

# CIPRIANO SANTIAGO VITUREIRA: MILITANCIA HUMANÍSTICA Y EXPERIENCIA ARTÍSTICA ENTRE 1930 Y 1960

*Gabriel Peluffo Linari*

Conmemorar los cien años del nacimiento de Cipriano Santiago Vitureira<sup>1</sup>, a los treinta de su fallecimiento, es parte sustantiva de una necesidad que nos obliga por razones éticas y de convicción histórica a conservar y a releer la memoria viva del campo cultural uruguayo, hoy más que nunca desarticulado y apartado de su propio pasado.

Intentaremos solamente esbozar algunas cuestiones concernientes a la prolífica y compleja personalidad de Vitureira durante una época comprendida entre 1930 y 1960 en la que se gestó lo más polémico y diversificado de la “cultura independiente”, con el contrafondo de los debates político-ideológicos que condicionaron de manera radical los asuntos estéticos en el mismo período.

## **Eclecticismo ecuaníme y pluralidad crítica**

Hay varios aspectos que caracterizan la labor intelectual de Cipriano Vitureira -su militancia periodística en AIAPE, su labor como traductor de poetas brasileños, su propia producción literaria y ensayística, su trabajo pionero como comentarista del modernismo en las artes plásticas, entre varias otras facetas de su personalidad con las que ganó las amistades más entrañables, así como el aprecio respetuoso de sus disidentes- aunque todos esos aspectos parecen confluir en un rasgo esencial: el haber actuado como un elemento vinculante en el campo de la cultura, como un obstinado tejedor de sentido entre distintas disciplinas artísticas, pero también como un moderador dentro de las polémicas suscitadas en la izquierda política, sobre todo entre los años treinta y cuarenta.

Se trata de uno de los más conspicuos y lúcidos exponentes del espíritu ecléctico heredado del Uruguay batllista, espíritu que, a partir

---

1 Cipriano Santiago Vitureira Lorenzo, nació en Montevideo el 19 de abril de 1907 y falleció en esta ciudad el 20 de octubre de 1977. Hijo de gallego inmigrante atareado como linotipista del diario *El Día*, Vitureira se formó en el seno de la filosofía política batllista, tomando en los años treinta las banderas de la izquierda marxista. Fue secretario rentado de la Comisión Municipal de Cultura de Montevideo, secretario del Instituto Cultural Uruguayo Brasileño, presidente de la Comisión de Prensa de la revista AIAPE desde 1936, y activo militante en pro de la República Española durante la guerra civil.

del golpe de estado de Terra, debe adaptarse a los nuevos radicalismos ideológicos y doctrinarios en el campo de la política y del arte. Un eclecticismo que en Vitureira no significaba colocarse al margen de las contiendas –todo lo contrario: fue un activo participante de la corriente ideológica marxista- sino que significaba buscar las zonas donde se conjugaban ciertas afinidades éticas, para actuar en ellas tendiendo puentes hacia la unión del campo cultural, contra el fascismo y por el ejercicio de una crítica cultural franca, por encima de los intereses de grupos políticos y de reducidas complicidades estéticas.

Con motivo del homenaje que se le realiza en el Paraninfo de la Universidad el 10 de abril de 1958 -con la oratoria de Roberto Ibáñez, Juan Caritat, Giselda Zani, Carlos Sabat Ercasty entre otros -Angel Rama señala, precisamente, la personalidad plural de Vitureira en el campo de la cultura -prueba de lo cual es que a ese encuentro asistieron poetas, pintores, escultores y músicos- elogiando ese perfil integrador de las distintas disciplinas del arte y comparándolo con el caso de Gervasio Guillot Muñoz. Ambos han entendido el arte, según Rama, “casi como un proceso de liberación de las sociedades”.<sup>2</sup>

Esta postura de ecuanimidad y pluralidad crítica, que era muy difícil de adoptar en los momentos de las más duras contiendas entre pequeños grupos de poder, constituye, a mi entender, una de las claves por las cuales Vitureira llegó a ocupar un lugar excepcionalmente funcional en el seno de la “cultura independiente” y sus relaciones con la política, particularmente en el Uruguay de los años cuarenta y cincuenta.

La actitud de desprecio hacia las camarillas queda explicitada en su opinión sobre la crítica literaria de los años cincuenta: “..... acallado Zum Felde hay un caos precursor ejercido entre gacetilleros y profesores. Estos, en el mejor de los casos, han llegado a supeditar la responsabilidad estrictamente crítica a un movimiento profiláctico empedrado de buenas intenciones...pero el equilibrio y la justicia, ambos esenciales, viven convulsionados por segundas intenciones y circuillos.”.... “Yo desearía que nuestra poesía fuera más loca o libre, nuestra novelística más saludable, y la crítica más ecuaníme”<sup>3</sup>. En estos párrafos, el significado de términos tales como “equilibrio” y “justicia” implicados en el discurso crítico, deben entenderse como piezas fundamentales de aquella ecuanimidad ecléctica, que encierra una controversia interna entre la emotividad literaria y la racionalidad analítica. La primera derivada de la herencia romántica del siglo diecinueve rediviva en los momentos inmediatos de la posguerra, y la segunda, según Vitureira, derivada de las enseñanzas de Vaz Ferreira.

---

2 Diario *Acción*, 13 de abril de 1958. Montevideo.

3 Semanario *Marcha*, 24 de junio de 1960. Montevideo.

Es interesante observar que esa búsqueda de un “equilibrio” en la razón crítica capaz de incluir la “justicia” en su argumentación ética, forma parte de la lógica del citado maestro de conferencias, pero forma parte también de la que muchos intelectuales afiliados en esos tiempos a la izquierda política, pretendieron encontrar en el pensamiento marxista. “La quiebra de los principios liberales (golpe de Estado, guerras) dio a mi generación una notable desnudez y ascetismo, pero como teníamos un método lógico (bueno es recordar aquí a Vaz Ferreira), una osatura moral dignísima, lucharon con él, lo aplicaron al vacío y sintieron que, desde abajo, el pueblo y sus razones, el alma y sus fortalezas, renacían más o menos erguidos en la esperanza marxista”.<sup>4</sup> Esta osatura moral que parece fundir en un alarde de temeraria fantasía filosófica a Marx con Vaz Ferreira, es parte de la estructura del pensamiento ecléctico, cuya rama lírico-humanista encontraba un obstáculo en el pensamiento existencialista sartreano muy divulgado entre los intelectuales de la década del cincuenta. En este sentido, Viturera toma partido por el optimismo liberador –con cierta cuota romántica– que caracteriza al pensamiento marxista de Aragón, Cassou, Thorez, Duclos, en la Francia de posguerra, y toma distancia respecto al escepticismo antropológico que ronda en torno a Sartre en esos mismos años. Sus declaraciones suenan contra el “decadentismo existencialista”, y a favor del “realismo lírico más alto (Eluard, Eliot, Quasimodo) ...que no hace del Ser, como tanta buena novela existencialista, un triste vaso de miserias”.<sup>5</sup> En las tertulias de café, por su parte, Juan Ventayol, Nelson Ramos, Agustín Alamán, y otros pintores de la “nouvelle vague” montevidéana, solían hablar de “la circunstancia” y de “la nada”, sin haber abierto nunca la tapa de *La náusea*.

### **Humanismo universal y nacionalismo epocal**

En una revista de AIAPE<sup>6</sup>, Viturera comenta un libro de su amigo Gastón Figueira titulado *Juan Ramón Jiménez, poeta de lo inefable*, publicado en Montevideo por la Biblioteca Alfar, afirmando que dicha obra “valoriza un ambiente y una literatura nacionales”. Este énfasis nacionalista no es gratuito por más que el libro aludiera a una tradición literaria hispanoamericana. Constituye un tiro por elevación contra el acendrado cosmopolitismo de muchos de los representantes de la

---

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores). Agosto-Septiembre de 1944. Montevideo.

generación del cuarenta y cinco. La revalorización de los contenidos nacionalistas provenía también del llamado Renacimiento Comunista Francés después de 1945; por algo Louis Aragón confiesa que “en estos últimos años, muy a nuestro pesar, y por experiencia propia, hemos aprendido a reconocer el valor que tiene el alma nacional”<sup>7</sup>.

Pablo Rocca<sup>8</sup> plantea la incubación entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, de una batalla entre los “nacionalistas” culturales (realistas sociales, criollistas, naturalistas del paisaje) y los “universalistas” o cosmopolitas (la llamada Generación del 45 y, por otro lado, el pensamiento de Joaquín Torres García). La revista *Número* representó esta última tendencia. Sin embargo, creo que al mismo tiempo, dentro de las filas del *realismo social* había un ala políticamente “dura” (que en plástica tenía como modelo a Siqueiros) y un ala más “blanda” o lírica, interesada en los problemas del universalismo, aún cuando ideológicamente tuviera fuertes raíces nacionalistas, representada por la influencia local del brasileño Portinari. En esta última se inscribía, sin duda, Cipriano Vitúreira, posición que no le impedía la más estrecha amistad con Jesualdo Sosa, o con Norberto Berdía, que estuvo entre los primeros seguidores de Siqueiros al participar activamente de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU) fundada en Montevideo por el artista mexicano junto a su compañera uruguaya Blanca Luz Brum en 1933.

Ese mismo año Vitúreira escribe en la revista *Alfar* un artículo sobre la pintura de Norberto Berdía<sup>9</sup>, en el momento en que este pintor acababa de firmar junto a otros artistas una declaración de apoyo al Congreso Continental Antigüerrero impulsado por el Partido Comunista.<sup>10</sup> En el mes de marzo, el escultor Bernabé Michelena había asumido la presidencia del Comité Continental Antigüerrero, con declaraciones que nos vienen a recordar que el vínculo de la “cultura independiente” uruguaya con la cultura liberal francesa y europea en general, si bien se consolida después de 1945, tenía fuertes antecedentes en los años treinta. Efectivamente, Michelena expresa en sus declaraciones como presidente del Comité en 1933, que su esfuerzo se suma a “lo más puro con que cuenta la conciencia intelectual contemporánea: Romain

---

7 Louis Aragón “Un ejemplo para vencer pequeñas aprehensiones”, *Justicia*, 3 de septiembre de 1947. Montevideo.

8 Pablo Roca. *Angel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Edic. de la Banda Oriental. 2006. Montevideo.

9 *Alfar* N°74, julio 1933. Montevideo.

10 *Justicia*, Montevideo, febrero 1933.

Rolland, Henri Barbusse, Einstein, Waldo Frank, Máximo Gorki y otros...”

Según Rodríguez Monegal, en un informe redactado a fines de los años cincuenta, la mayoría de los intelectuales uruguayos poseían devoción por el rasgo “racionalista del pensamiento francés, (por) la concepción analítica de la cultura humanística”<sup>11</sup>. Sin duda que esta convicción acerca del carácter trascendente y progresista de la condición humana tenía sus raíces más inmediatas en la Ilustración del siglo XVIII, pero se extendían al mundo medieval, pues no hay que olvidar el valor emblemático y codificado que los tópicos de la cultura medieval tuvieron en la Francia de la década de 1940 dentro del propio Partido de la Resistencia.

En Vitureira, el humanismo lírico que expresamente busca alcanzar con su obra ensayística y literaria, forma parte también de una cultura epocal: “(entre los artistas uruguayos)<sup>12</sup> existe todavía un contenido ideológico humanista y un pudor emocional derramado en este anfiteatro que da al Plata, el que, si bien le detiene el vuelo propio o las invenciones absolutas, le presta una dignidad fundamental, un particular carácter.”

En 1940, ya era un poeta conocido por sus libros *Siega del musgo* (1927), *Libro de pausas* (1934) y *El aire unánime* (1937), de resonancias sociales revolucionarias publicado en Mendoza, y vuelto a publicar parcialmente en la revista AIAPE, en 1943. Fue, por lo tanto, uno de los “poetas nuevos” incluido en la célebre antología de Julio Casal editada en Montevideo por Claridad en 1940. Buscando pautar su propio tiempo creativo en el ritmo cronológico de sus publicaciones literarias, Vitureira expresa: “Una especie de memoria emocional –la única que poseo–, me ayuda fundamentalmente. Esta memoria es la que me presta una apreciable confianza en la capacidad de expresarme tarde o temprano con mis relativos valores. Eso explicaría la ausencia de impacencias en mi obra lírica: los siete años de silencio antes de *Libro de pausas*; los seis que separan los cuadernos de *El Aire unánime* y *Océano*, y la soledad en el tiempo de *El libro de Susana*.”<sup>13</sup>

---

11 Pablo Roca. *Op. Cit.* p 86.

12 Semanario *Marcha* 24 de junio de 1960. Montevideo.

13 Manuscrito respondiendo preguntas a *Gaceta de Cultura*. Marzo 1956. Archivo Santiago Vitureira. Agradecemos la generosa oportunidad que nos brindó Vitureira para acceder a importantes materiales de archivo.

## La mirada hacia Brasil

Siempre preocupado por un equilibrio entre los valores nacionales y el humanismo universalista - aunque reticente, por cierto, a la invasión local de la cultura anglosajona y su lengua-, quizás Vitureira encontrara en el vínculo cultural con Brasil la manera de ampliar el horizonte estrecho de la cultura provinciana local, al permitirle operar dentro de ciertos límites geográfica e históricamente reconocibles como “latinoamericanos” y al mismo tiempo “nacionalistas” (un nacionalismo batllista y otro varguista), aunque con intelectuales abiertos a un proyecto cultural europeo de posguerra, que tenía su epicentro en Francia. Este vínculo con Brasil, que si bien tiene antecedentes indirectos en las noticias recibidas desde los años treinta de parte de su amigo Gastón Figueira, que divulgará en Uruguay la obra literaria brasileña desde principios de los años cuarenta, será intensamente cultivado por Vitureira después de su viaje a Sao Paulo en 1950, cuando conoce al crítico Antonio Cândido, publicando en 1952 una antología de los poetas Manuel Bandeira, Cecília Meireles y Dummond de Andrade, que tendrá reducida pero profunda repercusión en la crítica montevideana de vanguardia.<sup>14</sup>

En este último año viaja a Porto Alegre con una exposición de pintura uruguaya a realizarse en esa ciudad, para brindar una conferencia. Posiblemente esa es la oportunidad en que conoce a su amigo Moisés Vellinho, prosista y catedrático de la Universidad Católica de Porto Alegre, director de la revista *Provincia de Sao Pedro*. Un año después, recibe la beca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Itamaraty para dictar conferencias en diversas ciudades de Brasil, momento a partir del cual entabla una estrecha relación con Walter Wey, quien tendría por más de diez años un peso decisivo en el Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño como agregado cultural de la Embajada. Conoció durante ese viaje a Oswald de Andrade un año antes de su muerte y entabló contacto con el Club de la Poesía de Sao Paulo. Estuvieron también entre sus amistades brasileñas en Montevideo el escritor Jorge Amado, radicado un breve tiempo en esta capital en 1941, así como Vinicius de Moraes, que actuó como diplomático en la Embajada de Brasil hacia 1960.<sup>15</sup>

Este vínculo con Brasil tiene, para Vitureira, un brazo en la literatura y otro en las artes plásticas. Mientras él y Figueira daban

---

14 Ver Pablo Roca. *Op. Cit.* p 113.

15 Varios años después, Vitureira publica *La poesía de Jorge de Lima* (Edit Amizade. AUIP .1963) y *La poesía de Cecilia Meireles* (Montevideo. ICUB. 1965).

a conocer a poetas brasileños, Vitúreira también se interesaba por el vínculo con los artistas plásticos. En octubre de 1945 se realiza en Montevideo la exposición *20 Artistas Brasileños* comisariada por Marques Rebelo, entre los que estaban Portinari, Da Veiga Guignard, Di Cavalcanti y Tarsila do Amaral <sup>16</sup>. Un año después de conocida esta muestra, Vitúreira brinda en el Ateneo -el día 16 de diciembre de 1946- una conferencia titulada “Sentido humanista de la pintura brasileña contemporánea” <sup>17</sup> al inaugurarse una exposición de treinta y cinco litografías de autores de ese país. Es interesante la definición del término “humanista” que ensaya en esta conferencia: “Cuando decimos el sentido humanista de la pintura brasileña -aclara Vitúreira- no nos mueve otro interés que señalar la nueva valoración del ser humano que en esa pintura fraterna se pronuncia [...]. Humanismo no quiere decir para nosotros, en ningún caso, sentido académico, como entre los paganos, ni sentido escolástico, como entre los cristianos, ni sentido universitario, como entre los ateos [...]. Quiere decir, en cambio, en esta primera etapa de aparición y desarrollo de una sociedad que soñamos sin clases, quiere decir humanismo de base, primario, popular, hasta diría arcaico, pensando en los tiempos que vendrán, en el apogeo de la paz, en el intercambio universal y en el desarrollo cultural y vitalista hacia el cual este humanismo que proclamamos se encamina [...]”. Pero el momento culminante de sus relaciones con la pintura brasileña será la llegada de Portinari a Montevideo en 1947. La amistad que los une se manifiesta en la infinidad de tertulias compartidas <sup>18</sup>, pero también en las publicaciones que Vitúreira realiza sobre su obra: “La Primera Misa, mural de Cándido Portinari”, extenso artículo publicado en la revista *Mensaje* en 1948 <sup>19</sup> y *Portinari en Montevideo*, un libro dado a conocer en 1949 por Ediciones Alfar.

---

16 Tarsila do Amaral había visitado Montevideo en 1933, invitada por Bernabé Michelena como presidente del Comité Antiguerrero, y brindó una conferencia el 7 de marzo de ese año sobre la situación de la mujer en la Unión Soviética, y contra la militarización femenina en Francia y en Brasil, en éste último país a través del plan Goes Monteiro. No sabemos si en ese momento Vitúreira tuvo contacto con la célebre pintora comunista brasileña.

17 Conferencia publicada por AUPIP, Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués, en Monografías “Amizade” 2, Montevideo, 1947.

18 En las peñas de café a las que concurría Vitúreira, figuraban amigos como Julián García, Julio Suárez “Peloduro”, Jesualdo Sosa, el Dr. Juan Caritat. Solían realizarse cenáculos en el café Central con Julio Aguirre, Julián García, Carmelo de Arzadun, Bernabé Michelena, Julio Verdié, y también Abel Luciano, un confitero comunista muy amigo de Vitúreira. No faltaba tampoco su amigo salteño Enrique Garet. (Informaciones verbales de Santiago Vitúreira).

19 Revista *Mensaje* Año V, N° 24. Diciembre de 1948. Montevideo.

“La concepción del espacio enmarcado pero multiplicado, hasta intentar meter en él el universo y la historia; la elevación por la concepción del contenido espacial del cuadro y la edad moral del artista, es una de las más curiosas conquistas de la pintura moderna.”

C.S.V.

## Vitureira y la pintura nacional

Ya fue señalada la doble condición intelectual de Vitureira, entre el poeta y el analista de literatura y artes plásticas. Varios escritores han recalcado esta doble condición –que confirma el sentido positivo de su eclecticismo existencial- como excepcionalmente propicia para una crítica integradora del pensamiento estético.

Parpagnoli sostiene que, en Vitureira, “su condición de escritor no le hace sustituir el punto de vista plástico por el literario; sino que, en general, una observación aguda y oportuna le permite ver bien, y una condición de hombre de letras le permite expresar mejor lo que otros tenemos dificultades de exponer”<sup>20</sup>. Por su parte, Fernando García Esteban también reparará en este aspecto: “Cipriano Vitureira viene trabajando hace más de veinte años en problemas de difusión y crítica artísticas, a través de folletos, artículos y notas periodísticas o conferencias. Es pues uno de los más consecuentes ensayistas nacionales en un campo de análisis tan poco explotado hasta el presente. Esta actitud está sustentada además, en Vitureira, por un elevado sentido lírico en la expresión de las ideas...”<sup>21</sup>.

El propio Vitureira llega a confesar esta condición en diversas circunstancias, dando prioridad a su perfil poético. En primer lugar, cuando en las palabras de agradecimiento al homenaje que se le tributa en 1958 afirma: “He tratado de contribuir en la medida de mis fuerzas con la relativa claridad de mi meditación y la intimidad de mi pasión estética, a la clarificación de problemas de los artistas mismos. (...) De ese intercambio, quien ha salido ganancioso es el poeta, el espíritu tenso que me anima, porque aprendí en las básicas leyes de la plástica el oficio de los soportes estéticos...”<sup>22</sup>. En segundo lugar, cuando respondiendo a una encuesta del semanario *Marcha*, afirma que “de mis preferencias estimo más mi obra poética, y entre la prosa crítica, distingo aquello en que actúa precisamente la poesía como medio de lucidez interpretativa”<sup>23</sup>.

---

20 Florio Parpagnoli. *El Popular*, 13 de junio de 1958. Montevideo.

21 F. García Esteban. Semanario *Marcha*. Mayo de 1958. Montevideo.

22 Manuscrito. Archivo Santiago Vitureira.

23 Semanario *Marcha*. 24 de junio de 1960.

Su primer ensayo sobre pintores uruguayos lo constituye el libro *Arte Simple*, publicado en 1937<sup>24</sup>. Vale la pena detener la mirada en este trabajo. En él no solamente se compilan artículos sobre artistas plásticos (Cúneo, Figari, Torres García, Barradas, Michelena), sino también sobre escritores (Supervielle, María Eugenia Vaz Ferreira, Zavala Muniz), culminando con una serie de notas que tienden a una reflexión general, teórica, sobre la disciplina del arte. Hay un término clave en ese título de dos palabras: “simple”. El elogio de la simplicidad parece ser una suerte de bajo continuo en el discurso crítico tanto de Vitureira, como de sus apologistas. Roberto Ibáñez señala en la escritura de Vitureira “una transida y ardua experiencia de eternidad....., una renuncia a la temática solemne, una ternura humilde, una simplicidad difícilísima.”<sup>25</sup>. Jules Supervielle, por su parte, le expresa que “... sabe revelar en una profunda simplicidad de expresión todos los mundos difíciles que están en usted”.<sup>26</sup>

Esta simplicidad, más perceptible en su poesía que en su prosa, es también objeto de búsqueda en la obra de los artistas que analiza en *Arte Simple*. Al referirse a la obra de Barradas –con una prosa de fina factura poética- particularmente a los “Magníficos” y a los “Hombres de café”, halaga la simpleza del *parecer* en tanto es expresión de una simpleza del *ser* de esos personajes: “Esas manos tan nobles son manos grandes y simples para cobijar el amor, un amor musical.(....) Barradas ha puesto su piedad y su comprensión para desentrañar la humanidad tosca, buena, resignada, eterna, que hay en los hombres simples...”. Y con relación a Torres García, insiste en este tópico de la simplicidad (a veces confundida con la sencillez), sosteniendo que “... en la tela profunda del cerebro humano (está) la simplicidad geométrica de las cosas, la serenidad geométrica de las vidas vistas en el espacio, la sencillez geométrica de la zona celeste con tanta y tanta humanidad hecha solamente signos”.

Ahora bien, tanto el capítulo dedicado a Barradas, como el dedicado a Torres García, están tramados con una densa reflexión teórica acerca de sus respectivas prácticas artísticas. En este sentido, no puede pasarse por alto el interés del juego de “las miradas” que Vitureira invoca en el arte de ambos. Cuando se refiere a la pintura de Barradas, encuentra en el éxtasis que le provocan “Los Místicos”, la mirada de algo así

---

24 Cipriano Santiago Vitureira. *Arte Simple*. Editorial América Nueva. Montevideo. 1937.

25 En opúsculo *Opiniones sobre el Libro de Pausas*. Imp. Central. Montevideo. 1934.

26 Íbidem.

como “lo real” lacaniano dirigida sobre el espectador, es el “vacío en la ausencia –dice- que es como el éxtasis mirándonos”. Y en otro de sus párrafos: “Barradas daba figuras suspensas espiritualmente, rostros quietos como en una idea, muñecos pensando en el niño que juega con ellos...”

Del mismo modo, al tratar el tema del planismo torresgarciano propone al propio plano de la tela como autor de la mirada: “...en la tela abstracta, dejada sola entre las cosas, éstas harán una huella de superficie (.....), porque si la tela nos diera una visión suya (del mundo), esa no podría ser representada más que con huellas en la superficie. (.....) Torres García no hace cubos ni esferas para componer una botella: la mira como (lo haría) la tela...”.

Sin duda que estas observaciones hilan extremadamente fino, aún más si las comparamos con el tipo de crítica de arte que solía aparecer en los periódicos de la época, y constituyen un intento pionero en el análisis de las vanguardias artísticas locales relacionándolas en un todo orgánico con ideas filosóficas que iban desde Spengler a Marx pasando por Sartre, pero, sobre todo, con convicciones muy personales acerca de una teoría del arte que se anticipaba a problemas que se debatirían en las décadas siguientes.

En el pensamiento de Vitureira, la simplicidad es el resultado de una síntesis analítica de las cosas que se revierte en el mundo emocional precisamente por su condición de revelación esencial, de estructura básica universal que involucra la idea de eternidad como fundamento del arte. “Nosotros creemos –dice Vitureira- que (el arte) es una manera de la eternidad dejada en el camino, de una eternidad simple y clara salida de los hechos...”<sup>27</sup>. Por su parte, Julio J. Casal, refiriéndose a la poesía y a la ensayística de este autor, valora en él “lo eterno, salvándolo siempre de esa lucha entablada entre el arte puro y la expresión social”<sup>28</sup>.

La independencia de Vitureira respecto a la estética propugnada doctrinariamente por el realismo social de filiación política, le permitía operar equilibradamente (eclécticamente) entre un arte social del sufrimiento -de raíz cristiana- ejemplarizado en Portinari, un arte social lírico y optimista ejemplarizado en Bernabé Michelena<sup>29</sup>, un arte de

---

27 Cipriano Vitureira. *Arte Simple*. p 57.

28 En opúsculo *Opiniones sobre el Libro de Pausas*. Imp. Central. Montevideo. 1934.

29 “Es como si Michelena no viese a través de sus modelos, nada más que su propia obstinada visión de una humanidad entregada en manos del destino (.....). Es un himno al hombre vibrante que está ya en el artista, levantando un punto el velo de las cosas para ver pasar debajo de ellas la grandeza con que

abstracción mística con signos figurativos tratado por Torres García, y otras manifestaciones artísticas que no demandaban compromisos político-sociales, pero que suponían una afinidad espiritual con su persona. Él mismo se encarga de explicitar estas ideas: “Al defender la obra de los artistas que estimo creadores (no soy un crítico, soy un amigo), enfrentando para ello la alta y baja comunión de la indiferencia y de la ignorancia, no mueve a mi prosa otro afán que el de contribuir a crear las condiciones favorables al florecimiento del espíritu...”. Y más adelante expresa: “...la poesía más social, o épica, o colectiva, nunca (está) más “comprometida” que conmigo mismo”<sup>30</sup>. Por eso Clotilde Luisi de Podestá dice de su personalidad de crítico y de poeta que “... sin caer en esa forma sojuzgada del arte que se pone al servicio de la política y se ata y se limita en la visión de las cosas y de los problemas cotidianos, él aprieta su mano de hombre, pequeña y pasajera, sobre el corazón vivo y eterno de la humanidad”<sup>31</sup>.

Las inquietudes de Vitúreira respecto a la plástica nacional empiezan antes y van más allá de *Arte Simple*, libro que inaugura en 1937 una mirada al arte modernista desde una perspectiva poético-monográfica. Como se dijo, en 1933 escribe en *Alfar* un artículo elogioso sobre el pintor Norberto Berdía. Sin embargo, al año siguiente, cuando se desata la dura polémica entre Berdía y Torres García en torno a los conceptos de arte y política, encontramos a Vitúreira interviniendo en el *Manifiesto I* editado por Torres García y su grupo del “Estudio 1037” con un breve artículo titulado “Bases”, cuyos preceptos, si bien fieles al perfil intelectual del autor, resultan significativamente próximos a la prédica torresgarciana. En ese mismo *Manifiesto*<sup>32</sup> Don Joaquín contestaba virulentamente un artículo de Berdía aparecido en el periódico de la CTIU<sup>33</sup>, en el cual se le condenaba como pintor “artepurista”, insensible a los hechos sociales. Tres años después, Vitúreira dejará traslucir detrás de una crítica que se rinde ante la duda, su lealtad de fondo al anciano Maestro. En efecto, por un lado, aunque pone en valor cierto misticismo de las cosas, un lirismo estático construido en el arte de Torres García (un arte “entre la pintura y la arquitectura”), no encuentra en él la

---

tiembla la humanidad entera...” (*Arte Simple*, p 56)

30 Manuscrito respondiendo preguntas a *La Gaceta de Cultura*. Marzo 1956. Archivo Santiago Vitúreira.

31 En opúsculo *Opiniones sobre el Libro de Pausas*. Imp. Central. Montevideo. 1934.

32 *Manifiesto I*. Ediciones Estudio 1037. Septiembre de 1934. Montevideo.

33 Revista *Movimiento* N°6. Montevideo. Mayo de 1934.

definición humanista teñida de optimismo que constituye el credo esencial de su postura intelectual: “vale el mundo, no el hombre, parece ser la filosofía trágica y fuerte de esta estética (la del Maestro). Vale la pobreza, no el vivir (....). Y volvamos por ello adonde la sencillez sea extrema, la pobreza ley, la armonía quietud, el hombre cosa, y la cosa totalidad. Curiosa visión triste del mundo que desconfía de sus sueños humanos (.....) Curiosa y significativa palabra triste que pasa este artista de hoy, tenaz, verdadero, profundo, a los tiempos presentes y futuros. (...) Así simple, así escueta, así armonizada en la base será la vida futura. Cada cosa en su verdad simple”<sup>34</sup>. Pero por otro lado, confiesa que “nosotros, que a pesar de los sectarios o fanáticos del arte social-político no alcanzamos a ver todavía en el arte que quiere nacer (.....) la estructura, la construcción, el andamio siquiera, capaz de soportar la cantidad de complejidades de la vida presente (....), agradecemos esta composición de Torres García, esta sobriedad y honradez de su color y su dibujo, este notable esfuerzo de su corazón de apóstol.”<sup>35</sup>.

También Miguel Ángel Pareja será uno de los pintores cuya obra desmenuza Viturera en varias ocasiones. En 1957 publica *La pintura de Miguel Angel Pareja* (Imp.Ligu. Montevideo), pero este libro tiene dos antecedentes en textos publicados por Viturera. Uno de ellos en la revista AIAPE de agosto-setiembre de 1944, el otro, aparecido en el N° 192 de la *Revista Nacional*. Además había pronunciado ya dos conferencias sobre Pareja con motivo de las muestras retrospectivas que realizara el pintor a su regreso de Europa. Este artista es el vínculo que le lleva a considerar también, en alguna de sus conferencias, la labor de arte abstracto del “Grupo 8”, activo entre 1959 y 1961.

En enero de 1945 dedica un artículo en AIAPE a “La pintura de Tina Borche”, pintora, y, sobre todo, aguerrida xilógrafa, que ilustró incansablemente los números de la revista *Movimiento*, aparecidos entre 1934 y 1936. Pero sin duda la más enjundiosa participación como crítico de arte en AIAPE (labor que compartía con Alejandro Laureiro, Atahualpa del Cioppo, José María Podestá, Clotilde Podestá, Ortiz Saralegui, Carmelo de Arzadun y Leónidas Spatakis) le cupo a Viturera en el número especial del año 1940, dedicado al Primer Salón Municipal de Artes Plásticas. Todavía aquí su análisis es pormenorizado e individualizado sobre la obra de cada artista participante, dejando entrever en el énfasis de su prosa aquellos pintores cuya obra le merecía particular aprecio, y aquellos para quienes los comentarios constituían una inevitable manera de cumplir con el numeroso inventario.

---

34 Cipriano Viturera. *Arte Simple*. p 93.

35 *Ibidem*. p 94-95.

Recién hacia 1960, rehaciendo una conferencia brindada años atrás a la que titula “Ordenación de la Pintura Uruguaya”<sup>36</sup>, Vitreira esboza un esquema historiográfico de ese proceso desde el siglo XIX de extraordinario interés, por ser el primer intento analítico que traslada el “sentido social del arte” a la historiografía, explorando los nexos entre producción simbólica y contextos político-sociales en el Uruguay. Este trabajo, además, contiene una significativa superación de la manida polémica entre arte figurativo y arte abstracto que tenía lugar en esos mismos años. En efecto, llegado el punto, Vitreira aborda el problema del arte abstracto como un fenómeno más dentro de la corriente lírico-humanista del siglo veinte. No repara en las disidencias de quienes suponen que de ese modo “se le da la espalda a la realidad”, y responde: “Nada de eso. La simboliza, abstrae y la esgrime en canto o en lucha, en edificaciones o en deshechos, concretismos e informalismos, dos caras pictóricas de la misma imagen del porvenir.(...) Es este un arte que intenta (...) despojar a la naturaleza de su condición representativa (...) para simbolizar con ella, en cierto modo liberada en formas o en signos (...), el esfuerzo o la prueba anímica del hombre desgarrado y sometido de este siglo, la presencia sustantiva de su espíritu y la inminencia del hombre libre”.<sup>37</sup>

Como se ve, la tenacidad de la esperanza la encuentra también en los nuevos realizadores de un arte polémico, talvez porque desechar esos frutos de la contemporaneidad, significaría una renuncia a la realidad por la que podría pagarse un alto precio: el de quedarse sin nada. No son razón recuerda que “en el mismo Spengler, máximo exponente del conservadorismo ideológico, se funda nuestro optimismo. Nos deja tan sin nada que ya no podemos ser conservadores. Y nosotros, los que vamos en la corriente, nos apoyamos en él como el río en las rocas salientes, para entonar una voz de rebelión y de alegría”<sup>38</sup>.

---

36 Conferencia pronunciada en AUDE (sin fecha precisa) y dedicada al pintor Carlos Prevosti. Archivo Santiago Vitreira.

37 Ibidem.

38 Cirpiano Vitreira. *Arte Simple*. Pág. 169.