La Pupila

FIC FONDOS DE INCENTIVO CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 14 / n.º 64, NOVIEMBRE 2022
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca GRÁFICAMOSCA
Junto a las artes en su 130.º aniversario.

SUMARIO ›

1 Poesía y plástica en Uruguay: segundas reflexiones (1960-1970)

5 El Aquelarre de Francisco de Goya desde una perspectiva iconológica

9 Heredando memorias

13 Entrevista a Enrique Badaró

19 Historiografía y museografía en el Museo Histórico Nacional

24 Una trilogía necesaria

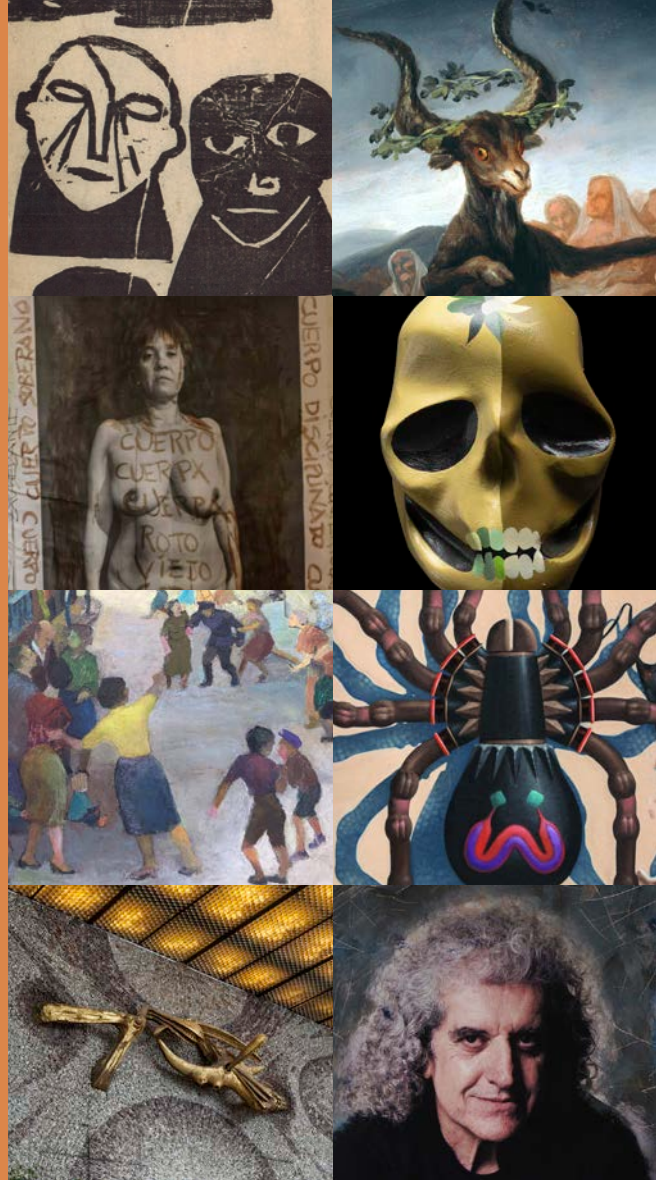
25 BMR. La arquitectura de UTE en los 110 años de la empresa

26 Carlos Pascual: La arquitectura, entre Scasso y Durero

URUGUAY / AÑO 14 / n.º 64, NOVIEMBRE 2022

www.revistalapupila.com

Tapa: *Río de los remedios*. Máscara en cartapesta y ténicas mixtas, pintura acrílica, 30×35×38 cm, 2019.



STAFF / Colaboran en este número

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio Nacional de Ensayo de Arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Terna Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Nada* (2009) y el DC *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

María Magdalena Cerantes (Montevideo, 1983). Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), especialización en pintura y escultura. Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (España). Ha realizado sus prácticas de maestría en el departamento de Registro y Gestión de Colecciones del Museu Nacional d´Art de Catalunya (España).

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 fue seleccionada con medalla de plata en la 4.° Edición del Shankar's Children's Art Number en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de educación secundaria.

Carolina Porley (Montevideo, 1979). Es profesora de Historia (IPA), licenciada en Comunicación (ORT) y magíster en Historia, Arte y Patrimonio (Universidad de Montevideo). Como periodista ha trabajado en radios, en el diario *El Observador* y en el semanario *Brecha*. En 2014 publicó *Más allá del titular. Discursos y propuestas en el debate educativo* (Estuario-Brecha). Ejerce como docente de Historia del Arte en bachillerato, a nivel de grado (Universidad Católica) y posgrado (Universidad CLAEH).

BMR. Es una consultora uruguaya orientada a la producción cultural cuya área de acción se centra en productos editoriales, audiovisuales, museográficos y de comunicación interpretativa, con soluciones integrales de calidad. Creada en el año 2010, ha logrado constituir un ecosistema colaborativo que involucra a investigadores, periodistas, técnicos y especialistas, tomando la responsabilidad social de agregar valor a la comunidad y ayudarla a crecer a partir del consumo de bienes culturales.

▸ Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha. **www.revistalapupila.com**

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com **Diseño Gráfico:** Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

***LA PUPILA* TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:**

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DIANA SARAVIA CONTEMPORANY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.

Poesía y plástica en Uruguay: segundas reflexiones (1960-1970)

En un artículo anterior de *La Pupila* (n.° 62, junio 2022), sobre la poesía y la plástica en Uruguay entre los años 1920 y 1959, optamos por una visión restringida de este vínculo para centrarnos en la relación entre texto e imagen en soporte celulósico, es decir, en libros y revistas, plaquetas, afiches, almanaques, dejando de lado otras implicancias –poesía concreta, arte correo, poesía visual– y otros formatos –acciones, *happenings*, perfomances, filmes–. La decisión, que continúa en este segundo artículo, no es arbitraria: es una vía de acceso posible para abordar una cuestión que de otra manera amenaza a evadirse de todo análisis por una suerte de «derrame semiótico generalizado», siendo cualquier imagen susceptible de *poiesis* y cualquier poema de verse como una imagen completa en sí misma. Al final, no queda nada excluido de este vínculo.

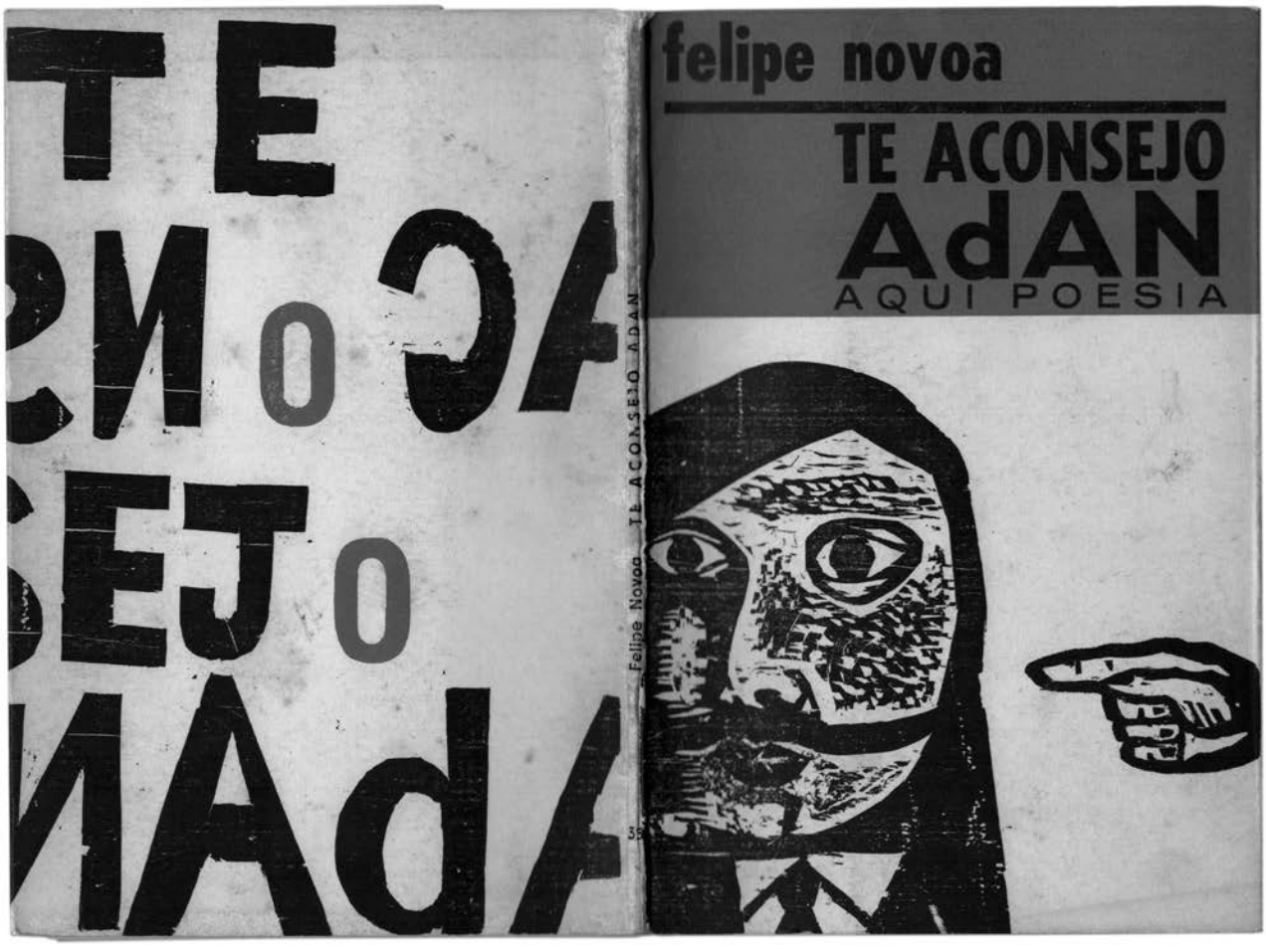
PABLO THIAGO **ROCCA**

El despertar sesentista

Texto poético impreso e imagen gráfico-plástica se establecen, en principio, como una fórmula binaria básica, aunque, como ya se dijo en el citado artículo anterior, de esa dualidad puede surgir una tercera vía. A los efectos de la creación de un objeto poemático, esa característica propicia la conformación de duplas personales. A menudo parejas de amigos, o de tipo familiar, como declaraciones de entendimiento mutuo: esas elecciones afectivas son tan importantes como las afinidades estéticas y a menudo las preceden.

Pero, en todo caso, surgen como iniciativas personales, de poetas y de artistas plásticos. La promoción institucional –categoría del libro ilustrado en los salones nacionales, por ejemplo– y de los grupos de escritores y colectivos artísticos, en la segunda mitad del siglo XX, es bastante errática y dispareja. Las revistas culturales,

Bresciano, Cardenal. 1966.



Bresciano, Novoa. 1966.

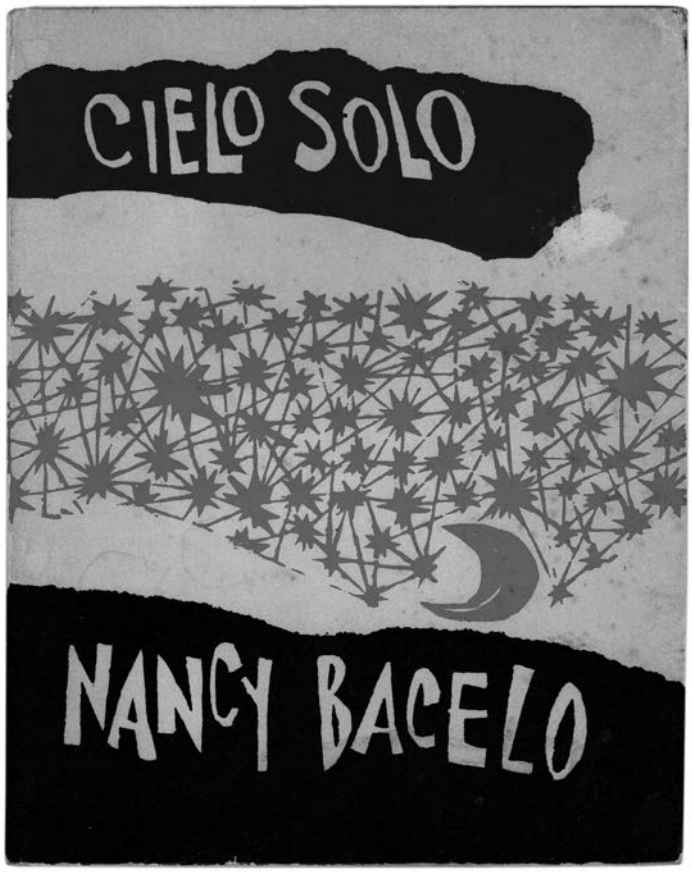
órganos de difusión por excelencia de la poesía, a menudo no otorgan gran significación al tema o lo intentan sin poder evitar su inefable destino: «Periódicamente, y desafiando su heredado estigma, aparecen en Montevideo y en el interior del país nuevas revistas que luchan contra lo ineluctable: perecer antes del tercer número editado».[1]

En los años sesenta aparecen las revistas *Maldoror*, *Los Huevos del Plata* y *El mate*, del Grupo Toledo Chico, que se publican en forma irregular pero que consiguen trascender la barrera fatídica del tres y, ocasionalmente, destinan a lo poético-visual una importancia mayor que sus pares.

Por otra parte, las editoriales establecidas comienzan a vivir un pequeño boom editorial –aunque más recostado a la narrativa– sin generar grandes cambios, con la salvedad de algunas interesantes portadas de libros. Es habitual que se estile emplear una ilustración genérica para la portada de las colecciones poéticas, como en el caso de *Poesía Hoy* de la Editorial Alfa con un modesto dibujo lineal de Nerses Ounanian o para la colección *Han dado y sereno* de Arca, que emplea como *leitmotiv* un viejo grabado de Montevideo. Arca se despega lentamente con la participación de artistas plásticos y soluciones más jugadas: *Mundo cuestionado* (1964) de Milton Schinca y *Por estos días digo* (1966) de Cecilio Peña con las contundentes tapas de Teresa Vila; *Declaración conjunta* (1964) de Amanda Berenguer con la portada de su autoría, y *Poemas a propósito* (1965) de Sarandy Cabrera con un dibujo de Daymán Cabrera. Por entonces, la editorial Banda Oriental empleaba fotografías para las tapas de los libros de poesía, pero sin consignar su autoría: *El trotacalles* (1964) y *Los espejos* (1965) de Walter Ortiz y Ayala; *Pobre mundo* (1966) de Idea Vilariño y *Poemas de la ciega* (1968) de Washington Benavides son algunos ejemplos rescatables. Pero en el interior del libro prosigue, por regla general, un discreto vacío de imágenes.

Ferias y aledaños de la poesía

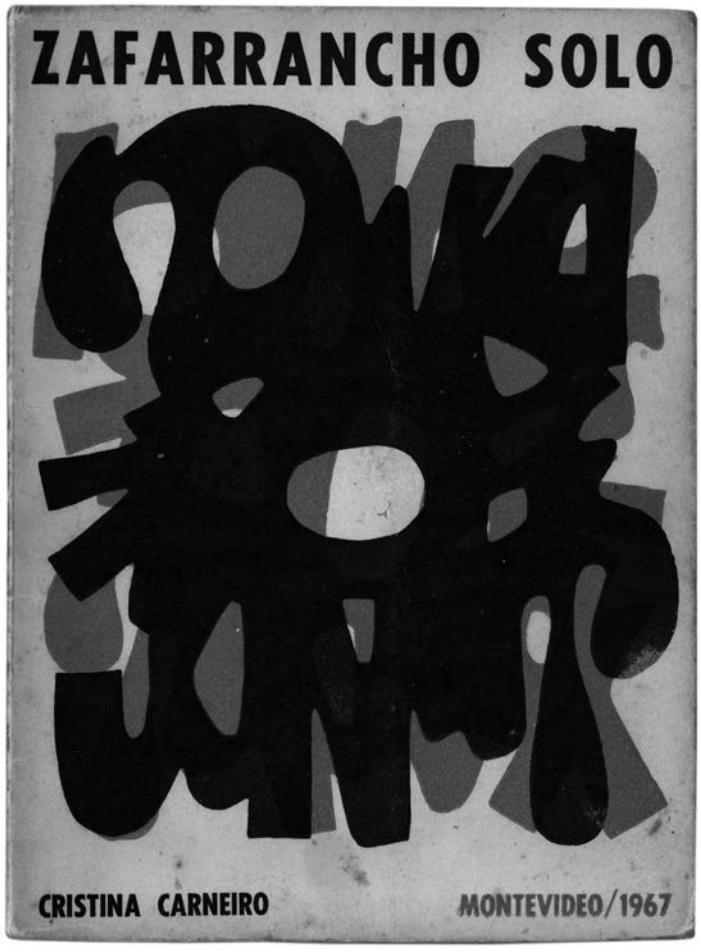
Ahora bien, el hecho que marca un parteaguas es la aparición de la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías (FLGDA), con la creación de su Salón del Poema Ilustrado y la edición de la revista y el sello *Siete Poetas Hispanoamericanos*. La feria, fundada por la poeta Nancy Bacelo en 1960, privilegió un espacio de creación y de reflexión sobre la poesía y su relación con otros ámbitos como la fotografía, el grabado, el afichismo, la pintura, el canto popular y el teatro. Por su parte, la revista dirigida por Bacelo dispuso cada número con creaciones de un artista diferente, como Luis Camnitzer, Carlos Carvalho, José Pedro Costigliolo, Nelson Ramos, Ofelia Oneto y Viana y Alfredo Testoni. Un punto alto



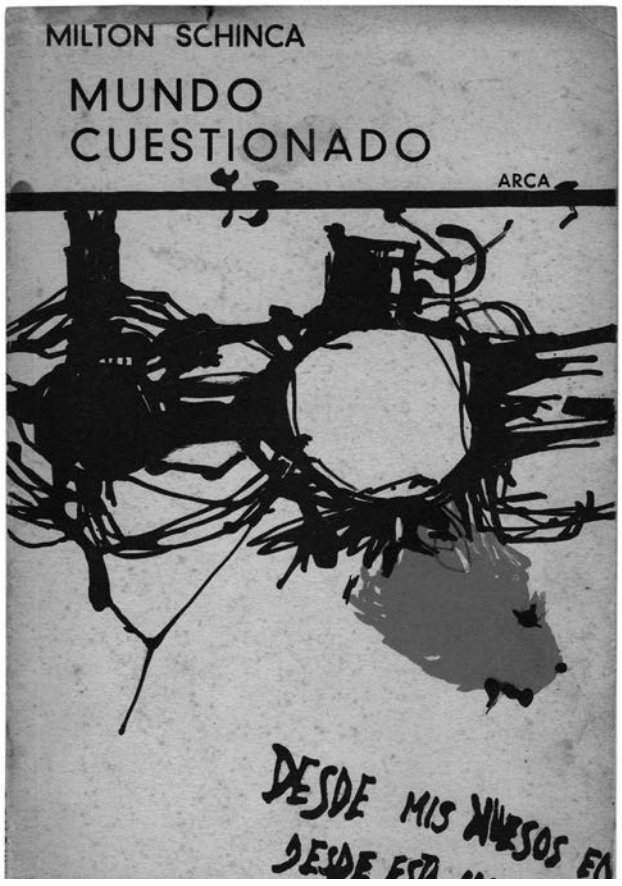
Bacelo, Frasconi. 1962.

de las ediciones de este sello es *Poemas de amor* (1964) de Idea Vilariño, con los textos manuscritos por su autora y acompañados de dibujos de Nelson Ramos. En tanto fenómeno social, la feria se inscribe en el movimiento de la cultura independiente que, partiendo de los años anteriores, hizo eclosión en esta década. Que el Club de Grabado de Montevideo (CGM) tuviera un estand fijo es otro elemento a señalar, pues el CGM fue otro de los protagonistas de la revalorización del vínculo imagen-poesía.

Gracias a un convenio firmado entre el CGM y la editorial Aquí Poesía, dirigida por Ruben Yacovski –integrante de la comisión directiva de la feria– se posibilitó la irrupción de una serie de publicaciones cuyas carátulas fueron diseñadas e impresas en tacos originales por grabadores del CGM. Libros como *El verbo amar* (1965) de Juan Carlos Legido, *La hora 0* (1966) de Ernesto Cardenal, *Te aconsejo Adán* (1966) de Felipe Novoa, los tres ilustrados por Miguel Bresciano, así como *Octubre* (1967) de Lucio Muniz ilustrado por Antonio Lista y *Zona de rabia* (1966) del propio Yacovski con carátula de Carlos Fossati, son algunos títulos que destacan por su correcta factura, piezas gráficas convertidas hoy en objetos de colección y de culto.



Carneiro, Casterán. Premio Feria, 1967.



Schinca, Vila. 1964.

La xilografía vuelve a estar, como lo estuvo en los años veinte del siglo pasado, en el tapete. Quizás el ejemplar más significativo de los tempranos sesenta por la participación de los artistas y técnicas que convoca es *Cielo solo* (1962), poemario de Nancy Bacelo. La carátula es un grabado de Antonio Frasconi impreso en serigrafía por Raúl Pavlotzky y los poemas fueron manuscritos por José Pedro Costigliolo –todos artistas en su apogeo creativo– «e impreso en offset sobre papel pluma primera superior». Hay un cuidado gráfico que se mueve del terreno artesanal al industrial sin solución de contigüidad: administra los blancos de la hoja, distribuye coloridos capitulares con una meditada elaboración que conviene al texto poético. Libro, grabado, dibujo y artesanía –tal el título de la feria– confluyen en esta obra y la vuelven paradigmática de una época.

Por entonces Antonio Frasconi, xilógrafo radicado en Nueva York desde 1945, pero que mantuvo vínculos con su terruño, comenzaría a convertirse en el mayor exponente uruguayo de la poesía ilustrada del siglo XX. Su exquisita técnica le valió proyección internacional y encargos editoriales a su cuidado de prestigiosas casas en su país de radicación. Frasconi había recibido el Premio Inter American Fellowship John S. Guggenheim Memorial Foundation de artes gráficas en los años cincuenta por sus ilustraciones de poemas de Walt Whitman y Federico García Lorca. Pero en las décadas siguientes realiza versiones ilustradas con xilografías de más de un centenar de libros y poemas, incluidos *Bestiario* (1965) de Pablo Neruda, *Grillos y ranas* (1972) de Gabriela Mistral y varios de su amigo Mario Benedetti. Los poetas y los músicos de jazz son las dos grandes «debilidades» de Frasconi. Sus poetas predilectos son el objeto de una serie de potentes retratos xilográficos –Whitman, Lorca, Passolini– que conjugan un fino lirismo con denuncia social y política. Algunos de estos grabados fueron donados al Museo Nacional de Artes Visuales y hoy forman parte de su colección.

Frasconi colaboró ocasionalmente con el CGM –ver el almanaque del año 1967– que, aceitando el sistema clubista de afiliaciones, llegaría a proporcionar tiradas de más de cuatro mil ejemplares de grabados originales y de ese modo conectar masivamente con las capas sociales medias, ávidas de una oferta cultural de calidad. Los almanaques anuales del CGM que combinan grabados y textos poéticos se convirtieron en un medio de gran alcance para llegar al interior de los hogares –no solo montevideanos– con poesía e imagen imbricadas. Estos almanaques seguirían mejorando en calidad y cantidad hasta comienzos de los años setenta, cuando la represión –el almanaque de 1974 fue censurado y confiscado– obligó a buscar nuevas estrategias, ciertamente poéticas, para burlar la censura y el aparato represivo de la dictadura cívico-militar.

[1] Alex de Álava, «Revisión de revistas», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, 1992.

El aquelarre de Francisco de Goya desde una **perspectiva iconológica**

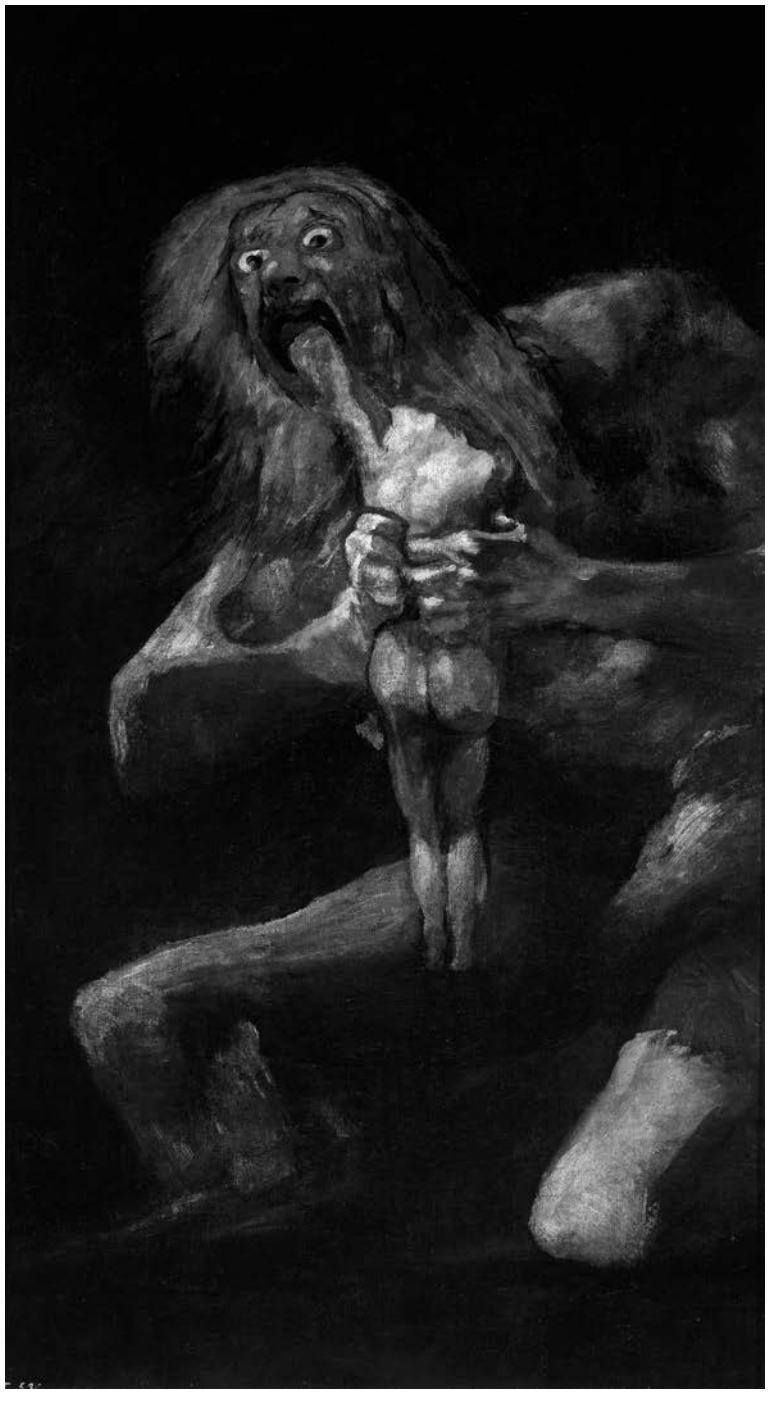
MAGDALENA **CERANTES**

El aquelarre o *El gran cabrón* (1820-1824) pertenece a la serie «Pinturas negras», catorce obras que decoraron las paredes de la casa de campo del artista en las afueras de Madrid, la Quinta del Sordo. Desde 1820 a 1824 Goya se dedicó a la creación de las pinturas, realizadas con óleo y pigmentos directamente sobre el muro, emplazadas en el comedor de la planta baja y en su estudio en la primera planta.

En la planta baja, frente a la puerta de entrada del comedor, se encontraban *Saturno* y *Judith y Holofernes*. En las paredes laterales *La romería de San Isidro* y *El aquelarre*. *La Leocadia* y *Dos viejos* en ambos lados de la puerta de entrada, y por último, *Dos viejos comiendo sopa* se ubicaba en la puerta de entrada, no se sabe si antes o después de entrar en la sala.

En la sala del primer piso estaban *Hombres leyendo* y *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, frente a la puerta de entrada del estudio. *Paseo del Santo Oficio* y *Asmodea* en la pared lateral derecha, y frente a estas *Duelo a garrotazos y Átropos* o *Las Parcas*. La pintura *El perro* se ubicaba a la derecha de la puerta de entrada.

La descripción de la ubicación de las pinturas se debe al inventario que realizó Antonio Brugada en 1828 y a las descripciones de Charles Yriarte en 1867. En 1873 el barón Frédéric Émile d'Erlanger compra la residencia y le solicita a Salvador Martínez Cubells que traspase las pinturas al lienzo, probablemente con la intención de venderlas o para instalarlas en su casa de París. En el traspaso



Francisco de Goya. *Saturno devorando a su hijo*, serie «Pinturas negras», 1820-1824. Óleo sobre revoco trasladado al lienzo, 146×83 cm, Museo del Prado, Madrid.

Francisco de Goya. *El aquelarre,* serie «Pinturas negras», 1820-1824. Óleo sobre revoco trasladado al lienzo, 140×438 cm, Museo del Prado, Madrid.

algunas obras de la planta baja fueron reducidas considerablemente, como *El aquelarre*, que perdió 1,47 metros longitudinalmente.

En 1878 las pinturas participan de la Exposición Universal de París, y en 1881 son donadas por el barón al Estado español, quien las asigna al Museo del Prado. Pese a la originalidad de esta serie y a la temática oscura, tuvieron un interés público relativamente tardío. Cuando fueron exhibidas en París no generaron entusiasmo por parte del público y algunos críticos se refirieron a ellas como antecedentes del impresionismo, obras que fueron producto de la fantasía del artista.[1] El título *Pinturas negras* también es reciente, ya que no aparece en los textos del siglo XIX. En relación a las interpretaciones, las más recientes se ubican a partir de 1960, siendo punto de partida el libro *Goya, Saturno y melancolía* (1962) del historiador del arte sueco Folke Nordström (1920-1997).

La técnica utilizada por el pintor fue de un cuchillo-paleta y sus dedos, logrando crear un estilo propio por fuera de las escuelas pictóricas. Goya se encontraba a gusto entre sus creaciones aterradoras; «[…] fue capaz de vivir con este infierno, rodeado de estos monstruos nacidos de una mente perturbada. Aquellos que simplemente visitan la casa se horrorizan o se escandalizan al ver las creaciones frenéticas de un instinto obsesionado con lo fantástico […]».[2]

Nordström establece cómo Goya parte de fuentes iconológicas para algunas de sus obras, y relaciona a Saturno y el concepto de melancolía con su obra. La melancolía es un tema que aparece a lo largo de toda su producción. Estaba asociada al otoño, considerado en la antigüedad bajo la influencia del planeta Saturno, siendo este procreador y árbitro del temperamento melancólico.[3] Asimismo, era el regidor de los planetas y aquellos que nacían bajo Saturno estaban condenados a la melancolía.[4]

Como un antecedente de *El aquelarre*, en 1798 Goya realizó una pintura con el mismo nombre, que forma parte de los seis cuadros de brujería encargados por los duques de Osuna. El parecido con *El aquelarre* de las *pinturas negras* está dado por la temática y los personajes; en ambas escenas se representa una congregación de brujas en torno a la figura central, el gran macho cabrío, en una escena nocturna. Las brujas aparecen ofreciéndole niños a la figura de Satanás, a diferencia de *El aquelarre*.

Edith F. Helman propuso que la fuente literaria de las obras de Goya sobre brujería podía provenir del *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño, en los días 6 y 7 de noviembre de 1610* de Leandro Fernández de Moratín,[5] quien era amigo del artista y comenzó a escribir en 1797, un año antes del encargo de los duques de Osuna.

El aquelarre no es un tema común en el campo pictórico, aunque hay dos excepciones procedentes de manuscritos iluminados[6] en los que aparece un chivo rodeado de hombres y mujeres reverenciándolo. Es posible que Goya hubiera conocido alguna imagen similar. Nordström enfatiza que la serie responde a un gusto y a una sensibilidad personal en la cual fue capaz de crear un arte intenso, aterrador y emotivo. El macho cabrío estaría representando el signo zodiacal de Capricornio, que está bajo la influencia del planeta Saturno, al igual que *El aquelarre* por su posicionamiento en la planta baja con respecto a la pintura *Saturno*. Goya podría haber tenido conocimiento de esta información a través del libro *L'Antiquité expliqu*ée (1719) de Bernard de Montfaucon.[7]

Las brujas estaban comúnmente asociadas a la melancolía,[8] y a fines del siglo XVIII en Madrid había un creciente interés por la brujería gracias a la moda romántica, especialmente en el teatro, que vio un auge en la representación de comedias de esta temática. De igual modo, el negro es el color predominante en la serie, que se identifica con Saturno, así como con la melancolía, como lo establece Cesare Ripa en su obra *Iconología* (1593).

El autor señala la relación personal del artista con la melancolía como sentimiento predominante durante su vejez, la enfermedad y el aislamiento en los últimos años de su vida, antes de su exilio en Francia. Es posible que Goya

se haya sentido identificado con Saturno por tratarse de la representación de un viejo ermitaño, ya que estaba asociado a la invalidez, el dolor, la vejez y la muerte, siendo una figura que habitaba las entrañas de la tierra.[9]

Nordström concluye que la serie es un reflejo de su vida personal y su contexto, es una visión pesimista de la vida, del terror político que vivió –España se encontraba comandada por un régimen liberal tras la persecución política que se llevó a cabo de 1814 a 1820–, y sobre su propia enfermedad y vejez.

Valeriano Bozal (1940), historiador del arte español, destaca la proximidad existente en los temas de las *pinturas negras* con nuestro mundo contemporáneo a través de la violencia, la inseguridad, lo grotesco, la irracionalidad y lo monstruoso.[10]

La mayoría de las interpretaciones parten del estado melancólico de Goya, que posiblemente se manifestara de un modo más directo en las obras personales del artista. En cuanto al tono general de las pinturas, este ya se encontraba presente en obras que había producido en 1815, en los *Disparates*, en algunos dibujos y en las pinturas de temática religiosa que realizó en 1819. Goya se encontraba en el centro de esa sensibilidad dieciochesca y romántica característica del siglo XVIII, y las *pinturas negras* eran el núcleo, ya que los motivos que en ellas se representan no son ajenos a los de otros artistas europeos coetáneos. Los intereses coinciden con las ideas intelectuales, estéticas y literarias que se habían difundido en Europa. El mundo de la noche, de lo oscuro y de lo aterrador, también se encuentra presente en artistas como Romney, Blake o Füssli.[11]

A diferencia de lo que sucede en otras imágenes de brujería creadas por el artista, en *El aquelarre* se ha abstenido del recurso de escenas más pintorescas como brujas raptando niños. La masa que se congrega en torno al demonio es de sexo indeterminado, «[…] se distingue como conjunto tanto del gran Cabrón y su "secretario" o "ayudante" como de la muchacha que espera ser iniciada. De este modo evidencia el artista, en cada caso, la autoridad del gran Cabrón sobre la multitud y la soledad de la joven».[12] Es una composición sumamente esquemática para dar la idea de que el espectador se encuentra ante la presencia de un Sabbat. Hay un contraste entre el grupo deforme de brujas y la belleza y juventud de la joven. *El aquelarre* representa una inversión, una iniciación en el mundo de la noche, de lo oscuro, del mundo de Saturno. La joven espera ser iniciada en la brujería, mientras el espectador se convierte en testigo del primer acto de un sacrificio. Esta iniciación también es interpretada como una inversión del acto del bautismo de la fe cristiana, que estaría alumbrando una nueva vida en el mundo de la muerte; «[…] la pintura no se aparta de la temática propia de las restantes pinturas de la sala, en las que la "iniciación" a la muerte es una constante: la joven devorada por Saturno, Holofernes decapitado por Judith, el anciano que recibe el aviso, la manola que "posa" junto a un túmulo».[13]

Esta masa de brujas observando una figura tenebrosa también aparece en *Disparate desordenando* (1815-1819). Las brujas son

Francisco de Goya. *Disparate desordenado*, 1815-1819. Aguafuerte, aguatinta, punta seca sobre papel avitelado, 257×364 mm, Museo del Prado, Madrid.

Francisco de Goya. *El aquelarre*, 1798. Óleo sobre lienzo, 43×30 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

representadas como una entidad en sí misma, que puede provenir de referencias del mundo real como las multitudes que asistieron a los autos de fe y a las corridas de toros, y ante la acción del espectáculo, estas adquieren una personalidad masiva.[14]

La interpretación que propone Bozal está basada en el análisis de datos concretos, así como en las fuentes de las que se valió Goya. Lleva a cabo un análisis dentro del contexto cultural de la época, admitiendo la relación existente entre la melancolía y las pinturas. Sin embargo, no todo está relacionado en torno a este eje temático.

Santiago Sebastián López (1931-1995), historiador del arte español, sostiene que las *pinturas negras* fueron producto de una visión personal del mundo, influenciada directamente por el contexto histórico y social. La temática estuvo premeditada, no son temas inéditos, sino que venían apareciendo a lo largo de su obra, y el orden en la disposición de las pinturas corresponde a una lógica marcada. Al no tener que responder a encargos por parte de terceros, el artista tuvo total libertad y ordenó los temas siguiendo un hilo conductor basándose en una tradición humanística. Asimismo, propone que la serie es el testamento de Goya llevado al lenguaje plástico, aunque no desarrolla este punto.

Hay una relación entre el Sabbat y Saturno, ya que a él estaba dedicado el sábado, y Satanás representado por Capricornio, signo bajo la influencia del planeta Saturno.[15] Sebastián indica que no hay que prestarle atención al *Auto de fe* de Fernández de Moratín, ya que se trata de un Sabbat que aparece en los procesos de la Inquisición de mediados del siglo XVI.

La planta baja estaría representando un antro saturniano, lugares oscuros y sin vida donde la melancolía es la emoción predominante, como cuevas y sepulcros. La disposición del tema melancólico y saturniano tiene una lógica subyacente, este reino subterráneo se corresponde con el infierno, ya que Saturno vive en él desde que fue destronado por su hijo Júpiter. El mundo es recreado por Goya mediante la destrucción, el canibalismo, la decapitación, la vejez y lo demoníaco, y el único modo de poder entender esta visión es a través de la dialéctica platónica.[16]

La pintura principal de la primera planta es *Las Parcas*, quienes controlan el destino de los hombres. Esta sala sería el reino de lo terrestre, del hombre, quien está sometido al libre albedrío de Las Parcas. Faltaría el reino celestial, que no tiene cabida en la Quinta del Sordo; «[…] para Goya no existe; su genio saturniano se recreaba solo en la destrucción, y quizá tendría la esperanza de la vida con el renacer cosmogónico, cual protagonista de un viejo mito, hecho realidad para construir el mundo moderno».[17]

Aunque Sebastián sigue la interpretación elaborada por Nordström, siendo la melancolía y Saturno los ejes principales, aporta dos puntos de vista singulares al análisis: el considerar la serie como el testamento de Goya, y una visión dantesca de la serie.

[1] Acerca de las obras, P. L. Imbert las describió como «[…] una fantasía aterradora y demasiado incompleta en su ejecución; todo lo visto era repugnante y de poco valor artístico». Otra fuerte crítica fue la del senador italiano Tullo Massarani: «Nada espantoso falta que el delirio pueda generar en la mente enferma de los demoníacos». Glendinning, Nigel, *Goya and his Critics*. Yale University Press, New Haven, Londres, 1977, p. 12.

[2] Ibid: 93.

[3] Nordström, Folke, *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. La Balsa de la Medusa, Madrid: 1989, pp. 30-31.

[4] Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 101.

[5] El auto de fe era un acto público celebrado por la Inquisición en el que los herejes de la fe católica tenían la posibilidad de confesar sus pecados y redimirse. El llevado a cabo en Logroño, en el año 1610, fue uno de los más famosos casos de brujería en España, conocido comúnmente como Brujas de Zugarramurdi.

[6] Manuscritos iluminados de dos opúsculos contra el crimen de brujería de la última mitad del siglo XIV, MS 11209 en la Bibliothéque Royale de Bruselas y MS. Fr. 961 en la Bibliothéque Nationale de París. (Nordström: 1989:197).

[7] «A veces en los MSS astrológicos, el Chivo, *Capricornus*, aparecía de pie o sentado sobre la grupa, prácticamente del mismo modo que en el mural de Goya. El caso es que Goya ha seguido con mayor fidelidad aún las fuentes descriptivas, dando a su chivo el colorido negro de Saturno. La noche del sábado, prioritariamente saturniana puesto que combinaba el sábado y la noche, era también el tiempo especial de las brujas.» Ibid: 225.

[8] Algunos ejemplos son el libro *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, en el cual hay una sección llamada «De brujas y magos, cómo producen melancolía», y la obra *Melancholia* (1532) de Lucas Cranach, donde aparecen brujas montadas en chivos volando por los cielos.

[9] Ibid: 237.

[0] Bozal, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, TF Editores, Madrid, 1997, p. 14.

[1] Ibid: 18.

[2] Ibid: 64.

[3] Bozal, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2009, p. 89.

[4] Bozal, Valeriano, *Imagen de Goya*. Lumen, Barcelona, 1983, p. 273.

[5] Sebastián, Santiago, *Interpretación iconológica de las Pinturas negras de Goya (1979). El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978* (en línea). Valladolid: Congreso Español de Historia del Arte, volumen 1, número 2, p. 138. Disponible en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538272

[6] Ibid: 139 y 140.

[7] Ibid: 140.

Heredando **memorias**

Entre marzo de 2021 y agosto de 2022, en mi rol de curadora, integré un particular proyecto colectivo que involucra a doce artistas contemporáneas tendiendo puentes visuales, estéticos y conceptuales con otras tantas maestras de la cultura nacional. Recorrer Herencia en Diálogo puede que sea el disparador del presente artículo, pero su intención es ensayar temas-problema en torno a la participación femenina en las artes visuales, las limitaciones de archivo para la conservación material de la producción de algunas (y algunos) artistas y, en definitiva, visibilizar que acción, creación y memoria no siempre coinciden en el posterior relato histórico.

VERÓNICA **PANELLA**

Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías.
Aby Warburg

Ser y (no) estar: la presencia femenina como un camino en construcción

Este artículo habla de mujeres en el arte, de su presencia y ausencia y de las formas de participación en la escena pública de la creación. Resulta evidente y complejo, aún en tiempos de revisión y cuestionamiento sobre el tema, el desfasaje entre la presencia femenina en la historia del arte en tanto modelo u objeto (de virtud, de perversión, de deseo, de cotidianidad) en relación a su aparición como sujeto de arte, creadora y, en particular, maestra y referente de generaciones posteriores. Podríamos pensar que el siglo XX supuso una ruptura con los límites impuestos por siglos anteriores, pero incluso esos esfuerzos en el marco de las vanguardias siguen siendo más individuales que globales y en particular siguen siendo desatendidos, salvo excepciones, por los espacios de conservación y legitimación que permitan que estas mujeres se consoliden como referentes válidos y casos de estudio profundo. En este sentido, un proyecto como la muestra Herencia en Diálogo busca ensamblar la creación de artistas contemporáneas con las búsquedas, tanto individuales como colectivas, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, tomar las riendas de la representación y reflexión de sus espacios de acción, así como recuperar significativamente los vestigios, rastros y espejos que componen el legado de sus

Francisca Maya. *Movimiento armónico*. Diálogo con Amalia Nieto. Foto: Sabrina Srur.

Ana Aristimuño. *Cartografía de un cuerpo y de otros.* Diálogo con Armonía Somers.

antecesoras. Sin huellas y sin repositorio no hay posibilidad de construcción de relato, y es en este espacio donde parece más difícil ubicar la labor artística femenina. Hacia ello vamos.

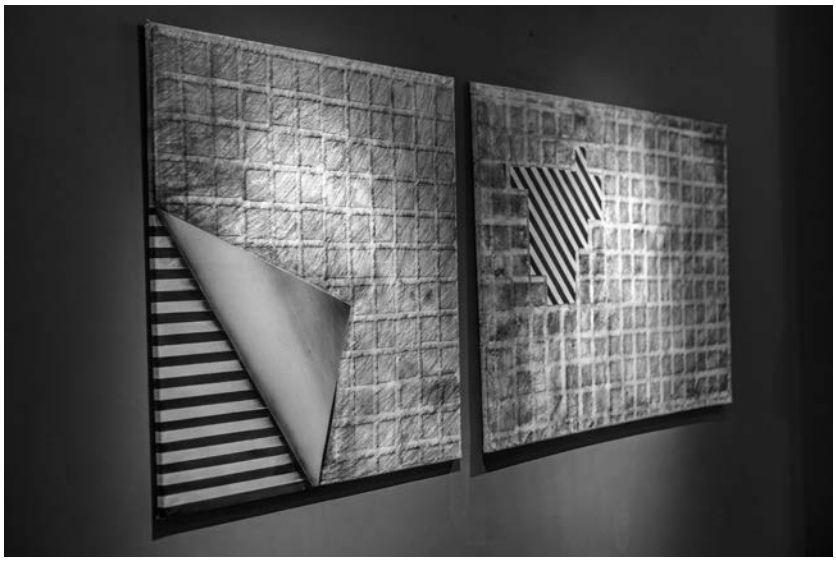
Archivo memoria itinerancia

Parte del desafío de recordar y situar en el relato las acciones sociales en el tiempo (y el arte es sin dudas una de ellas) implica, por lo tanto, el recorrido por materiales, por la mencionada posibilidad o dificultad de acceso a estos, pero también el riesgo asumido de estar generando (con la obra, con la investigación, con los vestigios mínimos incluso que la muestra va recolectando) nuevos rastros, en este caso tanto visuales como documentales.

En este sentido, y a contrapelo de lo que supusieron las limitaciones pandémicas del año 2021, el proyecto Herencia en Diálogo apostó a la itinerancia como desafío y a la reelaboración y dinamismo de las preguntas entre contemporáneas e históricas para mantener, en el contexto de la muestra, una dimensión de obra abierta. El circuito de circulación de la obra inició en Montevideo, en galería SOA, en marzo de 2021, continuó en Maldonado/Punta del Este en el Centro Cultural Kavlin (mayo a julio), en Las Piedras en el Centro Cultural Miguel Ángel Pareja, y tuvo su cierre y reapertura en una segunda edición, compuesta por nuevas obras, pero con el mismo planteo original en Tribu-Montevideo. Esto acerca la propuesta al concepto profundo de ensayo acuñado por Adorno, no solo como género, sino como forma y espacio para la creación, a la vez que nos enfrenta los diálogos entre artistas con la somera documentación encontrada sobre las maestras,[1] mínimos pero bellos hallazgos sobre las artistas históricas y sus propios vínculos en una escena montevideana, que en especial entre los sesenta y los ochenta, con sus demandas, dramas y urgencias, parecían empeñados en reunirlas, aunque fuera lateralmente.[2] Esta condición constelar de la muestra y los espacios de visibilización nos permite adscribir también a la dimensión de «exposición-proposición» acuñado por Anna María Guasch.[3] Las obras contemporáneas y el diálogo con las maestras en este caso no buscan linealidades ni referencias estéticas «de semejanza», sino que la memoria transciende en formas reverenciales pero diversas (ver recuadro). En definitiva, son formas en el espejo, pero de reflejo complejo, como es la dimensión inabarcable del recuerdo o incluso de su pérdida.

Diálogos múltiples, diálogos en construcción

En atención a lo anterior, recordemos que el proyecto expositivo incluye a Delmira Agustini, Águeda Dicancro, Marosa di Giorgio, Lacy Duarte, María Freire, Leonilda González, Hilda López, Amalia Nieto, Nelbia Romero, Armonía Somers, Petrona Viera y Teresa Vila. Todas ellas de prolífera y sólida actuación en el quehacer cultural de su tiempo, pioneras y rupturistas, supuestamente visibles y consagradas en su mayoría. Esto sin embargo no significa, como esbozamos, que sea tanto más fácil el acceso a documentación, archivos y espacios, para una inclusión seria de su producción en un relato histórico que no se desdibuje después de una generación y menos aún la posibilidad de reivindicar su magisterio. Esta dispersión documental y analítica limita que, como mujeres, podamos realmente elegir o descartar referentes propios, ni a los varones se les abre la posibilidad de buscarse en maestras femeninas. Los espejos que ofrece el pasado, los *vieux maîtres*, son hombres. Si, como señala Griselda Pollock, «las palabras lo determinan todo», la resistencia a que el idioma incorpore palabras como «genia», la consideración de que el masculino «neutro» alcanza para esta categoría, resulta, cuando menos, significativa. Sin embargo, uno de los mayores obstáculos radica en la desvalorización social que aún recae sobre



Mónica Duhalde. De la serie «Veredas». En diálogo con Teresa Vila.

este tipo de análisis. Esta búsqueda de voz propia aplicada a la historia del arte resulta en una práctica subversiva, como toda revisión profunda al *establishment*. No se trata de rescatar supuestas víctimas ni entronizar heroínas, sino abrir al relato histórico a una multiplicidad, que por más compleja y diversa, más lo acerca a un atisbo de realidad.

Maestras y aprendices, un eterno retorno: genealogía, creación y dispositivos para construir memorias.

El juego de diálogos, (re)lecturas y apropiaciones que hacen las doce artistas que integran el colectivo y la selección de otras tantas referentes del pasado cultural del Uruguay genera un cruce de lenguajes que problematiza la dimensión de modelo, desplazando a la mujer del espacio de objeto observado a una activación personal, crítica e imprescindible de su rol creativo. El itinerario puede verse además como un diálogo en sentido literal (charla afectiva con la maestra elegida, una segunda lectura en este caso) pero también como un dispositivo de información, memoria y archivo. Cada pieza en este punto genera un juego polifocal con el pasado y el presente, con las maestras y las artistas entre sí, pero también, en un juego de espejos, con los diálogos que se realizaron en ediciones anteriores. Sylvia Montañez Fierro retoma y problematiza la sensualidad y la ofrenda presentes en la obra de Marosa di Giorgio, profundizando desde el collage, las capas y los niveles de intervención sobre la imagen original y la condición de oxímoron que implica la propia presencia de la poeta. Cecilia Olivet Giglio elige, desde una dramática monocromía, ir al encuentro de una poco conocida faceta de Delmira Agustini como pintora, en una idea de recuperar una trágica y contradictoria dimensión de artista total. Lucía Aguirregaray trabaja desde las huellas que implican sus anteriores diálogos con Nelbia Romero, en un proceso de materialización/desmaterialización de la memoria de una artista que encarna ella misma la dinámica de la transformación. El homúnculo/árbol vital de Carmen Russo ensambla también, con esta condición transmutativa del arte, la memoria y los materiales que la conectan con las facetas más «alquímicas» de una experimentadora Águeda Dicancro. La constatación de que el conocimiento es imposible pero solo lleva a la urgencia por ir más allá se pone en evidencia en la propuesta de Sabrina Srur y su particular vía de acceso a una presente pero a la vez inasible Petrona Viera. La dimensión ininteligible que tiene el acercamiento visual y también afectivo con una maestra se profundiza también en la grafía de Lucía Draper en una correspondencia tan sugerente como imposible con Hilda López. Carolina Vernengo retoma las búsquedas (re)significativas de María Freire proponiendo una dinámica de las formas, independiente y con su propia identidad desde unidades personales y particulares. Francisca Maya explora por espacios imposibles y conecta sus pequeños universos con la premeditada y magnética inadecuación de la realidad de las naturalezas muertas de Amalia Nieto. Florencia Martínez Aysa aborda la rebelión de los cuerpos y de las tradiciones de una forma objetual, desde un talismán disidente de su ramo de abrojos en relación a las novias revolucionarias de Leonilda González. En búsquedas sociales, pero también íntimas, Lucía Gadea trabaja en consonancia con Lacy Duarte la literalidad del recuerdo rural, la salmodia, el rito de sanación, a la vez que conduce la memoria a un plano conceptual de la materialidad que nos construye. La preocupación por generar un diálogo entre lo personal y lo colectivo se visualiza nuevamente en la obra de Ana Aristimuño, poniendo el cuerpo y sus posibilidades de construcción y disidencia, de acuerdo con la rebelión creativa y vital de Armonía Somers. Finalmente, en otra forma de sublevación, las veredas de Mónica Duhalde retoman la posibilidad de ruptura visual en un contexto cuadriculado, gris, rígido, visibilizando desde lo formal y lo conceptual el rastro de la genial y difusa Teresa Vila.

Un breve itinerario por las obras
(del texto curatorial para la segunda edición de la muestra, julio/agosto 2022)

[1] En este sentido vale una mención a la invaluable construcción de repositorios documentales como el proyecto Anáforas de la FIC (anaforas.fic.edu.uy/jspui/) o el archivo de *El Monitor Plástico* (www.elmonitorplastico.com/archivo).

[2] Notas de prensa reúnen a las artistas en espacios y muestras, fotografías que muestran juntas y sonrientes a Marosa y Armonía; la Feria del Libro como escenario vincular para Leonilda González y Teresa Vila y el Club del Grabado seleccionando como cuento del mes una obra de Marosa ilustrada por Nelbia Romero son algunos ejemplos de esos pliegues y entrecruzamientos que se nos presentan como próximos espacios para el análisis.

[3] Anna María Guasch. «Los lugares de la memoria». Recuperado en annamariaguasch.com/en/Publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

Los pilares del Atlántico. Técnica mixta sobre tela, 200×200 cm aprox., 2022.

Entrevista a **Enrique Badaró**

«La inmaterialidad del arte es esencial»

Enrique Badaró (Montevideo, 1956) es un artista multifacético que ha transitado por el dibujo, el grabado, la pintura, la instalación, la escenografía teatral, la dirección de arte para cine, la docencia y la curaduría, etapas que fueron jalonando una larga trayectoria caracterizada por la solvencia técnica y la experimentación permanente, pautada por su fuerza expresiva. En su última muestra *Reflejo de persona*[1] supo sintetizar tanto las vertientes formales que fueron consolidando su lenguaje como sus intereses conceptuales, la religión, la representación y el teatro.

GERARDO **MANTERO**

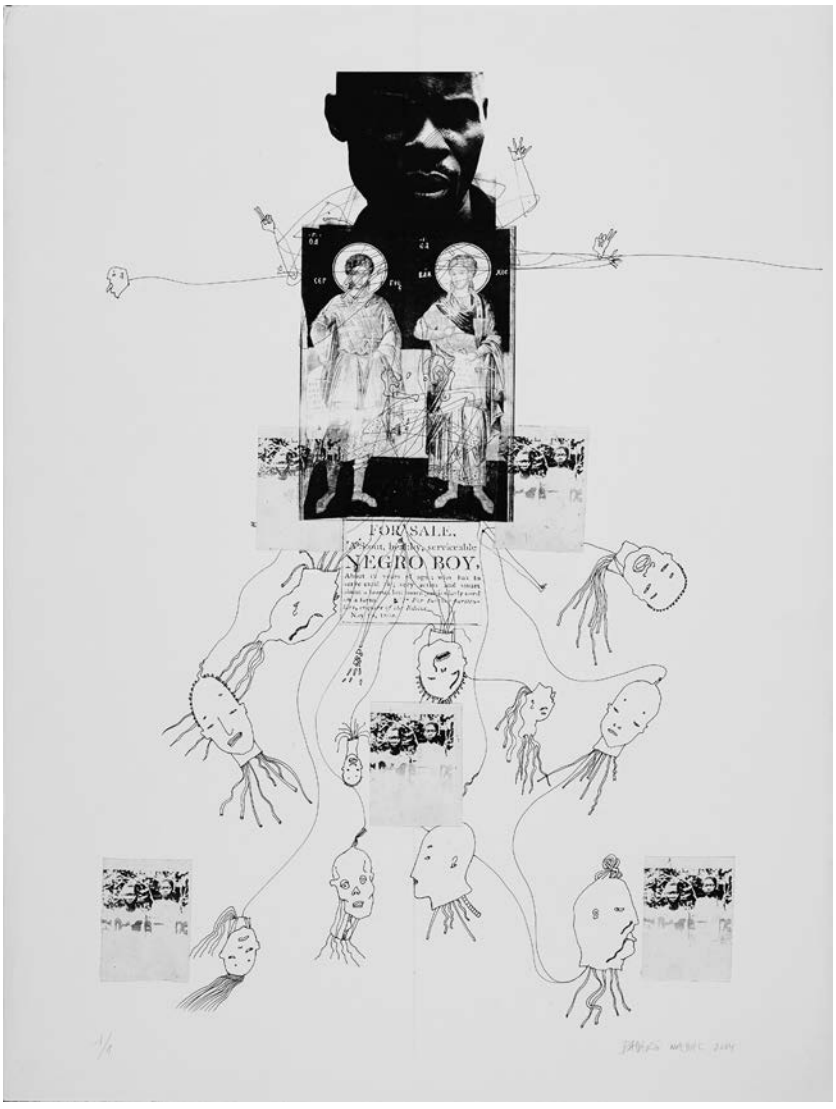
Recientemente falleció tu madre, Nena Badaró, reconocida docente, artista plástica y persona muy querida por todos los que la conocieron. Naturalmente tu acercamiento a las artes plásticas viene desde la cuna. ¿Qué te dejó la enseñanza de tu madre?
El tema con la vieja es muy determinante. El recuerdo más antiguo que tengo es el de estar en la cama con drypenes o crayolas. En ese momento ella estaba en un proceso educativo, un viaje de ella, en el que empezó a vincularse con teorías nuevas que venían de Europa relacionadas a la libre expresión. Siempre tuvo, hasta el final, un sentido muy fuerte de la libertad de expresión, siempre consideró que los niños tenían que transitarla. Había tenido algunas experiencias frustrantes a nivel de la educación. A medida que yo crecía ella iba consolidando su teoría de la educación y empezando a fundar su taller, que lo abrió en 1963, cuando yo tenía cinco o seis años. Para mí el mundo era un taller de libre expresión.

Luego completaste tu formación en la facultad de Arquitectura y en el Club de Grabado.
Hice tres años de la facultad en plena dictadura y en segundo año empecé a coquetear con el Club de Grabado. Una figura muy importante fue Álvaro Cármenes, un gran trabajador del Club de Grabado, gran artista, que también hacía la facultad. Un día me invitó y quedé seducido.

La época de la dictadura fue un momento muy fermental del club. Lo integraban Nelbia Romero, Ana Tiscornia, entre otros.
Claudia Anselmi, Óscar Ferrando, Gerardo Farber, Héctor Conte, Gladys Afamado… Esa era la gente fija. También estuvieron Alfredo Torres, Álvaro Cármenes y Gabriel Peluffo. Fue un gran aprendizaje; tenías las técnicas de grabado, la elección del material para editar, los almanaques de fin de año, la organización de la feria. Era todo colectivo, a través de asambleas. Teníamos discusiones de arte.

¿También asististe al taller de Clever Lara?
Claro. Con Clever nos conocimos antes de la facultad y entramos el mismo año. En el año 73 o 74 me presenté a un concurso de dibujo de la Galería Losada. Era lo primero a lo que me presentaba en mi vida y quedé en la nómina final entre los mencionados. Había una selección de ocho o diez artistas; un primer premio, que fue para Fernando Álvarez Cozzi, una primera mención a Claudia Anselmi, una segunda mención para mí y una tercera para Clever. Ahí nos conocimos. Teníamos amigos en común. Años después él consolidó su taller y fui a tomar clases. Empecé a fines del 81, fui todo el 82 y parte del 83.

Fuiste a Europa para complementar tu formación.
En el 79 había terminado tercero de Arquitectura y estaba en una crisis vocacional. Ya iba al club de grabado, pero necesitaba otras cosas, y ahí me fui a Europa, a Francia. Tenía su magia, la leyenda de viaje iniciático, de pasar un poco de hambre… Fue muy importante. Estuve un año y medio estudiando grabado. Iba con la experiencia del club y me metí en una escuela de grabado en metal, que era lo que enseñaba Conte. Era una escuela de diseño artístico en Belleville, un barrio de París. Después de eso volví a Uruguay, pasaron dos años, me casé, me presenté al Paul Cézanne y gané el primer premio. Volvimos con Marta, estuvimos un año y pico en París, y fui a la Escuela de Bellas Artes y a un centro, que era como una alianza norteamericana que mezclaba las dos culturas. Yo estaba obsesionado con la pintura más académica, no para adoptarla, sino como un tránsito.



Enrique Badaró. *Negro boy*. Litografía y dibujo a tinta en blanco y negro, 60×40 cm, 2014.

En el noventa presentaste una muestra titulada *Travesía* en la sala de Cinemateca, un punto de inflexión en tu trayectoria.
Esa exposición fue importante porque hasta ese momento casi todo lo que había expuesto era bidimensional. Tenía trabajos a nivel teatral, pero me daba cuenta de que lo teatral tenía algo de pictórico, yo lo pensaba como una pintura. Ese año empecé a reflotar las técnicas tridimensionales que había aprendido en la infancia con la cerámica y el barro. Después de empezar la facultad hice cursos de cerámica, de orfebrería, trabajos en metal, fui mechando un montón de técnicas. Y la cerámica me quedó pendiente. Un día empezaron a salir unos muñecos y armé una muestra en Cinemateca, que a mi entender estuvo bárbara. Ocupé toda la sala con tablones con personajes arriba, como si fueran balsas; era todo volumétrico y espacial. Fue la primera en la que me sentí trabajando a nivel de la espacialidad con comodidad. No podría calificarlo como instalación o escultura, estaba en el medio.

El teatro también ha sido una disciplina que has transitado mucho tiempo, a tal punto que tu relación con las artes escénicas tiene que ver con tu construcción del lenguaje.
Y cada día más. Después de la última exposición me quedó más claro ese punto de inflexión, de cruce de caminos que nunca había sabido manejar. Yo nací y mi vieja ya trabajaba en el teatro; la ayudé a hacer escenografías y máscaras, hasta que empecé a hacer mis propias escenografías.

Tu primera incursión en el teatro fue en el 78, con la recordada versión de *El Lazarillo de Tormes*, con dirección de Horacio Buscaglia y Héctor Manuel Vidal.
De ese grupo los que quedamos somos Marcos Flack y yo. Fue en el Anglo, una gran experiencia. A Horacio lo admiro hasta el día de hoy, era un tipo increíble.

También te interesa la danza contemporánea.
La danza me interesa mucho. Al estar en el mundo del espectáculo, del teatro y el cine, las otras ramas son interesantes. Tenía muchas amigas que hacían danza contemporánea y con quienes soy compañero al día de hoy, como Carolina Besuievsky, Helena Rodríguez y Graciela Figueroa. Iba a los espectáculos y me maravillaba, porque transitaban un lenguaje que para mí estaba prohibido. Lo observaba desde un lugar de incapacidad, pero de recepción sensorial total. Con el tiempo fui armando una especie de cosa vertebral más teórica que tiene que ver con la cultura japonesa, la danza butoh. Es una danza del siglo XX, pero toma elementos de todas las tradiciones japonesas y hace una especie de revisión y genera una voz, metafóricamente hablando, creativa post bombas atómicas. Hiroshima y Nagasaki fueron el punto de partida. Uno de los popes era Kazuo Ono. En 1996 fui a Nueva York, recién accedía al teatro noh –una forma de teatro del siglo XIII que tiene danza y máscaras, maravilloso e insondable–, y estaba ahí dando un espectáculo en una sala del centro cultural japonés. Lo fui a ver, dio un espectáculo impresionante él solo. Yo tenía el temor de ver algo que había visto en fotos o videos y decepcionarme, pero pasó lo contrario.

Se podría decir que la danza contemporánea incidió en tu actividad performática.
Sí, muchísimo. En muchas de las actividades performáticas que he hecho no me muestro yo. Funciono un poco como director, coreógrafo o escultor de movimiento, y todo eso me ha influido muchísimo. En esta última exposición estuvo muy presente el uso de la máscara, del espejo, que tiene mucho que ver con el teatro noh. Y ojalá siga influyendo. Me encanta pintar, me encanta dibujar, me encanta hacer grabado, pero siempre quise otra cosa. Y recién ahora, llegando a los setenta, estoy entendiendo lo que quiero hacer. Fue una de las grandes felicidades de esta exposición. Tienen mucho que ver la

Enana blanca/la reina. Técnicas gráficas sobre papel. 55×40 cm, 1986.

danza contemporánea, la danza japonesa y también lo africano.

Otra actividad importante en tu trayectoria es la docencia. Fuiste y sos docente, en tu taller particular, en la EMAD y en la ORT.

Empecé en el Club de Grabado; en ORT doy Dirección de Arte para Cine. Son los últimos cuatro años que voy a trabajar. Dirección de arte implica todo lo que se ve: escenografía, vestuario, maquillaje, utilería, espacio, personaje. Cada director de cine tiene distintas formas de trabajar con el director de arte. En la EMAD doy y he dado históricamente un curso de máscaras, uno de dibujo y el trabajo introductorio de escenografía. En mi taller particular intenté enseñar artes visuales. Salió bastante gente del taller, cuando estaba en el Subte caían currículums para presentarse a concursos y muchos me nombraban. Pero me doy cuenta, con el paso del tiempo, de que qué maravilla hubiera sido tener la formación teórica que tengo ahora. Pero así es la vida, querés volver a los veintiséis con la experiencia de los setenta.

Siguiendo esa dirección, en el 2005 obtuviste la beca Fulbright para dar clases en la Universidad de Alaska Anchorage.

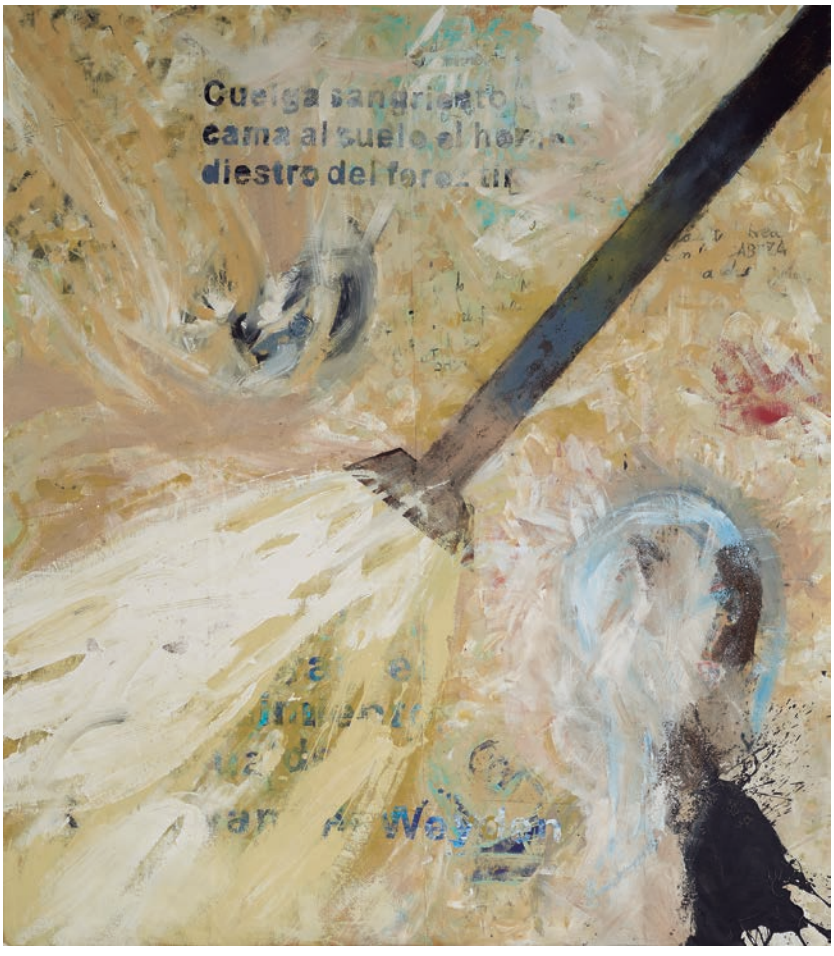
Fue una experiencia muy buena. La universidad de Anchorage estaba buscando hacía mucho a alguien con un perfil muy específico para ser docente un año, y tenían claro que les interesaba alguien de Latinoamérica. Es muy complejo aplicar para esa beca. Cuando vienen con pedidos muy específicos tienen que hacer un estudio de campo: alguien que pueda irse un año, que no tenga problemas familiares ni de trabajo, que hable inglés, que tenga capacidad docente. Yo más o menos cumplía con todo. Salió el llamado y me presenté, con unos nervios espantosos, porque yo dije que hablaba inglés, pero es una lengua terriblemente compleja, y no había preguntado en la Intendencia si me podía ir un año. Me llamaron porque había quedado y me fui. Conseguí una licencia sin goce de sueldo que me generó mil problemas, pero no lo podía dejar pasar. La experiencia fue maravillosa. En las universidades es brutal cómo te contienen, te abren una ventana al mundo. Alaska está perdida, hay americanos que no saben que es parte de Estados Unidos. El clima es determinante, pasé dos meses sin ver la luz del sol. Primero empezás a ver un tono rosado en el cielo, que dura un par de horas y se va. Hay una carretera que va hacia el norte, hacia una serie de pequeñas ciudades y pueblos, y llegás a un lugar que es como un valle entre dos filas de montañas. Ahí se agrupan dos ciudades muy importantes: Wasilla y Palmer. Es un lugar muy fermental y con autonomía. Hay un colegio, varios centros de secundaria, centros culturales y centros nativos. Hice muchos cursos: de escenografía, de óleo, de historia del arte y talleres de máscaras. Ellos me decían y yo hacía. Fue una experiencia maravillosa, muy fuerte. Y pude exponer.

Reflejo de personas, 2021- 2022. Técnicas tradicionales de máscaras.

En tu última exposición, *Reflejo de persona*, me pareció que reunías varias vertientes que has trabajado formal y conceptualmente: teatro, religión y máscaras, que puede haber sido un homenaje a tu vieja. También recuperaste cierta frescura en la pintura. Más que frescura te diría una animalidad que creo que había perdido. No me siento cien por cierto conforme con la pintura. Estoy contento, lo disfruté muchísimo, pero pienso que me metí en un territorio que necesita más trabajo. Creo que encontré un cable derecho a algo más animal, con otra fuerza. Había hecho algunas cosas, sobre todo vinculadas al gran tamaño. Había presentado una tela roja, grande. Después hice una para Felisberto, en el museo nacional, también una gran tela que tenía impacto, pero no lo que logré acá, que es de mayor síntesis y fuerza.

Volviste a la interrelación de la figuración con la abstracción. Totalmente. Quedé contento porque hay otra línea de trabajo, que tiene que ver con la religión, que fui volcando en estos cuadros. Me interesa la religión en general, pero en particular la judeocristiana. Pude ir haciendo algunas interrelaciones entre algunos personajes o pasajes bíblicos y las pinturas. Ahora estoy preparando dos exposiciones para el 2024. Si tuviera que sacar de esta exposición el elemento que más me interesa sería la interacción con el público. Fue mucho más de lo que pensaba. Era algo que venía pensando y no sabía por qué lado sacarlo. ¿Cómo puede el público apropiarse de la obra y que le deje algo? Ahí empecé a trabajar con la idea de la máscara, no solo como objeto que se cuelga sino como objeto que se aplica encima. El espejo fue muy importante. Con toda seguridad las próximas muestras incorporen esas cosas. La obra que iba a presentar a un salón iba a ser una obra en la que el público pudiera participar mucho más. Prácticamente no iba a haber objetos observables sino vivibles, digamos.

El filósofo y crítico del arte Boris Groys sostiene que el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos estéticos sino en términos poéticos, y no desde la perspectiva del consumidor sino desde la del productor. Señalaste varias veces que lo importante en el arte, aunque parezca obvio, es lo que no se ve. Es una discusión que me cuesta mucho bajar a tierra y transmitir a mis estudiantes. Yo me crie, me formé y me eduqué en un mundo en el cual lo estético es muy importante. La estética tiene un valor



Accidente/caída final. Pintura acrílica sobre tela, 300×300 cm aprox., 2022.

altísimo, pero más allá de eso está la capacidad de seducir a través de las formas. Para mí eso es esencial: la obra bien hecha, cuidada y estudiada sigue vigente y cada uno la lleva como quiere y como puede. Hay muchas posibilidades, muchas herramientas, mucha información para que funcione y se pueda hacer. Y la respeto totalmente, pero es una parte de la obra, la otra parte es que el arte funciona cuando vos tenés eso como estímulo inicial y te empieza a mover un montón de cosas reflexivas. Es una poética que tiene elementos del creador y del receptor. Una Mona Lisa es la que vemos, pero después hay millones en las cabezas de los que fueron a verla. La inmaterialidad del arte es esencial. Está basada en un trabajo muy riguroso y largo. Es muy difícil decir qué es más importante.

Guillermo Fernández sostenía que detrás de toda gran obra existe una estructura compositiva, como los andamios que sirven para la construcción de una obra. En una oportunidad polemizaron con Anhelo Hernández, que decía que el arte es esa línea mágica que no tiene explicación.

Ambas coexisten. Como cuando ves la obra de los grosos, que no importa que sea un traje colgado o *Las meninas*. Todo lo que no ves en primera instancia, que tenés que aprender a ver, es brutal. Pasa lo mismo en el fútbol, en el teatro, en el cine. No es cuantificable, no lo podés decir. Nosotros lo podemos entender. A mí me pasa que cada vez me alejo más de las grandes definiciones y de las grandes frases. Voy entendiendo que el arte en su conjunto es

San Sergio y San Baco. Técnica mixta sobre tela, crucifijo de metal pegado, 22×17 cm, 2010.

una fuerza que tiene algunos logros y muchos ladrillos que lo sostienen, que están rajados, que no llegaron a nada, pero que son fundamentales para esa construcción infinita. Es maravilloso el tema del arte y la percepción. Como en todas las cosas, va a haber sectores más radicalizados que otros, en el buen sentido. Y va a haber un público que lo va a consumir en forma de objeto para su colección, de trabajo teórico o imagen guardada. No somos quién para autorizarlo o no. Lo importante es ir llegando a ese momento de la vida en el que uno está donde quiere estar. Con los años te vas dando cuenta de que vas eligiendo tu camino.

La singularidad de nuestro escenario, la escasa incidencia del mercado, la existencia de una gran producción sin un contexto que la justifique. A partir de esta realidad, para los hacedores se transforma en una carrera de resistencia. Igualmente para las nuevas generaciones, que tienen la posibilidad de insertarse en el mundo del arte que trasciende las fronteras.

En tu caso y en el mío, que pasamos la mitad de la centena, hicimos un montón de cosas y tenemos proyectos, pero formamos familias, criamos hijos, educamos. Priorizamos el arte, pero no fue devocional. Veo que las generaciones actuales tienen otra cabeza, que la respeto muchísimo, y que están más enfocados en el profesionalismo y en que el resto ya va a llegar, si llega. Pero el arte es maravilloso. Es un oxímoron. No podés parar, porque si parás te morís.

[1] *Reflejo de arte*, Museo Juan Manuel Blanes, 2022.

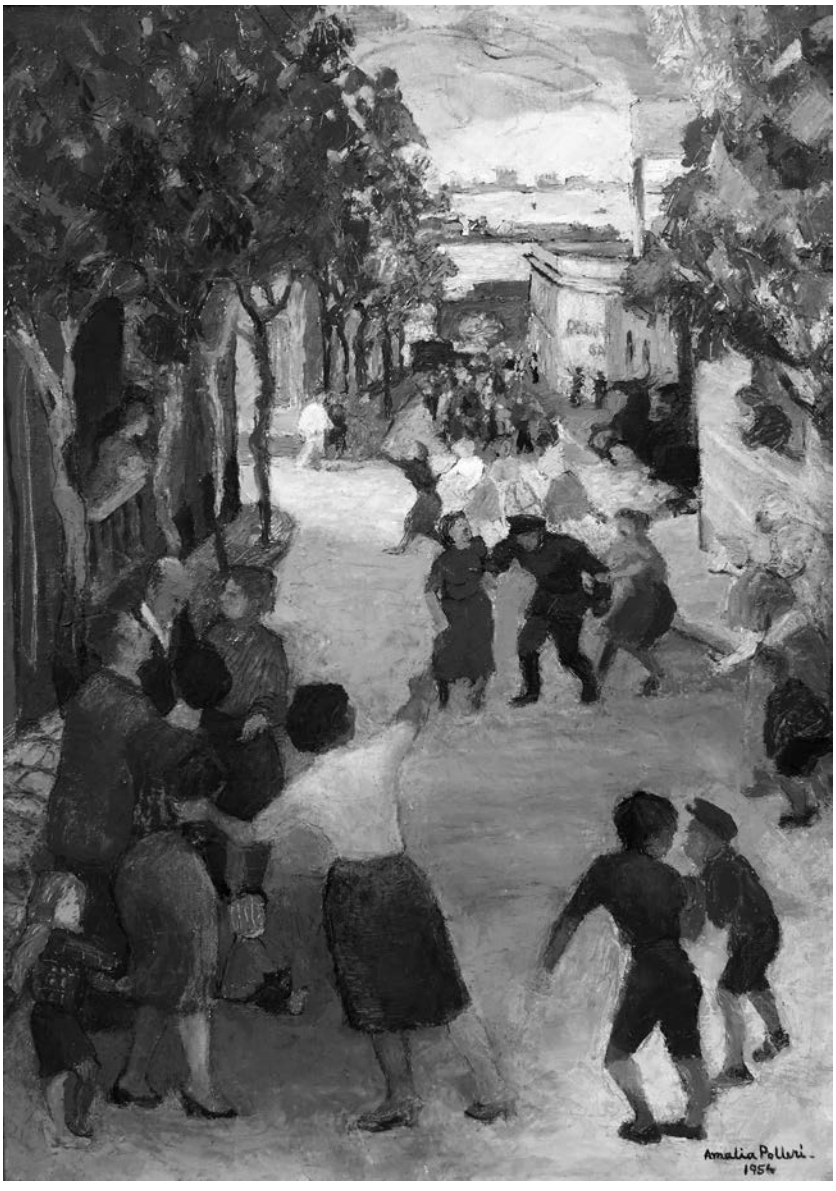
Historiografía y museografía en el Museo Histórico Nacional

Fuera **del museo**

En 1960, Amalia Polleri (Montevideo, 1909-1996) ofreció al historiador Juan Pivel Devoto (Paysandú, 1910-Montevideo, 1997) un óleo para el Museo Histórico Nacional, que este rechazó argumentando que no se ajustaba al «carácter» de las colecciones de la institución. La artista cuestionó la decisión con un planteo ideológico en el que acusó al director del museo de mostrar una «historia depurada». El caso sirve para indagar en los usos del pasado implicados en la definición del patrimonio museístico.[1]

CAROLINA **PORLEY**

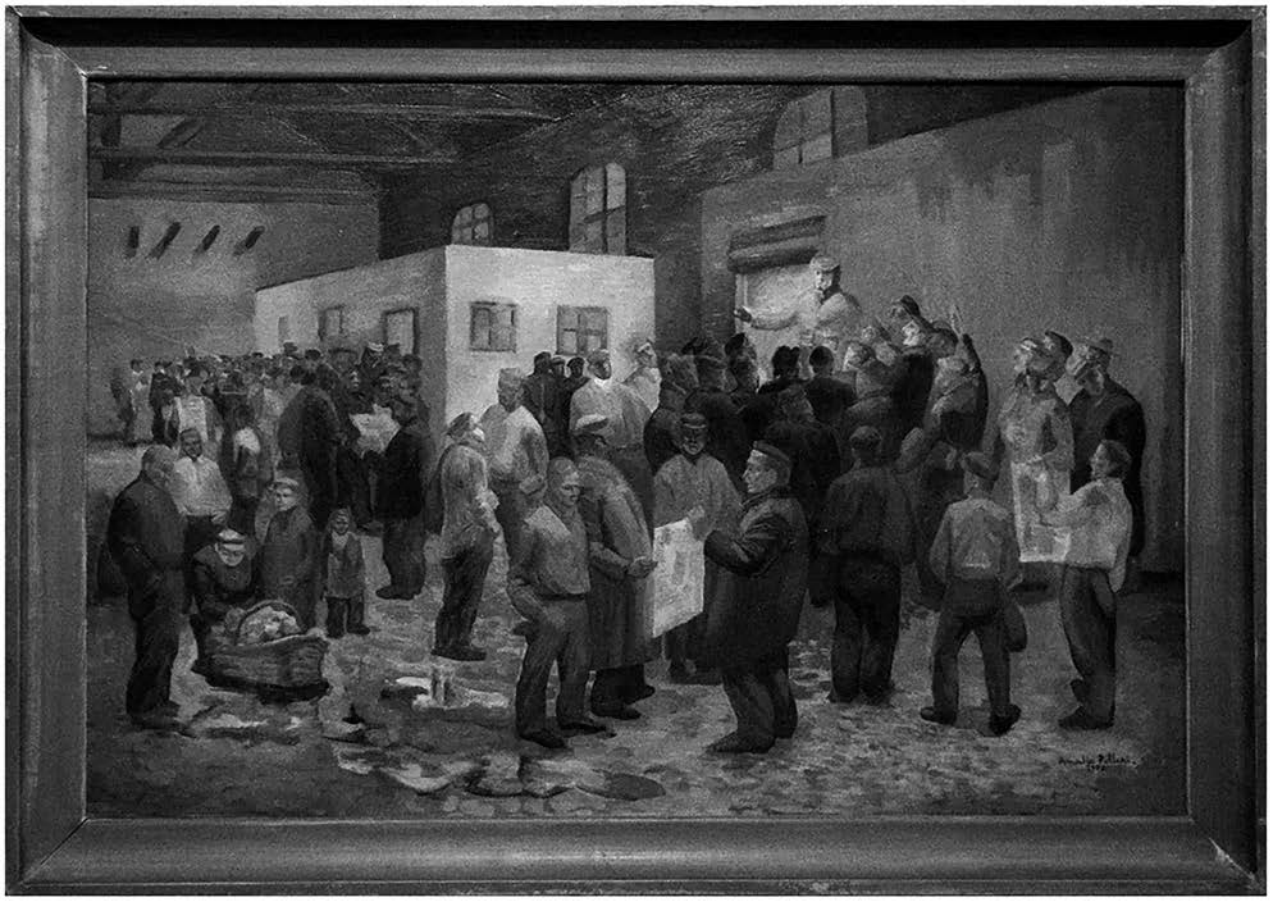
El acervo de un museo puede ser estudiado a partir de sus colecciones, pero también puede abordarse poniendo el foco en el universo de lo desestimado: rastreando aquellas adquisiciones descartadas y donaciones rechazadas por los jerarcas de turno. Este abordaje tiene la ventaja de echar luz sobre los criterios –estéticos, políticos, históricos– que pautaron las políticas de ingresos, por lo general vagamente explicitados, y facilita una mirada crítica sobre el proceso de selección y decantación que explica las presencias y ausencias en un acervo. Esta nota se propone aportar a estas cuestiones reconstruyendo un caso: el rechazo por parte del director del Museo Histórico Nacional (MHN) Juan Pivel Devoto (1910-1997) del óleo *Huelga textil en el Cerro* (1954), que Amalia Polleri (1909-1996) ofreció a la institución el 23 de agosto de 1960. El texto se desarrolla a partir de sus tres protagonistas: el director del museo, la artista y la obra.



Amalia Polleri. *Huelga textil en el Cerro*, 1954. Óleo sobre tela, 88×54 cm. Colección particular.

Pivel

El 1 de setiembre de 1960 Pivel Devoto envió a Polleri una nota en respuesta al ofrecimiento de «un óleo que representa una huelga textil ocurrida en una fábrica del Cerro»: «En contestación debo manifestarle que dicha tela no podrá ser incorporada a la galería del museo porque el tema de la misma no guarda



Bolsa de trabajo de la estiba o Kiosco de la estiba, 1952. Óleo sobre tela, 105×75 cm. MHN.

relación con el carácter de nuestras colecciones».[2]

Su decisión se entiende si consideramos la política definida por el historiador al asumir el frente del museo en junio de 1940, cuando presentó al ministro de Instrucción Pública un plan de reorganización del MHN que incluía el estudio y selección del material custodiado, la elaboración de una nueva propuesta museográfica que reflejara «con fidelidad las grandes etapas de la evolución nacional», y un cambio en la política de ingresos. Pivel denunció el perfil aluvional que había definido la formación de las colecciones, y anunció un criterio riguroso y selectivo, de modo de no aceptar cualquier pieza o colección que los particulares ofrecieran.[3]

En relación a las pinturas de historia y retratos, el jerarca evaluaba el rigor histórico seguido en la representación del personaje o hecho aludido, la calidad artística, y también la pertinencia temática de la obra ofrecida. En este aspecto, fueron numerosas las pinturas desestimadas con argumentos del tipo «no reviste carácter nacional», «no está vinculado a una persona que por cualquier concepto hubiese alcanzado notoriedad en el pasado del país, a un episodio histórico o ser representativo de una época» y «no tiene cabida en ninguna de las salas que documentan la evolución histórica» del país.[4]

Como las nociones de notoriedad y de representación son imprecisas, el análisis de los rechazos resulta esclarecedor. Por ejemplo, en febrero de 1942 Pivel descartó un óleo que representaba el incendio del acorazado alemán Admiral Graf Spee en la bahía de Montevideo en diciembre de 1939. Si bien se trataba de un acontecimiento inscripto en la Segunda Guerra Mundial con efectos concretos para Uruguay (en política exterior pero también con un impacto social considerable), estimó que la pieza no tenía lugar en el museo ya que «refiere a un episodio que, si bien ocurrió en aguas jurisdiccionales uruguayas, no tiene en realidad carácter nacional».

El argumento adquiere aún mayor claridad si se lo relaciona con la historiografía que representaba Pivel. Último gran exponente de la tesis independentista clásica que partía de la preexistencia de la nación, el historiador tenía una visión esencialista del pasado «nacional», que entendía y definía puertas adentro. Los sucesos locales no se concebían como parte de procesos históricos globales, más allá de la incidencia de actores o factores externos. Lejos estaba de una historia transnacional.

A partir de allí, Pivel creó una de las «narrativas matrices», proveedora de fórmulas abarcadoras, periodizaciones, un panteón de héroes e hitos fundantes, con los que amplios sectores de la sociedad uruguaya se explican aún hoy el pasado. Centrada en el siglo XIX, esa interpretación procuró superar el antagonismo entre los dos partidos «fundacionales», resaltando la obra «patriótica» de referentes de ambos bandos a los que exaltó dejando de lado sus flaquezas y contradicciones, y a los que reconoció como hacedores del Estado oriental. Preocupada por afirmar la nacionalidad, la historia resultante es «concordista e integradora de la disidencia

interna».[5] Parece claro que esa lectura del pasado estuvo detrás (o delante) de su decisión de rechazar la obra ofrecida por Polleri.

Polleri

La negativa de Pivel sorprendió a Polleri. La artista tenía una estima personal y una muy buena opinión de la tarea desempeñada por el historiador dentro del Estado. Tan era así que el 3 de abril de 1959 dio un elogioso discurso en un acto organizado por el Círculo de Bellas Artes, el Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores y otros grupos de artistas, en honor a Pivel y su gestión en el Concejo Departamental de Montevideo entre 1955 y 1959.[6]

En esa ocasión Polleri señaló que «muy pocos gobernantes al término de su mandato se han hecho acreedores del agradecimiento de los artistas». Y al referirse a Pivel mencionó «la permanente atención que ha prestado a nuestros problemas». Sobre las medidas que aplicó y/o defendió (incluida la reanudación de los salones municipales en 1956) resaltó «la tenacidad e intransigencia que debió desplegar para llevarlas a la práctica».[7]

No fue la primera vez que la artista quiso vender una obra al MHN: entre 1953 y 1960 Polleri ofreció cinco obras al museo, de las cuales logró vender cuatro, la mayoría (tres) trabajos de reconstrucción histórica. En principio no era una artista que se asociara a la pintura de historia. Su trayectoria estaba más volcada a la agenda del arte moderno, con exploraciones formales en materiales y técnicas, la búsqueda de un lenguaje propio y una curiosidad por el diseño y las artes aplicadas, aunque también tenía obra de perfil testimonial crítico inscripta dentro del realismo social. Seguramente para ella, como para otros artistas, la producción conmemorativa volcada al MHN se presentaba fundamentalmente como una posibilidad laboral, como lo era también para muchos plásticos el ejercicio de la docencia en secundaria.

La primera obra que ofreció fue *Éxodo del pueblo oriental, 1811*, óleo que realizó junto a Pedro Miguel Astapenco y Carmen Garayalde para los festejos por el centenario de la muerte de Artigas. El museo adquirió la pintura en 1953. En 1958 ofreció *Desembarco de los primeros pobladores canarios*, óleo de su autoría, que había postulado sin éxito al concurso convocado por el gobierno departamental de Montevideo. El MHN le compró esa obra al precio fijado y meses después otra que desarrollaba un detalle de aquella (una escena de una joven colona, recién desembarcada, que sostiene con fuerza a su hijo pequeño).

Ya en 1960 la artista ofreció dos nuevos óleos al museo, sensiblemente distintos a las piezas anteriores. El primero, *Bolsa de trabajo de la estiba*, que había presentado en 1952 al Salón Nacional de Bellas Artes, fue adquirido por la institución, pero el segundo, *Huelga textil en el Cerro*, de 1954, no. Si bien se trató de obras similares –ambas referidas a una temática social, obrera y contemporánea–, se diferenciaban en un aspecto no menor: una presentaba una realidad social conflictiva y la otra no.

De carácter fuerte e ideas firmes, Polleri no dejó pasar el asunto. Y en una carta enviada a Pivel Devoto realizó un planteo ideológico en el que le increpa la mirada de la historia que refleja su decisión: «Me dice Ud. que ese género de tema no tiene cabida en las colecciones del museo. […] ¿Es que sólo se acepta una historia depurada, conteniendo únicamente aquellos aspectos de la realidad que es capaz de soportar la clase que gobierna? ¿Es preciso eliminar los hechos que suponen una falla, una acusación o una amenaza para dicha clase?».[8]

Y agrega: «¿En su historia no tienen cabida los techos del Asilo que se hunden con cuarenta cunas arriba, los niñitos muertos de hambre en Artigas entre pueblo de ratas y latifundio, los infanto-juveniles perfeccionados en los albergues, los cantegriles con su clima de pillaje y miseria y las muchachas empujadas por los caballos de una

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.

mosca
GRÁFICAMOSCA

Detalle al óleo del cuadro *Desembarco de los primeros pobladores de Montevideo*, c.1959. A. Polleri. MHN.

policía parcial de Pedro Sáenz, dueño de la Textil del Cerro, parcial del patrón, como yo lo vi con mis propios ojos? Protesto en nombre de ellas y en nombre de un Museo Histórico que no da cabida en sus colecciones ni a ellas ni a su huelga».

Antes de finalizar la carta con un conciliador «Lo saluda con el aprecio de siempre», la artista incluye una reflexión, que podríamos considerar de gran vigencia en estos tiempos de posverdad: «La historia depurada es la que rige en los países donde el jerarca de turno elimina en cada nueva edición los nombres y hechos que le son contrarios. La historia completa, con sus luces y sombras reales es la que pueden asumir los gobiernos y pueblos vigorosos que trabajan para suprimir las injusticias lo más pronto posible, sin cerrar los ojos ante ella».

La carta no fue contestada (pero sí conservada) por Pivel, por lo que no sabemos cómo hubiese seguido su argumento el historiador.

La obra

Huelga textil en el Cerro es un óleo de 88×54 centímetros realizado por Polleri en 1954, el mismo año de los hechos representados. La pintura denuncia la represión policial contra las trabajadoras de la fábrica textil de Pedro Sáenz en las calles del Cerro, que Polleri presenció directamente. Presenta, en distintos planos, grupos de obreras movilizadas enfrentándose a la policía, siendo perseguidas y atacadas por efectivos a caballo, mientras los vecinos contemplan los hechos desde las ventanas de sus casas

o salen a la calle a preguntar o expresar su indignación y los niños son testigos involuntarios de la violencia.
Ese conflicto impactó fuertemente en la artista, que estaba muy vinculada a la realidad social en el Cerro en el marco de su militancia comunista. Pero 1954 fue también un año especialmente removedor para Polleri, que tomó entonces la decisión de desafiliarse del Partido Comunista («por incompatibilidad con un dogma y unos procedimientos contrarios a mi espíritu investigador de artista y a mis convicciones democráticas», según sostuvo en la carta enviada a Pivel).
Seguramente animada por el aprecio que el director del MHN había manifestado hacia su trabajo esos años, en agosto de 1960 llevó *Huelga textil en el Cerro* al museo y la ofreció en venta. Luego de la negativa, prometió que iría a buscar el cuadro, pero no lo hizo. El óleo quedó en el museo, al menos un tiempo.
Sabemos que fue conservado por Pivel Devoto hasta su muerte en 1997, como una posesión personal. En 2021 la pintura fue entregada a la firma de remates Zorrilla por familiares del historiador, junto a otros tres óleos: una pintura abstracta de Lino Dinetto, un paisaje de Nicolás Urta, y una vista de una playa de Punta del Este de Petrona Viera.
Subastada con el nombre «Calle del Cerro de Montevideo con personajes», con un precio base de 1.600 dólares, y consignando su procedencia de la Colección Juan Ernesto Pivel Devoto, *Huelga textil en el Cerro* fue adquirida en setiembre del año pasado por un coleccionista chino.

[1] Esta nota se enmarca en mi investigación doctoral sobre la formación del acervo museístico en Uruguay entre 1910 y 1960, que cuenta con apoyo del Sistema Nacional de Becas (SNB-ANII).
[2] Museo Histórico Nacional, archivo administrativo. Libros de notas de dirección, año 1960. «Juan Pivel Devoto a Amalia Polleri de Viana, 1 de setiembre de 1960».
[3] He trabajado la política de Pivel Devoto en relación a los coleccionistas y los conjuntos ofrecidos al museo en: «Los dueños de los recuerdos. Las colecciones iconográficas de Roberto Pietracaprina y Octavio Assunção». En Juan A. Varese, *Artistas y cronistas viajeros en el Río de la Plata*. Planeta, 2021; «Imágenes para el historiador. El valor documental asignado a las colecciones iconográficas de los museos históricos en Uruguay», ponencia en el 5° Congreso de Historia Intelectual de América Latina. Montevideo, diciembre de 2021, y «Legitimidades en disputa. El ingreso de la colección iconográfica de Octavio Assunção al acervo museístico en Uruguay», Anuario Tarea (9), Revista de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2022 (en la web).
[4] El tema lo he desarrollado en: «De la *Sala de la Defensa* a la *Sala La Guerra Grande*. Historiografía y museografía en el Museo Histórico Nacional» (VI Jornadas del Archivo General de la Universidad, Montevideo, octubre de 2022) y «En torno a lo desestimado. Nociones de nación, historia y documento en la formación del acervo del Museo Histórico Nacional de Uruguay (1940-1963)» (II Jornadas del Centro de Investigación en Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional San Martín, Buenos Aires, setiembre de 2022).
[5] José Rilla, *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo, Debate, 2008.
[6] Pivel integró el Ejecutivo colegiado de Montevideo en representación de la minoría nacionalista. Promovió numerosas medidas en materia artística: varios concursos, premios literarios, la reanudación del salón municipal de artes plásticas, exposiciones, y la publicación de revistas de los museos departamentales, entre otras.
[7] Archivo General de la Nación (AGN). Fondo Juan Pivel Devoto (AGN). Caja 447, carpeta 1842, folios 7 a 10.
[8] AGN, AJPV. Caja 326, carpeta 1339. *Amalia Polleri a Juan Pivel Devoto, 21 de setiembre de 1960.*

BMR

La arquitectura de UTE en los 110 años de la empresa

PABLO **VIERCI**

La fortaleza del Estado uruguayo y el desarrollo de las empresas públicas de principios del siglo XX están asociados con su forma de entender el Estado de bienestar. En la primera Constitución de 1830, tras el armisticio de 1828, surgió un Estado débil, en un territorio disputado por los países vecinos y asolado por guerras civiles, por lo que los servicios públicos se concedían a privados, como el correo, en 1834; el telégrafo, en 1868; los ferrocarriles, en 1865; el saneamiento de Montevideo en 1857; el suministro de agua corriente en 1871 y la electricidad en 1886. Esta situación cambió radicalmente con la Constitución de 1917, donde además de asumir un fuerte papel regulador, se conforma el Estado empresario. Como antecedentes se identifica el nacimiento del Banco de la República Oriental del Uruguay en 1911, el mismo año del surgimiento del Banco de Seguros del Estado; el Banco Hipotecario del Uruguay es estatizado en 1912, fecha en que también se crea la UTE. Universalizar servicios de calidad y buen precio era entonces la premisa.

El inicio de la actividad eléctrica fue por eso privada, cuando en 1886 Marcelino Díaz fundó la empresa llamada La Uruguaya. El 21 de octubre de 1912 se promulgó la ley que creó la empresa pública denominada Administración General de las Usinas Eléctricas del Estado –UTE–, con el monopolio del suministro de energía para todo el territorio.

La representación arquitectónica de las empresas públicas tenía, por eso, un valor simbólico, propio de una nación con elevada autoestima, que se traducía en el eslogan popular «Como el Uruguay no hay». La participación de los técnicos más jóvenes de las divisiones de arquitectura de las empresas estatales dejaba su impronta, con una perspectiva que asociaba la modernidad y la vanguardia con la tradición.

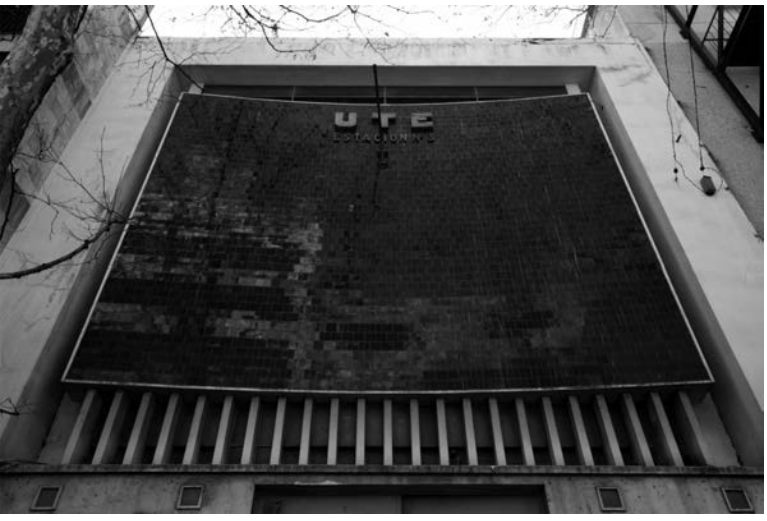
Como señala William Rey Ashley, se trata de un rol diferenciado, donde la empresa del Estado establece fuertes compromisos, más allá de los precisos términos de la misión que le corresponde cumplir. Un servicio, una tarea fiscal o cualquier otro propósito, es normalmente el gran objetivo a alcanzar, además de ciertas acciones puntuales de responsabilidad empresarial. Sin embargo, en Uruguay, las empresas del Estado han proyectado y materializado siempre importantes acciones y compromisos en relación a la comunidad social directamente vinculada y, también, al conjunto de la ciudad y el territorio donde han operado. En este sentido, la trayectoria de UTE ha sido notoria, manifestando un interés tan fuerte por la apuesta tecnológica como en el compromiso empresarial hacia la comunidad. Una parte importante de ese compromiso –social y cultural– se percibe en un patrimonio edilicio de altísima calidad, que está presente en todo el territorio nacional y, muy particularmente, en el ámbito urbano.

La historia de la energía eléctrica en nuestro país parece acompañada de una suerte de vanguardia, cuando, en 1886, Uruguay es el primer país de América del Sur en contar con iluminación producida por una fuente o lámpara de filamento vegetal. Las décadas siguientes permitirán reconocer una empresa, ya en manos del Estado, preocupada por su imagen corporativa a partir de una arquitectura de excelencia que se inicia con la construcción de su sede central.

En el año 1943, el arquitecto Román Fresnedo Siri presentó su proyecto al directorio de la empresa y en 1946 se iniciaba su construcción. Ubicado dentro de un conjunto mayor de construcciones industriales, en la manzana comprendida por las calles Paraguay, Gral. Caraballo,

Palacio de la Luz, hall de acceso y mural del escultor Díaz Yepes.

Gral. Aguilar y Jujuy, el edificio establecía un nexo inteligente entre el mundo administrativo y de dirección empresarial con la actividad de producción energética, tal como lo definiría un periodista, en la época de su inauguración: «[...] Se trata de un rascacielos de carácter industrial». Fueron colaboradores del proyectista el ingeniero Miguel J. Curbelo, el arquitecto Justino Apolo, ingeniero Pedro Ponsetí y el arquitecto Mario Muccinelli. Como expresa Rey Ashley, la obra mantendría en el tiempo la calidad propia de una muy buena factura constructiva y material, calificándose aún más por la incorporación de valiosas piezas plásticas, como el gran mural del escultor español Eduardo Díaz Yepes en el hall de



Subestación de UTE No. 3, Calle Mercedes.

Laboratorio de UTE, proa calles Paraguay y Jujuy.

acceso y las columnas ubicadas en su parte exterior, realizadas en bronce y que fueran diseñadas por los escultores Sebastián Moncalvi y José Lanzaro.

Pero si analizamos la arquitectura de apoyo directo al servicio energético, la empresa propone manifestaciones más audaces aún. Es de particular interés el edificio y depósito próximo a la sede central, concebido en ladrillo visto, donde se descubren vinculaciones con la gran obra del expresionista alemán Erich Mendelsohn. Tratándose de una obra cuyo propósito era acoger actividades de apoyo y servicio, podría haberse limitado a un edificio meramente funcional y de escaso interés arquitectónico; sin embargo la actitud empresarial expone una permanente aspiración de excelencia, que se proyecta en el estímulo a sus arquitectos por adoptar respuestas de vanguardia dada como forma de consolidar la idea de una institución pujante. En esta línea es que se materializa otra obra: el fantástico edificio esquina, cuyo propósito es dar cabida a los laboratorios de la empresa, además de una subestación, ubicado en las calles Paraguay y Jujuy, obra del arquitecto Muccinelli.

Muy especial valor adquieren, no solo para la empresa sino para el patrimonio edilicio de la nación, el conjunto de las arquitecturas destinadas a subestaciones energéticas barriales, en Montevideo y en distintas ciudades del interior. Su calidad de proyecto y de diseño, así como su muy buena materialización constructiva nos hablan del lugar que la empresa deseaba alcanzar dentro del espacio urbano y de la comunidad social. Es posible descubrir así un gran número de edificios insertos en medio del tejido residencial, o bien en el centro de la ciudad junto a altas construcciones.

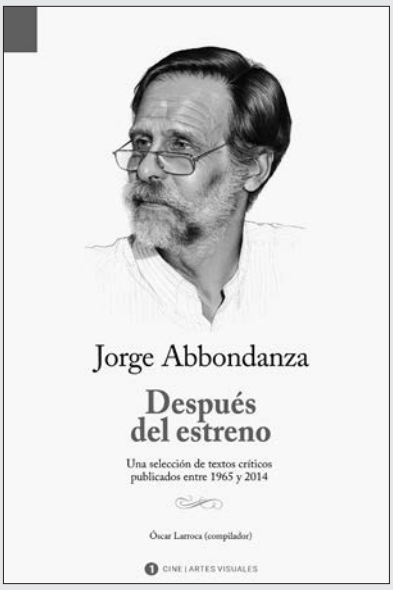
Si bien su finalidad es estrictamente de servicio, su calidad arquitectónica nos exige mirarlos con detenimiento. Variadas obras, con sus acentos pertenecientes a diferentes décadas o momentos de nuestra modernidad, permiten corroborar la tónica y las específicas características temporales: art déco, racionalismo, expresionismo de origen alemán, entre otros. Quizá todavía el país no sea consciente de la calidad de estas arquitecturas, simplemente porque aún falta una adecuada difusión. Se trata, simplemente, de establecer una estrategia cultural como la que han aplicado tantos países europeos para la valoración de su patrimonio moderno, no necesariamente mejor, pero sí inteligentemente ilustrado y destacado.

De no menor valor debe considerarse la calidad arquitectónica y paisajística desarrollada por la empresa en el denominado Parque de Vacaciones de UTE, localizado en el departamento de Lavalleja, como puntualiza Rey Ashley. El proyecto y la dirección de esta obra pertenece a los arquitectos Carlos M. González Vanrell y Carlos J. Mier Nadal, teniendo en cuenta la idea de establecer un corte psicológico con la labor rutinaria de los trabajadores, en relación estrecha con la naturaleza y el paisaje, al tiempo que considerar el concepto moderno de higiene mental y social. Se plantea en este tipo de programa un enlace único entre el disfrute del tiempo de ocio, la garantía de descanso y una innovadora modalidad de integrar a los diferentes actores de la empresa pública, sin importar las jerarquías de organigrama. En este sentido, el Parque de Vacaciones es concebido como un lugar de interacción de autoridades con mandos medios, empleados administrativos y obreros de la usina. La correcta o adecuada resolución de este programa acompañaba la aspiración de una sociedad hiperintegrada, como la que el país tuvo, efectivamente, en gran parte del siglo XX.

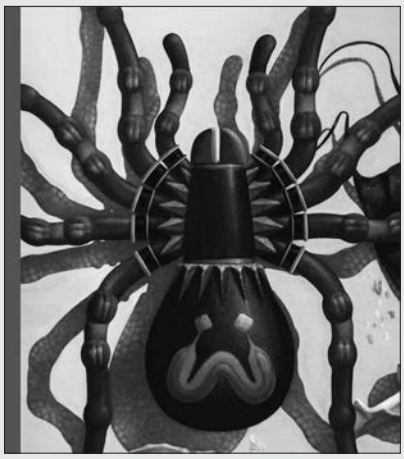
Las arquitecturas de UTE alcanzan también puntos muy altos en las represas hidroeléctricas, como es el caso de Rincón del Bonete, con el aporte de un maestro de la arquitectura uruguaya como lo fue Julio Vilamajó. Pero también, en el caso de la represa de Salto Grande, donde la adecuada integración de arquitecturas de servicio, infraestructura turística y tratamiento paisajístico –este último a cargo de otra personalidad de alcance mundial, el paisajista salteño Leandro Silva Delgado– dio como resultado un producto de excelencia que manifiesta la preocupación permanente de la empresa por su lugar en el territorio.

No obstante las importantes obras materializadas, como ser la ya mencionada sede central, el Parque de Vacaciones de Lavalleja o las arquitecturas de las represas hidroeléctricas, es en las subestaciones donde UTE ha expuesto la mayor preocupación por su imagen corporativa en el espacio urbano y su continuidad de excelencia sostenida, a través del tiempo. La variedad, acompañada de la calidad de cada una de las opciones edilicias adoptadas –de acuerdo a las particularidades del sitio o de la específica experiencia formal y material– exponen un cuerpo de valiosas ideas como ser integración, eficiencia disciplinar, valor contextual y una apertura única a los cambios que impone la arquitectura.

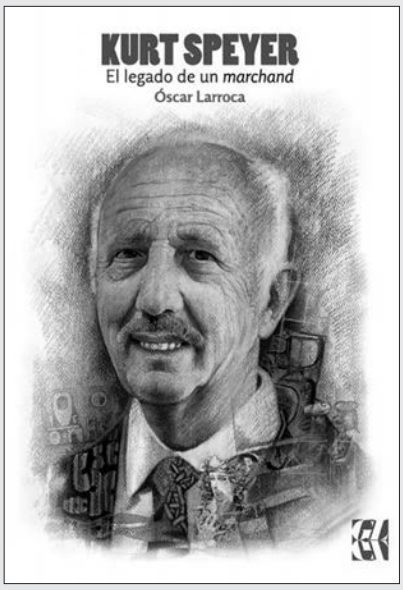
El caso de UTE es un ejemplo más de la estrecha relación que debemos ver en nuestro país entre innovación y patrimonio.



Ediciones de La Plaza. Montevideo, 2021.



Ediciones del MNAV. Montevideo, 2021.



Ediciones de Galería Latina y Fundación Ut Unum Sint, 2022.

Una **trilogía** necesaria

GERARDO **MANTERO**

En los últimos dos años, Oscar Larroca participó en la edición de tres publicaciones que tienen como vaso comunicante a tres protagonistas-eslabones de la producción artística local: el crítico Jorge Abbondanza, el artista visual Manuel Espínola Gómez y el marchand Kurt Speyer.

Cada uno en su disciplina, estos tres agentes culturales convivieron en el Montevideo de la segunda mitad del siglo XX y participaron de la agenda artística nacional. El libro titulado *Después del estreno, una selección de textos críticos de Jorge Abbondanza (1965 a 2013)* recoge críticas que fueron escogidas de un total de cuatro mil artículos escritos durante seis décadas por Abbondanza. Un legado que pudo ver la luz gracias a la presencia tutelar de Pablo Marks y del socio y compañero de Abbondanza, el ceramista Enrique Silveira. Como afirma Larroca en el prólogo de este volumen, este crítico de mirada afilada y prosa envolvente dejó un legado que tiene que ver con la formación de consumidores críticos, la contribución con el debate público y el valor que tienen estas acciones en la circulación del saber. El libro, que fue también prologado por Luis Brandoni, Mario Morgan, Ana Ribeiro, Julio María Sanguinetti, Henry Segura y Guillermo Zapiola, está compartimentado en tres generosos tomos (I: Cine, artes visuales; II: Crítica, política, medio ambiente; III: cultura, patrimonio, historia, teatro) y es una referencia ineludible para expertos y aficionados vinculados a la creación artística.

En agosto del año 2021, unos meses más tarde de la presentación de este libro, el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) rindió homenaje al pintor Manuel Espínola Gómez, en el centenario de su nacimiento, con una gran retrospectiva de su obra. Larroca fue el curador de la muestra, titulada *El mirador cavante*, y fue el autor de los textos publicados en el catálogo correspondiente, así como el compaginador de una completa línea de tiempo con la trayectoria de Espínola, que se pudo apreciar en una de las salas del MNAV. Se trata de uno de los testimonios editoriales más relevantes publicados por el MNAV en las últimas décadas a propósito de uno de los mayores pintores del Uruguay.

En octubre del presente año se presentó el libro *Kurt Speyer: el legado de un marchand*, con el patrocinio de Galería Latina y a la Fundación Ut Unum Sint. El galerista germano-uruguayo Kurt Speyer (1923-1990) fue uno de los últimos galeristas en generar un vigoroso mercado local de arte. A casi un siglo de su nacimiento, este intermediario fue un precursor en el tema de su especialidad y es, al día de hoy, un referente insoslayable para entender el consumo cultural en Uruguay durante el último tercio del siglo XX. El periodista y crítico Miguel Carbajal decía que Speyer era poseedor de una seducción formidable: «De seguro, porque cree en lo que hace, maneja valores en los que tiene certeza total, y es un intuitivo que rara vez falla». Galería Latina, en el marco de su 42 aniversario, estuvo presente y apoyando de distintas formas estos títulos, trilogía iniciada diligentemente hace casi tres años. De ese modo, el crítico (Abbondanza), el artista (Manuel Espínola Gómez) y el marchand (Kurt Speyer) quedan entrelazados bajo la rúbrica de Larroca y se convierten, así, en los testimonios tangibles de una parte de la cultura artística uruguaya.

Carlos Pascual: **La arquitectura, entre Scasso y Durero**

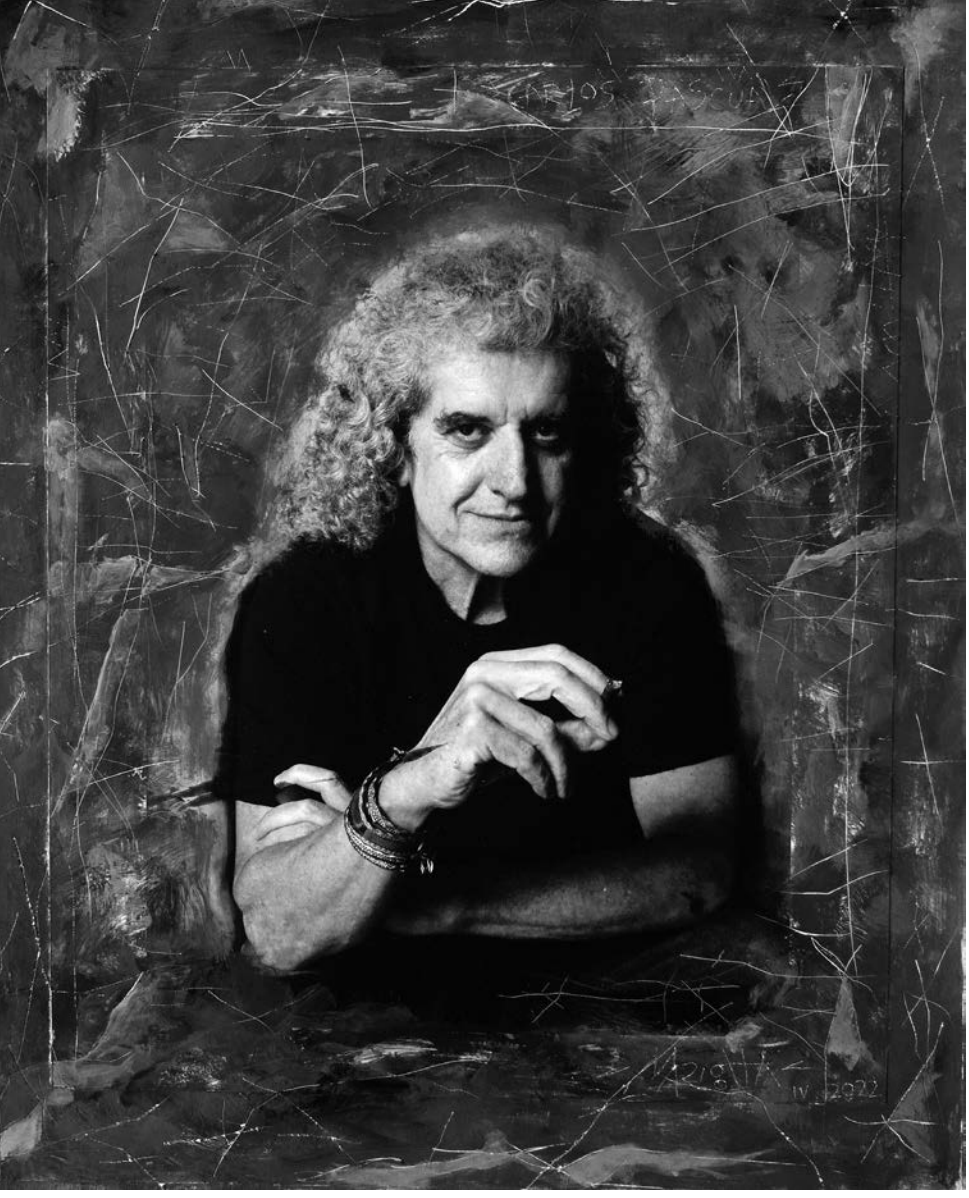
Carlos Pascual Cerdeira (Montevideo, 1958), mantiene en nuestro país una extensa producción en materia de obra arquitectónica y protección de bienes edilicios patrimoniales. Fue fundador de las comisiones permanentes de Ciudad Vieja, Carrasco y Punta Gorda. Trabajó en la Intendencia de Montevideo desde 1980 hasta el año 2021. Ha participado como proyectista, director de obras y asesor de diferentes proyectos, tales como el Centro Deportivo y Social en Flor de Maroñas, el Zoológico Villa Dolores, la sala teatral Jorge Lazaroff y el Teatro Escayola (en Tacuarembó, monumento histórico nacional). A su vez, ha trabajado en obras de restauración y recuperación del Mercado Agrícola de Montevideo, la Casona del Retiro del Parque Rodó y el Centro de Visitantes Frigorífico Anglo. Participó en los inventarios de las construcciones de Ciudad Vieja y de Colonia del Sacramento. Fue coordinador nacional del proyecto de la UE «Mejora Medioambiental y Desarrollo Urbano de la Zona Oeste de Montevideo» y coproyectista junto al arquitecto Álvaro Farina del Cañón Central y Nueva Caja Escénica del Teatro Solís y el responsable del proyecto y plan general para el Teatro de Verano «Ramón Collazo». También proyectó y dirigió las obras en el Casino Parque Hotel en la ex-Casa de Andalucía. Desde otras áreas municipales ha sido responsable del proyecto y dirección de obras en TV Ciudad y las reconstrucciones y restauraciones del Mercado Modelo, la Junta Departamental y del programa de iluminación de plazas, parques y monumentos. Su trabajo en arquitectura privada es tan cuantioso como lo hecho en obra pública, y sus proyectos recibieron premios y honores en distintas partes del mundo.

OSCAR **LARROCA**

Te recibiste de arquitecto en 1989, pero comenzaste a trabajar en la intendencia en 1980.
Sí. Ya tenía una vocación temprana marcada. El dibujo, que me ha acompañado toda la vida… Copiaba las ilustraciones de Harold Foster y edificios y casitas que veía en postales que traían mis abuelos de sus viajes. En preparatorios le tomé el gusto al dibujo técnico y un par de años antes de entrar a la facultad, en el 77 o 78, salí con mi carpetita a buscar laburo en algún estudio de arquitectura y terminé en una empresa de ingeniería dibujando planos de estructura. En el ochenta me presenté a una entrevista de trabajo en la Intendencia para la oficina de planificación territorial. Ese año entramos allí unas 500 personas y en el 82 Mariano Arana comenzó con el proyecto «Una ciudad sin memoria».

¿Ahí nace tu interés por la defensa del patrimonio arquitectónico?
Yo tenía un vínculo familiar y afectivo con la Ciudad Vieja, pues mi padre –abogado– tenía su estudio en Misiones y Buenos Aires. Un día, apareció por la oficina un colega que venía de vivir en Haití, [Juan Alberto] Panchi Crispo. Había presentado su currículum como consultor y proponía modificar la ordenanza municipal para frenar las demoliciones de los edificios y los monumentos históricos.

¿La Comisión de Patrimonio no velaba por esos bienes?
La Comisión de Patrimonio estaba de capa caída. Por eso Mariano había arrancado con el Grupo de Estudios Urbanos. Los propietarios pedían que desafectaran su inmueble como patrimonio histórico para luego tener la posibilidad de modificarlo o, caso contrario, que lo comprara el Estado. En consecuencia, la Comisión llegó a desafectar absolutamente todo, hasta el Club Uruguay. Un disparate. La Intendencia, como tenía autonomía, podía volver a proteger ese inmueble con otra ordenanza. Así fue que se dispuso una comisión municipal honoraria de notables y se redactó un reglamento –con inventario de padrones– para la conservación de edificios con interés patrimonial. Algunos



Carlos Pascual. Fotografía y técnica mixta de Mario Marotta, 2022.

funcionarios nos tildaron con un apodo sutil y comenzamos a ser «los hijos de puta de Ciudad Vieja». Les parecía que todo era una fantasmada. El asunto es que comenzamos a trabajar, hicimos el inventario y pedimos dinero a Unesco. Yo era el actuario y Crispo era el secretario ejecutivo. Con el gobierno democrático se sumó Marta Canessa, quien participaba en la comisión.

¿Se podría decir que ahí comenzaron tus primeras obras?
La Intendencia había quedado totalmente desfinanciada. Después de [Oscar Víctor] Rachetti habían hecho el saneamiento, el emisor subacuático de Punta Carretas… Nosotros pensamos hacer la peatonal del Mercado del Puerto. En el lugar había dos baldíos municipales que eran utilizados de forma privada por las parrilladas de la zona… Eran los tiempos del posmodernismo, con aquella estética medio historicista de elementos cúbicos, similar a un cuadro de Chirico. Luego hicimos una plazoleta chiquita frente a AEBU. Durante la obra apareció el muro de contención lindero a la vieja muralla de la ciudadela. Nos pusimos a investigar y la idea era hacer en las calles el trazado de la muralla. Llegamos a hacer una sola parte sobre la calle Reconquista y quedó por esa. Luego se hizo peatonal la cuadra de Bacacay con la resistencia de todos los vecinos y comerciantes «afectados». El rechazo de los colegas… ni te digo. No te voy a dar nombres porque algunos están muertos, pero otros siguen vivos.

Todo esto antes de recibirte.
Sí. Mis años de facultad y en administración pública coincidieron. Llegué a enviar algunas cosas a la Bienal de Arte Joven del año 88 u 89 en Buenos Aires. Marta Canessa se había ocupado de toda esa logística. Hice mi primera conexión, ya con el título en mano, con colegas argentinos.

Hablando de títulos, cuando un artista visual no produce obra alguna y se dedica a comentar sobre el tema se puede transformar en un crítico de arte (sea mediocre o excelente). Lo mismo sucede con un escritor «sin obra». Sin embargo, un arquitecto sin obra sigue siendo un arquitecto y será convocado por su título. ¿A qué se debe eso?
La arquitectura da para *todo*, pero si como arquitecto sos solo comentarista, yo creo que deberías dedicarte a otra cosa. La arquitectura pasa por concebir y materializar un hecho espacial. También sostengo que la arquitectura es un arte, un arte superior que tiene que ver con todas las disciplinas que intervienen en su teoría y en su práctica.

Entonces el arquitecto vendría a ser como un zurcidor que enhebra las «cuatro paredes» de la vivienda doméstica, la acera, la calle, la plaza, la oficina, el restaurante. Todo ello con un concepto utilitario y estético.
Exactamente. Y ahí comenzás a ver que todo juega.

¿Puede ser que ese todo se concrete desde las vivencias personales, pasando por la erudición académica y la cultura general?
En una entrevista imaginaria que se hizo el mismo Mario Levrero sobre si la novela policial había influido en su literatura, Levrero se responde que es un error buscar fuentes exclusivamente literarias, como si un fabricante de quesos tuviera que alimentarse exclusivamente de quesos. «Me llama la atención [decía Levrero] ese afán de construir un mundo donde todos los escritores están en una red de parentescos e influencias. El cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar, y etcétera, me han influido tanto o más que los libros.» Yo tengo influencias de todas las cosas que me pasaron en la vida, de lo que como, de las charlas con mis amigos, de la música que escucho. En arquitectura además hay una relación con la vivencia que es fundamental. Si solo conocés tu propia cueva…

Ahí asoma Platón y su alegoría de la caverna…
Claro, y ahí hay algo que tiene que ver con lo que podés conocer pobremente a través de revistas sobre la arquitectura en otros países. En aquellos tiempos, en el viaje de

arquitectura famoso –que yo no tuve la suerte de hacer porque no tenía un mango– viajaba solamente la cuarta parte de los estudiantes de cada generación. Solo con eso, obviamente, no alcanza.

Se supone que el viaje de egresados es muy útil.
Yo creo que a alguna gente le sirve, y a otros solo les interesa ir a desbundar, a robar en las tiendas, en hoteles. En uno de esos atracos, el comercio los dejó robar porque los tenían filmados y luego le pasaron la cuenta a la facultad de Arquitectura con el monto de todo lo robado… y diciéndoles que no volvieran nunca más. Pero volviendo a esta cosa de la «arquitectura de afuera», hay algunas ciudades, como Nueva York, París, Berlín, que tienen obras potentes desde el punto de vista simbólico, histórico y material. Es importante para un arquitecto pasar por ahí. Pero después, viendo lo que hacen algunos colegas, se trasladan a Uruguay cosas que no se integran a nuestra identidad. No tenés ni el mismo contexto social ni las mismas herramientas, ni la misma capacidad operaria. Entonces se re-produce una imagen, que es como una falsa Mona Lisa. A su vez, a la gente no le importa porque desconoce toda la referencia que tiene el arquitecto que construyó esa imagen.

El entender el espacio propio, el paisaje, las alturas edilicias, el color… es fundamental.
Es indispensable. [Juan Antonio] Scasso, [Julio] Vilamajó, Bello y Reborati, la arquitectura de [Octavio] De los Campos… Hay mucha cosa para asimilar y tomar como punto de partida. Me hubiera gustado saber cómo eran en esos tiempos los debates en la facultad, aquella fascinación por la arquitectura holandesa… Pero estos grandes nombres, como Eladio Dieste, Fresnedo Siri, hacen a tu experiencia personal. No es solo leer en los libros a los referentes universales. Por otro lado, la obra de Dieste en libros, además, no luce un corno; es muy difícil de fotografiar y hasta de mostrar en los planos.

No es fácil explicarle a un extranjero la importancia de Dieste.
Es imposible. Si ves en una foto el Ventorrillo de la Buena Vista, son cuatro palos. Hasta que vas, lo ves, y entendés. Pero una cosa es ir en un viaje de un día a una ciudad europea y luego vivir los 64 años que tengo yo, por ejemplo, caminando por esta arquitectura.

Etapa de encofrado del Teatro de Verano «Ramón Collazo». Foto: Carlos Pascual.

¿Se puede decir que, aunque no discreta y visible, tenés una obra relativamente anónima?
Nunca tuve mayor interés en poner mi nombre en una obra mía.

Sos algo medieval en eso. Es en el Renacimiento que surge la idea del autor y de firmar las obras.
En la arquitectura del siglo XIX tampoco se estilaba firmar las obras. En Uruguay yo creo que a partir del año 1910 se comienza a firmar. El ingeniero italiano Luis Andreoni, si no me equivoco… El asunto es que uno se siente un poco intruso. ¿Qué tengo que hacer yo al lado de Vilamajó o de Scasso? Aquellas paradas de ómnibus de madera, los muros-bancos de ladrillo con canto rodado abajo, todo el talud de Propios y la rambla… la huella de Scasso en Montevideo es descomunal. Si yo le envío a un extranjero medianamente ilustrado una foto de la rambla y le pregunto «¿Dónde es esto?», me va a responder que es Uruguay. Yo tengo interés en ser parte de *esta* comunidad; no me interesa imitar las torres que se ven en las grandes metrópolis.

Es que la trascendencia se vincula con el sentido de pertenencia y con la identidad.
Por lo menos, todo lo que hice puede llevar a que la gente diga: «Ah, Pascual era aquel que…».

Fuiste coproyectista junto al arquitecto Álvaro Farina de las remodelaciones del Teatro Solís. ¿Hicieron un diagnóstico previo ustedes mismos o ya contaban con evidencia previa para recuperar el cañón central y la caja escénica?
El Solís tenía distintas puertitas de acceso que luego no se comunicaban entre sí. Había oficinas varias, la División Turismo, la EMAD, el Museo de Historia Natural, se hacía el Salón Nacional de Artes Plásticas, etcétera. Era un descontrol. Comenzamos a reconocer de a poco las habitaciones, las oficinas, los rincones, las buhardillas. En un momento el Solís se prendió fuego en un par de habitaciones que quedaban sobre la calle Reconquista (creo que fue en el año 98). No fue grave, pero fue un momento de pánico. Pensamos: «Se quema todo esto y es un desastre». Ya en la época de Tomy (cuando era director de Cultura de la intendencia colorada) habíamos previsto que había que hacer algunos desalojos y traslados de talleres para salvaguardar al teatro del caos. Cuando gana Tabaré Vázquez en 1989 y asume Wilfredo Penco, abandonan el proyecto. Supongo que el desinterés era porque antes había estado Tomy… De todos modos, comenzamos a pensar el plan de acción para un edificio que es como si fueran diez edificios juntos. Y a cada funcionario que trasladás tenés que asegurarle un espacio en otro lado. Había que dimensionar todo el problema, colocarlo en un calendario y organizar todos los procedimientos. Todo el mundo pensaba que la restauración salía cuatro millones de dólares y en verdad valía veinte.

Mercado Agrícola de Montevideo. Foto: Juan Carlos Fabra.

Había que salir a convencer a los ediles de todos los partidos, pero el proyecto lo pudimos culminar. Sin embargo, al verano siguiente me comunicaron que nuestro plan lo tiraron y que iban a darle la obra a otros arquitectos.

¿Con otro dictamen del problema?
Sí. Habían contratado a otros arquitectos para que el diagnóstico se ajustara a los cuatro millones de dólares que había en caja. La consigna era bastante honesta en el sentido de que se gastaban esos cuatro millones, pero la «remodelación» quedaba sujeta a cambiar la instalación eléctrica, arreglar algunas ventanas, y más o menos todo el mundo se quedaba donde estaba (la EMAD, los talleres, etcétera). Sin hacer un solo cateo, es decir, sin hacer un solo agujero en la pared. El proyecto no se metía tampoco en la gestión. Los arquitectos cobraron sus honorarios y luego me llamaron de la secretaría del intendente: «Fijate si con este nuevo plan podemos comenzar las reparaciones». El proyecto estaba mal, porque lo primero que debe hacerse es pensar en cómo se gestiona el edificio para luego hacer los cambios necesarios a partir de ese proyecto de gestión. En la construcción privada te dicen para qué se van a utilizar las oficinas y a partir de eso se hace el proyecto final o la modificación. En el caso del Solís nada de eso importaba, y tampoco a los inquilinos (talleristas y demás), que estaban acostumbrados a ciertos vicios municipales. Era la deformación de la deformación de la deformación que venía de la época de Margarita Xirgu o de vaya a saber quién, con costumbres horrorosas. Por ejemplo, los conciertos eran los lunes porque era el día en el cual descansaba la Comedia Nacional.

Costumbres endémicas.
El Departamento de Cultura fue un invento de Tomy Lowy. Cuando llegó Tomy, la orquesta era vergonzosa, la Comedia estaba en crisis, ¡habían cortado un pedazo del proscenio para que entrara la orquesta en vez de agrandar el foso! Los problemas eran infinitos. En fin, yo tenía la responsabilidad de decir que el diagnóstico no estaba bien. Había que hacer cateos; no se podía pintar un techo que se estaba por caer. Y además la misma Intendencia decía que había que cumplir con la ordenanza de bomberos, accesibilidad universal, etcétera. Había problemas con la evacuación de la sala ante un siniestro, techo bajísimo, calefacción con caldera a vapor, y así todo. Ahí le pedí a las autoridades que yo necesitaba trabajar con un equipo de peritos y un experto de gestión. Finalmente, la Intendencia aprobó estos requerimientos y en el 99 comenzamos con los primeros trabajos.

Por esos años hubo otros teatros siniestrados.
Sí, el teatro de la Fenice, en Venecia, en 1996. Con el comienzo de siglo hubo tres o cuatro grandes salas que sufrieron siniestros.

¿Ahí se suma Farina?
Sí. Ahí aparece Farina, que era un experto en patrimonio, con un rigor y una metodología de trabajo importantísima. Con esa metodología de trabajo hice el Mercado Agrícola, años después. Para hacer el proyecto de gestión fichamos a la actriz y gestora cultural Andrea Fantoni. Debido a las modificaciones técnicas y capacitación de los técnicos que empleamos, no quedó uno solo de las administraciones anteriores. Para algunos bracitos gordos y espesos volví a recuperar el viejo mote de «hijo de puta».

¿Fue muy distinto trabajar en el proyecto y dirección de obras para otras restauraciones?
En realidad, hice edificios chicos a montones, pero como monumento histórico con una difusión descomunal y sujeto a la crítica adversa de todo el mundo, nada se puede equiparar al Solís. Por supuesto que tuve algún estrés, pero viste cuando sentís que no podés aflojar… y no hay mucha gente a la cual le podés pasar el problema. Fue un desafío enorme y estoy agradecido. Como corolario, la intendencia decidió priorizar la inauguración para el 25 de agosto…

Es la fecha de aniversario del teatro.
Sí, pero el verdadero plus era que tres meses después (noviembre de 2004) se llevaban a cabo las elecciones nacionales y había que darle «visibilidad partidaria» a la obra. Tuve que conseguir una empresa constructora que se comprometiera con fechas ridículas, y si no entregaban el día pactado, perdían todos: los directores políticos perdían su cargo, la empresa constructora quedaba con multas… En ese momento la empresa constructora tomó en sus manos el calendario y me comunicó que los técnicos asesores «[…] van a ser los técnicos de la empresa, no los tuyos, Pascual». La empresa pasó a ser juez y parte y entonces se llamó a Eneida de León a dirigir la obra. María Julia Muñoz me dijo: «Si te precisamos, Pascual, te llamamos». Me fui en silencio porque tampoco quería sabotear un proyecto al cual le dediqué cuatro años de mi vida.

Al día de hoy, ¿que se podría decir de esas reformas?
El edificio terminó con unas cuantas cosas que no están bien, pero que no vienen al caso mencionar… Quedaron igualmente refacciones que son de nuestro proyecto con Farina (el cañón central y la caja escénica). Pero amagaron tanto con decir que el proyecto no era nuestro que decidimos enviar

un abogado para pleitear y reclamar. No para que pusieran nuestro nombre, sino para que no dijeran que era de otro. Son obras de mucha dedicación; no quiero un letrero luminoso, pero tampoco que me lo afanen. El Solís estaba bien así, sin firmar. Ahora, si después viene alguien y lo firma como suyo, le hago un juicio.

Y luego viene el Mercado Agrícola de Montevideo (MAM).
En el medio hice otras cosas, pero posteriormente me encontré con Beatriz Silva, que había estado trabajando en el Hotel del Prado y era encargada del comunal. En ese momento estaba asumiendo el nuevo gabinete de Eduardo Ehrlich y Beatriz me comentó que la habían trasladado de la alcaldía y le habían dado para recuperar el MAM. Un edificio divino.

Alvaro Farina y Carlos Pascual durante el traslado de la momia, desde el acervo del Museo de Historia Natural a su nueva sede, 2000. Foto: Carlos Contrera.

Es un edifico sensacional, con maderas talladas, cerámicas policromadas sobre la entrada de la calle José L. Terra…
…Y las cabezas de los bueyes, los cristalitos de colores y una especie de jarrones a la entrada… En el momento que estaban construyendo el reciclaje en Alpargatas, la Intendencia pensó en pasárselo a los inversores para que lo gestionaran ellos. Todo eso se cayó con la crisis del 2002 y quedó postergado. En el mercado no había ley ni gobierno, más los Tumanes; el ambiente era de rompe y raja. En ese entonces yo estaba restaurando la Junta Departamental y luego hicimos proyectos de colaboración. Finalmente, el BID decidió sumarse a la recuperación del MAM financiando parcialmente la obra. Me conecté con una consultora de mercados minoristas en España e iniciamos los trabajos.

Respecto al Teatro de Verano «Ramón Collazo», recuerdo que tenía un escenario cubierto de un cono hecho de metal y madera.
Eso fue antes del Mercado Agrícola. El viejo cono de metal había estado en la exposición del malogrado Cilindro (que fue implosionado para hacer el Antel Arena). En el año 56, creo, se construyó el Cilindro y el Teatro de Verano con este techo de chapa, creado por el arquitecto [Julio César] Giacosa. Compró cerchas y las colocó cada vez más bajas. Una cosa muy económica. Por debajo tenía unas maderas que hacían una especie de abanico para mejorar la acústica de la bóveda. Para los 1000 lugares de entonces tenía una muy buena acústica sin amplificación. Luego, decidieron trasladarlo para las canteras del Parque Rodó. Con el temporal del 24 de agosto del 2005 el Teatro de Verano quedó parcialmente destrozado. Lo usaron en esas condiciones para el carnaval siguiente y unos meses más tarde me convocaron para ver si se podía reparar.

No puedo dejar de asociar lo del Teatro de Verano con otras obras tuyas donde también se observa la superficie curva recubierta de ladrillo. ¿Eso supone un reconocimiento a Eladio Dieste?
Llamé a uno de los hijos de Dieste y a su socio Aníbal Piovani para ver si tenía alguna chance. Le llevé un dibujo en papel y le pregunté si podíamos hacer el techo en cerámica armada. Estábamos en mayo, junio, y el carnaval comenzaba en diciembre. Se hizo una compra directa y no tuve una sola observación del Tribunal de Cuentas. Trabajamos en tres turnos y llegamos a la fecha. Luego pudimos hacer el resto (el bajo escenario, las cubiertas de accesos de público y el diseño de construcciones auxiliares).

Volviendo a Montevideo, en general me da la impresión de que hay barrios que se han ido pauperizando. Por ejemplo, todas las calles paralelas a 18 de Julio sufren el embate de la falta de mantenimiento, de los grafitis, de la mugre en general.
La calle Uruguay, particularmente, que supo tener sus fulgores. Había edificios increíbles que ahora están vacíos. La Intendencia colaboró con una reglamentación confusa, diluida homeopáticamente, con miniobras por todos lados. Un burócrata sostenía la idea de que, en lugar de gastarse 18 millones de dólares en un «teatro elitista, hubiera sido más redituable levantar 18 teatritos de un millón de dólares en distintos barrios de la ciudad». Yo le respondí que eso también lo planteaba [Jean-Marie] Le Pen en Francia, para que cada barrio de la periferia de París tuviera su teatrito propio, «donde hagan sus obras de mierda, donde vaya la gente a ver sus mierdas endogámicas y que la gente no se mezcle y no se crucen los del barrio tal con los del barrio cual, y que haya 18 guetos donde cada uno escuche y vea lo que quiere ver y escuchar». La descentralización fascista…

La contabilidad proselitista juega mucho.
Absolutamente. Cuando hice la rambla del Cerro, cada calle que bajaba hacia la playa, generaba un río. La playa tenía anteriormente un canal cada 80 metros, con agua estancada y basura. Se tuvo que redirigir el agua de lluvia mediante un ducto del tamaño de esta habitación, y derivamos su salida cerca del frigorífico para poder tener 300 metros de arenas limpias. Cuando terminamos, viene una de las autoridades políticas (que no voy a dar el nombre) y me dice: «Qué manera de gastar guita, Pascual. ¡En el Cerro!», «¿Pero no es tu barrio

Rambla de Santiago Vázquez. Foto: Marcelo Paysee.

frenteamplista?», «Justamente: te gastaste 10 millones de dólares. Acá viven 100 mil personas, de las cuales 90 mil nos votan. ¿A vos te parece, 10 mil votos con un valor de 10 millones de dólares? Y de esos 10 mil, tampoco logro convencerlos a todos», «Vos sabés que hace tiempo que estoy trabajando acá y nunca escuché un argumento tan berreta», le respondí. Un tipo siniestro. Hizo una gran carrera política dentro del progresismo. O sino te hacen la otra jugada: hacen un centro deportivo en un galpón mediocre. ¿Pero qué hacemos? ¿arquitectura pobre para barrios pobres? Cuando me encargaron el Complejo Crece, un centro cultural y deportivo en Flor de Maroñas, me llegó a preguntar una de las jerarcas municipales por qué razón ponía calefacción en los baños. Le respondí que era por el frío. Y me dice: «Esto no es el Náutico…», «Lo tengo claro, pero frío pasamos todos.» «Pascual, esta gente tiene otra relación con el frío.», «¿Y cómo viene a ser la relación con el frío que tienen los pobres?».

En el año 2019 te presentaste al llamado de Dirección del Teatro Solís, pero hubo algunas irregularidades con el tribunal.
Yo estaba a punto de retirarme y quería incursionar y ofrecer mis aportes en materia administrativa y edilicia. Había trabajado particularmente en la gestión para el Solís, así que decidí presentarme. Venía un jurado desde Argentina, lo cual me dio cierta confianza y preparé una carpeta. Ese jurado no llegó nunca debido a la pandemia y luego se conformó un tribunal integrado por tres personas de nuestro medio, ninguna de la cuales tenía la menor idea de cómo se gestiona el teatro. Tuve una entrevista por Zoom con los miembros del jurado, quienes rechazaron mi presentación, pero tampoco hicieron devolución alguna. Presenté luego un escrito con una abogada de ADEOM y me respondieron que no quedaba claro que yo estuviera capacitado para todas las funciones que estaban previstas en el llamado. Posteriormente, el concurso quedó desierto. Paradójicamente, hicieron un giro de 180 grados y entregaron la dirección del Solís a Malena Muyala. Hoy, con el diario del lunes, y viendo las propuestas artísticas que se deben llevar adelante en el Solís, me siento tranquilo de no haber asumido ese compromiso. Además, no me interesa el rumbo que tomaron las cosas porque se municipalizó todo: volvieron los funcionarios a marcar tarjeta para comer bizcochos y mirar el cielorraso.

En 1967, la facultad de Arquitectura presentó una propuesta para que su salón de actos se llamara «Ernesto *Che* Guevara», hecho que se concretó en el año 2006. Cualquier observador «de afuera» se puede preguntar por qué motivo no se eligió el nombre de un arquitecto para el mismo homenaje.
Eso es increíble…

No estoy pensando en arquitectos uruguayos, como Fresnedo Siri o Mauricio Cravotto, sino (ya que hablamos de extranjeros) en italianos que dejaron huella en Uruguay, como Vittorio Meano y Gaetano Moretti…
O el italiano Luis Andreoni, o el catalán Antonio Bonnet… Mi vínculo con la facultad de Arquitectura es nulo, al igual que con el gremio de los arquitectos. Estamos en cosas distintas que no se conectan por ningún lado. Mi energía fue puesta al servicio de hechos tangibles y en beneficio de lo patrimonial y el paisaje urbano. Lo único positivo que me ha dado la facultad han sido los pasantes. Han pasado por mi escritorio no menos de 35 a 40 chiquilines, con los cuales me llevé fenomenal. Las distracciones de corte ideológico no me interesan. Mi adrenalina y felicidad se disparan cuando me subo a un andamio. Ahí no me siento más vivo que el flaco que está al lado mío, trabajando espalda con espalda: un operario que tiene el mismo orgullo que vos porque está restaurando la misma moldura.

Quienes siguen tus aportes en las redes sociales, conocen perfectamente tu devoción en general por los grandes artistas, dibujantes y grabadores de la historia, particularmente de Durero.
Con Durero además compartimos el nombre (mi segundo nombre es Alberto). No sé si mi madre me puso Alberto por Durero o por quién. Carlos por Gardel, seguro. Desde mi infancia Durero es una figura fundamental. Su obra es muy difícil de atrapar por el misterio que conlleva. La serie de xilografías del Antiguo Testamento. ¿Cómo es posible, con el mismo trazo de buril hacer esas profundidades, crear texturas, el reflejo del agua, la piel de un caballo, un cielo nuboso, un angelito, una calle empedrada; contar una historia con esa perfección compositiva? Tiene más modernidad que el arte producido en los últimos veinte años. Un tipo que dibujaba con un pincelito sobre papel de algodón… y los dibujos están ahí todavía. Por supuesto, siempre hay un idiota que no entiende nada y se regodea o celebra a sujetos despreciables y olvidables; pero artistas como Durero pasarán por encima de todas nuestras obras y nuestras efímeras discusiones.

Para empezar a salir

a través del arte

Exposición permanente

Bartolomé Mitre 1368 – Montevideo – Uruguay
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718
www.alsurart.com – alsurart@gmail.com

EL GALPÓN

SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

Gerardo Mantero

Tensiones identitarias

La imagen icónica de un prócer que en el mismo acto se consolida y desdibuja, el carnaval como fiesta y drama, la inasible condición de nostalgia de un país que pudo no ser, pero sin embargo aquí está. En el borde de una delgada cornisa, equilibrando aspectos afectivos, críticos, evocativos e incluso sutilmente humorísticos, Gerardo Mantero se arriesga a un rol de prestidigitador visual de conceptos entrañables y sentidos, a través de la poderosa gráfica de «Tensiones identitarias». Colección visual personal pero a la vez profundamente colectiva, la obra se despliega como un recorrido por una desasosegante iconografía identitaria, a la vez que es una invitación a revisar nuestras propias construcciones del «ser uruguayo».

Verónica Panella

Técnica mixta sobre papel, 33×14 cm, 2018.

Inauguración 25 de noviembre, 19.00 h
Sala de Exposiciones - Entrepiso del Teatro

26 años | gestionando cultura

fundacionitau.com.uy

Itaú Fundación