

Lausana en Maldonado: Esquinas y Artistas.

Un fragmento en la historia de los retratos de Manuel Vicente Lima¹

Lausana in Maldonado: corners and artists.

Escrito por **Valeria Acosta, Virginia Cano Frías, Andrea Salvo Pacífico, Valentina Acosta Suárez, Felipe Castro Lazaroff, Madelein Larrosa Denis, Florencia Méndez Ocampo, Florencia Veiga Martínez.**

Resumen

El presente artículo se sustenta en una investigación que comenzó en el año 2021 a partir de la necesidad de articular tres pilares que consideramos fundamentales: la enseñanza, la práctica docente y la investigación.

Nuestro trabajo está dirigido a un barrio. Pensar el barrio Lausana para desentrañar la historia de sus esquinas, de su nomenclatura y de sus rincones. Este acercamiento permitió elaborar un documento denominado «Lausana; los comienzos de un barrio».

Al mismo tiempo su calle principal lleva el nombre de Manolo Lima, artista plástico de importancia nacional que en la década de los sesenta se instaló en Maldonado donde construyó su casa taller e introdujo una visión de vida particular llamada País de Pinares. El siguiente trabajo nos permitió crear un catálogo denominado «Retratos, Interioridades y País de Pinares, 1960-1973 », donde queda de manifiesto el trabajo artístico y parte del pensamiento del artista mencionado.

Del mismo se desprende este artículo que está focalizado en dos retratos muy significativos; el primero representa a la mujer más importante en la vida de Manolo: su esposa, Hortencia Rivero Mariquita, y el segundo es un retrato rodeado de interrogantes: el de la hija de Eduardo Víctor Haedo.

Palabras clave: Lausana – barrio – artista – retratos

Abstract

This article is based upon research carried out in 2021 and responds to the need of an articulation of three fundamental pillars: teaching, teaching practice and research.

Said research is projected on a neighbourhood, Lausana, and intends to unfold the history behind its places, their nomenclature and corners. It ended up with the elaboration of a document entitled "Lausana: the beginnings of a neighbourhood". The neighbourhood's main road takes the name Manolo Lima, a plastic artist of national popularity who settled down in Maldonado back in the 1960s, where he built his workshop and was distinguished by a particular view on life, his País de Pinares.

This work also allowed the creation of a catalogue, "Retratos, Interioridades y País de Pinares, 1960-1973", which tackles his artistic work and approaches this artist's thinking.

This article focuses on two relevant portraits. The first represents the most important woman in the artist's life, his wife Hortencia Rivero *Mariquita*; the second portrait is surrounded by mystery: Eduardo Víctor Haedo's daughter.

Keywords: Lausana – neighbourhood – artista – portraits

“

Sócrates un día se presentó en casa de Parrasio el pintor, y conversando con él le dijo:

—Dime, Parrasio, ¿la pintura no es una representación de los objetos que se ven? Por ejemplo, vosotros imitáis, representándolo por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud.

—Así lo hacemos, dijo.

—¿Y qué ocurre con lo más seductor, más agradable, más amable, lo que más se añora y más se desea: el carácter del alma, ¿también lo imitáis? ¿O no es representable?

(Jenofonte, Recuerdos de Sócrates, III, 10)

”

Las obras seleccionadas presentan figuras humanas, algunas con nombre y apellido, otras en busca de ello y aquellas que pueden identificarse desde una memoria histórica visual. Todas ellas pertenecen a uno de los motivos más antiguos de representación en la historia de las artes plásticas de la civilización occidental: el retrato. Tratándose de pintura, el retrato se refiere a representar la apariencia visual de un sujeto en un soporte plano siguiendo ciertas convenciones formales para ejecutar dicha representación.

El retrato como género pictórico se define en el siglo XV y hasta el siglo XIX mantiene algunas constantes que lo identifican: semejanza con el retratado, técnicas pictóricas que persiguen esa semejanza, normas de composición para la disposición espacial de la figura y su construcción plástica. Los retratos de Lima se ajustan a esta definición; utilizó un lenguaje convencional y preciso, dispuso manchas, trazos y colores sobre el lienzo o la tabla construyendo una figura y un fondo, componiendo un espacio con visos de tridimensionalidad.

Si se piensa en el problema de la semejanza de la figura en el retrato con el sujeto retratado, surge una interrogante valiosa para la pesquisa histórica de la obra en pro de identificar al modelo. ¿Quiénes son los protagonistas de estos retratos? ¿Qué relación tuvieron con Lima o con su esposa Mariquita? ¿Por qué se quedaron en País de Pinares? Lima apenas dejó constancia en sus obras de quienes fueron estos modelos. La búsqueda en documentos escritos, periodísticos y fotográficos, las entrevistas testimoniales de quienes conocieron a Lima, a sus modelos, o fueron parte de las tertulias de País de Pinares en la década del sesenta; todo converge como posibilidad para reconstruir la historia de estas obras. Y, con ello, recrear su ambiente particular de producción.

En una entrevista que le realizaron en 1989, Lima define su concepto de semejanza con estas palabras: «Para mí, la figuración supone la traducción de un idioma, la realidad, que está ahí, frente a mí. La traducción de esa realidad a la realidad de mi pintura, es decir la traducción de un idioma a otro idioma»² (Lima, 1989). Composición, color, trazo, materia, fueron una preocupación técnica constante en el artista.³ Pintar desde la intelección abstracta apropiándose del lenguaje pictórico. Pintar desde la acción concreta preparando el lienzo, la tabla, el pigmento, el pincel. Pintar desde su experticia de artesano en otras prácticas como la carpintería o la cerámica. Pero, cuando pintó estos retratos, Lima hizo algo más que presentar una figuración objetiva de la realidad, un algo más al que él mismo se refiere cuando habla de los «imponderables»⁴ (Mastromatteo, 2014: 51).

El sociólogo y crítico cultural Eduardo Grüner dice sobre la representación pictórica figurativa: «la propia condición de la existencia de la representación es la eliminación visual del objeto; allí donde está la representación, por definición sale de la escena el objeto representado» (Grüner, 2004: 61). Es decir, en toda representación pictórica se pone en juego una contradicción dialéctica de presencia y ausencia. Así, en estos retratos de Lima con fondos imprecisos y tonos neutros, contruidos con pinceladas gruesas, a veces empastadas y yuxtapuestas, emergen —¿o se sumergen?— figuras de gesto grave y austero que parecen suspendidas en un espacio y tiempo incierto. En la observación de

los aspectos objetivos de la pintura asistimos a la desaparición del sujeto de la representación, del motivo de la pintura. En su lugar quedó la expresión insondable, el gesto detenido, una «superficie inagotable de profundidad»⁵ que invita a ver lo visible para evocar lo invisible, tal vez los «imponderables» de Lima.

El retrato, tradicionalmente, singulariza al individuo; aquí el artista buscó en los modelos algo particular que representó, tímidamente, en la obra: una mesa, un jarrón, un color de vestido, un papel, una pipa, un pendiente. Las vestimentas discretas y sobrias no solo en el color sino en la forma, priorizando al sujeto sobre su función social. Sin embargo, Lima privó al observador⁶ de los gestos elocuentes, de algún indicio de conexión inmediata e hizo esquivas las miradas de sus retratados. No hay devolución alguna para el observador que mira. La unidad formal y figurativa redundante en un puro solipsismo. Conduce al observador, dispuesto a ello, a una experiencia estética de introspección. La transmutación de lo visible a lo invisible se gesta en la percepción visual de lo concreto —la pintura misma—, pero transcurre en la dimensión subjetiva de las emociones, los recuerdos, las experiencias del observador.

De lo dicho se puede inferir que los retratos de Lima adquieren un carácter universal en tanto y en cuanto convocan las emociones del observador de todo tiempo y lugar. La dimensión kinestésica de la observación —y contemplación— habilita a la percepción del silencio, la soledad, tal vez incluso a la melancolía. Se suma al momento el propio artista, cuya subjetividad se trasunta —aun cuando no lo quiera o no lo diga— en la expresión de ensimismamiento de sus retratados. En palabras de Nancy: «[...] todo retrato es un autorretrato, lo es ante todo por realizar lo propio del autor: la relación a sí o la relación a un yo» (Nancy, 2006: 35 y 36). En esta relación compleja entre obra, artista y observador, se asiste al encuentro de la interioridad más profunda de Lima objetivada en la disposición de los elementos de su pintura.

En continuidad con el pensamiento de Nancy, es posible pensar que la percepción sensible de la interioridad —del sujeto retratado y del artista— tiene lugar en el otro, en un espacio de exterioridad (Ibíd., págs. 32-35). Exterioridad, esta, que cobra sentido en una doble dimensión experiencial del espectador. Por un lado, la observación de la obra *per se* que invita a acercarse a la obra de Lima y a su propia subjetividad. Por otro lado, la intención de descubrir, interpretar y dar a conocer un momento histórico particular, un estado de ánimo de determinado colectivo de individuos a través del diálogo con un concepto histórico-cultural en construcción; a saber, País de Pinares.⁷

Este artículo se desprende de la exposición «Retratos, Interioridades y País de Pinares. 1960-1973»;⁸ aborda parte de una existencia personal y artística; busca estimular un espacio para la reflexión frente al poder narrativo, por momentos avasallador, de la imagen y las emociones que pudiera despertar. Se propone un diálogo entre estos retratos, el artista y el ambiente histórico-cultural en el cual se producen. Por lo tanto, acepta la complejidad como desafío. Ya no es posible pensar al individuo como entidad unitaria pasible de ser entendida en su totalidad. Todo aquello que atañe al ser humano, sus vínculos interpersonales, sociales, culturales, económicos y políticos, es parte de una realidad compleja e intrincada que, a veces, solo puede captarse en fragmentos.

Finalmente, hay que sugerir que ante la pregunta de Sócrates a Parrasio, el pintor, sobre si es posible la representatividad del carácter del alma en trazos, formas y colores podría responderse que sí, incluyendo no solo a un sujeto sino a todo un momento particular de su existencia. Esto claro, sin olvidar, como dice Merleau Ponty, que «lo propio de lo visible, [...] es ser superficie de inagotable profundidad; es lo que hace que pueda estar abierto a visiones diferentes a la nuestra» (Ponty, 2010: 130).

Manolo y su pasaje por el taller de Joaquín Torres García

Manolo Lima nació en la ciudad de San Miguel, en el departamento de Rocha, el 24 de mayo de 1919.

A los dieciséis años por diversos motivos, entre ellos familiares, viaja a Montevideo, allí continúa transitando una formación artística que lo lleva al taller de Joaquín Torres García entre 1941 y 1945.

Es el taller el que le proporciona a Manolo algunos elementos formales que acompañarán

a su carrera; se destaca, principalmente, un eje transversal a toda la vida artística de Manolo, la influencia de Torres al tomar como ejemplo la enseñanza gratuita que practicará hasta el fin de sus días, lo que materializa en el Taller Maldonado, por el que pasaron muchos alumnos a estudiar y crear cerámicas. El taller fue creado y llevado adelante en su propia casa, País de Pinares.⁹

Los aspectos más relevantes en cuanto a formalidades artísticas se ven reflejados en una entrevista realizada por José López para el semanario *Mate Amargo*,¹⁰ allí Manolo sostiene con relación a la influencia de Torres García, al que se refiere como «el viejo»: «tomé los datos que propuso: teoría del arte aplicado; pintura es una cosa, constructivismo otra»; y en lo que respecta al taller de Torres, expresa: «cuando me encontré con Torres, en el 41, recién llegado de una colonia de menores, donde estuve cinco años peleando la vida, angustiada y desesperadamente, el encuentro con el taller marcó un vuelco radical a mi vida con respecto a un quehacer, el de la pintura».

En la obra de Manolo se puede apreciar lo humano¹¹ como razón de ser,¹² él mismo así lo afirmó: «se puede entender a la pintura, entre otras cosas, como un modo posible de reflexión sobre el mundo».¹³ Aquí se instala un diálogo importante con Torres García; tal como sostiene Peluffo (1992), la influencia de Torres en Montevideo viene dada no por el hecho único de un estilo pictórico, sino por una concepción del arte y de la pintura, inspirándose esta última en una manera de sentir y juzgar.

Estos planteamientos se solventan a su vez en las afirmaciones del propio Manolo: «Para mí, la figuración supone la traducción de un idioma, la realidad, que está ahí, frente a mí. El tema, motivo y pretexto, reitero, esa realidad que está ahí. La traducción de esa realidad a la realidad de mi pintura, es decir la traducción de un idioma a otro idioma».¹⁴ Esto mismo está ligado a lo que Torres (1947) tan insistentemente plantea en sus lecciones con el concepto de «pintura pura»,¹⁵ al entender a la pintura como medio a partir del cual el artista abstrae la realidad. La figura humana, afirma Manolo,¹⁶ es tomada desde los planes de Torres, es decir, desde su comportamiento.

Mariquita, 1960



Los retratos de País de Pinares proporcionan un caudal importante de fuentes de aquellos que lo vivieron. En una suerte de doble realidad, es decir, de quienes lo vivieron por un lado y por otro de los que lo hicieron desde la mirada del artista. Mastromatteo (2009) rescata las palabras del propio artista: «mi oficio me permite hacer un retrato a quien venga y se siente en una silla».¹⁷

Aunque también formen parte del grupo de los retratados, no existen datos que ubiquen

a Augusto Sandino o al Che Guevara en País de Pinares, pero, sin embargo, afirma Mastro-matteo (2009) que es imposible separar al Manolo pintor del sujeto comprometido políticamente con las causas sociales, por lo que podríamos decir que entre 1960 y 1973 aquellos retratados que no conocieron País de Pinares estuvieron, si se quiere, igualmente convocados en conversaciones, discusiones o conflictos. Es el artista el que los hace formar parte de ese tiempo y de ese lugar, tanto a unos como a otros.

Entre un sinnúmero de retratos, hay uno que se destaca, el de Hortencia Rivero, mejor conocida como

Mariquita, la esposa de Lima. Ella fue una mujer muy importante para el artista. Ambos se conocieron siendo aún muy jóvenes, en un momento en que los dos pasaban por situaciones personales complejas. Sin embargo esto no fue un impedimento para que de a poco, con el paso del tiempo construyeran una sólida relación y Mariquita se convirtiera en un pilar fundamental para Manolo.¹⁸

De esta manera, ella aprendió a pasear por País de Pinares a través de los años, de los colores y de las luces. Se peina, se despeina, se cambia de ropa. Se para delante de los fondos en apariencia expresionista, donde Manolo, de forma clásica, la compone con la aparente intención de hacerla resaltar, a pesar de que los tonos oscuros de sus prendas puedan sugerir emociones poco intensas y que sus ojos, como en muchos otros retratos de Lima, parecen tener cierto reparo en alzarse hasta la mirada de quienes observamos. Mariquita se encuentra con Manolo y Manolo la encuentra a ella, una y otra vez en aquellos febriles años. Quienes admiramos su obra podemos darnos el permiso de pensar que en esos momentos en los que ella posaba frente a él, en esos instantes en los que esperaba las pinceladas del pintor, se mezclaban también los recordatorios de comprar café, de llamar a un familiar o cambiar la bombita de luz del dormitorio, esas conversaciones tan banales como maravillosas de lo cotidiano.

Mujer enigmática



Muchos son los retratos femeninos que Manolo pintó a lo largo de su carrera. Pero la mujer

aquí retratada tiene algo peculiar. No solo por su composición y detalles, sino también por la paleta utilizada. ¿Quién es? ¿Qué quiere representar con su postura, que parece decir tanto? Para responder estas preguntas realizamos un breve análisis de la pintura que conducirá a esbozar conclusiones sobre quién puede ser esta mujer enigmática, de la cual Manolo no dejó ningún indicio.

Sin lugar a duda el centro de atención de la composición se asienta en el rostro de esta hermosa mujer, de aproximadamente treinta años. Como una posible obra expresionista, las emociones, los sentimientos son esenciales, y esta obra no escapa a ello. Deteniéndose, con pinceladas muy sutiles en el rostro, Manolo resalta principalmente sus cejas, negras y gruesas, que enmarcan el resto de sus facciones, sus ojos claros, su nariz pequeña, su boca suave y carnosa. Sus pómulos, resaltados con pinceladas de luz, símbolo de juventud, se conjugan con una mirada oblicua que no termina de conectar con el espectador, una distinción del artista, por cierto, pero que sin embargo busca conectarse con su entorno, en el lugar donde la encontramos diariamente, País de Pinares. Con una postura firme, marca su presencia. Las emociones se encuentran contenidas.

Esta mujer tuvo que ser alguien de renombre, de hecho, esto se refleja en los detalles que Manolo logra en su pintura, en el tratamiento de su vestimenta, su peinado, elementos como sus caravanas, son motivos que demuestran su estatus. Todo ello es algo para destacar, teniendo en cuenta que Manolo en su pintura no realizaba retratos verosímiles, sino más bien representaba su esencia, o lo que él percibía de ella con su insignia característica.

Los retratos, en muchos casos, parecen transmitir melancolía, han sido despojados de detalles, ya que no es ese el objetivo de la pintura de Manolo, sino más bien lo central está definido en lo que se pretende representar a la figura humana esencialmente. Por tanto, esta mujer ha de ser muy especial o tener un gran impacto en la vida del artista.



En función de diversos datos, nos encontramos con la foto uno en la que aparecen Eduardo Víctor Haedo y su hija Beatriz. Son diversas las fuentes que permiten hacer una conexión entre Manolo y Haedo, sobre todo en la faceta de este último como artista. Seguramente fueron personas muy cercanas, incluso amigos.¹⁹ Es esa foto un insumo central que nos permitió identificar ese rostro, que ya habíamos visto en otra parte. Aquí está el punto de conexión entre la pintura y Beatriz Haedo de Llambí (1927-2019).

Al indagar se pueden hallar varias fotografías de Beatriz Haedo. A partir de estas es posible encontrar puntos en común entre la pintura y la fotografía. Por ejemplo, en la foto dos, donde se la ve de perfil, apreciamos su nariz pequeña, su cabello recogido, claro y con volumen. En las fotografías se reconocen sus ojos y cejas que delimitan su rostro y sus pómulos. Estos son acentuados por Manolo con una pincelada de luz al igual que en su nariz. También se aprecian sus labios carnosos y cuello esbelto, incluso sus joyas. Es allí donde Manolo centra su atención con pinceladas muy tímidas y es allí donde nos centramos para poder identificarla. Al momento de ser representada, Beatriz tendría unos treinta y cinco años.

Luego de observar con mucha atención estas fotografías, destacamos que en ellas se la ve siempre muy sonriente, encontrando un punto de desencuentro entre Beatriz y su retrato. Sin embargo, después de analizarlo, nos atrevemos a afirmar que esto más bien

está vinculado a una intencionalidad del artista, que deja su propia impronta plasmada en el retrato a esta joven. También nos atreveremos a sostener que se produce una estrecha relación con las emociones que se encuentran contenidas en el retrato, una característica peculiar del artista

Y si de peculiaridades se trata, en este caso se transmite también a través de la paleta utilizada por Manolo; si bien el fondo de su retrato es indefinido, y esta es otra característica del pintor, la paleta es mucho más cálida y clara, incluso los tonos de rosas, amarillos y marrones son bastante más vivos que los usados en otros retratos. ¿Esto se deberá a la luz en la composición? ¿O tendrá más relación con lo que Beatriz significaba para su padre y lo que Eduardo significaba para Manolo? ¿Estará Manolo, una vez más, construyendo su propio corpus, creando y encontrando sus propios tonos? Insistimos en destacar que la paleta utilizada en esta pintura es bastante diferente, incluso única, en comparación con otras que fueron realizadas por el artista, lo que seguramente tenga estrecha relación con el propio significado que deseaba representar.

Concluimos, por lo anterior, que la mujer allí representada es Beatriz Haedo de Llambí, hija del presidente Eduardo Víctor Haedo y esposa del embajador Benito Llambí. Un documento, con fecha de octubre de 2007, del señor Gonzalo Fonseca, encargado de la División de Descentralización Cultural del Municipio de Maldonado, permite reafirmar esta hipótesis. En este se deja constancia a la Fundación Manolo Lima del préstamo de ciertas obras, entre las que se incluye: «Retrato Beatriz Haedo, 1963».

El retrato de Mariquita y el de la hija de Eduardo Víctor Haedo son dos obras, de las tantas realizadas por Manolo Lima, que fueron pintadas en un lugar único, un ambiente de libertad, rodeado de bosque y naturaleza: su casa taller conocida como País de Pinares.

¿Por qué el artista elegiría nombrar a su casa de esta manera? La respuesta es sencilla: porque no es una casa común, es un lugar que lleva consigo una forma de vivir, de sentir y de concebir el mundo. Fue una válvula de escape para los visitantes que llegaban desde distintos lugares en búsqueda de nuevos horizontes.

Esta visión tan particular se ve reflejada en cada rincón de la casa que Manolo construyó en la década del sesenta en Maldonado, más precisamente en el barrio Pinares.

La casa del artista se convirtió en un espacio con identidad propia, donde el protagonista siempre fue el arte, que abarcó desde el taller de cerámica hasta la pintura, pasando por la poesía y la música. Las largas charlas entre los presentes eran algo cotidiano y muchas veces se extendían hasta largas horas de la madrugada.²⁰

Conocemos a partir de entrevistas y de recopilaciones de información que País de Pinares era un lugar abierto a amigos, artistas, artesanos, escritores, músicos, poetas y viajeros que transitaban por la zona.²¹ Fue el refugio de muchos artistas, pero sobre todo el hogar de Manolo, principal testigo de su maravillosa obra, de quien, al compás de la música barroca, transformó en pinceladas sus sentimientos más íntimos.

íntimos.

También fue un lugar de acogida para sus alumnos, y en este sentido más que un maestro él fue un verdadero guía para sus discípulos convirtiendo con humildad y sabiduría su casa taller en un espacio donde el conocimiento y el arte se encontraron en un constante intercambio.²²

País de Pinares fue un espacio significado de manifestaciones artísticas y políticas donde Manolo Lima y su compañera Mariquita dejaron un legado muy importante que hoy en día se puede apreciar en la fundación que lleva su nombre (como dan fe diferentes documentos, revistas y correspondencias a las que se puede acceder en las bibliotecas ubicadas en País de Pinares).²³



Apuntes para País de Pinares



«Acá soy yo el paisaje, mis discípulos y amigos y yo. El mate, pintar y comer rodeado de un grupo de pintores y amigos. Y está el tiempo: el mío».²⁴

La casa País de Pinares se descubre en medio del bosque y en sus propios jardines que la rodean. Colores y aromas pretendidos por el artista, las flores presentes en todas las estaciones son testigo de la debilidad del artista hacia ellas. Toda la casa, un poco laberíntica, con espacios, escaleras y niveles que no coinciden, sorprende a quien por primera, y muchas veces más, la visita.

País de Pinares es el hogar de Manolo Lima y su esposa Mariquita. Después de un derrotero difícil y sacrificado por la capital, comienzan a construir su casa en los médanos solitarios del Pinares de 1960. Los oficios aprendidos por el artista desde la niñez se despliegan en el desafío de su construcción.

La casa es el espacio familiar que constituye la vida privada por definición, donde la vida íntima, individual se resguarda y se amplifica, y todo ello se evidencia en esta, País de Pinares.

En la segunda mitad del siglo xx, los hogares tendieron a constituirse, cada vez más, en grandes murallas que separan al individuo del afuera. Esto no fue siempre así, como toda realidad histórica es construida de manera distinta en el devenir del tiempo por las diferentes sociedades.

Como lo establecen P. Ariés y G. Duby (2001): «En el siglo xx, los múltiples avatares del Estado (o del poder público) parecen haber hecho retroceder la frontera de lo privado [...] Pero, concomitantemente, ¿la elevación del nivel de vida ha ofrecido a cada miembro de la familia la posibilidad de ensanchar su vida privada secreta? —al abrigo de las miradas de sus próximos...».

Cuando las fronteras entre lo público y lo privado cambian o se desplazan, su contenido se transforma. Con ello se reelabora lo familiar, el espacio y el tiempo de los individuos que lo componen y el despliegue de la intimidad.

En la década de 1960 estas fronteras —como otras— también son cuestionadas. Con la profundidad y sutileza que siempre lo caracterizan, el profesor José Pedro Barrán define y sintetiza parte de las tensiones mencionadas: «La juventud de los años 50 y 60 del siglo pasado vivía la obsesión de lo público y devaluaba lo privado al juzgarlo como una traición pequeña burguesa. Frente a las historias personales y familiares o a los temas que aludían a ellas, sólo cabía el pudor cuando no el desprecio» (2008: 7).

Es así como País de Pinares se funda hacia afuera, de puertas abiertas. Una anécdota muy recordada, cuentan que una vez se perdió la llave de la casa y Manolo decía que a partir de ese momento nunca más se usó. Todos estaban invitados a pasar un rato, a comer, a dormir una noche, a trabajar o aprender.

La idea de enseñar, de alentar la formación de otros, de formar un taller estuvo desde el inicio, y el artista lo va a concretar un tiempo después, en 1975, con el emblemático Taller Maldonado. Así comentaba el mismo Manolo: «[...] a veces hay muchachos que viven lejos y podrían llegar a ser buenos pintores».

La casa es un lugar de encuentros, donde se comparten, además del arte, charlas, música y ricos guisos. Las fronteras de este *país* están abiertas a todos, no se revela ningún freno a los visitantes que desean llegar. Las sucesivas ampliaciones se justifican en la necesi-

dad de tener más espacio para todos y resguardar alguno para el descanso del matrimonio.

Esta abierta recepción al otro se relaciona con un fuerte humanismo, con un posicionamiento de

izquierda (anarquismo, socialismo libertario), a partir del cual el artista se identifica con la clase trabajadora y las protestas populares que se incrementan a lo largo de toda la década. Una ideología muchas veces definida, por él y por algunos de sus compañeros, como socialismo libertario. Los temas de la revolución, el movimiento obrero como vanguardia, el anarquismo, son parte importante de su biblioteca personal. Relaciones políticas y afectivas que se ensamblan, «los socialistas que estuvieron con él siempre con una relación de hermanos», como dice la dedicatoria de Reynaldo Gargano en su libro que reposa en uno de los estantes.

En el artista converge la sociedad, la cultura que se transforma casi de forma convulsa, y su propia interioridad. Parecen tiempos difíciles para hablar de uno mismo. Su realidad interna, inscrita en una sociedad de la década de 1960 donde la crisis se asoma e instala, se dibuja.

Como establece Alicia Haber (1997), entonces el artista trasciende los límites del yo, objetiva, elabora desde su conciencia ciertas zonas de su inconsciente y crea textos comunicables y compartibles que hablan, no solo de él, sino de temas comunes a otros seres humanos, revelando aspectos de privacidad. Cuando se produce este fenómeno la obra de arte adquiere un carácter y una función social, y tiende un puente entre la historia y la vida personal.

Los retratos parecen un género especialmente vinculado a la interioridad, a la intimidad del artista y también a la del protagonista de estos. Aunque el arte se vincula primordialmente con la interioridad del artista, al mismo tiempo vehiculiza ideas y sentimientos de la sociedad, de su cultura.

Quizás la intensa politización de los años sesenta fue un freno a una mayor dedicación a la temática de la interioridad. Esta serie de retratos elegidos pueden constituir un esfuerzo del artista por sostener y continuar explorando ese mundo más propio e interno.

Como afirma José Pedro Barrán (2008), «Al fin y al cabo, lo estrictamente personal nunca es del todo individual pues lo social siempre nos acecha y, en parte, nos estructura [...] somos menos originales de lo que creemos». Estas esferas —individuo y sociedad— se advierten en la tensión, en el conflicto.

La extensa presencia de la poesía en la biblioteca del artista, desde Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, hasta su amiga Idea Vilariño, es un dato relevante que habla de su agrado por este tipo de lectura. La poesía es un género que se concibe en la posibilidad de expresión de la belleza a través del verso. Posibilidad que Lima ensaya con algunos versos de su propia mano.

Los anaqueles de la biblioteca son testigos de tantas cosas, de los amores, los amigos, las ideas políticas, del estudio del arte. En esta oportunidad, solo señalamos que también son testigos de la convivencia de dos grandes temas: la política y la poesía. Quizás esto puede constituir un indicio de las tensiones señaladas. De lo íntimo, la interioridad psíquica del sujeto, a sus secretos más que a lo visible, sus angustias, iras, temores y amores, a su mundo de sueños y proyectos; podría ser el lugar de refugio del yo ante las intemperancias del afuera, pero era también el lugar del conflicto consigo mismo, el otro, la familia o la sociedad (J. P. Barrán, 2008).



Notas

¹ El presente artículo ha sido realizado por el equipo de investigación Lausana en Maldonado. Esquinas y Artistas. Este es coordinado por las profesoras de historia Virginia Cano y Andrea Salvo, referentes del Departamento de Historia del Centro Regional de Profesores del Este. Integrado por los profesores Valentina Acosta, Felipe Castro, Madelein Larrosa, Florencia Mendez y Florencia Veiga, egresados de dicho centro.

² M. V. Lima. Mayo de 1989. Documental: *Manolo Lima (pintor uruguayo)*. Juan Matromatteo (entrevistador), Enrique Fernández (editor). Minuto 1:27. En línea <<https://youtu.be/fW-fXnt49DWY>>

³ Puede suponerse que esta conciencia del lenguaje fue un aprendizaje de su paso por el Taller Torres García donde adquirió las bases formales y conceptuales de la pintura como arte.

⁴ «[...] *imponderable*, esa cuota de valor que no se puede medir, que ni siquiera es dable prever, circunstancia esta, de la que Manolo tenía plena conciencia», en J. Mastromatteo: *Manolo Lima. Un pintor entre dos tiempos. 1919-1990*. Maldonado: Zona Libros, pág. 51.

⁵ Merleau Ponty (2010): *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión: Buenos Aires, pág. 130.

⁶ J. Crary (2008 [1990]): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, pág. 7. Se utiliza el término *observador* en el mismo sentido que Crary como «alguien que ve con una gama de posibilidades prescritas, alguien inmerso en un sistema de convenciones y limitaciones», en lugar de espectador que supone la mera expectación pasiva.

⁷ En este mismo catálogo en los textos del apartado «País de Pinares».

⁸ Esta exposición se realizó entre los días 30 de setiembre y 2 de octubre de 2021 en la residencia estudiantil Chalet Sonia, Mar Tirreno, entre Mauricio Litman y Mar chiquita, Barrio Cantegril, Punta del Este.

⁹ Gonzalo Fonseca: «Manolo Lima. Segunda parte», en *Mangangá: S/f*.

¹⁰ «Manolo Lima. El color de la vida. De fantasmas y rebeldías», en *Mate amargo*, 1989.

¹¹ Joaquín Torres García (1947): *Lo aparente y lo concreto en el arte*. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, pág. 77.

¹² Ídem.

¹³ Inés Moerno, publicación en periódico. Apartado Cultura. «Simplicidad y calidez del retrato». S/f.

¹⁴ M. V. Lima (Mayo de 1989). Documental: *Manolo Lima*. [Recuperado en mayo de 2021, de: <https://youtu.be/fWfXnt49DWY>].

¹⁵ Torres García, 1947: pág. 11.

¹⁶ Gonzalo Fonseca: «Manolo Lima. Segunda parte», en *Mangangá: S/f*.

¹⁷ Mastromatteo (2009): «La pupila. Manolo Lima. Confesiones de un pintor». Págs. 10 y 11.

¹⁸ Mastromatteo (2014): «Manolo Lima: un pintor entre dos tiempos: 1919-1990». Maldonado.

¹⁹ Diego Fisher, *El País*, 18/12/2016.

²⁰ Entrevista realizada a Ethel Afamado Lima, año 2021, por el equipo Lausana en Maldonado. Esquinas y Artistas.

²¹ Olga Larnaudie: «Manolo Lima», en *Brecha*, 7/9/1990.

²² Carlos Pelaez: «Entrañable amigo y maestro», en *De norte a sur*, 7/9/1990.

²³ <https://docs.google.com/document/d/1c_cG_dtJF6dXK6wI7i5auews-kPP39-VgNeKtIsL-kak/edit?usp=drivesdk>.

²⁴ Palabras de Manolo Lima vertidas en la entrevista realizada por el diario *La Razón* de Argentina, el 9 de febrero de 1985.

Bibliografía

ARIÉS, P. y G. DUBY (2001): *Historia de la vida privada*. Tomo 5. Taurus: Madrid.

BARRÁN, J. P. (2008): *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

CAETANO, G. y T. PORZECANSKY (1998): *Historia de la vida privada en el Uruguay: Individuo y sociedades. (1920-1990)*. Taurus: Montevideo.

CRARY, J. (2008 [1990]): LAS TÉCNICAS DEL OBSERVADOR. VISIÓN Y MODERNIDAD EN EL SIGLO XIX.

GIDDENS, A. (1998): *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra: Madrid. Murcia: Cendeac.

GRÜNER, E. (2004): «El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación», en *La Puerta*, n.º 1, 59-67.

GOMBRICH, E. H. (1997): *La historia del arte*. Phaidon.

HABER, A. y J. P. BARRÁN (1997): *Historias de la vida privada en el Uruguay*. V. 3: «Individuos y Sociedades». Montevideo, Uruguay.

LIMA, M. V. (Mayo de 1989). Documental: *Manolo Lima*. [J. Mastromatteo, entrevistador y E. Fernández, editor]. [Recuperado en mayo de 2021, de <<https://youtu.be/fWfXnt49DWY>>]

MASTROMATTEO, J. (2014): *Manolo Lima. Un pintor entre dos tiempos, 1919-1990*. Maldonado: Zona Libros.

NANCY, J. L. (2006): *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrutu.

PELUFFO, G. (1992): *Historia de la pintura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

PONTY, M. (2010): *Lo visible y lo invisible*. [E. C. Capdevielle, trad.]. Buenos Aires: Nueva Visión.

TORRES, J. (1947): *Lo aparente y lo concreto en el arte*. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo.