

**MONTEVIDEO
EN LAS ARTES**

ARTES VISUALES

Laura Alemán

**Gabriel Peluffo Linari
Clara von Sanden
Isabel Wschebor Pellegrino
Mariana Amieva
Georgina Torello**



EN CUERPO Y ALMA

11

11

Intendenta de Montevideo: Carolina Cosse

Secretaria general: Olga Otegui

Asesoría de Desarrollo Municipal y Participación: Federico Graña

Departamento de Cultura: María Inés Obaldía

Equipo 300 años de Montevideo: Ana Acosta, Mauricio Bruno, Ximena Caporale, Ana De Rogatis, Natalia Díaz, Leonardo Fossatti, Rodrigo Mesa, Soledad Moreira, Miguel Pereira, Lía Perez, Leonardo Pintos, Jeaninne Vera

Coordinación académica por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República: Nicolás Duffau y Ana Frega

Coordinación de los equipos de trabajo: Matías Borba e Irene Taño

Equipo de investigación *Nuestra Montevideo*: Andrea Antuña, Renata Baltierra, Lía Fierro, Daniel Gómez, María Fernanda Morales, Belén Ramírez, Elisa Rodríguez, Francis Santana, Natalia Stalla, Mariana Trías

Equipo de investigación *Cuenta la ciudad desde tu barrio*: Emanuel Andriulis, Sebastián Carvalho, Eliana Crusi, Ariana Dufour, Priscila Fripp, Joaquina González, Leandro Lereté, Clara Perugorria, Lorena Rodríguez, Marcos Rodríguez, Fabiana Solari, Marcio Souza

Revisión y diagramación: Nairí Aharonián Paraskevaídís

ISBN: 978-9974-906-54-9

© Los y las autoras, 2024

© Las y los fotógrafos, 2024

© Intendencia de Montevideo, 2024

Imagen de portada: Fotograma de *Del pingo al volante* (Roberto Kouri, 1929).

MONTEVIDEO EN LAS ARTES:

ARTES VISUALES

Laura Alemán
coordinación,
edición y prólogo



Nuestra
Montevideo

Agradecimientos: Sofía Acone (Museo Juan Manuel Blanes); Enrique Aguerre (Museo Nacional de Artes Visuales); Gonzalo Leitón (Museo Histórico Cabildo); Ernesto Beretta; Cecilia Biondi y Carolina De Los Santos (Museo Histórico Nacional, Antecedentes e Inventarios); Lisa Block de Behar (Anáforas); Martín Castillo (Galería Sur); Alejandro Díaz (Museo Torres García); Óscar Ferrando; Jorge Figueroa; Martín Gurvich (Fundación José Gurvich); Bruno La Buonora; Virginia Patrone; Carmiña Queigeiro; Joaquín Ragni (Fundación José Gurvich); Marcos Torres Andrada; Matilde Campodónico; Claudia Umpiérrez y Jaime Vázquez (Laboratorio de Preservación Audiovisual, Universidad de la República); Juan Ángel Urruzola; Fernando Epstein; Fernanda Morales y Lorena Pérez (Cinemateca Uruguay, Archivo Fílmico); Pablo Stoll.

MONTEVIDEO EN LAS ARTES:

ARTES VISUALES

Gabriel Peluffo Linari

La ciudad representada.

Montevideo vista por documentalistas gráficos
y pintores afincados (1830-2000)

Clara von Sanden e Isabel Wschebor

Montevideo en foco.

La ciudad y su historia en fotografías

Mariana Amieva y Georgina Torello

Montevideo se mueve.

Paneos y *travellings* en el cine uruguayo

Laura Alemán es arquitecta (1996) con formación avanzada en Filosofía; magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (2010), y doctora en Arquitectura (2022) por la Universidad de la República (Udelar). Es profesora titular del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) en régimen de dedicación total. Es investigadora nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) e integra el Consejo Editorial de *Vitruvia*. Es autora de numerosos escritos académicos y literarios, por lo que ha obtenido en varias ocasiones el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

Mariana Amieva es doctora (Udelar y UNLP) y profesora en Historia. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y es investigadora nivel I del SNI. Fue editora de la revista *33 cines* (Fondo Concursable para la Cultura [FCC], MEC). Ha publicado *Amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)*, y coeditado el libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. También participó de libros colectivos sobre cine en Uruguay y en revistas especializadas.

Gabriel Peluffo Linari es arquitecto por la Udelar e investigador en Historia del Arte nacional y latinoamericano. Ha publicado varios libros, así como artículos en compilaciones y revistas especializadas. Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes entre 1992 y 2013, y ha sido curador de exposiciones de arte moderno y contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Obtuvo la beca de la John Simon Guggenheim Foundation en 1995 y fue becario de la Rockefeller Foundation. En 1996, 2001 y 2019 recibió el premio del MEC en la categoría Ensayo de Arte. Es académico de número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay desde 2004 y miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 2007.

Georgina Torello es doctora en Letras por la Universidad de Pennsylvania. Es docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Udelar. Es investigadora nivel I del SNI e integra el GEStA. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Yaugurú, 2018); editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Irrupciones Grupo Editor, 2018), y coeditora, entre otros, de *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (Udelar, 2016) y *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayo* (Yaugurú, 2024). Codirige, junto con Andrea Cuarterolo, la revista arbitrada *Vivomatografías*.

Clara von Sanden es licenciada en Ciencias Históricas y maestranda en Historia Rioplatense de la Udelar. Forma parte del equipo técnico del Museo Histórico Nacional en las áreas de Investigación, Conservación, Educación y Archivo Fotográfico, y es docente de la Tecnicatura en Bienes Culturales, mención Museología (Udelar). Ha participado en varios equipos de investigación y preservación de documentos visuales: películas, fotografía e iconografía en distintos soportes. Fue corresponsable del proyecto de base de datos de cine uruguayo www.cinedata.uy (FCC del MEC) y es encargada del archivo fotográfico de Mario Benabbi, de gestión comunitaria. Es coautora del libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales: 1840-1930 y 1930-1990* (tomo I, Centro de Fotografía, 2011 y tomo II, Centro de Fotografía, 2018).

Isabel Wschebor Pellegrino es doctora en Historia, Textos y Documentos por l'École Nationale des Chartes (Université Paris, Sciences et Lettres) y doctora en Historia por la Udelar. Es docente de la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar e integra el Grupo de Estudios sobre Cine. Se ha especializado en el campo de la preservación de la fotografía, el cine y la historia de ambos medios, a través del desarrollo de actividades de laboratorio, así como de publicaciones y de la puesta a disposición de acervos audiovisuales uruguayos.

Presentación

Comienza la colección **Nuestra Montevideo**, con quince fascículos mediante los cuales nos adentramos en un recorrido histórico donde se abordan aspectos políticos, económicos, sociales y culturales a lo largo de tres siglos.

Una ciudad es la materialización del entramado social que la vive, la construye, significa, la imagina y la reinventa. Montevideo es ese entramado, fiel reflejo de esa red diversa. Conmemoramos sus trescientos años y qué mejor manera que poner en relieve los hilos que atan, entretajan y delinear la trama de nuestro presente.

La historia de nuestra Montevideo también es la historia de nuestros derechos conquistados y de ese trabajo permanente por ejercerlos en libertad y en comunidad. Es una historia que vive en continua construcción, transformación y en constante diálogo con la memoria de todos sus habitantes

Montevideo es la que nos une;
Montevideo es la vida de su gente;
Montevideo tiene alma, su alma es su historia, y Montevideo nos da un cuerpo para unirnos. Alma con música, cuerpo que canta.

Estos fascículos son un aporte para comprender mejor nuestro pasado y nuestro presente. Nos ayudarán a reflexionar sobre nuestra identidad como ciudad y como comunidad, y ojalá sean un pequeño aporte para pensar nuestro futuro.

Carolina Cosse
Intendenta de Montevideo

En el espejo

Laura Alemán

Una ciudad niña que cumple trescientos años. Con su calma belleza. Con su demora, su dulzura, su tibieza. Con sus pequeños y grandes dolores, con su tristeza. Una ciudad tan querida. Hecha de lumbre y penumbra, de bruma y de viento, de paraísos y plátanos; de zaguanes y balcones y patios.

Pero esta ciudad es también una ciudad *otra*. Es —quizá— el aire lento de Santa María, el nombre de *la ciudad sin nombre*, un sitio oscuro que *agoniza*. Una urbe interior que anida en el alma de quienes la escriben, la cantan, la pintan. Una ciudad tan etérea e *inútil* como el arte: no cumple sino una función poética —si vale el oxímoron—; nos lleva lejos y alto, fuera de lo instrumental o inmediato.

De ese paisaje anímico se ocupa este trabajo, que recoge el modo en que Montevideo se ha

reinventado en el pincel, la pluma, la lente y la voz de tantos. Lo hace con el rigor que nace de la investigación, de los ojos atentos y entrenados, de quienes han dedicado a esto su tiempo, su talento y su entusiasmo. Un equipo de investigadores al que cedo el espacio y el verbo en las líneas que crecen debajo.

Montevideo se mira en el espejo del arte. Se mira en las formas y notas que intentan apresarla. Se mira y admira en ellas, aunque no en todas: por motivos de espacio se excluye aquí el campo de lo escénico —la danza, el carnaval y el teatro, que asoma apenas como género literario—, un dominio que se aborda en otros fascículos de esta colección.

Este primer tramo está dedicado a la esfera de lo visual, al modo en que la ciudad tiembla en su propio retrato. Aborda el lugar

retiniano de la representación, las imágenes con que lo urbano se recobra en los ojos que lo han visto y mirado.

Gabriel Peluffo Linari despliega un hilo pautado por nudos singulares que comienza en el brillo augural de Juan Manuel Besnes e Irigoyen y perdura hasta el cierre del siglo XIX en la obra de litógrafos y pintores foráneos. Repasa el clima distendido y bohemio en el pincel de Rafael Barradas y el trazo taciturno de Alfredo de Simone, para marcar el giro doctrinario que impone la escuela torresgarciana y el fulgor expresivo de Virginia Patrone.

El registro fotográfico ocupa también un arco temporal muy amplio. Clara von Sanden e Isabel Wschebor repasan el proceso expansivo que se inicia con el acceso al daguerrotipo y prosigue en las series de fotos coleccionables,

cuyo acotado repertorio se amplía y acoge otros motivos del paisaje urbano. En esta larga línea se integra el creciente registro de escenarios menores o alternativos, ajenos al canon, así como la obra de quienes encuadran el cielo de la capital en tiempos contemporáneos.

Mariana Amieva y Georgina Torello introducen el movimiento: repasan

la captura de lo urbano con foco en el paneo y el *travelling*, bajo una lupa que elude lo previsible. En esta secuencia se aprecia el despertar del puerto tendido en la bahía, el curso febril de los automóviles y las remotas arenas de Carrasco, pero también la rótula que anuda la Ciudad Vieja a la Nueva y el talante desolador de la periferia. Un atractivo compendio que incorpora el repliegue de

la escena tras la narración y el vuelo poético de algunas ficciones tardías.

Montevideo aparece y se esconde en el azogue imperfecto. Convertida en *otra*, se sustrae a la ilusión mimética. Así ocurre siempre. Ante todo está el arte, que exhibe lo real bajo el peso de su propio velo brumoso.

La ciudad representada.

Montevideo vista por documentalistas gráficos y pintores afincados (1830-2000)

Gabriel Peluffo Linari

La cantidad de dibujantes y pintores que han dejado testimonio del aspecto de la ciudad de Montevideo a lo largo de los siglos XIX y XX es innumerable.

Al proponernos aquí una revisión acotada de esos registros, se hace necesario comenzar por definir los criterios que adoptamos para tan difícil selección. En primer lugar, descartamos las representaciones cartográficas, ya que los mapas de la ciudad constituyen un acervo no solo demasiado extenso sino con sesgos muy específicos que, eventualmente, escapan a los

propósitos de un texto de divulgación general. Nos remitiremos, entonces, a la *representación paisajística* de la ciudad.

En segundo lugar, dentro de este marco, elegimos obras de artistas afincados, es decir, de quienes se relacionaron con el medio de manera prolongada, ya que estas obras ofrecen mayores posibilidades de brindar datos acerca del contexto cultural de época en el cual estuvieron inscriptas. Por tal motivo excluimos de este estudio a los viajeros de paso, de

quienes hay sendos registros de la ciudad realizados en el siglo XIX, para centrarnos en algunos pocos artistas nacidos y radicados en Montevideo o extranjeros que se afincaron en esta ciudad de manera permanente. Huelga adelantar que, además de los considerados en este artículo, hay muchos otros, también afincados, que ocasionalmente incursionaron en el tema de la ciudad, pero entendemos que los citados aquí bastan para resumir los momentos más relevantes en el proceso local de la cultura visual urbana.

Representaciones de la ciudad en el siglo XIX

En la primera mitad del siglo XIX el español Juan Manuel Besnes e Irigoyen (San Sebastián, 1788-Montevideo, 1865) desarrolló una intensa y notable labor como documentalista gráfico de la ciudad y su entorno. Afincado

definitivamente en Montevideo desde 1809, su condición de servidor de la Corona no le impidió adaptarse a los avatares del proceso independentista ni servir luego a los intereses lusitanos o brasileños, así como tampoco

tener un papel relevante después de 1830, como funcionario del Estado independiente. Además de ser un destacado dibujante (calígrafo, topógrafo y documentalista), su pertenencia primero a la Hermandad de San José y Caridad

Juan Manuel Besnes e Irigoyen. «Vista de la ciudad y puerto de Montevideo tomada desde el N. O. Dedicada al Excmo. Sr. Dn. Juan José Durán, Brigadier de los Ejércitos Nacionales Imperiales y Gobernador Intendente de la Provincia, Caballero Comendador de la Orden de Cristo, Oficial de la Imperial del Cruzeiro, y a mi señora Doña Juana Ramona Durán». *El Día*, 24 de junio de 1826. Acuarela y tinta sobre papel (Museo Histórico Cabildo, Intendencia de Montevideo [IM]).



—a la que ingresó en 1822— y, más tarde, a las logias masónicas Asilo de la Virtud y La Constante Amistad,¹ facilitó su cercanía a los sucesivos detentadores del poder político. Esta trama institucional le permitió no solo extender su bien ganada fama de calígrafo, sino también, entre otras cosas, participar como documentalista gráfico en las comitivas y actos políticos durante las presidencias del general Fructuoso Rivera, con quien había compartido la cofradía de allegados al general Carlos Federico Lecor en tiempos de la Cisplatina. En 1826 realizó un dibujo panorámico de la ciudad de Montevideo dedicado al gobernador Juan José Durán que representa un perfil de la península sobre el cual se distinguen la Iglesia Matriz y la capilla del Hospital de Caridad,

dos edificios representativos del poder católico-masón en esos años. Durante la década de 1830 fue de los primeros residentes en practicar el grabado litográfico, como lo prueban, por lo menos, dos conocidos dibujos impresos en esa técnica: «Entrada del General Dn. Fructuoso Rivera con dirección a la Casa de Gobierno el 11 de noviembre de 1838» y «18 de Julio de 1830». También llevó a cabo litografías sobre temas relativos a la Guerra Grande junto a su hijo Ramón Irigoyen, poseedor de un establecimiento litográfico en Montevideo. Pero fue durante las presidencias de Rivera y de Manuel Oribe (1834-1843), y luego durante el gobierno de la Defensa (1843-1851), cuando Besnes desarrolló su más consistente obra gráfica y pictórica relacionada con la ciudad de Montevideo,

particularmente entre 1841 y 1848, lapso en el cual realizó varias acuarelas, óleos y dibujos que testimonian enfrentamientos navales de la escuadra de Garibaldi con la del almirante Brown. En muchas de esas escenas se puede ver, en primer plano, la aglomeración expectante de pobladores, y, al fondo, el accionar de los barcos, mientras que en los títulos y comentarios el autor registra la fecha de realización y el lugar desde el cual se llevó a cabo el registro, agregando, en ocasiones, la hora, la dirección de los vientos y algunas explicaciones acerca del hecho representado.

Estos testimonios cotidianos de vida vecinal indican que los límites precisos entre la privacidad intrafamiliar y la vida compartida en la ciudad aún estaban desdibujados.

Página contigua, arriba: Juan Manuel Besnes e Irigoyen, «Defensa honrosa del bergantín goleta “Montevideo” en la ensenada de J. J. Seco», hacia 1841. Óleo sobre tela, 105 x 56 cm, Museo Histórico Nacional (MHN). MHN 850.

Página contigua, abajo: «Esperando el arribo del Gral. Fructuoso Rivera desde Brasil», 1.º de abril de 1846. Óleo sobre tela, 117 x 58,5 cm, MHN. MHN 1084.

1 Alfonso Fernández Cabrelli, *Uruguay siglo XIX: la Masonería y su obra transformadora*. Montevideo: América Una, 1994, p. 49.



El vecindario constituía en sí mismo la gran familia de intramuros confinada en el ámbito peninsular, que se transformó durante la guerra en anfiteatro abierto al espectáculo ofrecido por el Río de la Plata. Ciertos hechos políticos relevantes que Besnes presenció cobran, en su carpeta de registros gráficos, igual valor documental que el pasaje de un carro cargado de parva por la puerta de su casa («Álbum», Biblioteca Nacional de Montevideo), lo cual da prueba de aquella continuidad de sentido que poseía entonces el espacio público. La mayor parte de esas pinturas, dibujos y grabados constituye el modo de documentar, a través de la imagen, la génesis de una identidad ciudadana que la guerra ayudó a conformar.

La difusión que adquirió el grabado litográfico en la segunda mitad del siglo XIX dio lugar a que se publicaran —entre muchos otros impresos— estampas referidas a edificios y lugares de la península, destinadas sobre todo al mercado

interno. Alfredo Godel, francés llegado a Montevideo en 1841 y residente en esta ciudad hasta su muerte; José Adolfo Héquet, francés afincado definitivamente desde 1856, y el alemán Ludovico Wiegeland, instalado en 1843, fueron algunos de los litógrafos cuyos talleres imprimieron motivos urbanos. Por ejemplo, las representaciones panorámicas «Vista de Montevideo tomada desde el Norte de la Bahía» (1861), «Vista de Montevideo desde el campanario de la Iglesia del Reducto» (1884), así como grabados (en su mayoría procedentes del taller de Wiegeland) que mostraban edificios característicos, entre los que se cuentan «Templo Inglés» (1843), «Iglesia Matriz» (1855), «Hospital de Caridad» (1857), «Rotunda del Cementerio de Montevideo» (c. 1862), «Interior del Cementerio de Montevideo» (1866), «Teatro Solís» (1885).

Por otra parte, hubo artistas extranjeros radicados desde finales del siglo XIX que realizaron óleos,

acuarelas y dibujos con paisajes urbanos de Montevideo, como los italianos Carlo Corsetti y Goffredo Sommavilla,² ambos militantes garibaldinos nacidos en Belluno. En general, sus pinturas se remitieron al ámbito privado, pero algunos de sus dibujos ilustraron revistas y periódicos de la época.

Esta iconografía publicada en las últimas décadas del siglo XIX fundó, en su tiempo, una industria de la imagen que acompañaba el crecimiento urbano y destacaba ciertos referentes de la nueva identidad montevideana en ciernes.

2 Carlo Corsetti (1850-1903) estuvo entre Montevideo y Buenos Aires (también en Asunción de Paraguay), entre 1870 y 1903. Por su parte, Goffredo Sommavilla (1823-1944) se afincó en Montevideo desde febrero de 1882 hasta su muerte.



11 de Noviembre de 1838.

Arriba: Juan Manuel Besnes e Irigoyen, «Entrada del Gral. Dn. Fructuoso Rivera con dirección a la Casa de Gobierno». Litografía sobre papel, 11 de noviembre de 1838.

Abajo: Juan Manuel Besnes e Irigoyen, «Dic. 1934. Día 12. Carrada de parva que pasó frente a la puerta de mi casa». Acuarela sobre papel, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, edición en cd).



*Dic. 1934
Día 12, Carrada de Parva que pasó por la Puerta de mi Casa*

Representaciones de la ciudad en el siglo XX

En Uruguay, la práctica de la pintura de paisaje recayó, por lo menos hasta 1930, en motivos predominantemente rurales. La unificación político-territorial del país a partir de la guerra de 1904 estimuló la tendencia *nativista* de los círculos artístico-literarios, que hicieron del paisaje vernáculo el lugar por excelencia de un país pensado e imaginado por la *ciudad letrada*. Fue recién a partir de los años treinta que el tema de la ciudad comenzó a adquirir mayor protagonismo en la pintura y el grabado.

En este sentido, se pueden distinguir tres imaginarios diferentes que convergen en la representación de escenas urbanas hasta mediados del siglo. El primero es de raíz sociocultural y presenta, por lo menos, dos tipos de iconografía que merecen ser señalados: por un lado, la imagen de una vida urbana bullente e inclusiva mirada desde la bohemia del novecientos; por otro, la imagen de una ciudad solitaria y melancólica construida desde la condición suburbana del inmigrante pobre. El segundo es de origen doctrinario: su paradigma es el Taller Torres García,

desde el cual se construyó una imagen modélica perdurable de Montevideo en los años cuarenta. El tercero es predominantemente ideológico: la ciudad como escenario de reivindicaciones sociales, presente en algunas obras del llamado *realismo social*. A partir de 1970 los imaginarios de ciudad se volvieron más subjetivos y complejos; relacionados, por un lado, con la aguda crisis política y social que caracterizó al período, y, por otro, con los fantasmas escapados de memorias fragmentadas o interrumpidas, que asomaron durante las últimas décadas del siglo.

Rafael Barradas, «Figuras de ciudad», alrededor de 1909. Tinta sobre papel, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).



Izquierda: Rafael Barradas, «Playa Ramírez», 1911. Óleo sobre tela, 26 x 31,5 cm, MNAV.

Derecha: Rafael Barradas, «Escenas de playa», 1911. Óleo sobre tela, 21,5 x 22,5 cm. Colección particular.



Barradas

La bohemia de las tertulias de café y los lugares de encuentro que la apertura de parques públicos hizo posible desde finales del siglo XIX propiciaron el ejercicio de nuevos temas y también nuevos lenguajes en el dibujo y la pintura del novecientos. En este marco se sitúa la obra temprana de Rafael Barradas (Montevideo, 1890-1929), que inaugura una nueva lírica plebeya en las imágenes montevideanas de la época.

Hijo de inmigrantes españoles, fue contertulio de poetas, dramaturgos y diletantes ciudadanos hasta 1913, cuando partió hacia Europa para regresar recién en 1928. Sus dibujos y pinturas de Montevideo (1909-1913) registran la novedosa

dinámica urbana: transeúntes apresurados y conjuntos de personas convocadas en el espacio festivo de parques y playas. Estas escenas eluden (por los temas y la premura del lenguaje) los patrones estéticos dominantes en la pintura modernista de ese momento, anunciando la ciudad multiétnica y participativa en expansión.

Al regresar, este artista trajo consigo de su reciente producción en España una serie de acuarelas y dibujos que llamó *estampones nativos*, testimonio de la profunda nostalgia que guardaba todavía hacia el Montevideo cosmopolita de su juventud. Según declaraciones de 1928, le atraía la idea de hacer revivir plásticamente

aquellos entierros de la calle Yaguarón, aquellos marineros que se paseaban en volantas por las calles del Bajo; la belleza de todas las escenas populares del boliche, del bodegón, del burdel [...]. Los mozos [...] influenciados por la moda napolitana: chambergos la-deados, pantalones y sacos ajustados [...]. Estos estampones —decía— serán complementados con otros cuadros, poemas de burdel, dostoienskianos, que llevo dentro como aquellas tabernas de las negras y de las alemanas.³

Estos dibujos y acuarelas remiten a un espacio de ensueño donde se dan cita, entre bambalinas, recuerdos que Barradas evoca de figuras ataviadas con indumentaria de época, patios, puertas y zaguanes correspondientes a un ámbito de neto corte popular.

3 Alfredo Buceta, «Rafael Barradas», en *La Razón*, Montevideo, 10 de diciembre de 1928. La muerte de Barradas, ocurrida al iniciarse el año siguiente, canceló su esperanzado proyecto.



Rafael Barradas, «Los novios»
(serie *Estampones nativos*).
Lápiz graso y acuarela sobre
papel, 1928, 62 x 46 cm, MNAV.

De Simone

Entre 1930 y 1950 encontramos la obra de un pintor que tematizó el paisaje urbano con verdadero fervor y constancia en el tiempo: el italiano Alfredo de Simone (Lattarico, 1898-Montevideo, 1950), hijo de un sastre que, como tantos obreros inmigrantes, se radicó en el Barrio Sur. Desde allí, De Simone logró transferir a la pintura su compleja personalidad introvertida y solitaria, pero también la melancolía propia de una inmigración que, desde las orillas urbanas, buscó con dificultad su propio lugar en aquella pujante sociedad de clases medias emergentes.

Los óleos de este artista se basan en un sistema de manchas de color que pronto admitió gruesos empastes aplicados con espátula y pincel. Su amigo, el escritor Cipriano Vitureira, lo evoca como «el pintor cálido del arrabal, de los costados domésticos del mar, de la simpleza de los zaguanes pobres y de los habitantes de los

conventillos».⁴ En esto radica, precisamente, la peculiar visión de la ciudad que De Simone incorpora a la pintura uruguaya de la época. La melancolía inherente a la condición social de los artesanos inmigrantes, estaba acentuada en su caso personal por las deficiencias físicas que le aquejaban desde la infancia y que perturbaron su integración social en la adultez, aun cuando fuera recibido con afecto en el seno de una bohemia anárquica y socialista por medio de la cual, más de una vez, expuso sus pinturas en los cafés del Ateneo y La Giralda.

La obra de este artista deja entrever, con un tono de amor atormentado hacia su propio barrio —y, por extensión, hacia la ciudad—, el estado de ánimo incierto y conflictivo de la época, que parecía demandarle un gesto de despecho, de transgresión del canon, un gesto que señalara el escepticismo crítico que ya se dejaba sentir en el ambiente hacia 1940. En efecto,

en su pintura de finales de los años treinta asoma ya una mirada gemebunda que anuncia el estado espiritual de la década siguiente, cuando el país comenzaría a pensarse en conflicto con su tradición, con su narcisismo, enfrentado a un futuro que comprometía las bases de su antigua inocencia provinciana.

La espontaneidad y el descuido formaron parte de ese lenguaje personal que De Simone basó en la acción física de pintar, lenguaje en discordia con la idea de belleza socialmente legitimada en ese momento. La lírica contenida en sus representaciones de la ciudad le acercó, de alguna manera, al trasfondo romántico del paisajismo vernáculo y le alejó, en igual medida, de la representación esquemática predominante en el Taller Torres García, con cuya pintura mantuvo, sin embargo, cierta proximidad en la composición estructurada y en el uso de semitonos terrosos.

4 Cipriano Vitureira, «Arte y vida de Alfredo De Simone», en *Revista del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, Montevideo, 1961, pp. 15-22.

Abajo: Alfredo De Simone, «Barrio Reus». Óleo sobre cartón, 25 x 32 cm, MNAV.

Página contigua: Alfredo De Simone, «Lluvia». Óleo sobre cartón, 86 x 79 cm. MNAV.





Torres García y la ciudad de Montevideo (1934-1949)

El largo proceso personal de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949), que hacia 1930 lo llevó a dar forma doctrinaria a su *Universalismo Constructivo*, está fuertemente marcado por la experiencia visual y existencial tanto de la ciudad antigua como de la moderna, plasmada en sus escenas urbanas de Barcelona (1917-1920), Nueva York (1921-1923) y París (1926-1930), en cuyo proceso buscó destilar el concepto de *estructura*, piedra basal de su doctrina.

En febrero de 1935, a los diez meses de haber regresado a Uruguay después de 43 años de ausencia, Torres brindó una conferencia en la que, por primera vez, aludió públicamente a la necesidad de mirar Montevideo con nuevos ojos:

El artista de hoy que va con preferencia a nuestro puerto (y no para hacer una nota pintoresca) saluda al gran transatlántico, se fija en las grúas, en las mercaderías allí amontonadas y mira al hombre que trabaja. Si se

quiere ya ni ve la nota pintoresca del sol ni sus reflejos en el agua. Ve la enorme chimenea del vapor, las escalas, las cuerdas, los guinches y los tragaaires y la masa enorme del navío. Ve los hangares, las letras y números, [...] y la locomotora que pasa. Ve todo eso como algo ideal, porque contempla formas y no cosas [...]. Y ya ni sabe en qué país está, pues sin darse cuenta está en lo universal. Y por tal hecho, ahora será más uruguayo que nunca. Uruguay del siglo XX. [...] Tomo aquí la palabra arte en su sentido más alto: de bien construir, de bien hacer con las reglas [...]. De ahí la razón de ser de un arte esquemático y simbólico [que] corresponde a maravilla al espíritu de síntesis de hoy, y puede darnos todo aquello dentro de nuevos ritmos. Simbólicamente, el río, la vibración de la usina o de las calles, la moral de su pueblo, su situación geográfica, sus anhelos, su maravillosa luz, el carácter de sus habitantes, [...] en fin, todo.⁵

La índole intangible de ese carácter no solo se expresa en los aspectos físicos de la ciudad, sino también en los atributos humanos

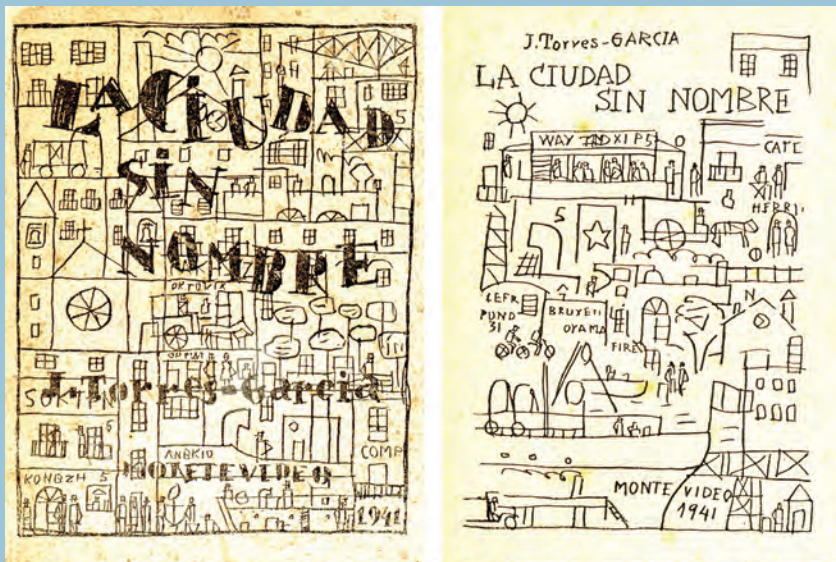
de sus ciudadanos, asunto en el que Torres insiste cuando afirma

Si de aquí pasamos a lo que podríamos llamar expresión, maneras de gesticular, léxico, mentalidad, ángulo de visión [...], nos hallaremos también con algo muy acentuado y propio [...]. La realidad actual [está] hecha por hombres que no duermen, por hombres que están en el presente de las cosas. Apegados a la vida y moldeados por ella. Y por tal razón [son] uruguayos de hoy [...]. O sea, el matiz propio de las cosas de hoy.⁶

Más tarde, cuando en 1940 pronunció su 500.^a Conferencia, expresó una airada protesta por no haber sido comprendido cabalmente en su prédica hasta entonces, y, en consecuencia, por encontrar dificultades insalvables para llevar a cabo su proyecto de generar, en Montevideo, un *arte constructivo* pasible de implantación urbana y concebido como símbolo de la idea cósmica de *totalidad*, capaz de otorgar sentido a

5 Joaquín Torres García, «La Escuela del Sur» (Lección n.º 30, febrero de 1935), en *Universalismo constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1944, pp. 213-219.

6 Torres García, o. cit.



Arriba: Joaquín Torres García, «La ciudad sin nombre», 1941. 18 x 15 cm. Publicación de la Asociación de Arte Constructivo. Montevideo. Impresora LIGU, Museo Torres García.

Abajo: Joaquín Torres García, «Suburbio», 1938. Óleo sobre cartón, 73 x 52 cm, Museo Juan Manuel Blanes (MJMB), IM.

la vida colectiva. En esa conferencia, Torres declaró que su momentánea abdicación de ese proyecto era para proponer otro mucho más modesto: enseñar «pintura constructiva». Se preguntaba entonces cuál debía ser el vínculo de esa nueva pintura con la ciudad, y se respondía «basta para contestarla pensar esto: ¿en qué sitio operamos y en qué momento del tiempo? En consecuencia, ¿qué debía realizar tal pintura? Pues la ciudad en que estamos: Montevideo, y, además, en su aspecto actual». Enunció así, entonces, seis bases de la pintura constructiva:

1) Que nada se represente que no tenga por origen una realidad bien precisa; 2) Que tal realidad sea de esta ciudad en que vivimos: Montevideo; 3) Que, por tal motivo, sea del tiempo en que vivimos [...] y que mejor lo señale; 4) Que todo esté dentro de la ley de frontalidad [pintura planista]; 5) Que todo esté bajo la ley de unidad [ritmo y medida con la sección áurea]; 6) Que no se opere, sino con elementos concretos: el plano, la línea y el tono local.⁷

Un año después de enunciar esas bases para una pintura constructiva y enumerar ciertas pautas de la identidad urbana local, escribió *La ciudad sin nombre* (1941), un libro manuscrito con textos y dibujos esquemáticos que aluden, elípticamente, a la ciudad de Montevideo. Para ese relato creó un personaje que, luego de transitar largo trecho por las calles de una ciudad desconocida, resultó ser testigo de la creación de un Instituto de Arte Constructivo frente al Monumento Cósmico del Parque Rodó —en referencia inequívoca a la Asociación de Arte Constructivo fundada por él en 1934 y a su reciente obra escultórica realizada en un parque público de Montevideo—.⁸ La mezcla de criticismo irónico y de cándido asombro que hace recaer en ese personaje dejan entrever su extrañamiento en la ciudad y, por momentos, su reprobación a determinadas conductas del ciudadano medio de la época. No obstante, también encuentra en

aquella monótona rutina aislados nichos de oxigenación espiritual:

En la ciudad sin nombre iba a la ventura [...] cuando oí el son armónico de un órgano al que acompañaba una flauta. Tal armonía venía de una casa media oculta por la sombra de un árbol. Me detuve a escuchar. Música de apariencia monótona y simple, pero en realidad complicada y sabia: Händel. Voz humilde de la soledad y el arte. Voz de un hombre al margen del mundo. Y pensé: esto es una magnífica lección.

Esta voz que surge al margen del mundo es la manera en que Torres siente su propia voz. La marginalidad deliberada es la actitud que adopta para proponer un arte capaz, entre otras cosas, de crear una ciudad imaginaria a partir de la ciudad real, cuando esta es mirada con el lente de la pintura constructiva. La insularidad en la que Torres se ubica y, hasta cierto punto, incluso predica en Montevideo, es tributaria de su empecinada crítica a los aspectos materiales de la

7 Joaquín Torres García, 500.^a Conferencia. Montevideo: Ediciones de la AAC, 1940.

8 El *Monumento Cósmico* es la única gran escultura urbana que Torres erige en Montevideo, comenzada en 1938 y finalizada al año siguiente. Por circunstancias adversas a la intención original del artista, cuarenta años después la pieza fue quitada de ese lugar y hoy se encuentra (mal) ubicada en el espacio exterior del Museo Nacional de Artes Visuales.

Joaquín Torres García, «Puerto metafísico», 1947. Óleo sobre tela, 190 × 275 cm. Paisaje con punto de fuga central. Colección Galería Sur, Uruguay.



modernidad y a la mediocridad del sujeto humano resultante. De otra manera, algo de esto estaba subyacente, también, en las crónicas que Onetti («Periquito el Aguador») publicó en las páginas de *Marcha* en 1939. Ambos, desde sus propias insularidades, actuaron como observadores participantes de una ciudad imaginaria (Onetti creará la suya propia) para construir escenarios nunca completos que, si en el caso del escritor acogen cierta mirada dura y a la vez piadosa hacia la vida de los arrabales, también son

resultado de un *paisajismo mental* como el que alentaba Torres García, que reunía de manera intemporal las formas y los ritmos de la vida cotidiana.

En este contexto se fundó, en 1942, el Taller Torres García (TTG), donde el maestro desarrolló una enseñanza cuyas consecuencias, si bien van mucho más allá de una nueva visión del entorno urbano, tienen en ella un aspecto revelador. A los grandes lineamientos geométricos del constructivismo se incorporan entonces figuras de

inconfundible matiz local, entre las cuales el paisaje portuario propició no solo una poética de las grandes formas mecánicas, sino, además, una metáfora acerca del origen histórico-geográfico de Montevideo. Entonces, se podría decir que, a través del conjunto de esa obra peculiar, Torres García y su taller consiguieron refundar la imagen de una ciudad que, desde ese momento, se parecerá durante mucho tiempo no solo a la que el TTG pintó, sino a la que contribuyó a que se pintara.

Augusto Torres, «Escena de ciudad». Óleo sobre tela. 50 x 70 cm, Colección particular.



El Taller Torres García

En el paisajismo urbano propuesto por Torres García la realidad se describe mediante una atmósfera intemporal, cuya suma de elementos y su equilibrio tonal remiten a la presunta esencia de una ciudad con los caracteres físicos y psicosociales de Montevideo en los años cuarenta del siglo XX. Lo sorprendente es la inercia histórica que ha tenido esa atmósfera ciudadana como matriz de identidad, que guardó para el futuro la impronta intacta de aquella adolescencia provinciana en las márgenes del mundo, cuando la ciudad despertaba, lentamente, a la modernidad.

Entre los discípulos del TTG que cultivaron con mayor ahínco esa temática durante el magisterio directo de su fundador se cuentan Julio Alpuy (Tacuarembó, 1919-Nueva York, 2009), Elsa Andrada (Montevideo, 1920-Nueva York, 2010), José Gurvich (Lituania, 1927-Nueva York, 1974), Gonzalo Fonseca (Montevideo, 1922-Seravezza, 1997), Francisco Matto (Montevideo, 1911-1995), Augusto Torres (Barcelona,

1913-1992), Horacio Torres (Livorno, 1924-Nueva York, 1976) —para dejar allí la larga lista de la cual los nombrados forman parte—. A ellos se puede agregar otros que incursionaron en el tema de manera más esporádica, como Guillermo Fernández (Montevideo, 1928-2007), Anhele Hernández (Montevideo, 1922-2010), Jonio Montiel (Catania, 1924-Montevideo, 1986), Dumas Oroño (Tacuarembó, 1921-Montevideo, 2005), Manuel Pailós (Galicia, 1928-Montevideo, 2004), Héctor Ragni (Buenos Aires, 1897-Montevideo, 1952), Edgardo Ribeiro (Artigas, 1921-Maldonado, 2006), Alceu Ribeiro (Artigas, 1919-Palma de Mallorca, 2013), para citar solo a algunos. Más tarde, en los últimos años del TTG (1954-1964), la imagen de la ciudad fue revisitada por nuevos seguidores de las enseñanzas del maestro. Cabe recordar, en tal sentido, algunas obras de Sara Acevedo de Capurro (Montevideo, 1922-1997), Walter Deliotti (Montevideo, 1925-2020), Héctor Goitíño (Durazno, 1936-Montevideo, 2016), Linda Kohen

(Milán, 1924), Nelsa Solano Gorga (Treinta y Tres, 1921-1984) y Ernesto Vila (Montevideo, 1936), entre otros.

En toda esta pintura de tema urbano se advierte la presencia indistinta de objetos y personas inmersos en un espacio estático, totalizante, que deja entrever una poética intimista latente tras el rigor formal del esquema constructivo. La conjunción de grises, ocres y sienas fue, desde el principio, la paleta predominante de la atmósfera urbana vista a través del cristal del TTG; una atmósfera que, por extensión, abarcó también al género del retrato.

El uso de esos matices propios de una *pintura mediterránea* a la que estaba muy allegado Torres García fue una constante de fondo que no impidió el uso de otras convenciones cromáticas, tanto en la obra mural como en ciertas pinturas de caballete. En efecto, hacia 1943 el maestro propuso a sus discípulos una pintura basada en la combinación de los tres colores primarios más blanco y negro

Julio Alpuy, «Construcción». Óleo sobre cartón, 1953, 50 x 60 cm. Colección Carriña Queigeiro.



Gonzalo Fonseca, «Montevideo-La Boca». Óleo sobre tela, 1948, 130 x 215 cm. Colección particular.



(llamada *pintura en cinco colores*), lo que cual no solo se aplicó a los murales del hospital Saint Bois (1944), por ejemplo, sino que fue un ejercicio que se extendió a la obra constructiva y al paisajismo urbano, como lo demuestran varias pinturas de esos años.

En 1947, el maestro indujo a componer sobre la base de una perspectiva con punto de fuga central, no para crear la ilusión de un espacio tridimensional, sino con el propósito de conformar una trama que no fuera ortogonal, pero que también permitiera crear un cierto orden geométrico dentro del plano. Encontramos este tipo de representación en la obra de muchos discípulos del TTG, e incluso en la del propio maestro, que pintó con él varios óleos de ciudad (por ejemplo «Puerto metafísico», 1947).

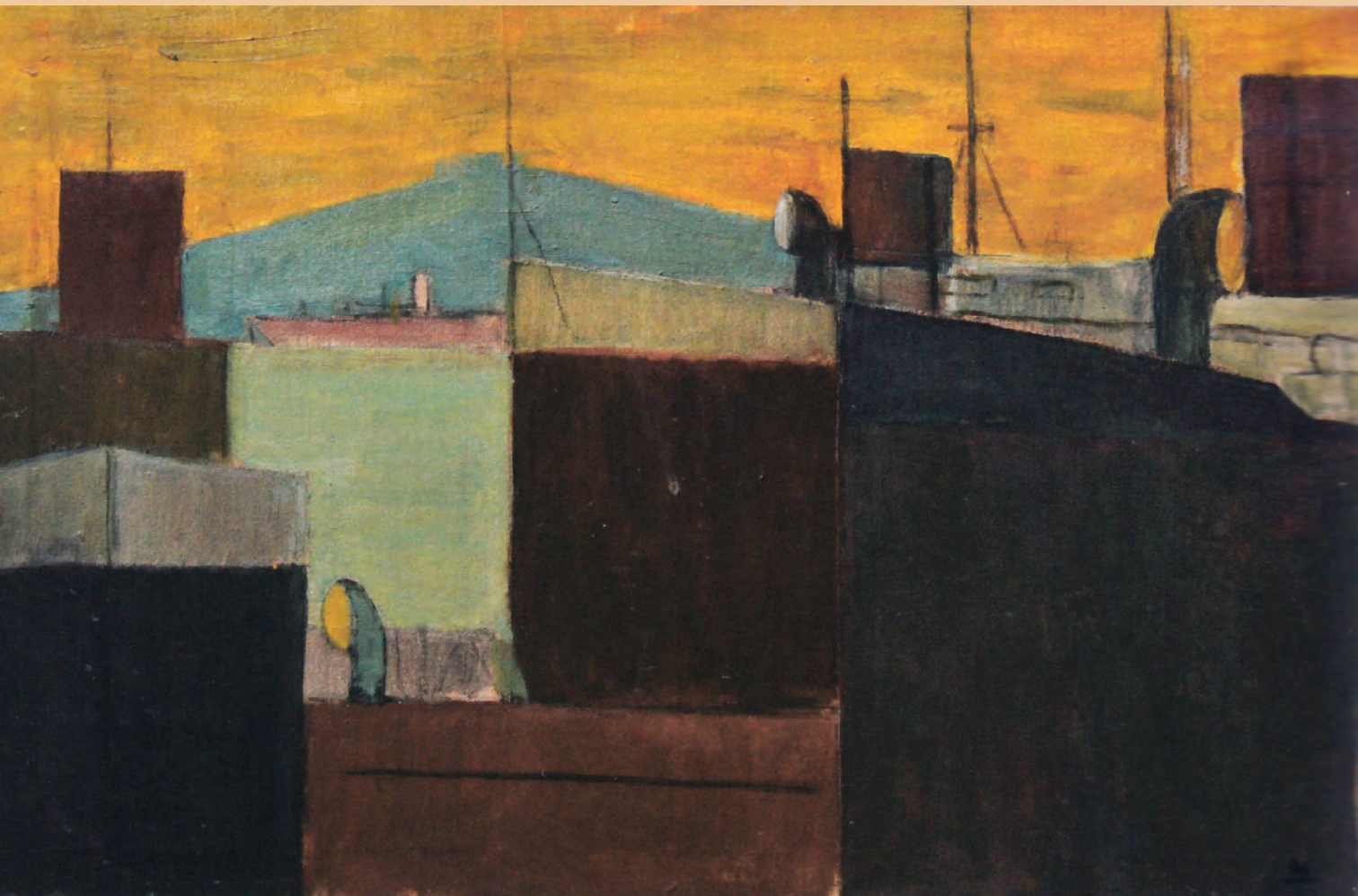
Entre 1944 y 1950, Gonzalo Fonseca llevó a cabo una larga serie de pinturas en las que abordó escenas del puerto y sus alrededores. En esa época, varios alumnos del TTG comenzaron a rendir culto a esa zona de la ciudad, lo que perduraría en generaciones

posteriores. Fonseca instaló su vivienda y taller, hacia 1944, en una parte del antiguo edificio (hoy demolido) ubicado en las calles Ituzaingó y 25 de Agosto. En 1948 Roberto Sapriza, allegado al grupo, publicó una novela titulada *El puerto y Arturo*, en la cual teje una intrincada historia de personajes algo oníricos que pueblan los márgenes urbanos, con zaguanes cerrados, fachadas roídas, calles empedradas, patios solariegos y un paisaje sonoro pautado por la bocina de los barcos y el chirriar de las grúas portuarias. Dos años después, Fonseca entregó a Sapriza su propio ejemplar del libro (que este le había obsequiado oportunamente) con más de setenta dibujos y acuarelas constructivas realizadas directamente en sus páginas, como demostración de complicidad y afecto hacia el amigo. La anécdota ilustra no solo aquella cuestión de la insularidad y el trasfondo casi secreto con que se tejían fuertes amistades en el restringido círculo del TTG, sino, además, el compromiso profundo que significaba, entre sus miembros, compartir el

alma de ciertos espacios marginales de la ciudad.

Esta atracción que ejercían los márgenes llevó a que varios integrantes fijaran residencia temporal no solo en la Ciudad Vieja, sino también en la Villa del Cerro. Además de Fonseca, lo hicieron Alpuy y Gurvich. Este último realizó paisajes portuarios desde la misma habitación que había ocupado Fonseca, quien pasó a instalarse sobre las orillas del Cerro, en la calle Polonia 3166. En esa casa se organizaban frecuentes reuniones de integrantes del grupo, a las que concurrían los hermanos Torres Piña, Matto, Alpuy, y también Gurvich, quien luego de regresar de un viaje por Europa e Israel en 1957, la ocupó durante varios años, ya que Fonseca se había radicado definitivamente fuera del país. El jardín de aquella vivienda estaba rodeado por una muralla de piedra rústica a la cual Fonseca había incorporado mármoles, cerámicas y lajas con incisiones constructivistas. Allí Gurvich realizó también cerámicas que aplicó en las paredes, con lo cual la casa se fue convirtiendo en

Elsa Andrada, «Vista portuaria del Cerro de Montevideo», alrededor de 1996. Óleo sobre tela, 45 x 70 cm. Archivo Fundación José Gurvich.



un lugar ritual, cargado de signos que marcaban distintas etapas de la vida y la obra de aquellos correligionarios.

El cotidiano del Cerro, con su paisaje de vecindades tan diversas, se manifestó de modo peculiar en la obra pictórica de Gurvich mientras vivió allí (1956-1963 y 1965-1969). Miembro de una familia de inmigrantes lituanos, sintió un ancestral apego hacia aquellos rincones apartados, poblados con trabajadores y artesanos procedentes de las más variadas partes del continente euroasiático. Allí descubrió las afinidades que ese lugar guardaba con la atmósfera humana del *kibutz* Ramot

Menashe, en Israel, donde había vivido y compartido prácticas agrícolas. En las pinturas que realizó durante su estadía en el Cerro las escenas de vida cotidiana adquieren un fuerte sentimiento de *communitas*, de proximidades afectivas que surgen de la práctica vecinal y laboral muy propias del lugar, y cuya latencia poética parece dedicada enteramente a la fraternidad humana. En ellas, la relación vecinal adquiere el misterio propio de una liturgia religiosa: las conversaciones, los saludos, los abrazos, compartir el pan en una misma mesa son pequeños acontecimientos que constituyen actos rituales en la convivencia tanto familiar como comunitaria, y

cuya profunda proyección mística tiende puentes con la pregonada —a partir de otras fuentes— por Torres García.

La condición *portuaria* tan propia de las capitales rioplatenses hizo que el imaginario pictórico construido por muchos integrantes del TTG en torno al puerto de Montevideo se extendiera, sin soluciones de continuidad, al barrio La Boca de Buenos Aires (como lo testimonia «Montevideo-La Boca», de Fonseca, 1948), lo cual llevó a una práctica de pintura en ambas orillas que se extendió, incluso, en artistas que se allegaron a ese taller sobre finales de la década del cincuenta.



Página contigua: José Gurvich, «Paisaje», 1952. Óleo sobre cartón, 26 x 34,5 cm.
Archivo Fundación José Gurvich.

Abajo: José Gurvich, «Almuerzo en el Cerro», 1959. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 14 x 27 cm. Archivo Fundación José Gurvich.



Izquierda: Club de Grabado de Montevideo. Almanaque 1966 (marzo-abril). Montevideo. 50 x 23 cm. Diagramación: Adela Caballero. Grabados: Gloria Carrerou y Lila González Lagrotta. Colección Anáforas.

Derecha: Jaime Pérez Jorge. «Kiosco». Xilografía. 60 x 40 cm. Colección Anáforas.



Club de Grabado de Montevideo. Almanaque 1981. Montevideo. 35 x 40 cm.
Carátula: Héctor Contte. Serigrafía: Óscar Ferrando. Colección Anáforas.



Otras miradas a Montevideo (1960-2000)

Después de 1960 es difícil encontrar en la pintura y el grabado una representación de la ciudad en los términos en que había estado planteada hasta mediados del siglo. La ciudad de los conflictos y la violencia sociales, tanto como la posterior ciudad del desamparo, la disgregación y la nostalgia, posicionan al sujeto que la habita, con sus temores, deseos y perplejidades, en el centro de las nuevas narrativas. A la ciudad se alude, la mayor parte de las veces, en forma elíptica, ya que siendo el ámbito que cobija las nuevas subjetividades es, a la vez, el lugar imaginario en que estas proyectan su propia imagen.

El Club de Grabado de Montevideo, fundado en 1953, recurrió durante los años sesenta en sus almanaques y ediciones mensuales a una representación de la ciudad según prototipos edilicios del siglo XIX. Lo hizo con una impronta artesanal y lúdica, evocando imágenes antiguas de la gráfica popular. El almanaque de 1966 (acompañado con textos que habían sido publicados en un almanaque uruguayo

cient años antes) es un buen ejemplo de esa iconografía anacrónica y festiva de Montevideo que aparece también en varios grabados realizados por integrantes del club durante esa década.

En los años ochenta la nueva imagen montevideana que se proponía desde esa institución refleja un estado de ánimo social muy diferente al de los sesenta, un estado propio del momento en que la expectativa de la restauración democrática dejaba asomar una esperanza moderada, al tiempo que se intentaba salir del prolongado silencio impuesto durante más de diez años por la dictadura civil-militar. La mirada hacia el futuro aparecía teñida, entonces, de las vacilaciones del presente y también de la tragedia del pasado inmediato, lo que daba crédito a una imagen de ciudad ambivalente que bien podemos encontrar en algunas de las publicaciones del Club entre 1980 y 1985.

En ese quinquenio había surgido el Grupo de Estudios Urbanos liderado por el arquitecto Mariano

Arana, que pregonó la defensa del maltrecho patrimonio arquitectónico, principalmente de la Ciudad Vieja. Si bien su propuesta fue un llamado a la reflexión sobre el pasado y el presente de la ciudad, trascendió el ámbito académico para convertirse en una reivindicación política que encontró amplia resonancia social en ese momento. Este hecho contribuyó, en cierta medida, a que la imagen de Montevideo que se insinuaba en aquellas publicaciones del Club de Grabado no fuera ya solo la reminiscencia amable de una ciudad ecléctica y provinciana, como en los grabados de los sesenta, sino que constituyera el escenario simbólico en el que se forjaba una apertura social sostenida por la creciente protesta antiautoritaria iniciada en 1980. Así lo sugieren los almanaques editados por el Club de Grabado (ahora en *offset*) en 1981 y 1983.

A partir de 1985, con el reinicio del ciclo democrático, la cuestión de la memoria pasó a ocupar un lugar importante en la configuración de las identidades

individuales y grupales. Por un lado, porque los años de silencio impuesto habían significado la interrupción del diálogo social, incluso dentro del núcleo familiar, y, por otro, porque al recomponerse la dinámica de los vínculos interpersonales esas identidades buscaron autodefinirse sobre la base de sus propias memorias. Esta cuestión se puso de manifiesto claramente en buena parte de las prácticas artísticas de los años noventa, con sus diversos formatos de pintura, instalación, videoarte, performance, muchas veces tributarias de lenguajes conceptualistas.

La dificultad que tal contexto ofrece para encontrar en ese período representaciones gráficas significativas de la ciudad es aun mayor si se pretende que ellas sean capaces de suministrar, junto a la mirada del artista, indicios del estado anímico social

de la época. Sin embargo, esta pretensión encuentra asidero en ciertas obras de Virginia Patrone (Montevideo, 1953) entre finales de los años ochenta y mediados de los noventa. La artista rinde allí tributo a su ascendencia familiar de artesanos y diseñadores italianos llegados a Montevideo a finales del siglo XIX, pero también a su propia experiencia como habitante de ese antiguo centro urbano desde la niñez. Inquietantes memorias personales y familiares son entonces convocadas para la creación de un universo fantástico que, inexorablemente, contiene también rasgos sintomáticos del momento histórico en el que tiene lugar. En esas pinturas y dibujos, los espectros que la artista extrae de su propio subconsciente se identifican, en buena medida, con los de un imaginario colectivo al cual, la Ciudad Vieja, ofrecía nuevas y perturbadoras claves de identidad ciudadana. Las formas de los edificios y

fachadas se vuelven ambiguamente antropomórficas, y así como el clima espiritual de época conjuga sentimientos encontrados, las pinturas aluden a un paisaje urbano en el que lo ominoso se confunde con lo erótico, y lo demoníaco con lo angelical.

Cerrado este somero examen de los problemas implícitos en ciertas representaciones de la ciudad entre comienzos del siglo XIX y finales del siguiente, queda abierta la posibilidad de que quien lee estas líneas se pregunte no solo por otras imágenes significativas de ese período, sino también por cuáles parecen ser hoy los lenguajes visuales pertinentes para abordar aspectos de una Montevideo policéntrica, agrietada por las diferencias sociales actuales que, a lo largo de su historia, resultan inéditas.

Izquierda: Virginia Patrone, «Sin título», 1986. Acrílico sobre tela, 97 x 130 cm. MJB, IM.

Derecha: Virginia Patrone, «Sífide», 1994. Lápiz sobre papel. Colección particular de la artista.



Montevideo en foco

La ciudad y su historia en fotografías

Clara von Sanden e Isabel Wschebor

A solo un año de patentarse su descubrimiento en París, en 1840 la fotografía llegó a Uruguay a través del daguerrotipo,⁹ el primero de estos procedimientos en producirse para ser comercializado. Ya en ese momento, su sentido fue el registro de diferentes lugares y espacios emblemáticos de Montevideo como capital del país, para demostrar la capacidad de esta nueva técnica al público presente, pero posiblemente también para dar a conocer sus vistas fuera de fronteras.

En aquel momento, los tiempos de captura de las imágenes eran prolongados, y los elementos prevalentes en ellas eran los que se encontraban estáticos. Captar

el movimiento y la actividad de las personas solo fue posible años más tarde. Dadas estas limitaciones técnicas, Montevideo fue representada sobre todo a través de su arquitectura y su paisaje. Algunas imágenes urbanas que se volvieron icónicas fueron capturadas desde el inicio, a través de aquel novedoso invento arribado al Río de la Plata.

Como se expresa en la investigación coordinada por Magdalena Broquetas, *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales (1849-1930)*, los pobladores de la joven república independiente —que aún era escenario de conflicto e inestabilidad política— se sirvieron de la fotografía, apenas ello fue posible,

para retratarse de forma individual o en familia. Con el tiempo, sectores sociales que aún no contaban con imágenes de sí mismos se fotografiaron en diferentes estudios locales. Sin embargo, pese al paulatino abaratamiento de su fabricación, en sus inicios la fotografía fue un medio caro cuyo empleo estuvo restringido a sectores de alto poder adquisitivo. Los retratos en estas primeras décadas no incluían el fondo de su ciudad, sino, en todo caso, telones de estudio similares a los de muchos otros lugares del mundo.¹⁰

Luego de aquellas primeras tomas urbanas al daguerrotipo, hay muy pocos ejemplos hasta la década de 1860, cuando, a iniciativa de

9 El daguerrotipo fue un procedimiento presentado por Jacques-Louis Mandé Daguerre en la Academia de Ciencias de París en agosto de 1839, que consistía en la toma de vistas fotográficas sobre la base de la sensibilización de una placa de cobre recubierta de plata. Se lograban imágenes positivas directas de cámara que, en la medida en que se dominara la técnica, podían tener un gran nivel de detalle. A partir de 1843, el avance en la técnica permitió la toma de los primeros retratos exitosos y este se convirtió en el más popular de sus usos.

10 <https://issuu.com/cmdf/docs/historia-fotografia-uy>

Vista de la calle Brecha y Templo Inglés, alrededor de 1870. Sin datos de autoría / Chute & Brooks, editor: José Pastorino.
Fotografía en papel aluminado sobre cartón de álbum, 34 x 26 cm. MHN, Colección Fotográfica. CF_A102_48.



algunos estudios fotográficos, comenzaron a registrarse distintos escenarios de la ciudad para venderse como vistas coleccionables, incluso series estereoscópicas que captaban la tridimensionalidad.

Las primeras series de vistas de Montevideo, como las de los estudios Chute & Brooks y Bate & Cía., reproducían el paisaje urbano a partir de sus edificios más significativos y de algunas vistas panorámicas que coinciden, en varios elementos, con las expresadas en soporte grabado poco tiempo antes. Los avisos de prensa promocionaban, por ejemplo, en el diario *El Siglo* en 1869, «dos docenas» de vistas de Montevideo «en tarjetas diferentes» que se vendían por lotes e incluían «La Matriz, Templo Inglés, el Cabildo, Mercado Viejo», los demás mercados, el Teatro Solís, la Casa de Gobierno, la «Calle 18 de julio con tren-way a la Unión» y varias vistas «a vuelo de pájaro» (tomadas desde lo alto de la catedral y del Cerro de Montevideo).¹¹

Algunos de los lugares que conformaban estas primeras series se repetían y, en varios casos, las tomas se reutilizaban. Así se formaron los primeros álbumes y colecciones de vistas en la década de 1870, a cargo de las casas fotográficas ya señaladas y de otras que se sumaron a este impulso. La Editorial Galli y Cía. publicó en 1875 un álbum llamado *Recuerdo de Montevideo* con copias de las vistas tomadas por los fotógrafos anteriores, en un novedoso procedimiento llamado *woodburytipia*, una de las primeras formas de impresión fotomecánica, que permitieron una reproducción masiva de las imágenes fotográficas. El álbum comenzaba con una vista de la bahía y la península desde la cima del Cerro, precedida por una exposición de los motivos de esta empresa para confeccionar el álbum que decía:

la magnífica posición en forma de anfiteatro y panorámica de esta ciudad le ha valido el pomposo título de «Perla del Plata». [...] ligada por el hilo eléctrico con Europa, cruzada por

líneas de Tren Vías, sus comodidades, su gran comercio, sus calles regulares, sus numerosos y magníficos edificios públicos y particulares, sus envidiables y saludables alrededores, favorecida de excelente clima la hacen la más predilecta de las Ciudades del Sur de América.¹²

En las décadas siguientes, las series de vistas incluyen muchas más tomas e incorporan edificios modernos para la época o de reciente construcción, nuevos espacios a ser jerarquizados en el imaginario visual. Se señalan en particular destacadas obras públicas, cuya puesta en marcha se inscribía en el impulso hacia un horizonte moderno. Así, edificios como la Cárcel Penitenciaria en la calle Miguelete, el Manicomio Nacional (actual hospital Vilardebó), numerosas residencias particulares e industrias destacadas se sumaron al repertorio de imágenes de aquellos álbumes, junto con representaciones de la costa o el paseo del Prado. Estas miradas se incorporaron en álbumes como los que creó la Escuela

11 «Dos docenas. Vistas de Montevideo en Tarjetas diferentes», aviso aparecido en *El Siglo* (Montevideo), 17 de agosto de 1869.

12 Álbum *Recuerdos de Montevideo*. Montevideo: Editorial Galli & Cía., 1875.

de Artes y Oficios entre 1882 y 1883 o los de John Fitz Patrick. A inicios del siglo XX, la tendencia a subrayar la presencia de las playas y los parques públicos se acentuó, en el marco de un creciente interés turístico por la ciudad, como se aprecia en las publicaciones de la Comisión Municipal de Fiestas (que en 1915 creó una dependencia específica para producir fotografías) y las numerosas series de postales editadas en ese período.

Las condiciones materiales y simbólicas de producción de la fotografía en sus primeros tiempos se han sedimentado en una memoria cultural de la ciudad de Montevideo centrada en los lugares y habitantes destacados como lo que merecía ser visto. Así, salvo excepciones, se trataba de paisajes y sectores sociales de alto poder adquisitivo, y que omitían otros escenarios de la ciudad.

No obstante, su revisión actual permite abordar nuevas narrativas historiográficas. De acuerdo con autores como Marc Ferro y John Mraz, es necesario observar elementos tangenciales a

la fotografía que brindan gran cantidad de información sobre la sociedad en que fueron producidos. Ferro llama «lapsus» a estos elementos, que muestran que «una película, una fotografía, se ven siempre desbordadas por su contenido», objetos, gestos, actitudes y comportamientos suelen escapar a la voluntad del realizador, dotando a una fotografía de un valor documental que trasciende su intención inicial. De esta manera, la fotografía nos permite según Mraz «descubrir cosas que fueron invisibles para el propio fotógrafo».

Observadas en general, las series de vistas urbanas no solían dedicar mucho espacio a sus habitantes ni a la vida desarrollada en los espacios y edificios que conformaban la carta de presentación de Montevideo ante propios y extraños. Sin embargo, al margen de su intención, conforme la fotografía lo permitió, estos fotógrafos capturaron modelos callejeros, personas en las esquinas, veredas y parques, muchas de ellas en el marco de su trabajo. Estos individuos, que en las series tempranas lucen

asustados y curiosos, aparecen luego confiados o incluso organizados, lo que revela el paulatino acercamiento de la cámara a la cotidianeidad.

Para observar estas presencias fotográficas como parte ineludible del paisaje montevideano, la serie de álbumes de Enrique Strobach, confeccionada en 1910 para la Oficina Central de Parques y Jardines es un muy buen ejemplo. En un relevamiento extenso de parques, plazas y playas en los que el Prado y el Parque Urbano destacan entre algunas tomas de avenidas y plazoletas barriales, la ornamentación urbana está siempre habitada, y en su mayor parte por jardineros, barrenderos y mujeres con criaturas a su cuidado. Del mismo modo, las vistas panorámicas de la ciudad ofrecen un acceso privilegiado a las azoteas y los patios traseros de muchas viviendas.

Lugar sin identificar (barrio Sayago o Cerro), década de 1910.
Fotografía estereoscópica en gelatina y plata sobre vidrio. Autoría de Juan
Duclos. Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo.
Donación de Graciela Labourdette. Foto 0067FPJD.CDF.IMO.UY.



Corte de calle en Conciliación esquina Del Cid, organizado por la comisión vecinal formada para reclamar el relleno de la ex Cantera Lussich en Pueblo Victoria, diciembre de 1965. Fotografía de Mario Benabbi.
Fotografía en gelatina y plata sobre plástico, formato 35 mm. Archivo de Mario Benabbi, No307_40.



Juegos de la plaza ubicada sobre el relleno de las canteras que habían pertenecido a la empresa Lussich y Cía, entre las calles Conciliación, Del Cid, Gobernador del Pino y el arroyo Miguelete, octubre de 1968. Fotografía de Mario Benabbi. Fotografía en gelatina y plata sobre plástico, formato 35 mm. Archivo de Mario Benabbi, No306_31.



Otros archivos, otros relatos, otra ciudad

Ante esta desigual representación de los espacios urbanos en los acervos públicos, en los últimos años fue necesario aventurarse hacia otros archivos, colecciones o imágenes dispersos fuera de los recintos institucionales que permitieran capturar la historia de otros espacios urbanos, en especial los ubicados fuera del radio del centro histórico y la costa urbana.

Las posibilidades de adquirir y usar cámaras fotográficas en el espacio doméstico a inicios del siglo XX y su expansión en las décadas siguientes hizo cada vez más extensivo el ejercicio de la fotografía a quienes no contaban con un estudio establecido o una vocación artística ligada a este medio. Jefes y jefas de familia, personas curiosas por la nueva práctica y hasta niños o niñas eran invitados a usar la cámara. Esto permitió que más personas adoptaran el oficio de forma ambulante y más instituciones contrataran este servicio —escuelas, industrias, entre otros—, y que se conformaran

nuevos repertorios a partir de estas prácticas. Muchos de ellos fueron descartados o destruidos, pero otros se conservaron, principalmente en manos privadas o de organizaciones diversas. Su revalorización es clave para desarrollar nuevas narrativas y memorias culturales sobre el pasado visual de Montevideo, que permitan releer lo que había sido preservado de forma oficial o a través de la prensa y complementar o interpelar las formas en las que imaginamos la ciudad en el pasado.

A comienzos del siglo XXI, la conformación del Centro de Fotografía de Montevideo en la IM incorporó entre sus objetivos dotar a la ciudad de una memoria visual que se expandiera más allá de las series de vistas concentradas en las zonas céntricas y la faja costera. El actual CdF (inicialmente Archivo Fotográfico de Montevideo) tuvo entre sus primeras iniciativas la puesta en marcha del *Proyecto NosOtros: los barrios de Montevideo en imágenes*.¹³ Esta

iniciativa se propuso salir a buscar fotografías de los barrios que no estuvieran registrados en el archivo oficial de la ciudad y se dedicó también a tomar fotografías contemporáneas de las personas que habitan esos espacios, así como a capturar sus testimonios sobre la historia de esos lugares. Esta línea de recuperación patrimonial permitió rescatar y conservar imágenes históricas de barrios como Peñarol, Melilla o Santiago Vázquez, que no estaban representados en el archivo oficial de la ciudad, o enriquecer la memoria fotográfica de barrios como Ciudad Vieja o el Cerro, entre otros, con imágenes domésticas que revisitaban estos lugares con un enfoque atento a la memoria de las personas que los han habitado.

Este nuevo impulso en el rescate de archivos se enriqueció con iniciativas de carácter asociativo, como un plan de recuperación del acervo del fotógrafo Mario Benabbi desde la Comisión Vecinal de Pueblo Victoria. Se trata del

¹³ Ver: <https://cdf.montevideo.gub.uy/fotografiasdelcdf/6>.

Intercambio entre el conjunto Bantú y otras agrupaciones barriales con la agrupación Odín Teatret de Dinamarca entre las ruinas del Barrio Ansina. Calle Ansina esquina Isla de Flores (Montevideo), 29 de marzo de 1987. Sin datos de autoría/ Estudios fotográficos CEY. Impresión digital sobre papel. ASM / Laboratorio de Preservación Audiovisual, Universidad de la República, Archivo Tomás Olivera. AI-ATO-B-13-55-1.



acervo más voluminoso para un barrio no consignado en los archivos de la ciudad, y es un ejemplo de los numerosos fotografías *sociales* que desde la década de 1940 cubrían eventos familiares e institucionales, así como el trabajo cotidiano y los productos empresariales para elaboración de catálogos y publicaciones, entre otros encargos. A este repertorio de imágenes, el propio Benabbi sumó el relacionado con su militancia social y con una vocación de documentar las transformaciones de su barrio. Su archivo fue recuperado por la Comisión Vecinal de la que formaba parte y reúne unas noventa mil imágenes tomadas a lo largo de casi cincuenta años.

En los últimos años, varias iniciativas impulsadas desde

la Universidad de la República (Udelar) han permitido identificar y organizar importantes archivos que dan cuenta de sitios y manifestaciones culturales cuyo registro no había sido debidamente visibilizado hasta hoy. Estas actividades se han nutrido de nuevas perspectivas historiográficas que han exhibido la historia de las comunidades asociadas al mundo del trabajo y la vida sindical, las cooperativas de vivienda, los movimientos sociales vinculados a una nueva agenda de derechos o comunidades históricamente ignoradas, como la población afrodescendiente en Uruguay.

Con respecto a los archivos, se destaca la recuperación por el Archivo de Sociedades en Movimiento de la colección

Tomás Olivera, referente de la organización Africanía, que hoy permite contar con imágenes de los procesos de construcción y desarrollo de la vida cultural de las comunidades afrodescendientes en el Barrio Reus al Sur. A su vez, imágenes cinematográficas sobre el conventillo Medio Mundo y los cantegriles de la periferia urbana, producidas por Alberto Miller o Ferruccio Musitelli desde finales de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente recuperadas recientemente configuran otros contrapuntos de aquel imaginario urbano socialmente aceptado. Del mismo modo, la iniciativa «Cuenta la ciudad desde tu barrio», impulsada en el marco de los trescientos años de Montevideo por la Facultad de Humanidades y

Fotografía del proyecto mural «Miradas Ausentes» de Juan Ángel Urruzola, Montevideo, 2009. Imagen digital 53 x 53 cm a 300 dpi. Archivo particular del autor: <https://www.urruzola.net/obra/miradas-ausentes-en-la-calle/>

Esta imagen fue instalada en la calle Rincón, en la Ciudad Vieja de Montevideo, en setiembre de 2008 con el apoyo del Centro Cultural de España.

María del Rosario Carretero era de Montevideo, del barrio Malvín. Estudió Preparatorios en el IAVA, estaba en pareja con Juan Pablo Recagno, también desaparecido, y militaba en el Frente Estudiantil Revolucionario (FER). Se fue a Buenos Aires luego del golpe de Estado en Uruguay y participó en la formación del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP). Fue secuestrada el 1.º de octubre de 1976, de noche, junto a Miguel Ángel Moreno (desaparecido como ella) por un grupo de militares uruguayos y argentinos en el marco del Plan Cóndor. Se sabe que estuvo en el centro clandestino de detención y tortura Automotores Orletti.

Cabildo

Viernes 17
Contra las Tejas
La Teja Price + Contra las Costuras

¡Jueves Viernes 16
Littis - Utopiaap (live electro sets)
Live show by DJ Rolando & Patricia Sánchez
DJ Tiempos 8:00 (entrada)

Viernes 24
Mutante
Cucaracha Sound System
+ 235 + Nipple Attack
23 hrs.



Cabildo

Viernes 17
Contra las Tejas
La Teja Price + Contra las Costuras

¡Jueves Viernes 16
Littis - Utopiaap (live electro sets)
Live show by DJ Rolando & Patricia Sánchez
DJ Tiempos 8:00 (entrada)

Viernes 24
Mutante
Cucaracha Sound System
+ 235 + Nipple Attack
23 hrs.

buitres

... sobre
Florescia Sánchez

buitres

... sobre
Florescia Sánchez

buitres

... sobre
Florescia Sánchez

buitres

... sobre
Florescia Sánchez



Ciencias de la Educación de la Udelar y la IM, forma parte de la ampliación del repertorio de fuentes para repensar la historia de la ciudad.

Estos programas de reunión de archivos y fuentes históricas han nutrido nuevas formas de ver el espacio urbano y estimulado estudios sobre aspectos y sujetos

hasta entonces poco conocidos en la historia de Montevideo.¹⁴

La reciente recuperación de archivos privados y asociativos permite revertir las narrativas visuales sobre la ciudad y brinda imágenes de Montevideo que eran invisibles para su historia canónica. Las imágenes domésticas reflejan, a la vez, un mandato social y una práctica personal e íntima con sentidos

ligados a la identidad de las personas y su apropiación de los espacios y paisajes. Lo cierto es que la valorización pública de este tipo de imágenes configura un proceso reciente. Se busca de este modo establecer escenarios de *guías* y *contraguías* de Montevideo en las que la construcción de las imágenes que tenemos de la ciudad se configura a partir de diferentes lugares de enunciación.

La ciudad como espacio y como símbolo de identidad en la fotografía contemporánea

Aunque muchos aficionados registraron desde finales del siglo XIX paisajes, escenas y transformaciones urbanas, y varios fotoperiodistas desplegaron búsquedas estéticas que trascendían lo informativo en las publicaciones ilustradas, Montevideo se convirtió recién en objeto de una fotografía

catalogada como *artística* en la segunda mitad del siglo XX. Según señala Alexandra Nóvoa en el libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*,¹⁵ el documentalismo en el marco de los movimientos artísticos y aficionados tomó fuerza como lenguaje a partir de la década de 1960 y disputó el

espacio con los cánones estéticos que primaban, por ejemplo, en el Fotoclub Uruguayo, ligados a tradiciones pictorialistas.

La ciudad aparece también como protagonista en la obra de fotógrafos contemporáneos, tanto en el contenido de sus obras

De la serie « Lugar», Montevideo, 2007. Fotografía de Matilde Campodónico. Fotografía, toma directa, negativo color, 6 x 6 cm. Archivo particular de la autora.

14 Los archivos recuperados por iniciativas del Archivo de Sociedades en Movimiento y del Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Universidad de la República están disponibles en <https://asm.udelar.edu.uy> o en el canal de Youtube del LAPPA.

15 Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*, tomo II (1930-1990). Montevideo: CdF Ediciones, 2018. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/historia2_issuu



como en el modo en que ellas se apropian de los espacios urbanos. Un ejemplo interesante de esa relación entre la ciudad como espacio identitario y la obra fotográfica se halla en la trayectoria de Juan Ángel Urruzola. Ya como estudiante de Bellas Artes en la década de 1960, Urruzola participó de una intervención urbana que trasladaba las fotografías a serigrafías compuestas como *pegatinas* gigantes en los muros de Montevideo, mostrando de modo ineludible para cualquier transeúnte una crítica a la situación nacional. Años más tarde, luego de volver del exilio, otro de sus proyectos puso a la ciudad como protagonista: *Montevideo, 12 años después* (1985) fue una serie de fotografías en las que el paisaje urbano por sí mismo transmitía la experiencia de la dictadura y sus secuelas. Tiempo después, *Miradas ausentes* (2009) volvió a tomar las calles como sala y objeto de atención: la ciudad integraba a sus habitantes desaparecidos

por el terrorismo de Estado y se veía expuesta en los muros.

Montevideo fue también escenario de una producción fotográfica que irrumpió durante los años ochenta, en plena dictadura civil-militar, a través del Grupo de Estudios Urbanos liderado por Mariano Arana. A través de esta experiencia, la ciudad fue escenario de disputa cultural en torno a la memoria histórica, de combate al abandono del patrimonio y de la pugna por los derechos al uso colectivo del espacio, en un período de represión y ausencia de libertades públicas. La ciudad como asunto de trayectorias fotográficas diversas se potenció con la recuperación democrática: la llegada desde el exilio de fotógrafos como Jorge Ameal, Carlos Contrera y Daniel Caselli denota la intención específica de reencontrarse con los espacios que les habían sido suprimidos durante la dictadura militar. Aunque más joven, Matilde Campodónico expresa

su reencuentro con Montevideo a través de la fotografía al afirmar:

Crecí en México y regresar a Uruguay constituyó una labor ardua que empezó con el rechazo, lentamente convertido en intento de comprensión de lo que era esta tierra casi desconocida a la que retornaba. La fotografía me ha permitido algo inusual: construir este lugar a mi imagen y semejanza. Hacer de lo bueno un espacio grande y duradero. Permitir que el horizonte encontrado de tanto en tanto se volviera omnipresente. Que el mar marrón fuera más hermoso y atractivo que el azul, que la exposición brutal a los materiales, al viento, al frío, fueran parte de su belleza. Que el tiempo detenido permanezca.¹⁶

Estas expresiones de Campodónico resumen este recorrido donde cada presente ha elaborado sus propias formas de entender Montevideo, ampliando o sintetizando diferentes aspectos en los cuales la ciudad ha preservado o resignificado su identidad. La fotografía ha configurado un medio privilegiado para aproximarnos a ello.

16 Texto de presentación de la muestra fotográfica *Este lugar* (2019) de Matilde Campodónico. Disponible en <https://archivox.uy/artista/campodonico-matilde/>

Montevideo se mueve

Paneos y *travellings* en el cine uruguayo

Mariana Amieva y Georgina Torello

La imagen de Montevideo se construyó visualmente, desde su fundación hasta finales del siglo XIX, con lápiz y hoja, óleo y tela, albúmina y papel o vidrio. Una ciudad entre lo ideal y lo real vista, invariablemente, de forma estática: calles, monumentos, parques y playas, transeúntes captados —recreados, evocados o imaginados— en un instante preciso. La llegada del cine implicó un cambio radical en su representación: no se trata, es evidente, de un mayor grado de adherencia a la realidad, sino de las posibilidades del nuevo medio en lo que toca al devenir. Las primeras imágenes de la capital mostraron el movimiento de la ciudad a partir de una cámara fija —todo tenía que moverse en el interior del cuadro, ese fue su imperativo, su forma de distinción,

su demostración de modernidad—, pero pronto la cámara también empezó a desplazarse. La *flânerie*, ese vagar por la ciudad sin más objetivo que el de observarla, que la literatura había ofrecido a quien leía, alcanzaba su forma visual.

Este capítulo explora la representación de Montevideo en el cine uruguayo y para ello elige centrarse en dos técnicas específicas, puntualmente cinematográficas, como el uso del *paneo* (es decir, cuando la cámara gira sobre su propio eje) y del *travelling* (cuando se desplaza sobre el eje en un soporte o un vehículo), técnicas *descriptivas* que admiten no solo abarcar grandes áreas y mostrar monumentos, plazas, arquitectura y población —en este sentido, son fundantes de lo que Teresa

Castro definió como «impulso por el mapeo»¹⁷—, sino emular recorridos por el espacio y crear una experiencia inmersiva para el espectador: la de estar *dentro*, participando del paseo.

Como afirmaban los primeros eslóganes, las películas permitían viajar de manera virtual. Ambas técnicas responden a esa pretensión. A este recorte (uno entre muchos otros posibles), se suma otro que toca al conjunto elegido. Se esquivó el criterio de pasar revista a la representación de la ciudad en las *mejores películas nacionales* para rastrear estos usos y su construcción de sentidos en distintas formas de hacer cine en el país: meros fragmentos documentales, cortometrajes, ficciones, experimentos. Porque

17 Teresa Castro, «Mapping the City through Film: From Topophilia to Urban Landscapes», en Richard Koeck y Les Roberts (editores), *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, p. 145. Véase también: Teresa Castro, «Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture», en *The Cartographic Journal*, vol. 46, n.º 1, 2009, pp. 9-15.

fue con esa variedad, muchas veces en los márgenes del canon que, a lo largo del tiempo, se miró Montevideo.

Antes de que la cámara empezara a moverse *por* el espacio, Montevideo se filmó desde una perspectiva fija, replicando los motivos que las fotografías, postales y estereoscópicas reproducían sin cesar. Fue un Samuel Blixen enamorado de lo nuevo quien describió, bajo el seudónimo de *Suplente*, en setiembre de 1899, desde su columna en *El Día*, la Montevideo primero captada y luego reflejada en la pantalla: una matutina plaza Independencia, una bulliciosa feria en la avenida Rondeau, un desfile de Cazadores, una bahía «tomada desde el muelle de pasajeros, con el “Solís” que sale, el “Plata” que entra, y el “Villa del Cerro” que cruza». De esas vistas perdidas, interesa la última mencionada. Porque si propone una toma desde el muelle, pocos años después se verá (parte de) Montevideo *desde* el río, a través de lo que por un tiempo se conocería como *phantom ride* (paseo fantasma) y que luego se llamaría

travelling, una manera de mostrar que, se sabe, nació en 1896, precisamente en el agua, cuando Alexandre Promio filmó, para los hermanos Lumière, su vista de Venecia desde el canal.

Una tempranísima versión nacional de esto se filmó el 23 de marzo de 1907, cuando José Batlle y Ordóñez partía hacia Europa. Pese a su aparente sencillez, ni su confección —que implica una serie de tomas, montadas de modo estratégico— ni su aspiración simbólica son simples. La película hace varias cosas a la vez. En la versión de unos cinco minutos que se conserva, mientras *informa* sobre el viaje, *invita* a quien lo ve a protagonizar otro, aunque brevísimo. Empieza con cámara fija en el muelle, pero rápidamente *nos* instala en el río, desde donde *vemos* mujeres, infantes y hombres que, desde tierra firme, despiden al expresidente; embarcaciones repletas de otros festejantes; las escaleras del muelle por las que circulan Batlle y su familia para llegar al buque, y, ya en el buque, otros saludos. El puerto, en pleno proceso de modernización, se

puede leer como metonimia de la ciudad entera y la multitud, de la vibrante población montevidiana, incluido su apoyo al proyecto batllista.

Un horizonte ciudadano más abarcador aparece en la ficción *Almas de la costa* (Juan A. Borges, 1924), donde se lo muestra por medio de brevísimos (y precarios e indecisos) paneos desde las rocas del Buceo —el pueblo de pescadores donde sucede la acción— hacia Pocitos. Es decir, la toma nos coloca en una costa *humilde* y, desde allí, avizoramos su versión *acomodada*. Ese es el programa: tensionar, y hasta negar, la voluntariosa, obsesiva, representación de la ciudad como *bella*.

Precisamente a ese ideal adhiere *Del pingo al volante* (Roberto Kouri, 1929), un retrato de la elite montevidiana del momento. Y si la película no juega con las posibilidades motrices de la cámara para mostrar, al comienzo, el horizonte ciudadano, con su flamante Palacio Salvo en el fondo, dará una prueba virtuosa más adelante al conjugar movimiento, acción,

José Batlle y Ordóñez parte hacia Europa (1907).

Si sobre la película no tenemos más datos que los que contiene el propio nitrato (permanecen desconocidos quiénes la idearon, filmaron o produjeron y hasta su duración original o título —si alguna vez tuvo uno—, pues el que figura aquí es meramente descriptivo), en cambio sobre el viaje en sí, existe una atractiva documentación hecha de cartas, fotografías familiares y postales custodiada en el MHN. La película antecede ese viaje y sus descubrimientos. Pero vista desde hoy, los promete.



Del pingo al volante (Roberto Kouri, 1929).

Pergeñada por la sociedad benéfica femenina La Bonne Garde, y estrenada el 12 de agosto de 1929 en el Cine Rex de Montevideo, amén de la mencionada vocación topográfica, la película es un repertorio de usos, gustos y tics de las jóvenes modernas de la época, de nuestras flappers, y de lo que se divertían dentro de los márgenes del decoro (el término flapper se popularizó en la década del veinte para definir, en el contexto sajón primero y luego en general, a un nuevo tipo de mujer joven que, entre otras cosas, adoptó cortes de pelo bob, vestidos a la rodilla y se tomó ciertas libertades en la vida social). Como la mayoría de los filmes de los años veinte, este luce entintados —una de las técnicas de coloreado más comunes— en ocre, verde y rosa.



modernidad. A través de un montaje rápido que combina *travellings* laterales y hacia atrás con otras tomas, se registra la carrera vertiginosa de dos autos por la playa de Carrasco. La escena une las bellezas naturales y arquitectónicas del país (la costa, el Hotel Casino Carrasco) al despliegue tecnológico. Es un convite al público a participar con las y los protagonistas de una competencia automovilística que es también simbólica.

Del mismo período, se conserva un recorrido por la avenida 8 de Octubre desde el tranvía.¹⁸ Una *phantom ride* que cumple con su papel de inmersión en la frenética circulación de bicicletas, autos, camiones, y tranvías por una Montevideo de edificios bajos, postes de luz y carteles, cuando de repente sucede un imprevisto: un hombre trata de subir a un vehículo en marcha y cae ante el tranvía en el que *estamos*: la toma única, que llevaba unos cuatro minutos, se interrumpe (dejándonos

sin saber si el incidente fue fatal o no) para retomarse ya sin el accidentado. Estar *dentro* implica también la sorpresa, el shock.

Para cimentar visualmente la «atracción de la lejana capital, llena de tentaciones» (así dicen los títulos iniciales), *Dos destinos* (Juan Etchebehere, 1936), nuestra primera película sonora, conjuga las dos técnicas tratadas: un paneo del *skyline*, del horizonte, de Montevideo desde la Administración de Aduanas y casi a 360 grados, la exhibe en todo su abarrotado esplendor ciudadano. A continuación, un travelling nos coloca en el auto del protagonista y, desde allí, nos hace ver lo que él ve. Pero no solo eso. Esas imágenes se alternan con tomas frontales del vehículo. *Dos destinos* nos quiere dentro y fuera. Circulamos por un repertorio: la (entonces) calle 18 de Julio y su Palacio Salvo, la avenida Agraciada con sus construcciones en curso y, al fondo, el Palacio Legislativo, el Parque de los Aliados y su

Monumento a la Carreta; más adelante, la costa.

Un paneo similar al que funda la Montevideo de Etchebehere se encuentra en *Vocación?* (Rina Massardi, 1938). Pero su función es radicalmente diferente. La película abre con un mapa de *Sud América* (usado a menudo por el cine, y otra de las marcas de su vocación topográfica, de su necesidad de situar) y, luego, desde la altura, se mira la capital del centro a la rambla sur. El escenario principal de la película, sin embargo, es Minas y, más tarde, el exterior. Esa Montevideo que la abre aparece solo en ocasiones, pero —parece decirnos su directora, Rina Massardi— es ineludible para contar cualquier historia que tenga que ver con *lo uruguayo*.

Las cámaras que giran sobre su eje serán un *leitmotiv* para introducir la acción en la producción amateur-independiente de los años cincuenta. Las tomas pueden segmentar o ampliar el espacio,

18 Del programa *Caleidoscopio*, Obaldía, 1929, Recorrido por Montevideo, archivo de Cinemateca, en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ghbHmI4tguc>

Panorama (Fernando Sierra, Omero Capozzoli, José Bouzas, Henrio Martínez, 1956).

Contar con una obra a color y en cinemascope en el Uruguay de mediados de los años cincuenta puede generar sorpresa, pero se trata de una pieza muy modesta en la que un grupo de jóvenes aficionados que trabajaban en el medio audiovisual (como distribuidores o en compañías productoras) adaptaron la tecnología de cine amateur (película 16 mm) con un lente anamórfico traído de EE. UU. Esta película que estaba en manos de Henrio Martínez fue digitalizada en el Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Universidad de la República.



pero siempre nos ofrecen imágenes reconocibles de un centro urbano moderno.

En *Hay un héroe en la azotea* (Juan José Gascue, 1952), se nos instala en los techos bajos de Cordón Sur con sus chimeneas y claraboyas, donde el niño protagonista vive sus historias de caballería, mientras en la colorida *Carnaval* (Gascue, 1957), tres paneos —el centro de la ciudad, Barrio Sur y Palermo, y los techos de Palermo en los que sobresalen las mansardas del complejo Reus al Sur— son el preludio para llegar a la emblemática *cortada de Ansina*, donde, con la cámara ya en tierra, comienza la historia.

Este recurso se vuelve puro alarde en *Panorama* (Fernando Sierra, Omero Capozzoli, José Bouzas, Henrio Martínez, 1956), otro filme a colores y *cinemascope* que comienza con un paneo tan abarcador desde el Cerro, que luego se ve obligado a segmentar el espacio en imágenes panorámicas fijas

para describir con mayor detalle la gran ciudad.

Contrapunto de estas Montevideo complacientes —y en esto sucesora de *Almas de la costa*— es *Cantegriles* (Alberto Miller, 1958), sobre la vida en los rancheríos de Aparicio Saravia, parte de una brevísima imagen de la avenida Libertador para fundirse con otra del cantegril, del que ya no sale. El filme recorre el lugar, distingue áreas que cumplen distintas funciones, pero se centra en la vida cotidiana de la gente.

Un similar uso político del recorrido por el espacio aparece en *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960), como nota Cecilia Lacruz, donde después del título, «un silencioso paneo recorre lentamente una serie de postales» de Montevideo y más, hasta que se detiene para mostrar un rancherío.¹⁹ El gesto de Ulive es neto: utiliza el usual paneo descriptivo, pero a través de la postal nos

devuelve una Montevideo mediada, distanciada.

Si bien hay otros ejemplos en esta etapa, el caso de *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962) se destaca como repertorio de recurrencias. Producida por la Comisión Nacional de Turismo con el objetivo de promover la ciudad turística —dato que resulta imprescindible para pensarla— la obra parte de un paneo de 180° desde la azotea del edificio Ciudadela que vuelve a poner en el foco la plaza Independencia y la silueta del Palacio Salvo. Lo que llama la atención es la insistencia en el desplazamiento por el espacio con el que la ciudad se presenta a sí misma desde la primera década. Más que una imagen emblemática, la representación iconográfica de la ciudad necesita un barrido sobre el paisaje, no trabaja con la metonimia —es decir, con la parte por el todo—, sino con la enumeración. Con ese movimiento la plaza Independencia se termina de consolidar como significante

19 Cecilia Lacruz Fracchia, *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958-1973)* (Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), 2021, p. 71.

Carnaval en Montevideo (Juan José Gascue, 1957).

Gascue fue un asiduo participante de los concursos de cine que realizaban las distintas entidades públicas. De hecho, este cortometraje de diecisiete minutos fue presentado al concurso de Cine Documental de la Comisión Municipal de Fiestas y es un ejemplo elocuente del audiovisual que surge en este período. Para pensar la representación de Montevideo también resulta muy interesante su filme *Puerto* (1960).



de Montevideo. Para cumplir su misión propagandista, la película apela, ingeniosamente, a una excusa: la raya que debe trazar, en las calles de la ciudad, el joven protagonista. Entre las múltiples estrategias empleadas para mostrar el espacio, la película ofrece, entre otras amenidades, una variación del paneo inicial y de las vistas hasta aquí. En esta nueva versión, el paneo viene asociado, a través del montaje, a la mirada (subjetiva) de una muchacha que, desde el edificio Panamericano del Buceo, recorre visualmente el puerto. A la Montevideo *simplemente* mediada por la cámara se le suma otra mediación, la femenina.

Otros títulos del período, como *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961), acotan el recorrido, pero comparten una huella reconocible: la estructura de las sinfonías urbanas de la primera vanguardia. El espacio mostrado continuará siendo sobre todo costero: el puerto, el centro, los parques, las playas.

Para el nuevo cine que irrumpe a mediados de los sesenta, el paisaje montevideano parece haber perdido protagonismo. Es una cosa dada, es un marco en el que se *movilizan* los cuerpos. El foco está puesto en los rostros y en las palabras, habladas o inscriptas en el espacio. El escenario de la protesta marca lugares habituales, pero en raras ocasiones el foco está en ellos. Sucede en *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), donde la Universidad y su Facultad de Arquitectura son escenarios de las contiendas, pero la cámara en mano elige, siempre, el curso incierto de los cuerpos. Estas representaciones situadas ya no son el resultado de un itinerario, no llegamos a ellas, *estamos* inmersos en ellas. Lo mismo sucede con otros lugares significativos de Montevideo que tienen su representación audiovisual ajenos al *impulso por el mapeo*. En estos casos, no solo predomina la narración sobre la descripción, sino que se llega hasta la incertidumbre locativa.

En las ficciones narrativas que se vuelven habituales a finales del

siglo xx predomina la acción sobre el deambular: así funciona el recorrido por la rambla o la persecución a caballo en la playa Ramírez en *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994); la representación del Cerro o de Pocitos en *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), o el largo plano en el que se enlaza la vista cenital con el travelling en *Reus* (Pablo Fernández, Eduardo Piñero y Alejandro Pi, 2011). Esta última, una toma aérea que también parte del puerto y sigue la línea costera, pero en *sentido inverso*, se aleja de la ciudad de las playas y, con vocación casi didáctica, nos ubica en el barrio La Comercial, que luego describe con detalle siguiendo el recorrido de un auto, para llegar a la acción. Pero una vez hecha esta presentación, el espacio es sobre todo contexto.

Naturalmente, hay excepciones como la que plantean Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en *25 watts* (2001), donde la representación del espacio es central, pero está en función de los personajes, adosado a ellos. Así, en el *travelling* paralelo que abre la película —a diferencia de los vistos hasta ahora—

Cantegriles (Alberto Miller, 1958).

Esta obra tuvo mucha repercusión en su momento y recibió el premio de la Universidad de la República en el concurso de Cine Nacional en el marco del III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental que organizaba el Departamento de Cine Arte del SODRE. La Universidad de la República había ofrecido un premio al mejor filme que retratará la situación de los rancheríos suburbanos o rurales, buscando promover las representaciones de espacios tradicionalmente omitidos en los registros audiovisuales.



la ciudad pasa, literalmente, a segundo plano: en el primero están los tres protagonistas y su vagar desganado por la calle. Más adelante, encontramos una secuencia que, en clave lúdica, conjuga los dos recursos aquí analizados, hilvanando de forma precisa el uso particular del espacio público y privado: el paneo que *reproduce* el movimiento del tocadiscos en la habitación de uno de los personajes se alterna con el *travelling* desde el auto de otro. Una calle que puede ser cualquier calle medio vacía de un sábado a la tarde, una habitación que deviene en signo genérico. Pese a los afiches, estilos arquitectónicos y tiendas, potencialmente identificables, se invita a la mirada deslocalizada.

Con el tiempo, nos acostumbraríamos a otra versión de la deslocalización: la ciudad como set al aire libre, que cobró impulso con la creación de la Oficina de Locaciones Montevideanas en

2004, en la que se ven nuestras calles, parques y playas transformados en universales para rodar comerciales, películas y series internacionales; borradas todas las huellas identitarias, transformadas de lugares a locaciones.

Si hasta ahora el foco estuvo en la construcción de la ciudad por el cine, el cierre juega con su opuesto: arraigado en una capital reconocible está el cortometraje distópico *¡Ataque de pánico!* (Federico Álvarez, 2009). En él, robots gigantescos siguen un meticuloso itinerario que parte del puente del río Santa Lucía, a la entrada del departamento y pasa por varios de los lugares comunes montevideanos mencionados aquí, arrasándolo todo. Para eso, Álvarez emplea movimientos de cámara ágiles, prefiere a los *ordenados* paneos y *travellings*, las *caóticas* tomas con la cámara en mano, paralelas y contrapicadas o aéreas. Pero la idea de transitar

la ciudad, de manera dinámica, persiste: estamos ante un ejemplo redondo del impulso por el mapeo; ya no con finalidades *construens*, sino *destruens*. Significativamente, el último lugar que demuelen es el Palacio Salvo, antiguo símbolo de la modernidad, y en el centro de la plaza Independencia forman una bomba gigante que borra a Montevideo del mapa.

Las *Montevideos* que el cine retrató a través de las dos técnicas específicas elegidas a lo largo de su historia coexisten y se superponen en estas páginas, como se superponen sus ciudadanas y ciudadanos. El foco en lo espacial encuentra así, de modo irremediable, el orden de lo temporal. Si Uruguay se percibió hasta hace relativamente poco —o así reza buena parte de la crónica— como un país sin cine, las múltiples (re)presentaciones de su capital analizadas aquí cuentan otra(s) historia(s).

Me gustan los estudiantes (Mario Handler, 1968).

Esta épica de la lucha estudiantil conjuga el hecho de ser uno de los títulos más reconocidos del Uruguay del período, con la efectiva intervención en los procesos políticos que registraba. A partir de la alternancia entre las imágenes de la visita del presidente estadounidense Lyndon B. Johnson en la Conferencia de Jefes de Estado de la Organización de Estados Americanos en Punta del Este, en abril de 1967, y las protestas que generó esa visita, este filme logra un fuerte alegato antimperialista a partir de un elocuente uso de las imágenes y la relación que establece con la banda sonora. Las imágenes de la insurgencia estudiantil con los edificios universitarios de fondo resultan impactantes por los cuerpos en combate —fuerzas de seguridad disparando armas de fuego vs estudiantes armando barricadas y lanzando piedras—.



25 Watts (dirigida por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001).

Cuando evocamos este conocido filme que ayudó a marcar los nuevos rumbos del cine nacional, se nos vienen muchas imágenes a la cabeza. Identificamos fácilmente el murito en el que se encontraban los amigos, el bar, el videoclub, las vacías calles de verano. Lo que no logramos identificar, de forma precisa, es dónde ocurren los hechos. En la película la representación del espacio, más que un lugar, evoca un concepto.





UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY