



Pedro Miguel Astapenco, *Bombardeo a campesinos*, 1947. Dibujo a pluma. Banco República, Montevideo.

# La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial

The Disturbing Presence of Death. Its Representation in Uruguayan Art in Times of the Second World War

William Rey Ashfield

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

william@bmr.uy

0000-0002-3281-0273

Daniela Kaplan Stein

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

danielakaplan96@gmail.com

0000-0001-7941-5919

Recibido: 27/03/2023 | Aceptado: 25/07/2023

## Resumen

*El impacto de la Segunda Guerra Mundial en Uruguay ha sido tradicionalmente estudiado por la historiografía desde su costado socioeconómico, existiendo un gran vacío al respecto de su huella en el espacio cultural y artístico. El presente artículo se propone analizar, precisamente, aquellos cambios del corpus artístico uruguayo en relación con las representaciones de la muerte –en términos iconográficos, formales y expresivos– a partir de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, se estudian vertientes iconográficas relacionadas a la presencia explícita de la muerte, mientras que por otro se sugiere una serie de obras en las que se desarrollan tópicos y atmósferas que se vinculan de manera indirecta, aunque sin aludir llanamente a ella. Es en este caso donde destaca la presencia melancólica de una manera omnipresente.*

## Abstract

*The impact of the Second World War in Uruguay has traditionally been studied from its socio-economic angle, although there is still a great void regarding its impact on the cultural and artistic space. This article sets out to analyze the changes in the corpus of Uruguayan art in relation to representations of death –iconographically and expressively– since the Second World War. On the one hand, we study iconographic aspects related to the presence of death, while on the other, we suggest a series of works in which topics and atmospheres have indirect links to it. In this case, it is important the presence of melancholy by way of omnipresent form.*

## Palabras clave

Uruguay  
Segunda Guerra Mundial  
Iconografía  
Muerte  
Melancolía  
Pathos

## Keywords

Uruguay  
Second World War  
Iconography  
Death  
Melancholy  
Pathos

### Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rey Ashfield, William, y Daniela Kaplan Stein. "La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29(2023): 404-427. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8130>.

© 2023 William Rey Ashfield y Daniela Kaplan Stein. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Contexto cultural (1938-1948) y estado del arte

A pesar de la lejanía con el propio escenario bélico de la Segunda Guerra Mundial, así como de la escasa participación uruguaya en el accionar de las fuerzas aliadas –básicamente Uruguay fue en aquel conflicto un proveedor de materias primas de base alimentaria–, el impacto de los hechos y de la muerte generalizada en gran escala afectó el ánimo social local, así como su producción artística en particular.

No obstante, importa señalar que los cambios identificados en el cuerpo del arte –iconográfico, formal y expresivo–, o bien en su singular forma de tratar géneros y temas tradicionales, deben ser considerados dentro de un marco también conflictivo, que acercó otras imágenes de la muerte al escenario cultural uruguayo. Nos referimos, en particular, a conflictos como la Guerra Civil Española que, en años previos a la segunda gran conflagración, fue intensamente vivida dentro del contexto rioplatense, estableciendo traducciones icónicas de interés para la producción del arte.

En paralelo, es verificable también que ese estado de situación en la península ibérica lleve a tomar posiciones en Uruguay, a favor y en contra de las partes en pugna, tiñéndose la materia artística de inclinaciones y tendencias políticas, así como de componentes simbólicos elocuentes que cristalizan en diferentes imágenes visuales. La aparición de algunos espacios para la agremiación de los artistas y ciertos órganos de prensa asociados, –como es el caso de la revista *Movimiento*<sup>1</sup>–, así como de ámbitos y tertulias para la discusión política de intelectuales y artistas, forman parte de esta compleja urdimbre de escenarios que, por entonces, empieza a tejerse. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad civil uruguaya aparece más alineada en favor de las fuerzas aliadas y los sentimientos de angustia parecen multiplicarse por la escala que comienza a adquirir el conflicto (Fig. 1).

Otro aspecto a reconocer es que ese contexto conflictivo alienta ciertas líneas de trabajo en el arte como la del realismo social o, por el contrario, el de una producción con evidentes intentos de evasión hacia temas y atmósferas que, si bien parecen ajenas al conflicto, lo transparentan de una forma peculiar y característica. En cuanto a lo primero, se trata de un realismo social que no es deudor directo de otras específicas tendencias –como podría ser el caso del muralismo mexicano o la producción soviética en pintura– sino de

1. Esta revista nace bajo el nombre de *Aportación*, en julio de 1933. Poco tiempo después adquiere el nombre de *Movimiento*, configurando el órgano periodístico de la CTIU (Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) hasta el año 1936.

una compleja asociación de diversas miradas filosóficas y plásticas, tal como lo explica el investigador Gabriel Peluffo Linari<sup>2</sup>. En cuanto a lo segundo, conforma uno de los núcleos de mayor interés del presente artículo junto a otros modos más directos de representar los horrores de la guerra, siempre cifrados por la presencia inexorable de la muerte.

A la luz de lo planteado, el presente artículo pretende realizar un análisis sobre las transformaciones en el corpus artístico uruguayo con respecto a las representaciones de la muerte a partir de la Segunda Guerra Mundial, contemplando los campos iconográficos, formales y expresivos. No solo se atenderán aquellas manifestaciones explícitas de la muerte, sino que se tendrán en cuenta una serie de obras que evocan tópicos y atmósferas que se vinculan con la muerte, aunque sin referirse llanamente a ella. En este aspecto, la melancolía cobrará un especial protagonismo.

A priori, se considera que el escenario cultural uruguayo estaba más implicado aún en los conflictos mundiales de lo que se ha sostenido, no solo desde el campo informativo, sino también desde el clima espiritual. En este sentido, nos importa navegar por una serie de propuestas visuales que pueden ser imágenes ilustrativas de revistas, afiches propagandísticos u otros soportes, pero, por sobre todo, el verdadero centro de esta investigación lo constituyen aquellas obras que se identifican como piezas artísticas plenas, que son reconocidas por el *establishment* del arte y que, desde el arte mismo, parecen determinar una cierta consciencia o imaginario del período al que pertenecen.



Fig. 1. Anónimo. *El fascismo arrastra la humanidad a la barbarie*, 1935. Ilustración de portada de la Revista *Movimiento*, año III, no. 17.

2. Ver Gabriel Peluffo Linari, *Realismo Social en el arte uruguayo. 1930-1950* (Montevideo: Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992). Publicada en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992.

Para esto, hemos revisado un número importante de la producción concebida entre los años de 1938 y 1948, por entender que se da entonces una presencia de la muerte real, física y espiritual, a la que acompaña también una atmósfera general de desazón y melancolía social<sup>3</sup>, fenómeno que determina al arte correspondiente del período, en el Uruguay. Es un período, asimismo, que trasciende los límites de la conflagración por entender que hay un ambiente previo, así como un impacto posterior al definitivo final de la Guerra.

En relación a la bibliografía hoy existente –textos historiográficos, trabajos monográficos de autores, catálogos, etc.– es posible afirmar que hay un gran vacío de estudios específicos sobre este tiempo del arte en el Uruguay, aún cuando se pueda admitir que existen abordajes con indirectas incidencias acerca del impacto de esa gran guerra en la producción uruguaya. Las razones de este vacío quizá haya que buscarlas en cierto sentimiento de ajenidad –a lo que podríamos agregar otros términos asociables como lejanía, extrañeza y hasta extravagancia<sup>4</sup>– con que los historiadores e investigadores han entendido la posible proyección de aquella guerra en el país, siempre interpretada como fenómeno exógeno y carente de especial interés local salvo para la historia socioeconómica. Nada de su real impacto en la psicología individual y social de los uruguayos ha seducido a nuestros historiadores, sociólogos, o interesados en la psicología en general, aun cuando la producción artística del período tenga una carga importante de información que agregar en esos planos del conocimiento.

En el marco de las investigaciones más contemporáneas, algunos temas y tópicos en vínculo con la muerte y lo melancólico, desarrollados por distintos investigadores europeos y norteamericanos, han aportado, sin embargo, una guía fundamental –en términos metodológicos y conceptuales– para este trabajo. En este sentido, textos como los de Joke J. Hermsen<sup>5</sup> o Jean Clair<sup>6</sup> deben ser especialmente destacados.

---

3. Ver William Rey Ashfield, "Melancolía y metafísica. Arquitectura uruguaya en tiempos de incertidumbre global," *Vitruvia*, no. 6 (2020): 17-34.

4. Es ilustrativo, como algunos temas especialmente vinculados al plano militar de la Primera y Segunda Guerra Mundial, tratados como ejercicios de proyecto en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, fueron entendidos por los historiadores como ejercicios extemporáneos, ajenos a la realidad local y, por tanto, también extravagantes. En este sentido ver Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991), 13.

5. Joke Johanna Hermsen, *La melancolía en tiempos de incertidumbre* (Madrid: Siruela, 2019).

6. Jean Claire, *Malinconia* (Madrid: La Balsa de Medusa, 1999).

## La antesala bélica

El período de la Segunda Guerra Mundial dio mayor continuidad a ciertas atmósferas que, en realidad, habían empezado a hacerse presentes antes en la pintura uruguaya, sobre todo a partir de los años treinta. Distintos autores habían iniciado entonces un tratamiento particular del tema de la muerte de manera explícita y, también, de la creación de paisajes urbanos a partir de ámbitos vacíos o con escasa presencia humana, evocadores de una profunda angustia y soledad. Se trataba de una experiencia que, si bien se manifestó de manera acotada en la obra de algunos artistas, hacia finales de esa misma década del 1930 ya es posible asumirla como una creciente tendencia, aceptada y valorada por el propio *establishment* artístico, aunque no siempre concientizada como tal.

Importantes registros artísticos involucran imágenes diferentes de la guerra, como ser campos de prisioneros, movimientos masivos de refugiados y representaciones directas de la muerte en diversos soportes como afiches y dibujos de revistas. No están ausentes tampoco en las expresiones más canónicas del arte del momento: pinturas, grabados e incluso bocetos de escultura. En este sentido, la Guerra Civil Española, muy especialmente, había activado con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, una producción artística que buscaba expresar posiciones políticas absolutas y comprometidas, desarrollándose diversas publicaciones con ilustraciones en este sentido. De igual forma, el ascenso político del fascismo en Italia constituyó un factor de reacción en el medio artístico uruguayo, sin por esto obviar que la producción italiana tendría una importante influencia en el contexto artístico local.

La acción de los intelectuales y artistas dentro de ciertos marcos institucionales permitiría profundizar esta tendencia temática y expresiva, sobre todo en organizaciones como la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CIU) y más tarde la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), verdaderos espacios de aliento e incentivo a discursos artísticos y textuales, bastante comprometidos políticamente. La importancia de estas organizaciones trasciende el marco de análisis de este artículo y sus objetivos fundamentales; no obstante es importante reparar que, sin ellas, los discursos protestatarios y de denuncia hubiesen perdido mucha fuerza en el plano visual, aun cuando la producción mayoritaria del arte uruguayo recorriera otros andariveles y formas de expresión, que en algunos casos buscará caminos expresivos del estado de situación bélica mundial, o bien se alejará en forma absoluta de cualquier contenido histórico, político o literario, tal como sucederá con la escuela formada por Joaquín Torres García, a su regreso al país en 1934.

Las revistas publicadas desde esas organizaciones gremiales o intelectuales fueron el soporte de un considerable conjunto de imágenes sobre la guerra y la muerte, representada ésta bajo diferentes formatos. En este sentido, la revista *Movimiento*<sup>7</sup> era un ejemplo representativo y también la revista *AIAPE*<sup>8</sup>, donde una parte de esas representaciones podían asociarse a un realismo social, orientado a la denuncia de situaciones relacionadas con el sistema capitalista. En estas revistas se reconocen obras como la de los artistas Dante Contestabile, José E. Bravo, Amalia Poleri, Pedro M. Astapenco, Leandro Castellanos Balparda, todos ellos interesados y comprometidos en términos políticos. El primero de los nombrados, en particular, realiza una conocida acuarela donde destaca en primer plano una calavera con un cañón, respaldada por un capitalista que acumula dinero como fruto de la guerra; a los costados y debajo del cañón se exponen hombres con sus cuerpos mutilados (Fig. 2).

Resulta de interés mencionar la presencia de artistas inmigrantes, como el caso de la alemana Carla Witte, que vivió en Montevideo desde 1927 hasta su muerte, en 1943. Dentro de su producción, con una marcada influencia del expresionismo alemán, se puede observar obra que representa y se relaciona con la muerte<sup>9</sup>.

Otro ámbito que se constituyó en un espacio significativo para la evocación de la muerte fueron las exposiciones con propósitos de apoyo a la causa republicana española, especialmente aquella realizada en 1938 y conocida como *Salón de Bellas Artes de Ayuda a los niños de la España Republicana*.

Todo este conjunto de obras, así como los marcos expositivos, alientan una representación de la muerte, al tiempo que genera una atmósfera de pesimismo y un estado social melancólico, sobre todo si tenemos en cuenta que el arte y la fotografía son los vehículos fundamentales en la construcción y difusión de imágenes, durante aquellos años.

- 
7. Esta revista fue el órgano periodístico de la CIU y desde sus portadas se asoció la muerte a las ideologías y tendencias políticas rechazadas, como era el caso del fascismo, donde frecuentemente se asociaba a la figura de Mussolini con masacres colectivas o de muertes individuales.
  8. Revista que perteneció a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas [Profesionales] y Escritores por la Defensa de la Cultura, fundada en Montevideo en 1936. Se emitieron cuarenta y siete números entre 1936 y 1948. Se concibió como un espacio de reflexión política, de solidaridad internacional frente a la guerra civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, fue un medio de oposición al gobierno dictatorial de Gabriel Terra, un foco de debate y un foro ensayístico sobre arte y cultura en general. En: Gabriel Peluffo Linari, "Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948)," *Revista de la Academia Nacional de Letras*, no. 15 (2019): 113.
  9. Véase la pieza de tinta sobre papel creada por Witte para ilustrar el artículo "El destino manifiesto" de J. P. Pove en la revista *La Pluma* en su volumen 12, en 1929. Actualmente la obra se encuentra en el Museo Agustín Araujo, en Treinta y Tres.



Fig. 2. Dante Contestáble, *¿Hasta cuándo?*, 1937. Acuarela y tinta sobre papel.

En relación con lo anterior, parecería importante considerar el conjunto de posibles transferencias extranjeras -fundamentalmente europeas- que llegaron entonces al país. Sin embargo, las grandes exposiciones oficiales, como la desarrollada en el Salón Nacional de Bellas Artes y denominada *La Pintura Francesa: de David a nuestros días*, resultan totalmente ajenas al clima europeo del momento, así como de su



antesala bélica<sup>10</sup>. Muy distinta, en cambio, sería la representación de obras vinculadas a la Guerra, en las exposiciones que llegaron a Uruguay, una vez finalizada ésta.

### Presencias de la muerte en la iconografía local

El concepto de la mundialización bélica del siglo XX ha sido ampliamente trabajado por la historiografía. Enzo Traverso entiende que la Segunda Guerra Mundial fue un “condensado traumático”, con un alcance geográfico sin precedentes y no solo por las batallas que se pelearon en los distintos mares y continentes<sup>11</sup>. Los desplazamientos masivos de población, el exilio y la diáspora, la progresiva interdependencia económica, las transferencias tecnológicas y de conocimiento científico, la hibridación cultural entre naciones –e incluso entre continentes– se potenciaron “a través del prisma de la guerra”<sup>12</sup>.

Un proceso histórico de esta escala –un conflicto en el que se conjugaron guerras civiles, guerras totales y genocidios– en el que “una salvaje violencia ancestral se combinó con la violencia moderna”, impacta, inevitablemente, en el corazón de la producción artística y cultural<sup>13</sup>. George Orwell planteaba que la década del 1930 irrumpió en la cultura de tal manera que los escritores ya no conseguían encerrarse en un universo de valores estéticos, apartándose de los conflictos que golpeaban a la sociedad; el caso uruguayo no fue la excepción<sup>14</sup>. En el Uruguay de las décadas de 1930 y 1940, se hace ostensible la percepción de ser parte de un orden político mundial y de una comunidad de cultura, compartida por muchos latinoamericanos<sup>15</sup>.

Resulta axiomático que, en tiempos de guerra, la presencia de una iconografía de la muerte se acentúe, siendo constatable, en el caso uruguayo, que el conflicto cataliza ciertos vehículos y tópicos para expresarla. El mundo gráfico, en revistas ya citadas como *AIAPE: por la defensa de la cultura* –y otras como *Mundial*<sup>16</sup>–, aportan información

10. Esta exposición se inauguró en septiembre de 1939, bajo el patrocinio del presidente de Francia A. Lebrun y bajo la curaduría de René Huyghe. Las obras –óleos, dibujos y acuarelas– pertenecían al Museo del Louvre.

11. Enzo Traverso, “Introducción. Un siglo de violencia,” en *El significado de la segunda guerra mundial* (Madrid: La Oveja Roja, 2015), 19.

12. Traverso, 19.

13. Traverso, 18.

14. George Orwell, “Los escritores y leviatán,” *Estudios Públicos*, no. 18 (1985): 311-314.

15. Mariana Moraes Medina, “En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial,” *Revista Letral*, no. 24 (2020): 2, <https://doi.org/10.30827/rl.v0i24.11690>.

16. Revista mensual que se emitió entre 1940 y 1957. Ya desde su manifiesto fundacional, formulaba su pretensión de asentar al país en un orden internacional, haciendo una minuciosa cobertura de la guerra. En Moraes Medina, 9-19.

sobre una iconosfera luctuosa relacionada a visiones notoriamente bélicas y otras más propias de lo melancólico.

Para emprender un análisis de las vertientes iconográficas de la muerte en el período, se trazó una taxonomía que entiende estas representaciones a partir de tres categorías: la muerte representada en la figura humana, las naturalezas muertas y la muerte de cuerpo ausente. La primera, signada por el cuerpo desfallecido o la presencia cadauérica; la segunda, responde a un género tradicional de la historia del arte, que tanto se vincula con los conceptos de tiempo y muerte; la tercera se compone de un conjunto de obras en las que la muerte está presente a través de distintos elementos como temáticas, personas en sufrimiento, paisajes y composiciones.

En la primera de las categorías, en aquella en la que el muerto se manifiesta presente, se atiende a un conjunto de obras en las que la muerte se inscribe dentro de una atmósfera de *pathos* y desesperación. Con un tono de fuerte crítica social, varios artistas presentan los cuerpos, rodeados de seres queridos, signados por la expresión de desgarramiento y desconsuelo; también bajo distintas formas de mutilación corporal. Resulta sugestivo reflexionar que, si bien, como plantea Philippe Ariès, la muerte en la modernidad ha sido negada, alejada y “desterrada de la vida cotidiana”<sup>17</sup> –en clara continuidad con las iniciativas ilustradas y su discurso médico– es posible comprender que ciertos procesos históricos traumáticos, como fue la Segunda Guerra Mundial, cambian las lógicas de comportamiento habitual, por lo que la exhibición irrecusable de sentimiento se recrudece.

Ejemplos como la obra *¿Civilización?*<sup>18</sup> de la pintora uruguaya María Ferrari demuestran este sentimiento. Ya en 1938 la artista presentaba una escena de muerte, donde el desgarramiento es protagónico, a partir de un grupo de individuos que lloran y desesperan. Una escena de destrucción, donde el mensaje de la muerte se cataliza a través de figuras truncas, áridas ramas y la presencia de cuervos. En una línea análoga, la obra litográfica *Comparecidos* de Andrés Feldman<sup>19</sup>, pintor y grabador húngaro radicado en Uruguay en 1930, muestra un escenario nocturno y lúgubre, marcado por la oscuridad y las ramas secas, en donde se ve un conjunto de personas llorando a sus familiares fallecidos, con una potente expresividad a través de sus encorvadas figuras. La escena central encabezada por una mujer muerta, desplomada y con un niño llorando en su seno descubierto, realiza

17. Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (España: Taurus, 1984), 17-18.

18. María Ferrari, “Civilización,” *AIAPE*, no. 4 (1938): 1.

19. *Catálogo del XIII Salón Nacional del Dibujo y Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1950), ilustración 17.



Fig. 3. Pedro Miguel Astapenco, *Bombardeo a campesinos*, 1947. Dibujo a pluma. Banco República, Montevideo.

el dramatismo de la muerte, con ciertas reminiscencias a obras icónicas del universo rioplatense, como *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* de Juan Manuel Blanes.

Otro ejemplo ilustrativo es *Bombardeo a campesinos*<sup>20</sup> del uruguayo Pedro Miguel Astapenco, un artista de importante presencia en los salones locales (Fig. 3). Si bien cambia la *mise en scene*, situándose en el “durante” de la situación bélica, también hace foco en el desgarramiento familiar que provoca la muerte. La composición dinámica, combinada con la fuerza expresiva de las manos y puños apretados, el bebé muerto y la madre desesperada, podrían generar ciertas líneas de diálogo con obras como *Guernica* o *La Balsa de la Medusa*<sup>21</sup>.

Prosiguiendo con la misma temática, merece mención la obra *Bombardeo* de Héctor Sgarbi, un artista uruguayo que se radicó en París entre 1937 y 1946, siendo testigo de la Guerra desde el continente europeo. Con un marcado lenguaje vanguardista, híbrido recursos cubistas y surrealistas, planteando una composición donde domina la

20. En Ministerio de Instrucción Pública, *X Salón Nacional de Dibujo y Grabado 1947. Catálogo*. (Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes, 1947). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Teatro Solís de Montevideo, 1947.

21. Importa reparar que el boceto de esta gran obra de Théodore Géricault estuvo en Montevideo, a través del primer boceto que realizó aquel artista, donde la crudeza de tratamiento era aún mayor que en el cuadro definitivo.

destrucción y se hace presente el cadáver. Ciertos rostros de profundo dolor acompañan el sentimiento luctuoso.

La segunda categoría trazada entronca con el extendido género de las naturalezas muertas. Desde la filosofía, Guillermo Hurtado analiza su significado y entiende que esta tipología artística suscita incertidumbre entre lo animado y lo ya sin vida, ahondando especialmente sobre las ideas de corrupción; hay una compleja tensión entre la naturaleza que es idea de lo vivo y que, sin embargo, "no está más inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros"<sup>22</sup>. Pero también es paradójico que allí sea "donde con más garantías permanece y se perpetúa, donde logra sortear y esquivar su disolución"<sup>23</sup>. Por ende, siguiendo visiones como la de Hurtado, "la naturaleza muerta es siempre un enfrentamiento con el tema de la muerte, siempre acarrea la idea de *memento mori*"<sup>24</sup>. No obstante, no interesa en el presente artículo detenerse en la vasta producción de bodegones del período, sino en aquellos ejemplares que evocan de manera más directa la idea de la muerte.

En rigor, se trata de una producción escasamente conocida, que se relaciona con el mundo de las vanitas. Existen tres obras del pintor uruguayo Carmelo de Arzadun –reconocido, principalmente, por sus trabajos de carácter pianista y su posterior experiencia en relación al paisaje– que son prácticamente desconocidas, por formar parte de una colección privada. Estas presentan un potente discurso en relación directa con la muerte y la guerra, desde tres ejes diferentes. *In Memoriam*, fechada en 1942, despliega una trama diagonal donde se intercalan cráneos y cuchillas, sobre un fondo negro. La evocación de la calavera acompañada de armas pierde la lógica barroca de constituirse en un mensaje moral de crítica al hedonismo pero sí, en cambio, al mundo de la guerra (Fig. 4).

Una segunda modalidad es una *vanitas* mayormente tradicional, un óleo en el cual un cráneo se sitúa en una mesa junto con un jarrón y una pequeña escultura ecuestre, aparentemente de porcelana. Por último, la tercera variante esboza un conjunto de individuos, marcados por la multiculturalidad étnica, religiosa y temporal; una figura que alude a Cristo, otras que se acercan al mundo oriental, una referencia a Buda o un emperador romano, son tan solo algunos de ellos. En medio de este conglomerado humano, se sitúa una calavera. Con ciertos recursos que dialogan con artistas como James Ensor o Tarsila

22. Guillermo Hurtado, "Naturaleza muerta (still-life)," *Diálogo*, no. 64 (2020): 181, <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>.

23. Hurtado, 181.

24. Hurtado, 181.



Fig. 4. Carmelo De Arzadun, *In Memoriam*, 1942. Óleo sobre cartón, 100 x 75 cm. Colección privada, Montevideo.



Fig. 5. Carmelo De Arzadun, *Sin título*, s/f. Óleo sobre madera, 55 x 80 cm. Colección privada, Montevideo.

do Amaral, Arzadun hace una auténtica reflexión sobre la fugacidad de la vida, de manera transversal a distintas épocas y espacios. Se trata de un auténtico mensaje moral, asociado a la cultura del desengaño y al triunfo de la muerte, pero marcada por el sentido que le aporta la gran conflagración mundial (Fig. 5).

A estas representaciones de Arzadun podría asociarse una ilustración del artista local Severino Pose. Aunque anterior a las obras en cuestión, ya que se encuentra en un número de *AIAPE* de 1937<sup>25</sup>, implica a un escuadrón de soldados, pero con rostros cadavéricos; un auténtico ejército de la muerte. Si bien no persigue el mismo sentido que Arzadun, Pose también utiliza un patrón de largo aliento, que ya tenía sus orígenes en las *ars moriendi* del siglo XV, pero ajustado a una representación de la violencia del siglo XX.

25. Severino Pose, "Dibujo," *AIAPE*, no. 4 (1937): 8.



Fig. 6. Pedro Miguel Astapenco, *Refugiados franceses*, 1945. Tinta sobre papel, 24,5 x 28 cm. Museo del Departamento de San José, Uruguay.

Por último, se plantea la categoría de la muerte sin la presencia del cadáver, como otra manera recurrente de tratar el tema en este período. La integran aquellas obras en las que no hay presencia del cuerpo, ni tampoco una alegoría directa a la muerte. Empero, se sugiere una serie de obras que se contactan con temas que están directamente vinculados y que entroncan con el espíritu de la denuncia política. Obras como *Refugiado franceses* de Pedro Miguel Astapenco muestran realidades sociales que se tocan con la muerte en tanto también fruto de la guerra (Fig. 6)<sup>26</sup>. El uso de colores oscuros, la delgadez y expresión de los rostros, los rasgos de cansancio y de sufrimiento, generan atmósferas cercanas a la muerte, donde se sugiere su presencia, aunque no sea llamadamente incorporada. Resulta interesante destacar la evocación al mundo fabril en el fondo de la obra, un tema sustancial en el contexto del año 1945. El uso de la tecnología y de la industria, resultaba un factor que había sido entendido como símbolo de progreso e incluso, como una panacea universal, pero ahora transformado en una suerte de “vergüenza prometeica” para muchos intelectuales y artistas<sup>27</sup>, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Este concepto, acuñado por Günther Anders, se relaciona con el sentimiento de humillación de los seres humanos ante sus propias invenciones técnicas,

26. Tinta sobre papel del año 1945, conservado en el Museo del Departamento de San José, Uruguay.

27. Traverso, *El significado de la segunda guerra mundial*, 22.

una emoción despertada tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, las cámaras de gas y la industria armamentística en general<sup>28</sup>.

### Atmósferas melancólicas y la muerte involucrada

La Guerra no sólo operó como un escenario para la representación de la muerte y el sufrimiento social *stricto sensu*, generando específicas reacciones en el discurso político del arte, sino que también impregnó en muchos artistas bajo la forma de miedos e inquietudes, de tristezas y depresiones que requerían de otro cuerpo de imágenes o búsquedas icónicas. Aún falta estudiar, con mayor profundidad, los reales efectos de aquella conflagración en una sociedad como la uruguaya, fuertemente aluvial, con una considerable presencia de inmigrantes italianos y españoles, pero también de franceses, ingleses y, en menor medida, alemanes y personas provenientes de Europa oriental. Todos ellos siguieron desde Uruguay, los sucesos de la Guerra que afectaba a sus familiares más directos, todavía instalados en el viejo continente. De esos sentimientos de inseguridad, tristeza y desolación fueron los artistas los mejores receptores y traductores del ánimo social reinante.

En casi toda la producción plástica del período es posible descubrir una omnipresente melancolía, verificable en distintos registros como el grabado, la pintura, el dibujo, o incluso en la fotografía. Muy en particular, este estado melancólico se hace tangible en la representación de ámbitos urbanos, donde las partes de ciudad seleccionada tienden a ser barrios algo alejados del centro, menos dinámicos, afectados por improntas particulares como la atmósfera silente de la tarde o de otros momentos aún más crepusculares. También, esta melancolía puede identificarse en la imagen de ciertos espacios interiores, más íntimos, donde su foco parece centrado en las distintas actitudes de la figura humana representada. Finalmente, lo melancólico no elude su presencia en nuevos espacios creados por el artista –o por el arquitecto<sup>29</sup>–, algunos de los cuales pueden constituir ámbitos de evasión, o bien espacios para una nueva vida, cargados de una cierta metafísica.

Hay autores, en este sentido, que parecen ser centrales en la búsqueda de espacios urbanos donde domina esa “inquietante extrañeza”, tal como lo definiría Sigmund Freud

28. Traverso, 22-23.

29. Rey Ashfield, “Melancolía,” 17-34.

en su famoso ensayo *Lo ominoso*<sup>30</sup>. Uno de estos autores es el pintor Alfredo De Simone, inmigrante italiano nacido en Lattarico, a finales del siglo XIX<sup>31</sup>, cuya obra ha sido particularmente destacada por su factura material extremadamente densa y por su clara vocación moderna. Pero son, sin embargo, las condiciones del ambiente urbano representado lo que nos interesa señalar ahora. Esos espacios se limitaron a una parte específica de la ciudad, fundamentalmente la zona sur, más en cercanía con el mar<sup>32</sup>. Para entonces, si bien era una parte relativamente próxima al centro urbano, por la relación espacio-tiempo propia de aquel momento, bien podía entenderse como un ámbito de fuerte condición barrial, poblado por sectores de medios o escasos recursos, bastante diferenciados respecto de la población que habitaba el Centro y la Ciudad Vieja. De Simone se centra así en el espacio de las calles del Barrio Sur y, muy particularmente, en sus arquitecturas predominantemente decimonónicas o de comienzos de siglo. Esto podría llevar a pensar que sus pinceles y espátulas buscaban la nostalgia urbana, más que la atmósfera melancólica; pero no se trató de evocar aquel ambiente con dominante sabor a pasado perdido, ya que también se incorporan en la representación las arquitecturas más contemporáneas, de base ingenieril, que eran potentes exponentes de la ciudad moderna, tal como era la estructura del gran gasómetro, y que el artista no elude, sino que exalta en diferentes cuadros. Estas obras están marcadas por una atmósfera de silencios, de dominante luz vespertina, así como de una casi absoluta ausencia humana que conduce, de manera casi directa, a la escena melancólica. Una melancolía reinante que, por otra parte, no es ajena a la psicología personal y a las vicisitudes particulares de la vida privada del artista<sup>33</sup>. Obras como *Nocturno*, *Gasómetro*, *Atardecer en el suburbio* y *Claraboya* nos hablan de manera franca acerca de ese sentimiento crepuscular. No se trata de obras que, en su tiempo, pudiesen reducirse al limitado conocimiento de algunas personas; bien al revés, fueron obras valoradas que obtuvieron considerables e importantes premios en el medio uruguayo<sup>34</sup>. En esta medida es que

30. Sigmund Freud, "Das Unheimliche," en *Obras Recopiladas* (Londres: Imago, 1947), 12.

31. Hay dudas acerca del año exacto de su nacimiento. Son fechas posibles el 1 de noviembre de 1892; 29 de octubre de 1898; o bien 1896. Estas fechas corresponden a distintas fuentes manejadas: su partida de nacimiento italiana, su carta de ciudadanía y su credencial cívica. La fecha de 1896 surge de cartas y escritos propios del artista.

32. La zona del puerto y sus alrededores, así como la Ciudad Vieja de Montevideo, fueron también materia para su tratamiento en la pintura de De Simone, pero es en el llamado Barrio Sur de Montevideo donde mejor se entiende este sentimiento o tendencia.

33. Sus diferencias y dificultades físicas, que lo ubicaban entonces como una persona de capacidades diferentes –se usaba entonces el término "minusválido–," fue un factor que, al tiempo que le facilitó ciertos beneficios de parte del Estado, lo ubicó en el lugar de una relativa segregación social. Este hecho, posiblemente, hizo de De Simone un individuo afecto a ciertas depresiones y angustias recurrentes.

34. De Simone no fue un artista desligado de premios y exposiciones y es por eso que podemos inferir que su obra tuvo un importante grado de socialización y ayudó a construir un imaginario melancólico de la ciudad. Participó de la exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, donde recibió una medalla de plata. Más tarde, y en relación más directa con las obras que realizó en ese momento es premiado en las exposiciones realizadas por la Escuela Taller de Artes Plásticas y, también en los salones de pintura, tanto municipales como nacionales. En 1943 se realiza una muestra de carácter individual, con una gran parte de su obra, en el Subte Municipal.





Fig. 7. Alfredo De Simone, Gasómetro, s/f. Óleo sobre tela, 59 x 70 cm. Colección Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo.

podríamos pensar que la obra de De Simone forma parte esencial de la icono-esfera melancólica, afectada por esa inquietante presencia de lo extraño-conocido, de la que hablara Freud (Fig. 7).

Esa producción artística, precisamente, tiende a la captura de un estado general más que a una traducción del yo individual y es por eso que las formas construidas se inscriben dentro de determinadas modalidades recurrentes –en algunos casos establecen verdaderos *pathos formales*– pero que trascienden la representación específica de la

figura humana. En este sentido, muchos recursos se repiten en la representación del ambiente, tal como dijimos: espacios silentes, ausencia de movimiento, captura de lo espectral, perspectivas deformadas o anamórficas, ambientes marcados por la ausencia total de sombras o, por el contrario, por la presencia de sombras profundas y largas. Pero hay también recurrencias en el tratamiento de ciertos espacios interiores, los que tienden a complejizarse, o bien a captarse desde un horizonte particular. El velo constante de lo melancólico tiende entonces a un patrón que repite recursos pero que no impide distinguir la particular impronta de cada autor.

Pintores como Oscar García Reino acompañan con su obra de comienzos de los años cuarenta, una representación urbana inscrita dentro de esa misma línea. Su escena dominante es el puerto de Montevideo, espacio de extrema dinámica definido por el movimiento permanente de las embarcaciones. Sin embargo, este autor explora en la fijación del movimiento, en la captura espectral de los objetos representados, permitiendo siempre el claro reconocimiento de ellos. Obras como *Ventana* o *Puerto*<sup>35</sup>, recuerdan la luz tenebrosa que domina en la obra de algunos italianos como Mario Sironi<sup>36</sup>, así como sus arquitecturas con fuerte carga de abstracción resultan ser más dependientes de un neo-cubismo tardío, como el de André Lothe<sup>37</sup>. Esa ventana referida en el primer cuadro incorpora algunos edificios concretos de la ciudad, como el de la Aduana de Montevideo, pero su contexto ejerce sobre él una particular y extraña transformación. Al igual que sucedió con la obra de De Simone, los trabajos de García Reino no fueron esquivos a la premiación<sup>38</sup>, así como a la exposición en diferentes instancias y ámbitos de reconocimiento; también en este caso es posible afirmar que muchas de sus obras contribuyeron a la construcción de esa esfera melancólica, que persiste en el Montevideo artístico de la Segunda Guerra Mundial.

Hay también mucho de esto en ciertos ambientes creados por la literatura uruguaya del período, tal como se da en el caso de distintos cuentos de Felisberto Hernández, quien trata el extrañamiento de ciertos espacios de la ciudad, así como el de algunos interiores de las arquitecturas que recreó<sup>39</sup>. Sus personajes suelen disolverse en esa atmós-

35. Ambas obras fueron publicadas en Rey Ashfield, "Melancolía," 30-31.

36. Es interesante comprobar que, tal como lo afirmara el historiador y crítico uruguayo José Pedro Argul, en su clásico trabajo *Las artes plásticas en Uruguay*, García Reino tuvo un tiempo de admiración por los artistas del *novecento* italiano. Ver José Pedro Argul, *Las artes plásticas en Uruguay* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966), 189.

37. Argul, 189.

38. Algunas de estas obras fueron *Nocturno de Puerto* -premiada en el Salón Nacional de Pintura de 1940- y *Paisaje de Puerto* -premiada en el Salón Nacional de 1943-, entre otras.

39. Son muchos los cuentos donde esto sucede, pero muy especialmente vale la pena recordar: *Nadie encendía las lámparas*.



Fig. 8. Dante Contestabile, *La hermana mayor*, 1939. Escultura en yeso, 100 x 55 x 80 cm. Durazno Liceo, Uruguay.

fera extraña que mejor permite construir la literatura; pero en la pintura o la escultura los artistas deben recurrir a un tratamiento diferente de la interioridad arquitectónica y humana, apelando a posiciones reconocidas, que a veces se transforman en convenciones visuales. Muy frecuente es, durante este período, la presencia melancólica representada en la figura humana bajo el clásico paradigma establecido por Durero, en su grabado homónimo. Muchas son las obras premiadas en los concursos y salones nacionales que en Uruguay recogen este *pathosformel* individual, tanto en la pintura como en la escultura, instalando así un modelo representacional muy aceptado y estimado en términos estéticos. Son ejemplo de esto, distintos trabajos como la escultura realizada por Dante Contestabile y titulada

*La hermana mayor* (Fig. 8), –premiada con la medalla de plata en el Salón Nacional de 1939–<sup>40</sup> el óleo de Alceu Ribeiro titulado *Figura* también premiado<sup>41</sup> y la pintura *Mary* de Vicente Martín, distinguida asimismo en el Salón del año 1940<sup>42</sup>. Deben considerarse, además, diferentes ejemplos más tardíos, aunque siempre pertenecientes a la inmediata posguerra, como lo son la punta seca denominada *Retrato de Adolescente* de María Carmen Portela (c. 1946)<sup>43</sup>, el dibujo a pluma *Figura* de Juan Martín (1948) y la tinta china de Amalia Polleri identificada como *Retrato* y que fuera galardonada con una mención en el X Salón Nacional del Dibujo y el Grabado, del año 1947 (Fig. 9). Todo esto nos habla de una dominante en el gusto que acepta y valora lo melancólico, aun cuando alcan-

40. *Catálogo del Salón Nacional de Pintura y Escultura* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1939), 191.

41. Premio Consejo de Estado, en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1942.

42. Premio Medalla de Bronce, en: *Catálogo del IV Salón Nacional de Bellas Artes* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1940), 113.

43. Declarada fuera de concurso. *Catálogo del IX Salón Nacional del Dibujo y el Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1946), 204.



Fig. 9. Amalia Polleri, *Retrato*, 1947. Tinta china sobre papel, 27 x 42 cm. Museo del Departamento de San José, Uruguay.



Fig. 10. Juan Gurewitsch, *Visión*, 1949. Tinta china. Banco República, Montevideo.

ce altas expresiones de dolor, tal como sucede en la obra *Visión* de Juan Gurewitsch<sup>44</sup> (Fig. 10).

Vale la pena señalar cómo –y en paralelo– este estado melancólico adquiere vigor en autores uruguayos que están instalados en la Francia gobernada por los nazis, tal como es el caso de la obra de Hector Sgarbi. También en él se identifican representaciones de la ciudad –el París ocupado–, que evita los espacios caracterizadores y grandilocuentes de la ciudad decimonónica. Sgarbi, al igual que De Simone en Montevideo, busca un París poco conocido, de corte barrial y asiento de actividades industriales, como en el óleo titulado *Calle*, fechado en febrero de 1942. Con ausencia de sombras, pero con una clara identificación de arquitecturas y chimeneas que se acompañan de árboles sin hojas, con un solo peatón como única manifestación de vida, Sgarbi expone aquí el marco de desolación

44. Aunque fechada en 1949, esta obra del artista Juan Gurewitsch permite sostener que se trata de una visión en directa relación con la guerra, o incluso con el Holocausto Judío. La obra fue premiada en el XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado. *Catálogo del XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1949).

propio de este tiempo, acompañado del recurrente extrañamiento general y bajo un velo oscuro que inevitablemente evoca la muerte. En otro *corpus* representacional, pero siempre dentro del contexto parisino, Sgarbi profundiza en la manifestación y exposición del ambiente melancólico a través del espacio interior. Dos obras identificadas en colecciones particulares resultan muy elocuentes en este sentido: un desnudo fechado en 1942 y otro, posiblemente de 1943 ya que la fecha no es suficientemente clara. En ambos, la melancolía se establece a partir del tópico de “la carta recibida” que porta una funesta noticia: ¿una muerte en combate? En el segundo se agrega una distorsión violenta que se expresa en el interior del espacio representado donde se extiende un cuerpo desnudo y una mesa volcada o caída lateralmente. No obstante, importa señalar que la obra de Sgarbi no agregó nada nuevo en materia evocativa de la muerte –aun estando en el escenario mismo de la guerra– al cuerpo iconográfico que en esta materia se desarrolló en el país durante los años de 1935 y 1948. Por el contrario, reafirmó una línea de trabajo bastante extendida ya, en el Uruguay de la época.

## Cierre

El período tratado en este artículo permite involucrar varios hechos bélicos y diferentes estados de tensión, como resultado de los totalitarismos entonces ascendentes. La producción artística combinó e integró distintos discursos –políticos, ideológicos, históricos– en su materia plástica, tal como es razonable en tanto fue receptiva del contexto de la época. Pero hay también en esa producción materializada una carga interpretativa del estado de la sociedad, de sus angustias y miedos, de sus decepciones y depresiones. Este conjunto de vivencias y sentimientos asociados exponen que Uruguay estaba mucho más en sintonía – informativa, pero también espiritual– con los graves sucesos del mundo, más aún de lo que hemos supuesto hasta ahora. Esto acompaña, obviamente, el estado de la cultura del país, así como de su relación con paradigmas que operaron con fuerza y gran éxito, muchos de ellos reafirmados luego de la Guerra; otros en cambio, se debilitaron o bien se transformaron bajo el efecto de la nueva realidad.

Si bien algunas ideas como el amor a la paz y la defensa de la democracia se potenciaron en el sentimiento popular, imágenes como la de la industria, hasta entonces entendida como proyecto fundamental de crecimiento económico y base moral del orden moderno, se vieron transformadas –y hasta asediadas– por un discurso iconográfico que muchas veces la vinculó con la muerte y la explotación. Tal como se comentó antes, esa “vergüenza prometeica” de la que habla Günther Anders, dio paso a nuevas representaciones

que merecen un abordaje específico: la industria como escenario de conflictos o bien la industria como cuerpo autónomo y ajeno a la vida humana, puede verse en obras de autores como Alfredo Sollazo o Agustín Ezcurra, realizadas en torno a la mitad de la década del cuarenta y también posteriores, donde sus edificios industriales suelen exponer una notable ausencia de vida humana.

Los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial permitieron conocer obras contemporáneas extranjeras –fundamentalmente europeas y, en menor medida, norteamericanas– que aludieron al conflicto bélico y a sus consecuencias sociales. Importa analizar y tener en cuenta en este sentido, algunas exposiciones que tuvieron lugar en Montevideo, durante los años siguientes a 1945, como la *Exposición de Grabados Franceses Modernos*, donde las referencias a la muerte son frecuentes en distintas obras y bajo diferentes formatos<sup>45</sup>. Se destaca especialmente, en los textos introductorios al catálogo realizado por autoridades uruguayas, la enorme filiación galicista de sus autores, así como el regocijo por el resultado final de la Guerra. De igual manera, la llamada *Exposición de Grabados Belgas*, de 1948, vino acompañada de múltiples obras con directa referencia a la muerte y la desolación generada por la Guerra<sup>46</sup>. Nada de lo expuesto podría ser demasiado diferente a lo producido en el país durante los años previos, porque Uruguay tenía entonces todas las condiciones –al menos culturales y sociales– para ser considerado un país moderno, con una producción artística que contaba con un importante *aggiornamento* conceptual y plástico.

La muerte siguió estando presente bajo diferentes formatos, pero la fotografía ganará protagonismo frente a las artes plásticas en materia de representación, sobre todo a partir de la divulgación de las mayores atrocidades de la Guerra, algunas de las cuales

---

45. La exposición francesa aportó distintas obras referidas a la muerte, según catálogo realizado en julio de 1947 y publicado en Montevideo. Se destacan tratamientos diversos como el sarcástico *Hamlet en el cementerio* de Yves Alix, rodeado de múltiples calaveras; la compleja visión de la *Apocalipsis* de Anita de Caro, la mujer melancólica de Etienne Cournault y titulada *Mujer acodada con corpiño negro*; o la obra de Jean Deville, titulada *El niño del fuego*, de corte más metafórica, aunque con presencias explícitas de elementos propios de la guerra, como ser alambrados y cercas. Raymond Cogniat y Carlos Herrera Mac Lean, *Exposición de Grabadores Franceses Modernos* (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1947). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1947.

46. En el catálogo de esta exposición, impreso en Montevideo, en diciembre de 1948 y titulado *Grabados belgas*, se identifican cuatro obras de contundente relación con la muerte y la guerra, aun cuando algunas de ellas puedan ser anteriores a la misma. Su selección dentro de la muestra es, por lo menos, significativa. *La acordeonista* de Víctor Delhez y la *Pietá* de Frans Masereel, en primer término. Otras en cambio como *Ramo en las Ardenas* de George Charlier puede considerarse como una suerte de gran “*vanitas*” donde a la imagen de vida y belleza propia de un gran copón con flores le respalda en el enorme paisaje de las Ardenas, en cuyos bosques se dieron las grandes batallas de la primera y de la Segunda Guerra Mundial, con una enorme cantidad de muertos registrada. En un carácter muy diferente al vínculo con la guerra, la obra de Jean Stevo denominada *Liberación*, recoge la idea de alegría por el fin de la Guerra, a través del festejo y la fiesta pública. Louis Lebeer y Carlos Herrera Mac Lean, *Grabados belgas* (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1948). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1948.

eran, por entonces, muy poco conocidas, tal como las imágenes de muertos y sobrevivientes de los campos de concentración.

El sentimiento acerca de esa inquietante presencia de la muerte y los desastres de la Guerra traspasados al campo artístico subrayan un pensamiento dominante en el Uruguay de la época, así como una fuerte conciencia internacional imbuida del estado de ánimo que afectaba a la comunidad mundial. Esta realidad expone también, un compromiso relevante con muchos de los principios de la modernidad. En todos los casos, lo producido por el arte del país, durante los años de la Guerra, forma parte de un proceso propio y no de simples transferencias vectoriales –desde Europa a América Latina–, tal como lo exponen distintos relatos historiográficos.

## Referencias

### Fuentes documentales

- Catálogo del Salón Nacional de Pintura y Escultura*. Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1939.
- Catálogo del IV Salón Nacional de Bellas Artes*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1940.
- Catálogo del IX Salón Nacional del Dibujo y el Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1946.
- Catálogo del XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1949.
- Catálogo del XIII Salón Nacional del Dibujo y Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1950.
- Ministerio de Instrucción Pública, *X Salón Nacional de Dibujo y Grabado 1947. Catálogo*. Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes, 1947. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Teatro Solís de Montevideo, 1947.

### Fuentes bibliográficas

- Arana, Mariano, y Lorenzo Garabelli. *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.
- Argul, José Pedro. *Las artes plásticas en Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. España: Taurus, 1984.
- Claire, Jean. *Malinconia*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1999.

- Cogniat, Raymond, y Carlos Herrera Mac Lean. *Exposición de Grabadores Franceses Modernos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1947. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1947.
- Ferrari, María. "Civilización." *AIAPE*, no. 4 (1938): 1.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." En *Obras Recopiladas*, 11-29. Vol. 12. Londres: Imago, 1947.
- Hermsen, Joke Johanna Hermsen. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela, 2019.
- Hurtado, Guillermo. "Naturaleza muerta (still-life)." *Dianóia*, no. 64 (2020): 181-192. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>.
- Lebeer, Louis, y Carlos Herrera Mac Lean. *Grabados belgas*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1948. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1948.
- Moraes Medina, Mariana. "En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial." *Revista Letral*, no. 24 (2020): 1-21. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i24.11690>.
- Orwell, George. "Los escritores y leviatán." *Estudios Públicos*, no. 18 (1985): 310-315.
- Peluffo Linari, Gabriel. *Realismo social en el arte uruguayo. 1930-1950*. Montevideo: Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992. Publicada en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992.
- . "Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948)." *Revista de la Academia Nacional de Letras*, no. 15 (2019): 113-161.
- Pose, Severino. "Dibujo." *AIAPE*, no. 4 (1937): 8.
- Pove, J. P. "El destino manifiesto." *La Pluma*, no. 12 (junio de 1929): 74.
- Rey Ashfield, William. "Melancolía y metafísica. Arquitectura uruguayo en tiempos de incertidumbre global." *Vitruvia*, no. 6 (2020): 17-34.
- Traverso, Enzo. *El significado de la segunda guerra mundial*. Madrid: La Oveja Roja, 2015.