

>

E

S

T

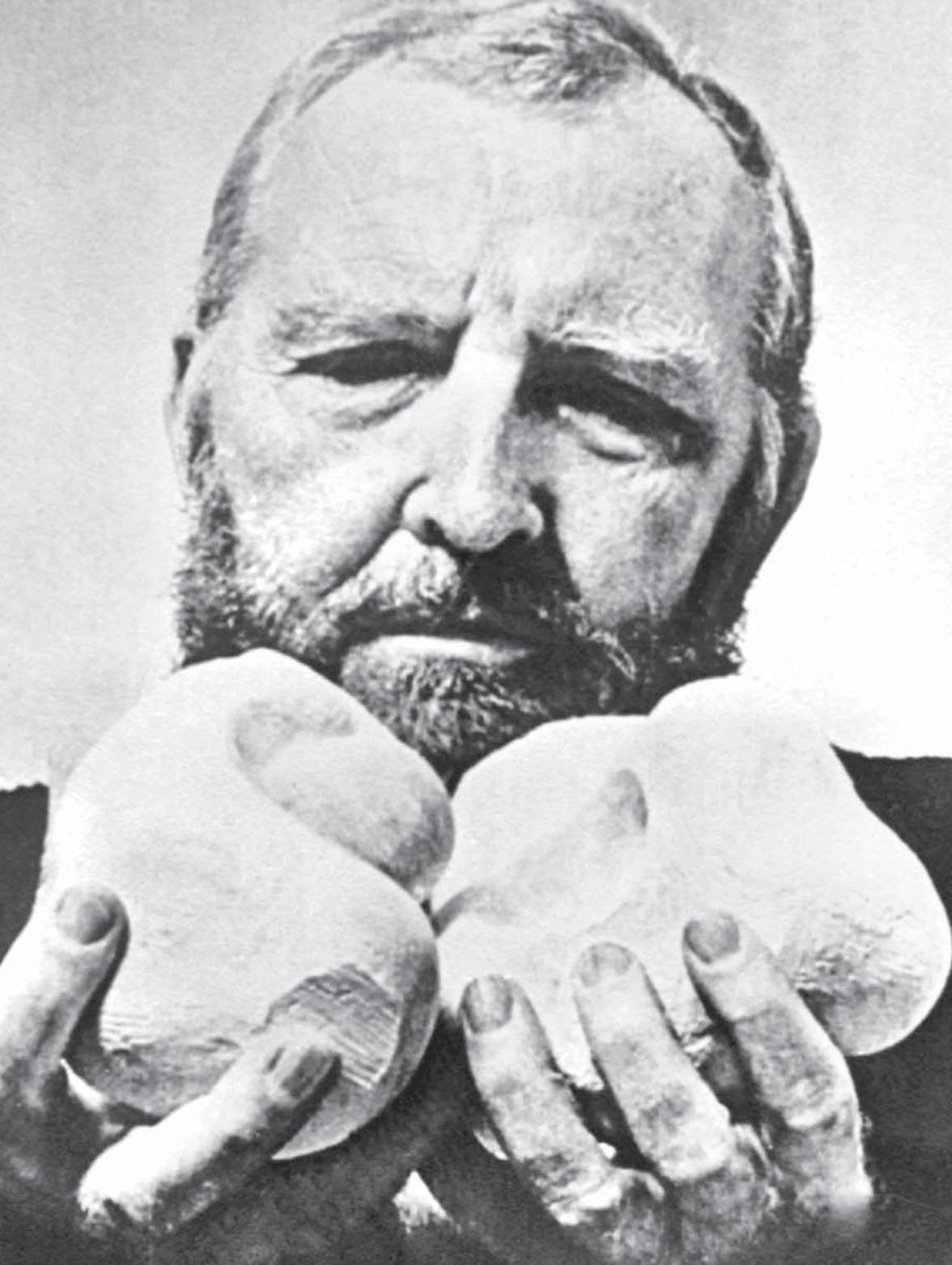
U

D

I

O

S



Pablo Serrano. (Foto cedida por *El País*, Montevideo, Uruguay)

EL URUGUAY DE PABLO SERRANO

FERNANDO AÍNSA AMIGUES
ESCRITOR

Las dos décadas (1935-1955) durante las que Pablo Serrano reside en Uruguay son parte de los mejores años de una república democrática y próspera, a la que no se duda en calificar de “la Suiza de América”. Cuando desembarca en Montevideo desde la Argentina con apenas veinticinco años de edad, el joven Serrano está atraído, tal vez, por el aura cosmopolita y esa fama de “excepción” en el contexto latinoamericano que tiene un país regido por generosas leyes sociales, un estado benefactor, *welfare state* admirado por los ingleses presentes en su economía y costumbres, y donde todavía se conduce por la izquierda.

El Uruguay vive en la ilusión de “estar a salvo” de los males que aquejan a Europa, amenazada por el rampante nazi fascismo, que un año después –1936– tiene su primer escenario de batalla en la guerra civil española. El país al que llega Serrano está supuestamente preservado por sus logros y diferencias. De “sabias institucio-

nes” se califica un gobierno con poderes muy acotados del que se espera que “siguiesen manando las oportunas soluciones”¹. Se destaca su fuerte clase media y la población, social y étnicamente, más homogénea de América Latina. El Uruguay es “una ínsula con fronteras terrestres” –se metaforiza–, un país distinto que respira satisfecho y se cree diferente de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontan.

“Este era un período feliz” –se afirma²–, mientras otros hablan de “la tibia y amable

1

Carlos Martínez Moreno. “Las vanguardias literarias”, *Literatura uruguaya* (tomo I). Montevideo, Cámara de Senadores, 1994, p. 171.

2

José Pedro Díaz. “Las letras”, *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Montevideo, Universidad de la República, 1987, p. 87.

transición de los años treinta”. Contribuye a esta conciencia lo que Emilio Frugoni, el fundador del partido socialista uruguayo, ya había percibido en 1925, cuando resaltó la excepción nacional frente a los males del resto de América; dividida entre “la gigantomanía plutocrática del Norte” y “las mezquinas y astutas rivalidades nacionales del Sur, que estallan en golpes de Estado y en rebeliones a menudo sangrientas cuando se trata de cuestiones sociales”³.

“COMO EL URUGUAY NO HAY”

Más allá de pertenencias políticas o clases sociales todos se sienten orgullosos. “Como el Uruguay no hay”⁴, se repite en forma satisfecha marcando diferencias y, para encontrar un paralelo, se acuña la equívoca fórmula de “Uruguay, Suiza de América”. Sobre estos tópicos se edifica un imaginario social e institucional que servirá de señal de identidad. La dimensión territorial reducida del país, entre Argentina y Brasil, se transforma en ventaja, y el lema “La nación más poderosa será siempre la que sea más civilizada” se aprende en manuales escolares de educación ciudadana y democrática que exaltan las virtudes de un “pequeño país llamado a grandes destinos”.

“Es realmente una bendición la cantidad de cosas que faltan en este país” —enumerará en forma humorística Carlos Maggi un par de décadas después—: “No tenemos indios, [...] no tenemos minorías que creen problemas fronterizos, ni mayorías que permitan gobernar a fondo”. No hay tampoco montañas, ni petróleo, ni mala conciencia de potencia colonial. En el fondo hay una secreta revancha de saberse un país pequeño, sin historia de “siglos pasados”, salvo “un pedazo del diecinueve que sirve de maceta a los partidos tradicionales”, ni responsabilidad alguna en “nada de lo que importa realmente”⁵.

Cuando el joven Serrano deja la provincial ciudad de Rosario en la Argentina tras no haber renovado los votos que lo habían llevado cinco años antes en misión como docente de la Escuela Profesional Salesiana de San José, un modo de eludir el servicio militar en España, no piensa, muy probablemente, quedarse veinte años en Montevideo y que el Uruguay cambiará en forma tan radical su vida.

En esas dos décadas pasa de inmigrante de origen aragonés a ciudadano uruguayo (1941); de salesiano, a casado con María Lucía Real (1938) y padre del hijo que nace poco después, Pablo Bartolomé (1939); de Maestro de taller en las Escuelas Profesionales Salesianas Don Bosco de Montevideo (respetada institución por su labor social entre los jóvenes y excelente centro de formación profesional), a profesor de Modelado en la Escuela de Industrias de la Construcción de la Universidad del Trabajo; de escultor con encargos casi exclusivos de la Arquidiócesis y órdenes religiosas⁶, a reconocido artista nacional que recibe anualmente premios cada vez más

3

Emilio Frugoni. *La sensibilidad americana*. Montevideo, M. García, 1925.

4

Es interesante observar cómo esta afirmación (“Como el Uruguay no hay”), repetida hasta hoy en día, se ha ido vaciando del contenido positivo inicial para tener en la actualidad un sentido entre irónico y abiertamente peyorativo.

5

Carlos Maggi. *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa, 1963, pp. 7-11.

6

Rafael Ordóñez (*Pablo Serrano. Vida y obra*. Zaragoza, El Día, 1986) ha identificado 26 obras de arte religioso realizadas por Serrano en Uruguay.

importantes y cuya obra escultórica se levantará en plazas de todo el país.

El joven escultor deja poco a poco la talla de imágenes religiosas que le habían dado renombre —especialmente una Virgen del Pilar con el grupo de Santiago y los ángeles rodeando la columna (1937)— para ir “secularizando” su arte. Vive ahora en un país laico donde la iglesia está perfectamente separada del estado desde fines del siglo XIX y donde en escuelas, hospitales, cárceles, cementerios y toda institución pública han sido eliminados los símbolos religiosos. El Uruguay se vanagloria del lema imperante: “La enseñanza primaria es gratuita, laica y obligatoria”.

ENTRE LOS MONUMENTOS DEL CENTENARIO

Cuando Pablo Serrano se instala en Montevideo, percibe todavía los ecos de la celebración del primer centenario de vida independiente (1830-1930) y la resaca de sus fiestas cívicas. Los fastos del Centenario se despliegan en edificios y monumentos que prolongan a lo largo de la década una voluntad de legitimar una representación del Uruguay de la que la capital es su único escenario. “Montevideo es un lujoso biombo para ocultar al Uruguay”, se dirá sin ironía, al recorrer los renovados trazados urbanísticos jalados de monumentos conmemorativos de su historia o consagrados a sus personajes más arquetípicos. El inmigrante (1921)⁷, el gaucho (1927) erigidos en los años veinte se prolongan en los dedicados a la maestra (1930), al estibador (1930), al labrador (1932), al obrero urbano (1932) y al aguatero (1932). Con los consagrados a la carreta, la diligencia y la familia de indios charrúas se completa una tipología del Uruguay condensada en el bronce y el mármol, distribuidos estratégicamente en el trazado urbano del que el Obelisco a los Constitu-

yentes de 1830, emplazado en un significativo cruce de la ciudad —Avenida 18 de Julio y Bulevar Artigas— es su paradigma.

La obra ulterior de Pablo Serrano se integrará con naturalidad a este denso paisaje escultórico. Entre otros, bustos de escritores y pensadores —José Pedro Varela, José Enrique Rodó—, una estatua de tamaño natural (1953) de José Gervasio Artigas, héroe nacional del Uruguay descendiente de aragoneses⁸, en la ciudad fronteriza de Rivera; tallas de granito para los relieves del Monumento al Himno Nacional que se levanta en la ciudad litoraleña de Paysandú y un busto del doctor Berruti en Paso de los Toros (1954). Serrano participa también en los monumentos al pintor Juan Manuel Blanes, al presidente Franklin

7

La abundancia de monumentos que se inauguran en el período inspira algunos comentarios irónicos. Isidoro Más de Ayala se pregunta si el del inmigrante, situado en la aduana portuaria, no representa en realidad un homenaje al contrabandista, para exclamar al final: “Monumentos, placas, estelas, conmemoraciones... ¡Oh! qué poco se confía en la memoria de los hombres.” (*Y por el sur el Río de la Plata*. Montevideo, Palacio del Libro, 1958, p. 138).

8

El abuelo del héroe nacional, Juan Antonio Artigas, nacido en La Puebla de Albornón, fue uno de los fundadores de la ciudad de Montevideo. Como militar del cuerpo de dragones desempeñó una intensa actividad como Alcalde de la Santa Hermandad. Se hizo famoso por su eficacia persiguiendo ladrones, cuatreros y delincuentes, que proliferaban en los alrededores de la ciudad fundada por Bruno de Zavala. Desarrolló asimismo una intensa actividad como estanciero y “chacarero”. Dejó una numerosa familia, por lo que el apellido Artigas pasó a ser uno de los más importantes de la Banda Oriental del Uruguay. En la Puebla de Albornón se levanta un busto a José Gervasio Artigas y una biblioteca lleva su nombre.

D. Roosevelt y al escritor José Enrique Rodó, que coordina el escultor José Belloni y con el que colabora estrechamente.

Pero otros serán iconos más populares del nuevo paisaje urbano en curso.

Por lo pronto, el fútbol. Roma en 1923 y Berlín en 1930, por un lado, y Moscú, siguiendo los principios que enuncia Máximo Gorki, por el otro, lo convierten en ensalzado deporte de masas que necesita de grandes estadios para glorificarse. Tras el primero de América Latina, el Azteca de México, edificado según la filosofía deportiva de Diego Rivera, el Centenario en Montevideo debía albergar en 1930 el Campeonato Mundial de Fútbol. Proyectado por un joven arquitecto uruguayo, Juan Antonio Scasso, —y primero en el mundo construido en hormigón armado— fue una obra monumental para la época. Con capacidad para casi cien mil espectadores distribuidos en cuatro tribunas independientes, la estructura elíptica se coronó con una gran torre —la “Torre de los Homenajes”— decorada con dos alas y la proa de un barco en la mejor línea expresionista holandesa y del *Art Déco*.

El 18 de julio de 1930 —conmemorando los cien años de la primera Constitución— el estadio se inauguró con la apertura de la Copa del Mundo que ganaría Uruguay, aupado por los precedentes triunfos de 1924 (Colombes) y 1928 (Amsterdam). Ese momento —según el historiador inglés Simon Inglis— “simbolizó la expansión del deporte más allá de Europa y el verdadero nacimiento del planeta fútbol” del que el Uruguay, hasta el triunfo del mundial de 1950 en Maracanã, será orgulloso centro. La cultura del fútbol, denostada en el novecientos por los modernistas y recuperada luego por las vanguardias, encuentra allí un soberbio escenario para su significativo desarrollo⁹. A más de setenta años de construido, su estructura de hormigón, levantada en un parque que es referente urbanístico de la ciudad, sigue incólume

y es considerado uno de los quince estadios más importantes del mundo y —tras la demolición de Wembley en Londres— ha pasado a ser el más antiguo entre los más famosos.

Este ejemplo no fue único. La conmemoración del Centenario fue pretexto para la inauguración de una serie de obras y edificios que marcaron a la ciudad de Montevideo con su indiscutida impronta: el monumental Hospital de Clínicas, de Carlos Surraco; la Facultad de Odontología, de Amargós & Rius; la Universidad de Mujeres diseñada por Octavio de los Campos, junto con sus socios Puente y Tournier; el Palacio Lapido, de Aubriot y Valabrega, en la céntrica esquina de 18 de Julio y Río Branco; y el original edificio “Centenario” en la calle 25 de Mayo esquina Ituzaingó figuran en el catálogo de la arquitectura mundial. Todos ellos y la Rambla Sur, bordeando el Río de la Plata para “rivalizar con Niza, Marsella, Barcelona o Hamburgo”¹⁰. En Punta Carreta debía levantarse “un faro monumental” para ser —donde termina el Bulevar Artigas que “construyeron nuestros abuelos”— “uno de los elementos más bellos, más decorativos de nuestra costa”¹¹.

9

En “Metáforas literarias de la cultura popular” (Fernando Aínsa. *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopolítica*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002) se desarrolla ampliamente el tema.

10

Citado por Susana Antola y Cecilia Puente. Gerardo Caetano (Ed.). “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”, *Los uruguayos del Centenario*. Montevideo, Taurus, 2000, p. 236.

11

Orestes Baroffio. “El faro monumental para Punta Carreta”, *Emociones montevidéanas*. Montevideo, Claudio García Editores, 1942, p. 29.



Bajorrelieve de Pablo Serrano.

La visita de Le Corbusier al Uruguay en 1929 había significado un espaldarazo oportuno y efectivo para quienes habían optado por la arquitectura moderna. La influencia del maestro de La-Chaux-de-Fonds sobre el paisaje montevideano fue decisiva, especialmente a través de la obra de Rodolfo Amargós y de Carlos Gómez Gavazzo, colaborador, durante el año 1933, del *atelier* parisino de la rue de Sèvres. A su regreso a Montevideo, desde la Facultad de Arquitectura y el Instituto de Urbanismo, se dedicó a propagar las ideas de Le Corbusier.

Por otra parte, el regreso al Uruguay del pintor Joaquín Torres García en 1934 marca un nuevo giro en las artes plásticas. En el taller que funda —el famoso TTG—, acentúa su prédica del constructivismo y su metafísica de proporciones geométricas y matemáticas que trascienden las artes en que se expresan como parte de un orden cósmico de proyección universal. Funda una escuela de fieles seguidores, que marcan con una impronta indeleble el arte contemporáneo, no sólo uruguayo, sino latinoamericano.

Al Taller concurren varios arquitectos como alumnos y con ellos se propicia la integración de las artes plásticas en la arquitectura y, a su influjo, se levantan originales edificios que van modelando el paisaje urbano de Montevideo con los signos de la modernidad que lo sigue caracterizando hoy en día. Algunos proyectos

escultóricos de Serrano serán complementarios de estos nuevos edificios, como los relieves con motivos alusivos al trabajo y a los ancianos de la flamante sede de la Asociación Nacional de Afiliados, ANDA.

En los años en que Pablo Serrano se instala en Uruguay, se construye la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares y, en 1937, Julio Vilamajó proyecta la Facultad de Ingeniería en un punto estratégico de la ciudad, modelo de integración arquitectónica en el paisaje que domina la playa Ramírez y el Río de la Plata. “Don Julio” —como se le llamaba afectuosamente y recuerda César J. Loustau¹²— utilizó, por primera vez en el mundo, como medio expresivo, hormigón a la vista y concretaba una equilibrada composición de volúmenes, jugando con formas asimétricas cuyo peso plástico contrapuso sabiamente.

BAJO EL PATROCINIO DE LA CULTURA OFICIAL

Al mismo tiempo, en los años treinta se produce una intensa institucionalización de las actividades artísticas. Aparecen asociaciones como Amigos del Arte (1930); Agrupación de Intelectuales, Artistas y Escritores (1936); el grupo Paul Cézanne (1939), que integrará Pablo Serrano, y la Asociación de Arte constructivo, que funda Torres García a su regreso al país. Paralelamente, el estado propicia una cultura nacional que pasa a ser sinónimo de cultura oficial. La Comisión Nacional de Bellas Artes (1936), organismo que actúa en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, se

12

César J. Loustau. “La tradición de la modernidad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, consagrado a la cultura uruguaya (Coordinador Fernando Aínsa), 632, febrero 2003. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).



San Francisco, obra de Pablo Serrano en su etapa uruguaya.

entendiendo, sin embargo, como una “corporación académica” independiente.

Del arte basado en una óptica patrimonialista y romántica, que había recreado el pasado histórico para darle una identidad, se pasa a una “cultura oficial” patrocinada y difundida por organismos estatales que intentan articular un paradigma basado en una “conciencia cívica” del proceso “civilizador” y modernizador en que estaba embarcado el Uruguay desde principios de siglo. Estos valores conforman “un arte ‘moderado’, naturalista y canónico”¹³ como el patrocinado en los primeros Salones Nacionales, en los que participa puntual y anualmente Pablo Serrano con esculturas y algunos dibujos.

“Los uruguayos de la ‘generación del centenario’ tuvieron más de un motivo para sentirse optimistas respecto del país en que vivían y mirar orgullosos el pasado más inmediato por la tarea realizada”, afirman los historiadores, para añadir: “Lo alcanzado no tuvo parangón en América Latina”¹⁴. Este imaginario social se basaba en un culto del legalismo y de respeto procesal de las formas. Una real separación de poderes, garantizada por controles mutuos, donde el poder legislativo se solaza en el juego parlamentario en el recientemente inaugurado “Templo de las Leyes”¹⁵ y el poder ejecutivo se amortigua en su composición bicéfala –un Presidente y un Consejo Nacional de Administración– enmarcan constitucionalmente un modelo integrador

del que la escuela laica, obligatoria y gratuita era su cimiento.

LOS PILARES DEMOCRÁTICOS DE UN ESTADO SECULARIZADO

El impulso reformador del país, iniciado a principios de siglo XX bajo la presidencia de José Batlle y Ordóñez, prosigue en los años treinta y se amplía en áreas no cubiertas hasta ese momento: derechos de la mujer, del niño y del trabajo. El Estado extiende su dominio público con nuevos cometidos (petróleo, teléfonos, vivienda, transporte aéreo) y desarrolla numerosas iniciativas en el plano cultural. Los partidos son fundamentalmente policlasistas y en su seno se refleja con ligeras variantes un corte transversal de la sociedad, mientras el Estado juega un papel fundamental

13

Gabriel Peluffo Linari. “Representaciones de la modernidad (1930-1960)”, *Historia de la pintura uruguaya*. Tomo 2. Montevideo, Banda Oriental, 1999, p. 90.

14

Benjamín Nahum y otros. *Crisis política y recuperación económica 1930-1958 (Historia del Uruguay)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1998, p. 9.

15

El Palacio Legislativo se inauguró en ocasión del centenario de la Declaración de la Independencia, el 25 de agosto de 1925.

en esa armonización de aspiraciones y logros de la que el reformismo nivelador del batllismo es artífice.

En realidad, el liberalismo republicano, tan racionalista como optimista, que se afianza en Uruguay en las primeras décadas del siglo XX, es la expresión democrática radical de una forma de gobierno europea y norteamericana que aspiraba ser universal. Sin embargo, no se trata de un mero trasplante de formas jurídicas. El país, desde fines del siglo XIX, había construido los firmes pilares de un estado secularizado, en que debían cristalizar los componentes fragmentarios de la nacionalidad, plasmado a partir de la reforma de la enseñanza propulsada por José Pedro Varela (1877) y de una noción de Patria sublimada por Juan Zorrilla de San Martín en *La leyenda Patria* (1879) y de la que emergería la figura de Artigas (*La Epopeya de Artigas*, 1910) como aglutinante por sobre banderías y divisiones partidarias. De los tres –Varela, Artigas y Zorrilla– hará Pablo Serrano bustos en bronce.

Por su parte, Juan Manuel Blanes –el llamado “pintor de la Patria”– había creado una iconografía identitaria a partir de la pintura épica de los episodios más significativos de la historia nacional (*Juramento de los Treinta y Tres*, *Artigas en la Ciudadela*, *La revista de 1885...*) y de la representación pictórica de un gaucho ennoblecido, por no decir “civilizado”, en cuidadas miniaturas. Una obra de Serrano formará parte del monumento que le consagra la ciudad de Montevideo.

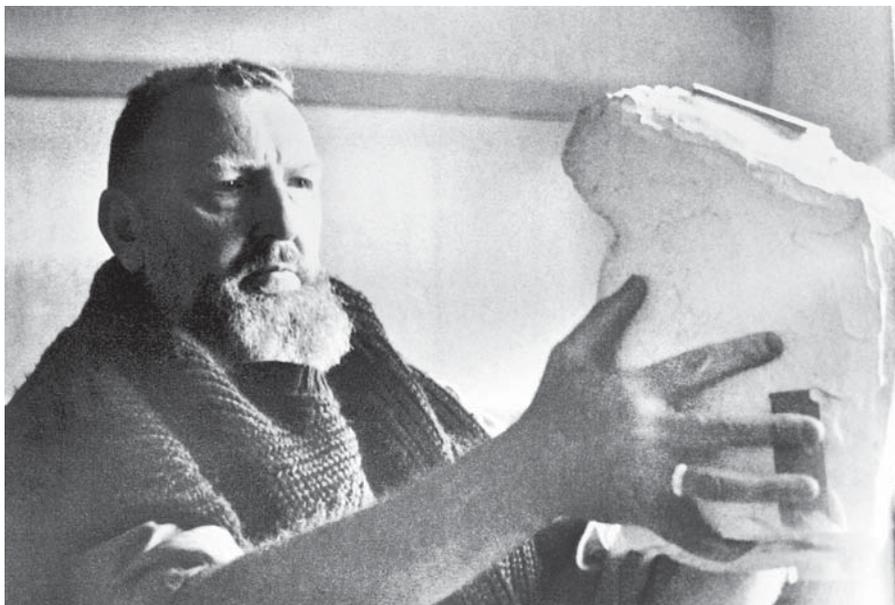
No es ajena a esta redondeada representación optimista, ligeramente orgullosa, pero no por ello menos modesta, la satisfacción ejemplaridad con que se refleja el Uruguay en el contexto continental a través de la irradiación de la obra *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó. El espíritu clásico y helénico del *arielismo* empapa buena parte de la cultura institucionalizada en los años treinta.

COMPRENDER EL ARTE MODERNO

Es interesante recordar que en Uruguay se radicaron numerosos artistas extranjeros. Pablo Serrano no fue una excepción. Martín Perlasca, que decora la basílica de San Antonio de Padua; el norteamericano Manuel Barthold, retratista tradicional que pinta, entre otros, a Rodó y Juana de Ibarbourou; el italiano Lino Dinetto, que evoluciona, como Serrano, de pintor tradicional, encargado de decorar la catedral de San José, a ganador del Premio 1960 de Punta del Este de arte abstracto; Lucio Fontana, italo-argentino; el refugiado alemán Hans Platschek, que huye del nazismo; los españoles Jorge Oteiza, vasco que se destaca en la Argentina e influye en Uruguay; y el escultor Eduardo Díaz Yepes, casado con Olimpia, la hija de Torres García, autor del monumento a los héroes del mar emplazado en la Plaza Virgilio, en la llamada “Punta Gorda”, que se adentra en el río de la Plata en pleno Montevideo. Yepes practica la escultura del hueco, donde prima el vacío; compone “huecos abstractos”, donde el espacio se recorta con firmeza; espacios interiores cuyo espíritu no está muy alejado de “las bóvedas para el hombre” y “los hombres con puerta” que compondrá Pablo Serrano después de su regreso a España en 1955.

No puede olvidarse en este contexto la impronta de modernidad que había introducido Rafael Barradas (1890-1929), un pintor montevideano que recaló en Zaragoza, tras un viaje a pie desde Barcelona. Casado con una aragonesa, Simona Laínez (Pilar), pasó temporadas de descanso por su creciente tuberculosis en Luco de Jiloca y regresó al país en 1928, ya gravemente enfermo, para morir tres meses después, el 12 de febrero de 1929.

En Montevideo, Serrano entra en contacto con el arte moderno y, aunque la escultura es un arte en el que la modernidad es más tardía y que “pocos artistas se entre-



Pablo Serrano en su taller. (Foto cedida por *El País*, Montevideo, Uruguay)

gan devotamente a ella”¹⁶, es progresiva la lectura e integración que propone en las delicadas figuras en bronce o escayola creadas esos años, todas ellas merecedoras de algún premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas, como *Alexis* (1939), *Paz* (1943) *Adolescente* (1950), *El niño del río* (1951) y el estilizado *Salto alto* (1955). En 1944 gana el primer premio y “medalla de oro” de escultura con *Adolescencia*, a la par que Torres García obtiene el de pintura.

En esos años Serrano comprendió el arte moderno y se desprendió de las formas del pasado para emprender experiencias más abiertas y universalistas. Pocos artistas tan sujetos a formas tradicionales han sido capaces, como lo hiciera este hijo de Crivillén, de ensayar cambios fundamentales en su obra, señala el historiador uruguayo José Pedro Argul, para precisar: “Cuando planea sus movimientos los realiza sin lastres, libre y desprevenidamente, lanzándose en un mismo período a ensayar módulos a veces contradictorios, tan sin timidez en una como en otra postura”¹⁷.

En su progresiva apertura a nuevas técnicas y materiales, Serrano explora la monumentalidad. Sus puertas talladas en cedro para la sala de actos del Palacio de la Luz, sede de las usinas eléctricas y telefónicas del estado –UTE– construida entre 1951 y 1953, con sus 4 metros de altura y 3,50 de anchura se convierten en una admirada obra de arte, que se considera la más lograda de su estadía en Uruguay. “El equilibrio compositivo de los cuatro paneles verticales que dividen las dos puertas –según la descripción de Manuel García Guatas–, los dos centrales lisos en la mayor parte de su superficie, con dos relieves en una de las caras y un sol flamante y la silueta en hueco de una figura humana en la otra; mientras que los dos paneles laterales los

16

Fernando García Esteban. *El arte nuevo*. Montevideo, Enciclopedia uruguaya 45, 1969, p. 98.

17

José Pedro Argul. *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1975.

diseñó con una sucesión de formas cartilaginosas, tratadas con un variado registro de texturas”¹⁸. En su composición no es ajena la influencia del “constructivismo” de Torres García.

Sin embargo, la obra escultórica que supuso una clara ruptura con toda la estatuaría constreñida por el discurso histórico conmemorativo y oficial es su proyecto para el “Monumento al prisionero político desconocido” (1953), obra de rigurosa y renovada concepción expresionista que Serrano hace aún más evidente en “Hombre paseando por la playa” (1951), donde una soterrada socarronería aragonesa aflora en los movimientos de ese gordo vertido en bronce y, sin embargo, tierno y etéreo. Su escultura del profeta Baruch –primer premio en el Salón Nacional de 1954– consagra el nuevo camino emprendido en Uruguay y sobre el que transitará definitivamente cuando regrese un año después a España con una beca otorgada por el país que lo había acogido con generosidad veinte años atrás. Una calurosa despedida en el Centro Aragonés de Montevideo tendió en forma simbólica un puente hacia su nuevo destino.

En su equipaje se llevó unos toros tallados en piedra negra, de los que no se desprendió nunca y formaron parte de su colección privada. Inspirados en los toros del campo uruguayo, realizados con materia del país, pero trascendidos en una forma geométrica que no les había quitado la vida, sino por el contrario abierto a nuevas vías de expresión. Estos toros al límite de

la abstracción condensan lo mejor de su “conformación” como artista maduro en tierra americana.

Los biógrafos y estudiosos de la obra de Pablo Serrano coinciden en considerar que su experiencia uruguaya lo libró “del provincianismo, madrileño o catalán, que aqueja a otros artistas” e hizo de él “un ciudadano del mundo” al adquirir “la modesta costumbre del trabajo de quien quiere, puede y debe abrirse camino en un medio no hostil, el indiferente, en el que no van a ayudarlo nacimiento ni relaciones”. Le libró, además, del “horror de la guerra civil” y sus secuelas: persecución, exilio o aislamiento cultural para quienes permanecieron en la península, sometidos al “neoclasicismo de las artes oficiales, la escasez de vientos de fuera, cribados por severísimas cortinas censorias. Desde Uruguay, abierto a todos los puntos cardinales de la cultura, Serrano, mientras pensaba en España forjaba las armas con que había de conquistar en ella un puesto de primera fila”¹⁹.

Así fue, por lo que es bueno recordar sus fundamentales veinte años en Uruguay.

18

Manuel García Guatas. *Pablo Serrano, escultor del hombre*. Teruel, Cartillas turolenses, 4, 1989, p. 34.

19

Julián Gallego. *Pablo Serrano*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, p. 15.