

Gonzalo Fonseca (1922-1997)¹

Gabriel Peluffo Linari

Academia Nacional de Letras del Uruguay

La obra y personalidad de Gonzalo Fonseca no pueden abarcarse en una exposición breve, por lo que elegiré seguir la línea que vincula su larga trayectoria artística con sus antecedentes montevidEOS, es decir, con las ideas predicadas por Torres García, para señalar cómo ese primer contacto con una compleja doctrina estético-filosófica, que liga la antropología con la metafísica, logra ser interiorizada por Fonseca a través de sus viajes por América, Europa y Medio Oriente, conjugando historia y arqueología. Vale decir que el carácter esquemático de este guion implica reducir el campo de la mirada y limitarnos a una sinopsis conceptual del tema.

A los dieciocho años Fonseca ingresa a la Facultad de Arquitectura, cuando todavía resonaban en sus aulas las treinta y dos conferencias dictadas entre enero y noviembre de 1936 por Joaquín Torres García, quien, arribado a Montevideo en 1934, había nucleado un grupo de discípulos en la Asociación de Arte Constructivo, había brindado ya casi doscientas conferencias y publicado su libro *Estructura*, piedra fundamental de la doctrina constructivista. En 1942, Fonseca se alejó de la Facultad de Arquitectura y se incorporó al Taller Torres García en el momento de su fundación.

Los principales conceptos enunciados por Torres García fueron asimilados por sus alumnos más destacados, los que supieron transformarlos en lenguajes personales con giros específicos. Tal el caso de Fonseca, quien en los años cuarenta vivió y pintó los arrabales portuarios de Montevideo con la misma paleta de sienas y grises terrosos muy propia del Taller, aunque lo hizo con un estilo personal inequívoco, alternando la ortogonalidad geométrica (fig. 1) con la dinámica que aportan las diagonales y la marcada angulación de líneas y planos de color (fig. 2). En 1946 se instaló a pintar y tallar

¹ Resumen de la exposición a cargo del académico Gabriel Peluffo Linari en la sesión extraordinaria y pública de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, realizada el 26 de octubre de 2022, para tributar homenaje a la memoria del artista Gonzalo Fonseca con motivo del centenario de su nacimiento.

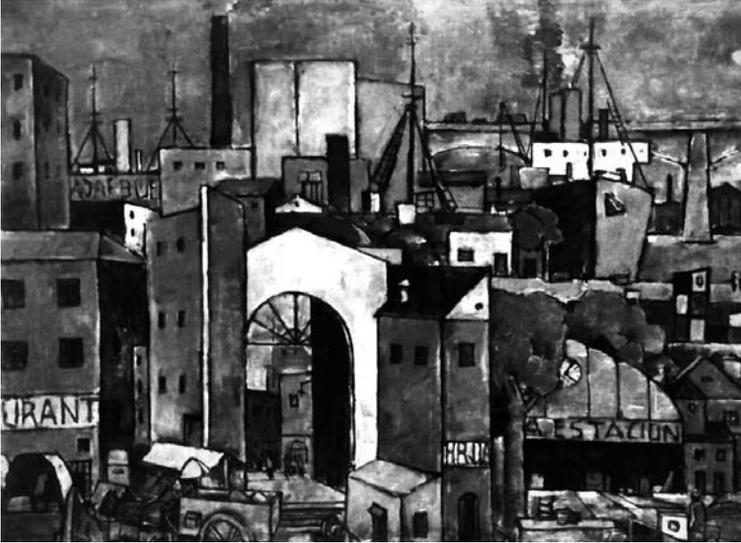


Fig. 1. Gonzalo Fonseca. Óleo, 1948.



Fig. 2. Gonzalo Fonseca. *Puerto*, óleo, 1946.

piedras de granito y trozos de mármol en la Villa del Cerro, en una casa adquirida por su amigo Roberto Sapriza; pero en 1950 partió rumbo a Italia, Egipto y Oriente, donde enriquecería su experiencia como artista con el estudio de obras de maestros europeos, pero, también, con trabajos de arqueología que le permitieron tener una experiencia directa, vital, del concepto de cultura universal que anidaba en la doctrina constructivista.

La «tradición del hombre abstracto» de la que hablaba Torres García era, para su predicador, una tradición del saber oculta —aunque latente— bajo el curso de la historia, un saber del cual solamente habrían quedado huellas, signos, que sería necesario extraer mediante una suerte de «excavación cultural» en las tradiciones milenarias de la humanidad. Allí se juntan lo arcano (lo críptico, codificado), lo arcaico (el signo primigenio) y lo arquitectónico (la estructura). Fonseca tomó contacto físico con esa «Gran Tradición» no solo en sus tempranos viajes por Sudamérica, sino, sobre todo, en los trabajos de excavaciones arqueológicas que él mismo realizó en Medio Oriente, particularmente en Palestina en 1955.

Estos antecedentes personales son una de las claves para comprender su obra escultórica, de pequeño y gran formato (llegó a la escala urbana), que encaró con exclusividad a partir de los años setenta. Pero a ellos cabe agregar algo que estaba en la propia prédica de Torres García y sobre lo que Fonseca hubo de meditar tempranamente, porque sus tallas en piedra datan de fines de los años cuarenta. Me refiero a que el concepto de estructura predicado por aquel maestro estaba íntimamente ligado al muro pétreo, a la mampostería de los picapedreros medievales, de lo cual deja constancia en su conferencia brindada en la francmasonería de París, en 1931.

En *Historia de mi vida* dice que, hacia 1917, después de una serie de reflexiones sobre el problema del signo y de la geometría, «hace una construcción a cuarteles a modo de pared de piedras» (la autobiografía de Torres está escrita en tercera persona). Al llegar a Montevideo en 1934, y hasta entrada la década siguiente, realiza una serie de pinturas tituladas *Estructura*, que no son otra cosa que versiones del muro de piedra en el lenguaje de la pintura constructiva. El muro que rodeaba la casa de Fonseca en la Villa del Cerro (fig. 3) —la que después fue vivienda temporaria de Gurvich y de otros artistas del Taller Torres García— estaba formado con mampuestos de granito gris y era, en sí mismo, un caso ejemplar

de «estructura construida». Sobre ella Fonseca dejó incisiones y tallas que otorgaban, a ese muro, la cualidad de *lugar* (fig. 4 y fig. 5). Esgrafiar las piedras con dibujos constructivistas es dejar marcas testimoniales de un habitar pensante, y este es el concepto de lugar más genuino que Torres García lega a sus discípulos. El signo que propone el Universalismo constructivo es la huella de un orden

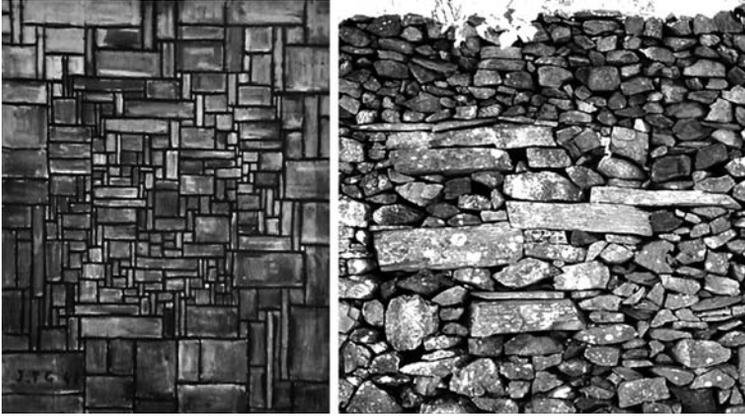


Fig. 3. Joaquín Torres García.
Estructura, óleo, 1942.

Vista parcial del muro perimetral
de la vivienda-taller de Gonzalo Fonseca
en la Villa del Cerro (foto G. P. 1981).



Fig. 4. Piedra incisa con sol. Taller del Cerro (foto G. P. 1981).

ideal, universal y abstracto, pero inserta en el espacio real, concreto. El criterio no es estético, sino ético-existencial. Los sutiles trazados gráficos según el glosario de la mitología griega o de la cosmología americana prehispánica, atestiguan la presencia de un pensamiento geométrico y a la vez astral.



Fig. 5. Gonzalo Fonseca. Mármol tallado. Taller del Cerro (foto G. P. 1981).



Fig. 6. Gonzalo Fonseca. *Membra Disjecta*, piedra caliza, 1964.

Ahora bien, a partir de 1958 Fonseca pasa a vivir en Nueva York y continúa pintando, pero también tallando piedra y madera, hasta que en 1964 realiza *Membra Disjecta* (fig. 6), una pieza de mármol que resulta ser un hito en su trabajo escultórico, ya que, en buena medida, prefigura lo que será su obra a partir de 1970, cuando elige el lugar en Pietrasanta (Italia) para su taller, próximo a las canteras de mármol. A partir de entonces, se fue desprendiendo, paulatinamente, de su antiguo apego a la pintura mural plana y a la construcción igualmente plana del arte constructivo —este último presente en sus primeros trabajos en mármol, entre 1947 y 1950—, para lograr más tarde objetos con valor tridimensional. *Membra Disjecta* constituye, todavía, un traslado del plano pictórico al bajorrelieve, aunque más tarde su escultura no dependerá ya de un plano virtual, y tampoco de la técnica escultórica tradicional, sino que combinará la técnica de incisión —creando cortes y huecos en la piedra—, con operaciones de injerto y combinatoria de elementos previamente trabajados. Esa pieza de 1964 le fue encargada para un sepulcro en Queens, pero más allá de esa circunstancia anecdótica, lo cierto es que en su obra habrá siempre una latencia funesta, residuo de culturas que quedaron sepultadas en la historia.

Este arqueólogo y artista, amante de la etnología, viaja a la manera de un *observador participante* para apropiarse de dispositivos formales de la antigüedad, pero, sobre todo, de experiencias referidas al sentido del tiempo, de la muerte, del cosmos, al culto milenarío de la religiosidad. Es en ese espacio comprendido entre el «yo» y «lo diferente», entre el presente y el pasado remoto, donde se instala, para Fonseca, el fantasma de Torres García. En esa fisura la doctrina constructivista puede ser capaz de desplegar un pensamiento ordenador del mundo, que es también —por vocación universalista— el instrumento que permite reconocer y reformular la diferencia. En cartas que envía al arquitecto Ernesto Leborgne durante sus viajes a Egipto y Líbano en 1952, comenta y dibuja detalles de esculturas y de arquitecturas vinculadas a rituales funerarios. Los propios trabajos arqueológicos, que lleva a cabo pocos años después, implican una operación física y mental relacionada con la muerte.

Las grandes piezas de mármol, así como las de formato más pequeño realizadas dentro del taller, tienen resonancias de los columbarios, una evocación de los nichos funerarios (fig. 7). En efecto, Fonseca hará esculturas como *cajas* y como *casas*, algo explícito en



Fig. 7. Mármoles de Gonzalo Fonseca en Pietrasanta.

los títulos: *Casa del tiempo*, *Casa del péndulo*, *Casa de la gran ventana*, dando forma a la idea de conocimiento encapsulado, codificado, reservorio de una sabiduría y memoria históricas donde la *idea* ha quedado atrapada en la materia. Pero a diferencia de la condición lacónica de la madera y de los materiales «pobres» usados por Torres García, Fonseca hace notorias concesiones al deleite visual de las texturas y las formas (particularmente en los travertinos rosados), a la sensualidad carnal de la materia. La pieza *Portón* (fig. 8) es apropiada para ilustrar la exquisitez miniaturista de fino bruñido artesanal, que opera en contraste con la materia bruta de los bordes cuya carnalidad expuesta da soporte y contexto a la pulida geometría de las formas interiores.

En una de las cartas que Fonseca le escribe a Leborgne, dice:

Había en Denderah (Egipto) un túnel que descendía en escalera, muy largo, y alumbrándolo con velas se veían figuras y soles, formas de toda especie. Tuve una sensación parecida a la del vértigo, cuando uno está en una altura, y fue allí que se me ocurrió que, a medida que bajaba y seguía el subterráneo, me iba metiendo más en ese mundo, y que eso ya no era arte, eran iniciaciones a ciertos conocimientos.

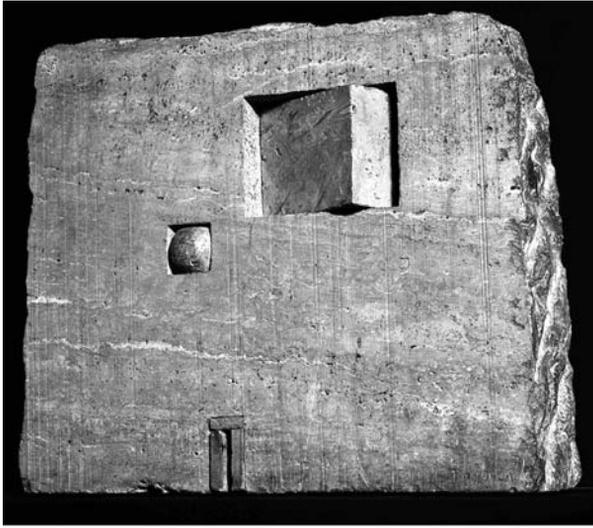


Fig. 8. Mármol travertino iraní.

La *utopía* toma, en Fonseca, el sentido de la *eutopía* (de *εὖ*, ‘buen’; *τόπος*, ‘lugar’), es decir, del buen lugar, el que solo puede alcanzarse mediante un descenso a los orígenes. Tal formulación estética de la pulsión de muerte implica visitar los cultos funerarios y habitar el «régimen nocturno» de la imagen (Gilbert Durand dixit); pero ese «lado oscuro» de la eutopía se complementa con un «lado luminoso», apoyada en la tradición grecolatina, en la vitalidad de la forma y en la armonía racional de la medida y las proporciones.

En su obra *Castalia* (fig. 9) está, precisamente, lo secreto y lo iniciático; esa dualidad hace coincidir la muerte con el nacimiento, y el objeto visual con un trasmundo cargado de conocimientos ocultos. El síndrome del descenso a los subsuelos, a lo que la tierra secretamente guarda, es el síndrome del arqueólogo, y lo vamos a ver representado en las cavitaciones que el artista hace sobre la piedra y en el alto protagonismo que adquieren las escaleras en muchas de sus obras.

También realizó varios dibujos y acuarelas en los que trata el asunto de *la ruina* en una dimensión decididamente escatológica (fig. 10). Allí, las ciudades son despojos de catástrofes donde convergen las visiones futurista y apocalíptica de la vida social, teñidas de cierta fantasía medievalista. Las figuras humanas configuran



Fig. 9. Gonzalo Fonseca. *Castalia*, travertino romano, 1980.

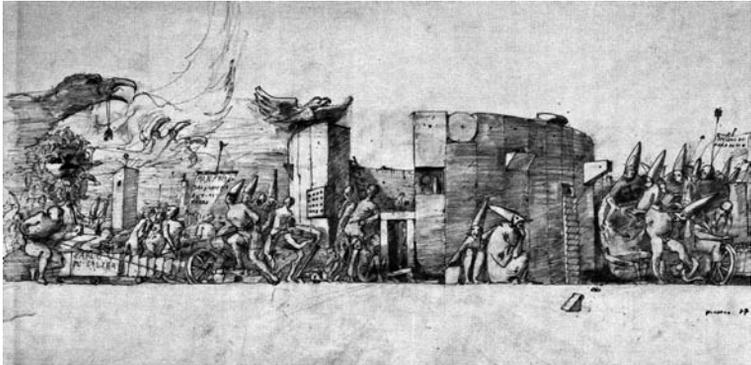


Fig. 10. Gonzalo Fonseca. Dibujo, 1964.

escenas de guerra, de devastación, en las que se perfila, incluso, el águila fascista. Algo premonitorio de los sucesos bélicos de 2014 en las ruinas de Palmira —ciudad fundada en la segunda centuria de la era cristiana, que Fonseca había visitado en su viaje a Medio Oriente—, donde las tropas fundamentalistas del llamado Estado Islámico destruyeron, con explosivos y excavadoras, el milenario templo de Baalshamin. Toda esa gráfica apocalíptica de Fonseca habla, en el fondo, de un escepticismo antropológico que convive con su discurso escultórico, y ambos se retroalimentan.

La ruina no es para él —tampoco lo era para Torres García— el signo de una decadencia, sino todo lo contrario: el producto de una

construcción. Torres García dice a los arquitectos: «Piensen cómo serán sus ruinas», frase donde subyace la necesidad de lograr una forma que ya contenga su propia ruina, de modo que pueda eludir la destrucción ejercida por el tiempo y por la historia. Es decir, ruinas construidas. Pero esta construcción Fonseca no la lleva a cabo con el fin de imitar —en una pulsión historicista— el aspecto físico de los despojos del pasado, sino para alcanzar el «espíritu de la ruina» a través del cual el tiempo habla y labra. Ese es el camino hacia lo que Torres llamaba la *Gran Tradición*.

Cuando las piezas de gran formato se incorporan al entorno natural de Pietrasanta (fig. 7), la tensión que se genera entre la densa arboladura de las canteras de piedra y esas esculturas convierte a estas últimas en el nodo fantasmático del paisaje. Esta cita a la naturaleza y a la historia en clave moderna llega, paradójicamente, a los albores del siglo XXI, cuando la naturaleza ya ha perdido su carácter virginal para ser parte del mundo artificial, y la historia ha desbordado el pretendido fundamento racional del humanismo clásico.

Como artista, Fonseca guarda el raro privilegio de ser alguien que, habiendo arraigado su obra en los postulados de la modernidad, ha logrado «postergar» su vigencia hasta el siglo XXI, desafiando las transformaciones de la posmodernidad y del transhumanismo. Su obra se ubica en esa frontera, compartiendo dos mundos que tienden a converger en el pensamiento y en el *ethos* estético contemporáneo: el del arte y el de la antropología cultural.