

Los elefantes de la memoria: pintura de Ignacio Iturria

GUILLERMO SAMPERIO

Debemos hacer un arte de todos”, afirmaba con optimismo el pintor uruguayo Joaquín Torres García en su *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, en la que explicaba que el arte debía aspirar a ser “casi anónimo, como en las grandes épocas”, pero que debía nutrirse, al mismo tiempo, con la “expresión personal” de cada uno de sus creadores. A poco más de medio siglo de la muerte de este hombre que trazó, junto con Pedro Figari —otra de las figuras plásticas notables del Uruguay de la primera mitad del siglo—, un parteaguas en el arte de esta joven república del cono sur, algunas ideas esenciales de su doctrina sobre el “universalismo constructivo” han permanecido vivas gracias al fecundo diálogo de su obra con la de otros artistas del Río de la Plata de las siguientes generaciones. Así ocurrió con los alumnos de su taller —Gonzalo Fonseca, José Gurvich o Francisco Matto, por mencionar sólo algunos— y sigue ocurriendo con quienes lo conocieron a la luz del tiempo y hoy son artistas en plena maduración: tal es el caso de Ignacio Iturria, cuya obra, portentoso elefante de la memoria, ha transfigurado las huellas de sus maestros y las ha convertido en sensibles espacios en los que la franqueza de la vida cotidiana se tiñe con los colores bajos —de raigambre española— del tenue humor de los seres, objetos y animales que los pueblan, reviviendo así en ellos una sugerente frase de Torres: “hay que encontrar lo universal en la temporalidad de las cosas entre las que vivimos”.

El tiempo de las cosas, título de una exposición de la obra de Iturria en México, es una frase que describe con sencillez y puntualidad su universo plástico, el cual gira en torno a dos posibles caras contradictorias del tiempo: la lentitud, unas veces representada en la solemne marcha de

los elefantes, otras en la inamovilidad de los rostros congelados de una fotografía; y la fugacidad, expresada en el inasible paso de un recuerdo en la memoria o en el vertiginoso vuelo de un avión en movimiento.

Además de exponer su propia concepción de la perspectiva, alejándose de los laberintos de Escher pero acercándose en cambio a su manera de reptar por los muros de la inversión del orden, en *Habitación con vista aérea* se concreta el simbolismo de esta faz doble de la temporalidad. Se trata de una escena cotidiana captada desde la altura que proyecta el ángulo aéreo elegido por el autor para observar el interior de una casa sin techo, en la cual su habitante aparece en distintas ubicaciones. La fugacidad del emblemático avión reflejado en el piso se contrapone con la impasibilidad de un elefante que se mueve en sentido contrario por el filo del muro sobre el cual camina la figura humana: el cuadro parece sugerir el ciclo de un día en el que el tiempo cotidiano avanza según la velocidad con la que el hombre mismo sea capaz de vivirlo; lenta o fugazmente, como cuando Ciorán intentaba desapegarse del tiempo: “Fui, soy o seré, en cuestión de gramática y no de existencia.”

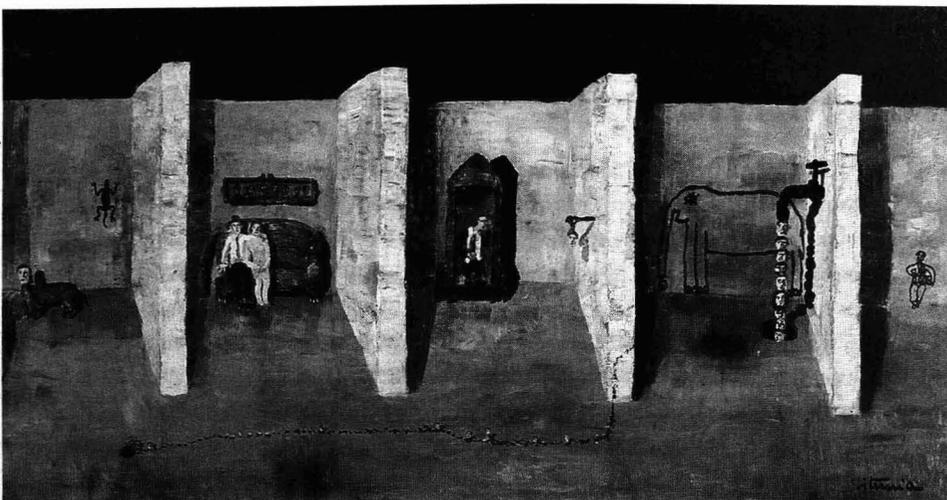
Aunque los recuerdos son recreaciones de vida que parten necesariamente de una experiencia personal, aquellos que involuntariamente evocan las cosas y seres de Iturria parecen salirse de sí mismos y adquirir una nueva dimensión en el universo. Sus objetos pertenecen a aquel linaje de cosas que a todos nos resultan entrañables porque sentimos respirar entre los poros de sus cuerpos una pila de recuerdos “añosos” —como diría Onetti— que, a falta de rostro o señas definidas, el espectador se apresura a enarbolar como propios. Por eso los sillones de Iturria se arriesgan a mimetizarse en elefantes: para poder ser, como

ellos, potentes evocadores de la memoria. Nada parece perturbar el transcurso de los años si se les contempla desde la comodidad de un sofá-elefante que acumula, como polvo, los múltiples retazos mudos de tristezas y alegrías que configuran una vida, olvidándose de su condición original de instrumento: si el ser es y se rehace en su memoria, los objetos con poder evocador representan una parte simbólica de su existencia. Así, si como sugiere Gaston Bachelard los ecos de una casa también pueden hacer renacer poéticamente los recuerdos del hombre, los “microcosmos” de Iturria serían una suerte de casa universal en la cual todos —o si se prefiere, acaso nadie— pueden arraigarse en cualquier momento de su contemplación; mientras tanto el tiempo, único y oculto sabedor de sí mismo, respira silencioso en cada alvéolo de las paredes.

Mitad dibujo, mitad animales, las “pinturas vivientes” de Iturria son híbridos estéticos que identifican sus colores con los de las atmósferas de las narraciones de Onetti, que aunque recrean el mundo de la ciudad rioplatense de este siglo, llámese Montevideo (como en *El pozo*) o Buenos Aires (como en *Tierra de nadie*) o Santa María (como en casi todas las otras novelas), bien podrían ser las de cualquier hombre en riesgo de caminar por los estados de ánimo que le producen sus propios recuerdos. Cuando la memoria restituye a sus elefantes, Iturria les cuelga un incontenible humor de infancia que se apodera de todas las cosas: espejos, grifos y botellas. Así puede verse la construcción de *Reflejo del elefante chupando*, escultura de cartón al óleo acompañada de una tela elaborada con la misma técnica que, haciendo las veces de espejo, devuelve sonriente la imagen de la escultura que imita. Las cosas de Iturria, como se dijo en la inauguración de una exposición en México, “renuncian a su sentido de uso para alcanzar una dimensión simbólica”.

Apostando por una generosa tridimensionalidad hecha con materiales que recuerdan a los del arte *povere* —como el cartón corrugado—, el pintor desenmarca los linderos del arte-objeto al transformar sus “construcciones” en una plástica que toca las formas y materiales del mundo que tiene fuera, más allá de sus domi-

Tomada de Ignacio Iturria, Museo Rufino Tamayo, México, 1998



El barrio, s.f., óleo/tela, 100 x 200 cm

nios, dándole al volumen de la materia una expansión saliente que juega con las cosas y los objetos que lo rodean: “las cosas salen del campo ilusorio de la pintura” y adquieren sensuales voluptuosidades que festejan los enigmas del tiempo. En el lienzo *Las botellas de Javier*, parece que los personajes-botella se ponen en pie para dar vida a los objetos que habrán de engendrar la escultura *Siete*, en la que vemos, como en el cuadro, a siete seres que parecen contener en su interior muchas de las arduas contradicciones de la vida. Las botellas, semejantes por su forma, textura y color a un grupo de viejos tanques de gas doméstico, ostentan en lo alto de sus cuerpos una cabeza que las humaniza y a la vez les confiere una inquietante sensación de encierro: son seres que salen pero que a la vez permanecen, guardándose en la intimidad de su condición de objeto que se quiere y se sabe vivo. La correspondencia entre ambas obras se manifiesta más allá de la evidente relación de sus formas; también se percibe en los sucesos que acontecen en sus adentros. Esta relación entre el hombre y los grifos, instrumentos teñidos también, como los sillones, de la presencia animal de los elefantes, es un motivo recurrente en la obra del artista desde años atrás, como se observaba en la obra expuesta en 1994 en el Museo José Luis Cuevas. Quizá se deba a que tanto el elefante como el grifo tienen en común su vinculación con el agua, elemento primordial que transforma sin cesar, como el río de Heráclito, la sustancia del ser. Por eso, en los “cubos

escénicos” francastelianos de los que habla el crítico Damián Bayón para referirse a las casas del mundo Iturria, son importantes los objetos relacionados con ella como tinajas, retretes, piletas, cisternas y lavatorios. En alguno de sus óleos, como en *El barrio*, los grifos gotean cabezas humanas en lugar de chorros de agua.

Quizá sea justamente por su poder de transformación que este elemento tiene un lugar importante en la obra de Ignacio Iturria. Los hombres y ciudades que pueblan su obra, ciudades resumidas en esa suerte de atmósfera universal que es la de Montevideo, recuerdan una necesidad de purificación que también algunos seres y paisajes de otro artista —nacido en los albores de nuestro siglo— parecen pedir con voz ahogada. Me refiero a los personajes del francés Jean Dubuffet, quienes deambulan polifacética y multitudinariamente en los *paysages grotesques* de la imaginación de su autor, abrigando una cierta consonancia con los innumerables rostros indefinidos de los murales humanos del uruguayo y la pincelada suelta con la que en ambos casos están trazados. Aunque en comparación con el francés, ciertamente, se operan cambios notables tanto en la proporción de los hombres como en la intimidad/apertura de los espacios y la sobriedad/brillantez de la paleta.

Mientras en Dubuffet los personajes se muestran en tamaños proporcionales a la arquitectura de la ciudad, Iturria juega con el recurso de la miniaturización, pues al usar con frecuencia espacios interiores

de las casas y de los objetos, los seres que los habitan deben, en consecuencia, reducir su tamaño, lo que produce a veces la impresión de un cúmulo de hormigas que toman por asalto a los objetos.

El *Estante de los remedios* es un buen ejemplo de cómo el uruguayo resignifica el uso de la miniatura y, con ello, las posibles dimensiones de la condición humana. En este *Estante*, como sucede en otras obras, renace transformada de sentido la miniatura de alguna etapa de la pintura española quizá no ajena a Iturria si se recuerda su conocimiento del arte español y su estancia en Ca-

daqués. No obstante, a pesar de la fragilidad humana evocada por los hombrecitos-clavo del mueble, muchos de estos seres que se asoman solitarios desde la obra del pintor parecen pequeñas almas juguetonas que mantienen con vida a los objetos que los contienen; a diferencia de aquellos otros puñados de personajes que en ocasiones, como insectos, se apoderan de los espacios y recuerdan mejor aún a los habitantes de las ciudades de Dubuffet.

Torres solía afirmar que la obra plástica no debía partir de una intencionalidad primera sino reflejar como resultado final un hecho estético autónomo. Iturria parece compartir esta idea cuando relata, en tono humorístico, que la elección de los colores de su paleta no depende tanto de su intento por lograr, como señalan algunos críticos, ambientes sombríos determinados, como de la calidad y la consistencia con la que ciertos tonos como los ocre, los azules y los grises salen al exprimirlos de sus tubos.

No sin paradoja, Iturria suma a la alegre sencillez de un “pintor de pueblo” como Hermenegildo Bustos la universalidad melancólica uruguayo para construir con ella un tiempo íntimo de cosas que es en realidad el tiempo de todos nosotros: un tiempo de ahora, de ayer y de mañana, que sólo adquiere presencia en quienes sacuden de entre fragmentos de la memoria la incomprendible abstracción de su marcha. (Agradezco el apoyo de investigación y reflexión de Karla Cobb.) ♦