



OMBÚes.

Prácticas y representaciones





OMBÚes.
Prácticas y representaciones



*A Magdalena Figari de Olaso
in memóriam*

Museo Figari

Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura

Montevideo, Uruguay

2016

ISBN 978-9974-36-332-8

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 9 |
| <i>Natura naturata</i> . Especies de espacios asociadas al ombú <i>por Ana Vallarino Katzenstein</i> | 11 |
| Presentación | 11 |
| Naturaleza, vegetación y condición humana | 12 |
| <i>Phytolacca dioica</i> | 13 |
| Valores asociados a la naturaleza | 17 |
| Prácticas y representaciones | 23 |
| Reflexiones finales | 43 |
| Bibliografía | 44 |
| La carrera quieta del ombú. Cuatro apuntes para una iconografía arborescente <i>por Pablo Thiago Rocca</i> | 51 |
| El ombú solitario | 52 |
| El ombú patriótico | 54 |
| El ombú moderno | 63 |
| El ombú pensado | 73 |
| Las palabras del ombú. Selección de textos literarios | 79 |
| Créditos | 94 |



Introducción

Que el aporte intelectual de Pedro Figari trasciende el hecho pictórico y abraza distintas áreas de la cultura y la sociedad, es hoy una verdad ampliamente reconocida. El Museo Figari promueve a través de convocatorias abiertas, publicaciones y exposiciones, un diálogo entre la producción histórica de Figari y la creación de artistas y pensadores contemporáneos que reflexionan sobre su legado. En el programa de las exposiciones del museo, esta mirada impregnada de contemporaneidad se ha llevado adelante a través de diferentes ciclos: el denominado *Intemperie*, de intervención artística en los patios interiores, el ciclo *Contactos*, en el cual creadores actuales “dialogan” en muestras individuales con la pintura del maestro y, por último, las exposiciones temáticas, que reúnen obras procedentes de autores y épocas variadas. Exposiciones como *Suite para Figari*, *Poesía e ilustración uruguaya 1920-1940*, *Muestra Iconográfica de Pedro Figari*, comparten la necesidad de revisar algún punto especialmente relevante de la producción figariana para expandirlo hacia nuevos soportes y horizontes conceptuales.

OMBÚes. Prácticas y representaciones participa de este último formato. Tal operativa ha permitido una doble función museológica: por un lado amplía significativamente el registro de los artistas expositores —tanto actuales como históricos—, posibilitando la inclusión de piezas relevantes de artistas extranjeros como J. Borges y Nicolás García Urriburu, y por otro lado, permite atender en su compleja y vasta dimensión los postulados estéticos y filosóficos de Figari. Finalmente, los vuelve asequibles a públicos variados que poseen competencias interpretativas e intereses no necesariamente ni exclusivamente artísticos.

Por todo esto interesa destacar que **OMBÚes. Prácticas y representaciones** excede el estudio de la especie vegetal *Phytolacca dioica* y a sus diferentes y a veces sorprendentes expresiones plásticas, ya que enlaza al conjunto de prácticas y valores sociales que terminan por definir el modo en que pensamos la naturaleza y en el que nos pensamos en ella como sujetos históricos.

Pedro Figari

En la pampa (1923)

Óleo sobre cartón, 67 x 97 cm (detalle)

Museo Figari



Natura naturata **Especies de espacios asociadas al ombú**

Ana Vallarino Katzenstein

Presentación

Ofrecer un panorama de relaciones simbólicas con foco en los ombúes considerados como individuos y como especie inspiró la muestra “OMBÚes. Prácticas y presentaciones”. El paisaje, tomado como una articulación entre prácticas y representaciones humanas referidas a la naturaleza, es el concepto vertebrador de esta propuesta. Considero asimismo que la naturaleza, real y representada, condiciona la construcción del hábitat humano, siendo factor fundamental de identidad social.

OMBÚes reúne diferentes intereses en una triple acepción: un juego cuantitativo, de los individuos a los grupos de ombúes; un juego cualitativo, entre la especie y los individuos y un juego de relaciones, poniendo énfasis en los significados. El verbo “ser” sugiere “el ombú es”, “la naturaleza es”, “el hombre es”...

Mediante una selección de obras literarias, pictóricas, fotográficas y musicales, de casos de ejemplares y montes destacados, de prácticas sociales, arquitectónicas, paisajísticas y urbanísticas, de leyendas y anécdotas, se apuntó a ilustrar diversos atributos y relaciones asociadas a los ombúes.

Naturaleza, vegetación y condición humana

*Impuesto, al fin, el silencio
la imaginación las lleva
en pos de esa niña soñada
por un nuevo mundo de raras maravillas
en el que los pájaros y las bestias recobran el habla
¡y casi creen estar allí de veras!*

Lewis Carroll ¹

La naturaleza constituye una noción cultural, aprehendida generalmente por intermedio del paisaje. Por su parte, las representaciones sociales de paisaje se estructuran por modelos que se basan tanto en la materialidad de la naturaleza como en mitos y símbolos, siendo que los componentes naturales inspiran los imaginarios (LUGINBÜHL, 2012, pág. 250).

Pongo énfasis en la vegetación como representante de la naturaleza por su poder evocador. En particular, elijo a los árboles por su capacidad simbólica (tanto religiosa como profana), consecuencia de su morfología *arquitecturizada* y de su fisiología compleja que favorece las analogías metafóricas o simbólicas (DUMAS, 2002, pág. 235). En este sentido, los vegetales que superan los tres metros de altura pueden satisfacer ya el “sentimiento de lontananza” (de lo abierto a la infinitud, posibilitando adecuadas relaciones cósmicas), ya el “sentimiento de caverna” (de lo cerrado y finito, protector), dependiendo de los tipos de espacios que generen (BERTA, 1979).

Me interesa enlazar ciencias humanas y sociales, arte y ciencias naturales. La combinación de pares de conceptos opuestos complementarios y los juegos semánticos aportan a este respecto. Por eso es interesante realizar una anatomía de los vegetales leñosos,² lo cual, desde un punto de vista espacial, implica atender a la silueta, dimensiones, texturas, colores y densidad de partes aéreas. Hay que tener en cuenta también los sistemas de ramificación, que pueden ser sistemas monopódicos simples; sistemas con un tronco principal dominante y ramificaciones laterales o sistemas cuyo tronco se subdivide en ramificaciones de distintos órdenes, como es el caso del ombú. Luego las características morfológicas de ramas y ramillas condicionarán el aspecto global.

Más allá de las características específicas, derivadas de su genotipo, la forma de los árboles puede variar según las condiciones ambientales, dando lugar al fenotipo. Estas pueden ser factores naturales o fruto de la intervención del hombre, como la poda. Las características formales de los árboles influyen en su percepción, en las representaciones asociadas y, por ende, en su valoración y en la forma en que se utilizan en la arquitectura del paisaje, poniendo en relación la *natura naturans* (naturaleza creadora) y la *natura naturata* (naturaleza creada) (VALLARINO A., 2014).

En los seres vivos el enlace espacio-tiempo es fundamental en las dinámicas vitales. En los árboles se manifiesta en los cambios cíclicos y en la variación de las proporciones y dimensiones, consecuencia

¹ Fragmento del poema “Surcando la tarde dorada” (CARROLL, 1970, pág. 30) publicado por primera vez en 1865.

² Para mayor amplitud de estos análisis aplicados a la expresión gráfica consultar “The artistic anatomy of trees. Their structure & treatment in painting” (COLE, 1965).

del crecimiento. La unidad de medida de la vida de los ejemplares arbóreos es generalmente mayor que la de los individuos humanos, por lo que su gestión involucra al poder público y los valores asociados al colectivo social. La naturaleza pues se relaciona a la memoria colectiva, a tradiciones, a imaginarios sociales y a la identidad de naciones. Los individuos unas veces, los tipos de vegetación otras y las especies vegetales en otros casos se asocian con valores que condicionan identidades sociales y culturales. Esto se ha evidenciado en la *puszta* lituano-polonesa, en el *greenwood* inglés y el *Quercus robur*, así como en el bosque de Yosemite y la *Sequoia gigantea* en los Estados Unidos (SCHAMA, 1999).

En esta disertación me interesa modelizar con una óptica antropológico-espacial y discernir así las “especies de espacios” asociadas a los ombúes.³

Phytolacca dioica

Taxonomía botánica del ombú

El nombre científico de la especie vegetal que nos atañe es *Phytolacca dioica*, que nos permite identificarla en forma inequívoca a nivel internacional, ya que los nombres con los que comúnmente se la denomina varían de un lugar a otro. Esto sucede en general con los nombres vulgares: se puede llamar con el mismo nombre a plantas distintas o viceversa.

Phytolacca (del griego, *phyton*, vegetal y *lacca*, laca) designa al género, común a varias especies. La etimología de “laca” se explica porque los frutos de algunas especies, de color púrpura-negruzco al madurar, se han empleado para teñir tejidos, lanas y alimentos.

Pertenece a la familia *Phytolaccaceae*, que contiene 17 géneros que incluyen unas 80 especies de árboles, arbustos y plantas herbáceas, originarias de regiones tropicales y subtropicales de los dos hemisferios. De esas 80 especies, 35 pertenecen al género *Phytolacca*. Una de ellas, *Phytolacca dioica*, es la que nos ocupa en esta muestra.

Se presenta a continuación un panorama de los nombres comunes que corresponden a *Phytolacca dioica* organizados por idiomas y ubicaciones geográficas. En español se le dice “ombú” (en Uruguay y Argentina), “rey de la pampa” (en Argentina) y “bella sombra” (en España y Australia). En la lengua amerindia charrúa, en Uruguay y Argentina, le corresponde “Iajau”. En guaraní se le dice “imboü” (Uruguay, Argentina); en tupi, “caruru-guassú” (Brasil) y “umbu” (en tupi-guaraní, Ecuador, Paraguay, México, Chile y Australia). En portugués, en Brasil tiene diversas denominaciones que varían según las regiones: “umbuzeiro”, “figueira”, “bela sombra”, “cebolão”, “ceboleira/o”, “fruta de pomba” (en el centro-oeste, sudeste y sur); “umbú” e “imbú” en Rio Grande do Sul; “María Mole” y “Peúdo”, en Santa Catarina. En catalán se le llama “bellaombra” (en Catalunya, España), en inglés “ombu” o “ombu tree” (en United Kingdom) o “packalacca” (en Australia e India). En francés se denomina “Bélombra”; “Raisinier dioïque” (Francia).

³ Aludo a la dualidad complementaria especies/individuos y a la complejidad de la percepción espacial y del habitar. Suscribo a los planteos de Perec, cuya obra *Especies de espacios* (Especies d'espaces, 1974) es germen del título.



Pedro Cracco

Phytolacca dioica "Ombú". *Detalles organológicos* (1984-93) *
 Acuarela sobre papel, 29,5 x 21 cm
 Colección particular

Descripción General

El ombú es una especie indígena de la pampa húmeda (Uruguay, noroeste de Argentina y sur de Brasil). Desarrolla porte arbóreo y consistencia herbácea, con una copa globosa, cuyo diámetro y altura oscilan entre los 10 y 14 metros (MUÑOZ, ROSS, & CRACCO, 1993). En Uruguay se lo encuentra aislado, formando montes –como en Lavalleja o Rocha– u, ocasionalmente, integrando el monte ribereño. En este último su tronco y copa son de menor diámetro que cuando está aislado.

Posee un tronco grueso (que puede alcanzar siete metros de diámetro), dividido en varios brazos y ensanchado en la base cuando está aislado. Las raíces son superficiales y muy destacadas.

Es una especie dioica –como lo indica su nombre específico– lo cual implica que posee flores unisexuadas que se distribuyen en individuos diferentes, uno masculino y otro femenino. Tanto las flores masculinas como las femeninas se disponen en racimos colgantes de 5 -10 cm de largo. Su color crema y su floración primaveral (noviembre y diciembre) coincidente con la época que los árboles cuentan con todo su follaje lleva a que no se destaque particularmente en la globalidad de la copa.

Los frutos son bayas de color verde amarillento organizadas en apretados racimos.

Las hojas son simples, de forma oval, glabras, de borde íntegro, de 10-15 cm de largo, con largos pecíolos y de un color general verde claro, con las nervaduras rojizas.

* Acuarelas de Pedro Cracco, *Phytolacca dioica* "Ombú". *Detalles organológicos y Silueta estival e invernal y Base de tronco*, publicadas en MUÑOZ, J.; ROSS, P.; CRACCO, P.; 1993. *Flora indígena del Uruguay. Árboles y arbustos ornamentales*. Hemisferio Sur S.R.L., Montevideo. (págs. 199 y 201)



Pedro Cracco

Phytolacca dioica "Ombú". Silueta estival e invernal y Base de tronco (1984-93) *

Acuarela sobre papel, 29,5 x 21 cm

Colección particular



Pedro Cracco

Phytolacca dioica "Ombú". *Fenología, evolución de setiembre a agosto* (ca. 1960) *
Acuarela sobre papel, 30 x 47 cm (fragmento)

Aspectos fenológicos

El ombú posee follaje semipersistente, si bien es muy sensible a la ubicación en la que se encuentre por lo que en una misma estación, en diferentes lugares, puede haber ejemplares que hayan perdido todo su follaje mientras otros lo conservan. Esto sumado a la fuerza y a lo intrincado de su poderoso sistema de ramificación hace que la caducidad o persistencia del follaje no sea un aspecto de importancia a la hora de caracterizar esta especie vegetal.

Usos

En espacios urbanos se utiliza como ornamental, para lo cual es necesario considerar sus dimensiones y proporciones. Por sus características es ideal para ubicarlo aislado. En Montevideo se lo encuentra bien adaptado en segunda línea de costa.

Se le atribuyen propiedades medicinales a sus órganos.⁴ Se considera que hojas, frutos, corteza y raíz tienen cualidades purgantes.

¿Árbol, arbusto o hierba gigante?

Para clasificar la vegetación en árboles, arbustos, matas y hierbas, se tiene en cuenta varias cualidades: la duración del ciclo vegetal, las dimensiones específicas, la consistencia (leñosa o herbácea) de los tejidos y los sistemas de ramificación. El ombú es difícil de clasificar ya que combina cualidades y características de diferentes categorías. Posee, por un lado, dimensiones propias de los árboles y, por otro lado, un hábito de crecimiento —con un tronco ramificado— distintivo de los arbustos. Asimismo, es una planta perenne y muy longeva (lo cual es taxativo de las plantas leñosas: árboles y arbustos) si bien su consistencia es herbácea.⁵ Por estas peculiaridades algunos lo consideran un árbol, otros un arbusto y otros una *hierba gigante*. Aquí, siguiendo al profesor Atilio Lombardo, priorizamos la corpulencia del ombú y su longevidad, tomándolo como un árbol (LOMBARDO, 1979).

⁴ "Contiene saponinas, quercitina y ombuina en las hojas, aceites esenciales y peroxidases en los tallos foliosos, fitolaccina en la corteza de la raíz, saponinas y sacarosa en los frutos" (LAHITTE, HURRELL, & BELGRANO, 1998, pág. 174).

⁵ Por sus características histológicas, no se forman los anillos característicos de las plantas leñosas y, por lo tanto, no es posible utilizar el taladro de Pressler (instrumento de medición que extrae una muestra de la sección transversal del tronco del árbol) para determinar la edad de los ejemplares, lo cual dificulta su estudio.

* Acuarela de Pedro Cracco realizada con fines didácticos en idD, FADU-UdelaR.



Detalles de sección de troncos donde se aprecia la estructura histológica, de consistencia herbácea.



Monte de ombúes de Arequita, Lavalleja.
Fotografía: Ana Vallarino, setiembre de 2011.

Valores asociados a la naturaleza

“OMBÚes. Valores asociados a la naturaleza” es insumo fundamental de la muestra que nos ocupa. Es un proyecto universitario colaborativo que nace en el Instituto de Diseño (idD) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de la República (UdelaR).⁶ Enlaza un equipo base multidisciplinario e interinstitucional con un amplio abanico de colaboradores, articulando investigación, enseñanza y extensión. El proyecto propone concientizar y sensibilizar sobre el valor de los paisajes e historias locales en interacción con componentes naturales, entendiendo a la naturaleza como un constructo cultural y haciendo foco en los ombúes. Su esencia y marco teórico, que presenté al principio del capítulo, son base de esta exposición.

Los ombúes son fin y medio de este proyecto

En el primer caso, la elección de los ombúes como foco del trabajo se debe a su carácter emblemático, desde un punto de vista paisajístico, en la realidad uruguaya, debido en primer lugar a que es una especie indígena, lo cual lleva a que haya precedido a la civilización.

Aquí me interesa hacer un paréntesis ya que, cuando hablamos de flora indígena y exótica, entran en juego apreciaciones culturales, estéticas, políticas y ecológicas, que muchas veces se contraponen. Por lo pronto aclaremos que la clasificación respecto al origen de los vegetales implica

⁶ Derivó de líneas de varios proyectos de investigación como “Estudio sensible de la relación ciudad/naturaleza en Montevideo” (VALLARINO A., 2003), “Pautas para el ordenamiento paisajístico de la rambla de Montevideo” (DISEÑO, 2006) y “Théorie d’articulation de moments appliquée a la relation ville/nature” (VALLARINO A., 2008). Se desarrolla desde hace varios años, si bien recibió financiación específica en el llamado a proyectos anuales de extensión y actividades en el medio (edición 2014) de la FADU.



La "Lata Vieja", antigua posta y pulpería reconvertida en salón comunal. Cardona. Fotografía: Ana Vallarino, octubre de 2015.

un cruzamiento de coordenadas espaciales y temporales en el cual la ubicación del corte temporal cambia la distribución espacial de las especies y determina los conceptos de centro de origen y centro de dispersión.⁷ Esta convención determina, pues, si una especie es indígena o exótica de una región. Por otro lado, como las unidades de medida temporal de la naturaleza son de una escala mucho mayor que las nuestras como individuos, frecuentemente la gente considera indígena a una especie, cuando en un sentido más estricto es una especie exótica adaptada perfectamente al medio. O sea que el cruce de límites espaciales, temporales y conceptuales influye en los valores asociados, a lo cual hay que agregar el contrapunto entre las apreciaciones utilitarias y desinteresadas de la naturaleza.⁸ En definitiva, estas reflexiones las podemos trasladar a nosotros mismos, descendientes de inmigrantes, como constructo de nuestra identidad.

Lo cierto es que el ombú acompañó nuestros procesos productivos, sociales y culturales, enlazado a la realidad de un país agropecuario, a las grandes estancias, a los conflictos bélicos de los orígenes de la nación y a la vida nómada del gaucho. La relación entre los ombúes y las taperas, tanto como entre los ombúes y las pulperías así lo atestiguan. Hay aún hoy testimonios dispersos en el territorio nacional, algunos que se han plasmado en representaciones (como la xilografía de Guillermo Rodríguez), otros de los que solo quedan registros históricos y algunos ombúes, como la pulpería de Paso de los Toros⁹ que marcaba el vado del río. Otras han sido reconvertidas a nuevos usos, como la "Lata Vieja" en Cardona, donde aún subsiste un ombú junto al edificio reciclado de la pulpería.

Interesa entonces ir más allá de los aspectos biológicos, atendiendo a cualidades asociadas culturalmente a *Phytolacca dioica*: carácter, majestuosidad, fortaleza, protección, referencia, identidad, tradición, misterio, curación, soledad, desgracia. Ellas son esenciales en los roles, sociales y culturales, que cumplen los ombúes a nivel local y regional.

⁷ Centro de origen es donde se originó una entidad biológica y el centro de dispersión es el lugar desde donde esta se difunde (CABRERA, 1993). Para Atilio Lombardo, por ejemplo, *Phytolacca dioica* no tuvo su origen en el Uruguay, sino que este abarca solo su área de dispersión.

⁸ Como puede ser el campo productivo -ganadería, agricultura, horticultura- y las prácticas paisajísticas.

⁹ Información proporcionada por Fernando Stevenazzi, octubre 2016.



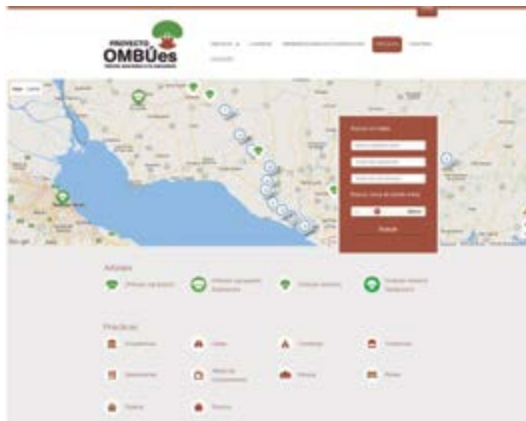
Guillermo C. Rodríguez *Pulpería y ombú* (1937) Xilografía, 22 x 29 cm Colección particular

En el segundo caso, los ombúes en particular y el conocimiento en general son un instrumento de inspiración e integración. Para un proyecto de sensibilización y concientización, importan los valores que, siguiendo a Kevin Lynch, podemos agrupar en los grupos de valores ilusorios, de valores débiles o de valores relegados. Esto se debe a su pluri e interdisciplina y, por tanto, a su grado de complejidad, como es el caso de lo relacionado a la educación, a la estabilidad e integración social, al sentimiento de pertenencia a una comunidad, a la diversidad y flexibilidad urbana, al poder mágico de la distribución de la ciudad, al “ajuste del entorno a la biología y a las funciones humanas, la calidad de la experiencia simbólica o sensorial de la ciudad, o el grado de control por parte de los usuarios” (LYNCH, 1985, pág. 48).

El proyecto OMBÚes busca rescatar y difundir valores asociados a la naturaleza, propios de nuestro patrimonio. El trabajo se funda en una estrategia colaborativa, mediante el enlace de actividades presenciales (cursos, charlas, talleres, entrevistas, encuestas, intercambios, la presente muestra) y vir-

tuales. Estas últimas se basan en un portal de contenidos, una web 2.0 (www.ombues.edu.uy¹⁰), que permite tanto informarse como participar, generando nuevo conocimiento. De esta forma se pretende contribuir al conocimiento y disfrute del paisaje y a la creación de un sentimiento de comunidad, una conciencia ambiental y una responsabilidad colectiva hacia nuestros valores e identidad. A su vez, el foco en un elemento que trasciende fronteras disciplinarias, espaciales, temporales y sociales resulta de particular importancia como instrumento de integración social.

Se apuesta a la articulación entre prácticas y representaciones, conocimientos teóricos y espacios reales, así como a su popularización de forma de aportar a una “revolución cultural” integradora de disciplinas y espacios, que involucra a todos, en tanto especie humana, retomando a Henri Latorit (1974). Haciendo un paralelo con la idea de “Tercer paisaje”, se considera al conocimiento como “un fragmento compartido de una conciencia colectiva” y como un espacio para la diversidad (CLÉMENT, 2007).



Captura de pantalla del portal de contenidos www.ombues.edu.uy
Los iconos corresponden a diferentes tipos de ejemplares y prácticas georeferenciadas (arquitectura, comercios, medios de comunicación, parques, plazas, turismo, campings, calles, gastronomía, taperas).



Interacción de los visitantes con los mapas en la sala multimedia Museo Figari, octubre de 2016.
Fotografía: Laura Pirrocco.

Cartografía

Se apunta a realizar un mapeo de ombúes a nivel internacional, con base en una estrategia colaborativa, utilizando a la cartografía como instrumento integrador. Esto se evidencia en el portal de contenidos y también en los mapas de la sala multimedia de la muestra.

¹⁰ Se organiza presentando datos del proyecto, opciones de logueo y contacto, apreciaciones botánicas, banco de datos sobre representaciones, prácticas y cartografía con ubicación de ejemplares, y actividades de enseñanza y divulgación diversas.

Se adhiere a la idea de la cartografía como parte de los procesos sociales de territorialización, en tanto operaciones técnicas y simbólicas por medio de las cuales las sociedades humanas marcan, se apropian y dan sentido e identidad a sus espacios vitales (BESSE, 2001, págs. 126-145). La cartografía es objeto e instrumento del proyecto, articulando el rol que cumple para los paisajistas (comprender los paisajes) con el que juega para los artistas (interrogar la realidad del mundo en el que vivimos). De esta forma se apuesta a crear nuevas condiciones de visibilidad desarrollando una aproximación sensible a nuestro entorno (TIBERGHEN & VIOLLET, 2010).¹¹

Talleres escolares

Se viene trabajando en talleres presenciales con más de 300 niños de escuelas de pequeñas localidades del interior y Montevideo.¹²

Los talleres inician con actividades en el salón (reflexionando sobre la naturaleza en general y los ombúes en particular, como especie paradigmática de nuestro país) y culminan con una salida de campo por el entorno cercano, observando y registrando la vegetación con dibujos realizados al aire libre. Se apela al dibujo a mano, al natural, como herramienta de conocimiento de la realidad y como fomento de la conexión con lo emocional. Se sigue a Cracco (2000) en su postura respecto a que “dibujar es ver” (pág. 10), considerando a la visión como un fenómeno complejo en donde convergen lo físico, lo fisiológico y lo psíquico (pág. 479).

El proyecto OMBÚes actúa pues como un articulador, en tanto plataforma que usa al conocimiento como medio, diluyendo fronteras e integrando territorios y ámbitos educativos diversos. Adopta una orientación constructivista y, dentro de este marco, se ha puesto especialmente el acento en la condición humana como una totalidad (sujeto/especie/ser social) derivada del cerebro triúnico donde se enlazan pulsión, razón y afectividad (MORIN, 1977). En este sentido la condición del hombre como integrante de la naturaleza, en tanto especie, alterna con su condición de exterior a la misma, desde un punto de vista cultural.

OMBÚes pone el acento en la sencillez de la complejidad complementaria de la complejidad de la sencillez, en un ida y vuelta continuo entre la popularización de la cultura científica y la sabiduría de la cultura popular.

¹¹ Idea que guía la línea de investigación “Anatomía artística de los vegetales” (VALLARINO A., 2014).

¹² Los dibujos realizados por los niños en los talleres se pueden ver en la presente muestra.

Trabajo de campo con escolares en el marco del proyecto OMBÚEs. Valores asociados a la naturaleza



6.º año, escuela N.º 105, Montevideo.
Dibujando ombúes al borde del arroyo Miguelete.
Octubre de 2015.



Milena, 4.º año. Dibujo al natural.
Escuela de tiempo completo N.º 9, La Cruz, Florida.
Octubre de 2015.



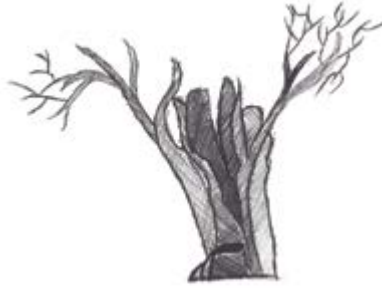
Escuela de tiempo completo N.º 160,
Juanicó, Canelones.
Mayo de 2016.



Maiza, 6.º año. Dibujo al natural.
Escuela de tiempo completo N.º 45, El Colorado,
Canelones. Octubre de 2015.



Augusto, 6.º año. Dibujo al natural.
Escuela N.º 32, Ombúes de Lavalle, Colonia.
Octubre de 2015.



Máximo, 6.º año. Dibujo al natural.
Escuela de tiempo completo N.º 4, Villa del Carmen,
Durazno. Noviembre de 2015.

Fotografías: Ana Vallarino

Prácticas y representaciones

Dans la pampa (Midi)
*Oú suis-je? Le rancho. Tout autour, au repos,
S'étire jusqu'à l'horizon la pampa rude
Qui ne connaît l'ombre errante des troupeaux
Et parfois un ombú, courbé de solitude.*¹³
Jules Supervielle, *Poèmes*, 1919.

Dije al principio que partía de una noción de paisaje como una articulación entre prácticas y representaciones humanas referidas a la naturaleza. Retomo estos conceptos en un sentido amplio y aludo a prácticas paisajísticas en oposición y complementariedad a representaciones. Las primeras incluyen actividades físicas (el ejercicio de un deporte al aire libre o la apreciación de un paisaje); maneras de habitar (prácticas sociales); estrategias y técnicas aplicadas al manejo de espacios exteriores; explotación de recursos naturales o el ejercicio de una profesión que, en relación al ordenamiento del espacio, puede ser la arquitectura, el urbanismo o el paisajismo. Las segundas comprenden conocimientos, representaciones mentales (ideas e imaginarios) y artísticas.

Unas y otras se entrelazan construyendo un entramado de relaciones que se condicionan continuamente entre sí, contribuyendo a la construcción de nuestra identidad.

Si tomamos a la vegetación como representante de la naturaleza, una relación básica entre prácticas y representaciones la constituyen los nombres comunes de las plantas que, si bien por un lado reflejan la sabiduría popular, por otro lado pueden llevar a confusión

Es el caso de cuando coinciden los nombres vulgares de diferentes especies. "Ombú", "imbú", "umbuzeiro", "imbuzeiro" son comunes a *Phytolacca dioica* y a *Spondia tuberosa* llevando a confusión. Esta última es una especie del sertão, región semiárida del nordeste del Brasil., y para Euclides da Cunha es la "árvore sagrada do Sertão".

Por otro lado, como son árboles dioicos, solamente el pie femenino será el que produzca los frutos (los sexos de los ejemplares se pueden diferenciar en su época de floración y de fructificación), lo cual explica algunas de las diferencias de percepción que hay respecto a los ombúes. Esto puede generar popularmente cierta confusión respecto a la morfología de sus flores y frutos, y condujo, en otros tiempos, a Pérez Castellano (1914 [ed. pr. 1848]) a pensar que eran dos especies diferentes.

Otras veces es el aspecto físico general o la carga simbólica los que pueden crear malentendidos. En nuestro medio por ejemplo, hay otras especies que, como los ombúes, son de gran porte, poseen copa frondosa y un sistema de ramificación destacado, por lo que erróneamente se las identifica con ellos. Es el caso de algunas especies de *Ficus* (gomeros o higueros), como el *Ficus macrophylla* de la escuela N.º 18 que asoma sobre la calle Pereira, en Pocitos, o los imponentes *Ficus* de muchos paseos públicos de la vecina Buenos Aires.

¹³ Traducción libre: ¿Dónde estoy? El rancho. Alrededor, el reposo/ Hasta el horizonte se estira la pampa basta/ Que no conoce más que la sombra errante de los rebaños/ Y a veces un ombú, doblado de soledad.



Antoine de Saint-Exupéry
"Les baobabs", Le Petit Prince.
 (1^o. ed. 1943) Gallimard, París, 1962.



Ficus macrophylla, escuela N.º 18
 Gabriel Pereira entre Joaquín Muñoz y Tamburini.
 Detalle base de tronco y raíces tabulares.

Fotografías: Ana Vallarino, 2016.

Finalmente, la *Phytolacca dioica* se asocia, por el viso fatalista o la carga de ideas supersticiosas o animistas que se le confiere, a una especie de origen africano, la *Adansonia sp.* –el famoso baobab de *El Principito* de Saint-Exupéry– ya que sus raíces pareciera que pueden efectivamente hacer explotar planetas,¹⁴ de tal suerte que el mismo Pedro Figari le llamó “nuestro baobá” (FIGARI P., 1928). Otro ejemplo nacional de relaciones entre representaciones y prácticas es constatable en Maldonado, localidad a la cual alude Ignacio Olmedo al referirse a ombúes que supieron dar carácter al paisaje urbano de la ciudad,¹⁵ aclarando que Cuneo, Causa y Etchebarne Bidart los plasmaron en la pintura (OLMEDO, *Verdes presencias*, 2015). Y se refiere específicamente al ombú de La Pastora al que Etchebarne dedicó un magnífico cuadro y, 80 años después, Gabriel Di Leone le dedica un poema (DI LEONE, 1994, pág. 11).¹⁶ Por último, en los intercambios que hemos tenido con vecinos queda claro que aún hoy los ombúes son parte del imaginario social de los habitantes de Maldonado.

14 Todas estas constataciones son producto de pesquisas y encuestas realizadas en el marco de los cursos de *Metodologías de evaluación del paisaje y Métodos de investigación en Ciencias Sociales*, del posgrado en Proyecto de Paisaje y de la Licenciatura en Diseño de Paisaje de la UdelaR, respectivamente.

15 “[...] hasta puede afirmarse que hubo o que hay uno en cada manzana; se han conservado, discretamente, en los fondos, donde ya no hay huertas y se les ha dado el derecho de perpetuarse. [...] Algunos recordamos todavía al modelo, que estaba al lado del molino -que fue el primer taller de Carlitos Páez, donde hoy se levanta el Hotel Conrad-; en la década del cincuenta ya era una ruina vegetal” (OLMEDO, *Verdes presencias*, 2015, págs. 11,12).

16 Remitirse a la Selección de textos literarios, pág. 92.



J. Borges

Umbú (2005) (*Spondia tuberosa*)

Xilografía, 18,5 x 18,5 cm Edición numerada 84/100

Casa da Memória da Arte Brasileira

Representaciones

Todas las peculiaridades que acabamos de ver de la *Phytolacca dioica* le dan un halo misterioso, otorgándole un carácter animado, alimentando mitos y leyendas. Esto se refleja en numerosas ideas, imaginarios y representaciones artísticas¹⁷ que aluden a un carácter mágico, a la fatalidad y a valores asociados al paisaje del cual esta especie es emblemática, la pampa.

Por ejemplo, la obra maestra de W. H. Hudson de 1902, *El ombú y otros cuentos rioplatenses*, comienza con una alusión a los mitos y leyendas asociadas al árbol: se dice que la casa que sombrea el ombú cae en desgracia hasta llegar a la ruina; que los que se sientan mucho a su sombra se vuelven locos; que en la noche se puede ver un fuego blanco que ilumina toda la partes aéreas del árbol y que, quien duerme bajo su copa una siesta, puede escuchar sonidos extraños –pasos que van y vienen, cacarear de gallinas y ladridos de perros, voces y risas– que parecen provenir del interior del árbol. (HUDSON, 1955 [1° ed.1903])

Se relaciona asimismo al ombú con el paisaje, con el protagonista de esa pampa inmensa, el gaucho, y con valores propios de la articulación de la misma con el tiempo histórico: la soledad, la violencia, la libertad y el idilio pastoril.

Los pobladores permanentes se enlazan con los transitorios. A los primeros el ombú ofreció un cobijo para el rancho y los segundos fueron atraídos por este último. Esto contribuyó a propagar historias fatalistas en torno al ombú, con el fin de desalentar visitas indeseadas a los ranchos de la campaña. Estas asociaciones se plasman en el poema de Supervielle, “Dans la pampa”, que encabeza el apartado de “Prácticas y representaciones” o en el de Luis Lorenzo Domínguez de 1837, “El ombú”¹⁸, donde se enfatizan las relaciones entre la especie y la pampa. Aluden al silencio, al carácter salvaje y, al igual que Hudson, al misterio, a la soledad y a la fatalidad, resaltando la importancia del ombú, por su fortaleza (que le permite resistir los asedios del viento *pampero*), por su impronta espacial (sus dimensiones que le otorgan la condición de faro en la inmensidad de “aquel mar”) y por su cualidad de trascender la vida de una generación humana, siendo testigo y protagonista de la historia del lugar. En la música se asocian también estilos, melodías y letras, como en el célebre *Clave del aire* (SILVA VALDÉS & FILIBERTO, 1929).¹⁹ Es un tango cuya letra²⁰ fue escrita por Fernán Silva Valdés, que trata de una traición amorosa, de la soledad y del dolor, haciendo un paralelo metafórico con cualidades asociadas al árbol (soledad, carencia de flores destacadas, arraigo a la región, la protección de su

17 En el proyecto OMBÚes. Valores asociados a la naturaleza se han analizado ya más de 130 autores, de los cuales más de 60 provienen de la literatura, cerca de 50 de las artes plásticas, una veintena de la música, una decena de la botánica y otros pocos de la fotografía. De todos estos la gran mayoría son uruguayos y argentinos, en partes iguales. En la investigación recién se ha comenzado a incursionar en los autores brasileros, el resto de las nacionalidades se distribuyen entre franceses, españoles, italianos, chilenos, mexicanos, ingleses y australianos. La gran mayoría son hombres, siendo que las mujeres que hemos podido indagar no pasan la veintena. Unos 60 nacieron en los siglos XVI, XVIII y XIX (en este último la amplia mayoría) y más de 60 nacieron en el siglo XX.

18 Remitirse a la Selección de textos literarios, pág. 79.

19 Adquiere notoriedad al ser interpretado por Gardel en París, en 1930.

20 “Como el clavel del aire,/ así era ella,/ igual que la flor/ prendida en mi corazón./ [...] En esta región,/ igual que un ombú/ solito y sin flor,/ así era yo;/ y presa del dolor/ los años viví,/ igual que un ombú/ en esta región [...]”.

sombra, la lucha constante con el viento pampero) sellando así la esencia triste y melancólica de este baile rioplatense.

En otros casos –como en las obras de Morosoli²¹ y de Jayme Caetano Braun²²– se aprecia una contraposición entre la vida libre y “natural” del campo, representada por el ombú, y el ajetreo agobiante de la ciudad.

Muchos otros²³ han desarrollado conocimientos y representaciones vinculadas a los ombúes como es el caso Pedro Figari. Enlaza reflexiones teóricas, enseñanza y práctica de representaciones artísticas y artes aplicadas, con una preocupación particular por las relaciones entre la naturaleza y el hombre. Para él todos los seres vivos están relacionados entre sí, siendo que las diferencias en los comportamientos y formas de expresión son solamente de grado (FIGARI P., 1912).

Plasma en sus pinturas estas inquietudes asociadas a expresiones culturales y maneras de habitar, buscando afianzar la identidad nacional. Introdujo claves americanas en el corazón de la cultura europea (PELUFFO LINARI, 1988) y uno de sus motivos pictóricos es, justamente, el ombú, como en el cuadro *En la pampa*, en donde lo destaca, con cruda expresión, junto al caballo. Pone así en evidencia la clásica relación de oposición y complementariedad entre la vida nómada y la sedentaria que forja las culturas y que se enlazó, en los albores de las naciones pampeanas, con el hombre de a caballo (VIDART, 2006).

Los mitos y leyendas asociados al ombú han llegado hasta nuestros días, inspirando una mezcla de respeto, desprecio y temor. Por un lado, se dice que trae mala suerte, que no ofrece leña, que dormir bajo su copa puede desequilibrar a las personas. Por otro lado, se aprovecha su reparo y su sombra así como se tiene una idea de que cura diversos males. Circulan las historias de que en los bosques naturales que estos han conformado en el territorio uruguayo (como el monte de ombúes en Rocha), se forma un ambiente especial que induce a quien lo recorre a recordar lejanos acontecimientos de su infancia. Otros prefieren no tenerlo cerca; en las entrevistas se obtuvo expresiones del estilo: “Si tuviera un monstruo de esos en mi jardín, lo sacaría”, asociándolo con el tipo de árbol protagonista animado de filmes fantásticos o caracterizador de una floresta de cuentos de hadas de los hermanos Grimm.

21 Es el caso de *Muchachos* (1970; 1.º ed. 1950); ver la Selección de textos literarios, pág. 90.

22 Por ejemplo en el poema “Umbú solitario” (BRAUN, 1980); Cf. Selección de textos literarios, pág. 91.

23 Ex. Francisco Acuña de Figueroa, Luis Barbosa Lessa, Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Sarah Bollo, Jorge Bucay, Julio César Castro, Jayme Caetano Braun, Humberto Causa, José Cuneo, Cayetano Daglio, Aureliano de Figueiredo Pinto, Emilio Frugoni, Johannes de Laet, Simões Lopes Neto, Alejandro Magariños, Raúl Mémoli, Gabriela Mistral, Bartolomé Mitre, J. A. de Moussy, Pablo Neruda, Victoria Ocampo, Horacio Quiroga, Guilherme Schultz Filho, Juan Storm, Atilio Supparo, Agustín Zapata Gollán, Julio Verne.



José Riso

Ombú en zona cercana a la Quebrada de los Cuervos, Treinta y Tres (2010)

Fotografía analógica, 48 x 48 cm

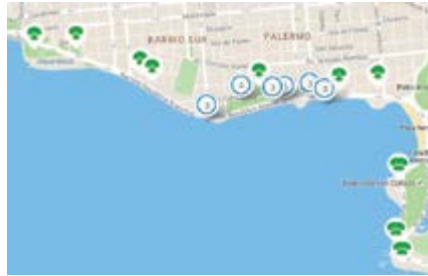
Colección particular

José Riso

Ombú en paraje la Coronilla, Maldonado (2005) Fotografía analógica, 48 x 48 cm

Colección particular





Ombúes en el arroyo Miguelete

Ombúes en la rambla de Montevideo

Fotografía rambra: Ana Vaillarino (2016)
Mapas: capturas de pantalla proyecto OMBÚes www.ombuesedu.uy



Monte de ombúes, Rocha.

José Pedro Sienra

La casa del poeta (1923)

Óleo sobre tabla, 23 x 39 cm

Museo Zorrilla



Prácticas

Ya aclaré que prácticas y representaciones forman pares opuestos y complementarios. Aplicado a la sociedad constatamos que las representaciones mentales (significados e imaginarios), artísticas (literarias, pictóricas, escultóricas) o las relativas al conocimiento (saberes, estudios, proyectos) influyen sobre las ideas de ciudad y de naturaleza, por ende de paisaje, concretándose en diferentes prácticas (maneras de habitar) y viceversa (VALLARINO A., 2010, pág. 27).

Presento ejemplos en Uruguay y también en Europa, concretamente, en España, en donde el ombú es exótico y los individuos cultivados, para comparar variables. En particular, hay ejemplos en Barcelona y Sevilla en donde el ombú fue utilizado por el paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier y por su discípulo, el arquitecto Nicolau Rubio i Tuduri.

En el Uruguay, en estado silvestre, al ombú se le encuentra tanto apartado como integrando el monte de ribera o formando agrupaciones.

En Montevideo sobresalen individuos aislados en diversas plazoletas, algunos muy conocidos como el ombú de bulevar España o el de Ramón Anador. Hay también agrupaciones destacadas al borde del arroyo Miguelete y en la rambla de Montevideo.

En la costa de Montevideo, para la implantación de vegetación es necesario elegir especies que resistan las condiciones ambientales, tal es el caso de las palmeras y los ombúes. Sin embargo, si bien tienen en común su capacidad de resistencia a las inclemencias climáticas de la costa platense, difieren en sus morfologías y valores asociados. Por un lado, el porte monopódico fácilmente racionalizable, sumado al valor simbólico ancestral hacen que la *palmae* sea un *leitmotiv* en las fajas costeras urbanas internacionales, incluida la rambla montevideana. Por otro lado, la compleja forma de los ombúes y el carecer del valor agregado que ofrece lo exótico, contribuyen a que grupos de ombúes subsistan allí, en su mayoría, como relictos.

Es así que, en el *Sermón de la Paz* (1924)²⁴ Juan Zorrilla de San Martín describe la construcción de su casa de veraneo (1904-1921), en un terreno en Punta Brava y deja plasmado su desconcierto por los cambios en la caracterización del lugar cuando se construyó la rambla. Esta es la actual sede del Museo Zorrilla que ha quedado como una transgresión en la trama edilicia de la rambla de Punta Carretas, un edificio exento, de dos pisos, inserto en medio de la pantalla continua de edificios en altura. Igualmente, su jardín con un pequeño monte de ombúes marca un hito en la trama urbana, dialogando con el relicto de ombúes que hay hacia el sur de la avenida. En esta obra Zorrilla exalta el valor de lo local en un marco de valores universales, preocupado por las relaciones hombre/naturaleza.

En la faja costera se destacan otros ejemplares de ombúes en espacios privados, que han sido jalones en la historia urbana, en la época de la Colonia, oficiando de referencia para las embarcaciones que se acercaban a esas costas. Marcaron el desarrollo material y la toponimia de la ciudad, como es el caso del ombú de la mulata. Se decía que bajo sus raíces había un tesoro enterrado, fruto de los nau-

²⁴ Remitirse a la Selección de textos literarios, pág. 83.

fragios que hubo en el lugar. Esto incentivó el desarrollo del barrio, primero como espacio refugio, ya que bajo su copa vivían el mulato y la mulata y luego como espacio axiológico, por su valor agregado histórico y simbólico.

Otros individuos han interactuado con proyectos arquitectónicos, como el ombú que guio el proyecto de la estación de servicio de ANCAP (Asociación Nacional de Combustibles Alcohol y Portland) del arquitecto Lorente Escudero.

La estación es consecuencia de dos ideas convergentes. La primera referida a su imagen simple y clara, utilizando elementos livianos, de carácter industrial y de fácil montaje. La segunda dada por la presencia de un formidable ombú articulador del proyecto e integrado totalmente al mismo. (José Luis Livni en: GAETA, LORENTE MOURELLE, & VELÁZQUEZ, 1993)

El edificio original, de gran valor, fue sustituido por otro que responde a la nueva imagen institucional de corte comercial de ANCAP, pero el ombú fue respetado.

Se puede nombrar finalmente al ombú de bulevar España que, preexistiendo a la avenida, terminó determinando su trazado, siendo consagrado en 1950 al Gral. José Artigas. El profesor Muñoz lo destaca como monumento vegetal:

En el bulevar España y Carlos Berg se encuentra un antiguo e histórico Ombú, que por otra parte es uno de los árboles más conocidos de la ciudad. La información que poseemos nos indica que en 1912 cuando se proyectó el bulevar se planteó la necesidad de eliminar el árbol que ya era de buen tamaño. Fue Don Ramón Benzano, en esa época Intendente Municipal de Montevideo, quien se opuso y logró salvar el Ombú. (MUÑOZ J., 1992, pág. 285)

Consecuencia de las bases ensanchadas y las ramificaciones intrincadas, los ombúes invitan a apropiarse de los subespacios que se generan en las zonas parquizadas, convirtiéndose en lugar de asiento para los adultos y de juegos para los niños. Asimismo, en las visitas y pesquisas que venimos haciendo para el proyecto OMBÚes, pudimos comprobar que hay varios centros educativos cuyos patios poseen ombúes (como la escuela 110 en el casco de Canelones que incluso incluyó al ombú en su escudo, la escuela N.º 3 en la ciudad de Florida, el liceo Enriqueta²⁵ en Tacuarembó) y otros que los tuvieron como el colegio Maturana o el colegio del Sagrado Corazón (hoy sede de la Universidad Católica) en Montevideo. Probablemente la mayoría fueran pedazos de pampa que quedaron enclaustrados y el espacio refugio que originaron los ombúes bajo su copa, apropiado en seguida por los niños y estudiantes, hizo que se los conservara. Si bien nos queda mucho por investigar en este sentido la inserción del ombú en las prácticas educativas se dio a principios de siglo cuando se enseñaba el poema "El ombú" de L. L. Domínguez o en las alusiones de los textos de los primeros libros de lectura de Zarrilli y Abadie, ilustrados por Arzadun (ZARRILLI, ABADIE, & ARZADUN, 1931).²⁶

²⁵ Dato proporcionado por Fernando Stevenazzi, octubre 2016.

²⁶ "1. Junto a mi choza se alza el ombú/ 2. Bello es el ombú/ 3. En el ombú viven las aves/ 4. El ombú está lleno de nidos/ 5. ¡Qué feliz es el ombú! [...] (ZARRILLI, ABADIE, & ARZADUN, 1931).



Mapeo de ombúes en Punta Gorda, en torno al ombú de la Mulata (centro del círculo), cerca de la Playa de la Mulata. (VALLARINO, 2008)



Ombú de la Mulata, Punta Gorda.

Fotografía: Ana Vallarino, 2003.

Fotografía gentileza Arq. Lorente Escudero



Estación de servicio del Arq. Rafael Lorente Escudero
Rambla y Solano Antuña
Montevideo, 1949.



Planta donde se ve la ubicación del ombú
(basada en el plano publicado en Monografías ELARQA de 1993) (VALLARINO, 2013)



Ombú ubicado en Bulevar España y Luis de la Torre (ca. 1915)
Foto anónima, Centro de Fotografía (CdF)



Ombú de Br. España, Montevideo. Croquis de **Pierre Fossey**.
(*Aspectos de Montevideo*. Montevideo: Concejo Departamental, 1958.)



Fotografía de autor no identificado, 11 x 17,5 cm

Texto que se lee en el reverso: "Fin del ombú de Larrañaga y Ramón Anador en una noche de tormenta 26/1/1968", Museo Figari



Ombú ubicado en la calle Ramón Anador, 2016.

En otros casos, como en Ombúes de Lavalle, donde los ombúes son parte esencial de la identidad de la localidad estos se incluyen en el estandarte del liceo y se valoran en prácticas educativas alusivas. En nuestro país otra práctica común es el registro del ombú en la toponimia geográfica, (cerros, arroyos, parajes) y urbana (localidades, calles, plazas, parques). Los cascos de estancia del Gral. Juan Lavalle y del Gral. Ignacio Oribe dieron su nombre a sendas colonias agrícolas, el primero hoy una ciudad del departamento de Colonia y el segundo una localidad del de Durazno.



Ombúes de Oribe. Pequeña localidad situada en el departamento de Durazno, sobre la ruta 14 en la intersección con la ruta 100. El Brigadier Gral. Ignacio Oribe era propietario de una suerte de estancia hacia el año 1856, cuyo casco estaba rodeado de un bosquecillo de ombúes, de los cuales hoy quedan los sucesores (ANDRADE DE RAMOS, 1997).

Restos del casco de estancia del Gral. Oribe.
Fotografía: Ana Vallarino, 2015.

Pasamos ahora a prácticas paisajísticas en España para comparar parámetros con los de nuestro país. En particular en Barcelona hay muchos espacios públicos en donde se han implantado ombúes por iniciativa de Forestier y Rubio. Se trata dos ejemplos de diferente escala e impronta histórica.

Forestier tenía gran interés en la botánica; para él el jardín era una obra de arte ayudada por la técnica (DOMÍNGUEZ PELAEZ, 1994, pág. 84), por lo que, luego de haber trabajado en Buenos Aires, utilizó varias especies sudamericanas en Barcelona, como es el caso del ombú.

Fue contratado para el diseño de los jardines de parque Miramar, en Montjuïc, con motivo de la Exposición Internacional de 1929. Se elige este proyecto por ser el primero en el que se incorporan los ombúes, por su valor patrimonial y por el rigor geométrico de la composición, que contrasta con el carácter indisciplinado de los ombúes. Estos fueron plantados en una doble alineación, siguiendo una línea recta paralela al eje longitudinal del conjunto de parterres. Asimismo, fueron producto de una poda de formación que cambió su forma específica, restringiendo el desarrollo a un solo tronco por individuo.

Este tipo de poda es común a la mayoría de los ombúes que se implantaron en Barcelona, incluyendo los de la doméstica Plaça Prim y los del paseo de la Barceloneta en donde, por otro lado, la disposición espacial es más libre y la forma en que la gente se apropia, también.



Jardines de Parque Miramar, Barcelona, J. C. N. Forestier.
Sector este de la doble alineación de ombúes, junto a los parterres. Se genera la sensación estar en una acera.
Fotografía: Ana Vallarino, 2013.



La explanada inferior se organiza en torno a un eje de simetría transversal, al que responden los parterres y la doble alineación de ombúes podados. Esta última se organiza con un espacio más ancho al centro y dos bandas más estrechas hacia los lados, reproduciendo la espacialidad de una calle. Se logra en el conjunto la imagen de un jardín de estilo mediterráneo, del cual Forestier y Rubio fueron precursores en Barcelona. (VALLARINO, 2013)

Reflexiones finales

Se han analizado diversos ejemplos con base en una idea de paisaje como una creación colectiva, un espejo de la sociedad (LE DANTEC, 2002, pág. 248), para demostrar la riqueza de enlazar la complejidad social con la de lo vivo.

Los ombúes existentes en Uruguay evidencian admiración, a veces museográfica, ya que son aislados como monumentos vegetales. Otras veces, como en la faja costera, reflejan un respeto más parecido al temor (TERRASSON, 2007), pues se conservan los que nacen espontáneamente pero apenas se incorporan nuevos, como sí se hace con las palmeras. El espacio refugio que genera el ombú bajo su copa alimenta el “sentimiento de caverna” mientras que el porte y el imaginario de las palmeras alimentan el “sentimiento de lontananza”, asociado a un prestigio internacional, más apreciado frecuentemente que los valores locales. Si bien hay algunos ombúes cultivados en superficies parquizadas de Montevideo, no los hay en alineaciones del rigor geométrico de la del Parque Miramar, ni manifestando una poda de formación, como los ombúes que se aprecian en Barcelona.

Las representaciones asociadas a los ombúes son propias de autores que han compartido la realidad del habitar cotidiano, la historia, las vivencias, las experiencias locales y regionales, compartiendo en definitiva un imaginario colectivo.

Las prácticas asociadas a los ombúes de Barcelona derivan de una postura ajena a la carga simbólica de la especie, manifestando una búsqueda de belleza y de orden, mediante el control de la naturaleza. La poda domesticó al árbol acomodándolo a los deseos del proyectista pero afectó su desarrollo ocasionando que, en relación a su edad, sus dimensiones sean menores a lo esperado en un ejemplar sin poda.

En esa continua discusión sobre las relaciones entre arte y naturaleza, respecto a si el arte imita a la naturaleza (Dante) o viceversa (Wilde), se puede introducir el contrapunto del control y la sorpresa. En ese sentido se aduce que la *natura naturata* (el producto) nos da seguridad, pero aburre porque es previsible. En cambio la *natura naturans* (productora) fascina por su creatividad, por su variedad y por su capacidad de sorprendernos (LARRERE, 1997, pág. 285).

Estos ejemplos manifiestan diferentes espacios axiológicos, distintos estadios de una *natura naturata* (naturaleza creada) que se desprende de una *natura naturans* (naturaleza-proceso).

Se ha pasado por especies de espacios que, articulando lo receptivo-cognitivo con lo evaluativo han determinado las representaciones. Estas, a su vez, han tenido su opuesto complementario en el espacio coactivo, que corresponde a las prácticas. La articulación entre prácticas y representaciones ha definido los paisajes. Comprenderlo permite dilucidar relaciones entre la especie vegetal y la condición humana (como especie, individuo y ser social), que se manifiestan en las composiciones paisajísticas y en las maneras de habitar, en definitiva en el espacio existencial, confluencia de los distintos niveles espaciales. Atender a esta complejidad permite sentar las bases para una sostenibilidad integral como un diálogo continuo entre el hombre y la naturaleza.

Montevideo, noviembre de 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE DE RAMOS, C. (1997). *Desde la raíz. Historia de mi pago*. Durazno: Grafidur.
- BERTA, M. (1979). *Antropología del espacio*. Montevideo: Escuela Universitaria de Psicología, Universidad de la República.
- BESSE, J.-M. (2001). «Cartographeur, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet». *Les Carnets du paysage*. N.º 7, Actes Sud- ENSP.
- BRAUN, J. C. (1980). "Umbú solitario". En: J. C. BRAUN, *Galpão de estância*. Porto Alegre: Sulina.
- CABRERA, Á. L. (1993). Biogeografía de América Latina. En J. MUÑOZ, P. ROSS, & P. CRACCO, *Flora indígena del Uruguay. Árboles y arbustos ornamentales*. Montevideo: Agropecuaria Hemisferio Sur SRL.
- CARROLL, L. (1970). *Alicia en el País de las Maravillas*. Madrid: Alianza.
- CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COLE, R. V. (1965). *The artistic anatomy of trees. Their structure & treatment in painting*. New York: Dover publications Inc.
- CRACCO, P. (2000). *Sustrato racional de la representación del espacio. 1PV lejano. 2. PV cercano*. Montevideo: Hemisferio Sur.
- DI LEONE, G. (1994). *27 de Möebius y la capitana*. Maldonado: Eladio Linacero.
- DISEÑO, I. D. (2006). *Pautas para el ordenamiento paisajístico de la rambla de Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República-Junta de Andalucía.
- DOMÍNGUEZ PELAEZ, C. (1994). "Los jardines en España". En B. LECLERC, *Jean-Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au paysage urbain*. Paris: Picard.
- DUMAS, R. (2002). *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*. Arlès: Actes Sud.
- FIGARI, P. (1912). *Arte, estética, ideal. Ensayo filosófico encarado desde un nuevo punto de vista*. Montevideo: Imprenta Artística de Juan Dornaleche.
- FIGARI, P. (1928). *El arquitecto. Ensayo poético, con acotaciones gráficas*. Paris: Le Livre Libre.
- GAETA, J., LORENTE MOURELLE, R., & VELÁZQUEZ, C. (1993). Rafael Lorente Escudero. *Monografías ELARQA*, Montevideo: Dos Puntos.
- HUDSON, W. (1955 [1.ª ed.1903]). *El ombú y otros cuentos rioplatenses*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- LAHITTE, H., HURRELL, J., & BELGRANO, M. J. (1998). *Plantas medicinales Rioplatenses*. Buenos Aires: L.O.L.A. Literature of Latin América.
- LARRERE, C. R. (1997). *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*. Paris: Aubier.
- LAVORIT, H. (1974). *La nouvelle grille*. Paris: Robert Laffont, Folio-essais.
- LE DANTEC, J.-P. (2002). *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XXe siècle*. Paris: Moniteur.

- LOMBARDO, A. (1979). *Los árboles cultivados en los paseos públicos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- LUGINBÜHL, Y. (2012). *La mise en scène du monde. Construction du paysage européen*. Paris: CNRS.
- LYNCH, K. (1985). *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORIN, E. (1977). *La méthode 1. La nature de la nature*. Paris: Seuil.
- MOROSOLI, J. J. (1970; [1.ª ed. 1950]). *Muchachos*. Montevideo: Banda Oriental.
- MUÑOZ, J. (1992). *Monumentos vegetales de la ciudad de Montevideo*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- MUÑOZ, J., ROSS, P., & CRACCO, P. (1993). *Flora indígena del Uruguay. Árboles y arbustos ornamentales*. Montevideo: Hemisferio Sur.
- OLMEDO, I. (2015). *Verdes presencias*. Maldonado: Maldonado Procultura.
- PELLUFFO LINARI, G. (1988). *De Blanes a Figari. Historia de la pintura uruguaya, tomo I*. Montevideo: Banda Oriental.
- PEREC, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- PÉREZ CASTELLANO, M. (1914 [ed. pr. 1848]). *Observaciones sobre agricultura*. Montevideo: Benjamín Fernández y Medina.
- SCHAMA, S. (1999). *Le paysage & la mémoire*. Paris: Seuil.
- SILVA VALDÉS, F. & FILIBERTO, J. D. (Compositores). (1929). Clavel del aire. [C. GARDEL, Intérprete] Montevideo.
- TERRASSON, F. (2007). *La peur de la nature. Au plus profond de notre inconscient, les vrais causes de la destruction de la nature*. Paris: Sang de la Terre.
- TIBERGHEN, G., & VIOLLET, M. (2010). «Projets cartographiques». *Les Carnets du paysage N.º 20. Cartographies*.
- VALLARINO, A. (2010). *[El vegetal en] el diseño del paisaje*. Montevideo: Facultad de Arquitectura-Facultad de Agronomía UdelaR.
- VALLARINO, A. (2014). "Anatomía artística de los vegetales". En A. VALLARINO, *Pedro Cracco. Anatomía artística de los vegetales* (págs. 21-33). Montevideo: Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- VALLARINO, A. (2003). *Estudio sensible de la relación ciudad/naturaleza en Montevideo*. Montevideo: informe inédito. Proyecto de iniciación a la investigación CSIC; tutor Pablo Ligrone.
- VALLARINO, A. (2008). *Théorie d'articulation de moments appliquée à la relation ville/nature. Le cas de la rambla de Montevideo*. Paris: Université Paris VIII.
- VIDART, D. (2006). *Caballos y jinetes. Pequeña historia de los hombres ecuestres*. Montevideo: Banda Oriental.
- ZARRILLI, H., ABADIE, R., & ARZADUN, C. (1931). *Alegría. Primer libro de lectura*. Montevideo: Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal.



Fotografía: Eduardo Baldizán

OMBÚes. Prácticas y representaciones

La muestra se organizó en 5 salas de acuerdo al marco teórico y operativo planteado. Primeramente, el *hall* de acceso que presenta la temática; a la izquierda, en la sala “El Arquitecto”, se introduce en los proyectos marco y en aspectos de taxonomía botánica caracterizando a la especie *Phytolacca dioica* y apuntando confusiones frecuentes con otras especies. A la derecha, en la sala “Juan Carlos Figari Castro” se expone una selección de representaciones plásticas y literarias.

La sala “Aula Kiria” contiene ejemplos de prácticas rurales y urbanas, nacionales e internacionales (que incluyen ejemplares y montes destacados, fotografías, croquis, actuaciones urbanísticas, paisajísticas y arquitectónicas, fotografías históricas, objetos alusivos e intervenciones artísticas). El “Patio Colonial” oficia de sala multimedia donde, con una ambientación musical de paisaje sonoro, se exhiben los dibujos realizados por los niños en talleres en el marco del proyecto OMBÚes de FADU UdelaR, se puede escuchar música de diferentes autores relacionada a la temática en un puesto individual y son posibles diferentes interacciones: comentarios, talleres, intervención en modelos cartográficos, representaciones a escala de Uruguay y Montevideo.

SALA MULTIMEDIA

Música ambiental

🔊 **Paisaje sonoro** Ignacio López Artigue
Proyecto Y [Nómade estudio] - selección de *tracks* de los discos Aiguá (2014) y Hum (2016).

LISTADO audio puesto individual

(Título. INTÉRPRETE; AUTOR. Disco. Sello. Año. Duración.)

El Pericón. ALFREDO ZITARROSA; ALFREDO ZITARROSA Y A. ROXLO. Colección Histórica: Zitarrosa, CD2, Bizarro ORFEO, Uruguay, 2009. 03:09.

Cantor del sur. ATAHUALPA YUPANQUI; ATAHUALPA YUPANQUI. La palabra. Grabaciones inéditas. Melopea Discos. 2000. 04:53.

El payador perseguido. ATAHUALPA YUPANQUI; ATAHUALPA YUPANQUI. El payador perseguido. Odeón. 1964. 09:23.

Clavel del aire. CARLOS GARDEL con acomp. de Guillermo Barbieri, José María Aguilar, Domingo Riverol (guitarras); JUAN DE DIOS FILIBERTO (música), FERNÁN SILVA VALDÉS (texto). Grandes del Tango 08 - 3 CD 1. Lantower, Argentina, 2003; Grabación: París, 1930. 2:54.

Cien años. AGUSTÍN MAGALDI; ENRIQUE CADÍCAMO (letra), PEDRO NODA (música). 03:01.

De árbol a árbol. JOAN MANUEL SERRAT; JOAN MANUEL SERRAT, MARIO BENEDETTI. El sur también existe. Ariola. 1985. 3:10.

Del algarrobo al ombú. CHAQUEÑO PALAVECINO; ROBERTO CAMBARÉ. El gusto es mío. DBN. 2006. 3:10.

El ombú. HERNÁN CRESPO; HERNÁN CRESPO. Puertos. Hernán Crespo. 2015. 2:52.

El roble y el ombú. LOS CINCO BILBAÍNOS; FÉLIX GARCE - ACÉLUZ. Basque Country Music. Bela Records. 2009. 2:51.

Esquina libertad. LOS PIOJOS. Tercer arco. Los piojos. DBN. 1996. 4:37.

La mariposa y el ombú. JOSÉ FRANCISCO DÍAZ SALADO (lectura); BUEZAS DE LA TORRE. Programa "La voz silenciosa", 25 de agosto de 2014. 3:14.

Proyección de imágenes

Dibujos al natural realizados por los niños.

Marco: talleres escolares del 2015 y 2016, proyecto OMBÚes. Valores asociados a la naturaleza. FADU, Udelar. Incluyen actividades en el salón y luego salida de campo por el entorno cercano, observando y registrando la vegetación con dibujos realizados a mano, al aire libre.

Escuelas participantes:

Escuela N.º 32; "Juana de Ibarbourou"; Ombúes de Lavalle, Colonia.

Escuela de tiempo completo N.º 160; "Mtro. Luis Arbenoiz Gambardella"; Juanicó, Canelones.

Escuela de tiempo completo N.º 9; La Cruz, Florida.

Escuela de tiempo completo N.º 12; "Gladys Santiago Celar"; Villa del Carmen, Durazno.

Escuela de tiempo completo N.º 4; Villa del Carmen, Durazno.

Escuela de tiempo completo N.º 45; El Colorado, Canelones.

Escuela N.º 105; "Vaz Ferreira"; Montevideo, Montevideo.

Pedro Figari

Vieja estancia (1932)

Óleo sobre cartón, 61 x 82 cm

Museo Figari





Pedro Figari

Primeros pasos (s/f) Óleo sobre cartón, 50 x 70 cm
Galería Prato

La carrera quieta del ombú. Cuatro apuntes para una iconografía arborescente

por Pablo Thiago Rocca

Los múltiples abordajes artísticos a la *Phytolacca dioica* —ya sean pictóricos, escultóricos, literarios o musicales— se inscriben en un conjunto de prácticas culturales y antropológicas, como es el caso de las leyendas y los dichos populares, que lo abordan como tema pero que no llegan a conformar un *corpus* acabado ni a definirlo en tanto *constructo* social. Es decir, los valores que se le asocian y que son vehiculizados por las manifestaciones artísticas, acompañan con altibajos y lagunas el devenir de los movimientos culturales a lo largo del tiempo y de su distribución geográfica como especie vegetal (Uruguay, parte de Argentina y sur de Brasil, que corresponde a la pampa húmeda). Tan pronto asoman al horizonte las preocupaciones vinculadas a la noción de patria, por ejemplo, se pierden en la bruma de historias legendarias o adquieren cargas supersticiosas y negativas. No son desde la perspectiva artística —y en particular desde la plástica que aquí nos ocupa— un tópico constante, no evolucionan en el imaginario de manera orgánica: a veces predomina la idealización de sus atributos sobre la forma, otras la forma del ombú se impone sobre las creencias; a veces sirve para educar sobre la tradición a los niños y otras es el predicado de un crimen, una escena dramática que transcurre en medio de un páramo. La variedad de sus representaciones es, en suma, aquello que dinamiza al motivo y lo carga de significados complejos y contradictorios.

Asimismo, hay que admitir que pese a los olvidos frecuentes —no hay una filmografía, como no hay una literatura ni una estética prevalente— y los “desplantes” o el desprestigio en el que a menudo lo sumimos como elemento del paisaje, casi siempre nos ocupa y preocupa el ombú, interesa más allá de los fines utilitarios y/o productivos de su sombra y de su abrigo. Su imponente secular nos demanda una respuesta creativa, como aquellas religiones que son interpeladas por un entorno inhóspito y se construyen sobre la base de ritos propiciatorios.

Es que cuando comenzamos a prestarle atención nos ataca una sensación de presencia ubicua del ombú y hasta en el paisaje urbano parecen multiplicarse como hongos. También en el paisaje cultural se diseminan endémicos y prepotentes. De modo que una posible iconografía de esta especie vegetal no podría partir de un tronco principal, se parecería más a esos ejemplares que muestran varios troncos todos enhiestos o a sus fibrosas ramas cuyo crecimiento se eleva y expande tan generosamente.

El ombú solitario

*“Después de mucho sufrir
tan peligrosa inquietú,
alcanzamos con salú
a divisar una sierra,
y al fin pisamos la tierra
en donde crece el ombú”*

José Hernández, *Martín Fierro* (1872)

El inclasificable *opus* del presbítero José Manuel Pérez Castellano (Montevideo 1743-1815), *Observaciones sobre la agricultura* (1848),¹ que no es un tratado de botánica y excede con creces el mero compendio de consejos a labradores, es uno de los primeros registros que se detienen en esta especie vegetal, en donde se la estudia con ojos atentos y mente abierta. *Observaciones...* es un libro pensado para instruir a los hombres de la campaña en los tiempos duros de la Banda Oriental, comparte con las *Geórgicas* de Virgilio la intención de fomento rural y retorno a la naturaleza, pero sin el andamiaje lírico y con una prosa cercana al ensayo (se dice de Pérez Castellano que fue un transformista que no comulgó con ninguna de las corrientes científicas de su época). Es, diríamos hoy, un manual de ayuda: en tareas domésticas como hacer lejías de las cenizas del ombú, preparar cebo para las velas, trasplantar árboles frutales, etc.

Ahora bien, no existe en el siglo XIX un comentario equivalente sobre el ombú en términos de expresión gráfica o plástica. Acaso las litografías del pintor argentino Carlos Morel (Buenos Aires, 1813-1894) sean su correlato más cercano. En una de las láminas del álbum *Los usos y costumbres del Río de la Plata*² un grueso tronco de ombú rodeado de carneros y de cardos adquiere protagonismo y desplaza en importancia a las pequeñas figuras humanas –dos pastores, una familia– que se recrea a su sombra y en las cercanías del rancho. El ombú es un símbolo de la civilización, de paisaje antropizado en torno al cual se suceden las vicisitudes y los modos de una civilidad incipiente. Ya Charles Darwin (Reino Unido, 1809-1882) por los tiempos –y tierras– de Rosas, menciona a los ombúes para arrimarlos a las estancias y las guardias, en contraposición al llano pampeano y al malón indígena.³ Otro naturalista y escritor de lengua inglesa, William H. Hudson (Quilmes, 1841 - Worthing, 1922), concibe el que sería a la postre el modelo narrativo del ombú decimonónico. En el relato ficcional de Hudson⁴ el ombú marca el espacio en el que, por un lado, se enuncia la historia –el viejo Nicandro la cuenta a la

1 Primera ed. completa. Benjamín Fernández y Medina, Montevideo 1914. En exhibición.

2 Litografía de las Artes, Buenos Aires, 1845.

3 “Mientras tomábamos caballos de refresco en la Guardia muchas personas nos acosaron a preguntas sobre el ejército –no he visto nada parecido al entusiasmo por Rosas y el éxito de la «más justa de las guerras, porque se hace contra los bárbaros»–. Esta expresión –fuerza es confesarlo– se halla perfectamente justificada, pues hasta hace poco ni hombre ni mujer ni caballo estaban libres de los ataques de los indios. Hicimos una larga caminata a caballo por la misma llanura, alfombrada de verde césped y abundante en hatos de diversas clases, con una estancia aislada aquí y allá, al lado de su árbol ombú”. Charles Darwin. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del Mundo (en el navío de S.M. Beagle)*, Capítulo VI (19 de setiembre de 1832). De Bahía Blanca a Buenos Aires, pág. 148. Traducción Juan Mateos. Fuente: www.elaleph.com

4 *El Ombú y otros cuentos*, (Primera ed. inglesa 1903), Ed. Tor, 1953, Buenos Aires.



Prilidiano Pueyrredón

Un alto en el campo (1861)
Óleo sobre tela, 75,5 x 166 cm
Museo Nacional de Bellas Artes
Argentina

sombra del ombú—y, por otro, se teje la propia trama. La estancia lleva el nombre de *El Ombú*, “como si solo existiera uno”, y de la casa queda menos que una tapera: “Dicen que aquella casa sobre la cual cae la sombra de un ombú padece desgracias y que, por último, queda en ruinas...”.⁵ El ombú es un *axis mundi* negativo que atrae la tragedia de los hombres. En cierta forma, esta visión nefasta —y el ombú como su sombría advertencia— ya se anticipaba en la antigua leyenda popular riograndense de *El Negrito del pastoreo*⁶ y en las experimentadas observaciones de Pérez Castellano, con sus dos ejemplares de *umbús* [sic] heridos por un rayo: “el fuego eléctrico había penetrado hasta las raíces [sic] por el sonido hueco que daba el tronco, y por el mal olor que despedía. Así lo hice cortar todo, y que se cortasen también todas las ramas heridas del que quedó en pie”.⁷

Pero será el pintor y arquitecto Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires, 1823 - San Isidro, 1870) el primero en otorgar un estatus significativo al ombú dentro del panorama artístico regional. Ocasionalmente lo situará al centro de la composición (*Paisaje de la costa, San Isidro, s/f*)⁸, será una presencia fantasmal en donde anidan aves de mal agüero (*La lavandera, s/f*)⁹ o el rincón donde acontece la escena costumbrista de *Un alto en el campo* (1861)¹⁰. En este último lienzo, el pintor firma con sus iniciales y fecha la obra como si las hubiera tallado directamente en la corteza áspera del tronco y con

5 *Op. cit. El Ombú*, pág. 8.

6 “Era uma vez um estancieiro, que tinha uma ponta de surrões cheios de onças e meias-doblas e mais muita prataria; porém era muito cauíla e muito mau, muito. Não dava pousada a ninguém, não emprestava um cavalo a um andante; no invento o fogo da sua casa não fazia brasas; as geadas e o minuano podiam entanguir gente, que a sua porta não se abria; no verão a sombra do seus umbus só abrigava os cachorros; e ninguém de fora bebia água das suas cacimbas...”, J. Simões Lopes Neto, *O Negrinho do pastoreio*, en *Cantos gauchescos e lendas do sul*, Editora Globo, Porto Alegre, 1949, pág. 329.

7 *Op. cit.*, pág. 262.

8 Acuarela, 22 x 19,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

9 Acuarela sobre papel, 21 x 38,4 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

10 Óleo sobre tela, 75,5 x 166 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

ese alarde verista inaugura un nuevo campo de acción de la pintura argentina que comienza a desprenderse de las fórmulas románticas, aunque aún mantiene cierta ingenuidad en las proporciones (obsérvese el diminuto perro cerca de las polleras de una dama). En Uruguay, ni el ascendente pintor Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830 - Pisa, Italia, 1901) ni otros artistas nacionales o extranjeros de paso por nuestro suelo, se salieron del molde para confiar en la estrella del ombú e incluirlo entre los símbolos de la *nación naciente*.

"*Umbú, o Farol dos Pampas*", le llaman desde antiguas épocas en Rio Grande do Sul.¹¹ Durante el siglo XIX este árbol o arbusto gigante será en el plano artístico una referencia para el viajero civilizado con la que pueda guiarse en el mar de la llanura pampeana y precaverse de las acechanzas bárbaras.¹² El ombú indica el curso de la historia humana pero aún no constituye la historia por sí misma.

El ombú patriótico

*"Ficaste qual pé de Umbu/ Sobre uma lomba solito,/ Onde o gaúcho conrito/
Feliz te reverencia/ Pois tua estampa bravia,/ Que um dia já foi modelo,/*
Deus conservou pra sinuelo/ De nobreza e fidalguia..."
Jayme Caetano Braun, *Potreiro de Guachos* (1969)

Esta situación epigonal y hasta podría decirse señalética del ombú-faro, mudará en la segunda y en la tercera década del siglo XX hasta convertirse en un estandarte de lo criollo. Los festejos del Centenario de la independencia en ambas repúblicas del Plata, y el advenimiento de las vanguardias europeas –al principio de tímida penetración en el Cono Sur–, propiciarán una "negociación social" con el pasado y, en particular, con la visión de la vida en el campo. El nativismo surge en Uruguay al inicio de la década del veinte con la poesía de Fernán Silva Valdés (Montevideo, 1887-1975) y Pedro Leandro Ipuche (Treinta y Tres, 1889 - Montevideo, 1976), con el poema sinfónico "Campo" de 1922 de Eduardo Fabini (Solís de Matajojo, Lavalleja, 1882-1950), y en pintura, con la primera exhibición en 1921 en Buenos Aires del binomio Figari: Pedro (Montevideo, 1861-1938) y su hijo Juan Carlos (Montevideo, 1893 - París, 1927).

Es preciso señalar que, en primer término, el movimiento nativista se manifiesta como resultado de una combinación de búsquedas formales novedosas: Silva Valdés pretendía introducir las herramientas del ultraísmo de origen español a la escena literaria vernácula, Figari padre e hijo buscaban repensar los aportes culturales criollos tomando elementos plásticos del posimpresionismo francés

11 "Ombú, el faro de la pampa". La acotación es de la estudiosa de las tradiciones camperas Cláudia Beylouni Santos a su paso por el Museo Figari (20 de julio de 2016), y es también el título de una fotografía del artista *gaúcho* contemporáneo Egon Filter.

12 Es tradición popular que el autor de *Barbarie y Civilización*, Domingo Faustino Sarmiento (San Juan, 1811- Asunción, 1888), plantó el gran ombú ubicado junto al edificio de la Dirección General de Escuelas en La Plata (Argentina). Que el Maestro de la Patria, como se denomina a Sarmiento debido a las reformas educativas que impulsó durante su presidencia, haya sido o no el responsable de la siembra es irrelevante pero sirve para constatar el fuerte vínculo existente entre la educación y esta especie vegetal en el imaginario popular, tema al que volveremos más adelante.



Pedro Figari

Cambacú (ca. 1923) Óleo sobre cartón, 69 x 99 cm
Museo Nacional de Artes Visuales

y del catalán, en especial de la mano de Hermenegildo Anglada Camarasa (Barcelona, 1871- Puerto Pollensa, 1959) cuya exposición don Pedro visitara en Buenos Aires cuando las celebraciones del Centenario.¹³ Y en segundo lugar, el nativismo se suma a la necesidad histórica –o retórica– de los pueblos y sus gobernantes de reconstruir el mejor pasado para la república.

De la exteriorización romántica del yo del artista que se proyecta hacia el paisaje se vive un momento de inflexión en el que se tiende a la recuperación del pasado campero como un ejercicio de idealismo esperanzado. Esto resulta al menos para los artistas uruguayos, ya que se potencia con los cultores del nuevo nativismo poético y con los pintores paisajistas a partir de la década del treinta del siglo XX. Fernán Silva Valdés, que escribió varios poemas y cuentos referidos a nuestro árbol-arbusto, se transforma en el principal portavoz de este fervor que supera con mucho las aspiraciones literarias:

¹³ “Creo que en esa época, una de las impresiones más hondas que se grabaron en su espíritu, y que quizás gravitaron mucho en su obra posterior, fue la sala del pintor Anglada Camarasa, que visitó y saboreó largamente, en la Exposición del Centenario Argentino en 1910. A su vuelta nos habló mucho de libertad creativa, basada en el poder de transmisión emocional del color por el color mismo, y opuesta a la otra posición más fría y cerebral, que reproduce por claroscuro coloreado, la visión óptica”, José Luis Zorrilla de San Martín, “Discurso de Homenaje a al Doctor Pedro Figari en el Centenario de su nacimiento”, en *Revista Nacional*, año VI, N.º 208, Montevideo, abril-junio 1961, pág. 174.

El ombú es el árbol más popular, más querido y representativo de nuestro país. No hay estancia, ni rancho viejo, ni pulpería de campaña, ni antiguo caserón ciudadano de los arrabales o aldeaños de nuestras ciudades, sin su correspondiente ombú. Algunas personas, con limitado sentido de la belleza y aun del patriotismo, dicen con tono materialista que el ombú no sirve para nada, porque no produce leña para el fuego. Debemos combatir esta infundada afirmación equivocada y hasta antipatriótica. Si todo árbol constituye un elemento estético dentro del paisaje, el ombú cumple esa misión en alto grado.¹⁴

No es poco para un arbusto, por más grande que crezca: el ombú debe cumplir una misión estética y patriótica a la vez. En el ámbito de la pintura fue Pedro Figari quien logró congeniar esas dos exigencias con mejor fortuna, pues los plasmó en un arte memorioso que evade los rigores de la representación académica y es capaz de imaginarlos íntegramente, sin traicionar su apariencia. Los ombúes de Figari, pintados en apartamentos cerrados del centro de Buenos Aires y de París en los años veinte y treinta, están vivos en el recuerdo y en el color. Pueden servir de fondo a una gesta histórica¹⁵, a fiestas y bailes tradicionales o mostrarse en toda su imponente soledad como en el magnífico cartón *En la pampa*.¹⁶ No hubo escenario en el que Pedro Figari no situara sus ombúes y haciendo justicia a la remota existencia de esta especie vegetal en nuestro suelo, los colocó también en compañía de los primeros pobladores americanos.¹⁷

Por otra parte, comparecen también en sus graciosas ilustraciones gráficas para el poemario *El arquitecto* de 1928 —donde además les dedica un poema— y la narración utópica *Historia Kiria* de 1930, ambos libros publicados en París luego de la muerte de su hijo Juan Carlos. En Francia, mostrando síntomas de añoranza por el terruño —y de una propaganda americanista un tanto exótica—, Figari presenta al ombú como “nuestro baobá”, una década antes que el francés Antoine de Saint-Exupéry (Lyon, 1900 - Isla de Riou, 1944) inmortalizara estos árboles africanos en *El Principito*.¹⁸

De menor cuantía y volcada hacia una preocupación más espacial y descriptiva que la pintura de su padre, Juan Carlos Figari Castro concibe ombúes en parajes anegados y penumbrosos. En *Nocturno*¹⁹ imagina un duelo a muerte entre dos gauchos, con los ombúes, dos “fletes” y la luna cómo testigos del crimen. Para otro gran *Nocturno*,²⁰ prescinde de figuras humanas y dispone entre un recio conjunto de árboles —casi un monte— un par de caballitos y la luna que se duplica en un charco. La fronda de los ombúes semeja una sola red que los enlaza como una bruma de encajes morados contra el azul cerúleo del firmamento. Una pintura intrigante y de profunda melancolía.

14 *El ombú*. Citado en *El Grillo*, Revista Escolar del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, Año VII, N.º 34, Montevideo, 1956, pág. 10.

15 *Grito de Asencio*. Óleo sobre tela, 58 x 108 cm, ca. 1925. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo. En exhibición.

16 Óleo sobre cartón, 67 x 97 cm, 1923. Museo Figari, Montevideo. En exhibición.

17 Ver *Caza* (de la serie Los trogloditas). Óleo sobre cartón, 59 x 70 cm, s/f. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

18 *Le Petit Prince*, 1.º ed. 1943. Gallimard, París, 1962. En exhibición.

19 Óleo sobre tela 70 x 100 cm, ca. 1920. Museo Histórico Cabildo, Montevideo.

20 Óleo sobre tela 68 x 93 cm, ca. 1920. Museo Histórico Cabildo, Montevideo. En exhibición.



Juan Carlos Figari Castro
Nocturno (ca. 1920) Óleo sobre tela, 64 x 90 cm
Museo Histórico Cabildo



Luis Mazzei

Ombú (ca. 1980) Óleo sobre fibra, 80 x 110 cm
Colección particular

Luis Mazzey (Montevideo, 1895-1983), quien fuera alumno de Pedro Figari en la Escuela Nacional de Artes y Oficios entre 1915 y 1917, continuó con las búsquedas de su maestro y amigo hasta el final de su vida. Volvió en los años setenta y ochenta a recrear los paisajes pampeanos nocturnos con gruesos y decididos empastes pero sin la gracia en el manejo de la paleta de su antiguo mentor.²¹ Mantuvo, eso sí, con independencia de la estética figuriana, una interesante labor como grabador –hizo docencia en la Escuela de Bellas Artes y en el Club de Grabado de Montevideo– y como muralista. En *Historia del Uruguay* (1947), mural que realizó para el edificio de ANCAP junto con el también grabador Carlos González (Melo, 1905-1993), no falta la presencia del ombú. Este largo friso con pretensiones épicas es una de las destacadas obras que está impedida de salir del país debido a sus estatuidos valores patrimoniales.²²

Otro pintor y grabador que se dedicó al estudio del ombú a través de diferentes abordajes y técnicas fue Guillermo C. Rodríguez (Montevideo, 1898-1959). Los pintó *au plein air* en la casa del poeta Juan Zorrilla de San Martín hacia 1918, con una luminosidad construida con base al fuerte tratamiento matérico, un poco a la *maniera* de De Simone²³ e incursionó repetidamente en la pintura y en la xilografía con logros contundentes.²⁴ Por su parte, Federico Lanau (La Paz, Canelones, 1891 - Montevideo, 1928) y Melchor Méndez Magariños (Pontevedra, 1885 - Montevideo, 1945) ilustraron con sendos grabados los poemas de Carlos Sabat Ecasty (Montevideo, 1887-1982)²⁵ y de Pedro Leandro Ipuche²⁶, ninguno de ellos exento de cierto “gauchismo cósmico” y ansias de nocturnidad, aunque el de Lanau, más luminoso, destaca por la turbancia de los troncos y el meditado contraste entre las sombras del follaje y el rancharío del fondo.²⁷

Dada la fuerte idealización de la temática en la primera mitad del siglo XX, la tentación de establecer una “didáctica” del ombú llevó a varios escritores, pintores y escultores, a ponerlo en el centro de sus preocupaciones educativas. El vínculo entre el ombú y la transmisión del saber está tratado por el escultor José Luis Zorrilla de San Martín (Madrid, 1891 - Montevideo 1975) en la cara este del bajorrelieve en granito del *Monumento al Gaucho* (1927). *La Tradición* se presenta como un gaucho anciano que, sentado bajo un ombú, alecciona a un joven sobre sus costumbres. Se trata, pues, de una escena pedagógica enmarcada en el árbol que vectoriza con sus gruesas raíces y su espesa fronda, la continuidad intergeneracional de los saberes.

21 *Ombú*. Óleo sobre fibra, 85 x 115 cm, s/f. Colección particular. En exhibición.

22 *Historia del Uruguay*. Técnica mixta, tres paneles, 260 x 165 cm c/u. Montevideo, 1947. Fecha del impedimento: Junio 2005. Fuente: www.patrimoniouruguay.gub.uy

23 *Los antiguos ombúes de Punta Carretas*. Óleo sobre tela, 28 x 40 cm, 1918. Museo Zorrilla, Montevideo. En exhibición.

24 *Pulpería y ombú*. Xilografía, 22 x 29 cm, s/f. Colección particular. En exhibición.

25 Revista La Cruz del Sur, Nº. 6, julio de 1924, Montevideo, págs. 8-9.

26 *Júbilo y Miedo*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Montevideo, 1926, págs. 45-49. En exhibición.

27 Pocas obras dejó Lanau en su breve existencia, pero todas de un gran nivel. Esta pieza recuerda por su intensidad a ciertos grabados del argentino Alfredo Guido (Rosario, 1892-1967), quien también dibujó ombúes, como los que aparecen en las ilustraciones para el cuento de Hudson de la Editorial G. Kraft, Buenos Aires, 1953.



José Luis Zorrilla de San Martín
La Tradición, bajo relieve en granito
Monumento al Gaucho (1927)



Juan José Morosoli
Perico, 18 relatos para niños.
 Portada e ilustraciones
 de Ajax Barnes y Carlos Pieri.
 Ediciones de la Banda Oriental (8.ª ed.)
 Montevideo, 1970.

Los libros *Alegría, Nuestra Tierra, Campo, Patria, Uruguay, Optimismo* de Humberto Zarrilli (Montevideo, 1898-1964) y Roberto Abadie Soriano (Soriano, 1895 - Montevideo, 1992) constituyen una zaga de textos escolares oficiales que se inicia en 1927 en Uruguay y continúa con sucesivas reediciones hasta bien entrada la década del sesenta del siglo pasado, aleccionando a jóvenes de al menos tres generaciones. Abuelos, padres e hijos comparten a su hora los mismos textos, las mismas imágenes, que incorporan al ombú entre sus asuntos dilectos: “¡Qué feliz es el ombú!”, enseñan a leer a nuestros niños. Carmelo de Arzadun (Salto, 1888-1968) ilustró con acuarelas y dibujos de trazos abiertos y delicados estas páginas y junto con las poesías de Zarrilli inducen a una libre ensoñación y a un optimismo a veces rayano en el absurdo: “El ombú rara vez se reproduce; pero hasta ahora nadie ha visto un ombú muerto de vejez [...] El camello, creado como el ombú para vivir en el desierto [...] El ombú no da frutos comestibles ni su madera sirve para fuego o la industria. Gracias a esto es que el ombú ha podido conservarse...”²⁸

José Cuneo (Montevideo, 1887 - Bonn, 1977), Humberto Causa (Montevideo, 1890 - La Plata, 1925) y Andrés Etchebarne Bidart (Montevideo, 1889 - Melo, 1931) le dedicaron una serie de cuadros de considerables dimensiones, que ahora resultan piezas clave para entender el derrotero de sus investigaciones paisajísticas (y una rareza en la escasísima producción de Causa). El primero, Cuneo, los incluye en varias obras de su serie de “lunas” como en *Lunas, ranchos y dormilones* de 1942.²⁹

También los pinta como motivo central en *Ñandúes y ombú* de 1952³⁰ y en la lozana acuarela *Estancia La Carola. Paisaje con ombú* de 1955.³¹

²⁸ *Optimismo*. Libro Cuarto de Lectura. Edición oficial, Consejo de Enseñanza Primario y Normal, Montevideo, 1927, págs. 80-81.

²⁹ Óleo sobre tela, 123 x 93 cm. Colección particular.

³⁰ Óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Colección particular.

³¹ Acuarela sobre papel, 47 x 63 cm. Colección particular.

Capítulo destacado merece la aproximación de Etchebarne Bidart a la temática, ya que ha perdurado en el recuerdo de varios artistas, señalando trayectorias de personas, pinturas y paisajes y generando férreos lazos identitarios con el terruño.

Fotografía: Alejandro Casares



Andrés Etchebarne Bidart
El ombú de La Pastora (1915)
Óleo sobre tela, 95 x 100 cm

Este sea, quizás, el momento culminante del ombú como sujeto de atención artística. Del ombú ideal, es decir, de la entronización de los atributos benéficos como especie, se pasa a considerar analíticamente al individuo, al ejemplar único inmerso en un espacio geográfico definido: hay una preocupación por constatar su pertenencia y conectar la experiencia del artista con una circunstancia local. *Ombúes del Yí*, dibujo de Adolfo Pastor (Durazno, 1898 - 1983) del año 1942, posee a la sazón, “la máxima prestancia de

“...Los pintores, allá por comienzos del novecientos, al descubrir Maldonado descubrieron sus ombúes, al tiempo que encontraban el paisaje nacional con ojos que estaban dejando de ser europeos (se habían formado en París o en Mallorca). Cuneo, Causa y Etchebarne Bidart fueron los más destacables en esto. Cuneo, en la madurez de su planismo, fijó los que acompañaron a unos modestos ranchos de la calle Florida, donde hoy hay una canchita de fútbol. Causa aseguró su permanencia en sintéticos paisajes campesinos avioletados. Pero el que los cantó, como diría Martín Fierro, ‘con toda la voz que tengo’ fue Andrés Etchebarne Bidart, recién llegado de Mallorca con sus jóvenes veintiséis años, en el otoño de 1915.

En ese entonces pintó ‘El ombú de La Pastora’, el mayor homenaje que se le haya hecho a este árbol. Es un cuadro de gran formato, cuadrado, de un metro de lado, que parece más grande porque el tema se impone –agigantándose–, llenando todo el espacio que parece desbordar. (Pasó por una galería de Punta del Este hace pocos años).

Algunos recordamos todavía al modelo, que estaba al lado del molino –que fue el primer taller de Carlitos Páez, donde hoy se levanta el Hotel Conrad–, en la década del cincuenta ya era una ruina vegetal.

Etchebarne Bidart desde aquí, de Maldonado, pasó a Melo, y allí siguió ahondando su paisajística del campo uruguayo. Murió en 1931, cuando sólo había vivido cuarenta y dos años. Para mí sigue viviendo en ese ombú, y aquel ombú sigue viviendo por su arte.”

Ignacio Olmedo
Verdes presencias. Edición de autor
Maldonado, 2010.



Adolfo Pastor
Ombúes del Yí
Lápiz sobre papel, 39,5 x 48,5 cm

un óleo, la presencia segura o poderosa de sombras de la madera, y la minuciosa calidad del dibujo clásico, enseñoreado de los perfiles y de las verdades de los límites”.³²

Pese a lo antedicho, hacia principios de los años cincuenta algunos artistas y literatos seguían pensando al ombú más como un emblema que como un ser vivo, y el significado se imponía sobre el signifiicante. Es el caso de Jules Supervielle (Montevideo, 1884 - París, 1960), amigo y apoyo constante de Pedro Figari en París, que escribe desde allí esta sugerente semblanza:

En sus tres mil hectáreas no poseía más que un solo árbol, un ombú. El ombú, como el tero, tiene en Uruguay una importancia casi nacional. Igualmente se hubiese podido imprimir su imagen en los sellos postales. Es un árbol grave, a menudo enorme, con las raíces en parte aparentes: pocos hay en el mundo que tengan su significación. Crece en la soledad, como si sólo fuese para la llanura un profundo deseo de bosque, de follaje, penosamente realizado. Y es un árbol muy atareado. Por sí solo necesita dar sombra a los hombres igual que a los perros y a los caballos, ensillados o no, que esperan a veces horas, con la paciencia de huesos enterrados.³³

³² Cipriano S. Vitreira. *El dibujo de Adolfo Pastor*. Apartado de la Revista Nacional (N.º 67), Montevideo, 1943, pág. 10. *Ombúes del Yí* Lápiz sobre papel, 39,5 x 48,5 cm. Reproducido en El dibujo de Adolfo Pastor.

³³ Jules Supervielle, *Boire à la Source*, Gallimard, París, 1951.

El ombú moderno

*“La arquitectura tentacular de la pampa es el ombú.
El rayo la recorre. Pero ni las centellas ni la vejez
matan a los ombúes”.*

Vizconde Lascano Tegui, *El libro celeste* (1936).

Conforme el siglo XX avanza y la noción de lo criollo decrece en la imaginación de nuestros creadores –seducidos quizás por otros relatos, nuevas tecnologías y formas de vida–, la idealización del ombú va perdiendo intensidad y va despuntando, en cambio, el interés por su forma. Se disuelve entonces el paisaje –también el paisaje humano que antes era su principal aliado pictórico– y el fondo deja de ser lo importante: lo importante es la figura, el contorno, el volumen, el color, las masas de sus frondas, las ramas y las raíces aparentes. Es un interés crecientemente permeado por la abstracción y por búsquedas experimentales: interesa encontrar una visualidad posible para el ombú, una gramática. El ombú se atomiza, se multiplica, se imprime en sellos del correo postal, se lo pinta con colores saturados, se lo constriñe a los isotipos, se transforma en una “arquitectura tentacular”.

Un signo temprano de esta preocupación formal la encontramos en una pintura de Juan Pedro Sienra, *La casa del poeta*, del año 1923.³⁴ El pintor se autoimpone un desafío que en principio parecería insuperable: dotar a los ombúes de ilusión volumétrica sin traicionar el programa de su modalidad pictórica. En rigor, el artista sigue los lineamientos del planismo: prescinde del claroscuro, maneja sectores de color puro sin tamizar, los recorta con bordes netos y de efecto vibrante. Se atreve, además, para la piel de los troncos, con un blanco, celeste y azul marinos, tal vez aludiendo a la leyenda de que estos habrían sido arrastrados desde del Río de la Plata por una fuerte tempestad y tolerados por el propietario de la casa, el poeta Juan Zorrilla de San Martín (Montevideo, 1855-1931) hasta que se convirtieron en ejemplares adultos y genios tutelares del lugar.³⁵ Sea como fuere, interesa subrayar el tenor optimista de estos ombúes “marinos”, con aire de mañana cristalina, que poseen un valor documental y como ejercicio de estilo, ya que pueden cotejarse con las fotografías de época y con los ejemplares aún presentes en el jardín de la residencia de verano del autor de *Tabaré*, hoy convertida en museo.

La obra de un discípulo de Cuneo que con el tiempo devendría en paisajista de fama internacional, Leandro Silva Delgado (Salto, 1930 - Segovia, 2000), marca un punto de inflexión en la representación de esta especie. En una tela de 1968,³⁶ Silva Delgado emplea una paleta de grises situando al árbol en una especie de plataforma –¿una entrada del río Uruguay?– de la que se despega como sobre una

³⁴ Artista del que carecemos de registros. Debido a la ubicación de la obra y al estilo, lo suponemos vinculado al Círculo de Bellas Artes, cuna de la modalidad de la pintura planista y cuyo centro de enseñanza estaba situado en un lindero de la casa de Juan Zorrilla de San Martín, motivo de este cuadro. Óleo sobre tabla, 23 x 39 cm, 1923. Museo Zorrilla, Montevideo. En exhibición.

³⁵ Anécdota divulgada por la actriz uruguaya Concepción “China” Zorrilla, nieta del poeta, y transmitida al autor de estas líneas por el artista Álvaro Gelabert, el 19 de octubre de 2016.

³⁶ *Ombú*. Óleo sobre tela 50 x 60 cm, Museo Irene O. Gallino de Salto. En exhibición.



Guillermo Rodríguez

Los antiguos ombúes de Punta Carretas (1918) Óleo sobre tela, 28 x 40 cm
Museo Zorrilla



Leandro Silva Delgado

Ombú (1968) Óleo sobre tela, 50 x 60 cm Museo Irene O. Gallino de Salto

línea de flotación y parece avanzar tierra adentro. La silueta invernal del ombú es tocada por pequeñas notas de color en un cielo de fuertes contrastes y caseríos compactos: el espacio se resuelve en una secuencia de planos horizontales, una estructura firme, sustentada en la voluntad de síntesis y relaciones tonales sutiles.

En diálogo con esta obra, las obras de Jorge Damiani (Nervi, Italia, 1931) presentan un suelo abundante de ombúes que se ensancha y se habita, volviéndose lugar de tránsito simbólico y de intermediación con el pasado. Una suerte de estratigrafía subterránea del paisaje pampeano, que escondiera en su interior reliquias arqueológicas y seres en suspensión, aflora a la luz de un corte transversal que nos deja ver también la superficie ondulada del campo, los pulidos cascos de estancias y los ombúes nervosos y apretados como puños.³⁷

³⁷ Sin título. Lápiz sobre papel, 15,5 x 20,5 cm, 2003. Colección particular. En exhibición.



Jorge Damiani

Sin título (2003) Lápiz sobre papel, 15,5 x 20,5 cm Colección particular



Jorge Damiani

Paisaje rural con estancia y luna (1987)

Óleo sobre tela, 79 x 79 cm

Banco Central del Uruguay



Olga Olivera

Ombú (s/f)

Lumaquela, fósiles
y huesos de otáridos
24 x 18 x 10 cm

Colección particular

La obra escultórica de Olga Olivera (Rocha, 1940) remite también al pasado y a la geología. Sus esculturas han sido realizadas adhiriendo trozos de lumaquela —una roca sedimentaria formada hace miles de años con restos de moluscos—, esquirlas óseas de mamíferos americanos extintos —como el gliptodonte y el megaterio— y restos de piezas óseas y dentarias de lobos marinos. Con todos estos fragmentos y otros rescatados de la costa oceánica rochense, sin pulir ni maquillar, “respetando el trabajo de la naturaleza y del tiempo”, según palabras de la artista, Olivera compone sus esculturas. Para el caso de este ombú de atávica presencia las lecturas no se agotan en la propuesta lúdica: habilita asimismo una interpelación a nuestro pasado reciente, de enterramientos clandestinos, exhumaciones y búsqueda de restos de desaparecidos.³⁸ Este ombú de Olivera evidencia un eje del mundo “otro” que tan pronto nos eleva a un cielo de ingenuidad y pureza —la naturaleza intocada— como nos aterriz a una reflexión sobre lo vacuo y lo perentorio: el ombú como *vanitas* y naturaleza muerta.

Tal vez porque como especie arbórea de gran porte es difícil afrontar la complejidad de sus masas y volúmenes, lo cierto es que pocos artistas se han envalentonado con la investigación escultórica del ombú.³⁹ Cecilia Mattos (Montevideo, 1958) parte de las pinturas de Pedro Figari para trasladar (¿tras-

³⁸ Fue Adriana Gallo, curadora y colega del Museo Figari, quien vislumbró esa perspectiva en la obra de Olivera.

³⁹ Cabe mencionar a las artistas uruguayas en actividad Ana María Rozada y Anna Rank, ambas también con series pictóricas que abordan con rigor y profundidad la temática aquí tratada.



Fernando Stevenazzi

Tres ombúes (1991) Cerámica esmaltada, 16 x 12 x 5 cm /6,5 x 6,5 x 3,5 cm /5 x 5 x 2,5 cm. Colección particular

plantar?) sus figuras –humanas, animales y vegetales e inclusive las piedras y grutas inanimadas– a la tercera dimensión, que ejecuta en la técnica de cartón piedra. Para este *Ombú* de considerables dimensiones dada la técnica antedicha,⁴⁰ Mattos liberó los gajos de grandes ramas como brazos que se estiran y que aportan una idea de movimiento y frescura. Manteniéndose en línea con la estética figuriana y siguiendo un uso de color que, al igual que el maestro, se regodea en la expresividad de la mancha, Mattos ha encontrado un camino que sin dejar de ser fiel es también personal y valedero.

Otra vía escultórica muy distinta ha elegido Fernando Stevenazzi (Tacuarembó, 1947), dibujante, escultor y ceramista, que nos presenta tres ombúes como pequeñas obleas cerámicas. Estas piezas incididas y esmaltadas nos sugieren un sintetismo formal extremo, una cifra mínima del ombú. Empero, las marcas y hendiduras –algunas producidas con la uña del pulgar– dejan un margen para lo expresivo y lo azaroso. Faltos de solemnidad, estos ombúes no ostentan troncos, son pura cabeza –fronda– y pies –raíces– y su gracia reside en su potencial movimiento expresivo.⁴¹

40 Cartón piedra. 63 x 83 x 26 cm, 2012. Colección particular. En exhibición.

41 *Tres ombúes*. Cerámica esmaltada. 16 x 12 x 5 cm; 6,5 x 6,5 x 3,5 cm; 5 x 5 x 2,5 cm. 1991. Colección particular. En exhibición.

Cecilia Mattos

Ombú (2012) Cartón piedra, 63 x 83 x 26 cm
Colección particular





Nicolás García Urribu

Ombú y Río de la Plata (1996) Óleo sobre tela, 70 x 90 cm
Galería Sur

El ombú pensado

“Fue si yéndose al antiayer –ombúes de La Picada–.”

Enrique Bacci. *Polcasola* (2016)

Conforme el siglo veinte se termina, un gran número de obras de arte contemporáneo tiende hacia la desmaterialización o bien a un crecimiento conceptual. No es que deje de importar la forma, pero pareciera que se rinde al predominio del intelecto y del concepto. No siempre es así, ni tiene porqué serlo. Los estupendos estudios de Pedro Cracco (Valdagno, 1937) logran un fino equilibrio entre una racionalidad conceptual propia de su especialización –el dibujo botánico– y la sensibilidad artística más depurada. Si para ayudar al reconocimiento de la especie Cracco debe generalizar la descripción dibujística –está obligado a prescindir de ciertas particularidades como accidentes o lesiones en los individuos representados– también es cierto que consigue “dulcificar” a través del paciente manejo de la línea y de las aguadas, un supuesto grado cero de la ilustración científica.⁴²

En una posición similar, el fotógrafo José Risso (Maldonado, 1970) consigue con su serie de fotos en blanco y negro personalizar a cada ejemplar, otorgándole un aura de misterio y majestuosidad.⁴³

La interrelación entre la ciencia botánica y el arte, entre naturaleza y cultura, conoce un peculiar nudo gordiano en la práctica del *bonsai*. Esta tradición milenaria proveniente de la China busca controlar el crecimiento de grandes árboles para que permanezcan diminutos y en bandejas, sin emplear técnicas de intervención genética, solo a través de prácticas tradicionales como trasplantes, podas, alambrados, pinzados, etc. El proceso de miniaturización del árbol poseía en su origen –el culto de los monjes taoístas– una simbología vinculada a la prolongación de la vida y a la búsqueda de la eternidad.⁴⁴

La práctica de la consagración de árboles que en esta parte del mundo es más frecuente de lo que se cree, tiende a una simbología semejante. Ombúes consagrados en los lugares públicos de Montevideo, como el destinado a José Figueira (Montevideo, 1860-1946) en el Instituto Batlle y Ordóñez o el consagrado al prócer José Artigas en bulevar España y Luis de la Torre,⁴⁵ implican un movimiento de lo sacro a lo profano, de llevar una práctica vinculada a la religión (consagración) al terreno secular (héroes patrióticos o culturales) con miras a prolongar su memoria. Por tanto, supone una operación de apropiación conceptual del árbol que se lo identifica con el ser homenajeado.

El artista y activista ambiental argentino Nicolás García Urriburu (Buenos Aires, 1937-2016) realizó gran parte de su obra pictórica con un sentido similar de la apropiación simbólica, a la que adicionó

42 *Phytolacca dioica* “Ombú”. *Detalles organológicos y Silueta estival e invernal y base de tronco*. Dos acuarelas sobre papel de 29,5 x 21 cm c/u, 1984-93. Colección particular. En exhibición.

43 *Ombú en paraje la Coronilla*, Maldonado, 2005, y *Ombú en zona cercana a la Quebrada de los Cuervos*, Treinta y Tres, 2010, ambas fotografías analógicas de 48 x 48 cm. En exhibición.

44 *Bonsai de Phytolacca dioica*. Medidas variables (60 cm de altura aproximada). Ejemplar trabajado durante 18 años por Eduardo Sosa. En exhibición.

45 AAVV, Rotary Club. *Antología del Árbol*, Montevideo, 1984, págs. 49-51.



Alejandro Turell

El ombú y la zorra (2008) Acuarela y lápiz sobre papel, 15 x 20 cm
Colección particular

citas intertextuales del mundo del arte. Derivó hacia una estética cercana al *pop art* ideas plásticas trabajadas con anterioridad por grandes maestros, como la inversión del mapa de América de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949) o los ombúes pintados por Pedro Figari y Juan Carlos Figari. En la tela *Ombú y Río de la Plata* de 1996 lleva a cabo un luminoso homenaje a dos temas que hermanan a uruguayos y argentinos.⁴⁶ García Uriburu vivió en tránsito continuo por este río —legó al Estado uruguayo una importante colección de arte— y esta pintura expresa —las aguas de color marrón claro, el ombú de pasional y esperanzado follaje rojo y verde— el intenso sentimiento vitalista que lo caracterizó como hombre de arte preocupado por los temas ambientales.

Alejandro Turell (Montevideo, 1975) ha desarrollado una producción artística también vinculada a los problemas ambientales y a los modos de producción industrial poscapitalista. Pero el delicado dibujo que presenta en esta ocasión, *El ombú y la zorra* del año 2008⁴⁷ se desliza más hacia un terreno fantástico, entre la fábula y la ironía, al describir un encuentro entre dos seres que parecen reconocerse y medirse mutuamente aprovechando la ausencia de figuras y vestigios humanos.

⁴⁶ Óleo sobre tela, 70 x 90 cm, Galería Sur, Punta del Este. En exhibición.

⁴⁷ Acuarela y lápiz sobre papel, 15 x 20 cm. Colección particular. En exhibición.



Carlos Capelán

Sin título (2007) Tinta sobre hoja de ombú, 12 x 6 cm

Hoja de un ejemplar de ombú –*Phytolacca dioica*– que crece en Albert Park, Auckland, Nueva Zelanda.
Colección particular

Preocupado por la extinción de las especies autóctonas y recluso en su taller por la opresión política en tiempos de la dictadura cívico-militar en Uruguay, Rimer Cardillo (Montevideo, 1944) concibió la asombrosa serie de grabados en relieve denominada *Sublime orfebrería* (1978-80). Con paciencia de entomólogo y de artesano meticuloso hasta la obsesión, Cardillo reproduce una hoja de la flora autóctona –la de un ombú, entre otras– y graba el diseño de un insecto a su costado, un lepidóptero o una mariposa, que son presentadas luego en primorosas cajitas a modo de relicarios (de nuevo la consagración como expresión artística). En su última exposición Cardillo retoma la evocación del ombú pero solo como concepto: *A Journey to Ombú Bellaumbra* es una muestra y a la vez un viaje por gran parte de su carrera artística.⁴⁸ Más que una retrospectiva convencional implica la construcción de un lugar hipotético en el que la geografía real de sus obras y su historia subjetiva y personal se interceptan.

Dentro de la corriente de arte conceptual podemos situar buena parte de la obra de Carlos Capelán (Montevideo, 1948). En la presente pieza Capelán dibuja un rostro lineal sobre una pequeña hoja de un ombú que tomó de un ejemplar que crece en Nueva Zelanda.⁴⁹ Es una grafía personal, su *alter ego* en dos dimensiones, rodeado por trazos ligeros que pueden interpretarse como ondinias y volutas marinas. Ese rostro es un gesto recurrente que ha fijado en variados tamaños y soportes. El artista dibuja en esa materia prima y registra en su archivo personal dicha operación, como un acto de reconocimiento: iniciado el expediente, la hoja con rostro se exhibe. La fragilidad de la hoja del ombú suelta, sin árbol, perteneciente a un ejemplar culturalmente trasplantado, que no crece en su tierra nativa, sirve de metáfora para los sucesivos desarraigos que el artista padece en carne propia. Capelán se exhibe en la hoja como concepto, no como forma.⁵⁰

Para finalizar, debemos subrayar el hecho de que, pese a la variedad de registros presentes en esta muestra y de sus valiosos aportes históricos y estéticos, el tema de la representación del ombú no puede agotarse en la sumatoria de ejemplos, tarea condenada necesariamente a la fragmentación y susceptible de nuevos incrementos y hallazgos. La iconografía del ombú seguirá creciendo conforme su figura arborescente lo sugiere y no concluirá mientras perduren ejemplares a nuestro alrededor: su generosa sombra se proyecta sobre los seres vivos tanto como sobre nuestra incesante imaginación.

48 OAS AMA, Art Museum of the Americas, March-May, 2016, Washington DC.

49 Tinta sobre hoja de ombú, 12 x 6 cm, 2007. Hoja de un ejemplar de ombú –*Phytolacca dioica*– que crece en Albert Park, Auckland, Nueva Zelanda. Colección particular. En exhibición.

50 Otra llamativa “encarnación” del ombú nos ofrece el caso de Fermín Hountou (Montevideo, 1956) quien desde joven eligió el seudónimo Ombú para firmar sus dibujos y caricaturas. Hountou no ha dibujado ombúes en particular, se ha dedicado principalmente a las figuras humanas, pero la elección de este *nom de guerre* resulta significativa del lugar que ocupa esta especie vegetal en el imaginario colectivo.



Bonsai de *Phytolacca dioica*
Medidas variables (60 cm de altura aproximada)
Ejemplar trabajado durante 18 años por Eduardo Sosa
Colección particular



**Las palabras del ombú.
Selección de textos literarios**

“Cada comarca en la tierra
tiene un rasgo prominente:
el Brasil, su sol ardiente;
minas de plata, el Perú,
Montevideo, su cerro;
Buenos Aires –patria hermosa–,
tiene su pampa grandiosa;
la pampa tiene el ombú.

¡El ombú! Ninguno sabe
en qué tiempo, ni qué mano
en el centro de aquel llano
su semilla derramó.
Mas su tronco tan nudoso,
su corteza tan roída,
bien indican que su vida
cien inviernos resistió.

Al mirar cómo derrama su raíz sobre la tierra,
y sus dientes allí entierra
y se afirma con afán,
parece que alguien le dijo
cuando se alzaba altanero:
ten cuidado del pampero
que es tremendo su huracán...”

Luis Lorenzo Domínguez
“El ombú” (1837)



Ombú del arroyo Conventos (Cerro Largo) Postal fotográfica de autor no identificado (1938) 8,5 x 14 cm
Museo Figari

Texto que se lee en el reverso: "Cerro Largo. A orillas del arroyo Conventos. (Ombú cerca del rancho donde murió Rivera).
Julio 30 / 1938"



“...Después de mucho sufrir
tan peligrosa inquietú,
alcanzamos con salú
a divisar una sierra,
y al fin pisamos la tierra
en donde crece el ombú...”

José Hernández
Martín Fierro (1872)



Ombúes de Punta Carretas, casa de Juan Zorrilla de San Martín (1918-1920)
Fotografía. Plata y gelatina sobre placa de vidrio. Autor no identificado.
Museo Zorrilla

“[...] Hay entre esos mis árboles algunos de singular mérito; los ombúes que allí tengo, por ejemplo, ocho o diez, son magníficos. El ombú, dicho sea de paso, es el árbol que yo prefiero, no sólo por ser el que con más pasión se abraza a su madre, y madre mía, la tierra en que ambos nacimos; no sólo por su opulenta forma, sino porque no se come; no despierta apetitos; no es maderable; ni siquiera sirve para el fuego. Pero nos da sombra, el mejor fruto del sol, nuestro mejor amigo: sombra [...] Mostraba yo envanecido todo lo mío, todas aquellas cosas, a mi amigo: mis árboles, mi pedazo de mar, la última porción de sol de aquel día, que me quedaba en las paredes de la torre. Y él, después de mirar a su alrededor, a lo lejos, hacia arriba, me miró a mí, como si hubiera descubierto un secreto que yo guardaba, el de mi caudal; me miró riendo, con aire de parabienes. ¡Cómo habrán subido ahora de precio estos terrenos! [...] Había advertido que por allí se había hecho, no por culpa mía, ciertamente, una rambla o avenida alquitranada, por la que corría, a todo correr, un carruaje automóvil, entre una nube de bencina. Y que no tenía más objeto que el de adelantarse a otro carruaje, que, a su vez, sólo corría por correr, desaforado [...]”.

Juan Zorrilla de San Martín

El Sermón de la Paz (1924)



“En la mitad del campo como un pulmón respira
la ancha fuerza del aire puro de las campañas,
y sus grandes ramajes, de una orgullosa altura,
desafían el hacha terrible de los vientos.
Como una antigua orilla del mar, vierte la música
cuando los huracanes castigan su hermosura,
y así se está en el campo de largas soledades
irguiendo la potencia de su ser y sus cantos [...]
Tiene no sé qué extraño vínculo de ternura
y de fuerza, donde une lo violento a lo suave.
Parece el gran abuelo de las cosas tranquilas...”

Carlos Sabat Ercasty

El ombú (1924)

Federico Lanau

Ombú, Revista La Cruz del Sur, N.º. 6, julio de 1924, Montevideo.



“...Y ¡qué gozoso y qué jovial
Mueve los címbalos de su hojerío,
Cuando regresan los gauchos románticos
De la guerra bermeja y sañuda,
Y cortan sus divisas desteñidas;
Se miran con dulzura olvidadora,
Y se ahogan, cordiales y bromistas,
En abrazos
Más hondos que los odios y la muerte!
El ombú se hace, entonces, todo arcada,
Y echa su sombra buena y curativa.

La noche
—Esa callada Carbonera cósmica—
Lo ciñe en su silencio más mortal...”

Pedro Leandro Ipuche

Júbilo y miedo (1926)

Melchor Méndez Magariños

Ombú, xilografía en *Júbilo y Miedo* de Pedro Leandro Ipuche
Agencia General de Librería y Publicaciones. Montevideo, 1926.



“Sobre corchosos muslos hincados en la tierra, que se hundan ocres, anhelosos, y, vertebrados, se asen como garras en el suelo, para enviar sus frondas bien a lo alto, nuestro baobá, corpulento y altanero, émulo del pampero americano de soplo pavoroso, se yergue soberano, con su copa autóctona, frente al cielo puro de cobalto.

Solitario en el campo inmenso, tan solitario como es el campo nuestro, severo y salvaje, va viviendo y añorando...

El pobre indio, eremita silencioso, siente a fondo sus nostalgias gauchas, añora encintadas trenzas duras y percales claros, bailes criollos y bordoneos; y a la china ingenua que canta sus vidalitas, el pobre ombú, goloso de amores y de cielos.”

Pedro Figari

El Arquitecto (1928)

Pedro Figari

Dibujo de *Historia Kiria*, 1930. Página 75 de la primera edición

“El ombú, que no es un árbol sino una mata antediluviana, atrae en la pampa al rayo y al pasajero. Como los caravanserrallos árabes, protege bajo su techumbre al hombre sin guarida. Sobre el infinito chato de la llanura, el ombú ha ofrecido al gaucho las proporciones monumentales hacia arriba. Una dimensión más. Los palacios que concibió en sus cuentos de hadas, no alzabanse más alto que los ombúes fatales. Los ombúes son las marcas geodésicas que triangulan el mapa de la nación mucho antes que ésta se perfile. Servieron de punto de referencia como las montañas a los alpinistas y los cabos de la tierra entrando en el mar para el navegante, al paisano a caballo, a brida suelta, perseguido por su sombra en ese billar verde del campo argentino, en donde no había árboles ni individualidades, y que buscaba reparo a la intemperie y agua para detenerse. Los ombúes y los ermitaños del desierto fueron santificados por el paisano. Es en la corteza blanda de los ombúes (que guardan el tatuaje) donde los gauchos se hacen señas. Es al pie de esos árboles, que servían de ruina a la sabandija y de orientación al puma, al pie de los ombúes, que las fiestas camperas, en ese Trianón pampeano, desgranaron sus faldas de colores, se ajustaron las ojotas los bailarines y rayaron el polvo las espuelas pesadas que arrastraba el gaucho como el taco de la cruz y que por el chirrido doloroso se les llama nazarenas [...] La arquitectura tentacular de la pampa es el ombú. El rayo la recorre. Pero ni las centellas ni la vejez matan a los ombúes. Son hitos de la ruta e invitan al reposo como las hosterías. [...] Esos ombúes han conocido la tragedia de la tiranía de cerca. Había una avenida de ombúes, corredor de honor de los augustos condenados, en el campamento de Santos Lugares. Por ella desfilaban las víctimas que iban a ser degolladas, a cavar su propia fosa.”

Vizconde Lascano Tegui

El libro celeste (1936)





1. Junto a mi choza se alza el ombú.
2. Bello es el ombú.
3. En el ombú viven las aves.
4. El ombú está lleno de nidos.
5. ¡Qué feliz es el ombú!
6. Mi choza está a su lado.
7. Mi choza es un nido más.
8. Las aves de este nido son papá, mamá y yo.
9. Todos le deben mucho al ombú.
10. Yo no le debo nada.
11. Lo amo.
12. El que ama no debe nada.

Ortografía. — Uso del acento escrito. Háganse dictados para ejercitar a los niños en el empleo de los acentos. — **Lenguaje.** — Silabas inversas. — **Vocabulario.** — Convérsese acerca de este árbol característico de nuestros campos. Dígase por qué su presencia anuncia la morada humana. Háblese de su extraordinaria corpulencia y longevidad. Describese el ombú. Obsérvese que si bien no da madera o frutas como otros árboles, da sombra y amparo. — **Moral.** — Considétese este pensamiento: *El que ama no debe nada.*

“...—¡No te llevo donde fue mi casa, porque a lo mejor...! Pero tenía un ombú que era una casa...

Sí, porque él había tenido casa. Y un ombú lleno de cosas colgadas, como una cocina. Donde dormían como cien gallinas. Y una vaca. Y ternero. Cuando estaba grande se traía otra.

Llegaron al arroyo. Un saucedal bordeaba la laguna llena de camalotes y luego se iba desangrando en un torrente lleno de berros. Se dirigió a la laguna como si hablara con una persona.

—¡Ajá! —Amancio se agachó. Levantó agua en la mano y la sorbió— ¿Qué te parece? ¿Hay en Montevideo esto?

Recién el otro explotó:

—Yo veo que pa vos es mejor aquí. ¡Pa mí esto no vale nada!

—¿Dónde había allá un árbol y un arroyo? ¿Y arena como esta?

—Aquella es más fina.

Aquello era polvo y no arena... Nunca había podido estar allá horas y horas sentado como aquí bajo este árbol, sintiendo correr el agua..., callao y solo.

—Solo estás allá.

—No. Allá no. Había árboles pero eran de todos. Y no estaban solos. Un domingo te sentás contra una pared y nada más. Si te ponés a tocar la acordeón se te ríen en la cara. Aquí están los árboles solos y el agua sola. —Eso era lo que él quería decirle. Y la casa que él tenía estaba sola. —¿Vos sabés lo que es tener una casa pa uno solo? ¿Y un ombú?

Como el otro no contestara levantó la cabeza. Parecía mirar una cosa lejana. Siguió:

—...Y una vaca... Y gallinas. ¿Vos sabés lo que es sentarse de tardecita a tomar mate, bajo un ombú que se va cargando de gallinas?

—¡Bah! ¡Bah...! ¡No vas a comparar esto con Montevideo!

Amancio se indignó.

—¡Dejate de joder con Montevideo!

—¿Para qué te fuiste entonces?

Amancio no respondió. Recién ahora se daba cuenta de que el otro tenía razón. Había trabajado siempre. Siempre. No se había dado cuenta de nada. Vivido sin vivir...”

Juan José Morosoli

Muchachos (1950)



“Umbu velho carcomido
Pela inclemência dos anos
De onde o pássaro vaqueano
Por entre a escassa ramagem
Vem te render homenagem
E numa toada bravia
Saúda as barras do dia
Dando um concerto selvagem!”

Jayme Caetano Braun
Galpão de estância (1954)

“El Ombú”. Sellos emitidos el 15 de enero de 1954 (dos centésimos, diez centésimos y cinco pesos) que forman parte de la serie permanente. El ombú reproducido en estos sellos se encuentra en la plazoleta de Bulevar España y Luis de la Torre, en Montevideo, Uruguay.

*"¿sabías que hay un ombú
en La Pastora con hojas tristes
como billetes de dólar agonizando una inutilidad
achaparrada
ridículo en el paisaje para ciegos
despojado de lunas de abrazar
atónito y ajeno
como un matrero ejecutado
con rayo láser?"*

Gabriel Di Leone

27 de Möebius y la capitana (1994)





**Museo
Figari**

Museo Figari

Dirección

Pablo Thiago Rocca

Administración

Adriana Gallo

Paula Perna

Gestión de público

Paola Puentes

Archivo

Lucía Draper

Monitor de sala

Juan Manuel Sánchez

Conservación

Alicia Barreto

Ministerio de Educación y Cultura

Ministra

María Julia Muñoz

Subsecretaria

Edith Moraes

Directora General

Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales

Begoña Ojeda

Horario

Martes a viernes de 13:00 a 18:00 h.

Sábados de 10:00 a 14:00 h.

Entrada libre

www.museofigari.gub.uy

(598) 2915 7065 | 2915 7256 | 2916 7031

Juan Carlos Gómez 1427

Montevideo, Uruguay.

Asociación de
Amigos del



Museo Figari

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

OMBÚes. Prácticas y representaciones

Octubre - Noviembre de 2016

Curaduría

Ana Vallarino Katzenstein
Equipo curatorial del Museo Figari

Textos

Ana Vallarino Katzenstein
Pablo Thiago Rocca

Corrección

Laura Zavala

Fotografía

Eduardo Baldizán (Fotos de obras)
Pablo Bielli (Foto de tapa y tomas de exteriores, salvo expresa mención)

Montaje

Nicolás Infanzón

Colaboración

Laura Pirrocco
Depto. Informática FADU, UdelaR

Diseño gráfico

Eloísa Ibarra

Agradecemos a:

Horacio Añón, Rodolfo Arotxarena, Joaquín Aroztegui, Cláudia Beylouni Santos, Paul Bittencourt, Fernando Britos, Cecilia Brugnini, Rimer Cardillo, Alejandro Casares, Juan Castells, Leticia Cracco, Lucía Cracco, Elina Daverede, Leticia de la Vega, Eloísa Figueredo, Jorge Figueroa, Rodolfo Fuentes, Álvaro Gelabert, María Inés Katzenstein, Rafael Lorente Mourelle, Diego Fleitas, Oriana Mazzey, Inés Olmedo, Carlos Pantaleón, Genoveva Pérez Volpe, Oscar Prato, Marcelo Salom, Vera Sienra, Raquel Sosa, Eduardo Sosa, Marco Tortarolo, Ricardo Vieira Orsi, Banco Central del Uruguay, Banco de Seguros del Estado, Casa da Memória da Arte Brasileira, Centro de Fotografía, Editorial Peri Hemisferio Sur, Galería Sur, Museo Histórico Cabildo de Montevideo, Museo Histórico Nacional, Museo Gallino de Salto, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Zorrilla.

