, es que si alguna vez piensan, es para pedir colaboración a un mal artista. Y es que, hay que decirlo bien claro, tal problema de decoración, han creído todos, comprendidos la mayor parte de los arquitectos, que no era problema por resolver, y por esto, con el fin de decorar, han puesto cualquier cosa: el mal arte decorativo semi-industrial; el cuadro naturalista a tres dimensiones, agrandado; cualquier relieve o escultura clásica; etc. Y esto no podría negarse, pues puede verse por toda la ciudad.

El arquitecto moderno, que sabe bien de su oficio, que sabe que la arquitectura, dentro de su fin práctico, ha de ser ritmo, es decir, proporción, funcionalismo de los elementos, y éstos, de acuerdo con la función estética, y con el con-

cepto de la función práctico-social, llegando a una perfecta síntesis, ¿cómo, luego, admiten una vulgar fantasía pictórica, o un simile natura, que se saldrá del ritmo, que pide unidad en cualquier sentido? No se comprende tal incongruencia. Y existe: puede verse y tocarse. ¿Es que tal arquitecto, hizo arquitectura moderna no más de oídas? Y luego, el pintor o el escultor, a lo mejor tras ideas literarias, pegue o no pegue, dando profundidad, llevando a veces lo deforme y grotesco al muro, o al aspecto verista, así contradiciendo la arquitectura ¿qué colaboración cree prestar? Decía pues, entonces, que si los arquitectos, no llamaban a los pintores y escultores a decorar sus obras, bien hacían, puesto que ningún pintor, ni aquí, ni en la Argentina, ni en México, ni en Norte América, ni en el Brasil o Chile, habían resuelto el problema de la decoración mural. Y aún en alguna de esas naciones, se trató de hacer bien las cosas, pero las más de las veces, éstas van por otro lado (y esto sí que es realista, pero de otra manera de la que decíamos) y se dice: ¿Tenemos artistas? Sí; pues convóquese a un concurso; nómbrase a un jurado; etc.

Vuelvo a lo que antes dije: no hay que discutir nada, no hay que echar abajo nada, no hay que luchar contra nada; basta sólo construir; hacer y realizar en este nuevo plano que hemos señalado; que lo que tenga que caer, caerá.

Así como en química dos substancias pueden determinar una tercera que ya no guarde relación con ellas, así también en arte, varios movimientos pueden determinar una nueva expresión estética. Y esto podemos evidenciarlo al momento.

A partir de la última fase del naturalismo, cuya expresión fué la pintura impresionista, nos encontramos con el primer intento de construcción, en Cézanne, y luego en el cubismo y en el neoplasticismo. Pero, pasado este primer momento, luego tuvo que venir la explotación de la fórmula. Como alguien dijo después, el cubismo no cumplió su promesa. Y del neoplasticismo tampoco podía esperarse nada, a causa de su restringida posición inamovible. ¿Finia pues el incipiente movimiento constructivo moderno? No, porque ambos movimientos determinaron algo insospechado; un nuevo realismo plástico, en pintura y en arquitectura. De ahí que estas dos expresiones nuevas guarden estrecha relación.

No pensaron, Cézanne, Picasso o Braque, que sus tentativas por llegar a una completa liberación de la pintura, emancipándola del aspecto naturalista, mediante una geométrica relación de valores plásticos, pudiese determinar, por un cambio brusco, casi inexplicable, un arte nuevo: la expresión netamente realista, a que nos hemos referido.

Hay que aclarar, que lo que se denominó, hasta el presente, pintura realista, fué una pintura naturalista imitativa. No hay que decir que el realismo a que nos hemos referido aquí, nada tiene que ver con eso. Por esto, para mayor precisión llamaremos a éste nuevo realismo, realismo concreto.

Si se llamó realismo, al arte que pretendió ser espejo de la realidad, a este otro le llamamos realismo concreto, porque se funda en la verdad material de los elementos plásticos: valor real, concreto, absoluto, del plano de color, de la línea y de la medida (la medida armónica) y por esto tiene que ser un arte planista. El color material, puro, sin mezcla (nada de paleta); la línea, en función geométrica de línea (tal como en un problema de geometría); y la medida, también real, por ser en una superficie plana, mensurable. Este conjunto puede crear un todo arquitectural (una estructura) independiente, quiero decir independiente de la naturaleza) el cual puede o no, intercalar formas de la vida; pero este último caso, esquemáticamente o simbólicamente (tal como en los dibujos prehistóricos, — un grafismo — los dibujos egipcios o los prehistóricos indoamericanos, o simbólicamente mágicos, como mucha parte de los dibujos simbólico religiosos de esos mismos primitivos o de otros). Por esto, en esta nueva pintura, ésta está en primer término, y la naturaleza detrás o ausente. Porque es una pintura libre, sin compromiso con nada, queriendo existir por ella misma.

Su aspecto difiere de cualquier otra pintura de cualquier tiempo. Recogiendo los últimos anhelos de la pintura vanguardista y también lo esencial de sus búsquedas, hoy ha tenido que romper con todo vínculo que pudiera ligarla a ella o a otra cualquier pintura, para ser algo que, si se quiere, ya no lo es; algo que podría decirse, que se pone en lugar de la pintura, más estrechando, por otro lado, su vinculación con otros aspectos propios de nuestro tiempo. Caso idéntico al de la moderna arquitectura.

Pues bien: una realización de tal realismo concreto sería la decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois. De manera que puede decirse, que hoy, nuestro país, posee un nuevo aspecto de la plástica que, en el futuro, podrá cristalizar en otros aspectos quizás aún más concretos. Tal lo quiere el realismo que caracteriza a nuestra época y que nos pone en un terreno que excluye todas las fantasías y ficciones. Y esto sin perjuicio de que lo que tenga que venir del alma, nos sea dado por añadidura, y quizá más abundantemente. Por que sólo los limpios del pecado de lo subjetivo, verán a Dios.

Julio de 1944

LOS GRANDES MURALES EN UN HOSPITAL URUGUAYO

El más esbelto y amplio de los pabellones de la Colonia Saint Bois se levanta, en medio de un paisaje extendido, que se pierde en graciosas colinas y horizontes lejanos, y en el que los ojos pueden encontrar la bella forma de los bosques, los vivos verdes de las huertas, la profundidad de tonos de las tierras de labor, los árboles de este invierno con sus frutos de oro, y un aire lúcido que envuelve todo esto y que en los días lluviosos lo enriquece y afina con infinitos grises amortiguados e inolvidables.

Desde dentro del Pabellón Martirené se ve por todas partes a través de amplias y numerosas ventanas, este paisaje dilatado y bello. Los ojos que lo contemplan vuelven a la intimidad de la casa, miran los muros, y encuentran en ellos — con sorpresa viva — los colores que armoniosamente cantan en grandes "panneaux" que el maestro Joaquín Torres García y sus discípulos pintaron en estas paredes, llevando a ellas una vida intensísima no expresada según anécdotas, imitación de la realidad, copia ni recursos literarios que son tan habituales en los malos pintores, en los malos críticos, en los sentidores desorientados, sino según una armonía en la que las cosas más entrañables del mundo, humildes o inmensas, han sido trascendidas, llevadas a un orden, a un equilibrio de formas y de tonos, conservando su gracia, su más profunda humanidad, y libertadas de lo perecedero, viviendo ya en una verdad de Arte inmortal que vence al Tiempo.

Desde fuera del Pabellón, junto al paisaje vivo de la colonia, bajo este cielo del invierno, pienso en lo novelístico de la empresa de Torres García, nuevo capítulo de la riquísima novela de su vida, que él ha historiado y documentado en preciosos libros, en cuyas páginas siempre asoma su cara de santo o de héroe. La empresa es extraordinaria. Torres García ha entrado en esta casa, gracias a la noble y generosa libertad de quien la dirige; ha mirado estos muros; ha considerado su sentido arquitectónico; ha compartido apasionadamente el deseo que anima a esta iniciativa — excepcional en nuestro ambiente médico — de llevar a los enfermos pan y alivio para el espíritu acongojado y solitario.

Torres García ha estudiado el problema de esta decoración con la conciencia más estricta; ha dialogado con médicos y con artistas; ha dialogado con los discípulos de su Taller; ha dialogado con los arquitectos; ha vivido con una intensidad tremenda muchos días y muchas noches de vigilia. Ha resuelto, en fin, con la firmeza y el heroísmo que lo caracterizan, el problema de esta decoración de muros; y uniendo su experiencia larga, riquísima y dramática a la consideración inteligente de las circunstancias, ha resuelto el problema con seguridad profunda.

Después ha concurrido, con intensa voluntad y ejemplar amor, al Pabellón Martirené, para pintar él mismo sus grandes "panneaux", para dirigir a sus discípulos, para vigilar con ojos y corazón esta gran obra. Ha concurrido en los días más crudos, a través de la lluvia recia o del aire helado, en viajes que no olvidarán los emocionados testigos de todo el episodio.

Este esfuerzo conciente y alegre; este diálogo sostenido por seres de vida aplicada al bien del mundo; este concierto extraño de personas dedicadas a saber y a sentir el Arte libres del profesionalismo y de los límites tristes de la burguesía: todo este esfuerzo noble ha tenido, naturalmente, su nota contrapuntística. Y no han faltado los improvisadores que con increíble ligereza — que ha llegado hasta la de comentar la obra sin verla — han traicionado elementales escrúpulos de ética, hablando de estos murales en términos y circunstancias que no podemos — en glosa límpida — considerar. (Alguna vez las voces torpes

venían de zonas que debieran estar más defendidas... sobre todo en el país en que Carlos Vaz Ferreira escribió un libro de nombre inolvidable: "Moral para intelectuales"!!).

Pero dejemos todo esto en el umbral del Pabellón Martirené; dejemos también el paisaje cambiante, los árboles despojados del invierno, las hojas de bella muerte dorada y de presencia tan fugaz.

Entramos en el Pabellón y un toque de luz viva nos golpea el corazón y la fe: ¡Allí está el primer "panneau" constructivo que pintó Joaquín Torres García!

Cantan en él los bellos tonos puros: las trascendidas y armoniosas formas de cosas eternas; los astros, las criaturas que pueblan la Tierra; los seres misteriosos del Mar; el hombre y sus entrañables signos; todo llevado a un equilibrio estricto, en cuyo secreto se puede penetrar cada día más, pero que aún desde este umbral, a la primera visión, comunica a todo ser sincero una sensación de cosa viva, musical, alegre y perfecta.

Y seguimos contemplando muros. Con un riguroso sentido de la adecuación, de la funcionalidad, de la armonía; ubicados en los lugares elegidos después de serio estudio; a distancias bien meditadas; emplazados según la vida de la casa y atendiendo el ritmo de estar de las enfermas; así se despliegan, como una sinfonía majestuosa y clara, los numerosos "panneaux" que maestro y discípulos han pintado. Una resplandeciente unidad los une; y cada cuadro tiene su unidad propia, su unidad con los elementos arquitecturales, su unidad con los demás cuadros, pudiendo el contemplador percibir asimismo la diferencia de cada uno, la personalidad de maestro y discípulo que asoma en cada uno, a través de los motivos propios, y de la mayoría y ritmos característicos de cada "panneau".

Es difícil decir la infinita repercusión que esta música tiene en el alma. Pero todo aquel que con libertad y pureza puede sentir hasta qué punto influye en la vida moral y espiritual el Arte geométrico — grandes creaciones clásicas, arte gótico, música de Bach — piensa súbitamente en la perfecta — yo diré en la providencial, adecuación de esta pintura constructiva para los seres que habitan la casa de Saint Bois.

Pero esta afirmación tiene que ser fundamentada sobre todo en experiencia y formulada cuando, además, se tiene conciencia lúcida del efecto que estas obras producen en los dentro.

Después viene la valorización de la obra misma, su relación con los problemas vivísimos del Arte Moderno; la comprobación clara de la teoría de decoración mural, ampliamente explicada por el maestro Torres García, cuyas afirmaciones sobre la relación de la Arquitectura con la Pintura Mural son comprobadas luminosamente en la decoración del Pabellón Martirené...

Y ya el dolor por la incompreensión, la tristeza que el sitio pudiera tener, la preocupación por los esfuerzos que seres generosos han hecho para que esta obra pueda vivir; todo eso se nos borra. Hay una gran alegría pura; ya intuimos que esta música resonará en nosotros a través de las horas y nos acompañará, apoyándonos, haciéndonos mejores, con una presencia tranquila y eterna.

Ahora salimos al paisaje. A medida que nos alejamos entre árboles y soledad, vemos el Pabellón esbelto en donde viven, custodiadas con sabiduría y humanidad noble, las enfermas para quienes esta casa se transforma, así, en otro hogar bello y cálido.

Ya estamos lejos. La ciudad no puede borrar el gran recuerdo de aquellos muros vivos en los que la voluntad creadora, el verdadero sentido de la Medicina social, el heroísmo de un maestro como Torres García, la noble capacidad de colaboración de una Escuela han dejado obras que están más allá del medio y de la época, y cuya belleza "penetrable" crecerá a través del Tiempo, viva en sí misma y en su sentido moral, como reveladora de un concierto de ejemplos. De una admirable, alegre lección.

UNA FELIZ REALIZACION DE MODERNA DECORACION MURAL

En este momento se inaugura una obra de pintura constructiva, ornamento y decoración de las paredes del Hospital Saint Bois. Se podría sospechar lo que pienso de esta obra, según palabras ya dichas por mí, en otras circunstancias, referentes a la obra del pintor D. Joaquín Torres García. En esos muros se desarrolla definitivamente, y en sus proporciones mejores, la aspiración de sus conceptos formales. La anécdota desaparece y queda su fuerte estructura con planos de color, alcanzando su aspecto definitivo. Es una bella realización dentro de su género. Está de acuerdo con el tipo arquitectónico, con el cual toma estilo. Es sobria, enérgica y alegre, sin complicaciones; no creo inquiete a los enfermos bacilares, excepto que entre los enfermos haya algún pintor académico o algún esteta aficionado, perteneciente a otro gremio, que todo podría suceder...

En el lugar donde está emplazado el edificio y su extenso paisaje pone una nota de novedad y de vibración optimista. El óleo y su aspecto esmaltado me parece perfectamente apropiado para esa distribución de cinco colores puros. Dentro del tono luminoso del muro, sus bancos verdes, y, cristales azules en lo alto, concuerdan y extienden el acorde tonal hacia abajo y lados del hall, a la entrada. En los pisos de arriba la luz del lugar, los niquelados de los distintos utensillos y sus muebles también concuerdan.

En total que armoniza todo, y esto es lo que principalmente debe exigirse a una obra de esta índole. Tiene además el mérito de ser la primera en su estilo, hecha en estos países del Plata. Así es que debo felicitar al médico jefe del Hospital Saint Bois por su acertada decisión al ordenar su ejecución.

CARMELO DE ARZADUN

LA OBRA DE TORRES GARCIA EN EL HOSPITAL SAINT BOIS

Ante los magníficos murales realizados en el Pabellón Martirene por el Maestro Joaquín Torres García y sus discípulos, con una concepción ajustada de lo que necesita el psiquismo de los enfermos internados en esa colonia sanatorial, deseo recordar algunas ideas que informaron el capítulo "Torres García y la Arquitectura" en un libro sobre la personalidad y obra de este gran artista.

Así como la arquitectura — madre de las artes plásticas — se ordena en las formas puras de la geometría y en el ritmo y la medida, también para Torres García deben ordenarse las formas plásticas si se quiere llegar a la perfección original, y por eso se ha dicho, y él no lo ha rechazado, que era antes que nada un arquitecto. Y también como arquitecto no sólo ha considerado a la creación plástica, sino que también ha considerado que debe llevarse al ritmo y la medida todo lo que constituye la vida psíquica del artista y también su actitud moral.

El arquitecto que hay en Torres García no es, pues, un frío ordenador, sino un apasionado creyente en su fe que busca manifestarla no en el desorden de la emoción, sino en la mayor pureza y elevación de espíritu.

"que Grecia es el punto de partida de nuestra cultura occidental no hay que decirlo — ha escrito Torres; — desde allí arranca un equilibrio a que jamás se había llegado: apoyo de las intuiciones en las formas de la razón. De lo que surge una universal arquitectura que comprende a todas las ramas del saber. Entonces es que en las artes se destaca por primera vez el sentido estético. Sí; es la primera vez que de esto se tiene plena conciencia, y de esto Platón es un testimonio. Y este gran filósofo ya tuvo la evidencia de lo que debía ser el arte (que es lo concreto y lo que los otros llaman lo abstracto y que tantos siglos después (ahora) recién se comienza a realizar. Esta pintura, pues, cuya total teoría expone-mos, sería la pintura tal como Platón pudo concebirla. Dominando en ella, pues, el sentido estético: la forma absoluta, el tono absoluto, lo concreto de la medida y de la materia, la evidencia del ritmo: barrido de ello lo imitativo (no por esto concreto), barrido todo propósito y hasta el sentimiento moral del artista, y quedando sólo, y escuetamente lo elemental... Pero, se dirá, entonces, caeremos en un arte cerebral, sin alma. Hemos puesto el ejemplo del arquitecto, y creo que basta. Y sólo se producirá un arte así, frío si el artista lo es, y pobre si es pobre, pero no si posee un alma".

El maestro nos recuerda siempre que a la totalidad espiritual corresponde la actitud moral y la relación con la realidad del día.

"No hay que olvidar —dice— que si por la adquisición a las leyes universales, el artista realiza un acto moral; por otro lado (tomando tono, y ahora no me refiero al color) tomando tono en la realidad de hoy: no desvinculándose de la vida real, mantiene el equilibrio necesario".

Torres expresa esto mismo (que ha puesto en práctica desde hace muchos años) de la siguiente manera: "Pero todo esto debe pasar a la obra sin propósito: no ha de ser la preocupación del artista (aunque tiene que ser disciplina para su formación espiritual y estética y programa para su vida); no debe ser preocupación pues la sola preocupación, ya técnica, ha de ser la realización de una estructura perfecta y una unidad estética que será su obra, será la que en el muro desierto que habrá reservado el arquitecto —que habrá excluido la decoración— brillará sobre el muro o el espacio desierto. Y aquí está su rol, aquí está su función, aquí está su objeto. Y esto porque el hombre intrínsecamente es un espíritu y necesita de lo estético para su equilibrio".

Sabe muy bien Torres García, yendo a la obra sin propósito, lo que en el terreno filosófico tan bien expresa Max Scheller refiriéndose a la obtención de elevados fines, cuando dice: "Pero —y este es un pero importantísimo— ciertos fines sólo se alcanzan cuando no son propuestos voluntariamente. Los valores

como sus resonancias subjetivas —los sentimientos— son tanto más bajos cuanto más inmediata y fácilmente puede la voluntad proponérselos, y cuando más hay que dividir los bienes que los sustentan para que sean asequibles a muchos¹⁷.

La experiencia última de Torres García en el Pabellón Martirené confirma estas verdades; fundamenta sus ideas sobre decoración mural, y demuestra plenamente el sentido de educación que ha inspirado a esta gran obra, desde un punto de vista estético, psicológico, espiritual y moral.

DR. ALFREDO CACERES

EL AMBIENTE NECESARIO AL HOSPITAL MODERNO

Pertenece al grupo de médicos que en el balance de la enfermedad valoran en su justo término el estado espiritual del enfermo. Y esto caracteriza, en parte, la manera de aplicar la ciencia de curar a los seres humanos.

Es la tuberculosis una enfermedad de larga evolución, de porvenir incierto, en la que los estados de angustia y desesperación se presentan con inusitada frecuencia. La psicología de estos enfermos es profundamente modificada por la intensa preocupación que origina la enfermedad, a la que se suma el grave problema social que generalmente ellos tienen.

Es necesario desviar su atención, creando entretenimientos adecuados, que a su vez sirven de incentivo a la formación de una cultura que cree nuevos horizontes y renovadas esperanzas para el futuro. Es preciso crear nuevos refugios espirituales a estas almas atormentadas.

Nada mejor para ello que poner a estos seres en contacto con la más alta y pura manifestación del espíritu humano: la Pintura, la Música, la Literatura.

Es por esto que al hacernos cargo de este Servicio, fué una de nuestras primeras preocupaciones dar un contenido espiritual a la obra asistencial que el Estado ofrece.

Tuvimos la suerte de encontrarnos con un hombre de excepción —Don Joaquín Torres García— que en noble gesto altruista puso en forma desinteresada su Arte y el de sus discípulos a nuestra disposición, para dar color, intensidad y vida a estas paredes hasta ayer frías e inhospitalarias.

Otros delicados espíritus han tenido a su cargo la organización de una Biblioteca para proporcionar lecturas apropiadas y se estudia la posibilidad de ofrecer audiciones de música seleccionada.

Una honda satisfacción nos han producido estas realizaciones. Una vez más hemos ofrecido a nuestros asilados, lo que en situación similar hubiéramos deseado para nosotros mismos.

DR. PABLO PURRIEL

LAS PINTURAS MURALES DE JOAQUIN TORRES GARCIA Y DE SU ESCUELA DE ARTE CONSTRUCTIVO DE MONTEVIDEO

Muy pocos son los que en nuestro país, han sabido estimar en su verdadero mérito a este extraordinario pintor, y a la labor importantísima que ha desarrollado en nuestro medio como maestro de una escuela de pintores.

Es que hemos vivido en la costumbre de que toda idea nueva y de que todo movimiento renovador en materia de arte, tenía necesariamente que venir de Europa, especialmente de Francia. Teniendo tal origen cualquier obra o escuela, resultaba a nuestros ojos provincianos, digna de admirarse, y por el contrario, lo nacional, lo uruguayo, para acreditarse tenía necesidad de la consagración en los centros de cultura europea.

Por eso resulta inusitado y se mira con incredulidad y desconfianza a un uruguayo como Joaquín Torres García, que habiendo vivido largos años en Europa, donde adquirió el enorme caudal de su sabiduría, regresa a su país a verter en él, en obras y en discípulos el fruto de su gran experiencia, y a sembrar la semilla de su idea nueva, de su escuela creadora, dando lugar a que por primera vez en nuestra historia, nos sea dado ser testigos, en nuestro país, del desarrollo y crecimiento de una escuela de pintura de muy grande importancia.

Es preciso, sin embargo, que nos rindamos ante la evidencia. Aquí, en Montevideo, existe un gran pintor uruguayo, un verdadero gran pintor y gran maestro, con derecho a señalar rumbos en la vanguardia del arte contemporáneo.

Si alguno de los que lo conocen y lo valoran, hubiera tenido alguna duda en cuanto a esto, habría bastado para disiparla, la obra de pintura mural, que acompañado por sus discípulos ha realizado en el Pabellón Martirén de la Colonia Saint-Bois.

Nadie puede dudar de la importancia de la obra ejecutada. No es posible discutir el valor que como escuela de pintura representa el conjunto de las composiciones realizadas, dentro de una gran severidad de normas y de leyes, y con la expresión indudable de una gran libertad y una gran personalidad en cada una de las pinturas. Vemos una vez más confundirse armoniosamente los conceptos contrarios: disciplina y libertad.

Los más diversos temas o asuntos han sido tratados: desde la gran composición cosmogónica del maestro Torres en la sala de planta bajo, hasta la humilde naturaleza muerta o los sencillos elementos de uso en una escuela primaria, o el paisaje urbano o marítimo. Pero todo ha sido realizado dentro de las normas de formas y ritmos estructurados por el número de oro, y limitando la paleta a 5 colores planos tomados en sus tonalidades más intensas: los tres primarios, el blanco y el negro.

Se preguntará el porqué de esta limitación. Es evidente que en la realización de cualquier obra de arte, se parte de una serie de imposiciones y normas fijadas de antemano y dentro de cuyos límites debe moverse el artista.

Sujetando su libre inspiración a las limitaciones que le ofrecía el pobre tema, la pequeña melodía que le brindara Federico el Grande, Bach creó su maravillosa "Ofrenda Musical", encerrándose además por propia voluntad dentro de severísimas imposiciones de forma.

Con rigurosos límites de forma y ritmo, han sido escritos todos los Sonetos, con sus catorce versos edecesilabos, y a este respecto dice Valery, el gran poeta francés:

"Confieso que la creación de obras a partir de condiciones de forma, y casi por la sola yuxtaposición de obligaciones de hacer y de no hacer, ha sido uno de mis sueños más queridos. Ved que esto es referir la mayor parte de lo que se llama inspiracional período preparatorio de la obra. Tenía costumbre de decir en aquel tiempo (era tiempo en que aún se hacían sonetos) que yo colocaba al inventor del soneto, por encima del autor del más bello de estos pequeños poemas de forma fija".

Partiendo de moldes fijos y dentro de límites de extensión y de forma convenidos han sido creadas la mayoría de las grandes sonatas y sinfonías en sus formas clásicas.

Todos los estilos en Arquitectura han tenido sus reglas, y a ellas se han sujetado los más grandes artistas. Recordemos para terminar, la forma en que Poe explica el proceso de creación de su poesía "El Cuervo", que parece deducirse, como un teorema, de la serie de imposiciones que se fué fijando su autor mientras lo escribió.

Se puede afirmar que la casi totalidad de las obras fundamentales con que cuenta la humanidad, han sido concebidas y creadas, partiendo de datos precisos y sujetándose a reglas y obligaciones concretas de hacer y de no hacer.

Como no podía ser de otro modo, en la escuela de Arte Constructivo, el maestro Torres es quien inventa y fija las normas dentro de las que él y sus discípulos, realizan sus obras. El resultado no puede ser más maravilloso, aunque admito que al no informado pueda resultarle sorprendente y desconcertante. Trataré en otra oportunidad de explicar las razones de esa sorpresa y ese desconcierto. Lo real, lo verdadero es que surge de los muros, así pintados, una belleza, una alegría, una intensidad de emoción sólo comparables al sobrecogimiento que puede producir la música, y no hay, por cierto, arte más comparable a la música que el de estos pintores. Librada la pintura de la obligación de representar, y tomando las formas y colores sus valores reales, concretos, auténticos, sobre el muro en que han sido puestos, realizan un juego de armonías, contrastes, repeticiones, acentos, y ritmos cuyo equivalente más próximo es preciso buscar en la música.

Por causa de esa misma prescindencia de lo representativo, de lo imitativo, estas pinturas son planas. No tienen tercera dimensión, con lo que se quiere decir que su adaptación a los muros es perfecta y su valor decorativo como pintura mural, altísimo.

Puede afirmarse que los muros así decorados, con esa extraordinaria fuerza de color y con el equilibrio y armonía de formas que tienen la mayoría de ellos irradian en los ambientes, una belleza y una alegría tonificantes, que penetran el ánimo del espectador, aun cuando éste esa poco informado en materia estética y por más prejuicios que tenga contra este nuevo género de arte.

En tal sentido, es de alabar el buen criterio de la dirección técnica del pabellón en que han sido ejecutados, que así lo entendió, y tuvo presente además el beneficio de orden cultural que la presencia de esos murales tiene necesariamente que provocar.

Es de esperar que este ejemplo sea seguido en otros edificios, y que podamos en esta forma, aumentar nuestra riqueza artística, tan precaria hasta el presente, al mismo tiempo que se brinda oportunidad de desarrollo y progreso a este prodigioso núcleo de pintores que el destino ha querido que surgiera en nuestro país por virtud de la presencia en él de Joaquín Torres García.

ARQ JUAN R. MENCHACA

DIVAGACIONES SOBRE ARTE CON MOTIVO DE UN HECHO ARTISTICO

Mucho se ha hablado de la facilidad o dificultad de la creación artística, de si el artista construye con la mágica desenvoltura del elegido por fuerzas milagrosas o con la hermosa y trágica obsesión del atormentado por un problema. A mi entender, tanto valdría decir de un dolor que es difícil o de una alegría que es fácil, cuando lo justo sería hablar de fuerza o debilidad de superficie o profundidad, ya que ambas cosas pertenecen al sentimiento y al espíritu que no a la razón y al intelecto. Así el arte es una simple forma de vida, de espíritu, de ser, no más o menos compleja, sino más o menos intensa.

Más arriba he dicho "creación artística", como si hubiera una creación no artística, como si toda creación no fuera un hallazgo con más invención que descubrimiento, con más de arte que de ciencia pura, con más de espíritu, en fin, que de inteligencia.

Estas vagas opiniones sobre el ser del arte son en mi creencia el prolegómeno necesario para sentar una premisa y vivificarla con un ejemplo. La premisa dice que el artista no es un sujeto intelectual argumentando frente a un objeto eterno a su arte, a su vida, que se le resiste, sino, un ser espiritual, una fuerza que inventa sus propias dificultades, o, lo que es lo mismo, que verdaderamente crea.

El ejemplo es la obra que Torres García, acompañado de sus discípulos, realiza en la Colonia Saint Bois.

Resultaría paradójico proyectar cuestiones tan impersonales a la tan inviolable particularidad que significa una determinada obra de un individuo determinado, si las llamadas ideas generales, fueran otra cosa que la distancia y altura necesarias para ver el panorama universal de las cosas particulares. Por lo demás, todo gran artista encierra en sí el arte en total, junto al misterio supremo del personaje activo, del acto vivificante.

Y en este viajar de lo más abstracto de la regla a lo más concreto del problema, de lo más simple de la idea a lo más complejo de hecho, toma origen la principal excelencia de Torres García, cuyo arte es símbolo de tal peregrinaje.

Los trabajos de la Escuela Constructiva, en la Colonia Saint Bois, todavía no han finalizado, y yo sólo he visto el primer mural, pintado por su creador y maestro, que es materia harto suficiente para el asunto de esta prosa que, como ya he dicho, no tiene otro objeto que el plantear un problema de arte, encarnado por un personaje en un momento culminatorio de su actuación.

Entrar a la sala — moderna, exactamente funcional— que contiene al mencionado mural es, sin hipérbole, entrar a un mundo nuevo, extraño, y, a la vez, simple, donde se une lo misterioso a lo estricto, la ley a la libertad, la pasión al intelecto.

Lo primero que se ve es una estructura, un organismo de formas y de colores vivos categóricos que, pese a estar distribuidos en planos, individualizados, valen como tono, se relacionan y sintetizan, hasta formar la más alta relación y síntesis del conjunto armónico. Después, ya todo es sugerencia, hallazgo, intimidad universal de cosa descubierta, de mundo visto, tocado, y todavía presintiendo.

Ya una vez dije que "el arte es una selección de asombros", que "el artista es el ser que sabe asombrarse"; la obra de Torres García me lo confirma: la creación en verdad comienza por el ¡Ah! de la maravilla, la Thaumante platónica.

Esta última construcción del maestro Torres García, como todas las anteriores, se expresa, inviolablemente por la plástica. Quizá exista en ella el resultado de un juicio, de un razonamiento, de una actitud, e indudablemente hay una concepción del mundo; pero, todo ello indivisible con su lenguaje, con su

forma de expresión, que, en vez de ser el continente de la obra, es el contenido. Por eso al querer hablar de su esencia más íntima, las palabras se nos quedan en la sangre, en los bordes del alma, y para transponerlos tendrían que materializarse no en sonido, sino en color y forma.

He mencionado la "intimidad universal" de este mural y como quizá resulte extraño la reunión de estos dos adjetivos, intentaré clarificar lo que en mi intención quise expresar al reunirlos: Esta última obra de Torres García como tantas otras del mismo autor, presenta un simbolismo cósmico; pero, no es ahí, como podría creerse, donde reside la arteria del universalismo que posee, pues siendo el símbolo, en algo una visión racional del mundo es susceptible todavía, de alguna explicación, de verse comprometido por el intelecto. No, la universalidad se encuentra en un sentimiento, en una compenetración vital con el universo, en una visión mundial y espontánea de las cosas, y que, por ende, no puede ser agotada por el símbolo, sino simplemente presentada.

Podemos agregar a todo esto, que una obra no es abstracta por que es simbólica, es simbólica por que es abstracta. De ahí que esta creación del maestro Torres García viva como una cosa, como un ser, como un hecho del espíritu que no se explica, que se percibe, se siente, es decir: que se comunica a otro espíritu directamente, sin traducciones intelectuales.

Antes de seguir avanzando en lo expuesto, para mayor claridad en tal exposición y mejor comprensión de cómo justo al arte de Torres García, quiero describir lo que comprendo por intelecto y lo que a mi entender es el espíritu. No dudo que en mi interpretación de estos dos conceptos sea demasiado personal y errónea: y si existen dos vocablos más fieles a lo que he querido significar ha de perdonárseme el no haberlos utilizado, ya que mis conocimientos de nuestra rica lengua hispana son torpes y más que limitados.

Atribuyo al intelecto una función analítica, finita, cognocitiva y demostrativa, susceptible de ser abarcada por el entendimiento, y agotada por la explicación. Entiendo por espíritu, no un ente supra-terreno de ascendencia demiúrgica, sino la acción en total, angustiada de posibilidad, sintética, viva y, por ende, infinita; y en esta síntesis de infinitud vital, se origina el mundialismo del hecho, lo creado, lo inagotable.

Siguiendo con nuestra ejemplarización, digamos que Torres García, ha llegado al plano del objeto puro. Expliquémonos: lo espiritual es la objetivación suprema; la mayor parte de las obras de arte son hijas de la sensibilidad y de la inteligencia, y muy pocas del espíritu. Las primeras son el resultado de un a veces formidable análisis de la realidad y de un frecuentemente sutilísimo gusto por lo estético; mas sólo las segundas superan todo eso hasta crear verdaderos objetos. A las unas pertenecen las obras de Anatole France y Huxley, de Wagner y Debussy, de Mattis y Klu, etc.: a las otras, las creaciones de Miguel Angel y Velázquez, de Beethoven y Bach, de Shakespeare y Dostolewski.

Encontrad en el arte de Torres García algo de su temperamento, algún raciocinio o sentimiento, que abarque el ámbito de la obra o la circunscriba a un plano de la realidad, y entonces se derrumbará por la base todo lo que de él he juzgado; pues, repito, hay obras que permanecen en los límites de la capacidad del autor y de las características de una época, son los productos de la inteligencia y de la sensibilidad, y, tarde o temprano pasarán a tener "magnitud histórica"; hay otras, verdaderos objetos, creaciones que devoran la mano creadora, personajes de su mundo, que, como patrimonio del espíritu han de durar mientras dure el hombre.

Entre estas últimas se encuentra el arte del maestro Torres García.

No odo que todas estas razones pecan de imprecisas y superficiales, y que mi imaginación se ha dejado llevar por fantaseos estériles sobre asuntos generales — de seguros ya agotados por cerebros eminentes — evadiendo el problema concreto del mural de la Colonia Saint Bois. Busco justificarme en algo, denominando a estos párrafos "Divagaciones sobre arte..." y argumentando que toda creación de un artista encierra en sí el arte en total. Pero, existe una tercera justificación, y es que siendo la decoración mural el medio de expresión natural y necesario al espíritu de Torres García, y sabiendo que este pintor es

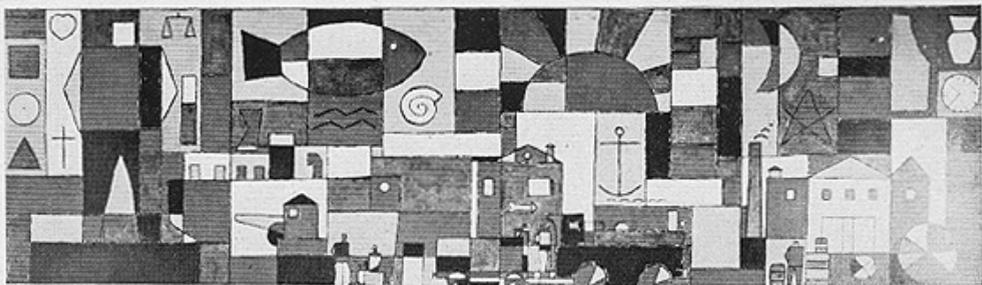
uno de los pocos creadores en arte de nuestra época, he visto en las realizaciones de este primer mural constructivo — con todo egoísmo y mala intención — el momento propicio para materializar algunas ideas peregrinas que problemas artísticos despertaran.

El espectador con algunos conceptos fieles sobre la plástica moderna, que observe la mencionada decoración, verá, sin lugar a dudas, la diferencia esencial del Constructivismo con las últimas escuelas de pintura. Estas — cubismo y neoplasticismo — siguen siendo, pese a su reintegración en la geometría un puro esteticismo, un regustamiento de los valores plástico-geométricos por una sensibilidad de pintor — el cubismo — o por un refinamiento casi científico, de esteta racionalista — el neoplasticismo; — aquélla — el constructivo — libera a la plástica del caballete y de lo particular — por primera vez desde el Renacimiento — para elevarla a lo monumental, a la verdadera geometría, a la arquitectura, Picasso, Bracque, Juan Gris, etc., alimentado ya de Cezanne, si bien es cierto que vieron en las culturas primitivas ciertos valores plásticos, que marcarían el derrotero del arte moderno, no tomaron en cuenta lo fundamental: el valor universo, la hermandad con la arquitectura, la verdadera abstracción, la estructura, el sendero del símbolo. Y esto es lo que vió Torres García, para luego crear una forma exclusiva de su espíritu.

Sé que no he diferenciado en esencia el Arte Constructivo de las otras concepciones plásticas; dejándome arrastrar, más bien, por consideraciones muy simples y generales sobre las características de toda creación. Pero, tal diferenciación, ha sido más que aclarada por Torres García en sus continuas conferencias y en su libro "Universalismo Constructivo", monumental estudio del arte de todos los tiempos y de un arte naciente.

Por mi parte, he reunido todas mis fuerzas para rendir este homenaje a un gran artista que respeto y amo, dejando a cerebros más cultos su más alta estimación.

GUIDO CASTILLO



J. TORRES - GARCIA.

7 X 1.90 - 1.0 PISO



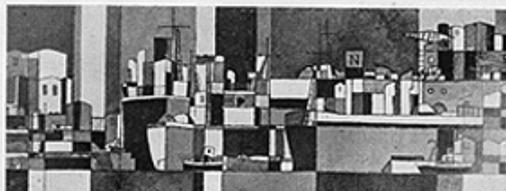
J. TORRES - GARCIA.

7 X 1.90 - 2.0 PISO



JULIO ALPY URUGUAY.

3 X 1.90 - 2.0 PISO



HORACIO TORRES. 4.80 X 1.90 - 1.0 PISO



JOSEFINA CANEL.

1.50 X 1 - 4.0 PISO



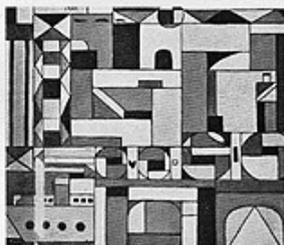
DANIEL DE LOS SANTOS.

1.90 X 2.30 - 3.0 PISO



HORACIO TORRES.

1.90 X 2 - 2.0 PISO



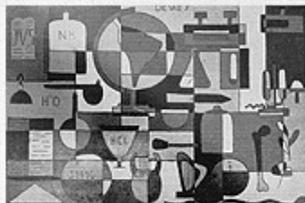
ANDRES MOSCOVICH.

1.90 X 2.15 - 3.0 PISO



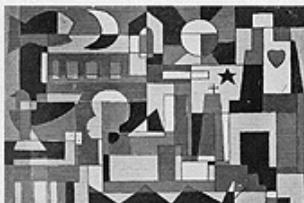
AUGUSTO TORRES.

4.80 X 1.90 - 1.0 PISO



TERESA OLASCUAGA.

2.80 X 1.90 - 2.0 PISO



DAYMAN ANTUNEZ.

2.72 X 1.90 - 4.0 PISO



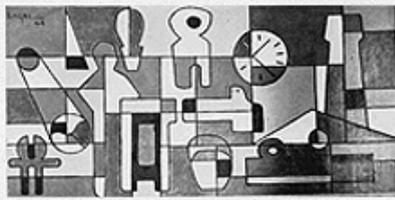
AUGUSTO TORRES.

2 X 1.90 - 1.0 PISO



GONZALO FONSECA.

3.65 X 1.90 - 2.0 PISO



HECTOR RAGNI.

2.81 X 1.90 - 4.0 PISO

Capítulo III

PASADO, PRESENTE y FUTURO:
el EspÍRITU del ARTE
TORRESGARCIANO

EL SERVICIO Y LA RESPONSABILIDAD EMPRESARIAL DE ANTEL ANTE LOS “MURALES DEL SAINT BOIS”

Inés Patrone



En 1997 se firma un convenio entre el Ministerio de Salud Pública (MSP), el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL) para realizar el rescate de los murales pintados en 1944 en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, que se estaban perdiendo debido al mal estado del edificio. Allí comienza una experiencia de largo aliento a través de un proyecto que conjuga el aporte profesional y técnico de los restauradores del MEC, la disponibilidad del Hospital –tanto edilicia como de su personal– y los recursos materiales y humanos de Antel, para llevar a cabo el rescate, mantenimiento y cuidado de la colección por 50 años.

Los “Murales del Hospital Saint Bois” constituyen una obra que tiene una peculiaridad que la hace única: es un trabajo realizado por una generación de alumnos que son convocados por su Maestro a pintar en un mismo ámbito físico –un Hospital de tuberculosos– en un momento determinado –mayo y junio de 1944– y con lineamientos específicos –los fundamentos del universalismo constructivo torresgarciano–.

Estos Murales no son la suma de individualidades, forman una pieza única y como tal tienen valor y sentido. Estos murales hoy se consideran un eslabón importante en la historia del arte del continente ya que revivieron en el siglo XX el espíritu colectivo del arte de otros tiempos.

Es con esta responsabilidad social y sensibilidad por el valor único de la colección que Antel emprendió este delicado y complejo trabajo. Por lo expresado anteriormente mantener la colección unida fue un valor a respetar. Por este motivo el primer paso consistió en la recuperación de los cinco murales que fueron extraídos con anterioridad, en la década del 70²⁰, al mismo tiempo que se extrajeron los emblemáticos siete Murales del Maestro Torres García, de triste y conocido destino.

²⁰ Recordemos que en el año 1974 se cumplió el centenario del nacimiento en Montevideo del Maestro Joaquín Torres García (1874-1949). (Nota de los editores: JIGP y AGV).

El trabajo de rescate significó no sólo un desafío técnico importante, sino también de coordinación e integración de esfuerzos y recursos por parte de todos los actores involucrados, principalmente el MSP como propietario de la obra²¹ y el MEC como salvaguarda del Patrimonio Nacional, además de brindar los técnicos con conocimiento específico.

En esta experiencia participaron: el Profesor Ruben Barra, Restaurador profesional y artista plástico, la directora por aquel entonces del Taller de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Mary Miranda, Restauradora profesional y artista plástica, y el sub-director del mismo, el también Restaurador profesional y artista plástico Miguel Umpiérrez, Alberto Benítez, Vladimir Muvich, Gimena Gracés, Rodrigo López, Adriana Penadés (Técnicos del Taller de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación), Sergio Meirana, Osvaldo Bat, Jorge Echenique, Raúl César Pérez Fernández (Técnicos de Antel formados en restauración para trabajar en este proceso y a su vez artistas plásticos) y sumados a todos estos en distintos tiempos los profesionales extranjeros, Sergio Montero y Jaime Cama (Técnicos restauradores mejicanos) y Lionello Puppi y Mauro Pietrobon (Técnicos en restauración italianos).

Se trabajó en condiciones poco comunes, en medio de un Hospital en funcionamiento, con obras de gran porte que requerían infraestructura e investigación en nuevas técnicas y materiales. Si bien el trabajo se inició con el aporte de técnicos extranjeros durante los primeros meses, fue de fundamental importancia la capacitación de los técnicos uruguayos porque permitió la continuidad del proyecto hasta llegar a concretar la totalidad de la obra restaurada. Esta capacitación se realizó a través de la experiencia misma, involucró a todo el equipo y permitió ejecutar las distintas etapas de la restauración, logrando así una síntesis de conocimiento y oficio. Otro valor técnico al que se arribó consistió en lograr una restauración eficiente, es decir, aquella que asegura mayor estabilidad de la obra en el tiempo.

En distintos momentos nos acompañaron algunos de los alumnos autores de las obras. También alumnos y personas vinculadas al Taller Torres García, brindando su apoyo en la elaboración y presentación del proyecto. Tuvimos el privilegio de que nos visitaran en el Hospital algunos de los alumnos: Julio Uruguay Alpuy (1919-2009) y María Celia “Quela” Rovira (1917-2014). Compartieron anécdotas únicas de aquella experiencia sobre cómo los convocó el Maestro a participar, qué instrucciones les dio, qué sintieron al trabajar en un Hospital con tuberculosos, con qué recursos contaban, etc.

En lo personal sentí que repetíamos en parte aquella experiencia “loca” del 44. Se daban algunas características similares en ese espíritu de “ir contra viento y marea”. Formamos un equipo donde veníamos de distintas realidades, ocupaciones, formaciones, etc. Los recursos eran limitados y por momentos fueron escasos y esto generaba mejor organización, nuevos métodos e instrumental. El Hospital estaba en funcionamiento y estas tareas que generaban ruido, polvo, movimiento, etc., distorsionaban el trabajo normal. Con la mejor disposición del personal médico, de

²¹ Cabe acotar que a partir del advenimiento de la Democracia en 1985 se creó dentro del MSP la Administración de los Servicios de Salud del Estado (ASSE), que tuvo por cometido actuar como un organismo descentralizado de la cartera de Salud Pública para administrar toda la órbita de la asistencia hospitalaria, de centros de salud y policlínicas. Dicho de otro independiente del MSP, sometida al control de éste y plenamente integrada al Sistema Nacional de Salud. (Nota de los editores: JIGP y AGV)

enfermería, usuarios y público en general, se realizaba la extracción de los murales, delimitando sectores y en algunos lugares realizando mudanzas provisorias con plazos reducidos. Pero a pesar de estas dificultades el equipo mantenía fuerte el anhelo de rescatar los murales y con ellos rescatar aquella historia, aquella gesta torresgarciana.

La obra de Joaquín Torres García, de fuerte sustento conceptual, genera una corriente de pensamiento y de adhesión por contener raíces de identidad que llegan a lo profundo del individuo. Por este motivo, quien lo percibe se vuelve transmisor de esas ideas, que luego plasma en su hacer, en su actividad. Concretamente su pensamiento se multiplica a través de sus alumnos y alumnos de sus alumnos en varias generaciones, en arquitectura y en iniciativas como ésta, de generar vida, de restaurar, de volver a pintar...

Quienes saben de Arte dicen que las pinturas “viven” por lo que exigen un mantenimiento continuo para que muchas generaciones puedan disfrutarlas. Cuidar de una colección significa y comprende: reunirla, restaurarla, mantenerla y mostrarla.

Arq. María Inés Patrone, Coordinadora del proyecto de Restauración (1999-2006).

Juan Mastromatteo ²²

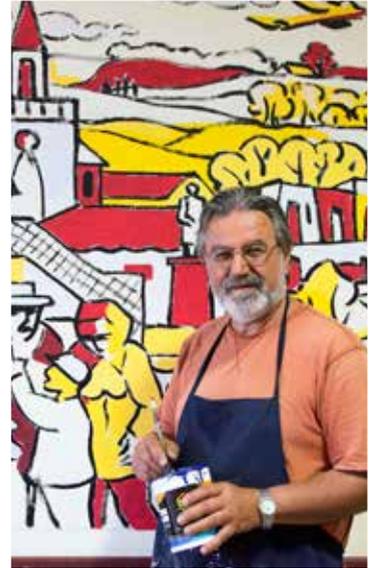
Primero y a modo de testimonio sobre algunos datos sobre nuestra realidad cultural

El día 4 de octubre de 2014, en el semanario montevideano Brecha el señor Director Nacional de Cultura, el profesor y Doctor en Letras Hugo Achugar escribe: “Lo que reclamo es que los políticos, los periodistas y los analistas cuando se ocupan de política incluyan también a las políticas culturales. Es decir, reclamo que la señora Cultura deje de ser invisible en el pensamiento político de nuestro país”.

Realmente no me lo esperaba y menos que viniera de sus palabras. Hace mucho tiempo que venimos esperando que la Cultura forme parte del “pensamiento político” y no sé si el referido reclamo puede equiparar a periodistas y analistas con la responsabilidad política de los gobernantes.

Hace poco más de dos años y siendo directivo de la Unión de Artistas Plásticos y Visuales (UAPV) solicitamos y entonces accedimos a una entrevista con el Director Nacional de Cultura, el Dr. Hugo Achugar.²³

Allí planteamos una serie de reivindicaciones y dejamos constancia de ellas en una carta que entregamos en sus manos y de la que nunca obtuvimos respuesta (copia que guardo entre mis documentos).



²² Nota de los Editores: Este artículo del compañero de ruta de nuestro proyecto Juan Mastromatteo, fue elaborado en el mes de febrero del año 2016, esto quiere decir que fue el primer artículo con que este libro-catálogo contó. La prioridad mastromatteana se debió simplemente al hecho de que Juan ha acompañado la trayectoria de uno de nosotros (Alejandra Gutiérrez Venturini) desde el año 2006, también acompañó y apoyó las peripecias del II Encuentro Internacional de Muralismo en el Saint Bois (2014) y que también en él nos apoyamos desde “el vamos” para llevar a buen puerto nuestro Fondo Concursable.

²³ Nota de los Editores: La casualidad ha querido que este destacado referente de la cultura letrada uruguaya, doctorado en la Universidad de Pittsburg en el año 1980 y Director Nacional de Cultura entre los años 2008 y 2015, haya nacido el mismo año en que se pintaron los “Murales del Saint Bois” (1944). Tal vez sea necesario intentar entender o al menos pensar que haber nacido en el Uruguay en la década de 1940 -o entre 1880 y 1980 por arriesgar una periodización amplia- significaba comenzar a absorber no solo una cultura general variada y enriquecedora, sino también un carácter con ciertas estrecheces propias de un medio con escasez de fervor o vocación creativa y proclive a defender el espíritu de pequeña o al menos de “aldea” mediana.

Entre otros temas le hablamos al Señor escritor Achugar de “la invisibilidad que las políticas culturales imponían a las artes plásticas”.

Su respuesta fue categórica y más o menos recuerdo nos contestó que él no tenía la misma opinión, que no lo percibía y señalando con un gesto el entorno, agregó, “tengo amigos pintores y pinturas en las paredes”.

Me fui con una sensación de tristeza e incertidumbre.

Solo el tiempo daría una respuesta y al leer las expresiones del entonces Director Nacional de Cultura me sobrevino en forma de pregunta: ¿le conformaría al Dr. Hugo Achugar que como respuesta a su reclamo, los políticos le contestaran con sus gustos personales y del modo en que cada uno alhaja las paredes de su casa? Mire, tengo cuadros en las paredes, una biblioteca llena de libros y escucho a Bach.

¿Acaso es posible confundir una política cultural nacional con la distribución de objetos culturales de la oficina o del hogar de un político, o incluso de un Director Nacional de Cultura? Quiero creer que no, que no es posible la confusión.

Con el tiempo he llegado a creer con benevolencia que el poder ciega a los hombres. Tal vez por eso creo que el pensador o intelectual de la cultura debe cuidarse muy bien de ejercer cargos de poder: cada uno ve el paisaje desde el lugar en que se para.

Aunque también es posible suponer que quienes ejercen la noble tarea de dirigir y administrar bienes ajenos o por lo menos colectivos, tendrán la suficiente honestidad intelectual y moral para pedir prestadas o nutrirse de otras miradas que enriquezcan su visión personal de las cosas. Sería deseable e imperativo hacerlo.

Las expresiones precedentes nos servirán de marco para reflexionar sobre la Cultura nacional, el lugar y las responsabilidades que a cada actor social le cabe en tan delicada tarea.

Segundo y a modo de contexto conceptual y reflexivo sobre la Cultura

Cultura (del latín: cultura, cultivo) es un término que tiene muchos significados inter relacionados. Como es sabido, en 1952, los antropólogos norteamericanos Alfred Kroeber (1876-1960) -contemporáneo del Torres García- y su colaborador Clyde Kluckhohn (1905-1960) compilaron una lista de 164 definiciones de “cultura” entre las que se encuentran algunas de las más clásicas y aceptadas: 1) Excelencia en el gusto por las Bellas artes y las Humanidades, también conocida como “Alta cultura”; 2) Los conjuntos de saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social, incluyendo los medios materiales que usan sus miembros para comunicarse entre sí y resolver sus necesidades de todo tipo.

Cuando el concepto surgió en Europa -durante la transición entre la Ilustración y el Romanticismo doctrinario- se refería a un proceso de cultivación o mejora, como en la agricultura u horticultura.²⁴ Ya entrado el siglo XIX, el concepto de cultura pasó

²⁴ Nota de los Editores: Valga como buen ejemplo de este concepto la elaboración de uno de los primeros libros escritos en Montevideo, *Observaciones sobre Agricultura* (1813-1814) del Presbítero José Manuel Pérez Castellano (1743-1815), publicado póstumamente (en 1848 en versión incompleta y en 1914 la versión completa), con el que el sacerdote uruguayo “ilustrado” pretendió enseñar y difundir entre los pequeños agricultores la cultura de la horticultura casera o en pequeña escala, vale decir, que nuestros primeros chacareros se “cultivaron” o culturizaron aprendiendo a manejar el cultivo de la tierra.

a referirse al mejoramiento o refinamiento de lo individual, especialmente a través de la educación y luego al logro de las aspiraciones o ideales nacionales. A mediados del siglo XIX, algunos pensadores y científicos utilizaron el término “cultura” para referirse a la capacidad humana universal. Para el filósofo y sociólogo alemán antipositivista Georg Simmel (1858-1918) la cultura se refería a la cultivación de los individuos a través de la injerencia de formas externas que han sido objetivadas en el transcurso de la historia.

Entonces, en el devenir del llamado “Siglo XIX largo (1789-1914)” pero particularmente durante el comienzo del siglo XX, la “Cultura” fue estudiada como un concepto central de la Antropología, abarcando todos los fenómenos humanos que no son el total resultado de la genética. Específicamente el término “cultura” emerge de la Antropología norteamericana con dos significados: 1º) la evolucionada capacidad humana de clasificar y representar las experiencias con “símbolos” y actuar de forma imaginativa y creativa y 2º) las distintas maneras en que la gente vive en diferentes partes del mundo, clasificando y representando sus experiencias y actuando creativamente. Después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) el término se volvió importante, aunque con diferentes significados -tal como lo citamos aludiendo a los antropólogos Kroeber y Kluckhohn- y siendo estudiado por otras disciplinas como la Sociología de la cultura, la Psicología organizacional y los Estudios culturales y gerenciales.

Algunos etólogos han analizado la “Cultura” refiriéndose a las “costumbres, actividades o compartimientos transmitidas de una generación a otra en grupos de animales por medio de la imitación consciente de dichos comportamientos”.

Tercero y a modo de conceptualización y análisis de nuestra Cultura Nacional

Ahora nos detendremos en tres ideas que a modo de síntesis nos permitirán ubicar el tema de la actividad creadora en la Cultura nacional y en cómo afecta el tejido social.

1º) La cultura como instrumento que le permite al hombre apropiarse de la realidad física que lo rodea y transformarla para cubrir ciertas urgencias.

2º) La cultura como capacidad humana de construir un Universo simbólico capaz de darle explicación y sentido a sus necesidades espirituales.

3º) La cultura como superestructura capaz de generar dosis variables de poder y por lo tanto de dominación sobre las cosas y los seres.

Posiblemente sea el de la “Cultura” uno de los temas más polémicos y controversiales de la sociedad. Lo que podemos constatar con cierta objetividad es la presencia de grupos de acción que organizados en torno a ciertos objetivos comunes presionan sobre el medio social, geográfico y humano para imponer alguna forma de expresión cultural.

Estos grupos de variado origen e influencia provienen de todos los sectores sociales, económicos y políticos, conformando un abanico amplísimo de variables múltiples y con diferentes objetivos y alcances.

Una buena parte de la disputa del poder cultural descansa en las instituciones

educativas, públicas y privadas, en toda su extensión y competencias. Las instituciones deportivas, sociales y religiosas se reparten una buena porción de lo que resta de la mayor parte del inclasificable pastel que representa la Cultura.

En nuestra sociedad corresponde a la Educación, por excelencia, el compromiso y la tarea de generar una base, un sustrato universal cuyo centro radicaría en igualar las iniciales posibilidades culturales de la población, como garantía mínima de la igualdad de derechos y oportunidades; sin duda y por lo menos en espíritu y concepto esto está en la base jurídica y constitucional de nuestra República.

Las actividades artísticas, de algún modo, también están contempladas dentro del sistema educativo, en el sobreentendido que ellas deben estar presente en la formación general del Ser de cada persona.

Este tema que supone la especialización y profundización de dichas actividades es el cuello de botella del sistema, porque expresa, más que en ninguna otra actividad, la valoración que la sociedad toda y el sistema político en particular, le otorga.

Hasta ahora el paliativo a esta situación por parte del Estado lo constituyen algunos planes de estímulos, “Fondos” y ayudas, individuales y colectivos, puestos en práctica por el Ministerio de Educación y Cultura y sus Direcciones de Cultura.²⁵

En este marco, con más o menos variables debe moverse la figura del artista o trabajador de la cultura, dependiendo en muchos casos de su propia capacidad de movilidad en un medio que de por sí no ofrece muchas posibilidades.

Si conectamos este panorama con las afirmaciones que transcribía al principio del ex Director Nacional de Cultura, la conclusión es clara: el sistema político, esto es, las personas que ejercen el poder político no incluyen dentro de sus preocupaciones los temas de la cultura. No aparece en sus planes ni en su discurso.

La sociedad de algún modo se va moldeando en las grandes y pequeñas decisiones en que el “sistema” se manifiesta y en forma explícita o implícita, éste construye su discurso simbólico y a modo de manto que todo lo cubre, provoca afirmaciones y negaciones que terminan por darle carácter e institución a los comportamientos colectivos.

De este modo cada sociedad construye su propia identidad y cada uno de nosotros, matiz más, matiz menos, carga en su haber con una cuota de ese sentimiento identitario que termina generalizándose.

La construcción de símbolos culturales potentes provoca en las sociedades un positivo espíritu de superación al mismo tiempo que refuerza los elementos que fortalecen la cohesión social.

Así sucede por ejemplo con las grandes obras arquitectónicas y escultóricas urbanas que se transforman en íconos identitarios de las ciudades, o aquellas obras que en las más diversas manifestaciones del arte, terminan siendo asumidas por la sociedad como emblemas que la expresan y representan, por ejemplo, la obra de Joaquín Torres García o la de Pedro Figari, o la canción-poema “A Don José” de

²⁵ De hecho somos perfectamente conscientes que las reflexiones y críticas que vierto en este texto llegarán a la Ciudadanía gracias y a través de un “Fondo Concursable” ganado a fines del año 2015 por mi colega Alejandra Gutiérrez Venturini junto al Dr. Juan Ignacio Gil Pérez.

Rubén Lena, por dar solo dos o tres nombres paradigmáticos de nuestra Cultura.

Los “Murales del Saint Bois” son ejemplo de lo que acabamos de decir, en los dos sentidos, y su desmantelamiento, el retiro del lugar donde fueron realizados, constituye un símbolo negativo que termina siendo el más veraz testimonio del estado actual de nuestra cultura pública y del lugar que ocupa ésta en la agenda política o estatal.

El lugar de la reflexión en la pintura: Análisis del proceso creador

Por estos tiempos me han asaltado algunas sospechas que por su carácter y sentido las siento cargadas de significación para mi trabajo, como pintor y docente acostumbrado a interrogar mi quehacer, en lo que refiere a su origen, desarrollo y alcance. Preocupación que entiendo, forma parte de la formación artística, su crecimiento y su comprensión y por ende, a la valoración del Arte como expresión esencial del hombre.

Apuntan al análisis, a la reflexión y la intuición, con grados variables de certeza e incertidumbre sobre qué cosa es eso que solemos llamar arte.

Aclaro, sin embargo que las mismas, solo tienen un sentido instrumental o reflexivo en tanto pueden ser de utilidad para mi tarea de aquí en adelante. Mis sospechas se orientan más que a la producción y la multiplicación de la obra creada, a la profundización y singularidad del proceso creativo.

Podría sorprender este pensamiento cuando, al mirar hacia atrás, uno descubre que lo realizado pesa tanto y que no es poco, por lo tanto trataré de explicarlo.

Me sobreviene la pregunta de qué he estado haciendo durante tantos años, transcurridas tantas palabras, explicaciones, obras pintadas y exposiciones.

Tantas certezas duramente peleadas en debates, charlas o simples conversaciones, presentaciones y justificaciones.

¿Qué valor cobran las verdades defendidas hasta el momento, todo lo realizado y experimentado en el territorio de la pintura? Será que debo borrar el pasado y comenzar del punto cero.

No, no se trata de eso. Significa un nuevo estado de conciencia reflejado por una inquietante sospecha, como un fino hilo de luz que se filtra por una hendidura en una vieja y oscura habitación. Un hilo de luz que llega de pronto e ilumina un espacio de mi comprensión y de mi conciencia de pintor y que hasta ahora permanecía en la sombra o en la penumbra interior. ¿He perdido mi tiempo y ha sido inútil todo lo realizado?

Creo que la respuesta es: ¡de ninguna manera! Y agregaría: en todo este tiempo he estado aprendiendo y puedo asegurar que no es poco, si lo cargamos a la cuenta de los años transcurridos.

Alguien podría preguntarse legítimamente, si tantos años no son acaso excesivos para un aprendizaje. Mi respuesta es: sí y no. Sí, si estuviéramos hablando de los recursos, habilidades y saberes relativos a cierto aspecto de un oficio que requiere toda una serie de aprestamientos que apunten a la optimización que supone la singularidad de la tarea.

No, porque se trata de una actividad que si bien supone los condicionamientos del oficio, la actividad artística, por lo menos, supone un grado de riesgo creativo e imprevisibilidad no toleradas en otras actividades humanas.

Riesgo creativo e imprevisibilidad, libremente asumidas por el artista que pone su vida y su tiempo al servicio de la tarea. Dejamos de lado las valoraciones sociales de semejante actitud.

Todo ello se va ejercitando, ejecutando, a través de años de trabajo, ensayo y experimentación, a través de años de estudios, sopesando modos y maneras, materiales, temas y formas de la más variada naturaleza y concepción filosófica.

Incluso llegamos a determinar un sentido u orientación precisos, sustentados muchas veces en cuerpos conceptuales e ideológicos de gran potencia creadora y expresiva y que a nuestro entender resumen la síntesis del arte, su función y la concreción de nuestros mejores anhelos.

Damos pasos gigantes y pequeños, incluso retrocedemos en nuestro proceso, retornando a veces a formas desvalidas del pasado que nos sumergen en intensos estados de angustia.

Muchas veces salimos de ellos fortalecidos y con ese empuje y vigor, estimulados, reiniciamos la tarea con nuevas soluciones y atrevidos planteos.

Se reinicia así el proceso creador cargado de expectativas, el que seguramente, nos dejará nuevos aprendizajes y nuevas interrogantes.

Hay sin embargo un momento y este es el punto al que quiero referirme, en que estas alteraciones descritas modifican su ritmo y su propia dinámica interior. En principio y de forma inesperada, como decíamos, casi en forma de sospecha advertimos en nuestro interior un cambio sutil que podríamos describir como un cambio en nuestra conciencia que modifica nuestra percepción y nuestro Modus operandi. Una sensación que puede describirse como de calma profunda y activa. Como si las urgencias hubiesen desaparecido, adoptando el perfil casi ineludible de las definiciones imposterables.

Un tiempo que sabemos breve, acotado, si lo comparamos con el ya transcurrido, que debemos administrar con pasión pero sin apresuramiento, a riesgo de parecer paradójico.

Es que, una paz interior devenida seguramente de todo lo transitado, nos alerta sobre los gestos desmesurados de las urgencias, al mismo tiempo que nos previene de las vanas expectativas y sus naturales consecuencias, a saber, la derrota y la angustia.

Empieza así un nuevo proceso creador, lento y continuo que busca e interroga, en una conversación fluida y permanente con la superficie. Un diálogo donde vamos depositando una percepción reflexiva y sensible de todo lo aprendido y confluyen en ella todos los saberes, en un equilibrio no exento de dudas e inquietudes, guiado por una dinámica de logros y derrotas, pero que ahora pone su acento en la ejecución, mucho más que en la especulación interior.

El centro de atención e interés se desplaza hacia el afuera, en desmedro del sujeto, pasando a ser éste el vehículo de la acción y expresión del conflicto y no su depositario.

Percibir la obra como un hecho externo y en cierta medida ajeno permite sentirlo

más propio. Ejerzo sobre él todas las fuerzas de mis posibilidades, sin que el conflicto interior se apodere de mi acción, provocando distracciones que la entorpezcan.

El objetivo primordial está allí, en eso que se va gestando, con todas mis sospechas y certezas, con la inestabilidad de las dudas, pero con la calma de quien sabe que el objetivo está afuera, en la resolución y ejecución de ese espacio, donde no caben los conflictos de la subjetividad.

La obra crece en profundidad en la medida que el creador deja de percibirla como un espejo de su interioridad y no vuelca sobre ella la angustia de sus contradicciones. La obra debe traducir la complejidad de las contradicciones resueltas y no la incertidumbre de las sospechas. La obra no es la resolución de un conflicto interior, sino más bien el modo más lúcido de concretar las contradicciones que nacen de su objetivación. El territorio donde se plantea el conflicto y en el que se intenta una solución es externo al individuo. La obra no resuelve la subjetividad del conflicto, tan solo y momentáneamente hace posible la concreción externa del mismo. El objeto creado entonces se vuelve depositario de una confrontación que en una compleja simbiosis, reúne y amalgama una variación considerable de contradicciones que subyacen y justifican la obra, pero que sin embargo desaparecen en el acto estético de la contemplación, valoración y justificación de la misma. La obra no es la expresión del conflicto, sino la superación del mismo. El conflicto puede ser la herramienta, nunca su resultado.

De qué hablamos ...

El tema es de tal amplitud y complejidad que hace imposibles los acuerdos, entre otros múltiples factores porque el lugar desde el que se habla y la cosa o cuestión de la que hablamos, que son entidades móviles y cambiantes que no aceptan ser apresadas en un puño, en una frase o en un pensamiento.

En el origen el arte tuvo un sentido y una función. Aún en la sospecha de ser otra cosa ligaba al hombre con la realidad en dosis variables de libertad y sometimiento. Pero la evolución y transformación del Universo trae consigo cambios morfológicos que afectan el pensamiento, la percepción, la inteligencia y el Espíritu del hombre, sus urgencias inclusive.

Muchas veces oímos que el arte es un reflejo de la vida o que expresa a la sociedad que le da origen. Probablemente antes y ahora sea esta apreciación un elemento común entre sociedades diversas en el espacio como en el tiempo. Cada comunidad humana procesa un modo de vivir y elabora, por lo tanto, esquemas de comportamiento que se traducen en corporaciones formales y simbólicas que la representan.

Frente a este panorama se erigen las sociedades contemporáneas, globalizadas y tercerizadas; cabe preguntarnos entonces ¿en qué sentido, si alguno hay, aquel vínculo pueda hoy sostenerse, admitirse o aún, defenderse?

Ya nos han enseñado y hemos aprendido que el Mundo es uno solo, que debemos abrirnos a las verdades universales, que no importa de dónde provengan, porque de lo contrario caerá sobre nosotros la ignominia y la humillación de la pacatería y el provincialismo, por decir algo a cuenta de más.

Quiero decirlo de una vez, a contrapelo de tantas revelaciones: isi el arte no expresa de alguna manera un vínculo entre el Ser y su comunidad física y espiritual,

entre Ser y sociedad, entre lo individual y lo colectivo, entre las necesidades y los sueños, entre la esperanza y la utopía, no me interesa!

Y no me niego en el marco de este encuadre, a la apreciación o al disfrute de otras formas de arte que seguramente traen consigo la carga de otras vicisitudes, con las que puedo llegar a condolerme, pero exijo para mí el derecho primario del esfuerzo y el intento de hacerlo al amparo de mis urgencias y al abrigo de mis limitaciones.

Reflexiones finales

Si hay algo que caracteriza a todo proceso creador es su complejidad evolutiva es una Construcción vital que conmueve toda la estructura de un Ser.

Implica y compromete al creador en cuerpo y alma, en una tarea que si bien es libremente asumida, supone la presencia de necesidades e intereses de variado origen, que no viene al caso analizar ahora, puesto que quiero referirme al producto o resultado de ese proceso: la obra.

Como vimos, la obra una vez realizada se transforma en una realidad objetiva, externa y hasta si se quiere “ajena” al propio creador. La obra pasa a ser propiedad colectiva, esto es, nos pertenece a todos y en tanto bien cultural público nos representa a todos y prestigia y enriquece el patrimonio nacional. El Estado del que somos parte vital y social es el encargado de proteger tales bienes. Todas las señales que emita en este sentido son tarde o temprano recibidas como un mensaje que marca un camino y construye al mismo tiempo, los cimientos de un sistema de valores ejemplarizante. Por ejemplo, si viéramos a nuestro Presidente de la República caminando borracho por la Avenida 18 de Julio, nadie se asombraría luego de que gestos de tal naturaleza se repitieran e incluso se incrementaran en la misma Avenida. Si un profesor destrata o insulta a un alumno pierde toda autoridad intelectual y moral frente a su clase y seguramente se verán resentidas las posibilidades del mensaje educativo para el que fue asignado, al margen de otras sanciones. Vivimos inmersos entre gestos de esta naturaleza y otros. El predominio de unos sobre otros, el resultado del balance entre los signos positivos o negativos, formativos o deformantes, constructores de cultura o destructores de la misma dan una medida de la sociedad



Ilustración “Juan cuenta” del libro “Tano”.

en que vivimos. Estos gestos incluyen con grados diversos de responsabilidad a toda la sociedad, pero no podemos dejar de insistir, por su volumen y trascendencia, en el impacto que producen aquellos que, ejerciendo cargos públicos de gran o mediana responsabilidad, piensan, hablan y actúan en nombre del colectivo que representan.

La obra de arte no es una mercadería, más allá de que nos quieran deslumbrar con los precios que algunas obras adquieren en el mercado del arte. Eso es otra historieta.

La obra de arte es la expresión más acabada del pensamiento humano colectivo de una época y si bien puede ser la elaboración de una persona, ella lo trasciende porque en última instancia, en ese Ser se condensan cientos de gestos y acciones que estuvieron antes y que hicieron posible su desarrollo.²⁶

Solo el Estado organizado a través de sus instituciones puede llevar a cabo la tarea educativa y cultural de protección del patrimonio colectivo y público.

Los gestos que en este sentido se promuevan tienen un alto poder educativo y tienden a construir una sociedad más justa y más hermosa. Mucho en este sentido queda por hacer y no estaría nada mal empezar por una agenda donde los actores políticos incluyan la posibilidad de hacer visible, lo que hoy está condenado a la invisibilidad: la cultura nacional.



Juan Mastromatteo y Alejandra Gutiérrez pintando en el Saint Bois.

²⁶ Nota de los Editores: Nos permitimos destacar este concepto sustancial escrito por Juan Mastromatteo para subrayar el nuestro, propuesto al inicio de este libro-catálogo: Torres García fraguó su magisterio artístico al regresar a Montevideo en 1934 gracias a que se crió y se consumó como artista vocacional durante los años cruciales del nacimiento, crecimiento y desarrollo de la Educación Pública Vareliana (!874-1890), sin contar que un renovado espíritu pedagógico floreció como un vergel en los países en vías de desarrollo como lo fueron España entre fines del siglo XIX y principios del XX y los países latinoamericanos, donde transcurrió la mayor parte de la vida física de Torres García.

Manuel Aguiar (Montevideo, 1927)²⁷
(Dáctilo escrito, Montevideo, agosto de 2014)²⁸



Es particularmente importante para mí actualizar algunos procesos que, por haber quedado en la lejanía de los años, no por ello dejaron de constituir el germen inicial de un aprendizaje personal en el descubrimiento de los valores plásticos y en ello, el impulso reflexivo hacia la elección concreta de los elementos puestos en juego en una obra, valor capital recibido de Joaquín Torres García, aceptables o no por el público y el medio artístico del momento.

Evocar a la distancia de tantas décadas lo que Torres generó con su enseñanza, la transmisión de diferentes propuestas a sus alumnos en el contexto del Taller, reviste un doble cometido: aclarar y puntualizar aspectos

²⁷ Nota de los editores: como es bien sabido, Manuel Aguiar no pintó un mural en el Hospital Saint Bois en 1944 porque ingresó al Taller de Torres García en el año 1945, un año después de aquella experiencia sin igual. Hoy día Manuel Aguiar integra una singular trinidad en el sentido más humano de la palabra, es uno de los tres discípulos vivos del Maestro Torres García, junto a Andrés Moskovics (1925) y Julio Mancebo (1933). La inclusión de este artículo suyo en este libro-catálogo, además de responder a su generosidad intelectual y espiritual lleva a nuestro juicio consigo un gesto simbólico: Manuel Aguiar también está unido a los “Murales del Saint Bois”, porque bebió sus primeras pócimas de Arte Constructivo en aquel Taller que había acabado de pintar los emblemáticos murales en un Hospital público.

Nosotros debemos el vínculo personal que pudimos entablar con Manuel Aguiar a la gentileza y al espíritu del Psicólogo e investigador de la Historia del Psicoanálisis en el Uruguay Marcelo Gambini (Caracas, 1975), a quien le agradecemos vivamente que nos hizo de puente para llegar hasta él.

²⁸ Publicado originalmente en: *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*. Buenos Aires, Yo Editor, 2015, 152 págs. Edición bilingüe editada bajo el cuidado y la curaduría de María Cristina Rossi, Doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Buenos Aires. Este precioso libro-catálogo también fue auspiciado por el MEC, el MRREE, el Museo Nacional de Artes Visuales, el BSE y la Fundación Buquebus de nuestro País.

Dado el hecho de la vinculación cultural y espiritual que entablamos con Manuel Aguiar durante la consecución de nuestro proyecto y viendo la necesidad de incluir un texto original sobre el Taller Torres García solicitamos su permiso para publicar este texto, único en su género y testimonial en grado sumo. Por otra parte y siendo que el citado libro-catálogo sobre Manuel Aguiar tendrá poca circulación en el Uruguay, nos motivamos con la posibilidad de difundir en el marco de nuestro proyecto al menos uno de los valiosos textos publicados en el referido libro. Téngase presente también que este texto fue escrito en el año del 140 aniversario del nacimiento del Maestro Torres García (1874). Manuel Aguiar además tuvo la deferencia espiritual de acompañarnos en «el Saint Bois» el día jueves 15 de diciembre de 2016 durante el acto inaugural de la «Puerta Dr. Pablo Purriel» y de las Obras torresgarcianas donadas al Hospital.

temporales y, refrescar y traer a la memoria hechos específicos que, por no haberlos transmitido los propios participantes de aquella experiencia a posibles interesados surgidos muy tardíamente, han generado situaciones de apreciación erróneas y algunas veces incluso por razones espurias o parciales.

Otro punto a tener en cuenta y que va a ser difícil de evaluar a la distancia de décadas es el rechazo y hostil aislamiento hacia Torres y el Taller en aquellos años (1942-1955). Esta situación proyectada a lo largo del tiempo en aquel amodorrado Montevideo producía efectos de ambos lados: del lado del público y la «crítica» una visión rígida y esquemática del «Viejo y su Taller», y desde el Taller un fortalecimiento de sus opciones estéticas, la total indiferencia ante toda reacción negativa y la aparición de un comportamiento tribal destinado a consolidar nexos grupales en situaciones adversas, aunque con los años haya podido aparecérsenos esto como algo casi risible.

Testimonio de todo ello: la exclusión de los «Salones» oficiales y nuestras cáusticas respuestas desde *Removedor*, el periódico de comunicación del Taller. Para los jóvenes fogosos que vivíamos estas luchas, las propuestas estéticas en aquellos años revestían todo el carácter de una cruzada en donde poníamos en juego toda una opción de vida, con muy escasas posibilidades de venta de nuestras obras. Pero la causa común era nuestra fuerza.

A la muerte de Torres hubo periódicos que le dedicaron páginas enteras, pero en su entierro no hubo ni treinta personas. Característica de la «uruguayez»: negar la acción de alguien en vida para luego, cuando ya no es un opositor molesto a sus criterios estéticos, acordarle magnánimamente reconocimiento póstumo. Recordamos esto tan solo para ubicar al lector de estas líneas, escritas más de sesenta años después de lo que fue aquel momento y su contexto.

Para una mejor evaluación cronológica de la enseñanza de Torres y su Taller consideramos importante dividir las en tres etapas:

- a) La enseñanza en vida de Torres,**
- b) El momento particular vivido luego de su muerte y**
- c) El Taller formativo.**

La enseñanza en la vida de Torres

A diferencia de la Asociación de Arte Constructivo (1935-1940), el Taller (1942) fue creado por Torres como un lugar de formación para pintores jóvenes con una clara orientación hacia la pintura figurativa: la Naturaleza muerta, el paisaje y el retrato. Luego de esta práctica -o paralelamente con ella en algunos casos- se hacían diversas experiencias y formulaciones donde se trataba de destacar los elementos plásticos susceptibles de generar una «estructura». Y en este sentido el Taller fue para muchos de nosotros una introducción a las preocupaciones plásticas contemporáneas, a través de las diferentes instancias que motivaron a Torres en sus sucesivas evaluaciones de las conquistas expresivas del comienzo del siglo XX. Aunque al principio del Taller, la pintura figurativa ocupó casi totalmente la actividad de todos sus integrantes, lo Constructivo en sus diferentes formas tuvo también su lugar, afirmado de manera

constante por Torres .²⁹

En 1944 se realizaron los Murales constructivos del Pabellón Martirené en el Hospital Saint Bois, donde Torres ejecutó varias obras así como también una veintena de alumnos de aquel momento, siendo ésta la experiencia más importante del Maestro y su Taller, luego de la trunca experiencia de la Asociación de Arte Constructivo.

El Taller comenzó en 1942 en la calle Abayubá, a pasos de la casa de Torres. Luego se trasladó un tiempo a la calle Zapicán, ubicada a la vuelta de la sede anterior. Hacia 1947 se trasladó al sótano de la calle Rondeau, propiedad del Ateneo de Montevideo. Allí Torres retomó las charlas que había iniciado en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Como ya señalamos éramos todos muy jóvenes, cuando no adolescentes como Julio Mancebo (Montevideo, 1933) o Rodolfo Visca (Montevideo, 1934-2009).

El propio Torres y luego su hijo Augusto nos iban dando las bases técnicas del dibujo y la pintura para ir generando en nosotros una práctica del oficio y luego, ir experimentando las diferentes propuestas según el momento que se vivía en el grupo. Al mismo tiempo se generaban intercambios entre nosotros, sobre todo al salir a pintar y dibujar juntos. Otras instancias de encuentro eran en el Taller o en las exposiciones colectivas que se hacían anualmente en la gran sala contigua de la calle Rondeau. El hecho de tener un lenguaje común de experiencias facilitaba nuestros intercambios.

Ante sus alumnos y un muy reducido grupo de seguidores y amigos, Torres comenzó semana a semana la lectura de sus charlas hacia 1947-48. Surgían todas ellas de la reflexión que su práctica le había inspirado. Hechas las obras, ellas lo invitaban a aclararse -por formulaciones teóricas- la dirección que deseaba dar a su búsqueda, en consonancia con su inquietud del momento.

Así él venía hacia nosotros con la frescura de algo recién meditado y escrito, invitándonos a ser partícipes de su proceso creativo y de su fundamentación. Lo que maravillaba en todo aquello era su sed de comunicarnos inmediatamente su visión del momento, haciéndonos cómplices privilegiados de su proceso.

Estas charlas fueron posteriormente editadas en tres volúmenes: *Mística de la pintura* (1947), *Lo Aparente y lo Concreto en el Arte* (1948) y *La Recuperación del objeto* (1952). Y desde luego la lectura de un libro no puede transmitir nunca aquella vivencia que tenía la comunicación directa de Torres en el intercambio con sus alumnos. Comensales invitados a participar de sus inquietudes del momento, ésa era su forma de invitarnos a gustar juntos lo que acababa de preparar.

Vamos entonces a exponer aquí los diferentes momentos o “lecciones” que Torres fue proponiendo, como una práctica de diferentes aproximaciones formales al “hecho plástico”. Y esto fue constituyendo para cada uno de nosotros, su experiencia personal para ir penetrando en diferentes aspectos del oficio, en una sucesión de planteos teóricos diferentes, los cuales invitaban a una actitud reflexiva sobre la

²⁹ Nota de los Editores: un ejemplo claro y contundente de este juicio de Manuel Aguiar es el ejercicio de «pintura de caballete» abstracto-constructiva de Edgardo Ribeiro (1921-2006) realizado en el Taller en 1942, al comienzo del mismo, que el Maestro Torres colgó durante varios días para ejemplo de los demás alumnos y discípulos; esta pintura -incluida en nuestro libro-catálogo- fue donada al Hospital Saint Bois durante la realización de este proyecto por Ignacio Olmedo, coterráneo y amigo de los Hermanos Ribeiro.

selección de los medios puestos en juego en cada propuesta.

1. El trabajo inicial era con lecciones de dibujo y pintura frente al modelo con un estudio analítico muy exigente de las formas y esto se continuaba por mucho tiempo. Luego se pasaba a una etapa en la que se priorizaba una síntesis estructurada plásticamente, en diferentes experiencias.

2. Vino luego lo que nosotros llamábamos la “pintura a trocitos”, lo que significaba destacar los diferentes planos de huecos y de formas como una estructura bidimensional.

3. Casi en el mismo sentido, la lección del plano de color y línea, muy entroncada ésta en la experiencia que hiciera Torres en París en los años 28-29. Se trataba de crear una estructura de planos de color y de formas en donde las líneas podían o no afirmar una forma.

4. Luego de un cierto tiempo trabajando con los elementos ya citados se comenzaba con diferentes motivos y formas de la realidad pero ahora sujetos a una composición estructurada con el compás áureo. Esta podía guardar una relativa coherencia tridimensional o claramente la “estructura” bien evidente, ordenaba entonces los diferentes planos y sometía las formas al planteo estructural de manera prioritaria.

5. Las siguientes lecciones fueron propuestas por Torres desde 1947, luego de su enfermedad y posterior operación. Creo que esta situación fue para él motivo de mucha reflexión y revisión de planteos anteriores, como él mismo aludiera en conversaciones con nosotros.

6. En esta nueva instancia vino primero una propuesta de una vuelta a la pintura figurativa de una manera diferente -fue lo que quedó consignado en su pequeño libro “Mística de la Pintura” (1947). Se trataba de trabajar con la visión tridimensional con siete tonos francos sin mezcla, de manera muy sintética, como formas puras. Se usaba una paleta de tierras: ocre, rojo puzzolli, tierra verde, tierra de Siena, ultramar, blanco y negro. Las formas surgían de dibujos y apuntes directos, pero utilizados de manera libre. Esta propuesta fue muy motivante para todos nosotros y se trabajó mucho con ella, habiéndose realizado varias exposiciones en este período de mucho entusiasmo.

7. En un momento Torres llevó la experiencia anterior a una propuesta de reducir aún más la paleta: primarios, blanco y negro. Fue muy poco lo que se trabajó con ello, incluido Torres.

8. Vino luego la “lección” de la perspectiva italiana, en donde a menudo continuamos adaptando la paleta de siete tonos de la propuesta anterior.

En ella la perspectiva constituía la estructura espacial definiendo los planos del cuadro pero afirmando netamente la presencia bidimensional de la tela. Por lo franco y plano de cada tono, la función de generar la ilusión de la tercera dimensión, quedaba anulada.

9. Una última experiencia y propuesta de Torres al final de su vida (1949) se realizó en el sótano de su casa en Punta Gorda, por un pequeño grupo de compañeros. Se trató entonces de una pintura plana, muy ajustada, de tres o cuatro tonos casi como un trozo de cuadro.

La aproximación y experiencia de lo Constructivo

La experiencia de lo Constructivo para muchos de nosotros fue algo muy particular, porque el planteo teórico Universalista de Torres, desde sus conferencias y su práctica revestía un interés e inquietudes que iban más allá de una propuesta estética vinculada solamente a los movimientos del arte contemporáneo.

Una cosa fueron los planteos que promoviera Torres desde la fundación de la “Asociación de Arte Constructivo” (1935) con su estudio e investigación sobre el arte precolombino, la edición de su obra Estructura (1935) y luego, en los primeros tiempos del Taller, la realización de la obra fundamental de siete Murales constructivos por el Maestro y de veintiocho más de diferentes alumnos en el “Pabellón Martirené” del Hospital Saint Bois (1944). Otra, la propuesta Constructiva en el Taller coexistiendo con las preocupaciones de la pintura figurativa que, más allá de afirmar y profundizar el oficio, abría la puerta a una posibilidad de ventas, a diferencia de lo Constructivo que en aquellos años no interesaba al mercado, aunque se tratara de la obra del propio Torres.

Fuere por la razón que fuere, para algunos compañeros, lo Constructivo revestía casi el carácter de una otra manera de pintar un cuadro: la “estructura” era un elemento plástico más, sin tener en cuenta el uso del compás áureo y recurriendo libremente a los efectos de la pintura.

Por el contrario, todo un grupo de compañeros separaban claramente las dos actitudes: lo que era de la pintura como oficio y expresión y lo que Torres proponía desde el Constructivismo como acción más anónima con reglas a respetar. Ellos eran: Augusto Torres, Gonzalo Fonseca, Alceu Ribeiro, Francisco Matto, Antonio Pezzino, Horacio Torres, Julio Alpuy, Manuel Pailós, Gastón Olalde, Julio Mancebo, Jorge y Rodolfo Visca, Daymán Antúnez y yo mismo.

Durante mucho tiempo me pregunté si los que estábamos más motivados por lo Constructivo buscábamos algo más en el arte y la expresión plástica que lo que él podría aportar como logro personal y reconocimiento cultural y social. Y en esto, se intuía una intención común en algunos de nosotros, de percibir valores plásticos y simbólicos que constituían el alimento esencial de una forma de intuición. Pienso que la manera de encarar lo Constructivo en aquellos tiempos (1944-1954) por cada uno de nosotros tuvo mucho que ver con nuestras inquietudes, prioridades, lecturas y tendencias personales a una mayor reflexión hacia valores más estables y universales, a veces evocados de manera ingenua, otras más elaborados intelectualmente, los cuales encontraban un eco fecundo en la propuesta de Torres. A esto debemos agregar que practicamos el Constructivismo en aquellos años por una auténtica necesidad interior -algo así como si la sola práctica de la pintura no fuera suficiente para encausar una sensibilidad particular-. Así fue que Torres en una de sus conferencias nos habló de “los pintores del día” y de “los pintores de la noche”, definiendo así dos estados o procesos creativos diferentes. Los “pintores del día” se identificaban con la luz del día, mientras que “los pintores de la noche” trabajábamos con la luz de una intuición confiada a la sección áurea: nuestra luz era el Compás. Porque todo aquello se realizaba en soledad y casi sin perspectiva de exponer ni de posibles ventas, lo que cambiaría tres décadas después.

Si tomamos por ejemplo el caso de Francisco Matto, su obra Constructiva refleja

su Fe cristiana en símbolos bien característicos. O el caso de la obra de Manuel Pailós con una pura inspiración Constructiva. O la obra Constructiva de Gonzalo Fonseca, muy creativa y entroncada con su interés por la arqueología. Un caso especial lo constituyó igualmente la obra de Day Man Antúnez, quien fue diseminando sus Murales constructivos en muchos departamentos del Interior del país, contagiando con su entusiasmo a muchos jóvenes alumnos y mostrando siempre un total desinterés por la pintura y el arte contemporáneo.

Un ejemplo muy particular dentro de lo Constructivo lo constituye igualmente Julio Mancebo, quien ha guardado hasta el día de hoy, tanto en murales como en su obra de caballete, una fiel raíz Constructiva con una muy acusada preocupación geométrica, afín a sus comienzos de estudios de arquitectura y muy creativo en su propuesta espacial.

En mi propio caso, el interés por las Culturas andinas me llevó a permanecer casi un año en Perú y Bolivia en 1951, estudiando en museos, bibliotecas y sitios arqueológicos, la directa e inseparable relación entre expresión plástica -llámese tejido, cerámica u obra lítica monumental- con un mundo cósmico-religioso en que color y forma, pasaban a ser acción y testimonio existencial ineludible. Eran aquellas culturas de gran desarrollo agrario, fuertemente panteístas. Estos estudios determinaron en mí una nueva forma de encarar el mundo de lo Constructivo, de la pintura y por lo tanto, del propio proceso creativo.

Queremos señalar que hubo también algunos miembros de la antigua Asociación de Arte Constructivo que formaron igualmente parte del Taller, asistiendo a las conferencias de Torres en los años 47-48 y exponiendo junto a nosotros: Héctor Ragni, Juan Pardo, Josefina Canel, Rosa Acle.

Difícilmente hoy nos podríamos hacer una idea de la cálida relación que se podía gestar con Torres desde un comienzo, anulando las diferencias notorias de edad y de experiencia y proponiendo él, en el intercambio, compartir sus vivencias con toda generosidad.

Un punto igualmente a destacar era la manera tan particular que tenía Torres de relacionarse con cada uno de nosotros y afirmar, sea en una obra nuestra o en la conversación, valores y capacidades que estaban solamente latentes en nosotros. Y para quienes le tildaban de intransigente -y que en algunos momentos seguramente lo fue- vaya este ejemplo entre otros: en alguna ocasión se me ocurrió llevarle cuadros a corregir -luego de haber ya trabajado un buen tiempo bajo su dirección- y que Él me dijera: “Bueno, esto no es lo que yo enseño precisamente pero si Usted se pone de acuerdo con Usted mismo haciéndolo, yo no tengo nada que decir, simplemente no me lo muestre”.

Recuerdo igualmente un hecho de los años 47-48: durante una muestra colectiva, en la gran sala contigua al Taller de la calle Rondeau, una persona compró un cuadro mío y estando yo ausente, le entregó el dinero a Torres que estaba en aquel momento en la sala. Cuando me entero de la venta, voy a su casa. Augusto me recibe, le explico que deseo comprarle un cuadro a su Padre y deseo saber cuánto dinero más tendría que agregar al cuadro vendido, para tener uno de su padre. Augusto habla con Torres y luego de un rato, vuelve con un atado de cuadros y me dice: “Mi Padre dice que no tiene que agregar nada, que elija entre éstos el que más le guste”.

Creo que sólo las personas que pertenecieron al Taller estaban al corriente de que

Torres nunca cobró sus clases; la pequeña cuota que pagábamos era para solventar los gastos del Taller y si alguien no podía pagar, no importaba.³⁰

En otra ocasión en la casa de Torres, Gurchich le mostraba unos cuadros y en un momento le dice: “Maestro, en este cuadro el árbol ¿no queda un poco como de escenografía?” y Torres le responde: “Está de acuerdo con la propuesta que Usted hace en el cuadro. ¡La mitad de la pintura ha sido hecha en base a sistemas! Si yo quisiera podría hacer por ejemplo, un cuadro como los míos del 28 en París, porque sé cómo se procedía”. Muy claramente especifica Torres aquí las dos vertientes de la expresión plástica y por lo tanto, dos actitudes internas muy diferentes.

Si la mitad de la pintura -o del arte en general- ha sido hecha en base a sistemas, constatamos que estos se dieron en algunas instancias dentro de una extrema rigidez formal, en donde el planteo doctrinario inicial, por la razón que fuere, determinaba a tal punto el desarrollo y sucesión de experiencias, que el hastío y la repetición podían estar siempre al acecho. Tomemos un ejemplo: en el contexto del Arte moderno, vayamos al planteo del Neoplasticismo de 1917, barriendo con todo lo que no fuera de expresión ortogonal. Si bien se atribuye el origen del movimiento a una reacción “para liberar al arte del culto al individualismo y alcanzar lo universal por la fusión de todas las expresiones artísticas” -según pretendía su postulado-, esto se dio concomitantemente con la evolución de los métodos constructivos en la arquitectura, los que invitaban desde su aparición, a un distanciamiento de todo lo anterior y por lo tanto a una despersonalización del espacio.

Un ejemplo de rígida sumisión a aquel planteo teórico inicial: la ruptura de la relación entre los dos artistas fundadores del Neoplasticismo, figuras protagónicas de la revista *De Stijl* -El Estilo-, Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, por el solo hecho de que este último introdujera la oblicua en sus obras. Y será justamente Torres quien va a mediar entre ambos en el año 29 en París para recomponer aquella relación de amistad que unas traviesas oblicuas habían hecho zozobrar.³¹

Aparte de los casos extremos como el ya citado, la mayoría de las situaciones en que la propuesta inicial guarda una mayor posibilidad combinatoria con un cierto

³⁰ Nota de los Editores: Este testimonio de Manuel Aguiar es uno de tantos otros que a nosotros nos alienta a tener muy presente que tal y como lo introducimos en la primera parte de este libro-catálogo, Joaquín Torres García no solo “nació artista”, sino que su vocación pedagógica y magisterial, las que lo convirtieron en un verdadero Maestro en el devenir de su largo y arduo derrotero artístico, la adquirió, durante sus primeros 17 años de vida montevideana (1874-1891) bajo la removedora atmósfera de la Educación pública vareliana, laica y gratuita.

³¹ Nota de los Editores: El pintor neerlandés Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944) tuvo, además de una relación artística fermental y de amistad con Torres García, una comunión de época: empezó su vida vocacional y profesional como Maestro de educación primaria. Murió en New York pocos meses antes de que su amigo y colega uruguayo pintase junto a sus discípulos los “Murales del Saint Bois”. El también pintor neerlandés pero más joven, Theo van Doesburg (seudónimo de Christian Emil Marie Küpper) (1883-1931) se formó como arquitecto y artísticamente cultivó la poesía, la pintura, la arquitectura y aspectos teóricos del Arte, llegando a enseñar a partir de 1923 en la famosa y vanguardista Escuela de Artes aplicadas “Bauhaus” de Weimar. Murió a los 47 años de un Infarto cardíaco en Davos, localidad suiza donde se desarrolló una moderna hotelaría sanatoria para el tratamiento paliativo de Tuberculosis, y a la que él mismo contribuyó con su creatividad arquitectónica. Mejor es el testimonio del propio Torres sobre su relación y su sentimiento hacia Van Doesburg, plasmado en su Historia de mi vida (1939): “Doesburg era un hombre de un gran dinamismo, muy organizador y con vitalidad. Gran demoleedor de todo lo viejo, no acepta más que la forma de arte preconizada por él, desde su revista [De Stijl]: el elementarísimo o neoplasticismo. (...) En el año 1930, muere Theo Van Doesburg cuando se le aguardaba de un momento a otro en París. Esta muerte afecta mucho a Torres. ¡Lástima de hombre, tan dinámico y organizador y tan abierto a lo nuevo!”. Creemos que no tiene importancia el pequeño desfasaje cronológico que cita Torres sobre el año de muerte de Van Doesburg, porque nuestro artista escribe a golpe de memorias psicológicas y sentimientos su precioso testimonio autobiográfico.

margen de creatividad y de expresión, son los que van a tener un mejor desarrollo y aceptación. Pero podemos ver esto muy a menudo en nuestros contemporáneos, como sistemas personales codificados de proceder, desde el Cubismo de un Fernand Léger hasta algunos geométricos o informalistas de nuestros días. Con una misma actitud de productividad para una sociedad que reclama una asidua producción con el fin de marcar presencia. Pues el hombre olvida rápido que instalarse en la existencia no es precisamente vivir creativamente.

Debemos aclarar igualmente que cuando Torres plantea que el resto de la pintura no opera con sistemas, no significa esto que la larga experiencia adquirida en la expresión plástica de un artista, no genere descartes expresivos en bien del momento en que está disponible a volcarse en una nueva acción creativa.

La función lúdica posee la virtud de detener el tiempo memorioso, sin que uno lo note. Sin embargo lo lúdico se detiene, a la menor mirada fuera del juego propuesto. Es la manera en que lo conocido y aceptado no interfiera.

El hecho plástico para Torres era el terreno permanente de replanteos desde la práctica y desde sus posteriores propuestas teóricas. Con el tiempo fuimos comprendiendo que para él, la creatividad era una permanente sollicitación para ensayar nuevos planteos. Porque su dinámica creativa se nutría a menudo del combate interno entre sus contradicciones: su aspiración o deseo de orden intemporal y su expresividad, que por momentos, irrumpía sin consultarlo, en una inmediatez saludable y generosa.

Más allá de sus propuestas formales que su fuerte vocación pedagógica transformaba en “lecciones” diferentes, lo importante y vital para él, además del aprendizaje, era no quedarse en lo ya experimentado. Como esto se sentía hasta en su actitud física al presentarnos una nueva obra suya, esto generaba en nosotros un estado de disponibilidad para tratar de ver con ojos nuevos, en donde el hacer era al mismo tiempo un descubrimiento y un aprendizaje. Y si bien esta dinámica creativa la generaba él con su presencia, ella producía en nosotros un estado positivo de intentar hacer sin inquietarse por un posible resultado. El interés era por el propio proceso, cada obra generando posibles nuevas opciones. ¡Bastante más tarde fue que apareció en el Taller aquella noción de hacer “un buen cuadro”!³²

Las diferentes propuestas que Torres nos presentaba como formas de aproximar desde varios ángulos la expresión plástica con sus propios ejemplos, eran planteos que sugerían solamente una experimentación para cada uno con cada “lección”. Eran simplemente eso: sugerencias para intentar algo en beneficio de nuestra propia comprensión. Cada uno según sintiera la propuesta y su deseo de encararla, asumía el reto de la ocasión. Digo esto porque muchos de nosotros nos sentíamos más afines con uno u otro de los sucesivos planteos de sus últimos años y esto motivó diferentes aproximaciones a cada aspecto, como se podrá comprender.

Lo mismo ocurrió con la experiencia Constructiva: frente a las preocupaciones y mimesis renacentista de algunos compañeros, los planteos reivindicando nuestra pertenencia a una raíz precolombina se nos aparecieron como una forma de volver a lo puro, lo esencial, una forma además de identificación y de proximidad cultural,

³² Nota de los editores: ¡Qué claro lo tienen los verdaderos Maestros espirituales y de las artes, oficios y profesiones, que lo más importante está en “el camino” del aprendizaje y en la práctica de los mismos y no en los resultados, que vienen dados por añadidura!

que sentíamos mucho más nuestra que cualquier emulación de brillantes períodos europeos. Aprendíamos de Torres, al mismo tiempo que el descubrimiento y valoración de las experiencias occidentales, la admiración y el respeto por lo hecho en América antes de la llegada de los europeos, como expresiones originales y maduras del ser humano. Y en esto, personalmente, mi interés por la antropología y la etnología en aquellos tiempos posibilitó relativizar y contextualizar los diferentes aportes expresivos de cada cultura.

El momento particular que vivimos luego de la muerte de Torres

Esta instancia particular se dio de forma inesperada, por varias circunstancias que se produjeron desaparecido Torres y que pautaron un clima y una relación muy especial entre algunos de nosotros en aquel momento. Huelga decir que no todos sintieron su desaparición de la misma manera y en esto va el tipo de relación que cada uno había podido cultivar hasta ese momento con él -y no hablo aquí solamente del nexo afectivo y de respeto que todos sentíamos- sino más bien de lo que cada uno fue depositando en su relación dinámica de Maestro a discípulo y desde el discípulo hacia la valoración de las indicaciones del Maestro y su creatividad.

Unos días después de su muerte, su hijo mayor, Augusto Torres, nos reunió en el Taller y nos habló: “Los he reunido para decirles que yo no soy maestro, así que a partir de ahora vamos a proceder de la siguiente manera: recubrimos esta pared con una arpillera y cada uno trae y cuelga sus cuadros, escucha las opiniones de los compañeros, también la mía y saca luego sus propias conclusiones”.

Comprendimos entonces que a partir de aquel momento una nueva etapa comenzaba para cada uno, basada en una humilde y franca confianza en nuestros intercambios. Y también se desprendía de la actitud de Augusto que para él ser maestro no significaba transmitir las bases del oficio y las diferentes propuestas de Torres, sino que implicaba un largo trabajo y una búsqueda individual con todo lo que conlleva de descartes y riesgos y de poseer además, una clara vocación pedagógica.

Fue verdaderamente reconfortante y alentador lo que se fue dando entonces con múltiples instancias de intercambio ante nuestras propias obras, y luego entre los que teníamos más afinidades, visitándonos en nuestros talleres sin el menor atisbo de celos o de envidia. Al mismo tiempo la amistad que algunos teníamos desde antes, se fortaleció dándole un contenido muy cálido y de plena confianza.

Fue también en aquellas colgadas espontáneas de obras recién hechas, a la escucha del parecer de los compañeros presentes, siempre entusiastas, que iban apareciendo luego las observaciones más pertinentes según la experiencia de cada uno de nosotros.

Deseo relatar aquí una situación que fue, al menos para mí, muy instructiva: en cierto momento hacia el año 51-52, entre los cuadros que yo había colgado en la bendita arpillera había una naturaleza muerta Constructiva, en la que por requerimientos de la propia obra había apoyado alguna forma trabada en la “estructura”. Esto era algo que Torres no aceptaba como planteo inicial de lo Constructivo. Hubo algunos silencios interrogativos y luego un compañero dijo: “Pero las formas trabadas no se apoyan nunca en la estructura, decía Torres”. Augusto Torres que estaba presente escuchando las diferentes opiniones, al escuchar lo anterior dijo: “¡Pero queda bien! ¿no? A mí me gusta”. Entonces comprendimos que Augusto guardaba el espíritu

renovador de su Padre. Que las reglas no son siempre una garantía de obra viva.

Aquella situación grupal se fue poco a poco diluyendo en el correr del 52, probablemente por varias razones: no todo el grupo era partícipe de aquel “Élan vital -Impulso espontáneo-”; más bien en el Taller la comunicación no fue nunca muy fluida y esta se daba por experiencias comunes, amistades personales, saliendo a pintar juntos paisajes o marinas, o por encuentros de intercambios circunstanciales. Un ejemplo: a pesar de nuestros veinte años éramos pocos los que nos tuteábamos. ¿De dónde venía esta incomprensible adustez? Digno de destacar en aquel contexto particular: el humor y la espontaneidad de Gurvich, la amistad generosa de Fonseca, la franqueza gaucha de Arquibaldo Almada -otro compañero desaparecido prematuramente-, la calidez participativa de Antonio Pezzino; los encuentros y reencuentros con Fonseca, Augusto Torres, Rodolfo y Jorge Visca en París o en Montevideo.

También incidieron en la desaparición de aquella situación particular los viajes de varios compañeros a Europa, por períodos de tres o cuatro meses, quienes al volver reafirmaron ante nosotros una casi exclusiva admiración por la pintura renacentista española. Poco era lo que en realidad nos transmitían sobre sus impresiones y vivencias de otras épocas y otros museos, así como también una total indiferencia hacia cualquier manifestación de lo que se podía estar haciendo en Europa por aquellos años. Más aún, algunos volvían con alguna copia de Velázquez. Los primeros que viajaron a Europa fueron: Augusto y Horacio Torres, Elsa Andrada, Jonio Montiel, Francisco Matto, Julio Alpuy, Anheló Hernández, Emir Fernández, Berta Luisi, y Gloria Franki. Huelga decir que no todos estos compañeros adherían de la misma manera a una motivación por lo figurativo en sus diferentes expresiones y esto era muy claro.

Pero la preocupación casi exclusiva de algunos de ellos por la pintura figurativa fue generando espontáneamente en otros, más motivados por lo Constructivo y la evolución del Arte contemporáneo, un deseo de reunirnos para afirmar nuestra postura en aquel momento particular (1951-1952). Y si bien esas reuniones eran espontáneas, según la disponibilidad de cada uno, ellas nos motivaron para trabajar juntos un tiempo¹¹³ y esto a pesar de ciertas diferencias que podíamos tener en el enfoque de la “estructura” y de lo Constructivo. Estoy hablando de Day Man Antúnez, Elido Marín, Américo Spósito, Gastón Olalde, Edwin Studer, Antonio Pezzino y yo mismo.

Fuimos constatando -bastante más tarde- que aquellos primeros viajes de los compañeros eran más bien para confirmar la justeza de la visión de Torres sobre la pintura renacentista española y las observaciones críticas de sus últimos años sobre la evolución de los movimientos de comienzos del siglo XX. El resto parecía no interesar. Para nosotros, huérfanos de museos en Montevideo, verlos llegar a casi todos ellos con la misma visión que a su partida, nos sorprendía mucho.

La identificación con la visión única de Torres -iy lo que cada uno escogía de sus planteos!- nos estaba cerrando a toda nueva posible propuesta y fundamentalmente, a la dinámica del tiempo que se vivía, ya entonces desde otras perspectivas .³³

³³ Nota de los Editores: Este fenómeno descrito por Manuel Aguiar significaba un cambio estético complejo para cada uno de los miembros del “Taller Torres García”, una especie de apertura cognitiva al “hecho plástico”, en lenguaje del momento. Por otra parte, el Occidente del mundo había entrado en lo que sería un corto período de alivio bélico al finalizar la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), para volcarse a un nuevo proceso de confrontación

Mas reconocer esto nos llevó un buen tiempo a algunos de nosotros y no fue nada fácil. En mi propio caso fueron cuatro largos años viviendo ya en París (55 al 59), para ir sensibilizándome a nuevas maneras de percibir, interrogándome constantemente sobre mi propia intención, ante las tan variadas visiones de aquel momento, del mismo pasado o de las culturas orientales.

Casi un año después de la vuelta de estos compañeros, Fonseca viajó a Europa y Medio Oriente. Luego se instaló en París donde permaneció varios años. En esos mismos días viajé a Chile llevando una exposición del Taller que se inauguró en la Universidad. Continué luego a Bolivia y Perú, donde permanecí un año estudiando las Culturas precolombinas y todo esto ya significó algunos cambios importantes para mí.

En 1954 viajamos a Europa Gurvich, Pezzino y yo, habiendo participado los tres de un “Grupo de Viaje de Estudios a Europa” con algunos poetas y actores de teatro (Berto Fontana, Jorge Arteaga, Graciela Saralegui, Carlos Brandy, Nefer Kroeguer, etc.). Antes de nuestra partida hicimos una Exposición en el Taller. Pezzino y Gurvich, luego de una estadía en España fueron a vivir en París unos meses, donde alquilaron un taller contiguo al de Fonseca, quien vivía allí desde 1952. Durante ese tiempo yo viajé a Italia y Medio oriente. Para fin de año del 54 habíamos convenido encontrarnos los tres en Florencia.

Fue entonces que conviviendo en la misma pensión, visitando juntos museos, monumentos y ciudades -Bologna, Arezzo, Assis, Urbino, San Gimignano- iy tomando algunos buenos vinos! fuimos intercambiando impresiones de todo lo visto, lo que para los tres sería ya una nueva apertura a nuevas experiencias: Pezzino y Gurvich con su visión del Prado y de los museos de París y yo con el caudal movilizador de lo visto y sentido en Grecia, Turquía, Siria y Egipto. Un común deseo de degustar y de aprender, cada uno a su manera, nos unía en aquel intercambio, junto a la base sólida de lo que habíamos experimentado con Torres y en el Taller. Y el descubrir juntos las obras del Palazzo Pitti y de la Galería de los Uffizi fue una fiesta diaria, así como el resto de las obras y monumentos que íbamos descubriendo en Florencia. Gurvich viajó luego a Israel; Pezzino volvió a Montevideo y yo, luego de una estadía en España, viajé a Francia.

Ya en 1955-56 me encontré en París con Fonseca y luego con Augusto, Elsa y Horacio que habían llevado una exposición de Torres, la cual se realizó en el Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris, con una presentación de Jean Cassou, director del Museo.

Mi intención por aquellos años de abrirme a percibir la expresión plástica por otros parámetros que lo formalmente propuesto por Torres, fue algo que requirió mucha reflexión y mucho tiempo -desde el 54 al 59- . La dificultad residía, en gran parte, en una experiencia inicial formativa que consideraba muy válida y positiva en su contexto y en dejarla de lado para comenzar a percibir de otra manera. Para todo esto fueron muy útiles los viajes, las obras de diferentes épocas y períodos en sus lugares de origen y en los museos y una nueva e incipiente sensación de intentar “ver” sin expectativas ni referencias, iy no fue fácil! Para esto contribuyó mucho mi interés por las filosofías orientales y las formas expresivas que ellas inspiraron. A esto tengo

ideológica y luego de nuevo belicista durante las Guerras de Corea (1950-1953), de Vietnam (1955-1975) y la no menos dañina “Guerra Fría”.

que agregar los cursos del profesor Paul Mus³⁴ en el Collège de France -1955/1956- sobre filosofías y religiones de Oriente y el haber formado parte de un grupo de Trabajo de Georges Ivanovich Gurdjieff³⁵ -1955/1962-, la meditación y sobre todo mi contacto con el Sufismo desde 1962. Al mismo tiempo soy igualmente consciente de que Torres, desde sus planteos teóricos y desde su propuesta Constructiva en mi época del Taller, había ido contribuyendo a facilitar en mí la posibilidad de estas búsquedas y experiencias. Toda esta suma de cosas fue produciendo la revisión de muchos valores y un estudio sobre las formas condicionadas históricamente de percibir en Occidente y en Oriente.

Así a partir de estos años, una nueva manera de aproximarse a la relación con los materiales de trabajo irá generando muchos dibujos en tinta china y obras que son testimonios de la experiencia de aquel momento.

Cézanne decía de Monet: “¡Monet es un solo Ojo, pero qué Ojo!”. Y aquí tenemos dos formas de percepción opuestas: Cézanne proponiendo una visión mental a través de su frase de reducir la naturaleza al cubo, la esfera y el cilindro” y Monet fundiéndose en la percepción de impresiones visuales luminosas. Y en esto no existen solamente diferencias perceptivas proyectadas sobre una tela, sino una opción de funciones en el artista que determinan la forma expresiva en cada caso, para no hablar de hemisferios cerebrales.

A partir de la experiencia de ambos se irán generando movimientos y replanteos que reactualizarán sucesivamente estas formas de percepción. Alternancia que se había dado a lo largo de los diferentes períodos del Arte occidental: Románico/Gótico, Renacimiento/Barroco, Realismo/Impresionismo, Cubismo/Surrealismo, Geométricos/Informalismo, Minimalistas/Assemblagistas, Por Art/Cinéticos, etc.

Constatamos entonces que esta alternancia expresiva reside en lo más profundo del hombre, motivo de renovación de formas y prioridad temporal de la emoción o del pensamiento como germen de cambio, ante la carga histórica de lo ya visto o de su usura por la repetición.

Así cada artista en su identificación con una forma expresiva contribuye a esta alternancia, aunque ya desde tiempo atrás nos hemos ido acostumbrando a su cohabitación temporal, como signo de una gran Babel transgénica de la voracidad consumista.

Si toda expresión plástica es una forma de interrogarnos o no, sobre nuestras percepciones e impresiones y la manera en que las procesamos de acuerdo a nuestra cultura y sensibilidad personal para ver, toda escuela o aprendizaje es una forma de

³⁴ Nota de los Editores: Manuel Aguiar se refiere al estudioso y erudito orientalista francés Paul Mus (1902-1969) que se educó en Vietnam, actuó en la Resistencia francesa en África durante la Segunda Guerra Mundial y se vinculó al mundo militar llegando a ser asesor durante la guerra neocolonialista francesa en Indochina (1946-1954). Dos de sus especialidades fueron Vietnam y el Budismo. Manuel Aguiar nos transmite su recuerdo justipreciando la riqueza y la sinceridad de este intelectual francés en “permanente búsqueda”, que incorpora una buena dosis de sabiduría Oriental y que disfrutaba en compartirla y enseñarla.

³⁵ Nota de los Editores: Gurdjieff fue un explorador de la Conciencia humana basándose en la integración espiritual y filosófica del cristianismo y de las religiones orientales. Nació hacia 1869 en un enclave armenio bajo el Imperio Otomano contra el cual luchó en su juventud. Se educó primeramente en la Religión Ortodoxa Rusa y ulteriormente integró las sabidurías espiritualistas orientales con el cristianismo, moviéndose como creador en el campo del arte escenográfico, viajando, formando y diseminando grupos de reflexión y formación independientes de las demás organizaciones religiosas. Murió en Francia en 1949.

aprender a percibir organizadamente.

El Taller formativo

Augusto Torres había corregido y dado indicaciones a los que comenzábamos en el Taller de la calle Abayubá en los años 44-45-46, pero luego dejó de hacerlo y sólo más tarde tuvo alumnos particulares. Fue entonces Alpy quien asumió ese rol en el Taller de la calle Rondeau, en el Ateneo de Montevideo en el año 47. Y en el salón contiguo al Taller hacíamos las exposiciones anuales de todos los integrantes. Esto independientemente de otras muestras de varios compañeros que podíamos presentar en otros sitios o en el mismo Taller.

Ya en los años cincuenta con la entrada de nuevos integrantes, la pintura figurativa retomó de nuevo la prioridad y si bien con los trabajos en cerámica se continuaba la experiencia del Constructivismo aplicado a pequeños objetos, las reflexiones de Torres se sentían por su ausencia.

En suma, que por el reconocimiento que comenzaba a tener el Taller, la intención inicial se había ido desvaneciendo y el formalismo se iba instalando.

Como lo he referido anteriormente, yo partí hacia Europa en 1954, por lo tanto me es imposible hacer una evaluación sobre el funcionamiento del Taller en sus últimos años. Sin embargo, en 1959-60, en una estadía de varios meses en Montevideo pude constatar que muchas cosas habían cambiado, varios compañeros se fueron alejando: Jorge y Rodolfo Visca, Gastón Olalde y Arquibaldo Almada, los cuales crearon el Taller del Sótano Sur. Por el mismo tiempo Antonio Pezzino también decidió alejarse del Taller e iniciar una nueva búsqueda y yo mismo, fruto de todo lo que había ido experimentando en Europa, envié una carta a San Vicente, Secretario del Taller, presentando mi renuncia a mediados de 1959.

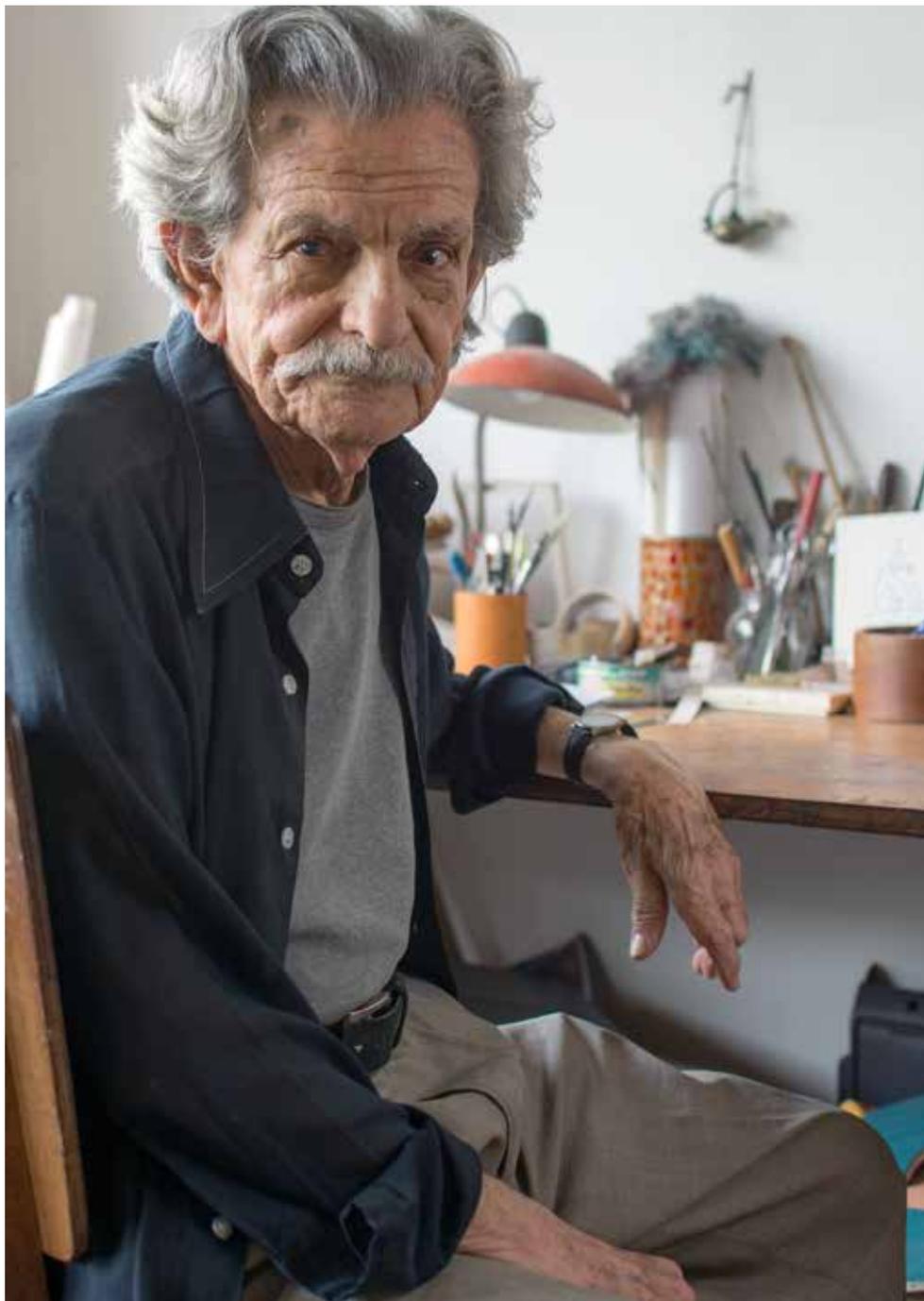
Fue en aquella estadía en Montevideo de 1959 que, al realizar una muestra en la Galería Amigos del Arte de mis recientes trabajos hechos en París, tanto mis antiguos compañeros como yo mismo sentimos hasta qué punto nuestros enfoques divergían. A pesar de ello, Manolita Piña, la viuda de Torres con sus 80 y tantos años se hizo conducir por Augusto para ver la muestra y aunque constataba la distancia con los planteos de Torres, se acercó y me dijo: ¡Y bueno, todos los caminos conducen a Roma!

No todos los que tuvimos la ocasión de trabajar con Torres nos pudimos beneficiar no solamente con sus propuestas e indicaciones, sino también con su deseo candente de someter a juicio sus propias conclusiones del momento, para lanzarse a una nueva experiencia. Así ocurría por ejemplo, cuando mostrándonos un nuevo cuadro suyo, alguno de nosotros le señalaba que en algún aspecto él se desdecía del planteo que nos había propuesto anteriormente, a lo que respondía: Y bueno, a un artista no se le piden razones de lo que siente y hace.

En el Taller hubo siempre alumnos que permanecieron por mucho tiempo de manera periférica, recibiendo indicaciones casi siempre dentro de la pintura figurativa, pues para ellos el resto de las propuestas de Torres más bien eran ejercicios esporádicos y no motivados por preocupaciones personales acordes con la época.

Igualmente hubo también en los últimos años del Taller artistas que han realizado obra importante y con esto no me refiero solamente a su mayor o menor filiación

torresgarciana, sino al cultivo de una sincera creatividad, la cual es un progresivo descubrimiento de sí mismo. No siempre una filiación que se fue tornando tardíamente reconocida y prestigiosa, es garantía de autenticidad y de verdadera búsqueda.



Manuel Aguiar en su taller.

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MURALISMO EN MONTEVIDEO

“HOMENAJE A JOAQUÍN TORRES GARCÍA” AL CONMEMORARSE LOS 70 AÑOS DE LOS “MURALES DEL SAINT BOIS” (1944-2014)

TESTIMONIO DE UNA EXPERIENCIA REMOVEDORA

Alejandra Gutiérrez Venturini ³⁶



A partir del mismo Maestro, de su puño y letra, desde historiadores del arte, críticos, artistas y tantos otros, mucho hemos leído y escuchado sobre el legado artístico del “Maestro Torres”. Personalmente como docente de Comunicación Visual, pero también desde mi vocación de artista plástica, la teoría sobre el Arte torresgarciano se hizo luz y presencia cuando corría el año 2006, trabajando en el Liceo N° 9 “Dr. Eduardo Acevedo”, situado sobre Avenida Lezica en Villa Colón, al oeste de Montevideo y en las cercanías del Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”.

Entre la comunidad liceal -entre la que se contaba al profesor y artista plástico Juan Mastromatteo- “sonaba” el tema de los “Murales del Saint Bois” como parte de la identidad de la zona y una controversia planteada desde Almas comprometidas con el acervo cultural del barrio y esta zona: ¿cuál era el mejor lugar para ubicar estos murales que quedaron a partir de la obra colectiva realizada por Joaquín Torres García y sus alumnos del Taller en el “Hospital-Sanatorio Gustavo Saint Bois”?

El destino elegido para la mayoría de ellos por las autoridades nacionales a partir del año 1997 fue la Torre de las Telecomunicaciones de Antel.

Otros vecinos de la zona, Dr. José Giust (Abogado), Jaime Monestier (Escribano y escritor), Roger Tijman (Periodista local) conformaron una mesa redonda el 1º diciembre del 2001 e invitados como Alfredo Torres (Periodista y crítico de arte) y Diego Masi (Artista plástico),

³⁶ Docente de Comunicación Visual en los Liceos N° 9 “Dr. Eduardo Acevedo” de Villa Colón, en el Liceo N° 23 “Profesor Hugo Licandro” de Sayago y el Instituto “Dr. Andrés Pastorino” de Colón. Realicé mi formación secundaria en Carmelo y mi formación docente en el Instituto de Profesores Artigas (“IPA”) entre los años 1990 y 1993, en que me gradué como Profesora de Comunicación Visual y Dibujo.

con el fin de discutir cuál sería el mejor destino para la única obra pública Mural del Taller Torres García. El espíritu casi unánime de esta mesa fue “repatriar” los Murales del Saint Bois a Villa Colón.

Y con el mismo espíritu se crea en el año 2003 la hasta hoy reconocida “Comisión de Amigos de los Murales del Hospital Saint Bois”, bajo el liderazgo de Roger Tijman.

En una nueva mesa redonda realizada en setiembre del año 2004, en torno al Día del Patrimonio, donde se homenajea a Torres García a los 130 años de su nacimiento, se reúnen los Artistas plásticos Anheló Hernández (1922-2010), Lincoln Presno Hargain y Juan Mastromatteo, el Arquitecto Luis García Pardo (1910-2006), el Ingeniero Juan Grompone (Montevideo, 1939) y el Arquitecto y Artista Osvaldo Ferreyra Centurión (Fray Bentos, 1953) y manifiestan, en acuerdo con la “Comisión de Amigos de los Murales” que los mismos vuelvan a un lugar adecuado a la zona donde fueron creados.

En este contexto es que emprendo en el año 2006 junto a un grupo de jóvenes y docentes de 6º Artístico del Liceo N° 9 (Prof. Jacqueline Valeri de Educación Sonora y Musical y Prof. Rosario Iglesias de Literatura) una primera investigación del tema durante unos meses de trabajo. Profundizando en distintos aspectos, los estudiantes se involucraron en cuerpo y alma con el problema en el marco de nuestro proyecto didáctico y artístico. La “fuente” movilizadora fue una serie de relatos tomados del pequeño folleto *La decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Gustavo Saint Bois* (1944).³⁷

El artículo que marcó nuestro primer rumbo fue el escrito por el protagonista médico de la historia de los «Murales del Saint Bois», el Dr. Pablo Purriel: «El ambiente necesario al Hospital moderno» que comienza con estas emblemáticas palabras: «Pertenece al grupo de médicos que en el balance de la enfermedad valoran en su justo término el estado espiritual del enfermo. (...) Es la tuberculosis una enfermedad de larga evolución, de porvenir incierto, en la que los estados de angustia y desesperación se presentan con inusitada frecuencia. La psicología de estos enfermos es profundamente modificada por la intensa preocupación que origina la enfermedad, a la que se suma el grave problema social que generalmente ellos tienen. Es necesario desviar su atención, creando entretenimientos adecuados, que a su vez sirven de incentivo a la formación de una cultura que cree nuevos horizontes y renovadas esperanzas para el futuro. (...) Nada mejor para ello que poner a estos seres en contacto con la más alta y pura manifestación del ser espíritu humano: la Pintura, la Música, la Literatura. Es por esto que al hacernos cargo de este Servicio, fue una de nuestras primeras preocupaciones dar un contenido espiritual a la obra asistencial que el Estado ofrece”.

Otro de los relatos que tomamos como guía fue “Los grandes murales en un Hospital público” de la doctora Esther de Cáceres, del mismo folleto citado.

Por otra parte y al cumplirse los veinte años de los “Murales del Saint Bois”, escribía la doctora Esther de Cáceres, médica y poeta: “Porque aquel hombre de prodigios que pudimos conocer está entre nosotros, con su mirada penetrante y pura, con su alma de niño, con su voz en que el acento polémico y el acento del

³⁷ En este libro-catálogo por primera vez la ciudadanía uruguaya y las personas interesadas en el origen de los “Murales del Saint Bois” podrán leer los textos íntegros de esta publicación sobre los mismos.

amistoso diálogo vivían como un solo fuego devorante y creador. Desde sus libros y desde su pintura nos asiste y nos acompaña Joaquín Torres García. Y aquella luz de lo invisible irradia más que nunca, cuando recordando su ser y su misión, se nos trueca esta nostalgia que su partida dejó en la pura alegría de conocerlo bien, de sentirlo tan cerca y tan vivo: en la fuerte esperanza de saberlo ya libre el alma vuelta hacia su gran destino, en el sitio sagrado de los reencuentros sin nieblas.”

Al cumplirse los setenta años de los Murales ¿qué más debíamos o podíamos agregar a esta historia? En parte lo hemos expresado en la introducción, entrevistamos que nuestros aportes debían apuntar a homenajear y traer al presente la contribución y el impacto muralista de Joaquín Torres García y sus discípulos a partir de 1944.

Tal necesidad surge en una madrugada de desvelo, como integrante del “Colectivo Arte en La Escuela”³⁸ al planificar el Segundo Encuentro Internacional de Muralismo y coincidiendo con el 70 aniversario de la inauguración de los “Murales del Saint Bois”.

La doctora Cáceres escribía: “Determinar en qué grado y en qué extensión influye un hombre en la cultura de su tiempo es difícil y requiere una perspectiva muy ajustada.

En el caso de Torres García podríamos decir que esta influencia se da en niveles de acción personal, de acción de presencia, de influencia directa sobre lo contemporáneo.

Esa acción no es sólo la visible: la que puede descubrir la mirada nítida apta para percibir la radiación poderosa de un gran ser y sus repercusiones en el medio. Torres tuvo discípulos, amigos, oyentes, interlocutores, enemigos. Actuó sobre ellos con certeza, porque su personalidad era de una fuerza inaudita. Seguramente influyó más allá de un ámbito visible. Su actitud ante el Arte y la vida, su conciencia de su misión, tocan al alma misma de nuestra cultura, que como se nos ha enseñado con palabras estrictas y vivas, es “Categoría del ser, no del saber”. Torres fue un Maestro de Cultura. De su entidad personal, de su sensibilidad y su voluntad tan activas, queda el recuerdo en los que asistimos a aquel milagro pleno de encanto y de fuerza que era su figura. Queda, para los que vengan después, la huella más entrañable de ese ser ejemplar... en un tono, una línea, una firme estructura, el signo vivo, inmortal de su persona, impartiendo una lección de vida y arte que no morirá.”

Con gran responsabilidad y entusiasmo se concreta entonces nuestro homenaje, nuestra conmemoración recordatoria de la gesta del Maestro y sus discípulos en 1944.

El Encuentro se realiza los días 15, 16 y 17 de mayo del año 2014 en los jardines y parque central del Hospital Saint Bois, con el apoyo incondicional de su Directora, la Lic. Laura Molina, Nurse universitaria especializada en Administración hospitalaria.

En el mismo participaron unos 50 artistas plásticos que se unieron con un fin principal: homenajear y traer al presente una historia que poco a poco se alejaba

³⁸ El “Colectivo Arte en La Escuela” surgió por la iniciativa de Gustavo Baldovino en el año 2006, con el objetivo de formar un grupo de artistas plásticos muralistas. En los años 2013 y 2014 estuvo integrado por: Gustavo Baldovino, María Claudia Ríos, Alejandra Gutiérrez Venturini y Vladimir Rivoira Rivoira. El primer Encuentro lo llevamos a cabo en Montevideo, en la zona de Punta Rieles, en mayo del 2013 con más de veinte artistas pintando en vivo durante dos días consecutivos, donando la totalidad de las obras a instituciones públicas del Municipio f.

como invitado en el Liceo N° 9 al Dr. Juan Ignacio Gil Pérez, médico historiador, para conocer las características de la Tuberculosis (enfermedad que padecían los pacientes del Saint Bois cuando se pintaron los “Murales” en 1944) y de los pacientes psiquiátricos, ya que los estudiantes “del 9” habían decidido, a pura sensibilidad y solidaridad con los sufrientes, que dos de los paneles planificados fueran instalados una vez pintados en la sala de espera de los consultorios de “Salud Mental”. Así, comprometidos los estudiantes y sus docentes se visualiza el Encuentro como un acto de solidaridad entre Arte y Salud, con entrega, a fin de fortalecer el Espíritu de los pacientes usuarios del Hospital.

Pasando la veintena de nuevas obras que incorporando algunas huellas del Maestro setenta años después, doce son obras individuales y once colectivas.

Un mismo lugar, el Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”, rodeados de Almas que encuentran en estas formas y colores una fuga de las realidades desafortunadas.

Los “usuarios”, unos ochocientos diarios, recorren la actividad y dialogan con los artistas. Los funcionarios gozan que en su Centro Hospitalario acontezca una actividad tan creativa como plural; otros como pueden, son espectadores desde las ventanas de los distintos pisos de internación.

Y allí están, finalmente, 18 de las obras realizadas presentes hoy entre algunas de las paredes que en algún momento albergaron los 35 Murales del año 1944.³⁹

El Maestro continúa dejando huellas como dije antes, en artistas ya reconocidos por su trayectoria, en otros que comienzan su recorrido y en estudiantes que buscan su identidad en las manifestaciones artísticas.

Acompaña este homenaje el único testigo presente en pintura, el mural de Alceu Ribeiro, que se encuentra en buen estado de conservación ubicado en la sala de espera de entrada al Pabellón Martirené. En la misma sala, ahora unidos por un lazo artístico y doblemente emotivo, se encuentra el mural “Paz” que lo homenajea, pintado por sus propios hijos Diego Ribeiro Dighiero, uruguayo y Oscar Ribeiro Aleñar, mallorquín.

Y si de testigos hablamos, en la tercer jornada de cierre nos acompaña de forma inesperada y sorpresiva el único artista con vida de aquella cruzada del año 1944, aquel joven de 18 años que hoy sigue las enseñanzas de Torres, Andrés Moskovics, que a sus 90 años nos emocionó contando experiencias del Taller Torres García y las enseñanzas del Maestro en aquellos años.

Si nuestro objetivo, como se dijo al principio, fue movilizar y traer al presente parte de esta historia, seguro que podemos afirmar “Colectivo Arte en la Escuela: Tarea Cumplida”.

³⁹ El resto de las obras donadas tuvo los siguientes destinos: una en el Salón de Actos del Hospital, una en el Caif “Timbal” funciona donde fue la última Sala de internación de Niños con Tuberculosis del Saint Bois hasta la década de 1980, dos fueron donadas al Municipio G, ubicadas en la entrada del Centro Cívico “Enrique Erro” en la Terminal Colón y la otra en una sala de reuniones de la sede central del Municipio G en la “Quinta de Castro”, por último una obra donada al Liceo N°9 “Dr. Eduardo Acevedo”.

Juan Mastromatteo

Hacía tan solo tres años había llegado al Uruguay, con mi madre y mis tres hermanos, Pedro, Beatriz y María. Me recuerdo de niño sumido en mi propia vida, con algunos pocos amigos del barrio, pasando horas interminables de hastío y soledad. Todo me resultaba extraño y con un lápiz y alguna caja de colores me pasaba las horas dibujando y copiando imágenes tomadas de algunas pocas revistas que había en casa.

Seguramente no pasaba inadvertido a los ojos de mi madre, ese tiempo en que yo ensimismado, dibujando, no conversaba con nadie y en silencio me recogía sobre mí, olvidando el paso de las horas y los días.

Desconozco cómo y las motivaciones que la llevaron un día a decirme que debíamos ir juntos a un lugar y sin mayores explicaciones nos pusimos en marcha.

Recuerdo exactamente y hace ya casi sesenta años de esto, el día que tomado de la mano de mi madre salimos juntos de casa, ella sabiendo lo que hacía, yo dejándome llevar con esa serena ingenuidad de niño que se deja arrastrar amorosamente, por esas manos tan llenas de seguridad y determinación: esos sueños que impulsan a los padres, apostando al futuro y la esperanza.

Así fue que llegamos a una casa extraña, de habitaciones casi vacías que a través de un patio conectaban con un enorme taller de luz cenital, luz que caía sobre las personas y los objetos provocando cierta magia de ademanes y movimientos y una variedad de suaves y dulces contrastes, iluminando todo el espacio como si se tratara de una imponente puesta en escena.

Si todo esto fuera poco, en sus alrededores y hacia el fondo, el taller estaba rodeado de árboles y plantas, a las que se accedía a través de un túnel formado por una glorieta enarcada de rosales y glicinas.

Había llegado al taller Manuel Rosé o Casa de la Cultura de Las Piedras y todavía se escuchaban y saboreaban en el aire las delicias de un legado artístico que impregnaba todo de arte y poesía.

Comencé allí a dibujar y pintar siguiendo las indicaciones que me eran sugeridas, atento siempre, según recuerdo, a las observaciones y correcciones del maestro.



Pero esto no era todo, el taller lo formaban otros compañeros, de tal modo que siempre coincidíamos varios y cada uno en su caballete, o bien trabajábamos en la observación de algún modelo colectivo o nosotros mismos nos transformábamos en motivo y pretexto de interpretación.

Otros se expresaban a través de la música, el teatro o la mímica.

El baile y la danza también estaban presentes y algún compañero titiritero fabricaba sus sueños y sus personajes entre dos paredes y un piso de tabla.

No había pasado mucho tiempo, cuando un día el Maestro me pide que me traslade al jardín con todos mis petates. Ya instalado y mirando hacia arriba entre los árboles un trozo de cielo se colaba con su luz entre las ramas.

Terminada la observación y descripción de los elementos percibidos, me dijo que comenzara a pintar liberando la emoción que tal espectáculo me provocaba.

Así yo recuerdo la primera vez que en mi vida pinté un paisaje, entre las expresiones de asombro y alegría de mis mayores, con toda la carga de estímulo emocional que conlleva, a tal punto que hoy, después de tantos años lo evoco con la nitidez y la fuerza de una lección impercedera.

El Maestro a quien hoy mi memoria honra se llama Andrés Moskovics.

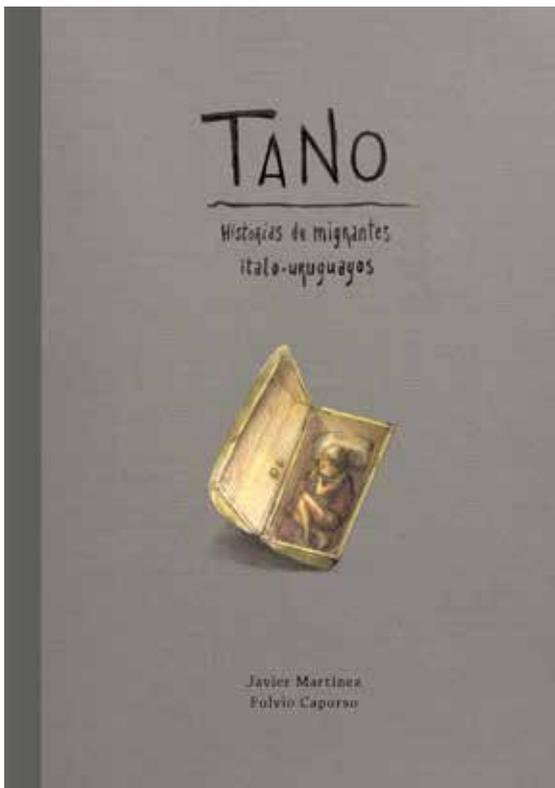
Nota de los Editores:

El sábado 17 de mayo del 2014, durante la mañana se llevó a cabo en el Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois” el acto de cierre del II Encuentro de Muralismo de Montevideo “Homenaje a Joaquín Torres García” al conmemorarse los 70 años de los “Murales del Saint Bois”. A poco más de media mañana, en el anfiteatro del edificio llamado vulgarmente “el Instituto” -porque allí fue el último reducto del Instituto de Tisiología, esto fue la Cátedra de Tisiología de la Facultad de Medicina fundada por el Maestro del Profesor Purriel, el Profesor Juan B. Morelli y traslada al Saint Bois desde el Hospital Fermín Ferreira a fines de la década de 1940- el artista y docente Juan Mastromatteo contaba emocionado el relato que aquí publicamos, pero de forma coloquial y espontánea. En ese preciso momento presenta a quien nos visitaba de manera sorpresiva en dicho salón, el único discípulo vivo del Maestro Torres García de los que habían pintado los “Murales del Saint Bois”, Andrés Moskovics, a sus 89 años, acompañado por su esposa Gladys Antúnez. Nadie había reparado en su persona para invitarlo al “Encuentro” y él que se enteró por la televisión se presentó con espíritu reivindicativo pero a su vez de agradecimiento por lo que se estaba haciendo o recordando en el Saint Bois. Juan Mastromatteo con otra temática para su intervención y ante la sorpresiva visita, cedió su lugar a través de esta emocionante presentación y le pasó la palabra. Andrés Moskovics nos cautivó a todos, contó su historia, anécdotas y enseñó el fundamento del uso del Compás áureo y aplaudido con fuerte emoción se quedó contento y en paz. En nosotros nació la peregrina idea de invitarlo a pintar un nuevo mural en el Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”. Demoramos un par meses en visitarlo con ese fin por sentir que podríamos caer en abusar de su edad al pedirle esa “patriada”. Cuando llegamos a su Fundación, taller-vivienda, al que percibimos por demás desangelada en la Galería Caubarrère y le planteamos la idea él nos contestó a boca de jarro: “Ustedes me honran al pedirme eso”. Quiso la pura casualidad que

el diario El País le hiciera una nota periodística aparecida el jueves 7 agosto del 2014 a raíz de la situación adversa para Moskovics y su esposa de no poder mantener su vivienda-taller en la citada Galería. En la misma, titulada “Último discípulo de Torres García pintará mural en el Hospital Saint Bois” le contó espontáneamente al periodista Eduardo Delgado nuestro pedido; no nos sonrojamos, asumimos “la parada”. Por ende, este libro-catálogo es casi la consumación de un largo proceso y fruto torresgarciano del II Encuentro de Muralismo del año 2014, centrado de algún modo en la figura del nonagenario artista constructivista Andrés Moskovics.



Ilustración “Juan cuenta” del libro “Tano”.



Portada del libro “Tano”: Este precioso libro dibujado por el Arquitecto, diseñador y artista torinés Fulvio Capurso y escrito por el uruguayo Javier Martínez es primo-hermano de nuestro Fondo Concursable del año 2015. Quiso el Espíritu de la Historia y del Arte que Juan Mastromatteo fuese uno de los protagonistas del mismo. Al pedirles a la dupla italo-uruguaya Capurso-Martínez que nos habilitaran con un pase magistral los dibujos sobre la historia de Juan Mastromatteo nos dijeron cordialmente: “¡ahí van, con mucho gusto incorpórenlos a su libro!” ¡Ahora disfrútenlos Ustedes estimados lectores!

Actualidad, vigencia o necesidad de un pensamiento abarcador en una post-modernidad de realidades líquidas, fugaces y fragmentarias

Sergio Viera

Introducción

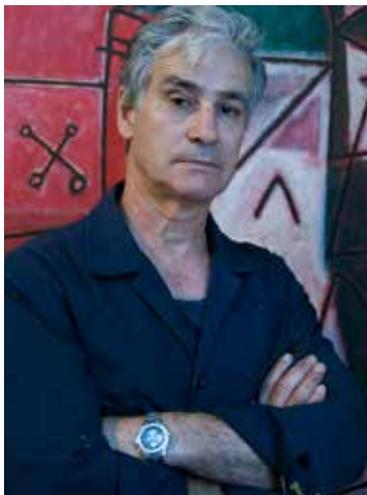
Si hay un artista moderno que en paralelo a su obra plástica se haya destacado, en cuanto a pensar el devenir humano y hacer una crítica profunda a sus formas de vida y consecuentemente a su quehacer artístico, ese fue Joaquín Torres García (JTG). En este sentido de ir más allá de su trabajo creativo es posible incluir a Duchamp, que en tándem con Torres García y advertidos del clima apocalíptico en que estaban inmersos, dieron respuestas en la misma línea, pero en sentidos opuestos.⁴⁰

Sobre la obra y el pensamiento torresgarciano se ha escrito mucho, pero en esta oportunidad intentaremos verlo desde otro ángulo, trayéndolo a nuestro tiempo, a nuestra realidad, para ver si resiste manteniendo vigencia y de ser así, poder identificar aquello que puede aportarnos para ver el presente.

Para no perdernos en esta empresa nos ceñiremos a un eje “vertebrador”, evitando alejarnos mucho, ya que las ramificaciones y matices históricos podrían enriquecer el tema pero también complicarlo, atentando contra la claridad que se pretende.

Para ello nos apoyaremos en un par de ideas claves; en primer lugar el pensamiento abstracto y totalizador sustentado en valores universales que se origina en la Grecia clásica y que sirvió de base y guía a J. Torres García -tanto en su vida como en la concreción de su estilo artístico- para relacionarlo o contraponerlo con algunas afirmaciones que coinciden dominando el panorama de la cultura actual en el sentido del fragmento y la relatividad, para luego y en

⁴⁰ No ampliaremos sobre el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), del que hay abundante bibliografía, y además no es adecuado a efectos de la relación de opuestos que se pretende plantear en este análisis. Sobre la relación conceptual Torres García/Duchamp véase la presentación del filósofo del arte compatriota Juan Fló al libro Joaquín Torres García-New York, editado por la Fundación Torres García en el año 2007.



segundo lugar, cotejar la postura mística, de fe inquebrantable, que identificaba al Maestro del Universalismo Constructivo, con nuestra actualidad posmoderna signada por la desesperanza.

Joaquín Torres García y su contexto

Sin perjuicio de lo dicho y a efectos de comprender algo del desarrollo de su pensamiento a partir de sus vivencias, se hará una breve reseña introductoria ubicándolo en su tiempo y aconteceres históricos, donde sus ideas contestatarias como la de otros artistas de las vanguardias fueron de una singularidad tal que le provocaron bastante incompreensión y resistencia.

Joaquín Torres García nació en 1874 en Montevideo. Siendo muy joven viajó junto a sus padres de origen español que retornaban a su país. Ahí comenzó su formación académica en dibujo y pintura. Francia e Italia fueron otros países en los que vivió, sumado a un breve período en New York y en los que trató de ubicar su arte para poder sustentarse él y en su momento también a su familia.

En otras palabras y para ser concretos, se podría decir que debió vivir las contingencias y vicisitudes del centro geográfico de la civilización occidental, que a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX aún lo constituía Europa –se sumaba en ese tiempo la pujante América del Norte– y que como sabemos ahora, fueron tiempos de mucha convulsión en la historia del hombre y como consecuencia de la cultura y del arte en general.

Es bueno tener presente que en dicho período, apoyados en ideologías, concretos intereses materiales condujeron a guerras entre naciones. Acontecimientos que marcaron definitivamente la historia del siglo XX tanto por el costo en vidas como por los crueles y aberrantes actos cometidos contra la dignidad humana y que paradójicamente se ejecutaron en un tiempo donde teóricamente, las aspiraciones modernistas apuntaban al progreso y crecimiento integral del hombre.

Ante esa locura desenfrenada hubo respuestas diversas por parte de las vanguardias artísticas. Van desde una apología a una modernidad agresiva apoyada en el desarrollo industrial como el futurismo italiano, el expresionismo alemán y hasta reacciones aparentemente locas y delirantes –entendibles debido a las circunstancias– en una serie de anti arte nihilista como el movimiento Dadá.

Pero Joaquín Torres García, con su fe inquebrantable y su necesidad de equilibrio y armonía no podía contentarse con esas respuestas y en un principio, junto a otros artistas europeos adoptó una postura constructiva y racional. Esto que podría parecer un gesto desacompañado ante los acontecimientos de su época, no sería tal si se amplía y o se rectifica la idea tan generalizada como limitadora del “arte como reflejo de la realidad”. Es que para un JTG neoplatónico, el arte era algo más que un espejo, implicaba una aspiración que superará lo contingente y accidental de la realidad, apuntando al ideal.

La frase de su autoría que reza: “El artista es hijo de su época, pero no su hechura”, lo expresa contraponiéndose a una idea que pretende definir la cultura como producto de tradiciones locales y que deja poco espacio al pensamiento abstracto y la movilidad que requieren los cambios.

Una idea clave en el origen de Occidente

Es sabido que en el período griego arcaico se tuvieron en cuenta las dos dimensiones de la realidad representadas en el culto a Apolo: el mundo como una totalidad organizada y racional y como contracara a Dionisos: la vida instintiva, de los sentidos, subjetiva, cambiante e irracional. En el periodo denominado clásico, se da prevalencia a la mencionada opción racional y abstracta –metafísica- con la aspiración de crear adecuadas normas de funcionamiento colectivo.⁴¹

Esta posición contraria al mundo de lo sensorial que podría llamarse entonces “la vida guiada por el intelecto” fue una concepción fundante de Occidente y cimentó en su momento la concreción de un proyecto humano de convivencia y armonía.

Continuando en el Renacimiento esta base metafísica, piedra angular de nuestra cultura de aspiraciones universalistas, ha sido el sustento del pensamiento del Siglo de las Luces en la conformación del “Contrato social” vigente aún, aunque con serias dificultades, en nuestras sociedades democráticas liberales.

Aunque esta orientación pareciera ocupar una posición superior al comportamiento habitual al aspirar al logro de reglas de conducta objetivas y valores comunes para todos los seres humanos, no ha escapado a vaivenes históricos y consecuentes confrontaciones. Atacada en los comienzos de la modernidad por otras líneas de pensamiento antirracionalistas, particularistas y también por grupos sociales conservadores, sigue siendo en el presente recusada como proyecto con argumentaciones remozadas y no tan desacreditadas – ya que esta tendencia sirvió en su momento de base ideológica a nacionalismos exacerbados que llevaron a la segunda guerra mundial- provenientes de la sociología y la etnografía, pero en esencia similares.

Estructura o totalidad organizada y Universalismo Constructivo.

En la filosofía de la Grecia clásica y luego también en la concepción de la estética como disciplina se postulaban la adecuada relación de las partes -formas, proporciones- entre sí y con el todo. La consonancia de estas partes en la obra y la unidad en la variedad, según Baumgarten “hacen que el conocimiento a partir de los sentidos se disponga como análogo de la razón y como consecuencia favorece también un momento de armonía en el pensamiento.”

Estas consideraciones que más tarde la teoría psicológica Gestáltica de la percepción ratifica en base a la experimentación, fueron el método general utilizado desde siempre en la creación, ya que si bien el arte no se agota en ello, es parte fundamental en el ordenamiento de una imagen coherente y completa en sí misma.

Vemos entonces que este concepto de totalidad es indispensable en la mente humana, en el arte y también claro está, en la conformación de los organismos en la naturaleza. La composición, estructura o “gran forma” es tan enriquecedora que se ha aconsejado la práctica artística a modo de preparación para otras actividades, incluidas las ciencias y la política.

En el Universalismo Constructivo la idea de estructura era un requisito básico,

⁴¹ Nota de los Editores: Dionisos, hijo de Zeus, es el dios griego de la vendimia y el vino, inspirador de la cultura ritual y el éxtasis. Los romanos lo veneraron como el dios Baco.

donde la articulación o funcionalismo de las diferentes partes, formas y colores en una totalidad organizada, eran la búsqueda y el logro a alcanzar conjuntamente con otras cualidades expresivas y conceptuales. Aun cuando su creador afirmaba que básicamente se trataba de arte plástico, el hecho de que el propio Torres García lo denominara humanismo, no deja dudas de la relación de su estética con la concepción intelectual y por ende política -en el sentido amplio del término- de su proyecto.

Los conocidos juguetes de Torres García -que como es sabido le llevaron a abandonar la pintura algunos años- son claro ejemplo de la utilización de este concepto y de las posibilidades didácticas del mismo. En ellos las diferentes piezas se podían colocar variando su ubicación, para lograr resultados de nuevas composiciones satisfactorias.

J.T.G. era plenamente consciente de la importancia de este hecho a desarrollar en la niñez, ya que por medio del juego se incorporaba la capacidad de articular lo diverso, particular y fragmentario dentro de la totalidad en la etapa de mayor aprovechamiento del aprendizaje.

Universalismo (Totalidad) vs. Particularismos (Diversidad)

Desde el punto de vista teórico la discusión primera entre la postura de totalidad, metafísica universalista, de verdades objetivas y la contraria de un mundo cambiante y diverso, relativista o perspectivista -“todo depende del color del cristal con que se mire”- se ha ido ramificando y enriqueciendo con mixturas o entrecruzamientos que teóricamente debieran reducir la polarización. Lamentablemente no es lo que se da en los hechos, donde de manera excluyente se pretende hegemonizar el pensamiento ligado al fragmento, argumentando que los planteos abstractos son invariables para manejarse en un mundo corpóreo, de realidades concretas y particulares.

Es posible apreciar entonces que ante cualquier intento de pensamiento abarcador de los problemas políticos, se argumente que los planteos de totalidad son demasiado complejos, teniendo que resignarnos a la atención de hechos específicos -particulares-.

Actualmente se percibe el especial destaque concedido a las partes en detrimento de la totalidad. Se puede apreciar esto claramente en la atención otorgada a los derechos de las minorías, que reclaman -justificadamente- en sus distintas versiones: de género, racial o de libre elección sexual. Estas problemáticas no son nuevas y es saludable su revisión desde otros enfoques teniendo en cuenta las transformaciones sociales y subjetivas producidas últimamente. Pero ese ensimismamiento provoca la desatención a la totalidad, ya que al convertirlas en “la causa fundamental” y centrarse en ellas, se provoca el descuido y la desarticulación de esas identidades con otras relaciones más abarcadoras en las que también se está inmerso socialmente -sería el caso del árbol que tapa el bosque-.

De esta manera entonces, más allá de su necesidad y de solidarias y comprometidas intenciones, la energía crítica tiene su válvula de escape, sustituyendo “por diferencias culturales”, la discusión más amplia y general, dejando entonces invisibilizado y por tanto inmodificado -en su totalidad- el entramado básico del sistema. Dicho de otra manera y para dar más claridad; quita énfasis a otras desigualdades y problemáticas mayores, ya que en paralelo a estas continúa acentuándose la desigualdad, deteriorándose la educación, con la destrucción progresiva del medio ambiente

y donde la convivencia se enrarece y desmorona con el aumento de la violencia general.

El hecho de que el relacionamiento tradicional que se daba en las formas de trabajo del período industrial -la posesión de los medios de producción y la posesión de la fuerza de trabajo- hayan cambiado y puedan tener en muchos casos características nuevas, no reducen las grandes diferencias socio-económicas, por el contrario ha aumentado la concentración de la riqueza, con la consecuente violencia que origina, superponiéndose a las problemáticas de género, raza o elección sexual.

En la actualidad este antagonismo entre lo general y lo particular es ocultado. Muestra uno de sus perfiles de manera insistente y constante en los medios de comunicación y también a otros niveles, pero su contraparte pareciera estar ausente, negada o suprimida en las agendas de discusión tanto académica como política.

Multi-Culturas, diversidad y relativismo

La mayor complejidad en el conocimiento de la realidad obliga para su tratamiento a una ampliación de los puntos de vista de acuerdo a distintas particularidades o perspectivas. Aunque puede ser saludable en cuanto permite el enriquecimiento sobre el objeto tratado, si es llevado al extremo deriva en una forma que dificulta el funcionamiento colectivo, entorpeciendo el logro de verdades objetivas. Ya Sócrates y Platón habían llegado a conclusiones parecidas, aunque con los Sofistas se logró ampliar este concepto.

Como ya se ha mencionado no serán las posiciones extremas las que permitan el punto adecuado. Se asiste en la actualidad a una intencionada pretensión de relativizarlo todo ⁴², aún cuando totalizar lo relativo llevaría en principio a una contradicción lógica, ya que resulta imposible establecer como ley o verdad universal que “todo es relativo”, dado que entonces ese mismo postulado tendría el carácter de relativo, invalidándose a sí mismo. Además el relativismo propende al caos por falta de puntos de acuerdo y éste al escepticismo al imposibilitar toda dirección o certeza. Finalmente esta doctrina termina siendo el artilugio más práctico para desarticular toda intención de voluntades organizadas, ya que sin el aglutinante que permite acordar en pos de un objetivo, es imposible construir, corregir o direccionar actividad alguna.

Se puede apreciar esto claramente en el concepto de la palabra cultura, que en las últimas décadas ha derivado en multiplicidad de acepciones. Hay que recordar que la palabra cultura proviene de cultivo agrícola y por lo tanto de la posibilidad de crecimiento, con lo cual devino en sentido figurado a referirse al mejoramiento y o refinamiento de lo individual, donde la educación cumplía un rol importante. Un concepto bastante adecuado sería el de que la cultura enriquecería a los hombres a través de la aceptación de formas externas que han sido objetivadas en el transcurso de la historia.

Pero últimamente el término cultura se ha volcado hacia el concepto antropológico, que lo interpreta como lo concerniente a las tradiciones locales, sus

⁴² Resulta extraño, para decirlo eufemísticamente, que los títulos originales de la llamada “teoría de la relatividad” y “la teoría del caos”, hayan sido modificados, tergiversando en sentido opuesto las conclusiones a las que habían llegado sus autores. Citado por Rudolf Arnheim en su libro El quiebre y la estructura.

raíces identitarias o la singularidad local y su propio lenguaje, por lo cual el término que antes sólo era singular, ahora se amplía al plural, existiendo por lo tanto muchas culturas, llegando inclusive al contrasentido de hablar de cultura carcelaria o cultura de la droga. Habiendo muchas culturas será imposible establecer jerarquías o dicho de otra manera validar como más adecuada una forma de funcionamiento social son respecto a otras.⁴³

Normas y Libertad

Necesario y ventajoso ha sido para los seres humanos vivir en comunidad. Ello ha requerido el delicado y permanente ajuste en procura de equilibrios entre lo que aportan y lo que reciben como beneficio y también de una base mínima de igualdad.

A los recortes inevitables para que los derechos propios no afectaran el derecho de los demás, hubo que contraponer la no restricción de las libertades individuales. Históricamente esto ha tenido sus vaivenes y en ningún caso los desequilibrios han contribuido a la convivencia.

Actualmente se asiste a un discurso dominante dirigido hacia las libertades en desmedro de la atención a las reglas o normas del bien común. Esto además de fundamentarse en experiencias negativas relacionadas con las restricciones a las libertades en regímenes autoritarios, tiene connotaciones ideológicas propias.

Posmodernidad: teoría y realidad

La posmodernidad es ante todo “un paradigma cultural” donde fuerzas ideológicas específicas intentan totalizar el dominio de sus representaciones del mundo.

Esta posmodernidad como postura dominante, basada en la ambigüedad y la carencia de forma y orden en todos los sentidos, -entendiendo la forma inclusive en la creación de conceptos- no es una tendencia neutra o inocente.

En la misma línea se procura desdibujar los límites o fronteras entre diferentes entidades y aunque la ampliación y flexibilidad podrían tener algún aspecto positivo, dicha ambigüedad es desorientadora al impedir toda clasificación y jerarquización.

Finalmente en este clima de relativismo donde es imposible la coordinación colectiva y donde el entramado es de tal complejidad que nadie puede escapar a su presión, las resistencias menguan aceptando la realidad como una situación inevitable e inmodificable.

La razón instrumental cortoplacista, en sus variantes individual, grupal o corporativa va afianzándose, dejando más aisladas y sin posibilidad las eventuales aspiraciones comunitarias.

La argumentación de que “se trata de la condición humana” y que no podremos superar la pertenencia al reino animal -donde es natural el dominio del más fuerte y del mejor adaptado- es expresión corriente y aspira a reafirmar esa visión escéptica. Esta sensación de que es imposible cambiar o mejorar algo de la realidad a pesar de

⁴³ “Cuando oigo la palabra cultura, echo mano a mi pistola”; esta frase que se atribuye a un reconocido Nacional-socialista nazi, deja claro que desde el poder la cultura era y es temida por ser una herramienta adecuada para la liberación del hombre.

nuestros esfuerzos particulares -en psicología se habla de locus externo- además de negar el mundo simbólico como característica diferenciadora del hombre- empuja a una conducta desinteresada de toda participación política en el sentido amplio y hedonista ligada a gratificaciones mediante el entretenimiento y el consumo.

Este es sin duda el fenómeno “cultural” por excelencia de nuestro tiempo y aunque el progreso tecnológico continúa su avance “omnipotente”, se ha ido desmoronado la idea de mejorar las formas de relacionamiento social. Como resultado, el control del poder por parte de los ciudadanos, traducido en su capacidad de elegir y cambiar sus destinos se ha visto afectado y consecuentemente el debilitamiento de la convivencia democrática que ha sido base de la cultura occidental.

Universalismo Constructivo

Como veníamos desarrollando, una necesidad inherente al arte ha sido la relación armónica entre las partes en cualquier manifestación artística, sea musical, literaria o plástica y que la carencia en este sentido, deriva inexorablemente en tensiones y eventualmente en caos.

En ese clima de una modernidad donde los intereses individuales y los comunitarios no lograban un equilibrio -por la permanente confrontación y falta de armonía- es que Torres García encuentra en su práctica de la pintura -no solo el convencimiento del valor de la esfera espiritual y simbólica del hombre- una analogía con los mecanismos de convivencia de la sociedad.

Puede deducirse entonces que un arte estructurado, tan aferrado a las normas como es el Universalismo Constructivo, fue producto de una necesidad que pretendió contrarrestar esa inestabilidad permanente del mundo en que le tocó vivir a su creador.

Es lógico pensar que ante tanta desmesura, tanto impulso a la destrucción y la ruptura intentando recuperar el equilibrio y el orden, diera a manera de respuesta con un estilo rígido basado en convenciones y reglas. Por lo tanto descalificar como dogmático el estilo creado por Torres García sería un simplismo ya que precisamente eso era lo que procuró su creador.

Trascendencia y Constructivismo

Joaquín Torres García no recibió el premio del Salón Nacional como reconocimiento por una obra del estilo que creó -Universalismo Constructivo- y que paradójicamente con el tiempo le ha dado fama a él y a nuestro país en el contexto del arte mundial. Recibió el premio señalando expresamente que era a su esfuerzo permanente y entrega personal y no a su “estéticamente fallido o fracasado estilo constructivo” que además fue adjetivado como “epigonal del cubismo”. En esa oportunidad se dejó expresa constancia de que no se quería premiar ese estilo porque “amenazaba con darle prestigio a una endeble teoría artística”.⁴⁴

Han pasado muchas décadas y la resistencia que provocó el arte y el pensamiento de Joaquín Torres García no ha disminuido. Esta oposición va más allá de las

⁴⁴ Diario El Día, 13 octubre de 1944 nota de Herrera Mac Lean que en ese momento presidía el jurado del Salón Nacional.

antipatías que pudo haber provocado su personalismo, su vehemencia o su incorrección política, pudiendo estar ligados en ciertos casos a la incompreensión sobre los aspectos conceptuales y estéticos y en otros a claros motivos ideológicos.

Es que hablar de orden, de respeto a las normas y de armonía, es contrario al discurso dominante, que pregona la libertad a ultranza y que como se ha venido desarrollando, es un discurso transvestido que posa de contestatario y rebelde. -“Solo hazlo” o “juega con tus propias reglas” son eslóganes publicitarios de una empresa multinacional y ejemplos evidentes de esta orientación que algunos cándidamente toman como emblema en base a su mensaje libertario-.

Difícil escenario se nos presenta entonces ante una sociedad de masas, que por el encadenamiento de diversas causas –el exceso de información es una de ellas- resulta fácilmente manipulable y al que en muchos casos se suma el apoyo legitimador de la academia.

Aun descreyendo de la existencia de teorías conspirativas, es posible asegurar que de haber pretendido crear un estado de cosas como el actual, donde nadie escapa a sus presiones y la inercia del sistema empuja sin control, no se habría logrado algo tan sofisticado y destructivo. Tampoco se debería caer en la inocencia de negar la existencia de fuerzas que luchan por imponer sus propios intereses. Aun cuando no nos guste, no es nada exagerado hablar del precipicio suicida a donde nos dirige nuestra civilización.

Revertir esta situación cuando el escepticismo paraliza toda acción no parece una alternativa posible, salvo que despertemos de esta amnesia pos-moderna y retomemos la mística de la trascendencia, esa que nos permite creer que es posible, o cuanto menos empujarnos a intentarlo. Para ello necesariamente los hombres tendríamos que bajarnos del relativismo extremo que pretenden imponernos, en procura de verdades objetivas.⁴⁵

En este sentido el maestro del Universalismo Constructivo marcó un camino. De manera perseverante y enfrentando todo tipo de dificultades, con coherencia entre pensamiento y acción supo mantener una fe inquebrantable.

Convencido de que sin un cambio interior profundo, ni la política partidaria ni las ideologías podrían solucionar los problemas humanos, señaló la necesidad de otro paradigma cultural: un paradigma que ante la angustia que provoca el saber de los límites de la vida humana, lleve al hombre a asumir una postura de serena conciencia por los actos realizados y no a vivir con alteración desesperada por el goce inmediato, que finalmente no colmarán su insatisfacción permanente.

En este sentido y comenzando por su propia persona, enriqueciéndola de manera espiritual, dio sentido y justificación a su existencia trabajando, pintando, escribiendo y enseñando sobre la trascendencia y el valor del ser constructivo.

Opinar sobre el fracaso de la postura universalista constructiva, es haberse creído lo que dio en llamarse “el fin de la historia” y aunque no es la intención retomar este pensamiento y estética torresgarcianos en su literalidad, es necesario revisarlo ya que puede aportarnos para pensar un futuro que hoy por hoy presentimos sumamente comprometido.

⁴⁵ “El desierto es muy largo y la verdad no triunfa, pero existe. Lo demás no existe”. Koan del poeta Hugo Giovanetti Viola.

1944

CATÁLOGO DE OBRAS

“MURALES DEL SAINT BOIS”

REALIZADAS POR EL

TALLER TORRES GARCÍA

Julio Alpuy	Elsa Andrada	Day Man Antúnez
Esther Barrios de Martín	Josefina Canel	
Sergio de Castro	Daniel de los Santos	
Gonzalo Fonseca	María Elena García Brunel	
Luis Alberto Gentieu	Andrés Moskovics	
Teresa Olasuaqa	Manuel Pailós	Juan Pardo
Hector Ragni	Alceu Ribeiro	María Rovira
Julián San Vicente	Augusto Torres	
Horacio Torres		

Julio Alpuy "Composición"

(108 x 266) cm.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Torres García, Nivel 24.



Julio Alpuy "Ciudad"

(190 x 326) cm.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Clientes, Nivel 2.





Elsa Andrada "El Tambo"

(152 x 197) cm.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Cultural, Nivel 2.



ESTHER BARRIOS DE MARTÍN

"LA ESCUELA"

(148 x 151) cm.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Clientes, Nivel 2.

DAY MAN ANTÚNEZ "CIUDAD"

(189 x 273) cm.

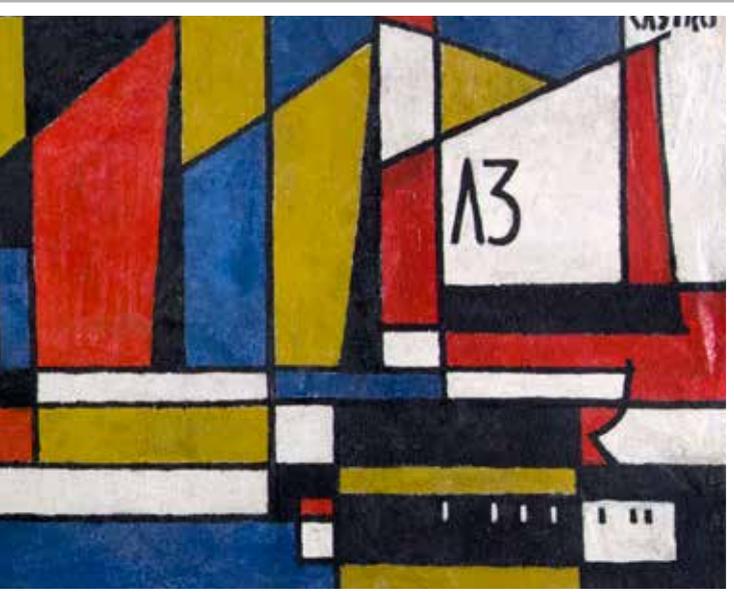
Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Torres García, Nivel 1.





SERGIO DE CASTRO "LA CASA" (140 x 185) CM.
Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Edificio Cultural, Nivel 2.

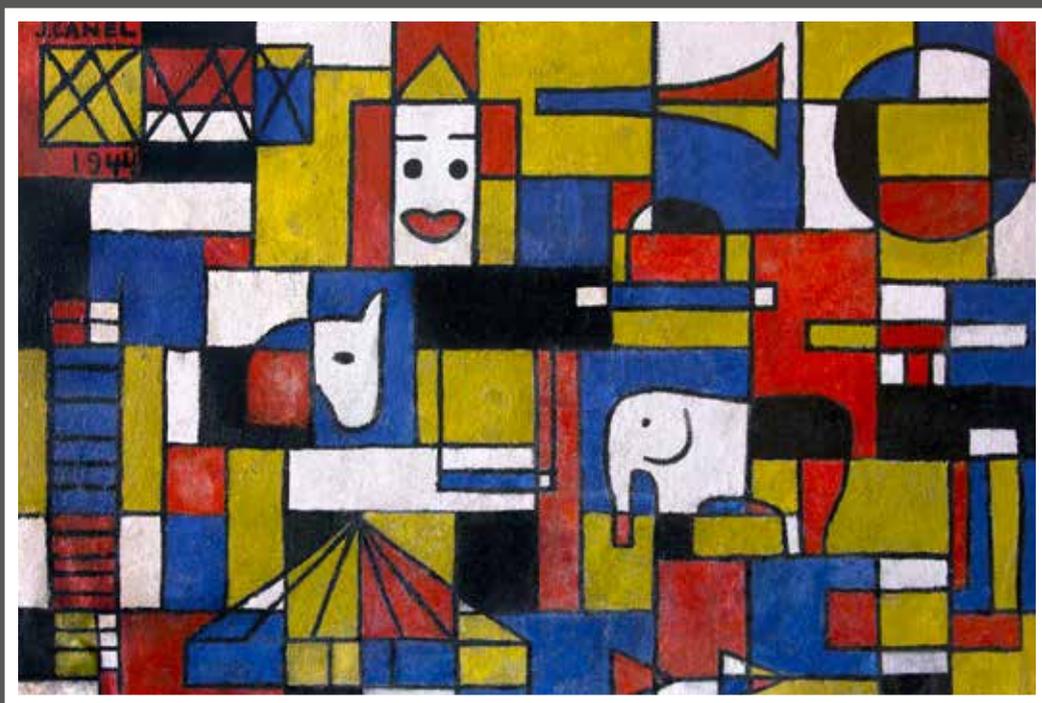


SERGIO DE CASTRO "EL MAR"

(88 x 276) CM.

COMPLEJO TORRE DE LAS TELECOMUNICACIONES.

EDIFICIO CULTURAL, SALA INTERACTIVA, NIVEL 1.



JOSEFINA CANEL "CIRCO" (100 x 150) CM.

COMPLEJO TORRE DE LAS TELECOMUNICACIONES. EDIFICIO CLIENTES, NIVEL 2.

DANIEL DE LOS SANTOS "BARCO" (190 x 228) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Edificio Cultural, Nivel 2.



GONZALO FONSECA "Ciudad" (190 x 373) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Edificio Cultural, Nivel 2.



DANIEL DE LOS SANTOS "SUBMARINO" (127 x 280) CM.

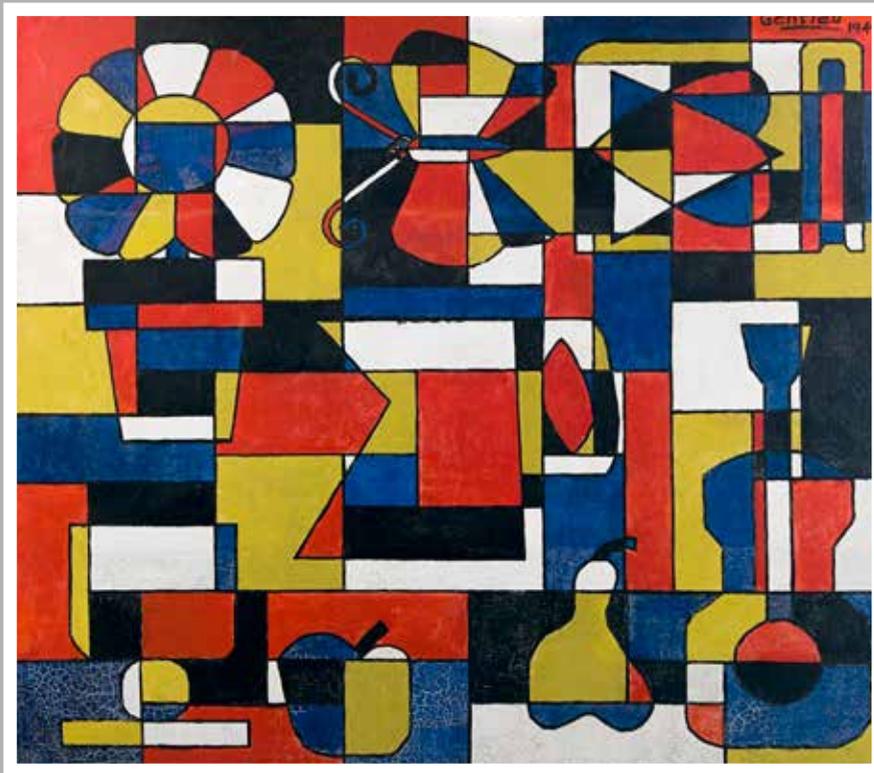
Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Edificio Cultural, Nivel 2.



GONZALO FONSECA "CAFÉ"

(132 x 188) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones
Edificio Cultural, Acceso a Auditorio, N



Luis ALBERTO GENTIEU

"LA MÚSICA"

(189 x 218) CM.

Complejo Torre de las
Telecomunicaciones.
Edificio Cultural, Nivel 2.

MARÍA ELENA GARCÍA BRUNEL "LA MÚSICA"

(190 x 203) CM.

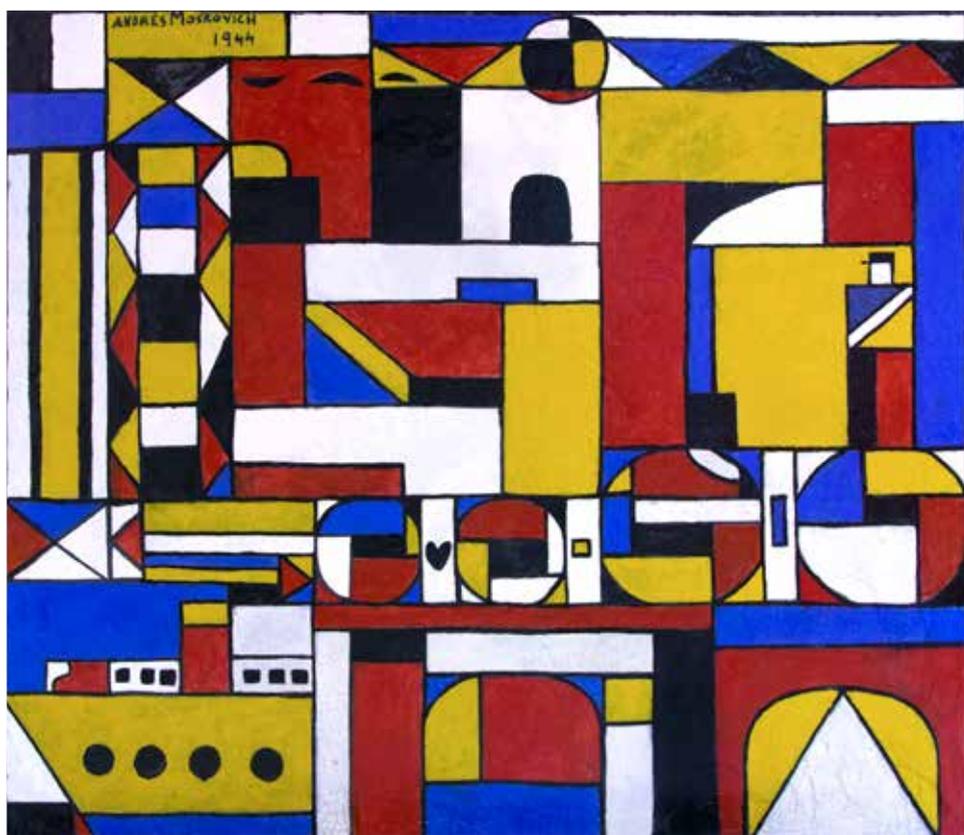
Complejo Torre de las Telecomunicaciones.
Edificio Torres García, Nivel 26 (Mirador).

level 2.



ANDRÉS MOSKOVICH "TRANSPORTE" (189 x 219) CM.

SALA LUMIÈRE ANTEL. CANELONES.



TERESA OLASCUAGA "LA CIENCIA"

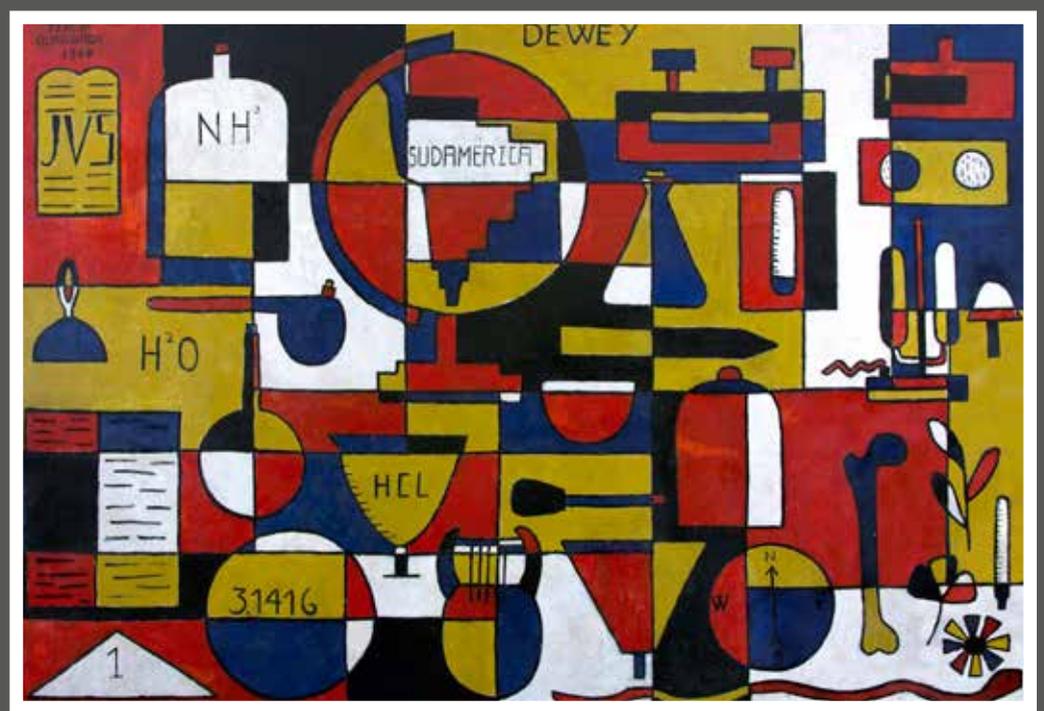
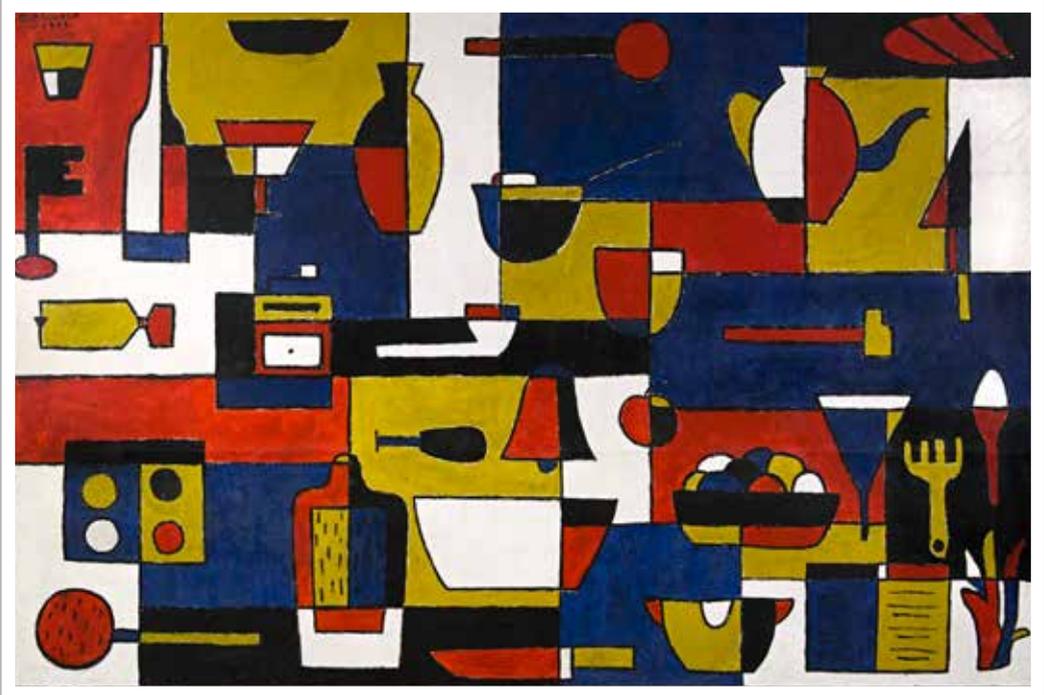
(190 x 280) CM.

Complejo TORRE DE LAS TELECOMUNICACIONES.

Edificio CULTURAL, Nivel 2 (DESCANSO ESCALERA).

TERESA OLASCUAGA "UTENSILLOS" (190 x 280) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Edificio Torres García, Nivel 1.



MANUEL Pailós
"LOCOMOTORA"

(88 x 276) CM.

Complejo Torre de las
TELECOMUNICACIONES.

Edificio Cultural, Sala Interactiva ,
Nivel 1.



HECTOR RAQNI "HERRAMIENTAS"

(135 x 281) CM.

Complejo Torre de las
TELECOMUNICACIONES.

Edificio Cultural, Nivel 1 (hall de acceso).





MARÍA ROVIRA “LA ESCUELA”

(189 x 272) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Torres García, Nivel 1.



JUAN PARDO “EL JARDÍN”

(189 x 153) CM.

Complejo Torre de las

Telecomunicaciones .

Edificio Torres García, Nivel 26.



ALCEU RIBEIRO “CIUDAD”

(100 x 260) CM.

Hospital Saint Bois. Pabellón Martiréné,

Acceso por Puerta Pablo Purriel, planta baja.

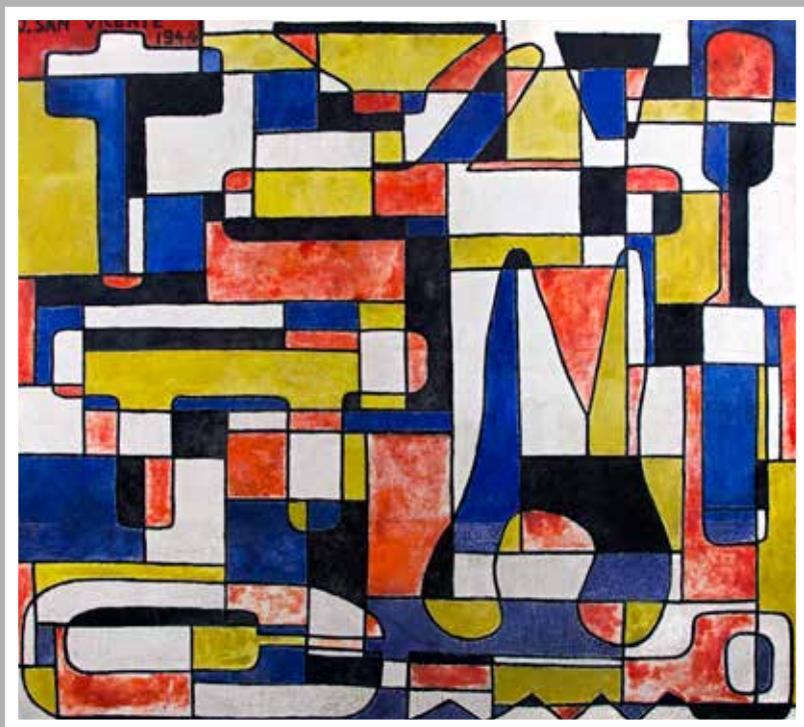


Julián SAN VICENTE “Composición”

(104 x 268) CM.

Complejo TORRE DE LAS TELECOMUNICACIONES.

Edificio TORRES GARCÍA. Nivel 24.



Julián SAN VICENTE

“HERRAMIENTAS”

(189 x 209) CM.

Complejo TORRE DE LAS

TELECOMUNICACIONES

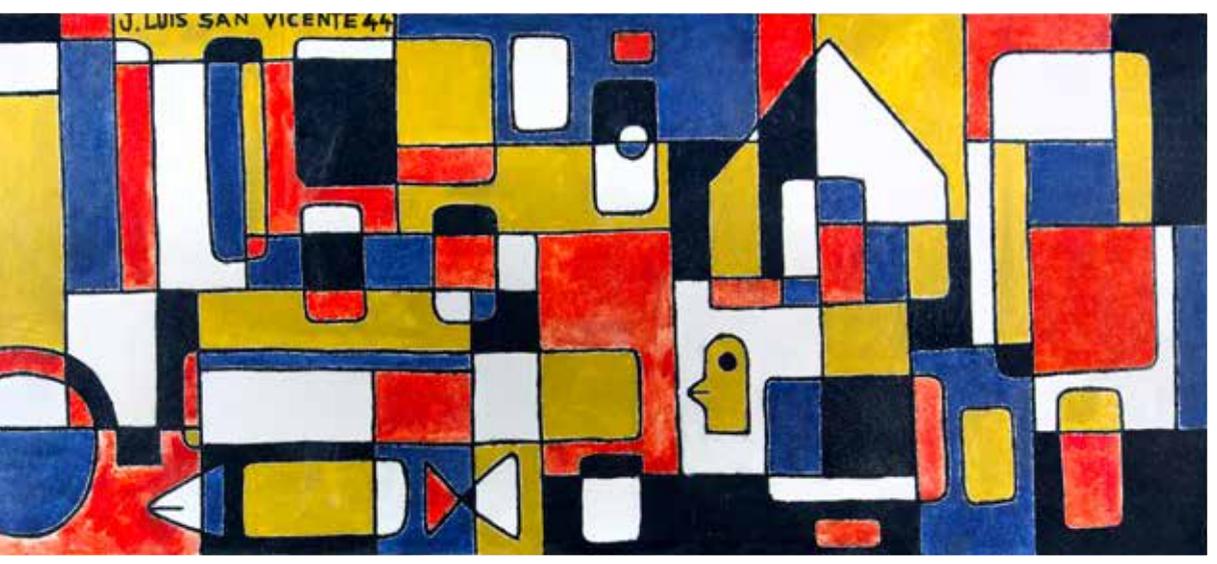
Edificio TORRES GARCÍA, Nivel 25.

AUGUSTO TORRES “ALMUERZO”

(169 x 205) CM.

Complejo TORRE DE LAS TELECOMUNICACIONES.

Edificio CULTURAL, Nivel 1.



AUGUSTO TORRES "FERROCARRIL"

(200 x 490) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Clientes, Nivel 2.



HORACIO TORRES

"HOMBRE"

(189 x 192) CM.

Complejo Torre de las

TELECOMUNICACIONES.

Edificio Cultural, Nivel 2.



HORACIO TORRES "PUERTO"

(200 x 490) CM.

Complejo Torre de las Telecomunicaciones.

Edificio Torres García, Nivel 1 (hall de acceso).



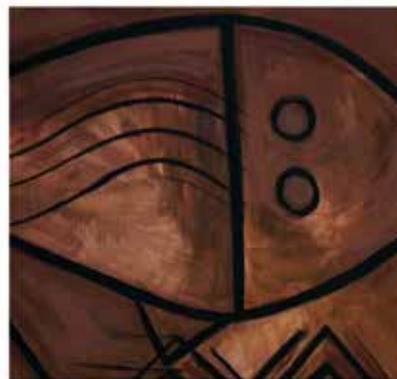
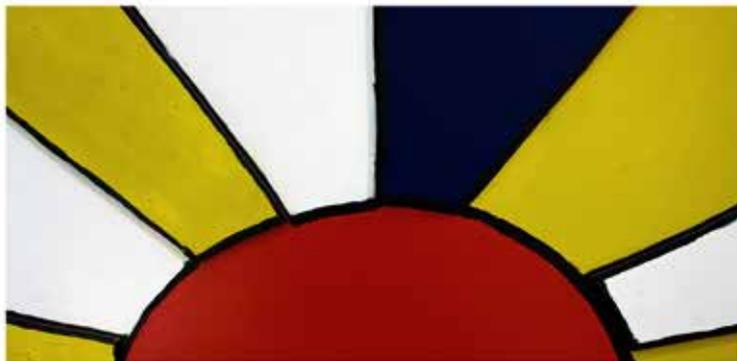
2014

II ENCUENTRO DE MURALISMO

“HOMENAJE A JOAQUÍN

TORRES GARCÍA”

MARCELO ALPUY	GUSTAVO BALDOVINO	ANDREA BASSO
COLECTIVO ARTE EN LA ESCUELA	COLECTIVO INDELEBLES	
GABRIELA DETONA	GUSTAVO FERNÁNDEZ	
LUIS ALBERTO GÓMEZ	TALLER EL MOLINO	
GUILLERMO GUENAGA	AGUSTINA HORTON	
3ºBD ARTE Y EXPRESIÓN INSTITUTO PASTORINO		
3ºBD ARTE Y EXPRESIÓN LICEO N° 9	ANA LINDNER	
MARÍA PAULA LÓPEZ	MARÍA DE LOS ÁNGELES MALLEA	
FEDERICO POSE	DIEGO RIBEIRO	
MARÍA CLAUDIA RÍOS, MARÍA JOSÉ RÍOS		
ANDRÉS RIVERO	CALIXTO SAUCEDO	TALLER ECLIPSE





Con la ayuda de Ricardo Pickenhayn hemos seleccionado los fragmentos de las obras de arte creadas en las jornadas de muralismo en el Saint Bois con mejor expresión y sensibilidad Constructivista.







- 1 - Alpuy Fajardo, Marcelo. Nacido en San José de Mayo Uruguay el 5/9/75 y Díaz Vera, Juan Pablo nacido en Montevideo el 21/01/1981. Nombre de la obra "70 años de Historia". Guiados en el diseño por el profesor Gabriel Bruzzone (docente de Bellas Artes, grado 5) y la profesora Lilián Gubba (profesora de Historia). Ubicado en el muro exterior del Pabellón Martirené.
- 2 - Baldovino, Gustavo: "Apuntes en grises"; Montevideo, 20/09/75. Mural en hall de administración.
- 3 - Basso, Andrea: Montevideo, 22/10/72. Ubicado en el muro exterior del Pabellón Martirené.
- 4 - Colectivo Arte en La Escuela: Gutiérrez, Alejandra: Carmelo, 15/06/72; Ríos, María Claudia: Montevideo, 12/12/1980; Rivoira, Vladimir: Montevideo, 25/12/1970; Baldovino, Gustavo: Montevideo, 20/09/75. Obra: "Estructura Constructiva. Orígenes del Saint Bois".
- 5 - Colectivo Indelebles: Tuala Vázquez, Alejandro Roberto: Montevideo, 5/6/74; Tuala Vázquez, Eloísa Beatriz: Montevideo, 16/10/75; Saavedra Pallares, Karina Natalia: Buenos Aires, 12/12/87; Patricio Hernán, Saavedra Pallares: Buenos Aires, 23/6/82.
- 6 - Detona, Gabriela: nacida en Montevideo el 07/01/71. Obra: "La Mirada".
- 7 - Fernández, Gustavo. Obra: "Salud". Técnica: pintura acrílica sobre muro, medidas: 6mts x 2,20 mts. Montevideo, 20/9/58. Ubicado en el muro exterior del Pabellón Martirené.
- 8 - Gómez Miraballes, Luis Alberto: Treinta y Tres, 22/2/61. Recepción hospital de ojos.
- 9 - Grupo Plástico "Taller El Molino". Artistas: Núñez, Myrian: Salto, 26/9/51; Cabo, Teresa: Montevideo, 28/10/56; Maldonado Torres, Marta: Carmelo, 6/6/52; Gossweiler, Gloria: Santa Clara de Olimar, 24/8/40 y Dalmonte, Carlos: Montevideo, 27/9/52.
- 10 - Guenaga, Guillermo: San José de Mayo, 24/03/1972. Obra "Pareja". Ubicado en el muro exterior del Pabellón Martirené.
- 11 - Horton, Agustina: Bs As, Argentina, 3/12/91. Está en el Caif del Saint Bois.
- 12 - Instituto Dr. Andrés Pastorino. Grupo 3° BD Arte y Expresión. Estudiantes: Peña Becchino, Camilo: Montevideo, 15/09/96; Sosa Constantini, Leonardo Sebastián: Montevideo, 20/01/97; Constantino Suárez, Sebastián: Montevideo, 30/9/96; Guerrero Novellino, Romina Antonella: Montevideo, 02/08/96; Castro Sastre, Valentina: Montevideo, 10/08/96; Arévalo d'Halewyn, Ninoska María: Montevideo, 21/11/96; Rodríguez Casal, María Victoria: Montevideo, 18/12/96; Chevalier Suárez, Nahuel: Montevideo, 29/08/96 y Maldonado Gutiérrez, Gala Alejandra: Montevideo, 8/4/97. Profesor Gabriel Inmediato.
- 13 - Liceo N°9 "Dr. Eduardo Acevedo". Grupo 3° BD Arte y Expresión. Obra: "Concordia": Guerreiro Da Silva, Santiago Nahuel: Montevideo, 10/3/97; Artigas Graffigna, Valentina: Montevideo, 31/8/95; Álvarez Maldonado, Valentina Victoria: Montevideo, 4/11/96; Urioste Guedes, Virginia Karen: Montevideo, 5/2/96; Rodríguez Egozcue, Camila: Montevideo, 9/10/91; Erbeta Álvarez, Stephanie Alexandra: Montevideo, 3/1/96 y Ben Addiego, Helena: Montevideo, 28/12/96. Profesora Alejandra Gutiérrez. Ubicada en la sala de espera de Salud Mental.
- 14 - Liceo N°9 "Dr. Eduardo Acevedo". Grupo 3° BD Arte y Expresión. Obra: Obra "Bitácora": Frilleri Lanz, Kamila Alexandra: Montevideo, 6/9/96; López Acosta, María Clara: Montevideo, 2/4/96; Acosta Pérez, Emilce Noelia: Montevideo, 19/2/97; Ivanoff Vidal, Nadia Valentina: Montevideo, 9/9/93; Chiazzaro Rodríguez, Abigail: Montevideo, 14/6/96; Kseney Cabrera, María Victoria: Montevideo, 21/8/96; Pintos Amatriain, Camila: Rivera, 30/11/95. Ubicada en la sala de espera de Salud Mental.
- 15 - Lindner, Ana: Florencio Varela Bs. As. Argentina, 15/10/63. Ubicada en el Liceo N° 9 "Dr. Eduardo Acevedo", Villa Colón, Montevideo.
- 16 - López Lavoine, María Paula. Brandsen, Prov. de Buenos Aires, Argentina. 05/11/74. Título de la obra: "Madre".
- 17 - Mallea Ferreira, María De Los Ángeles: Mercedes, Soriano, 19/03/69. Mural en hall de administración.
- 18 - Pose, Federico: Tandil, Argentina, 16/6/92. Degorgue, Marcos: Tandil, Argentina, 20/12/91.
- 19 - Ribeiro Dighiero, Diego: Uruguay, 31/1/49. Ribeiro Aleñar, Oscar: España, 1/3/84. Obra: "Paz". Obra instalada junto a la de su padre Alceu Ribeiro, única que permanece del año 1944, en la entrada al Pabellón Martirené por la Puerta Pablo Purriel.
- 20 - Ríos, María Claudia y Ríos, María José: Montevideo, 12/12/80 (mellizas). Obra "Gemelos Universales".
- 21 - Rivero, Andrés: Cuba. Ubicado en el muro exterior del Pabellón Martirené.
- 22 - Saucedo, Calixto: Pcia. de Corrientes, Argentina, 02/07/57.
- 23 - Taller Eclipse: Fernández, Mauricio: Montevideo, 27/5/78 y Fernández, Nataya: Rocha, 5/12/79.

2016

CATÁLOGO DE OBRAS DONADAS
AL CENTRO HOSPITALARIO DEL NORTE
"GUSTAVO SAINT BOIS"

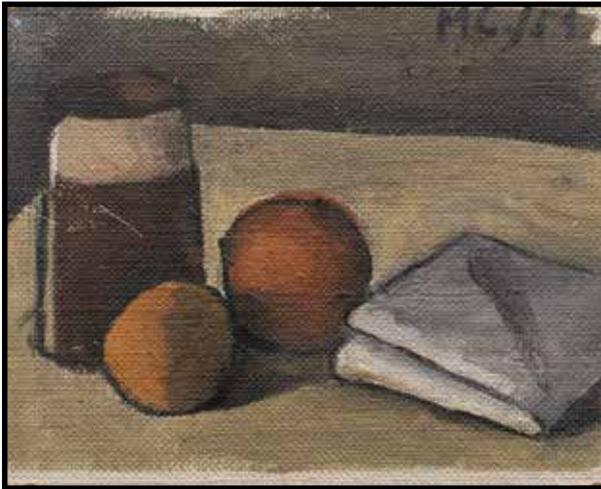
RUBEN BARRA	CARMEN BRUGNINI	LUCIO CÁCERES
COCO CANO	MILTON GARCÍA MARICHAL	
LINDA KOHEN	MARCELO LARROSA	
JUAN MASTROMATTEO	SERGIO MEIRANA	
FEDERICO MÉNDEZ	BLANCA MINELLI	
ANDRÉS MOSKOVICS	RICHARD NÚÑEZ	
IGNACIO OLMEDO	RICARDO PICKENHAYN	
EDGARDO RIBEIRO	OSCAR RIBEIRO	GUSTAVO SERRA
TALLER CRUZ DEL SUR	FEDERICO UMBRE	
NICOLE VANDERHOEGHT	DARVI VARGAS	



BARRA, RUBEN MILTON.
 "LETRAS XV" Acrílico sobre madera tallada,
 (85 x 64) cm. Montevideo, 2015.



BRUÑINI, CARMEN.
 METAL SOBRE SOPORTE DE MADERA, (30 x 50 x 31) cm. Montevideo.



BRUÑINI, CARMEN.
 ÓLEO SOBRE MADERA COMPENSADA,
 (30 x 24) cm. 1951.



CÁCERES, LUCIO.
 "CONSTRUCTIVO EN HOMENAJE A SUS TÍOS
 Alfredo y Esther de Cáceres"
 Óleo sobre tela, (119 x 79) cm.
 Montevideo, 2016.



CANO, COCO.

"Paisaje" Acrílico sobre tela, (90 x 90) cm.
MONTEVIDEO, 2011.



DELIOTTI, WALTER.

Acrílico sobre madera compensada, (148 x 185) cm. MONTEVIDEO,
2004.



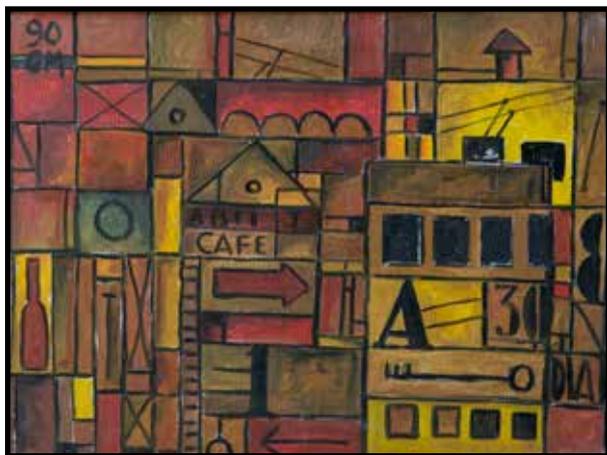
DOS SANTOS, JACINTO.

"La Vida" Acrílico sobre muro,
(150x307) cm. MONTEVIDEO,
SEPTIEMBRE 2016.

GARCÍA MARICHAL, MILTON.

Óleo sobre cartón, (58 x 48) cm.
MONTEVIDEO.





GARCÍA MARICHAL, Milton.
 ÓLEO SOBRE CARTÓN, (55 x 43) CM. MONTEVIDEO, 1990.



GARCÍA MARICHAL, Milton.
 ÓLEO SOBRE CARTÓN, (58 x 48) CM. MONTEVIDEO, 2004.



KOHEN, LINDA
 "CALÉNDULAS"
 ÓLEO SOBRE MADERA COMPENSADA,
 (50 x 40) CM. 1962.



GARCÍA MARICHAL,
Milton.
 ACRÍLICO SOBRE MADERA
 TALLADA, (88 x 22) CM.
 MONTEVIDEO.



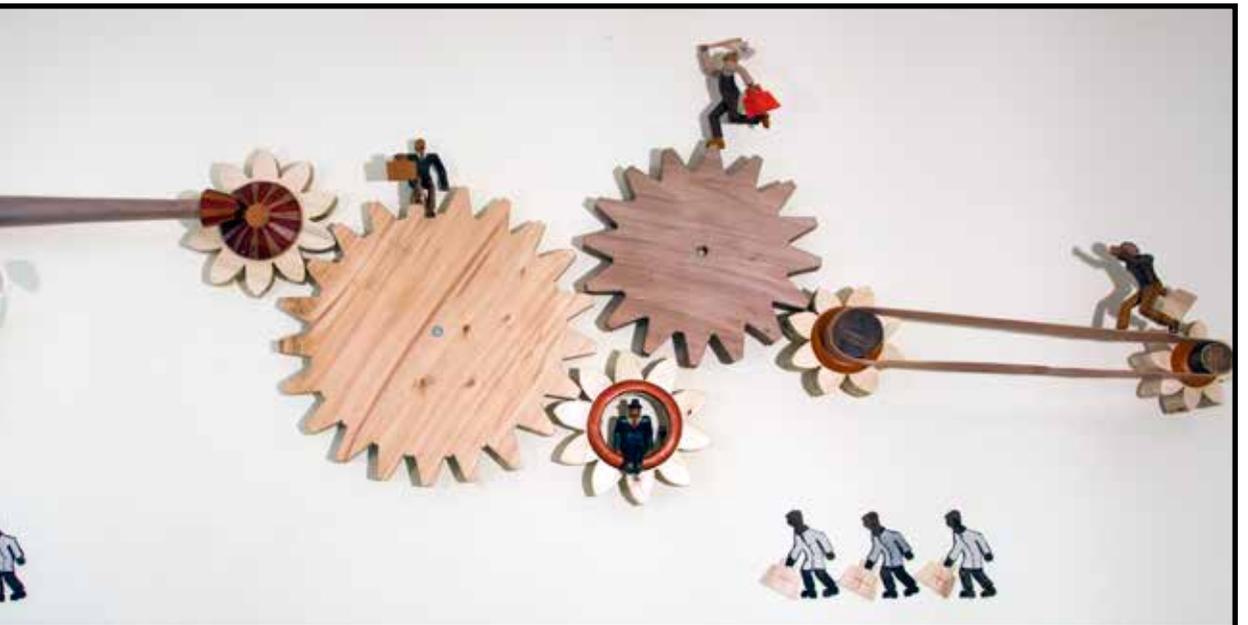


LARROSA, MARCELO.
 "CONSTRUCCIÓN EN BLANCO" Óleo sobre tabla,
 (258 x 83) cm. MONTEVIDEO, 2015.



MASTROMATTEO, JUAN.
 "RECUERDOS DE BARRIO" Acrílico sobre muro, (144 x 185) cm.
 MONTEVIDEO, NOVIEMBRE 2016.

MEIRANA, SERGIO. "LOCOMOTORA" Escultura – Instalación, (133 x 488) cm. MONTEVIDEO, SETIEMBRE 2016.





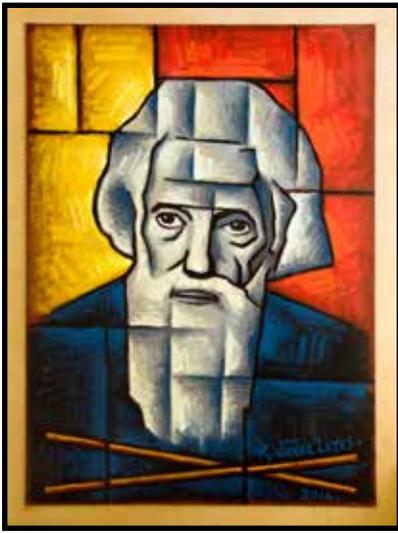
Minelli, Blanca.
Óleo sobre tela, (52 x 82) cm.



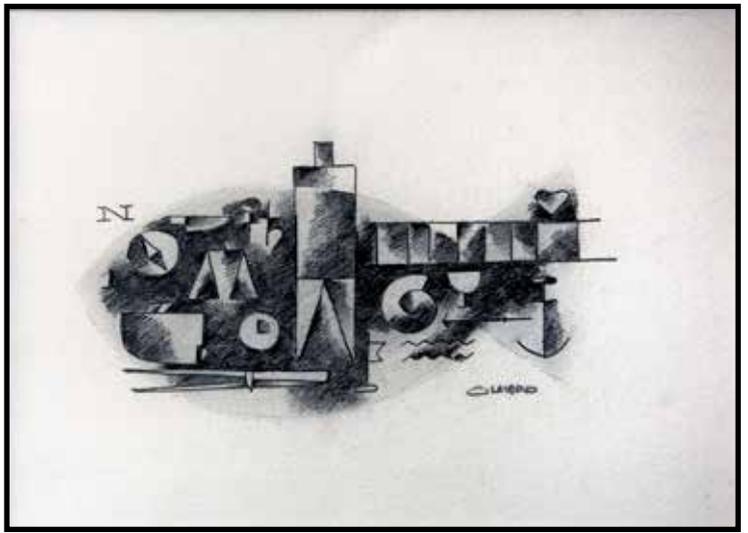
Méndez, Federico. Acrílico sobre tela,
(138 x 138) cm. Montevideo, 2014.



Moskovics, Andrés. "Música y Salud" Sintético sobre muro, (148 x 344) cm. Montevideo, Setiembre 2016.



NÚÑEZ LEYES, Richard.
 "RETRATO CONSTRUCTIVO DEL MAESTRO
 JOAQUÍN TORRES GARCÍA".
 TÉCNICA MIXTA: ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE
 CARTÓN, (72 x 52) CM. MONTEVIDEO, 2016.



OLMEDO, IGNACIO. Lápiz y tinta sobre papel, (39 x 47) cm.



PICKENHAYN, Ricardo. "FORMAS LIBRES SOBRE ESTRUCTURA" MURAL ÓLEO SOBRE TELA, (248 x 403) CM. SAN CARLOS, MALDONADO, 2007.



Ribeiro, Edgardo.
Óleo sobre cartón, (49 x 37) cm.



Ribeiro, Oscar. "PUERTO DE PALMA"
Acrílico sobre tela, (50 x 61) cm.



Serra, Gustavo.
"Composición con Ventana" Óleo sobre arpillera,
(155 x 115) cm. Montevideo, 1999.





TALLER "CRUZ DEL SUR" BERRO, MERCEDES.
 "COMPOSICIÓN CONSTRUCTIVA" Acrílico sobre madera,
 (145 x 213) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR"
 MÁRQUES, MARIELA. "Sin Título" Técnica Mixta
 sobre madera compensada, (160 x 157) cm.

TALLER "CRUZ DEL SUR"
 FIANDRA, MABEL.
 "LAS CUATRO CON CINCO" Acrílico
 sobre madera, (122 x 152) cm.



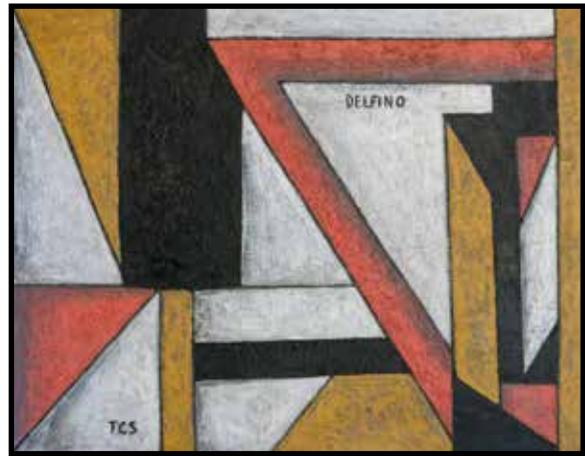
TALLER "CRUZ DEL SUR"
 YURAVLIVKER, DAVID.
 "PUERTO" Acrílico sobre madera,
 (133 x 214) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR" VIERA, SERGIO.
 "EL MOVIMIENTO DETENIDO" Técnica Mixta sobre madera compensada, (76 x 495) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR" PEAGUDA, MARÍA.
"PUERTO URUGUAY" Acrílico sobre madera, (122 x 152) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR" DELFINO, AURORA.
"GEOMETRÍA METAFÍSICA" Técnica mixta sobre madera compensada, (140 x 175) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR"
NIETO IBARRA, MARIELA. "IGLESIA" Óleo sobre tela, (180 x 100) cm.



TALLER "CRUZ DEL SUR" FOURMET, ROSA
BLANCA. "BARTOLOMÉ HIDALGO" Acrílico sobre madera, (140 x 163) cm.

VANDERHOEGHT, NICOLE.

“Mural tríptico Constructivo”

CERÁMICA, CAOLÍN y COBRE,
(190 x 160) CM. SAN CARLOS, 2016



VARGAS, DARVI.

“CRÚZ DEL SUR” ÓLEO SOBRE MADERA,
(47 x 38) CM. MONTEVIDEO.



VARGAS, DARVI.

“CERRO|Vi|Deo” ÓLEO SOBRE MADERA, (34 x 34) CM.
MONTEVIDEO.



UMBRE, FEDERICO.

“RETRATO de Pablo PURRIEL HACIA 1944”
ÓLEO SOBRE TELA, (57 x 40) CM. MONTEVIDEO, 2016.

UNA CADENA DE AGRADECIMIENTOS

La recopilación de todo el material bibliográfico, fotográfico y o documental que acopiamos para realizar este libro-catálogo da cuenta de un tiempo cronológico de investigación anterior al que usamos gracias al Fondo Concursable que nos brindó el MEC en el año 2015.

Pero también nos sentimos muy agradecidos con otra cadena humana e institucional paralela a la cadena de las y los Artistas que le dieron vida a nuestro proyecto, y quienes también nos abrieron sus puertas y nos ayudaron con sus vocaciones de servicio público y su profesionalismo.

A uno de estos artistas, Vladimir Rivoira, queremos agradecerle especialmente; Vladimir fue integrante del colectivo “Arte en la Escuela” que removió el Arte torresgarciano en el Saint Bois en mayo del 2014, pero también colaboró en silencio y con su oficio de pintor, a que Andrés Moskovics realizara -ayudado por artistas jóvenes y sus discípulos, Jacinto dos Santos, Gladys Antúnez, Alejandra Gutiérrez y Karina Basílico el Mural que pintó en el año 2016, 72 años después de su primer Mural Constructivista de 1944.

El “Hospital Saint Bois” ha tenido a lo largo de sus últimos 30 años un funcionario vocacional de su historia, Ricardo Darío Villarrueta Barreto, hombre de Melilla y por tanto de la antigua localidad donde se erigió la “Colonia de Convalecientes” y que ingresó al Saint Bois a trabajar hace ¡42 años! A él le rendimos tributo y agradecimiento por haber sembrado humilde y austeramente algunas semillas de la “memoria histórica” de nuestro Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”.

El conocimiento y manejo de las fotografías históricas de nuestros hospitales e instituciones públicas médicas fue facilitado por nuestra querida compañera de trabajo en la Facultad de Medicina -hasta ayer, pero con la esperanza de su retorno- la Bibliotecóloga Amparo de los Santos Leal y nuestro querido compañero de trabajo de la Biblioteca de la misma Facultad Daniel Garrote.

Seguidamente sumamos el manejo del Archivo de la Imagen y de la Palabra del SODRE, uno de los tesoros documentales del Estado uruguayo, eficaz y cortésmente dirigido por Juan José Mugni y atendido entre otros por dos competentes funcionarios, Inés Leguisamo y Juan José Serrés.

Luego empezamos a sumar experiencia en el Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, otro de los tesoros documentales del Uruguay conservado y gestionado como un archivo público municipal de vanguardia. Aquí el agradecimiento se lo debemos a un grupo grande de funcionarios que bien pueden ser representados por su distinguido y pujante director Daniel Sosa.

Una parte sustancial de nuestros estudios sobre el Universo torresgarciano europeo y uruguayo lo pudimos hacer en la preciosa y cálida Biblioteca de nuestro Museo Nacional de Artes Visuales bajo la tutela de la historiadora del arte María Eugenia Grau y la funcionaria Virginia Lucas.

Para la ardua tarea que fue fotografiar los “Murales del Saint Bois” en la Torre de Antel fuimos ayudados con eficacia y grata dedicación por el señor Marcelo Medina Hernández, veterano funcionario del Servicio de Mantenimiento de la Torre de Antel desde su inauguración.

De una manera especial para la búsqueda de fotografías de este libro-catálogo nos concentramos en la “Sala de Materiales Especiales” de la Biblioteca Nacional; aquí trabajan

dos bibliotecólogas competentísimas y que promueven el trabajo de investigación de una manera eficaz y entusiasta: Gabriela Etchegoimberry y Adriana de León. Junto a ellas trabajan otros funcionarios y otras jóvenes profesionales que hacen honor a un servicio público de verdadera jerarquía cultural y patrimonial.

Seguidamente trabajamos en el Centro de Documentación del Museo Pedagógico y en la Biblioteca Pedagógica. Aquí recibimos la colaboración invaluable y especialmente de la Bibliotecóloga Lic. Andrea Remedios y su compañera de trabajo con muchos años de experiencia Graciana Núñez, ambas bajo la cálida y profesional tutela de la Maestra Directora del Museo Pedagógico Marisa Castro.

Finalmente y aunque no pudimos presentar e incluir otros textos y documentos recabados durante nuestra investigación también trabajamos en: el Archivo de la Bedelía de la Facultad de Medicina asistidos por la competentísima Escribana María Méndez, el Archivo Central de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación donde la Archivóloga Lic. Mónica Pagola Pereira y su ayudante y archivólogo en formación Gonzalo Marín nos brindaron todo su apoyo y profesionalismo. En la Biblioteca del Instituto Cultural Anglo Uruguayo mirando fotografías de sus álbumes históricos de la década de 1940 gracias a la prestancia del encargado de la misma el señor Álvaro Ortega Pastoriza; y en la Biblioteca del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño donde las simpáticas y serviciales encargadas de la misma Roxana Gavegno y Rejane Reginato también nos brindaron su apoyo con suma cordialidad para ver sus álbumes fotográficos de la misma década.

El encuentro con la señora María Laura Bulanti de Garramón, autora del precioso y emblemático libro sobre los “Murales del Saint Bois” enriqueció nuestras visiones y perspectivas sobre los mismos y especialmente le agradecemos el hecho de brindarnos generosamente su archivo personal para manejarlo “a piacere”.

Creemos que el mayor agradecimiento para llevar a cabo este proyecto dentro del Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois” se lo debemos a muchos, tal vez a todos sus funcionarios y trabajadores, empezando por el Equipo de Informática del Centro Hospitalario, fundado por Sebastián Cortazzo en 1998 e integrado por César Guarnieri, su responsable y los demás compañeros que trabajan para que el Saint Bois funcione diariamente: Gustavo Pérez, Sebastián Mármol, Alejandro Méndez y Nelson Martínez; y siguiendo por nuestro equipo de Secretarías Melita de los Santos, Karina Sosa Maguna y Mariana Peña y por las funcionarias y compañeras de la oficina de “Inventario”, María Cecilia Belo Cotignola -funcionaria veterana y referente del Saint Bois y del barrio- y Neris Mabel Roldán Martínez, que ejercen una especie de memoria documentada de todos los objetos del Hospital -de uso cotidiano y los que se convierten en patrimoniales-. Siguiendo por el histórico Intendente Omar González Rodríguez y nuestros dedicados carpinteros Mario Fernández Guizzi, Marcelo Alonso Venturini, José Ramón Sosa Rosa y Eduardo Torres García, descendiente éste de españoles como el Maestro Torres García; los electricistas Gustavo Gabriel García Cisco, Gustavo Federico Muniz, Edinson Fernández, Leonardo Díaz Giacosa y Claudio Manuel Alonzo Giglio; y los herreros Martín Finochietti Rodríguez y Jorge Fernando Rosa Almeida; Juan Carlos Álvarez Lima, que al decir de “Omar” el Intendente, “es uno de los mejores trabajadores del Saint Bois” y además representa a una población usuaria histórica del Hospital, la de las personas que viven en el Saint Bois por indicación médico-social. Una mención especial merecen los choferes del Saint Bois, encabezados por su responsable y dedicado jefe, Jorge Arturo Álvarez Pereyra; y entre estos compañeros queremos destacar a Luis Marcelo Rodríguez Acosta, a quien le tocó las más de las veces el privilegio de ir a buscar y devolver a su humilde morada a Andrés Moskovics y su señora todas las veces que vinieron a pintar Murales en el Saint Bois. Todos estos trabajadores y compañeros hicieron posible transportar a los

artistas e inventariar, trasladar, enmarcar, colgar e iluminar todas las obras donadas.

La nurse Leticia Verónica González Nievas, responsable de las Policlínicas del Hospital general -precisamente el área donde hemos ubicado casi todas las obras donadas en el correr del 2015 y 2016 -cedió generosamente algunos de los espacios bajo su responsabilidad para ubicar dichas obras; las nutricionistas y cocineras a quienes agradecemos a través y representadas por Leonor Pedetti Fabregat, Miriam Adriana Perini Silva, Nélide Angélica Ramírez Olivera y Graciela Adriana Montero Rivera, tuvieron una especial sensibilidad y supieron atender y cuidar con afecto y dedicación al nuestro nonagenario artista Andrés Moskovics y sus ayudantes durante sus jornadas pictóricas; los trabajadores de la Empresa de Vigilancia y de Limpieza siempre han estado atentos al cuidado de las obras de arte; representamos a todo este colectivo en los nombres de los compañeros Silvia Grisell Villanueva Escobal, María Jovelina Vergara Rodríguez, María Nélide Romero Berretta y Walter Enrique Brito Fernández; y Patricia Dayana Iglesias del Puerto y Claudio Mauricio Castro Sanchez, que además de cumplir sus propias tareas siempre estuvieron atentos y sensibles al nuevo Arte torresgarciano donado al Hospital. Por último también agradecemos a las compañeras mujeres trabajadoras integrantes de la “Cooperativa de Trabajo Sayago” (COOTRASA): Rosana Lemos, Fabiana Pereyra, Lila Carneiro, Jessica y Florencia Orlander Lemos, Valery Rodríguez, Rosario Castro y Elizabeth Costa, que brindan todo su esfuerzo y dedicación cotidianamente para mantener nuestro Centro Hospitalario.

Queremos también agradecerles a nuestras amigas y compañeras Stella Bevilacqua Igarza, técnica en hemoterapia y Alicia Fernández Barros, técnica laboratorista, ambas nacidas y criadas en el barrio Villa Colón y además descendientes de emblemáticos trabajadores del Hospital Saint Bois -la primera viene a representar a los históricos funcionarios que se han acogido a su jubilación, y la segunda a los activos- por su apoyo constante y contención para realizar nuestra tarea. Además, “Stellita” nos prestó generosamente su no poca nutrida biblioteca torresgarciana.

En esta historia “removedora” y de realización artística hay tres mujeres que podrían haber pasado desapercibidas pero que coadyuvaron silenciosamente: Marisa Andrea Sorrentino Barros, la responsable de la Cantina del Saint Bois, que siempre atendió con deferencia y generosidad a Andrés Moskovics y su equipo cada vez que vinieron a trabajar y pintar al Hospital; Marisa además es nieta del primer enfermero de la “Colonia de Convalecientes” e hija de una emblemática funcionaria, Rosita Barros. Y Lilian (esposa de Sergio) médica de formación y mujer de arte en el Taller Cruz del Sur junto a su esposo Sergio Viera, y el Alma mater de este Taller torresgarciano, Raquel Loné.

Debemos agradecer a los Equipos de Dirección del Centro Hospitalario que desde el año 2007 -liderado por Noris Alejandra “Sandra” Menotti Cobas- y especialmente desde el año 2014 -bajo la dirección de la Lic. Laura Molina Mecias- y a partir del 2015 guiados por el capitán del gran barco que es “el Saint Bois”, el Dr. Eduardo Ferrazzini Pagola y sus ayudantes médicos, licenciadas y administradores: Silvia Otero López, Valeria Falco Montero, Virginia Farré Cal, Juan Carlos Flores, María Noel Peizzino, Valeria Lavié, Ana Fagúndez, Andrea Pías Azurica y Juan Miguel Camporeale del Castillo, han permitido, estimulado e impulsado que el Arte Torresgarciano vuelva a tener vida propia. Todos ellos representan parte de la cadena humana que engrandecerá y cuidará el Arte Torresgarciano en el Centro Hospitalario del Norte “Gustavo Saint Bois”.

Y finalmente, queremos y debemos Agradecer a nuestras Familias, el motor humano y afectivo que nos ha apoyado y estimulado a encarar este gran proyecto que, lejos de haber sido fácil fue tan apasionante como arduo y que tuvo momentos no poco difíciles de sobrellevar y capear hasta llegar a buen puerto.



Fondo **Concursable**
para la **Cultura**

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto seleccionado por
Fondo Concursable para la Cultura - MEC

