

CRONOLOGÍA

Cecilia de Torres



Mural pintado por Julio Alpuy en el segundo piso del Pabellón Martirené de la Colonia Saït Bois, Montevideo, 1944

1919. Julio Uruguay Alpuy nació el 27 de enero en Cerro Chato, una localidad cerca de San Gregorio de Polanco, en el departamento de Tacuarembó. Su padre fue Sixto Alpuy; su madre, Virginia Bevans, falleció cuando Julio tenía solo 18 meses. Fue criado por su abuela paterna, Concepción Romero de Alpuy. Hasta el tercer grado fue a la escuela rural en Cerro Chato, y a San Gregorio hasta el sexto. No es difícil imaginar el sentimiento de tristeza y melancolía que embarga a Alpuy al recordar su infancia; a pesar de estar rodeado de la familia numerosa y afectuosa que lo acogió, se sentía abandonado. Su padre se ausentaba por largos períodos; sus días también eran duros y solitarios, porque Sixto Alpuy se ganaba la vida con una carreta tirada por bueyes. Su trabajo consistía en recoger en Achar la mercadería que transportaba el tren desde Montevideo y distribuirla entre las estancias y pulperías distantes. Allí recogía cueros, leña y lana que el tren luego llevaba a la capital. En un momento llegó a tener diez carretas, pero una epidemia de aftosa diezmo a los bueyes y Sixto Alpuy perdió todo.

Julio iba a la escuela caminando kilómetros o a caballo; recuerda que una vez se cayó del caballo y el animal se detuvo, retrocedió y lo olfateó preocupado. De allí le viene la afición por los *matungos*, como le gusta llamarlos, y atribuye su amor por la naturaleza a esa época, en la cual vivía en contacto con los animales y la tierra. Al final del invierno araban la tierra, y el niño iba detrás del arado tirado por bueyes esparciendo las semillas en los surcos. Estas actividades rurales aparecen ilustradas años más tarde en su pintura. Fue un alumno ansioso por aprender; sus maestras le prestaban libros y lo estimulaban; hasta el cura de San Gregorio le daba clases de francés. Quizás fue entonces que comenzó su vocación por la enseñanza; entonces quería ser maestro. Fue en esa época también que adquirió enorme respeto por el trabajo. Alpuy se declara feminista al recordar que las mujeres del pueblo eran responsables de criar niños, cultivar la tierra, cuidar a los animales, lavar la ropa, cocinar...



Julio Alpuy, c. 1920



Reunión del grupo del liceo Rodó, c. 1938

1935. Al cumplir 16 años su padre lo envió a Montevideo a estudiar. A pesar de tener algunos parientes en la capital, el joven Alpuy tuvo que alquilar una pieza, y buscar trabajo para mantenerse. Durante los cuatro años de liceo nocturno (el número 1, en la calle Colonia entre Convención y Río Branco) trabajaba de día ocho horas en la tienda El Guipur, una mercería que importaba tejidos y sedas. Julio estaba encargado del control de mercadería; tenía que abrir las cajas de sedas y encajes, clasificarlas y preparar muestrarios. Entonces vivía en la calle Mercedes, en una pieza que los dueños habían construido en el patio, mal aislada y de pobres materiales. Julio estaba expuesto a los extremos de frío y calor, y esto, aunado a la alimentación poco adecuada e irregular para un joven en los años críticos

del crecimiento, le afectó la salud. Estaba anémico y constantemente resfriado, lo que resultó en una sinusitis crónica.

Su personalidad expansiva y simpática le ganó el cuidado y la ayuda de muchos; entonces inició amistades que duraron toda su vida, como la del doctor Dante d'Ottone, a quien conoció en el liceo nocturno y quien lo ayudó cuando los problemas de salud lo postraron. A consecuencia de la operación a los sinus, estuvo dos meses internado, lo que le costó el empleo en El Guipur. Sus amigos lo ayudaron a encontrar trabajo como aprendiz de encuadernación en una imprenta en la Ciudad Vieja, donde también imprimían los boletos de tranvía. Como Alpuy no era del sindicato, no le daban leche como a los otros empleados para contrarrestar la toxicidad de los tipos de imprenta, hechos de plomo y antimonio, y también de la tinta. Con el tiempo sufrió una intoxicación que lo dejó otra vez postrado; esta vez su recuperación estuvo a cargo de médicos naturistas.

Carnet de S. C. de M., Empresa de transporte, c. 1937



1938. Se mudó a una vieja casa en la calle Maciel, donde compartía una pieza con amigos de Tacuarembó. En el liceo conoció a jóvenes del grupo Juventudes Libertarias, «quienes despertaron en mí la conciencia de la libertad, la justicia, el respeto por la persona humana y tantos otros principios de los que antes yo no había oído hablar».¹ Alpuy afirmaba que las ideas anarquistas le proporcionaron bases morales importantes. Su adhesión al grupo y a los principios utópicos que promovía fue incondicional. «Tuvimos el terrible hecho de la Guerra Civil española y luego la Segunda Guerra Mundial, en la que tratamos de ser útiles en la lucha contra el fascismo. Esos tiempos hicieron madurar la conciencia de todos los jóvenes de la época». Alpuy recordaba con qué energía pintaba carteles de protesta contra la imposición del servicio militar en Uruguay.

La intoxicación lo debilitó tanto que desesperaba pensando cómo iba a mantenerse sin trabajar mientras tenía que hacer reposo. Un día

¹ Todas las citas que aparecen en este ensayo, si no se especifica la fuente, corresponden a entrevistas realizadas al artista en Nueva York al tiempo de escribir esta cronología. Cecilia de Torres, junio de 1999.

recibió un sobre anónimamente dirigido a él con 35 pesos, una suma considerable en aquella época, y esa ayuda continuó hasta que Alpuy logró restablecerse. Sus amigos nunca le revelaron cómo lograban juntar el dinero ni quiénes contribuían de forma tan generosa.

1939. Se casó con Susana Asanza.

Recuperada la salud, Alpuy consiguió trabajo en la casa funeraria Zapelli, donde llevaba los libros de contaduría, y en la Librería Papacito. Hasta entonces no había tenido ningún contacto con el arte. Un día, paseando por el Centro, por pura casualidad entró en el Ateneo, donde había una exposición de José Cuneo de acuarelas de Venecia;² el impacto que le causó la muestra fue tal que pasó toda la tarde mirando las obras, maravillado. Al salir compró una caja de lápices de colores y secretamente se puso a dibujar.

1940-1942. Al descubrir que Alpuy dibujaba, Víctor Bachetta, un amigo que era entonces miembro de la Asociación de Arte Constructivo, le ofreció llevarlo a conocer a Torres-García. Alpuy siempre recordaría vívidamente el primer encuentro con el artista, en su casa de la calle Abayubá. «Cuando entré en el hall de la casa, antes de ser presentado al maestro, solo con ver los cuadros en las paredes, sentí que había descubierto lo que con tanta inquietud venía buscando sin saberlo. “Esto es lo que yo quiero”, me dije». Al viernes siguiente volvió a oír al maestro en una conferencia. Augusto Torres, el hijo mayor de Torres-García, que era conocido por su parquedad, abrió la puerta, y Alpuy, un poco intimidado, recordaba que en la sala había sillas dispuestas en filas prontas para una conferencia. «Cuando Torres hablaba, parecía estar poseído; descolgaba sus cuadros de las paredes para ilustrar sus charlas y los hacía circular por la concurrencia». Al despedirse, el maestro le preguntó: «¿Cuándo empieza a trabajar con nosotros?». Alpuy respondió incrédulo: «No puedo pagar». Torres-García le respondió: «Traiga papel, lápiz y goma, y vuelva mañana».

En el Taller, Alpuy había encontrado una comunidad afín a sus anhelos espirituales. Torres exigía una dedicación total a la pintura, ya que para él la práctica, la vida y la teoría del arte eran la misma cosa; su enseñanza no se limitaba a conceptos abstractos, sino que era una participación total de sus ideas. Alpuy explicaba: «Torres nos metió en su mundo y nos dio



De izquierda a derecha, Horacio Torres, Julio Alpuy, Daniel de los Santos, detrás Alceu Ribeiro, desconocido, Edgardo Ribeiro, Teresa Olascuaga, desconocido, Francisco Matto, Luis San Vicente, Zoma Baitler, c. 1940

Torres-García y sus discípulos, 1947



² José Cuneo, pintor uruguayo, 1887-1977.

▶ Julio Alpuy, *Paisaje de Montevideo con El Cerro*. Óleo sobre tela, c.1946.

▶ Julio Alpuy, *Construcción con hombre rojo*. Óleo sobre madera, 1945. Colección Museum of Fine Arts, Houston

▶ Julio Alpuy, portada del número 4 de la revista *Removedor*, Montevideo, abril-mayo de 1945



todo. Como él se daba totalmente, uno se entregaba de igual forma. Fue a través de su pintura que nos transmitió conceptos universales, por eso al principio pintábamos como él».

Las primeras nociones de dibujo y pintura que Alpuy recibió fueron directamente de Torres-García, quien preparaba el modelo para cada alumno en una mesa. Las manifestaciones de Torres respecto a lo que debía ser la enseñanza de arte habían sido categóricas: detestaba la estandarización de las academias afirmando que él no enseñaba a pintar un cuadro: «Eso ha de ser la obra de cada uno; yo me limito a explicar los conceptos del arte».³

En ese momento Alpuy vivía en la calle Nicaragua y Cufre, en un apartamento de tres piezas, en una de las cuales instaló su taller. Pintaba de noche, al regresar del empleo, y semanalmente llevaba su trabajo al maestro. Aquellas sesiones eran sumamente interesantes, ya que los comentarios de Torres eran inesperados y creativos. Según Alpuy, al maestro le gustaba que sus hijos Augusto y Horacio estuvieran presentes cuando se discutía de pintura y quería compartir con ellos sus observaciones sobre las obras que llevaban los alumnos. Para Alpuy la enseñanza de Torres se distinguía porque «el aprendizaje era a través del trabajo. Haciendo se encontraban los problemas y entonces Torres-García aplicaba la regla en el momento oportuno. La enseñanza era práctica y, por eso, efectiva».

1943. En mayo Alpuy expuso por primera vez, en la undécima exposición del Taller Torres-García en el Ateneo, una pintura de la serie titulada «Chimeneas», de 1943, que ya muestra su estilo original y único. Al preguntársele por qué eligió ese tema, Alpuy respondió: «Seguía una idea, simplificándola sucesivamente hasta que entre los elementos por separado se producía una jerarquía; las chimeneas son formas que al aislarlas del contexto del paisaje se vuelven formas que tienen un valor intrínseco». En el número 8-10 de *Círculo y Cuadrado* se reprodujeron dos obras de Alpuy de esta serie.

1944. Gracias a los arquitectos Sara Morialdo y Luis Surraco, quienes construyeron el nuevo Pabellón Martirené en el Hospital Saint Bois, y al Dr. Pablo Purriel, director del Hospital, el sueño de Torres-García de realizar un gran proyecto de pintura mural constructiva junto con los pintores del Taller se volvió realidad. Alpuy pintó dos murales: un paisaje urbano y una composición extraordinaria que representa grandes volúmenes: formas de chimeneas y techos muy bien equilibradas. En esta obra ya se percibe la fuerza y la originalidad del joven artista. El crítico argentino Jorge Romero Brest vio las pinturas murales en el Saint Bois al poco tiempo de acabadas, cuando los colores estaban en todo su esplendor, y escribió que los murales ayudaban a la arquitectura a crear un «espacio dinámico, vivo y potente, ya que como expresión de puro

³ C. S., «La exposición de la Asociación de Arte Constructivo, Hablando con Torres-García», Marcha, Montevideo, sin fecha.



ritmo son una fuerza vital». Agregó: «Algunos discípulos de Torres-García son artistas cumplidos».⁴ A pesar del apoyo de críticos de la talla de Romero Brest, la controversia que causaron los murales en Montevideo fue feroz; algunos críticos llegaron a afirmar que los colores primarios afectarían la salud de los enfermos.

1945. En esta fecha, el Taller Torres-García entraba en un período de gran auge, y también de antagonismo con el medio montevideano, que no admitía el arte constructivo que los artistas promovían. En el último número de la revista *Círculo y Cuadrado*, de 1943, un ensayo firmado por Luis San Vicente, que hoy sorprende por su pasión combativa y por lo temerario de sus afirmaciones, da idea de la dinámica que el Taller provocaba en esos días. El autor pedía a los artistas que profesaran «una adhesión [al Taller] a toda prueba, que ha de mostrarse a cada instante. Vivimos en el siglo de la máquina y de la propaganda, por lo tanto nuestra actitud debe desplegarse en todos sentidos y con energía. Hay que combatir y para ello se requiere un preciado temple que da la fe en nuestros principios, y más teniendo en cuenta que nosotros no podemos estar equivocados de ninguna manera. Siglos de arte y culturas inmensas nos sostienen para esta áspera y prolongada lucha».⁵

⁴ Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos, 1951, p. 224.

⁵ Luis San Vicente, «Nosotros y nuestro ambiente», *Círculo y Cuadrado*, n.º 8, 9 y 10, octubre de 1943.





Julio Alpuy, Buenos Aires, c. 1950. Fotografía de Anatole Saderman

► Exposición TTG, 1947

Julio Alpuy, *Monumento*. Acuarela sobre papel, 1946. Colección Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts.



Al constatar que ninguno había sido aceptado por el jurado del IX Salón Nacional, los artistas del Taller organizaron una muestra en la Asociación de Empleados de Correos y Telégrafo, situada enfrente de la sede del Salón.⁶ Para la ocasión imprimieron un volante en el cual anunciaban que los rechazados exponían sus obras al juicio del público. Alpuy fue uno de los miembros del Taller más combativos; no solo repartía los volantes al público en la entrada del Salón Nacional, sino que entró al lugar, coincidiendo con el presidente de la República, a quien entregó un volante. Inmediatamente los guardias lo expulsaron.

El Taller Torres-García abrió al público en el sótano de la Librería Salamanca un salón de exposición y venta permanente de las obras de sus miembros, las cuales se podían adquirir a plazos. Varios allegados al Taller también se encargaban de vender cuadros para que los pintores pudieran dedicarse completamente a la pintura. Gracias a estos esfuerzos, Alpuy finalmente pudo dejar su empleo en la funeraria. Torres-García lo entrenó especialmente para enseñar dibujo y pintura al creciente número de estudiantes que llegaba al Taller. Un día, al bajar las escaleras del sótano del Ateneo donde estaba instalada la nueva sede del Taller, Torres le señaló a Alpuy un espacio y le sugirió que construyera algo especialmente para ese lugar que marcara el carácter del Taller. Alpuy realizó la *Construcción con hombre rojo*.

Cuando Alpuy contaba esta anécdota, recordaba que Torres fue la única persona que lo llamaba por su segundo nombre, *Uruguay*.

Alpuy ilustró la tapa del número 4 de *Removedor*, publicación del Taller Torres-García, de abril de 1945.

Por esa época los artistas del Taller viajaban frecuentemente a Buenos Aires para ver pintura europea. Visitaban la colección Santamarina y el Museo de Bellas Artes. Entablaron amistad con el fotógrafo ruso-argentino Anatole Saderman, quien tomó muy buenos retratos de algunos miembros del Taller.

Uno de ellos, el pintor Sergio de Castro, a pesar de que trabajaba en el Observatorio Astronómico de Córdoba, Argentina, y allí estudiaba música con Manuel de Falla, se trasladaba periódicamente a Montevideo para estudiar con Torres-García. En diciembre, Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel y Alpuy viajaron a Córdoba, donde se reunieron con Sergio de Castro para luego viajar a Bolivia y Perú a ver arte precolombino.

1946. En enero se dirigieron a la frontera de Argentina con Bolivia, ignorantes del caos político en que se encontraba el país por la inminente caída del gobierno del presidente Gualberto Villarroel. Llegaron a La Paz y de allí partieron a Tiwanaku, donde vieron la Puerta del Sol. Volvieron a la capital para dirigirse hacia el lago Titicaca, en la frontera con Perú. En el lago fueron a la isla del Sol y la de la Luna. Fue un viaje durísimo, ya que en esa

⁶ En 1928, siguiendo la tradición parisina, Torres-García había organizado el Salón de Rechazados por el Jurado del Salón de Otoño, con Jean Hélion, Engel Rozier, Aberdam y Pere Daura.

ATENEO DE MONTEVIDEO
(SALA FABINI)

41 EXPOSICION
DEL TALLER
Torres García

PINTURA DE
Uruguay Alpuy
José Gurvich



ABIERTA DESDE EL JUEVES 4 DE DICIEMBRE DE 1947
DESDE LAS 18.30 HORAS.

INVITACION

IMP. L.I.G.U.



Julio Alpuy, mural en el Hipódromo de Las Piedras, departamento de Canelones, 1950 (Destruído)

Julio Alpuy, *Tres Figuras*, Óleo sobre madera, 1948.



época no había comodidades para los pocos viajeros que se aventuraban por esos lugares; a veces acampaban al aire libre porque no encontraban dónde alojarse, y de noche en el altiplano hacía un frío intenso. A menudo viajaban en camiones que llevaban animales, gente y carga. Llegaron a Cuzco, donde se quedaron varios días. Luego siguieron rumbo a Machu Picchu, pasando por Ollantaytambo. A Alpuy le impresionó el ruido ensordecedor del río Urubamba al pasar por su curso en una estrecha garganta de roca. Los monumentos y ruinas precolombinos le produjeron una fuerte impresión; fue el primer contacto de los jóvenes artistas del Taller «con un arte real y concreto. Eso creo que nos ayudó a comprender a Torres y lo que él nos enseñaba», afirmaba Alpuy.⁷

Alpuy expuso en la Galería Viau de Buenos Aires con Gonzalo Fonseca, Augusto, y Horacio Torres.

1947. La serie de conferencias que dio Torres-García en la Facultad de Humanidades, titulada «Lo abstracto y lo concreto en el arte», marcó la producción de los artistas del Taller ese año. Torres proponía construir un cuadro basándose en las líneas en fuga de la perspectiva: «Vamos a entrar pues en el espacio, representando un espacio ideal, y para eso nada puede ayudarnos mejor que la perspectiva, que es lo absoluto de la deformación visual».⁸ Torres veía que esta pintura en tres dimensiones transportaba lo geométrico al espacio. Los colores que se usaban para estas obras debían limitarse a siete tonos: verde, rojo, ocre, azul, tierra sombra, blanco y negro, correspondientes a los colores en la realidad y sin sombreados. Para impedir la imitación de una cosa en particular y lograr una mayor abstracción, los colores no se mezclaban entre sí; se aclaraban con blanco y se oscurecían con negro. Por ejemplo, si al pintar una casa o un tazón, el blanco de las paredes o de la loza era azulado, no se intentaba reproducir el tono mezclando el blanco con azul. Se respetaba su color blanco, para entonarlo se oscurecía solo con negro y se omitía el sombreado; entonces lo representado en la tela no se refería a una taza o a una casa en particular, a la imitación de su apariencia real, sino al concepto general de todas las tazas y todas las casas.

Alpuy pintó varios paisajes de Montevideo con la paleta de los siete colores, en los cuales predominan las líneas en perspectiva. Sin embargo, luego declaraba que esa propuesta no le interesaba y que por su cuenta había experimentado una variante de paisajes en perspectiva en que los elementos de la realidad, en vez de estar en fuga, no seguían el lógico escorzo que impone la lejanía, sino que más bien la interceptaban en planos.

1948. Cuando se considera que en los últimos años de su vida Torres-García se había impuesto crear en Uruguay «un arte nuevo, sin pedir nada prestado a Europa», no es difícil imaginar la presión enorme que

⁷ Julio Alpuy, apuntes en un cuaderno del artista.

⁸ Joaquín Torres-García, *Lo abstracto y lo concreto en el arte*, Montevideo, 1947, fascículo 4, lección 10.

debían sentir sus alumnos. El año 1948 se distinguió en la obra de Alpy por una serie de óleos de brillantes colores primarios. En ellos ya se manifiesta la fragmentación de los objetos en ritmos horizontales y verticales que el artista repetirá en el futuro y que es el sello que caracteriza mucha de su producción. Estas pinturas fueron hechas frente al modelo; al descomponer los objetos en planos de diferentes colores, Alpy creó un ritmo vibrante y muy original que obedecía a una solución inédita suya. Años después, mirando estas obras, Alpy comentó: «La paleta de los cinco colores es sintética; siendo estos los colores esenciales, de por sí garantizan una mayor abstracción».

Se divorció de Susana Asanza.

1949. A pesar de padecer de cáncer de hígado, Torres-García dictaba conferencias en la Facultad de Humanidades y estuvo presente en la inauguración de su última exposición, en Amigos del Arte el 28 de julio, día de su cumpleaños. Alpy le regaló un pequeño mosaico de mármol de colores hecho por él.⁹ Hasta prácticamente pocas semanas antes de morir, Torres-García reunía en el sótano de su casa, en la calle Caramurú, a un grupo de alumnos para enseñarles las lecciones de *La recuperación del objeto*.¹⁰ Como Torres no podía pintar más, era a través de sus alumnos que trataba de desarrollar sus ideas y plasmarlas en pintura. Según Alpy, Torres estaba tan débil que el carácter de las clases cambió: «Aquellas ya no eran clases, nosotros éramos sus instrumentos». Alpy afirmaba que el concepto que estableció Torres con *La recuperación del objeto* fue determinante para él. Torres-García falleció el 8 de agosto.

El Taller sufrió una crisis con la desaparición del maestro, una figura tan carismática, con una fuerza de convicción impulsada por su fe inmovible. Para Alpy, su muerte los dejó «como si hubiéramos caído al vacío». Además, ese acontecimiento marcaba el comienzo de la definición de la personalidad de cada alumno. Torres ya les había anunciado que todo lo que les tenía que enseñar ya estaba dicho: «No tiene que ser esto ya más una escuela, pues desde el naturalismo puede ahora haber un recorrido hasta la abstracción total... Al contrario, ahora tiene, cada uno, que caracterizarse bien: ser lo que es él».

La pintura de Alpy ya tenía su gesto indiscutiblemente propio. Predominaban los colores primarios y la figura humana representada muy esquemáticamente.

1950-1951. José Gómez Sicre, director de la Unión Panamericana en Washington, D.C., visitó Montevideo en 1949. Invitó a Torres-García a exponer con un grupo de artistas del Taller en el espacio de la Unión en Washington. Torres-García eligió personalmente las obras para la exposición poco antes de morir. Alpy envió dos obras. La muestra *Torres-García and his Workshop* se inauguró en febrero de 1950.



Julio Alpy, mosaico en la vivienda De Leone, Montevideo. 52 x 60 cm, 1951

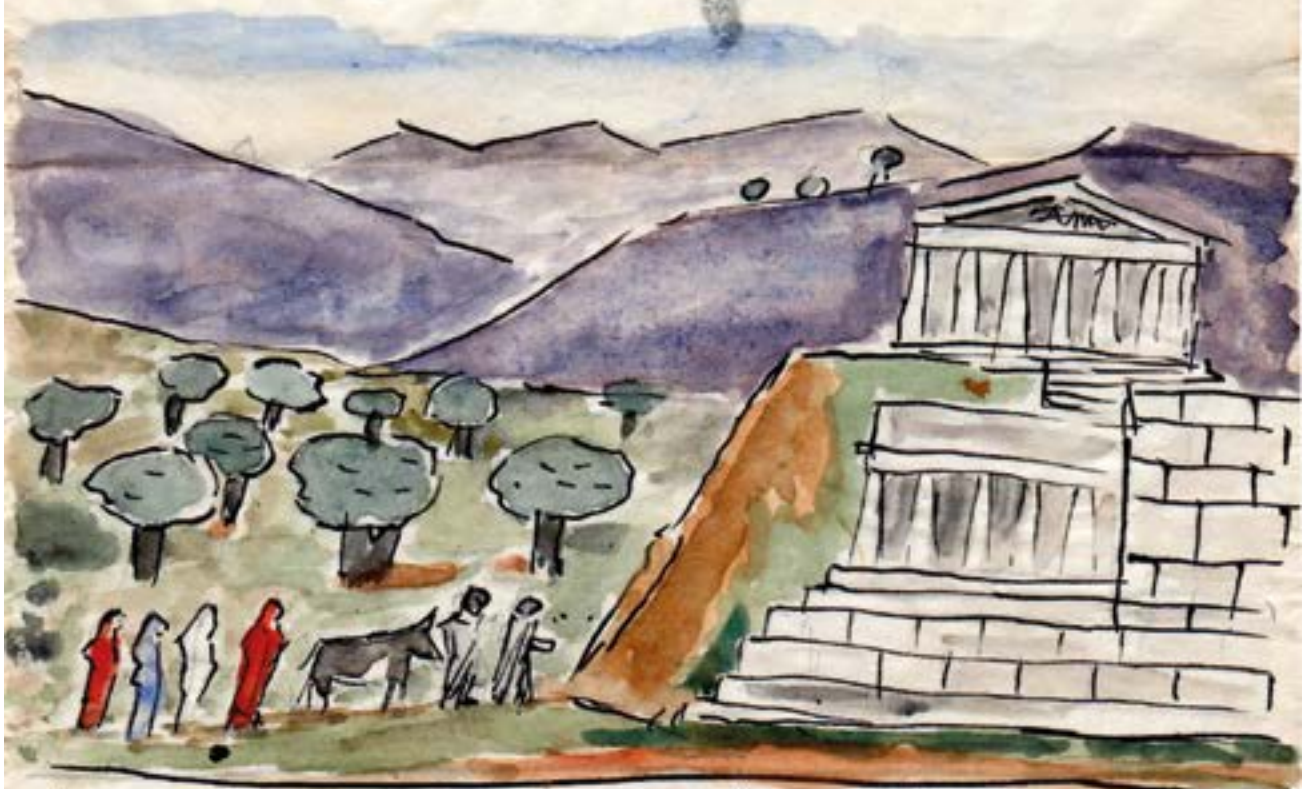
⁹ Fue posteriormente instalado en el hall de entrada de la casa de Torres-García en la calle Caramurú.

¹⁰ Publicadas en 1952 por la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo.



QUERIDO MATTU: JAMAS SE COMPRENDERAN
MUCHAS COSAS DEL ARTE GRIEGO, A NOSOTROS ME
REFIERO, SI NO SE VIENE A GRECIA. FELIZ LA
HORA, QUE DECIDIO MI VENIDA. ES NECESARIO
LLEGARSE HASTA AQUI, DECIDETE: CADA VEZ
QUE SE DEJA ALGO PARA DESPUES, EN COSAS DE
ARTE, TODO HOMBRE DE SENSIBILIDAD SE
NIEGA A SI MISMO Y ¿DESPUES? ¡ARREPENTI-
MIENTOS!! Y DESPUES SIRVEN, SI PERDIMOS LO
MEJOR. NO PIENSES, VEN A LA PRIMAVERA,
QUE DICEN QUE ESTO ~~SE HACE~~ SE PRODUCE EN

BIENES. YO ME VOY MUY ANGUSTIADO, PORQUE
DEJO TODO ESTO. & POR VER PUEDE DECIRSE. PERO
NO TENGO OTRA SALIDA, O SACRIFICO GRAN PARTE DEL
RESTO DE MI VIAJE. CUANDO UNO COMIENZA A OBSER-
VAR DESPUES DE CIERTO TIEMPO, A LAS GENTES Y LOS
LUGARES, COMPRENDE COMO LA TRADICION SE EN-
CUENTRA EN INFINITAS COSAS - TODO LO QUE SE HIZO
AQUI, TUVO UNA RAZON DE SER; PERO AQUI SE SIENTE
ESO CON GRAN INTENSIDAD.
DE MI PARTE TE PUEDO ASEGURAR QUE RECIEN
AHORA EMPIEZO A TENER UNA IDEA DE LOS GRIEGOS
Y DE SU ARTE.



EL MISTERIO Y LA FANTASIA GRIEGA DE LA MITO-
LOGIA GRIEGA LO PUEDES REPRODUCIR HOY
DIA, SALIENDO AL MAR O A LA MONTAÑA.
TALES ES ESTE PAISAJE DE "ELEGIDOS" -





Los artistas del Taller salieron a «conquistar la ciudad» pintando grandes murales constructivos. Alpuy, Jonio Montiel y Alceu Ribeiro pintaron cada uno un mural en una dependencia del Hipódromo, por encargo del arquitecto Ramón Menchaca, quien fue una figura tutelar para los artistas del Taller, ya que se ocupaba de venderles cuadros y de lograr encargos de decoración en los edificios que él construía. Alpuy también pintó un fresco para decorar una panadería en la calle San José, esquina Río Negro. El arquitecto Rafael Lorente le encargó un mural constructivo de mosaico para el pabellón Debernardis. Lamentablemente todas estas obras se perdieron.

Para el jardín del arquitecto Ernesto Leborgne, en la calle Trabajo, Alpuy hizo un gran mosaico de mármol italiano (3 x 1,60 metros), de colores naturales, que venía en pequeñas baldosas cuadradas prontas para aplicar; para romper la uniformidad del corte mecánico, Alpuy partió cada uno en trozos. El diseño del mural está basado en tres aspectos de la vida humana: en la parte inferior, una figura homínida, plantas y animales simbolizan la naturaleza y las formas de vida más primitiva e instintiva; en el centro, los sentimientos y lo afectivo están representados por la pareja humana, y en la parte superior, un hombre rodeado de los símbolos planetarios (incluida la constelación de la Cruz del Sur) representa la razón y la inteligencia. Para la residencia en Carrasco de la familia De Leone, Alpuy hizo otro mosaico más pequeño, también de mármoles de colores.

Tras la muerte de Torres, el primer impulso de los miembros del Taller fue viajar. Alpuy iba muy a menudo a Buenos Aires, donde se alojaba en



Julio Alpuy corrige a un grupo de alumnos del Taller Torres-García en el Ateneo de Montevideo, 1951



Julio Alpuy, mosaico en el jardín de la vivienda Leborgne-Arocena, Montevideo, 1951



Julio Alpuy, portada del número 1 de la revista *Mito*, Montevideo, setiembre-octubre de 1951

el Hotel Americano en La Boca, casi debajo del puente Avellaneda. Ese hotel le gustaba porque las habitaciones eran grandes y allí podía pintar. El puerto, las líneas ferroviarias y la ciudad tan dinámica lo estimulaban a trabajar. «A veces —contaba— ponía el caballete al borde de los canales de La Boca y pintaba dos cuadros por día». Fue en esa época que realizó un álbum de acuarelas pleno de la vibración de Buenos Aires.

En esos momentos (abril de 1951), en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, se realizaba una exposición de obras de Torres-García que Alpuy visitó.

Alpuy participó en la Primera Bienal de San Pablo, en octubre de 1951, con dos obras constructivas de 1950.

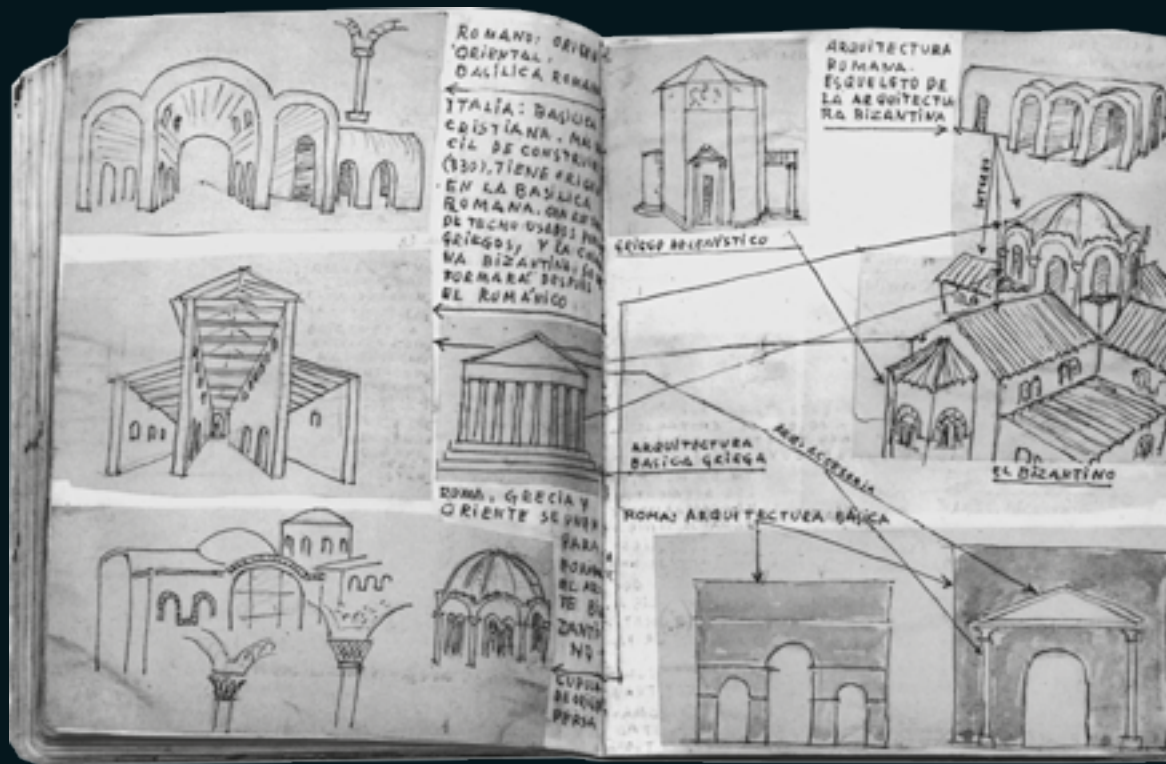
La lectura del Génesis en la Biblia lo inspiró a pintar una serie de témperas y acuarelas sobre la Creación, las primeras de una serie sobre este tema que más tarde fue importante y recurrente en su obra.

En junio de 1951 se casó con Celia Viola Oreggione.

En diciembre de 1951 se embarcó rumbo a Europa. Desembarcó en Atenas, donde visitaba asiduamente los museos y salía por los alrededores para ver templos y ruinas clásicas e iglesias y monasterios bizantinos «colmados de mosaicos».¹¹ Este fue un verdadero viaje de estudios; no solo Alpuy hacía apuntes y acuarelas, sino que luego en cuadernos escribía sus impresiones y dibujaba los diferentes estilos de arquitectura.

Alpuy ilustró la tapa y creó el logo para el primer número de la revista *Mito*, publicada en Montevideo.

¹¹ Carta a Roberto Sapriza, sin fecha. Colección Roberto Sapriza, Montevideo.

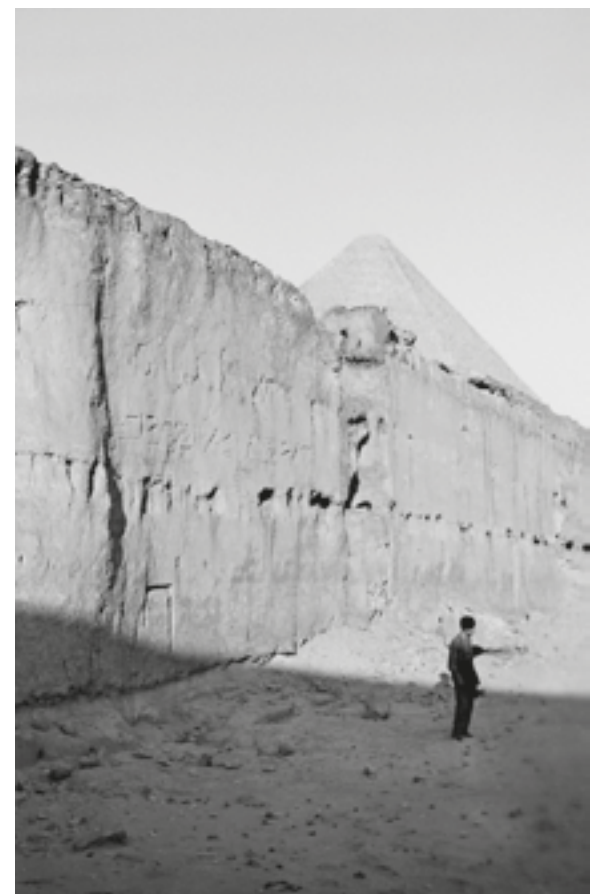


Diario de viaje, 1952

1952. Alpuy pasó el año entero viajando. En enero se reunió con Gonzalo Fonseca en Beirut y visitaron Baalbek. El señor Manzur, cónsul uruguayo en ese momento, le encargó una pintura de 1,3 x 4 metros. Pasaron a Damasco y en abril llegaron a El Cairo. Después de ver Karnak y Tebas, se separaron. Fonseca continuó hacia el Sudán y Alpuy viajó a Italia. En septiembre de 1952 desde Venecia escribía: «Formidable Italia, que me costará dejar y que extrañaré mucho. Hace 15 días que vivo entre Tizianos, Tintoretos y Veroneses. Es algo para enloquecer y que uno, estando en otra cosa, se siente así mismo atrapado por tanta maravilla».¹² En París, en el Louvre, le impresionaron las salas de arte Asirio y Persa. Los arqueros de Susa en cerámica lo hicieron pensar en «las posibles decoraciones murales que hará el Taller».¹³ Visitó al pintor español Luis Fernández, amigo de Torres-García. En un cuaderno de apuntes ilustró anotaciones y diagramas de la historia de la mitología egipcia del *Libro de los muertos*. Le interesó particularmente lo referente al ciclo de la vida. Las ilustraciones de estos estudios anuncian el estilo de los murales que pintará en los años siguientes en Montevideo.

En España estuvo en Barcelona y en Madrid, donde visitaba el Museo del Prado casi todos los días. Fue entonces que descubrió su afinidad con la pintura de El Greco. A principios de 1953 se embarcó en Vigo de regreso hacia Montevideo.

1953-56. Retomó la enseñanza en el Taller Torres-García. En un artículo publicado en el semanario *Marcha*, Daniel Heide relata como «Todos los que pasaron por el Taller Torres-García en la década del 50 y aprendieron dibujo con Alpuy recuerdan con incondicional gratitud y emoción la impecable maestría con que él les enseñó a dibujar». Heide menciona la



Julio Alpuy en Egipto, 1952. Fotografía de Gonzalo Fonseca

¹² Ídem.

¹³ Ídem.



Mural en la Mueblería Tempo, 1956-1957 (desaparecido)

seriedad absoluta y la disciplina férrea que Alpuy imponía en sus clases, y su descripción es tan exacta que vale la pena transcribirla en su totalidad.

«Los alumnos de Alpuy tuvieron que dibujar centenares de cacharros, botellas viejas, trapos, cajas de cartón y demás objetos opacos y cambalachescos que servían de modelo. Medir proporciones, alturas, anchos, relaciones de tamaño. Entrecerrar los ojos para captar los valores y líneas fundamentales, trazar verticales y horizontales imaginarias, obviar los detalles, captar la estructura, esquematizando, horas y horas enteras. Y Alpuy, yendo y viniendo de un alumno a otro como un perro de presa, marcando cruces en los puntos claves: «Borre, ¡mida de nuevo! ¡Compare esto con eso! ¡Borre y empiece de nuevo! ¡Mire otra vez el modelo! ¿Cuántas veces cabe la manzana el alto de la botella?». Y así mil veces, hasta el infinito, y no había nadie que no aprendiera a dibujar con Alpuy, por su pasión, por su seriedad y por la lógica implacable de su metodología».¹⁴ Algunos de sus alumnos fueron los siguientes artistas: Walter Deliotti, Mario Lorieto, Juan Storm, José Montes, José Collel, Manuel Otero, Linda Kohen, Eva Olivetti, Norma Calvete, China Cantú, Guillermo Fernández.»

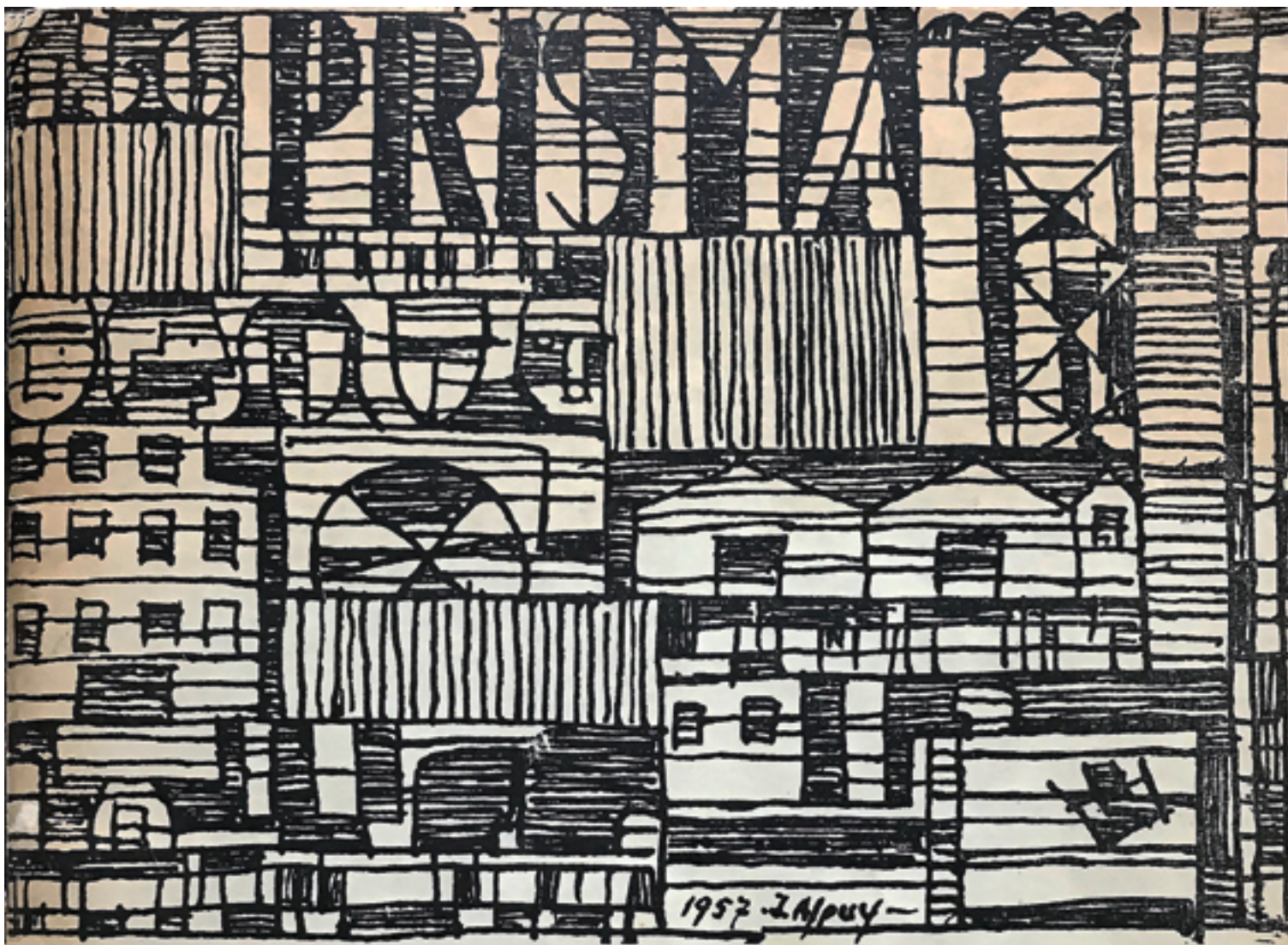
Los artistas del Taller y el constructivismo eran ya más aceptados y contaban con el apoyo de los mejores arquitectos uruguayos: Rafael Lorente, Mario Payssé Reyes y Ernesto Leborgne, quienes encargaban obras de arte y murales para las casas y edificios que construían. En 1953, Payssé había comenzado a planear su residencia en Carrasco. «La casa que construye un arquitecto para sí es una profesión de fe —escribió Payssé—; la decoración de esta debe ser realizada por valores [artistas] nacionales y contemporáneos». La manera que él veía de incorporar el arte a la arquitectura y a la vida diaria era integrarla desde el comienzo en el planeamiento de los ambientes. Para el gran patio semicubierto de entrada de su casa en Carrasco, le encargó a Alpuy un gran mural pintado con la técnica del fresco de 4 × 4 m. En cada ambiente Payssé había designado un lugar específico para cada obra de arte, todas realizadas por artistas del Taller. El resultado de este cuidadoso planeamiento es evidente: la casa es una de las más hermosas de la arquitectura uruguaya. Las ideas de Payssé al respecto marcan el cambio radical de actitud en cuanto a la nueva conciencia de estar creando un estilo de arquitectura en colaboración con artistas. «Ya no se trata de añadir a la arquitectura, la pintura y la estatuaria como se hizo en ciertas épocas... ya no tenemos derecho a pegotear una cosa sobre la otra. Ahora el puro espíritu de renovación será expresado por estructuras que posean una matemática interior, ubicadas en lugares fijos e inalienables, desde los cuales la obra de arte irradiará todo su poder en concordancia exacta con las fuerzas potenciales de la obra arquitectónica».¹⁵

Afiche de una exposición del TTG, 1954



¹⁴ Daniel Heide, «Julio Uruguay Alpuy», *Marcha*, Montevideo, 8 de octubre de 1971.

¹⁵ Mario Payssé Reyes, «Casa del arquitecto en Carrasco», en *Mario Payssé, 1937-1967*, Montevideo: Impresora Colombino, 1968, p. 170.



Ese mismo año, Alpuy pintó un paisaje al fresco en el chalé Marilú, en Punta del Este, de 1,1 × 2 m, donde predominan elementos marítimos; los altos pinos a la derecha de la composición son indiscutiblemente los de Punta del Este. En Malvín, para la familia Domínguez, desarrolló en acrílico, directamente sobre el muro, un tema portuario (2,8 × 4,3 m), quizás por tratarse de la residencia de un capitán de barco. En la mueblería Tempo pintó otro acrílico, de 3 × 6,3 m (desaparecido), sobre las cuatro estaciones. En el Liceo Larrañaga ilustró una variedad de oficios. (Actualmente el mural se ha restaurado, después de años de deterioro.) En 1956, en la sede de la Asociación Cristiana de Jóvenes de la Unión, Alpuy pintó otro mural, de 2,3 × 7,2 m, con motivos relativos a los deportes.

Estas pinturas murales, basadas en su personal «obsesión con la acción humana y la naturaleza»,¹⁶ marcaron su última etapa en Uruguay. Alpuy estaba explorando un nuevo camino dentro del constructivismo del

Julio Alpuy, portada de la revista *Prisma*, Bogotá, noviembre-diciembre de 1957



¹⁶ Conversación con el artista en Nueva York, abril de 1999.

**106 EXPOSICION
DEL TALLER
TORRES GARCIA**



**JULIO U.
ALPUY**

10 DE DICIEMBRE 1957

Taller; en vez de pintar símbolos dentro de los compartimientos de la estructura, como en anteriores obras constructivas, ilustró escenas relativas a ciertos temas que le interesaban por su intemporalidad: las estaciones del año, el Génesis, figuras practicando oficios tradicionales profundamente arraigados en las civilizaciones a través de las épocas (por ejemplo, la alfarería, la carpintería, la astronomía, la música, etcétera). Estos motivos corresponden a su fe profunda en el bien del trabajo, en el conocimiento de un oficio como algo que redime, da razón de ser al ser humano y exalta su interacción con la naturaleza. Las figuras y los objetos están realizados esquemáticamente, en una paleta de tierra roja, azul, ocre, blanco y negro. Son obras sólidamente construidas y medidas.

Según Alpuy, años más tarde, su colega Francisco Matto¹⁷ le comentó que esas pinturas le habían recordado a los códices aztecas. Quizás Matto hiciera esta comparación porque los códices, como los murales de Alpuy, son «crónicas pictográficas» que muestran las actividades y costumbres de una civilización. La descripción de los códices hecha por un arqueólogo coincide con la manera en que están resueltas las imágenes en las pinturas de Alpuy. «Contornos negros rellenos de colores puros, las figuras están reproducidas casi siempre de perfil, no hay indicio de perspectiva, de manera que, al representar alguna escena, las figuras están puestas unas encima de otras; como no se trata de una reproducción naturalista, a diferencia del arte maya, las caracteriza un actitud hierática y los mesurados movimientos de los cuerpos».¹⁸ No estoy sugiriendo que Alpuy haya estado influenciado por ellas, como tampoco sus murales están directamente inspirados en los frescos de las tumbas egipcias que él había visitado. La similitud con los frescos egipcios y con los códices mexicanos del siglo XVI no es casual. Todos tratan el mismo problema: dejar constancia de creencias y vivencias. En ese sentido Alpuy estaba dentro de la misma tradición, porque lo que él quería era agregar al constructivismo la relación del hombre con su mundo interior y con la vida.

Sin embargo, este replanteamiento del constructivismo suscitó resistencia entre los colegas del Taller. A raíz de la incompreensión de esta nueva faz de su pintura, Alpuy comenzó a considerar abandonar Montevideo. «Yo me fui de aquí —le explicó a un periodista uruguayo en 1971— porque mi cabeza estaba llena de cosas y yo quería encontrar una manera de expresarlas. Todo lo mucho, lo bueno o lo regular que había aprendido fue a través de un sistema [el del Taller Torres-García]. Cuando empecé a pensar en la idea de eso que yo quería dar —como yo no tenía mi sistema—, no tenía manera de hacer vivir eso».¹⁹

¹⁷ Francisco Matto, Montevideo, 1911-1995. Pintor y escultor, fue, como Alpuy, uno de los miembros fundadores del Taller Torres-García.

¹⁸ Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 195.

¹⁹ Dardo Bilotto, «Reflexiones en alta voz. Julio U. Alpuy, una vocación de modestia», *El País de los Domingos*, Montevideo, 1 de agosto de 1976.



Julio Alpuy junto a su cuadro *Roth Cigarettes*, 1958

1957. Gúdula Weiler, una amiga uruguaya que entonces estaba radicada en Colombia, le habló del ambiente cultural de Bogotá, que entonces era muy vital e interesante. Alpuy estaba, además, ansioso por irse de Montevideo porque «quería medirse con otros puntos de vista». Decidió viajar a Colombia en barco por la costa del Pacífico. Llegó a Santiago de Chile, donde pasó dos meses. Tenía cartas de recomendación para el arquitecto Julio Machicao Arana, quien lo llevó a la Escuela de Bellas Artes, donde lo recibieron con mucho interés y le pidieron que dictara conferencias sobre arte. Conoció a los pintores chilenos Nemesio Antúnez y Gastón Orellana, y al colombiano Omar Rayo, que exponía en ese momento en Santiago. Rayo y Alpuy decidieron viajar juntos a Colombia. Se embarcaron en Valparaíso en octubre de 1957. Llegaron al puerto de Buenaventura, en Colombia. En Bogotá, Alpuy encontró un local comercial en una planta baja donde instaló su taller. Allí se sintió muy bien enseguida: «Me puse a trabajar con mucha energía, pues el paisaje y la luz suave de la sabana me encantó; esa combinación de ciudad y montaña fue una revelación, sobre todo para mí, que venía de un país plano». Sentía que en este nuevo lugar «no tenía nada que perder y mucho que ganar».

La crítica argentina Marta Traba (1930-1983) comandaba el ambiente de arte contemporáneo en Bogotá. En una reunión organizada por ella en casa del artista Guillermo Wiedemann en honor de Alpuy, este conoció a artistas e intelectuales colombianos, entre ellos al escultor Eduardo Ramírez Villamizar y a Fernando Botero, que recién comenzaba a destacarse. Para el número 12 de la revista *Prisma*, que Marta Traba dirigía, Alpuy dibujó la portada y escribió un extenso artículo sobre el Taller Torres-García en el estilo hermético y críptico característico del Taller. Es probable que Traba se haya formado entonces una idea equivocada sobre Alpuy y el Taller, que explicó en un artículo publicado en el diario bogotano *El Tiempo*, titulado «Torres-García en Bogotá» (30 de octubre de 1957), y posteriormente en *El arte de América Latina, 1900-1980*, escrito poco antes de su muerte, que revela su desconocimiento de la producción madura de los artistas del Taller.²⁰

1958. La vehemente defensa que Alpuy hacía del Taller en Bogotá debía llamar la atención; el crítico de arte colombiano Eugenio Barney Cabrera escribió al respecto: «De insigne probidad, [Alpuy] alcanza sin embargo exaltación apasionada cuando de probar la vigencia de su escuela se trata».²¹ Ese año Alpuy expuso en la biblioteca Luis Ángel Arango, la sala de exposiciones más prestigiosa de Bogotá. A pesar de estar radicado en Colombia, presentó esa exposición como la número 112 del Taller Torres-García de Montevideo, y reiteró su adhesión al grupo firmando el ensayo del catálogo: *Julio U. Alpuy, integrante del Taller Torres-García*.



Exposición de Julio Alpuy en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1958

²⁰ «Agustín Alamán, Jorge Damiani, Giancarlo Puppo experimentaban con materiales y colores que liberaron al arte uruguayo de la camisa de fuerza de los rectángulitos de Torres-García». Marta Traba, *El arte de América Latina, 1900-1980*, Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 93.

²¹ Eugenio Barney Cabrera, prólogo para el catálogo de la exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1960.

JULIO ALPUY

UN PINTOR CONSTRUCTIVO

Por JUAN BOSCH



Una visión de París. Los cuadros de Alpuy ofrecen un notable poder de sugerencia, en medio de una consciente congestión de tomas que mantiene viva la impresión de congestión de emociones, propia de la metrópoli moderna.

Julio Alpuy, pintor uruguayo, expone en las Galerías Montecarlo, de la Avenida Andrés Bello. Treinta y ocho óleos ofrece la muestra de este incansable y constante trabajador de la plástica, que lleva unos seis meses en Venezuela, encerrado en su atelier de los Palos Grandes, pintando a veces día y noche, callado, serio y responsablemente.

Julio Alpuy tiene ahora cuarenta años, de los cuales ha consumido algunos viajando por la América Latina, Europa y el Medio Oriente. Educado en el Taller Torres García de Montevideo, este pintor rioplatense pertenece a la Escuela Constructiva, que en veinte años de apostolado fundó, mantuvo y expandió por el Sur el venerable Maestro Torres García.

En la Escuela Constructiva, de la cual Alpuy es un representante autorizado, la pintura no es sino una parte de la expresión artística total; o mejor que una parte, resulta ser la representación en color de una manifestación parcial del todo artístico. Cualquiera expresión de vida es, en la concepción de la Escuela Constructiva, una expresión del Arte universal. El fin del artista, pues, es que su obra esté integrada en la función de vivir, que forme parte de la vida general y se manifieste en la casa, en el vestido, en el a-

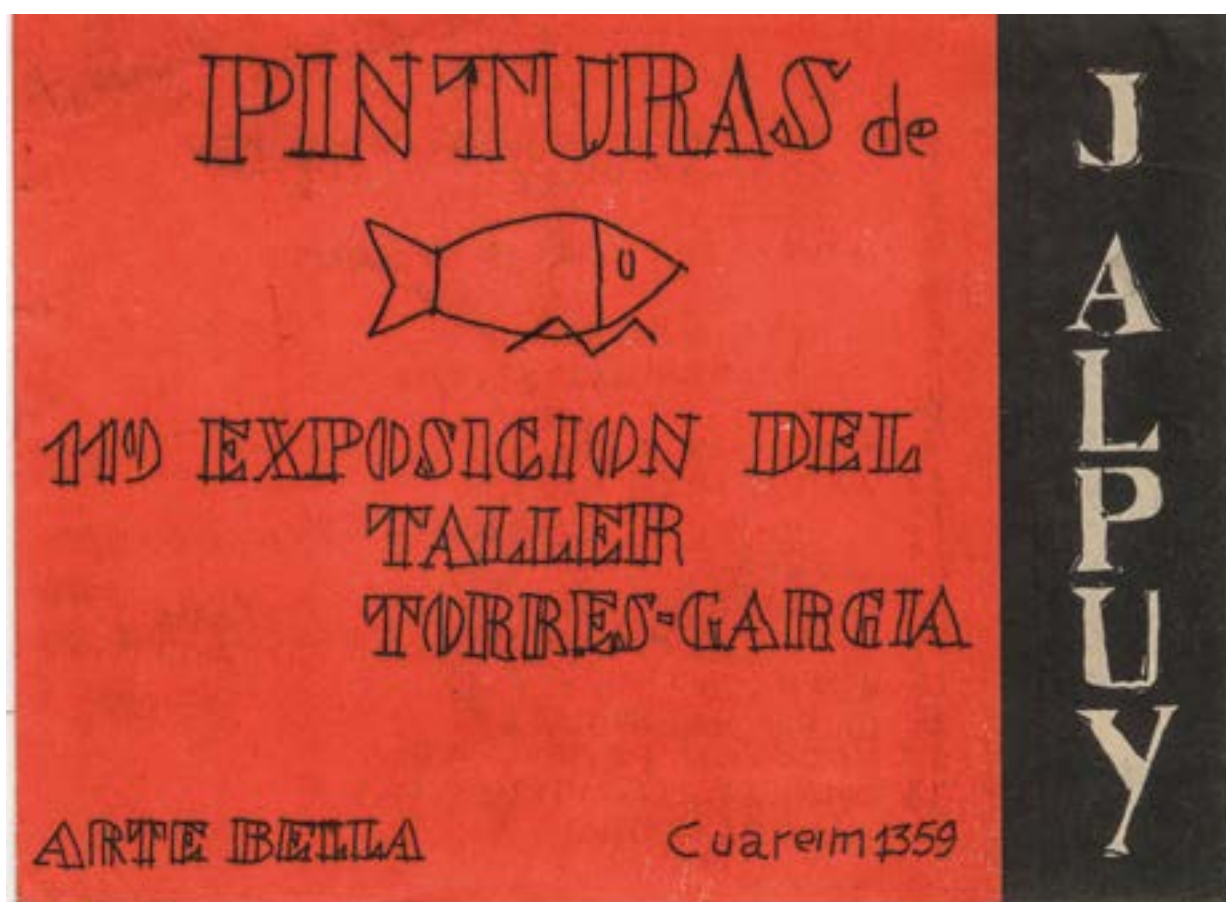


Julio Alpuy trae a Caracas el mensaje de la Escuela Constructiva, que fundó en su Montevideo natal el Maestro Torres García.



En su atelier de los Palos Grandes, en Caracas, el pintor uruguayo Julio Alpuy ha dedicado largos meses a la tarea de preparar 38 óleos para la Exposición de esta semana.

VENEZUELA GRÁFICA
1959-



En este ensayo escribió que la finalidad de la exposición era mostrar el arte aplicado al lado de la pintura, afirmando que para ellos no había diferencia entre ambos. En efecto, junto a las pinturas expuso un mueble y tapices bordados a mano diseñados por él. «Ni la pintura misma, textura y color, ni la composición, sin embargo, gozan de esa libertad personal que los constructivistas condenan como libertinaje de la época contemporánea: la obra de Alpuj, como la de sus compañeros constructivos, está hecha de sacrificios y renunciaciones comunes a todos los integrantes de la escuela» (Marta Traba, *El Tiempo*, 8 de junio de 1958).

En Montevideo, a los nueve años de la muerte del maestro, la adhesión al Taller Torres-García por parte de algunos miembros comenzaba a flaquear. Augusto Torres le escribió a Alpuj una carta en la que le relataba la inquietud que los animaba: «Hoy día hay un afán de profundizar el sentido que tiene el Taller, lo cual es buenísimo, pues todos andan muy preocupados, es bueno que tengan conciencia del camino que tomaron... El Taller no es para todo el mundo y por esto levanta tantas resistencias. Por aquí hay una ola de snobismo abstracto, según ellos El Taller es cosa vieja, y tienen razón, es muy, muy viejo, tan viejo como la pintura». Algunos habían abandonado las filas; uno porque «el Taller lo oprimía y no lo dejaba ser él», otro porque descubrió «que no

Julio Alpuj, folleto de la 119 exposición del T.T.G., Arte bella, 1957



Julio Alpuy, NYC. Óleo sobre arpillera, 54 × 43,5 cm, 1962

era un constructivo». Al respecto Augusto concluía: «o se encontraron ellos mismos en lo opuesto, o no entendieron, se quedaron en la letra».²²

1959-61. Alpuy viajó varios meses por Europa con sus amigos Gúdula y Juan Weiler. Pasaron una temporada en Dortmund, donde Alpuy pintó varias telas importantes. «Ese mundo del Ruhr, de la industria pesada de Alemania, me dio elementos de gran interés en forma y en color». Al volver a Bogotá pintó un mural importante en el restaurante Maite. Según un artículo ilustrado en *El Tiempo*, se trataba de la central plaza de los Mártires, con la iglesia del Voto Nacional y el tráfico urbano (*El Tiempo*, 13 de agosto de 1961).

Al regreso de Europa, Adolfo y Renata Domínguez, amigos uruguayos radicados en Caracas, lo invitaron a su casa en Los Palos Grandes. En la espaciosa casa Alpuy instaló su taller, donde pasó varios meses pintando. La casa de los Domínguez atraía personalidades del mundo del arte e intelectuales venezolanos y extranjeros: el escritor cubano Alejo Carpentier, los artistas venezolanos Alejandro Otero (gracias a su generosa ayuda Alpuy expuso en la prestigiosa sala Mendoza), Oswaldo Vigas y Alirio Oramas, entre muchos otros allegados. En un artículo sobre Alpuy para *Venezuela Gráfica*, el escritor y futuro presidente dominicano Juan Bosch, otro allegado a la casa de los Domínguez, escribió: «Julio Alpuy tiene ciencia de pintor. Nada en su obra es improvisado. Pulgada por pulgada sus cuadros están llenos, elaborados, trabajados a conciencia. Es un pintor extraordinariamente consciente de sus instrumentos, de cómo manejarlos y del mensaje que se propone dar». Y agregó: «Pocas veces ha pasado por una sala caraqueña un pintor tan extraordinariamente consciente de sus instrumentos, de cómo manejarlos, y del mensaje que se propone dar. Nos parece que entre sus variadas virtudes de pintor, la más notable de Julio Alpuy es la coherencia de su obra entre los medios que usa y los fines que persigue. Para lograr esa coherencia se requiere saber mucho de pintura, y sin ninguna duda Julio Alpuy es un maestro en su arte».

En sus declaraciones para el mismo artículo, Alpuy reiteró la posición del Taller a favor un arte que abarcara todos los aspectos de la vida. «El fin del artista es que su obra esté integrada en la función de vivir; que forme parte de la vida en general y se manifieste en la casa, en el vestido, en el adorno de la mesa y en el cuadro que cuelga en la pared».²³ Tanto en Bogotá como en Caracas, la presencia de Alpuy fue documentada en la prensa en numerosos artículos y entrevistas muy interesantes. Sus manifestaciones a los periodistas enfatizaban su fe en el futuro del arte americano y, por supuesto, en el constructivismo. Tanto debió haber insistido sobre eso que en *El Nacional* lo llamaron «Alpuy, el del constructivismo», para anunciar su exposición en la sala Mendoza.²⁴

²² Carta de Augusto Torres a Julio Alpuy, 4 de octubre de 1958. Archivo Alpuy, Nueva York.

²³ Juan Bosch, *Julio Alpuy, un pintor constructivo*, Caracas: Venezuela Gráfica, 1959.

²⁴ Página de arte de *El Nacional*, Caracas, martes 8 de septiembre de 1959.



Julio Alpuy, *Marina norte*.
Óleo sobre madera tallada,
116 × 58 cm, 1962



Julio Alpuy, *Universo*. Relieve en madera, 1964.
Colección Rockefeller Family, Nueva York

Su pintura en esta etapa se distingue por un cambio muy original: rompió con la estructura ortogonal (líneas verticales cruzadas por horizontales) y en su lugar introdujo líneas en fuga en varias direcciones que dan una sensación de espacio, sin la tercera dimensión que impone la perspectiva. Respecto a la evolución de su obra, Alpuy enfatiza: «Tan importante fue mi estadía en Bogotá en cuanto a mis búsquedas, que yo considero mi carrera antes y después de Bogotá».

1962-63. Desde Nueva York, Augusto Torres y Gonzalo Fonseca le escribían a Alpuy para que se reuniera con ellos. En diciembre de 1961 llegó a Nueva York. Una vez agotada la novedad del reencuentro con sus colegas, Alpuy se enfrentó con la realidad de Nueva York, tan diferente de la de Bogotá y Caracas, donde lo había rodeado una fiesta constante, hasta tal punto que concentrarse en su trabajo le había llegado a ser difícil. En Nueva York era lo opuesto: se sentía avasallado por la soledad. A eso se sumó la crisis por encontrar un sistema para expresar las ideas que iban madurando dentro de él. Hasta ese momento su pintura se alimentaba de imágenes del exterior: paisajes urbanos, naturalezas muertas, figuras. Recordando esa crisis, Alpuy explica: «Caí en un pozo, en un vacío». Como a Fausto, las soledades lo llevaban por «el camino hacia lo no explorado...».²⁵ A partir de 1961, Alpuy había adquirido un mundo de formas dentro de un espíritu y manera que no se adaptaba a la clásica estructura ortogonal del Taller Torres-García: «Eso fue un gran conflicto. No había manera de encontrar el camino para relacionar unas formas con otras».

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, Madrid: Aguilar, 1945, p. 1274.

En el invierno de 1962, Alpuy sentía que se encontraba en un callejón sin salida: «Estaba solo en el taller, tratando de exteriorizar lo que anda por adentro de uno. En lugar de mirar hacia afuera, que puede ser la ciudad, entonces miraba hacia adentro». «La pintura al óleo me llevaba siempre por caminos ya recorridos», relata. Entonces decidió que la única manera de avanzar era cambiar de medio. Fonseca le ofreció su taller en East Hampton, un lugar de veraneo a dos horas de Nueva York que en invierno queda bastante despoblado. En el taller había maderas de toda clase, «hacía tiempo que no trabajaba con madera, ¿qué podía hacer con una tabla? Recorté una forma, hice un agujero, metí algo, surgió un mundo nuevo. Yo hacía lo que la madera me exigía, del caos salió lo que yo quería».

Al mirar la producción de 1962, se constata que ese año Alpuy efectuó en su obra un cambio profundo y radical. Comenzó pintando paisajes urbanos estructurados: edificios con las escaleras de incendio y los tanques de agua tan característicos de Nueva York. En un relieve de madera titulado *Marina norte* aparecen los primeros elementos de transición entre la visión hacia lo externo y la búsqueda interna. El plano de la madera está dividido en dos campos, el cielo (claro) y el mar (oscuro); las referencias a un paisaje, como lo sugiere el nombre, son ya bastante sintéticas. Junto a un edificio y a un barco, Alpuy colocó un sarcófago y una forma que puede ser una amarra o un falo. Cuando vence su resistencia a explicar por qué entre las imágenes normalmente asociadas a un paisaje puso un sarcófago y un falo, Alpuy responde: «El significado es bien evidente: la vida y la muerte». ¿Por qué la muerte? «Porque donde hay vida hay muerte», dice, y señala un dibujo suyo donde de una calavera partida a la mitad crece una planta. El diccionario de símbolos define al sarcófago como relacionado con lo femenino y con la tierra, como principio y fin de la vida material. El falo es la perpetuación de la vida, el poder activo y la fuerza de su propagación cósmica. Estas ideas debían estar activas en la mente de Alpuy desde hacía tiempo, porque al revisar un cuaderno de apuntes de los años cincuenta encontramos que había anotado estas líneas de Shakespeare que tratan justamente de esa dualidad esencial: «La tierra, que es madre de la Naturaleza, es también su tumba. Lo que es su fosa sepulcral es su materno seno...».²⁶

El peligroso viaje al descubrimiento de la personalidad, que Apollinaire había evocado en 1918, «va de la ciencia [la técnica pictórica en este caso] a la conciencia; es el olvido total de todo lo que no es uno mismo, es someter la conciencia humana a la inconsciencia natural».²⁷ Los títulos que Alpuy escogió para sus relieves en madera de los años 1962 al 1964 revelan ese proceso: *Transmutación*, *Metamorfosis*, *Culto a Dionisio*



Julio Alpuy, Nueva York, c. 1965

²⁶ William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, traducción de Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1951, acto III, p. 279. Verso copiado por Alpuy en uno de sus cuadernos.

²⁷ Guillaume Apollinaire, *Henri Matisse* (extracto del prefacio de la exposición Matisse-Picasso, Galerie Paul Guillaume, 1918), París: L'Échoppe, 1993, p. 8, traducción de la autora.



Julio Alpuy, Nueva York, c. 1963

corresponden a símbolos de transición y cambio en la vida interior de una persona; por ejemplo, Dionisio es el símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o presión, el llamado del inconsciente. Estos frutos de su vida interior, que en ese momento estaban en el proceso de pleno fluir desde las profundidades de su ser, son análogos a la creación en su gradual desenvolvimiento. Según Jung, si la creación determina el surgimiento de seres y de objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso.²⁸

La analogía en las referencias a las profundidades de la tierra y las profundidades subconscientes del ser en las maderas y acuarelas de Alpuy, y el espíritu telúrico, por su conexión con la fertilidad y a su vez con la muerte, se anticiparon a las investigaciones de otros artistas. Muchos exploraron el mismo camino décadas más tarde; notablemente la cubana Ana Mendieta (1948-1985), quien declaraba en 1982: «Exploré

²⁸ Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1977, p. 149.

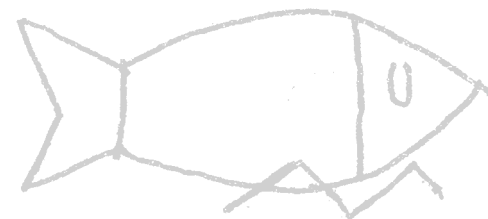
las relaciones entre mi yo, la tierra y el arte, me sumergí en los elementos que me produjeron».²⁹

Alpuy quería representar de una nueva manera simbólica la fuerza vital de la naturaleza. Al señalar en una acuarela una forma reminiscente a un árbol, explica: «Esta forma no es un árbol; es antes una forma, la forma de un árbol».

Las formas que Alpuy incorpora a sus obras fueron experimentadas por él en la realidad. Una imagen recurrente es la de un árbol que surge de una roca; fue en medio del desierto en Siria donde Alpuy vio un árbol luchando por crecer dentro de la hendidura de una roca; la fuerza de la persistencia por vivir lo impactó. Otra vez vio un árbol derribado por una tormenta. Las raíces al aire, arrancadas de la tierra, le causaron una impresión enorme.³⁰ «Esta imagen se ha convertido para mí en una forma muy personal; es un rombo, pero también es un árbol; es la idea de un árbol». Para Alpuy, todo son cosas vividas, no hay fantasía pura. «Un día, llegando a Grecia, vi surgir los rayos de sol entre las nubes; me vino enseguida a la mente la descripción que hacía Homero en la *Iliada* de las flechas de Apolo». En su opinión, la idea tan difundida de que la abstracción significa ausencia de representación está mal entendida. «hay que remitirse al diccionario, donde abstracción se define: extraer la esencia de las cosas».³¹

De este período de introspección resultaron obras de originalidad y vigor extraordinario. No son obras fáciles; son brutales, ásperas, sugieren fuerzas conectadas a los instintos, a lo sexual como fuerza vital, en oposición a lo erótico. Picasso decía: «No hay arte casto»,³² y en estas obras de Alpuy, en efecto, las representaciones simbólicas de los órganos sexuales masculino y femenino en copulación no ocultan ni intentan disfrazar ni suavizar su apariencia. Estas representaciones de los sexos están lejos de ser una descripción naturalista; han sufrido un extenso proceso de síntesis hasta convertirlos en formas plásticas que sugieren su realidad.

Se mudó a un estudio en la calle 13 entre las avenidas A y B. El local era largo y angosto; el crítico argentino Rafael Squirru, muy perceptivamente,



²⁹ Michael Duncan, «Tracing Mendieta», *Art in America*, n.º 87, abril de 1999, p. 154.

³⁰ En el concepto simbólico del árbol cósmico hay un componente de gran interés, y es que con mucha frecuencia la imagen del árbol se presenta invertida, es decir, con las raíces desarraigándose del cielo y la copa en la tierra. Aquí el simbolismo natural de la analogía morfológica ha sido desterrado por un significado diferente que ha prevalecido: la idea de la involución, ligada a la doctrina emanatista, para la cual todo crecimiento verificado en lo material es una opus inversa. Por ello dice Blavatsky: «En el principio, las raíces del árbol nacían en el cielo y emanaban de la raíz sin raíz del Ser integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas del Pleroma, proyectó en todos sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y, después, de arriba abajo para que tocaran el plano de la tierra. Por esto el árbol de la vida y del ser es representado en esta forma». Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004, p. 79.

³¹ **Abstraer:** «Separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o noción». Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, XXII edición, Madrid: Espasa Calpe, 1992.

³² Brassai, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard, 1997, pp. 229-230.



Julio Alpuy, c. 1968

decía que el recuerdo de su visita a Alpuy allí despertaba en su memoria «la sensación de haber penetrado en un túnel; algo así como internarse en el corazón de una caverna. Los trabajos de Alpuy coincidían con aquella sensación; tenían mucho de las pictografías del hombre primitivo. En vez de Nueva York debió ser Altamira o Lascaux».³³

Conoció y trabó amistad con los artistas norteamericanos Alfred Jensen y Mary Frank. Ganó una beca de la New School of Social Research, lo cual le permitió trabajar durante dos años libre de preocupaciones económicas.

1964-65 En el invierno de 1964, después de siete años en el exterior, Alpuy volvió a Montevideo. Traía su obra reciente: los relieves en madera y acuarelas que expondría en el Centro de Artes y Letras de El País. La crítica montevideana celebró su «emancipación» del constructivismo de Torres-García, cuando en realidad no había ninguna intención específica de su parte; era el resultado de su evolución artística. Para María Freire, «Un artista que viene de lejos, con nuevas experiencias, con una actitud independiente, declarando en la prensa que ha abandonado el constructivismo, atrae nuestra atención. Un sensible cambio se aprecia en la concepción del espacio, en la distribución de las formas». A pesar de esto, Freire finaliza su evaluación diciendo que, «en el ámbito de la sala aún se sentía palpitar la mística presencia de Torres-García».³⁴ Este sentimiento no fue compartido por algunos miembros del Taller; las maderas de Alpuy los sorprendieron. Si bien apreciaron la originalidad y la fuerza de esas obras, tuvieron que hacer una reevaluación de su juicio frente a ellas.

En enero de 1965, Gonzalo Fonseca visitó Montevideo con su familia. En esa ocasión *Marcha* publicó una entrevista de María Esther Gilio a Fonseca, en la cual ella le explicó la acogida que habían tenido las maderas de Alpuy en Montevideo, a lo que Fonseca respondió: «Por supuesto que Torres nos formó; eso no significa que se deba seguir haciendo la pintura que él hizo. Si Alpuy hace algo fuerte, quiere decir que sirvió. Una cosa es la escuela como grupo y otra la evolución de cada pintor. Cada uno recoge y transforma. Si Torres siguiera viviendo, hoy no pintaría como en el último año de su vida».³⁵

En estos relieves, Alpuy desplegaba una variedad de técnicas: delicados grafismos incisivos, dibujo a la tinta sobre la madera o sobre áreas empastadas de blanco, la talla en bajorrelieve, incrustaciones de trozos de vidrio de colores y mosaicos de pasta de vidrio. Aprendió a trabajar la madera, ya que estas obras requerían una sólida construcción y ensamblado. Alpuy estaba fascinado por las posibilidades que el material le revelaba: «Había nacido un elemento espacial más concreto, donde yo

Julio Alpuy y su esposa Joana Simoes, Nueva York, c. 1969



33 Rafael Squirru, ensayo para la muestra *Julio Alpuy*, Galería Sarmiento, Buenos Aires, agosto de 1980.

34 María Freire, «Místico y rebelde. Julio Uruguay Alpuy», *El País*, Montevideo, 2 de agosto de 1964.

35 María Esther Gilio, «Gonzalo Fonseca o la leyenda cambiada», *Marcha*, Montevideo, 29 de enero de 1965.



tenía que considerar problemas diferentes [a los de la pintura], como ser la idea de espacio».

En Nueva York encontró «una verdadera orgía de materiales, y el material es en sí mismo un motivo de constante excitación para la imaginación del artista, le inspira formas nuevas. Me di cuenta que en vez de ser yo quien planeaba y decidía, parecía ser la misma obra que se construía, ¡muy diferente a la pintura!». Esta riqueza estaba al alcance de cualquiera. En las calles de Nueva York se recogían maderas abandonadas en gran abundancia; no había día que al volver de su caminata Alpuy no llevara un listón o una tabla. Llegó un momento en que había acumulado tanta madera que en el medio de su taller se elevaba una pila enorme. En una carta, Augusto Torres comentaba al respecto: «Hace días que llegó Damiani³⁶ y nos contó que trabajabas mucho en madera. En New York no hay más remedio que hacer maderas, pues hay tanta que da lástima no aprovecharla. En cambio, en Montevideo es artículo de lujo».³⁷

Nelson Rockefeller adquirió *Universo* para su colección. Hoy la obra está expuesta en la colección Rockefeller en Kykuit, la mansión familiar al norte de Nueva York.

Alpuy comenzó a tomar clases nocturnas de inglés.

En el verano de 1965, Juan Weiler lo invitó a pasar una temporada en el

Horacio Torres, Luis Solari, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Rodolfo Abularach, José Gurvich y Marcelo Bonevardi en la inauguración de la exposición de Alpuy en The Americas Society, 1972

Con Cecilia y Fernando Botero, Nueva York 1972



³⁶ Jorge Damiani, artista uruguayo nacido en Italia (1931-2017), residió en Nueva York en la década de 1960.

³⁷ Carta de Augusto Torres a Alpuy, sin fecha.



De pie, de izquierda a derecha: Cecilia Buzio, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, Marcos Torres, Ada Antuña, Elsa Andrada, Augusto Torres, Elizabeth Kaplan, Julio Alpuy, Marcelo Bonevardi, Francisco Matto y José Gurvich. Sentados: Julia Añorga, Ifigenia Torres, Martín Gurvich, Joana Simoes, Luis Solari, Manolita Piña, Ángel Kalenberg y Emilio Elena. Reunidos en casa de Horacio Torres en ocasión de la muestra de Joaquín Torres-García realizada en el Museo Guggenheim, Nueva York, 1970. Fotografía de Carlos Buzio

sur de Francia, en Antibes. Alpuy había quedado muy impresionado por *Pesca nocturna en Antibes*, una tela de Picasso en el MoMA. Durante esa estadía tuvo oportunidad de visitar el museo Picasso de Antibes, donde además se exponían cerámicas y bajorrelieves romanos eróticos que recientemente habían excavado en la zona. Realizó una serie de dibujos de poderoso contenido simbólico y erótico con temas marinos. En diciembre de 1965 se casó en Nueva York con Joanna Simoes.

Julio Alpuy con Manolita Piña e Ifigenia Torres, Montevideo, c. 1970



1966-69. En algunas maderas Alpuy comenzó a manifestarse decididamente como un escultor: «Había pasado de lo frontal a lo espacial, y este era un elemento nuevo para mí y por eso el desafío fue muy grande». *Fertilidad*, por ejemplo, es la forma en relieve abultado de un vientre y senos sintéticamente representados.

Curiosamente, en tallas de hueso rupestres, las representaciones de la figura femenina, que también eran símbolos de fertilidad, se reducen a un vientre sin cabeza, y el órgano sexual a un corte. Otra importante escultura de ese período es *Caracol de la vida*. La forma hélica sugiere evolución. Tanto en pintura como en escultura y en dibujos, Alpuy trabajó la espiral por poseer una energía que «representa en su involución hacia el seno de la tierra a la muerte, y en la dirección opuesta, hacia arriba, la vida».³⁸ En *Caracol de la vida*, la espiral empuja ascendiendo a variadas formas de vida embrionaria hermosamente talladas.

Exposición en Zegri Gallery, donde exhibió maderas talladas.

³⁸ Ronald Christ, texto para el catálogo de la exposición de pinturas de Julio Alpuy en el Museo Hispánico de Arte Contemporáneo de Nueva York, 1985.

En el verano de 1968 volvió a Europa, peregrinaje que repitió desde entonces casi todos los veranos. Al regreso alquiló un estudio en la calle Bond, en el bajo Manhattan.

1970-72. En diciembre de 1970 se inauguró en el Museo Guggenheim la muestra retrospectiva de Torres-García. Con este motivo Francisco Matto, José Gurvich, Horacio y Augusto Torres —el núcleo del Taller Torres-García— se reunieron en Nueva York con Alpuy y Fonseca. Este acontecimiento fue la causa de que Gurvich y Horacio, con sus respectivas familias, se instalaran en Nueva York, donde ambos fallecerían pocos años después.

El pintor y grabador uruguayo Luis Solari (1918-1997) invitó a Alpuy a su taller en Morristown, Nueva Jersey. «Fue como el diablo», cuenta Alpuy sonriendo al recordar que Solari le había preparado una plancha «para tentarlo a experimentar con la técnica del grabado». Le interesó tanto que compró una prensa e instaló un taller de grabado en su estudio. En septiembre de 1971, de regreso a Montevideo, expuso allí sus grabados. Nelson Di Maggio escribió: «Es posible la discrepancia con el mensaje intimista de Alpuy, con las sutiles resonancias de su refinada técnica: pero no se puede desconocer la persuasiva elocuencia de sus imágenes poéticas. La distancia le significó una afirmación de su personalidad artística [...] una visión más entrañable y profunda de los problemas estéticos, una consolidación del estilo. Alpuy encontró un equilibrio plástico que, al mismo tiempo que inaugura una nueva instancia expresiva, reconquista —sin nostalgias— un pasado fructífero... En estas planchas de metal, en su mayoría de tamaño reducido, el autor indaga, sin prisa, las posibilidades del mundo ancho y ajeno. Amplía el ámbito de sus experiencias e incorpora nuevas realidades: aquí, preferentemente, es el calcinado paisaje desértico, el deslumbramiento de la soledad y el sol hiriente. Las bulbosas vegetaciones, el encanto de los jardines edénicos. Hay como una búsqueda del primitivismo perdido en contraposición a la ajetreada vida actual, hacia la cual no hay ninguna referencia, una excursión pastoral a regiones mitológicas, imaginarias».³⁹

Daniel Heide en *Marcha* apreció «el papel esponjoso, las tintas o las prensas que hacían el trazo denso, aterciopelado», y se preguntaba «si tenemos que arreglarnos acá con lo nuestro o salir afuera a aprender todo lo que se pueda de los que tienen más medios».⁴⁰ Alpuy confiesa, sin embargo, que, si bien hizo grabados durante varios años y le gustó mucho la experiencia, él no se considera un grabador, prefiere el dibujo directo. Dibujante incansable, no entiende lo poco que dibujan los artistas hoy, ya que «es a través del dibujo que las cosas en arte se resuelven. Dibujar es pensar», afirma.

El año 72 comenzó para Alpuy con la inauguración de su exposición individual en el Center for Interamerican Relations, hoy la Americas



Julio Alpuy y Francisco Matto, Montevideo, 1976

Julio Alpuy, *Simbología n. 1*. Grabado, 1977



39 Nelson Di Maggio, «Uruguayo en New York», *El Eco*, Montevideo, 4 de octubre de 1971.

40 Daniel Heide, «Julio Uruguay Alpuy», *Marcha*, Montevideo, 8 de octubre de 1971.

Retrospectiva de Julio Alpuy en el Centro de Exposiciones de la Intendencia de Montevideo, agosto de 1999



Julio Alpuy con Oswaldo Vigas, New York, c 2000

Julio Alpuy y el escultor colombiano Eduardo Ramírez Villamizar en su taller de Suba, Bogotá, 1994



Society. Recordado actualmente por su falta de visión, John Canaday, crítico de artes plásticas del *New York Times*, comentó sobre «el contraste que había [en las maderas de Alpuy], entre la crudeza de la ejecución y la sofisticación de las fuentes de donde derivaban. Braque y Picasso son conspicuos. Prevalece [en las obras] un espíritu de alegre inocencia». Su comentario final es típico del punto de vista simplista y paternalista desde el cual se consideraba en esos momentos al arte Latinoamericano en los Estados Unidos.⁴¹

1973-74. Compró un loft en la calle Lafayette, en Soho, y se dedicó él mismo a arreglarlo.

1975. En su nuevo estudio, Alpuy comenzó a dar clases de dibujo y pintura.

El contacto con las telas y los colores lo inspiró a retomar la pintura al óleo. Estas nuevas pinturas están ordenadas de acuerdo a una estructura subyacente, dentro de grandes formas (preferentemente ovaladas), que distribuyen en la tela los diferentes elementos de la naturaleza: rocas, nubes, pájaros, ríos, manantiales, peces, fuego, y el hombre en comunión con la naturaleza. Según Ronald Christ, «en este mundo idealizado, las personas no trabajan (salvo cuando recogen fruta). Principalmente están reclinadas o sentadas descansando. No necesitan abrigo. Este mundo es social y natural, y no tiene conexión con lo psicológico». En efecto, en estas telas se percibe un nuevo espíritu, reflejo quizás de su paz interna; en las maderas de la década anterior Alpuy había volcado los signos de su lucha. Se puede hablar ahora de un espíritu pastoral arcaico. «Su mundo sugiere una condición olvidada en el arte de esta época: contento», agregó Christ en su ensayo. Si se cree en el significado simbólico de las cosas, la piedra, por ejemplo —y en estas composiciones invariablemente hay una roca de donde surge un manantial a cuyo alrededor se congregan hombres y mujeres— es símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. En unas memorias escritas recientemente, Alpuy recuerda que desde niño sentía atracción por ese mundo imaginativo que conduce a todo lo que es ideal: «el heroísmo, lo bueno, lo puro, lo utópico».

⁴¹ John Canaday, «Julio Alpuy», *The New York Times*, Nueva York, 12 de febrero de 1972. El año anterior, con motivo de la retrospectiva de Torres-García en el Museo Guggenheim, Canaday, entre otras barbaridades, escribió que «cualquier niño de jardín de infantes en el hemisferio occidental dibujaba mejor que Torres-García».



1976-79. Después de doce años de ausencia volvió a Montevideo trayendo una exposición de sus nuevas telas. A la inauguración de la exposición en la Galería Losada acudió el pintor José Cuneo. Entonces Alpuy tuvo la oportunidad de contarle que sus acuarelas lo habían inspirado a comenzar su vida en el arte. Compró una casa en Montevideo, en la calle Magallanes, con la intención de pasar más tiempo allí.

En 1977 viajó a Bogotá con motivo de una exposición individual en La Galerie.

En 1979 regresó para ya instalarse en su casa remodelada y recibir alumnos en su taller. El experimento de vivir en Uruguay duró escasamente dos años.

1980-84. Ganó el concurso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay para pintar cuatro murales en la embajada en Buenos Aires. El edificio, obra del arquitecto Mario Payssé Reyes, está en la esquina de Las Heras y Ayacucho. Alpuy pintó durante tres meses grandes murales al óleo, directamente sobre la pared. Las pinturas que expuso en la Galería Sarmiento correspondían en estilo a los murales de la Embajada. Un artículo en *La Opinión Cultural* de Buenos Aires, firmado por O. S., describe muy acertadamente la pintura de Alpuy en los ochenta. De «fuerte y arcaica» la califica el autor, y se refiere al «universo extraño y absolutamente singular de esta obra que no admite comparaciones ni relaciones con tendencias o escuelas. No basta para dar toda su dimensión su sorprendente riqueza —paradójicamente apoyada en un lenguaje plástico ascético, casi áspero—, su completa materialidad, su carácter casi agresivamente estructural y al mismo tiempo su lirismo».⁴² Ganó la beca de la National Endowment for the Arts en 1983.

Alpuy. 1960s-2003. *Works of Wood and Drawings*, en la Galería Cecilia de Torres, Nueva York, 2003



Julio Alpuy con Cecilia de Torres, Nueva York, c. 1993

⁴² O. S., «Arcaísmos de la síntesis», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1980, p. XII.

Julio Alpuy, Oscar Prato y Gustavo Serra en su taller. Nueva York, 2004



1985-89 Después de años de dibujar y pintar naturalezas muertas, sus alumnos contrataron modelos para desnudos. Alpuy se dedicó al dibujo de la figura intensamente. Entonces realizó un sueño de su juventud de pintar desnudos, tras haber visto por primera vez en los museos italianos las suntuosas pinturas del Renacimiento. A partir de 1987 volvió a trabajar la escultura de madera. Le interesaba resolver formas plenas, cargadas de un significado que él ha ido depurando en sucesivos planteamientos a lo largo de su vida. Aunque estas esculturas no son figurativas, conservan referencias y sugerencias a la naturaleza.

En 1986 ganó una beca del New York Council for the Arts.

1990-2009. Ganó una beca de la Gottlieb Foundation en 1990. En su pintura procede a condensar y reorganizar todas las ideas desarrolladas a través de medio siglo de trabajo. Vuelve a usar la paleta de colores primarios. Su lenguaje básico —rocas, figuras humanas, nubes, ríos, árboles romboides y la espiral— reaparecen en estas telas. Ahora estos elementos están sometidos a una geometrización que los subdivide en partes de diferentes colores.

1994. El fotógrafo chileno Roberto Edwards invitó a Alpuy a Chile para participar en su proyecto *Cuerpos pintados*, en el que artistas pintaban el cuerpo de modelos que luego Edwards fotografiaba.

1997. En abril, Alpuy participó en la muestra colectiva *Torres-García y 10 artistas del Taller*, en la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. En octubre, *Journeys of Julio Alpuy. Pictographic Constructivism from the Workshop of Torres-García to New York City, 1943-1996*, exposición individual en el Baruch College, CUNY, Nueva York.

1999. En agosto, *Julio Alpuy. Retrospectiva*, en el Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo. En el Museo Torres-García, obras sobre papel. En octubre la retrospectiva viajó al Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2003. Exposición *Alpuy. 1960s-2003. Works of Wood and Drawings*, en la Galería Cecilia de Torres, Nueva York. Curaduría y texto del catálogo del colombiano José Roca.



Julio Alpuy, *Cuerpos pintados*, Santiago de Chile, 1994

2005. En junio Alpuy viajó a Montevideo, expuso *Acuarelas y maderas* en la Galería Oscar Prato. Lo nombraron ciudadano ilustre de la ciudad de Montevideo.

2008. Entre mayo y julio, exposición colectiva *Forma, línea, gesto, escritura. Aspectos del dibujo en América del Sur*, en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.

Cuando Alpuy cumplió 84 años, declaró que le gustaba vivir en Nueva York «porque aquí existe el escenario más grande de la cultura, todo lo que se produjo y se produce en el mundo, en todos los tiempos». Negaba que el arte de sus contemporáneos lo hubiera influido de alguna manera en particular: «Cuando llegué a Nueva York, yo estaba ya formado. Puedo afirmar que sabía muy bien lo que quería. De aquí [Nueva York] yo he tomado exactamente lo que me interesaba, pero nada me ha movido».⁴³ Mari Carmen Ramírez lo confirmó: «El trabajo que los artistas del Taller realizaron en las décadas de los sesenta y setenta en Nueva York [...] constituía una isla en el contexto del panorama artístico neoyorkino e internacional de esa época, en la medida en que representaba una continuación de las ideas de Torres-García. [...] a ninguno parecía interesarle la orientación de las corrientes contemporáneas. De hecho, su arte parece haberse desarrollado contra la corriente de las tendencias contemporáneas. [...] no obstante, esa operación de resguardo hizo posible que artistas de una nueva generación recibieran su legado».⁴⁴

Alpuy sabía cómo funcionaba ese aspecto del ambiente del arte del cual él se mantuvo siempre apartado: «El mundo del comercio es el que define y mantiene las figuras cambiantes y las novedades; si no están en permanente cambio no tiene sentido su existencia. Existen solo por eso. Para los artistas ponerse en ese camino es la cosa más peligrosa. No veo qué sentido puede tener como creador; novedad no es originalidad. Eso lleva a la moda, una moda que, según habilidad del pintor, lo mantiene en primera plana dos o tres años, luego desaparece sin que nadie pregunte qué se hizo de fulano de tal o mengano».⁴⁵ Para defender y mantener su libertad Alpuy prefirió ganarse la vida a veces trabajando como carpintero, antes que aceptar ninguna imposición que comprometiera la integridad de su obra.

Sin embargo, Alpuy rechazaba que se lo calificara como un artista al margen de la contemporaneidad. Su posición era bien clara: el hecho de no compartir las ideas de muchos no lo hacía menos actual a él. «Yo soy del mundo de hoy», afirma, «no estoy separado de lo contemporáneo. Si no estoy de acuerdo con mucho de lo que se hace ahora, es porque yo tengo mis ideas y otros tienen las suyas». Poco antes de los primeros síntomas de un tumor en la columna, Alpuy trabajaba en una importante obra de madera que tituló *El ciclo de la vida*.

Después de varias hospitalizaciones, Alpuy falleció en Nueva York el 5 de abril de 2009.



Julio Alpuy en la Galería Oscar Prato, Montevideo, 2005

Cecilia de Torres

Nueva York, octubre de 2019

⁴³ V. J. Bacchetta, *Julio Alpuy: una entrevista*, Florencia: Galería Palatina, 1989.

⁴⁴ Mari Carmen Ramírez, *El Taller Torres-García. La Escuela del Sur y su legado. El regreso a los orígenes: Fonseca, Mattó, Bonavardi, Alpuy y Gurvich*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 123.

⁴⁵ Dardo Bilotto, «Reflexiones en alta voz. Julio U. Alpuy, una vocación de modestia», *El País de los Domingos*, Montevideo, 1 de agosto de 1976.