



## Los salvajes del Sur: Inmigración y expresionismo en Uruguay en la primera mitad del siglo XX

## The Savages of South: Immigration and Expressionism in Uruguay in the first half of the 20<sup>th</sup> century

**Ms. Maria Frick**

**Como citar:**

FRICK, M. Los salvajes del Sur: Inmigración y expresionismo en Uruguay en la primera mitad del siglo XX. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.167-187, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4538>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4538>.

Imagem: Carla Witte, Sin título (Linchamiento), ca.1929, tinta, 32 x 35 cm, Museo Agustín Araujo, Ciudad de Treinta y Tres, Uruguay. Archivo de la autora.

## Los salvajes del Sur: Inmigración y expresionismo en Uruguay en la primera mitad del siglo XX

The Savages of South: Immigration and Expressionism in Uruguay in the first half of the 20<sup>th</sup> century

Ms. Maria Frick\*

### Resumen

Reconociendo el papel de la migración en el proceso de modernización de Uruguay, este artículo identifica las influencias que tuvieron los artistas migrantes durante la primera mitad del siglo XX. Basado en información secundaria, rastrea sus permutaciones expresionistas en los campos de arquitectura, danza y teatro, literatura, con especial énfasis en la pintura. Lejos de ser concluyente, el análisis se aborda como un paso exploratorio hacia un campo de estudio más amplio.

### Palavras claves

Expresionismo. Uruguay. Migraciones. Cultura. Modernidad.

### Abstract

Recognizing migration role in Uruguay modernization process, this article identifies influences that migrant artists had during the first half of the 20<sup>th</sup> century. Based on secondary information, it traces expressionist permutations in the fields of architecture, dance and theater, literature, with special emphasis on painting. Far from being conclusive, the analysis is thought as an exploratory step into a broader field of study.

### Keywords

Expressionism. Uruguay. Migrations. Culture. Modernity.

### Antecedentes

Durante las primeras décadas del siglo XX, Uruguay acompañó la evolución democrática, tecnológica, económica, política, demográfica y cultural de la Europa capitalista (Barrán, 1991:15). En esos años, las pautas estéticas y culturales europeas se difundieron rápidamente a través de la prensa, la radiofonía y el cine, mientras que el surgimiento de nuevos hábitos de consumo y tiempo libre provocó la transformación urbanística de la ciudad de Montevideo (Artucio, 1971).

Como en otros países de América Latina, este proceso fue eminentemente urbano y tuvo su mayor producción cultural sobre la costa atlántica, abierta al tráfico comercial y al intercambio cultural con los países europeos (Traba, 1994). Estuvo también determinado por la llegada de una extensa inmigración: una población de poco más de un millón de habitantes y un origen marcadamente español, francés e italiano, entre los años 1910 y 1949, el país recibió alrededor de 140.000 personas provenientes de países como Alemania, el imperio Austro-húngaro, Polonia, Checoslovaquia y los países bálticos (Facal, 2006; Nahum, 2007; Jacob, 1981).

En general, este fuerte componente inmigratorio promovió que el país tuviera de sí mismo la imagen de un país moderno, europeizado y escasamente latinoamericano, lo que a su vez permitió que los inmigrantes protagonizaran muchos de los cambios que ocurrieron en la sensibilidad y en los valores sociales de la época (Barrán, 1991: 17; Barrán, 1995). En Uruguay, los inmigrantes desempeñaron un papel central en el impulso y la concreción del proceso de modernización, incorporando pautas culturales, modos de civilidad y variedad de modos de pensar y de creer que transformaron la vida pública y privada de la nación (Porzecanski, 2011).

Si bien este tipo de gravitaciones no ha sido estudiado en profundidad, los inmigrantes enriquecieron la escena artística local a través de su labor docente o sus conexiones editoriales o galerísticas, desarrollando en el país las tendencias latentes en sus contextos culturales anteriores. Junto con los viajes de formación de los artistas locales y la circulación, publicaciones y exhibiciones internacionales, ellos también articularon complejas redes de actores que facilitaron el intercambio transnacional, multidireccional y simultáneo de distintos elementos plásticos y principios estéticos. De esta manera, del mismo que el arte europeo se nutrió de aportes latinoamericanos [fig. 1], muchos de estos migrantes ayudaron a propagar el expresionismo en Uruguay. Ellos colaboraron así para que los actores artísticos locales se vuelvan socios activos en el desarrollo de este movimiento internacional, reelaborando sus ideas y modalidades expresivas en la producción de un arte propio en el marco del debate local sobre la modernidad (Frick, 2019).

Este artículo identifica una serie de transferencias e intercambios que los artistas migrantes tuvieron en distintos ámbitos del quehacer cultural nacional durante la primera mitad del siglo XX, desde 1920 y hasta mediados de 1950. A partir de información secundaria – en gran medida dispersa e incompleta – se rastrea las gravitaciones expresionistas que estos actores tuvieron en los campos de la arquitectura, la danza y el teatro, la literatura, haciendo especial énfasis – finalmente – en la pintura.

Lejos de proponer un análisis concluyente, este esfuerzo se propone como un mapeo, inicial y exploratorio, en un campo de estudio que – de lograr precisarse – abrirá las puertas a futuras investigaciones en el campo del arte local. En particular, en lo que refiere a la construcción de una nueva genealogía en la relación con las metrópolis europeas, que supere tanto la preeminencia hermenéutica

de las naciones como la concepción lineal del tiempo en el análisis de los vínculos históricos. De esta manera será posible incluir aquellas formas y comunidades artísticas que han sido hasta el momento marginales respecto a los relatos hegemónicos.

Esto es relevante en América Latina, donde – en el intento de resistir y diferenciarse de las corrientes e influencias artísticas europeas – se ha tendido a utilizar términos y desarrollos teóricos propios que en ocasiones relegaron la producción artística local a los márgenes de aquella. Pero es también significativo en Uruguay, donde todavía existe cierto desinterés por parte de la crítica y la academia por analizar las formas artísticas marginales respecto a la corriente principal.



Fig.1. Portada de la revista *Der Sturm* (v. 4, n. 192/193, 01/Enero/1914), con la reproducción de "Tango argentino" (1913) de Gino Severini.

### Fisuras en la Modernidad Amortiguada

A principios del siglo XX, el "ser moderno" se convirtió en Uruguay en un estímulo para fortalecer la identidad en términos del imaginario colectivo, ayudando a consolidar el proceso de construcción de la nación. En este proceso, los integrantes de la nueva burguesía consideraron que era necesario "regenerar" la sociedad dejando atrás las formas de ser, pensar y sentir propios de la sociedad colonial, a la que acusaron de "bárbara" y le asignaron un contenido geográfico y valorativo vinculado al medio rural. Para ellos, la "barbarie" simbolizaba la desobediencia del "salvaje" al nuevo modelo hegemónico, capaz de provocar el atraso económico, la anarquía política y, eventualmente, el socialismo (Barrán, 1991: 19, 23, 27).

Durante esos años, en el ámbito cultural predominó un vanguardismo prudente (Rey, 2012), en gran medida dependiente del modelo político impulsado desde 1903 por el dos veces presidente José Batlle y Ordóñez y continuado con matices hasta 1940. La filosofía política del "batllismo" promovía un proyecto de país que compatibilizaba el modelo social reformista con los intereses dominantes, a través de un modelo de ciudadanía democrática inclusiva y de base fuertemente uniformizante que armonizaba lo diverso desde el respeto a las tradiciones existentes (Caetano, 1999: 59).

Como sostiene Hugo Achugar (1999: 67), en la discusión estética del momento esta práctica política generó una especie de "corriente ideológica del acuerdismo" que llevó a diversas formas de eclecticismo que privilegiaban ciertos estereotipos y sancionaban indirectamente la diferencia y la innovación. Es recién a principios de la década del cincuenta – y en algunos ámbitos específicos de la cultura local – que una actitud moderna que alcanza niveles de intransigencia y polarización similares a la radicalidad de los discursos vanguardistas europeos de los años diez y veinte (Rey, 2012: 33).

Hasta ese momento, en general fueron escasas las expresiones de transgresión moderna por parte de los sectores más altos de la sociedad, que buscaban una identidad propia en el marco de una sociedad conservadora (Rey, 2012:91). La sensibilidad burguesa también fue internalizada por los dirigentes sindicales y militantes anarquistas quienes, junto con la élite política e intelectual y la clase dominante, compartieron el horror al exhibicionismo del sentimiento, la violencia física, la sexualidad incontrolada y "picaresca", el cuerpo desenfadado y la muerte exhibida característicos de "la barbarie" (Barrán, 1991: 29).

Se articuló de esta manera un paradigma cultural hegemónico ligado a la democracia y a la necesidad de afirmar una identidad nacional, en el que el medio artístico estaba dominado por una enseñanza de corte fuertemente tradicionalista atada al modelo academicista francés. Como explica Gabriel Peluffo, respecto al clima espiritual de su época y sus consecuencias en el campo de las artes plásticas:

Se caracterizó – siguiendo pautas francesas – por el rechazo a lo tortuoso, a lo dramático, a lo depresivo o "expresionista", en el sentido que podría asumir este último término, por ejemplo, en la gráfica y la pintura alemana de los años veinte. Un rechazo, en fin, a las "formas inadecuadas de sensibilidad" (...) lo que significaba, como contrapartida, la adhesión entusiasta a sentimientos afirmativos, halagadores del mundo (Peluffo, 1988:89).

Esto no significa, sin embargo, que el universo visual y simbólico creado durante esos años no fuera deudor en ninguna medida de las influencias y aportaciones de las vanguardias europeas (Arana y Schelotto, 1999: 11). Por el contrario, tal como sostiene Gabriel Peluffo (1988:49), si bien sus pautas fueron adoptadas con gran cautela por gran parte de los intelectuales y artistas nacionales, nunca estuvo oculta la ascendencia europea de las motivaciones estéticas del modernismo. En general, la mayor apertura a la innovación provino de la clase media en ascenso, compuesta por nuevos profesionales universitarios y actores acomodados del comercio (Rey, 2012: 25). Pero muchos de los cambios que ocurrieron en la sensibilidad y en los valores sociales de la época fueron en realidad protagonizados por los inmigrantes. Ya sea porque provenían de lugares "civilizados" o porque buscaban afanosamente el ascenso social, ellos desempeñaron un papel central en el impulso y la concreción del proceso de modernización, incorporando pautas culturales que transformaron la vida pública y privada de la nación (Barrán, 1991: 32; Porzecanski, 2011).

Entre los valores que ellos incorporaron en la modernidad local es posible destacar los principios estéticos del expresionismo germano que a partir de 1905 ya se había desarrollado plenamente en varios países de Europa en los distintos campos culturales. En este sentido, es posible pensar en un proceso similar al ocurrido en Estados Unidos, donde en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la influencia de los artistas y de los hijos de inmigrantes centro-europeos hizo posible el desarrollo del expresionismo figurativo como un discurso moderno alternativo al de la abstracción (Bookbinder, 2005).

Al igual que sucedió en muchas partes de América Latina (Fernández, 2013; Miceli, 2009), la inclusión de los artistas migrantes y refugiados estuvo marcada por la necesidad de readaptar sus expresiones artísticas a los temas locales y de desarrollar soluciones plásticas que satisficieran los desafíos estéticos nacionalistas y el gusto de la clientela, de los mecenas y de la élite local. De esta manera, a medida que los artistas reexaminaban su identidad cultural a la luz de las demandas de su país adoptivo, el expresionismo experimentó una transformación que – lejos de suponer un fenómeno de empobrecimiento cultural – implicaba la creación de un factor nuevo y singular.

De hecho, en 1940 había en Uruguay alrededor de 8 mil alemanes, muchos de los cuales lograron ocupar puestos de relevancia en la sociedad, teniendo una influencia decisiva en el progreso de actividades como la ganadería, la agricultura y el comercio, así como en la persistencia de ciertas inclinaciones hacia la modalidad germana en la historia intelectual y cultural del país (Winter, 1979; Penny, 2013; Beretta, 2018). En el país existía, además, cierta aceptación de las ideas que emanaban del nacionalismo romántico alemán, del neokantismo de la escuela de Marburgo y, posteriormente, del movimiento fenomenológico (Berisso, 2011; Morse, 1995).

El pensamiento de Oswald Spengler, por ejemplo, aparece en la obra de pensadores intelectuales como Carlos Reyles (Ainsa, 2012) y Alberto Methol Ferré (Podetti, 2009); mientras que pensadores como Prudencio Vázquez y Vera, políticos como Domingo Arena y líderes de la talla de José Batlle y Ordóñez adherían al pensamiento neokantiano de Karl Krause (Berisso, 2011; Claps, 1969). En los inicios de los años '60, además, las ideas de Heidegger y la corriente fenomenológica se estudiaban en la Universidad de la República con los profesores Juan Llambías de Azevedo y Ezra Heymann (Costábile, 2007); a lo que es necesario agregar ciertos espacios de reflexión filosófica y teosófica bajo la influencia de la Antroposofía de Rudolf Steiner.

Por otro lado, publicaciones locales como *Páginas de arte* y *La Pluma* dan cuenta del conocimiento de la cultura expresionista alemana por parte de los círculos intelectuales y artísticos locales, ya sea a través de artículos de reflexión sobre el empuje renovador de las nuevas corrientes del pensamiento y el arte europeos como de artículos y referencias concretas sobre obras expresionistas en el campo del arte, la arquitectura, el cine, la música y la danza, entre otras manifestaciones culturales. Artistas locales de referencia – como José Cuneo Perinetti, Ricardo Aguerre, Melchor Méndez Magariños o Miguel Ángel Pareja – habían estudiado con maestros europeos como Kees Van Dongen, Chaïm Soutine, Othon Friesz, entre otros talleres y centros de formación. Muchos de ellos, además, participaron en las Bienales de San Pablo (que desde el año 1951 incluían obras de artistas de la talla Karl Schmidt-Rottluff, Georges Rouault, George Grosz, entre otros expresionistas europeos y de la región) y pudieron ver en Montevideo

exhibiciones internacionales como *El grabado alemán moderno* (1952), donde se muestran muchas piezas originales nunca antes vistas en el país.

De esta manera, aunque desde una posición marginal, es posible asumir que el discurso expresionista tuvo en realidad cierta incidencia en las motivaciones estéticas de la modernidad local. Si bien sus pautas fueron adoptadas de manera esporádica o quizás parcial, y que imposible de delimitar en un movimiento de características ideológicas y estéticas unívocamente definidas, su discurso llegó a incidir en los debates y opciones estéticas respecto a la cultura y la identidad nacional. En particular, a través del posicionamiento del artista frente a los problemas sociales y la lucha contra las convenciones estéticas heredadas.

De acuerdo con María Luz Diez (2013:9), lo que molestaba a los expresionistas era el tono de felicidad, de sensible hedonismo y de "ligereza" propio de algunos impresionistas. Es por eso que, en todas sus manifestaciones, el expresionismo es un arte que denuncia el desapego y refleja la angustia del hombre, su alarido desesperado, sin temerle a lo feo y logrando incluso hacer esa fealdad bella. Tal como resume Jorge Lafforgue:

"Expresionista" se llamará al cuadro en el que el pintor trastrueca las líneas y las estructuras normales de la composición para obtener efectos de desesperada y exasperante emotividad, violentando las leyes "objetivas" en pro del ritmo interno de su propia visión; "expresionista" será igualmente la composición musical en la que la compacta, homogénea y armónica trama de la melodía y del contrapunto clásico se disuelve en una serie escandida de momentos estáticos, de sonidos que tienen a reconquistar su absoluta autonomía, su originaria pureza, acercándose cada vez más al mero ruido; "expresionista", en fin, es toda poesía o drama, novela o cuento que – desde la estructura del período hasta el léxico, desde la puntuación hasta la composición tipográfica – subvierte los medios tradicionales, turbando el equilibrio psíquico del lector a través de un lenguaje que busca el éxtasis abstracto e interiorizado (el escritor expresionista intenta conferir a los propios sentimientos la fuerza del alarido desgarrador, del paroxismo místico, despojando a las palabras de toda humana concreción), o bien la deformación densa, colorida y gruesa del grotesco (Lafforgue, 1970:27).

Esto es evidente, por ejemplo, en la declaración del pintor Felipe Seade: "nacimos en una época de bombas y cañonazos, y no podemos estar engañando al público con fotografías iluminadas y paisajes" (Peluffo, 1992:10). Porque en el campo de la pintura, en particular, el expresionismo siempre subraya – salvo en el caso expreso del expresionismo abstracto – la alteración de la realidad representada, dinamitando cualquier intento de mimesis de esa realidad. Desde este punto de vista, el expresionismo es una manifestación moderna que expone un nuevo camino posible de construir la imagen, incorporando la idea de sentimientos múltiples en ella: angustia, depresión, euforia, melancolía, etc.

Esto queda igualmente de manifiesto en obras como *Duelo criollo* (1948) o *Gaicho herido* (1950) de Miguel Ángel Pareja, que retoman con rasgos expresionistas la barbaire paisaje rural sin domesticar o puestas en escena como las de Alexander y Clotilde Sakharoff, que incorporaron el carnaval popular en la danza moderna de cámara del Uruguay (Muñoz, 2019: 34). En distintos campos culturales, estos artistas utilizaron los elementos plásticos y los principios estéticos del expresionismo para cuestionar las convenciones estéticas y el discurso hegemónico sobre la realidad local.

### El expresionismo en la arquitectura

A pesar de que gran parte de la historiografía local identificaba el racionalismo como una tendencia predominante en la arquitectura moderna de las primeras décadas del siglo XX, el expresionismo tuvo aceptación entre los arquitectos uruguayos, así como en los sectores medios y medio altos, que encontraban una carga de valor y hasta de prestigio en las formas modernas de su vivienda. En particular, el expresionismo impactó con mucha fuerza en los años veinte, treinta y cuarenta con el desarrollo de una arquitectura centrada en búsquedas emocionales y cuyo camino proyectual poseía una fuerte participación de lo intuitivo en el ejercicio del dibujo libre y el croquis (Rey, 2008).



Fig. 2. Edificio El Indio, detalle de fachada. Fotografía: Marcos Mendizábal. Archivo de la autora.

En primer lugar, esta influencia es reconocible en distintos niveles de formación académica dentro de la Facultad de Arquitectura. En este sentido, se destacan los papeles del arquitecto vienés Eugen Gustav



Steinhof, quien dictó diversas conferencias sobre artes plásticas y arquitectura, y el urbanista alemán Werner Hegemann, quien dio conferencias en la Facultad de Arquitectura sobre la obra de Erich Mendelsohn, Wassili y Hans Luckhardt y Fritz Schumacher (Rey, 2008; Apud, 2007). También fue de importancia la circulación de revistas como *Wendingen*, que funcionó como plataforma de difusión de la Escuela de Ámsterdam, la Nueva Objetividad y la obra de Frank Lloyd Wright, *Die Form* y *Moderne Bauformen*, que colaboraron con la difusión de la obra de arquitectos como Erich Mendelsohn a nivel local.

Pero el expresionismo también inspiró un gran número de las obras emblemáticas y está presente, en mayor o menor medida, en toda la ciudad (Margenat, 1999). En este sentido, puede mencionarse en primer lugar el edificio del Arquitecto Jorge Caprario conocido como El Indio (1945-49) [Fig. 2]. Esta construcción se distingue por una fachada calada con dibujos artísticos que, anclada a un muro paralelo, permite colocar luminarias en la cámara para hacer surgir la imagen con líneas de luz. La propuesta implica una relación indisoluble entre arte y arquitectura a escala urbana, que se convierte en un elemento referencial debido al emplazamiento del edificio en una de las proas de acceso al popular Parque Juan Zorrilla de San Martín. Aludiendo a la obra *Tabaré*, la potente gigantografía, de la altura del edificio, representa un indio emergiendo de las llamas, montado en su caballo y alumbrado por una estrella (Carmona, 2015). Pero también pueden mencionarse: la Escuela Experimental de Malvín (1927-1929, Juan S. Scasso), el Edificio Lapido (1929-1933, Juan María Aubriot y Ricardo Valabrega), el Edificio Centenario (1930, Octavio De los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier), el Edificio Michelini (1930, Raúl Mainero), el Edificio Proamar (1934, Rafael Ruano), el Edificio Lux (1930, Albérico Isola y Guillermo Armas), el Edificio Manuel Güelfi (1936, Alfredo Vázquez Echeveste). El edificio de viviendas San Felipe y Santiago (calle Emilio Frugoni 1477, 1947, Arq. Humberto Pittamiglio), por otra parte, es un ejemplo de un expresionismo con fuertes rasgos personales y referencias medievalizantes, mientras que edificios como El Mástil (1935, Gonzalo Vázquez Barriere y Rafael Ruano) o Yacht Club (1935, Arqts. Jorge Herrán y Luis Crespi) combinan un expresionismo mesurado con marcadas líneas náuticas.

Algunos grandes edificios públicos también incorporaron tendencias expresionistas en sus discursos formales, aunque manteniendo la composición académica y tradicional que demandaba la imagen representativa del poder. Tal es el caso del Edificio Municipal (1929, Mauricio Cravotto), que se caracteriza por una gramática formal que dialoga con el expresionismo de base holandés y la obra del arquitecto Willem Marinus Dudok, a pesar de que la elección tipológica, la resolución volumétrica y la composición general se mantienen todavía dentro de una fuerte fase historicista y académica (Artucio, 1971).

Con parámetros de una modernidad alternativa, también puede mencionarse el Hospital de Clínicas (1930), y los posteriores Instituto de Higiene (1933) e Instituto de Traumatología (1938) del arquitecto Carlos Surraco, quien conocía y admiraba la obra de arquitectos como Hans Poelzig, Erich Mendelsohn y Bruno Taut, además de Peter Behrens, Walter Gropius y Frank Lloyd Wright (Apud, 2007). Entre sus obras también se destaca el Edificio Casa Barth (1925) y los edificios realizados junto con el Ing. Topolansky: Edificio La Alcaldía y Edificio Calle Soriano. Finalmente, las tendencias expresionistas también están presentes en obras de menor envergadura, como las viviendas unifamiliares, en zonas centrales y barrios residenciales como Pocitos, Prado o Malvín (Rey, 2008). Entre ellas, se distinguen las casas de las familias Rocco (1927, Arq. Juan Rius, demolida), Pisano (1932, estudio De los Campos,

Puente y Tournier), Carve (c.1930, Arq. Julio Vilamajó), que denotan la influencia de la Escuela de Ámsterdam y, en especial, del Arquitecto Willem Marinus Dudok.

### El Expresionismo en la Danza, Teatro y en la Literatura

Al igual que en la arquitectura, los principios y valores expresionistas se difundieron en el ámbito de la danza a través de actores concretos y obras específicas, especialmente a partir de la década del 30, cuando muchos artistas y compañías europeas recalcaron en América del Sur a causa de la guerra. Sin embargo, en lugar de desarrollarse en oposición a un discurso estético hegemónico, el expresionismo colaboró – junto con otras tendencias estéticas – en la creación y desarrollo de la danza moderna nacional.



Fig. 3. Programa del ballet *Adiós a Montevideo*: Clotilde y Alejandro Sakharoff (*los poetas de la danza*), Estudio Auditorio SODRE, Domingo 20 de julio de 1941, archivo de la autora.

La creación del Cuerpo de Baile del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica – SODRE (hoy Ballet Nacional Sodre), en el año 1935, se apoyó fuertemente en la participación de artistas extranjeros y la visita de elencos internacionales, muchos de ellos vinculados a los Ballet Russes y la obra de Diaghilev. En sus primeros años, además, el ballet del SODRE contó con la puesta en escena de obras marcadamente expresionistas, como *La Mesa Verde* de Kurt Joos por Ballets Jooss (1938 y 1940), *La Pavana del Moro* por Limón Ballet Company, liderada entonces por el mexicano José Limón (1954), y *Carmina Burana* por el Ballet de Chile, dirigido en ese momento por Ernest Uthoff, (1956). También recibió una oleada de artistas europeos que llegaron de manera independiente, como el bailarín y coreógrafo alemán Sigurd Leeder y Otto Werberg.

Entre estas participaciones se destaca especialmente la pareja integrada por el bailarín ruso Alexander Sakharoff y la bailarina alemana Clotilde von Derp Shakharoff [Fig. 3]. Alexander era amigo cercano de artistas rusos como Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky y mantenía un intercambio fluido con los miembros prominentes de la *Neue Künstlervereinigung München* (Nueva Asociación de Artistas de Munich) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). Mientras que Clotilde Edle von der Planitz (cuyo nombre artístico era Clotilde von Derp), era una reconocida bailarina formada con Julie Bergmann y Anna Orneli de la *Bayerische Staatsoper* (Ópera Estatal de Baviera).

Si bien el eclecticismo de Alberto Pouyane, fundador del Cuerpo de Baile del SODRE, fue crítico en el desarrollo y la consolidación de la cultura de la danza local, los Sakharoff proporcionaron un nuevo aire para la danza de concierto a través de sus presentaciones. Estas no sólo fueron consideradas con frecuencia como "excéntricas", sino que también provocaron reacciones específicas del público en Montevideo, en particular aquellas que tomaron la forma de parodia carnalesca – como *Bourrée fantasque* (Bourré caprichoso), puesta en escena al menos cuatro veces entre 1935 y 1943. Tal como sostiene Pablo Muñoz, el carnaval y la danza era una estética a la que el público de Montevideo en la década de 1940 no estaba acostumbrado, ya que las formas modernas ejemplares estaban más relacionadas con el logro tecnológico y "lo nuevo", y el rigor intelectual, pero no necesariamente con el romanticismo sobre una época pasada (Muñoz, 2019: 55).

También fue muy importante la actuación de personas como Ingeborg Bayerthal, quien llegó a Montevideo en 1936 junto con su marido, el crítico de arte Fritz Leo Bayerthal, quien fundó y dirigió la galería de arte Bella. En Alemania, Ingeborg (también conocida como Inx o Inge) había estudiado con Rudolf von Laban, Hedwig Hageman y Rudolf Bode y había abierto su primera escuela en Frankfurt con el nombre de *Bewusste Gymnastik* (Gimnasia consciente). Bajo su influencia se fundó el Grupo Bayerthal de Montevideo y en su órbita también giraron figuras como Dore Hoyer, quien visitaba a Bayerthal en Montevideo durante sus giras por Sudamérica.

Aunque puntuales, estas conexiones e intercambios tuvieron una incidencia definitiva en la danza moderna independiente de Uruguay, cuya influencia llega a nuestros días. A pesar de que el primer grupo de danza moderna tardó alrededor de 15 años en aparecer en Montevideo, los aportes de Alexander Sakharoff sobre pedagogía de la danza y sobre estilos de baile europeos ayudaron a dar forma a la primera generación de bailarines de danza moderna en Uruguay (Fontán, 2015). Este grupo, que se fundó en 1956 bajo el liderazgo de Hebe Rosa, Hugo Capurro y Eugenio Parma, había visto las actuaciones, interactuado, y muchos de ellos estudiado con los Sakharoff durante su estancia en Montevideo (Muñoz, 2019).

Por otro lado, existen casos como el del bailarín uruguayo Alfredo Corvino, por ejemplo, quien después de estudiar en Montevideo, colaboró con el Ballets Jooss, el Ballet Russe de Monte Carlo, y el Metropolitan Opera Ballet en Nueva York, además de enseñar en la Folkwangschule (Escuela Folkwang) de Essen, la Escuela de Ballet Metropolitan Opera y The Juilliard School. Otros casos son los de Hebe Rosa, quien fundó el Ballet de Cámara de Montevideo y la Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay, o el de la ex bailarina Teresa Trujillo, quien declaró que se conectó con la danza moderna por influencia de Dore Hoyer y, sobre todo, Alejandro y Clotilde Sakharoff (Gobbi, 2012: 18; Fontán y Silveira, 2016).

Algo similar ocurrió con el teatro, que durante la primera mitad del siglo XX también dependió en gran medida de las compañías extranjeras que visitaban el país. En este caso, fue recién a partir de 1920, de la mano de los intentos para consolidar un teatro nacional, que existió un progresivo ingreso de la dramaturgia expresionista alemana, especialmente a través de la obra de Georg Kaiser, Leónidas Andreiev, Ferenc Molnár y Elmer Rice (Reyles, 2010: 30; Dubatti, 1994). Existió también cierta influencia en la década del cuarenta, cuando la dramaturgia local tomó mayor relevancia a partir de la creación de la Comedia Nacional (1947), la Escuela Municipal de Arte Dramático (1949) y un gran número de compañías independientes. Si bien sutil, una de las influencias expresionistas de este período se da a través de la actriz española Margarita Xirgu, quien además de ser admiradora como Ramón del Valle-Inclán, trabajó durante mucho tiempo con el escenógrafo alemán Siegfried Burmann, discípulo del reconocido director de teatro Maximilian Goldman (conocido como Max Reinhardt).

No obstante, el expresionismo se manifestó de manera más notoria a través del proceso de actualización en los que los nuevos actores locales absorbieron de manera crítica, aunque desordenada, muchas de sus propuestas europeas anteriores a la guerra (Rehermann, 2014). Tal es el caso, por ejemplo, del Teatro del Pueblo (1937), que estrenó *The adding machine* (La máquina de sumar, 1923) de Elmer Rice y *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos, 1928) de Bertolt Brecht en 1928-1957 (Scaraffuni, 2016) [Fig. 4].

La obra de Brecht, en particular, sería decisiva en el proceso de consolidación de un teatro militante, que procuraba no ser ajeno a la conciencia histórica y expresar el drama subjetivo, del individuo extraviado en un mundo sin sentido (Pellettieri, 1991; Mirza, 2015). Tal como describe Roger Mirza (2015: párr. 4), el momento de la aparición de Brecht en Uruguay coincide, además, con la consolidación de un teatro militante, "del pueblo y para el pueblo", en un contexto marcado por el deterioro de las condiciones del pacto social con las clases dominantes y las esperanzas generadas en la región por el triunfo de la revolución cubana.

Aunque en línea con el desarrollo general del teatro, las gravitaciones expresionistas en el campo de la literatura son mucho más limitadas y de esquivada identificación. Entre otros motivos, porque en este campo específico del quehacer cultural el expresionismo parece no estar estrictamente vinculado con la presencia o actuación de actores extranjeros. Por el contrario, hay quienes sostienen que esta tradición ha estado presente en la narrativa hispánica a través del barroco y su "patetismo trascendente" (Ferrari, 1977; Rossi, 2016: 94), o que ha alimentado a la generación latinoamericana del 1915-1935, mediante

el desarrollo de un realismo mágico de fuerte influencia kafkiana (Renaud, 1999: 68; Pedraza y Rodríguez, 2008; Flores, 1998).

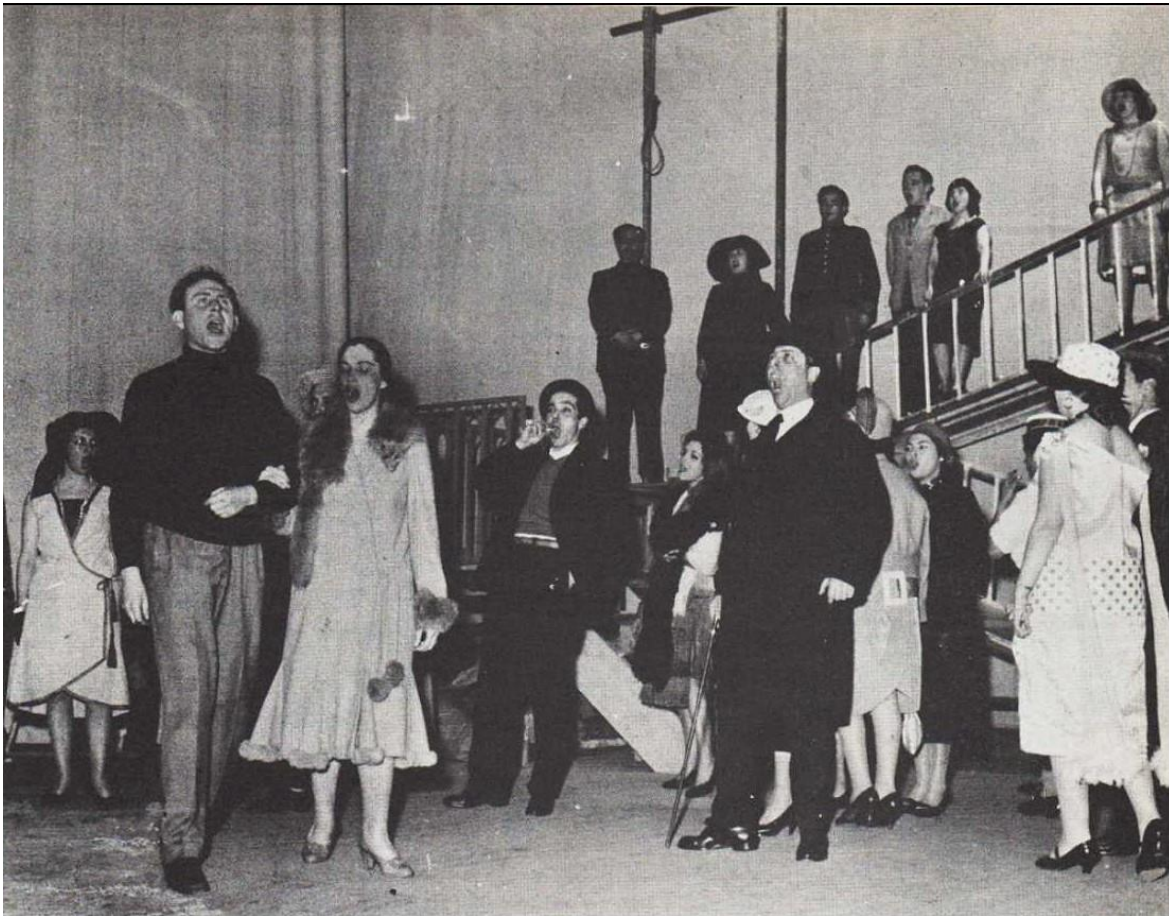


Fig. 4. *La Ópera de Dos Centavos*, Teatro El Galpón, 1957. Archivo Teatro El Galpón. (Fotografía: autor desconocido).

En este sentido, es interesante el relevamiento realizado por George O. Schanzer (1952), en el que identifica la presencia de autores como Leónidas Andreiev en la colección particular del pensador uruguayo José Enrique Rodó. Pero también se pueden identificar tendencias expresionistas en algunas obras de autores que buscaban romper con la línea del realismo naturalista, fuertemente centrado en el ámbito rural y con cierto afán provocativo (Olivera, 2008). Se encuentran rasgos expresionistas, por ejemplo, en obras como *Macachines* (1910), *Leña seca* (1911) y *Yuyos* (1912) de Javier de Viana, *Los alambreadores* (1929) de Víctor Dotti, *Hombres* (1932) y *Los albañiles de Los Tapes* (1936) de Juan José Morosoli (Ainsa, 2008: 105) y *Sombras sobre la tierra* (1933) de Francisco Espínola.

La obra del poeta, dramaturgo y ensayista Julio Herrera y Reissig, en particular, presenta afinidades con el expresionismo (Mazzuchelli, 2011; Amestoy, 2008; Mora, 1998). De acuerdo con Américo Ferrari (1977), a partir de *Los maitines de la noche* (1902), Herrera se aleja de los tópicos estilísticos del

impresionismo literario y "tiende a la creación de un lenguaje que exprese no tanto el color y las formas del mundo exterior como las tensiones dramáticas, las obsesiones y las alucinaciones del alma" (Ferrari, 1977: sp). Otro es el caso del poeta Carlos Sabat Ercastry, quien se interesaba en el legado de Herrera y Reissig, y cuya ecléctica obra también presenta afinidades con la fuerza y la temática expresionista (Haws, 1968: 373); así como la obra de Felisberto Hernández, cuya narrativa se "acercaría al de los expresionistas alemanes, de impronta nietzscheana, antipositivista, que conciben la obra como una expresión de la vida interior – en crisis – del artista" (Lespada, 2010: 12).

Las coincidencias con el expresionismo también se manifiestan en lo que se llamó la *Generación del 45*, caracterizada por denunciar la caducidad del orden político y rechazar las formas poéticas y la metaforización del vanguardismo (Rama, 1968). En este caso, una de las vías de influencia del movimiento expresionista fue la obra de Jorge Luis Borges, especialmente a través de su concepción de lo fantástico y su relación con el lenguaje, aunque también debe destacarse, la influencia del novelista, cuentista y dramaturgo argentino Roberto Arlt. Ambos escritores visitaron regularmente el país y llegaron a escribir sobre él, aunque Borges había comenzado a interesarse en los autores expresionistas durante su estancia en Ginebra (García, 2001), Arlt se había conectado con el movimiento desde Buenos Aires, a través de las carteleras del cine y el teatro (Amicola, 2008). No obstante, en esta generación también se destacan las obras *La biblioteca* (1959) y *La noche de los ángeles inciertos* (1960) de Carlos Maggi y *El hombre incompleto* (1951), *La rebelión de Galatea* (1951), *Los ridículos* (1953) y *El juego de Ifigenia* (1952) de Jacobo Langsner.

Por otro lado, a pesar de que sus obras son de la década del cincuenta, una de las escritoras más relevantes de esta generación desde el punto de vista del expresionismo es Armonía Etchepare (conocida como Armonía Somers), autora de obras como *La mujer desnuda* (1950), *De miedo en miedo*. *Los manuscritos del río* (1965), *Un retrato para Dickens* (1969), *Viaje al corazón del día*. *Elegía por un amor secreto* (1986), y *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986). En general, su narrativa pertenece a la tradición de lo extraño, o la narrativa imaginativa y de lo fantástico, pero también presenta una marcada presencia de aspectos expresionistas, tanto en su lenguaje lírico como en el carácter subjetivo, "hiperestésico" de su escritura (López, 2014).

Al igual que sucedió en el caso de la danza y el teatro, las tendencias expresionistas también se manifestaron en las siguientes generaciones de escritores, entre los que se pueden destacar Marosa di Giorgio, Mario Levrero y Mercedes Rein. Respecto esta última, en particular, el crítico Ángel Rama sostuvo: "parece una experiencia proveniente del expresionismo alemán, aunque arrancada de un estadio avanzado de la evolución de ese estilo, el correspondiente a la pérdida del dramatismo inicial transmutado en rebusco farsesco" (Rama, 1972: 228). Otro es el caso de Cristina Peri Rossi, cuyo expresionismo, patente en obras como *Indicios pánicos* (1970), capta la desesperación del sujeto denunciando y expresando un profundo deseo de transformación del mundo (Raventós-Pons, 2000: 482).

### El expresionismo en la Pintura

En el campo de la pintura, la influencia expresionista también puede rastrearse a través de la presencia de artistas extranjeros, la circulación de revistas y el testimonio de las obras de artistas migrantes y locales. En general, en clara oposición al planismo, que durante esos años funcionó como una barrera conceptual a la introducción de prácticas innovadoras radicales.

Este "ismo" del arte local se caracterizaba por una visión del mundo confiada y optimista, nutrida en una realidad social relativamente alentadora, sustentada en los valores de su suelo y en su situación socio-política de relativa paz, trabajo y prosperidad. Con una composición racional que no llegaban a violentar la integridad figurativa de los objetos, el planismo utilizaba una paleta pura y estridente que daba protagonismo simbólico a la luz como fundamento estético de un alma moderna transparente, sin "zonas oscuras" u ocultas. (Peluffo Linari, 1999: 42; Peluffo Linari, 1988: 78).

Inicialmente, publicaciones como *Páginas de Arte* (1926-1927), *La Pluma* (1927-1931), *Clima* (1950) y *Resalto* (1949-1951) dan cuenta del conocimiento de la cultura expresionista alemana. Pero la influencia expresionista también ingresa a través de los emigrantes europeos, quienes se convirtieron en parte de la escena local a través de su enseñanza y sus conexiones editoriales y galerísticas que – como en los demás ámbitos culturales – llegaron a atravesar las generaciones influyendo en distintas etapas de la producción de reconocidos artistas locales.

Entre los artistas extranjeros que cooperaron con la difusión del expresionismo a nivel local, vale la pena mencionar al húngaro József Cziffery, quien había estudiado en el *Képzőművészeti Főiskolán* (Colegio de Bellas Artes) de Budapest con los pintores húngaros de tendencia expresionista Róbert Berény y János Vaszary. Luego de vivir en París y Berlín, en 1933 Cziffery emigró a Brasil y luego a Uruguay, donde residió en Montevideo antes de afincarse definitivamente en la ciudad de Salto en 1947. Allí Cziffery se dedicó casi de inmediato a orientar el Taller de Artes Plásticas del Taller Pedro Figari de la Asociación Horacio Quiroga, donde también ejercía como docente José Cúneo. Además de mantener su propia producción artística, él mantuvo el taller durante veinte años, formando a artistas como de tendencia expresionista como Casimiro Motta, Aldo Peralta y Lacy Duarte.

La obra de Aldo Peralta, en particular, atraviesa a mediados de los sesenta comienza una etapa de claro espíritu expresionista. Obras como *Las beatas* (1969), por ejemplo, denotan la influencia de Francis Bacon, mientras que sus obras posteriores – con violentas manchas de color y trazos negros en círculos o rayado horizontal – demiten al expresionismo abstracto de De Kooning o Jasper Johns (LR21, 2008). Diferente es el caso de Lacy Duarte, quien, desde el inicio de su carrera, presentó un arte joven de colores violentos, formas grotescas y temas polémicos, que adherían al neo-expresionismo alemán (Bulhões, 2017; Rousa, 2018).

Una presencia extranjera más tardía, pero que también debe destacarse es la del alemán Hans Platscheck, quien vivió en Uruguay entre 1939 y 1953. Platscheck se reunía regularmente en la casa de Ingeborg y Fritz Leo Bayerthal en Montevideo, que también frecuentaban pintores como Vicente Martín, Miguel Ángel Pareja, Oscar García Reino y Jorge Páez. Este grupo de artista luego integraría el Grupo de los 8, experimentando con nuevos estilos que les permitieran desarrollar una nueva plástica nacional. Sin embargo, incluso en los parámetros de la abstracción y el informalismo, muchas de sus obras se caracterizan por la utilización de manchas y signos trazados con un gesto de reminiscencia expresionista.

Vicente Martín, en particular, tiene una breve etapa de mayor expresionismo en su serie de *Gallos y Pescados*, de trazos gruesos empastados, superficies raspadas y formas geométricas de fuerza explosiva (Torrens, 1979: 15). Mientras que las obras de Miguel Ángel Pareja de ese período se caracterizan por fondos blancuzcos sobre los que plasman manchas de color cercadas por formas creadas con fuertes líneas negras que aportan el equilibrio estructural a la composición (Neves, 2014).

Otro actor importante fue el brasileño Iberê Camargo, quien, además de dar una conferencia en la Escuela de Bellas Artes en los años cincuenta, formó en Río de Janeiro a muchos artistas uruguayos que recibieron las becas que otorgaba el gobierno brasileño para estudiar técnicas de grabado en el Museo de Arte Moderno. Camargo había estudiado con Alberto da Veiga Guignard (quien a su vez había frecuentado la Academia de Bellas Artes de Múnich), Giorgio de Chirico, Carlo Alberto Petrucci y Leoni Augusto Rosa, además de la Academia André Lhote. Entre sus alumnos uruguayos que pueden asociarse al movimiento expresionista se destacan Claudio Silveira Silva y Nelson Ramos.

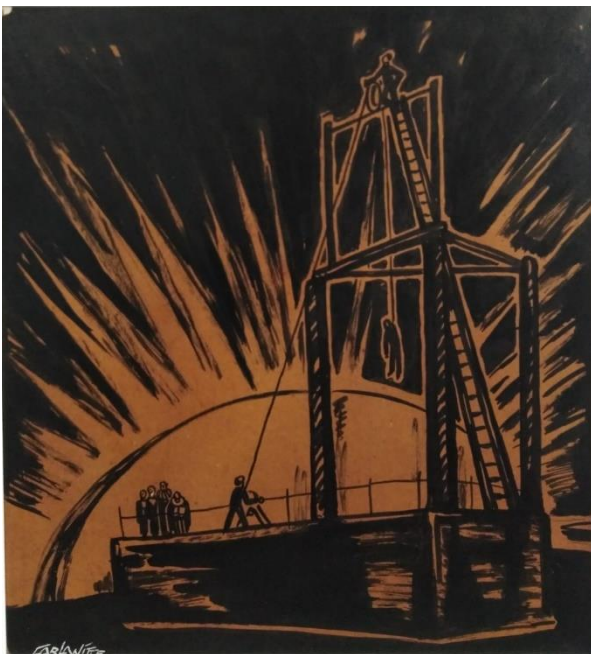


Fig. 5. Carla Witte, *Sin título (Linchamiento)*, ca.1929, tinta, 32 x 35 cm, Museo Agustín Araujo, Ciudad de Treinta y Tres, Uruguay.

Los grabados de Silveira Silva, en particular, se caracterizan por conjugar cierta tendencia expresionista con el arte popular y la memoria relativa al microcosmos rioplatense (Torres, 2012: 35), también en la línea de obras como *Paisanos* (1940) de su maestro uruguayo Adolfo Pastor. Mientras que el dibujo de Nelson Ramos muestra similitudes con obras posteriores de Camargo, tales como *Los idiotas* (1991) o *El grito* (1997). Ramos estudió con Iberê Camargo en el año 1959, luego de formarse en la Escuela Nacional de Bellas Artes con docentes como Miguel Ángel Pareja, Felipe Seade, Ricardo Aguerre y



Vicente Martín. En la década del sesenta, su obra estuvo principalmente centrada en el dibujo, a pesar de que en el ambiente artístico de esa época era considerado un arte menor.

Otros artistas de tendencia expresionista que visitaron, enseñaron o exhibieron en Uruguay son: la alemana Carla Witte [Fig. 5], que estudió en la *Staatliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe Leipzig* (Academia Estatal de Artes Gráficas y Comercio del Libro de Leipzig) y enseñó en Montevideo entre años 1930 y 1940; el brasileño Cândido Portinari, quien vivió en Montevideo en los años cuarenta ofreciendo cursos de arte mural en su taller e influyó en pintores como José Echave; y el argentino Demetrio Urruchúa, que impartió clases de pintura mural en el Ateneo de Montevideo, incidiendo en la obra de artistas locales como Carmen Gayralde y Juan Fernando Vieytes. Obras como *Paisaje (Corea 1950)* (1951) o *Noche* (1951) de este último muestran una clara incidencia de la modalidad expresiva expresionista en el arte local.

Finalmente, aunque de procedencia latinoamericana, no puede dejar de mencionarse la influencia del mexicano David Alfaro Siqueiros, quien residió en el país brevemente en el año 1933. A pesar de que su estadía duró unos pocos meses (febrero-abril), Siqueiros fue bien recibido por pensadores, escritores y artistas locales, que lo invitaron a exponer y dar conferencias en conferencias en lugares como el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura. Él promovió, además, la creación de la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay – CITU, una organización de izquierda afiliada a las directrices soviéticas que propuso el desarrollo de un arte social que denunciara la situación del trabajo proletario y de los marginados de la vida rural.

Si bien nunca llegó a consolidarse un arte social de tales características, las propuestas de Siqueiros dejaron su huella en artistas locales como Felipe Seade, Pedro Astapenco y Norberto Berdía, cuyo interés en los temas populares y el marginal también fue secundado por artistas como Luis Mazzei y Carlos González, entre otros. Ellos desarrollaron – a lo largo de los años treinta y cuarenta – su preocupación hacia la temática social, marcada por la necesidad de describir tipos humanos locales como por representar la penuria cotidiana de los marginados del campo y la ciudad. Su obra se caracteriza, además, por "cierta indiferencia respecto al intelectualismo esteticista de las vanguardias europeas, reivindicándose, en cambio, un 'realismo humanista', menos preocupado en los aspectos intrínsecos del lenguaje y más en los aspectos éticos del voluntarismo social y político" (Peluffo, 1999b: 58).

### **Comentarios Finales**

A pesar de que la historia del arte local no lo ha incorporado de manera clara o consistente, durante la primera mitad del siglo XX el expresionismo participó activamente en los distintos ámbitos culturales de Montevideo, influyendo en los modos de pensar y representar la realidad y el proceso de modernización. Uno de sus principales agentes fueron los inmigrantes – quienes tampoco protagonizan la historia oficial –, quienes desarrollaron en el país las tendencias latentes en sus contextos culturales anteriores.

En este proceso, los inmigrantes facilitaron la incorporación de pautas y principios estéticos alternativos a los valores hegemónicos, fuertemente tradicionalistas y atados al modelo academicista francés. Ya sea en la arquitectura, el teatro y la danza, la literatura o la pintura, estos "migrantes expresionistas" facilitaron el posicionamiento de los artistas frente a los problemas sociales y su lucha contra las convenciones estéticas heredadas, desafiando de esta manera el carácter fuertemente uniformizante y

equilibrado del paradigma cultural hegemónico. A través del expresionismo, ellos habilitaron la transgresión y el cuestionamiento del imaginario colectivo y la identidad nacional en construcción: lo intuitivo y lo emocional en la arquitectura, lo popular y lo primitivo en la danza, el drama subjetivo en el teatro, las alucinaciones del alma en la literatura, y el grito de un individuo extraviado en la pintura.

Acorde a su espíritu característico, esta influencia o gravitación expresionista se adaptó a distintos momentos en la vida de los artistas y a diferentes búsquedas o principios del arte y la cultural local, siendo a veces evidente en la supervivencia de sólo algunos de sus valores o elementos formales característicos. Sin embargo, en los distintos campos culturales y generacionales, es posible identificar con claridad la persistencia de su discurso crítico, con su tendencia a exaltar los rincones olvidados del entorno social y desmitificar lo culto y decorativo. Es a partir de estos rastros que se pueden identificar arquitectos, bailarines, coreógrafos, escenógrafos, escritores y pintores que – a partir de tomar contacto con la vanguardia europea – denuncian las debilidades de un discurso hegemónico igualador. Ellos ven, señalan y agrandan las fisuras de un modelo que tiene horror a la posibilidad de la barbarie.

## Referencias

- ACHUGAR, H. El acuerdismo y su expresión político-cultural. In: PELUFFO, G. (Ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, p. 67-72.
- AINSA, F. Uruguay: La vanguardia institucionalizada. In: FUENTES, Manuel; TOVAR, Paco (Ed.). *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Barcelona: Editorial Universitat Rovira I Virgili, 2012. p. 49-60.
- AMESTOY, B. *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*. Montevideo: Ed. Biblioteca Nacional, 2008.
- AMÍCOLA, J. Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt, *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, n. 60, p. 161-169, 2008.
- APUD, A. M. *La arquitectura expresionista alemana y su influencia en la arquitectura uruguaya*. Montevideo: sin editorial, 2007.
- ARANA, M.; SCHELOTTO, S. Miradas sobre los años 20: el proyecto uruguayo y la invención de la ciudad moderna. In: PELUFFO, G. (Ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, p.11-16.
- ARTUCIO, L. *Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971.
- BARRÁN, J. P. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: 1800-1860*. La cultura "bárbara", Volumen 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos: Tomo III - La invención del cuerpo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- BERETTA, A. Inmigración alemana en Uruguay. Los inicios y temprano desarrollo de un establecimiento agropecuario modelo: Los Cerros de San Juan (1854-1929). *RIVAR*, vol. 5, n. 13, p. 78-97, 2018.
- BERISSO, L. Apuntes de historia de la filosofía uruguaya. *Ariel Revista Online de Filosofía*, n. 5, año 2011. Disponible en: [https://arielenlinea.files.wordpress.com/2011/05/0707\\_historia\\_filosofia\\_uy.pdf](https://arielenlinea.files.wordpress.com/2011/05/0707_historia_filosofia_uy.pdf). Acceso: 23 sept. 2019.
- BOOKBINDER, J. *Boston Modern: Figurative Expressionism as Alternative Modernism*.

- Durham: University Press of New England, 2005.
- BULHÕES, M. A. Lacy Duarte: luz intensa sobre muchas sombras. In: *Catálogo de exposición. Lacy Duarte – Antología (1956-2015)*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2017, p. 15-36.
- CAETANO, G. El Centenario y el nacimiento de una sociedad hiperintegrada. In: PELUFFO, G. (Ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, p.59-66.
- CARMONA, L. El arte de humanarse: Doctrina del arquitecto Jorge Caprario Liliana Carmona. *Vitruvia*, año 2, n. 2, p. 141-153, 2015.
- CLAPS, M. Los pensadores, *Cuaderno de Enciclopedia Uruguaya*, n. 39. Montevideo, Editores Reunidos/Arca, 1969.
- COSTÁBILE, H. Crónica y testimonio sobre las ideas filosóficas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX. *Humanidades*, año VII, n. 1, p. 81-100, 2007.
- DA CRUZ, P. Vida y obra de Nelson Ramos: del plano al objeto, *La Pupila*, n. 20, p. 10-13, 2011.
- DIEZ, M. L. Expresionismo. Entre la protesta y la evasión, *Crac Magazine*, n. 8, año 2, p. 7-14, 2013.
- DUBATTI, J. Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940). En: PELLETTIERI, O. (ed). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994, p. 27-36.
- FACAL, S. Recorriendo el largo camino de la integración: los judíos alemanes en Uruguay. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 12, 2006. Disponible en : <<https://journals.openedition.org/alhim/1412>>. Acceso: 23 sept. 2019.
- FERRARI, A. La poesía de Julio Herrera y Reissig. *Inti*, 5-6, p. 62-71, 1977.
- FLORES, Á. Narrativa hispanoamericana 1816-1981: historia y antología. *La generación de 1940-1969*, n. 4. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1998.
- FONTÁN, A. *Danza Moderna en Uruguay, 1935-1965*. Documento de trabajo, Proyecto de Investigación CSIC I+D “Danza moderna y contemporánea en Uruguay desde (1955-2000)”, Facultad de Artes, Universidad de la República, 2015. Disponible en: <<https://investigacionendanza.files.wordpress.com/2012/12/danza-moderna-en-el-uruguay-1935-1965-x-analia-fontan2.pdf>>. Acceso: 23 sept. 2019.
- FONTÁN, A.; SILVEIRA, S. Heroica servidora. *Dossier*, n. 55, p. 80-84, 2016.
- FRICK, M. Expressionism in Latin America and its contribution to the modernist discourse. En: WÜNSCHE, I. (Ed). *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York: Routledge, 2019.
- GARCÍA, C. Borges y el Expresionismo: Kurt Heynicke. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n. 11, p. 121-136, 2001.
- GOBBI, C. *Teresa Trujillo. Cuerpo a cuerpo: reflexiones de una artista*. Montevideo: Editorial Trilce, 2012.
- HAWS, G.L. *El Prometeo uruguayo: Carlos Sabat Ercastry*. Montevideo: Biblioteca de Cultura Uruguaya - Ministerio de Cultura, 1968.
- HORNOS, L. *Franz Kafka en Uruguay (1944-1975): traducciones y recepción crítica*. Tesis (Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana). Facultad De Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, 2014.
- JACOB, R. *Breve historia de la industria en Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1981.
- LESPADA, G. *Escritura de la carencia: el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Tesis (Doctorado en Filosofía y Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.
- LAFFORGUE, J. *El expresionismo teatral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.
- LÓPEZ-ABADÍA, A. *La tentación del abismo en Armonía Somers: entre el expresionismo de vanguardia y el gótico postmoderno*. Tesis (Doctorado en Filosofía) - Florida International University, Miami. 2014.

- LR21. Aldo Peralta redescubierto. Sección Arte, *LaRed21*, Montevideo, 07.07.2008. Disponible en: <<http://www.lr21.com.uy/cultura/318700-aldo-peralta-redescubierto>>. Acceso: 23 sept. 2019.
- MARGENAT, J. P. La Arquitectura renovadora uruguaya. In: PELUFFO, G. (ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, p.93-99.
- MAZZUCHELLI, A. El rendimiento del oído. *Suplemento RADAR* – página 12 (Argentina), 3 de marzo de 2011. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/4323-470-2011-07-03.html>> Acceso: 23 sept. 2019.
- MIRZA, R. Florencio Sánchez y el problema del nacimiento del teatro uruguayo. *Revista Patrimonio 2010*. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Montevideo, 2010, p. 3-5. Disponible en: <[http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/33763/1/dia\\_del\\_patrimonio-revista\\_2010\\_-\\_el\\_teatro\\_en\\_el\\_uruguay.pdf](http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/33763/1/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay.pdf)>. Acceso: 23 sept. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Brecht en Uruguay: Un paradigma avasallante*. Proyecto (Des)archivo Brecht. Montevideo: Instituto Casa Cultural Bertolt Brecht, 2015. Disponible en: <<http://bertoltbrecht.org.uy/>> Acceso: 23 sept. 2019.
- MORA, C. de. Herrera y Reissig o la búsqueda de la palabra "himética". In: ESTÉVEZ, Ángeles (ed). *Julio Herrera y Reissig: Poesía completa y prosas*. Madrid: Marco Gráfico, 1998. p. 997-1024.
- MORSE, R. The multiverse of Latin American Identity, c. 1920-1970. In: BETHELL, L. (Ed). *The Cambridge History of Latin America*, vol.10. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 3-132.
- MUÑOZ, P. *Dance of Exile: The Sakharoffs' Visual Performances in Montevideo (1935-1948)*. Tesis (Master of Arts) - Graduate Faculty in Liberal Studies, The City University of New York, New York, 2019.
- NAHUM, B. (ed.). *Estadísticas históricas del Uruguay, 1900 - 1950*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República, 2007.
- NEVES, M. Miguel Ángel Pareja, una teoría del color. *Transformación, Estado y Democracia*, n. 57, año 9-3, p. 40-63, 2014.
- OLIVERA, J. E. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis (Doctorado en Filología Española IV) - Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.
- PEDRAZA, F.; RODRÍGUEZ, M. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. México: Editorial Edf, 2008.
- PELUFFO, G. *Historia de la Pintura Uruguaya – Tomo 1: El imaginario nacional- regional (1830-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 1988.
- \_\_\_\_\_. Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los años veinte. In: PELUFFO, G. (Ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999a, p. 37-50.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la Pintura Uruguaya – Tomo 2: Representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Montevideo: Banda Oriental, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 1992.
- PELLETTIERI, O. Teatro latinoamericano de los veinte: una práctica teatral modernizadora. *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n. 155-156, p. 635-641, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.
- PENNY, G. Review essay: Latin American Connections: Recent Work on German Interactions with Latin America, *Central European History*, 46, p. 362-394, 2013.
- PODETTI, R. Alberto Methol Ferré y la geopolítica sudamericana. *Cuadernos del CLAEH*, n. 99, año 32, p. 81-87, 2009.
- PORZECANSKI, T., "Inmigrantes". En *Bicentenario de Uruguay 1811-2011*, Disponible en: <<http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/inmigrantes>>. Acceso: 23 sept. 2019.

- RAMA, Á. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Editorial Arca, 1972.
- \_\_\_\_\_. *180 años de literatura- Enciclopedia Uruguaya*, Fascículo 2. Montevideo: Editores Reunidos, 1968.
- RAVENTÓS-PONS, E. El Expresionismo en Indicios pánicos de Cristina Peri Rossi y El Grito de Edvard Munch. *Revista Hispánica Moderna*, año 53, n. 2, p. 482-499, 2000.
- REHERMANN, C. *Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo: el rol actualizador de Teatro Uno*. Tesis (Maestría de Historia y Teoría del Teatro) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, 2014.
- RENAUD, M. Roberto Arlt y el vanguardismo (análisis de Los siete locos y Los lanzallamas, *Cuadernos Angers - La Plata*, 3(3), p. 67-76, 1999.
- REY ASHFIELD, W., Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya. *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, 21 (2), 2008, p 252-265.
- \_\_\_\_\_. *Arquitectura Moderna en Montevideo 1920-1960*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012.
- REYLES, C. Alberto Candéau: el titán de la palabra. *Revista Patrimonio 2010*, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Montevideo, 2010, p. 30-32. Disponible en: <[http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/33763/1/dia\\_del\\_patrimonio-revista\\_2010\\_-\\_el\\_teatro\\_en\\_el\\_uruguay.pdf](http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/33763/1/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay.pdf)> Acceso: 23 sept. 2019.
- ROCCA, P. Ciudad, Campo, Letras, Imágenes. In: PELUFFO, G. (Ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, p.103-106.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Literatura uruguaya de medio siglo*. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- ROSSI, M. J. Cartografías del barroco en América Latina, *Ekstasis: revista de hermenéutica e fenomenología*, vol. 5, n.1, p. 91-120, 2016.
- ROUSA, A. *El neoexpresionismo ancestral de Lacy Duarte*: El MNAV y el Blanes exponen Antología hasta febrero. *EL PAIS*, Montevideo, 16.01.2018. Disponible en: <<https://www.tvshow.com.uy/arte/neoexpresionismo-ancestral-lacy-duarte.html>> Acceso: 23 sept. 2019.
- SCARAFFUNI, L. El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). *Artelogie*, 8, 2016. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/artelogie/422>>. Acceso: Acceso: 23 sept. 2019.
- SCHANZER, G. La literatura rusa en el Uruguay. *Revista Iberoamericana*, vol. XVII, n° 34, p. 361-391, 1952.
- TORRENS, M. L. *12 Pintores Nacionales*. Montevideo: Ediciones de La Plaza, 1979.
- TORRES, A. Un clásico latinoamericano, un clásico fronterizo. En: *Arte de frontera. Claudio Silveira Silva*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2012. p. 35-89. Catálogo de exposición.
- TRABA, M. *Arte en América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo - BID, 1994.
- WINTER, T. *Los alemanes en el Uruguay*. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, Universidad de la República, 1979.

## Nota

\* Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Email: <[mariafrick@gmail.com](mailto:mariafrick@gmail.com)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0027-3901>>.

Artigo recebido em setembro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.