ISSN 1510-5024 (En papel)
ISSN 2301-1629 (En línea)
Montevideo,
N° 11 - Junio 2022

HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

ISSN: 1510-5024 (en papel)
ISSN: 2301-1629 (en línea)
Montevideo, N°11 – Junio 2022

HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Desde su primer número aparecido en junio del año 2001, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* es una publicación científica e interdisciplinaria de Filosofía, Historia y Literatura que, a partir de su segunda época iniciada en 2017, se edita en forma semestral en junio y diciembre de cada año. Los textos remitidos a sus dos secciones principales -Estudios y Artículos- se vinculan a esas áreas del conocimiento; se estimula, asimismo, la publicación de contenidos que hagan evidentes las relaciones entre las disciplinas mencionadas y su enlazamiento con otras áreas humanísticas y sociales como: Arte, Educación y Lingüística.

La sección *Estudios* presenta un tema monográfico aprobado por el Consejo Editorial: este puede llegar a través de la iniciativa de un investigador, responder a una convocatoria abierta o atender a una propuesta de las unidades académicas de la universidad. La sección *Artículos*, por su parte, puede acompañar la convocatoria de la sección Estudios o ser independiente a ésta. A la sección *Reseñas* se confía la valoración crítica de alguna de las novedades bibliográficas que llegan a conocimiento de la revista. Los números de la publicación pueden incluir una *Entrevista*. Los textos publicados en *Humanidades* son siempre originales e inéditos.

La revista recibe colaboraciones científicas de especialistas de centros nacionales y extranjeros y acepta textos en español, inglés, francés y portugués.

Humanidades es una revista académica destinada a un público especializado y su objetivo es constituirse en un foro abierto donde las disciplinas dialoguen entre sí y aporten nuevos conocimientos. A los integrantes de la revista y a sus colaboradores los impulsa la convicción de que "Humanidad es lo que da razón de ser y justificación a toda utilidad".

Las ilustraciones del No. 11 de *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* se publican en homenaje al artista Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947).
La imagen de la cubierta se titula *"Estudio"*, 1924, el material es dibujo sobre papel, tiene 35,50x26,50 cm. y se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

Política de acceso abierto

La revista *Humanidades* proporciona acceso inmediato y gratuito a todos los contenidos de esta edición electrónica, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Intenacional. Los artículos se pueden compartir y adaptar siempre y cuando:

1) Se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL del artículo).
2) Se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.
3) No se usen para fines comerciales.

Indexada en:

Biblioteca Nacional del Uruguay, Dialnet, DOAJ, EBSCO-Academic Search Ultimate, ERIH PLUS, Latindex y Scielo. Miembro fundador de AURA: Asociación Uruguaya de Revistas Académicas. Forma parte de: LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales.

Redacción y suscripciones

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo.
Dr. Prudencio de Pena 2544 (11600)
Montevideo, URUGUAY
Tel.: (598) 2707-4461

Contacto de la revista

E-mail: revistahumanidades@um.edu.uy
Canje: biblioteca@um.edu.uy

Página web de la revista

http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades

La revista no asume necesariamente las opiniones expresadas en los trabajos publicados.

Plazo de recepción de originales

Para el número de junio, hasta el 1 de noviembre del año anterior; para el número de diciembre, hasta el 30 de abril del año en curso.

Aviso de derechos de autor

Esta revista es publicada por la Facultad de Humanidades y Educación y el Centro de Documentación y Estudios de Iberoamérica, unidades académicas de la Universidad de Montevideo.

Los autores que publican en esta revista aceptan los siguientes términos:

Los autores conservan los derechos de autor y conceden a la revista el derecho de primera publicación de la obra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Intenacional, que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por la revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Diseño: Ser Gráficos
Impresión: Ser Gráficos
Depósito legal: 374.534
Comisión del papel
Edición amparada al decreto 218/96

Permiso MEC Nº 01703.
ISSN: 1510-5024 (en papel)
ISSN: 2301-1629 (en línea)
Nº11 – Junio 2022

CONSEJO EDITORIAL

Fernando Aguerre (Director)
Francisco O'Reilly, Ramiro Podetti, Mariana Moraes

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Sebastián Hernández

EDITORES ASOCIADOS

Damiano Tieri Marino / Nataly Cáceres Santacruz

CONSEJO CONSULTOR

Rafael Alvira
Universidad de Navarra, España

Pedro Luis Barcia
Academia Nacional de Letras, Argentina

Jordi Canal
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre de Recherches Historiques, Francia

Jorge Cañizares-Esguerra
University of Texas at Austin, EE. UU.

Christián C. Carman
Universidad Nacional de Quilmes / CONICET, Argentina

Daniel Corbo
Universidad de Montevideo

Bárbara Díaz Kayel
Universidad de los Andes, Chile

Mariano Fazio
Pontificia Università della Santa Croce, Italia

Felipe Fernández-Armesto
Notre Dame University, Estados Unidos

Juan Francisco Franck
Universidad Austral, Argentina

Miguel Ángel Garrido Gallardo
Instituto de Lengua Española del CSIC, España

Nilda Guglielmi
Academia Nacional de la Historia, Argentina

Carlos Melches
Hochschule Magdeburg-Stendal, Alemania

William Rey
Universidad de la República / Universidad de Montevideo

Rogelio Rovira Madrid
Universidad Complutense de Madrid, España

Josep Ignasi Saranyana
Pontificio Comité de Ciencias Históricas, Ciudad del Vaticano

Arno Wehling
Universidade Federal do Rio de Janeiro / Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasil

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalem, Israel

SUMARIO

Proemio

- **Memoria, espacio y arte público en el siglo XX** 9
  Damiano Tieri Marino / Nataly Cáceres Santacruz

Estudios: Memoria y arte público en el siglo XX 17

- **Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo** 19
  Matilde Carrasco Barranco
- **Revolución, arte público y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)** 41
  Sureya Alejandra Hernández del Villar
- **La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo** 75
  Cecilia Arias
- **Discursos del jardín** 117
  William Rey Ashfield

Artículos 143

- **«El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros». Literatura y otredad en Pandora en el Congo de Albert Sánchez Piñol** 145
  Raúl Marcelo Illescas
- **Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)** 173
  Aarón Lubelski
- **Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días** 193
  Martín Soterio
- **Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)** 227
  Carolina Cerrano / José Antonio Saravia

Reseña 257

- **Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960.** 259
  Paula Bruno, Alexandra Pita y Marina Alvarado
  [Laura Cabezas]

Entrevista 263

- **Tres tiempos de un patrimonio dinámico: entrevista a William Rey Ashfield** 265
  [Daniela Kaplan]

HUMANIDADES: REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO
Nº 11 • JUNIO 2022
ISSN: 1510 - 5024 (en papel) - ISSN: 2301-1629 (en línea)

Proemio

Grabado, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947), 1964, aguafuerte, 12x9 cm., Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

Memoria, espacio y arte público en el siglo XX

Memory, space and public art in the 20th century

Memória, espaço e arte pública no século XX

A finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la aparición de obras escultóricas en el espacio público -realizadas en bronce o en mármol- cobró una singular fuerza, con el propósito de ornamentar calles, plazas, alamedas, bulevares y paseos de las ciudades americanas. De acuerdo a la línea de estudio de Natalia Majluf, reconstruir el significado de estas obras en los espacios habitados y comprender el verdadero uso que se les dio es la intención de este dossier monográfico. Desde la segunda mitad del siglo XIX y con el aluvión del capitalismo occidental sobre América Latina, el espacio urbano comienza a transformarse en el ámbito requerido para la laicización del calendario, el registro del tiempo y de los acontecimientos fundacionales.

En el caso del Uruguay y en particular en una ciudad portuaria como Montevideo –al igual que ocurriera en otras ciudades del continente–, se multiplicaron los espacios públicos iluminados por lámparas de hidrógeno, incandescentes y eléctricas, se pobló de estatuas y se establecieron rituales cívicos, inspirados por el nuevo gusto de la monumentalidad.[1] En esta época comienza a aparecer en los gobernantes, al igual que en los artistas e intelectuales, la idea de inferir símbolos en la masa anónima a través de las imágenes. Para José Enrique Rodó, un intelectual reconocido hacia esos años en Latinoamérica, era necesario transformar a las muchedumbres en un «verdadero pueblo», entendiendo por "pueblo" mucho más que la suma de personas. A su manera de ver, «pueblo» es el que percibe naturalmente los grandes proyectos de futuro y los lleva a la práctica. El «valor cuantitativo de la muchedumbre» fue puesto en cuestión por Rodó reclamando una mirada crítica frente a los límites de la fórmula «gobernar es poblar», en tiempos en que Uruguay, Argentina y Brasil continuaban recibiendo grandes contingentes de inmigrantes europeos. Rodó propuso la urgencia de una traducción escultórica de "muchedumbre" a "pueblo", a través de la «alta cultura» y su «dirección moral» por parte de una generación nueva.

De esta forma las personas, criollos y extranjeros, debían ser fundidos y «cincelados» para ser transformados en un «pueblo» que se reconociera como portador de una identidad nacional, que fuese capaz de mirar con entusiasmo el futuro, sin dejar de lado el pasado y la tradición. Pero, indudablemente, era

1 Ricardo Melgar Bao, "Más allá de Ariel: Rodó y el moderno decorado urbano", *Cuadernos Americanos*, nº 85 (2001),43.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 9-15

la juventud la que cumpliría el papel más relevante en la conducción al futuro. El mito rodoniano de la juventud se cimentaba en la idea de «liminalidad». En ella estaba el espacio en el que la «alta cultura» y la «dirección moral» debían actuar. En ese punto de transición y mediación entre lo tradicional y la renovación juvenil que supone justamente la liminalidad –independientemente de cualquier estratificación o jerarquización social–, estaba la clave para incorporar las fuerzas siempre latentes del pasado a la obra del futuro. Lo tradicional cumplía un papel de mediador temporal entre lo cotidiano y lo extraordinario (sueños y proyectos de futuro), consolidándose de esta forma lo que para Rodó era considerado el ideal de su tiempo: un joven con pensamiento creativo y fuertes valores cívicos hundidos en la tradición secular de América.

La escultura en el espacio público venía así a sumergirse, física e ideológicamente, en un sistema de significados complejo, y así debe ser entendida como parte integral de un nuevo e importante discurso referido al ornato y la semántica de la nación. Cuando se hace el análisis tanto del discurso visual como del literario de las obras escultóricas públicas, salen a relucir los direccionamientos de los proyectos nacionales, imaginados por un sector de la sociedad que, en muchos casos, lograron su materialización. La renovación urbana se basó significativamente en las esculturas, objetos artísticos utilizados como un medio para imponer una nueva noción de cultura, en la que la secularización del espacio era necesaria para crear una tradición nacional. El propósito era romper con los símbolos del antiguo régimen y ofrecer un nuevo sentido al pueblo. Ciertamente, el reemplazo de símbolos no hizo un cambio sustancial en las estructuras de poder, pero es innegable que los símbolos que aparecieron en ese tiempo formaron parte de una nueva memoria nacional.

De ese modo, se explica que los gobiernos, sobre todo los municipales, reclamaran y reglamentaran el espacio urbano. Por su parte el pueblo, es decir el «público», comenzó a demandar la presencia del Estado en las calles y plazas de la ciudad, generándose –entonces- dos formas de ver la escultura en el espacio urbano. En primer lugar, las esculturas estuvieron asociadas desde un inicio con un proyecto específico de renovación de un espacio y en segundo término, los monumentos conmemorativos transformaron los espacios en

escenarios simbólicos que señalaban "algún hecho histórico».[2] En los dos casos, la intervención del espacio derivó en el arreglo del lugar en el que se instalaban los monumentos.

De acuerdo con Majluf, el discurso de ornato –que exigía la presencia de esculturas– era nuevo, pues «asumió precisamente la existencia de un espacio público, un espacio que perteneciera a todos por medio del Estado».[3] Por estar ubicadas en calles y plazas de las ciudades, su historia forma parte del urbanismo, como también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política. El monumento artístico se transforma, en este sentido, en un monumento propiamente histórico-artístico, en donde lo segundo queda, de alguna manera, comprendido en lo primero. Desde esta perspectiva, Riegl plantea que al medir el valor artístico de un monumento son dos los factores que se ponen en juego: la época en que se analiza el monumento y quién y cómo lo analiza. En su opinión, las obras deben ser estudiadas sin perder de vista el factor tiempo. Los monumentos están allí por una razón. No son casuales sus temáticas ni su ubicación. Pretenden despertar sentimientos, muchas veces comunican ideas; esperan que el observador sienta curiosidad, interés o simplemente placer al descubrirlos. Muchas veces no es necesario tener un conocimiento previo para contemplarlos, pero sí reconocerlos en alguna forma.

El monumento aparece, entonces, como un sustrato que busca producir en quien lo observa, la impresión anímica del ciclo natural de nacimiento y muerte, el surgimiento del individuo a partir de lo particular y su desaparición en lo general. Ninguna experiencia científica logra generar esa impresión de carácter anímico y emocional, dada fundamentalmente por el hecho de que la obra de arte, en la mayoría de los casos, no requiere de ningún conocimiento adquirido previamente, como el producto de la simple percepción sensorial. Aspira a llegar, no sólo a los espíritus cultivados, sino también a la muchedumbre, a todas las personas, más allá de su formación intelectual.[4]

Una cuestión siempre actual en referencia a los monumentos públicos es cómo son percibidos y qué representan para la masa, esa que -como dice Riegl- «carece de cultura histórica». A través del ornato se unen dos conceptos:

2 Natalia Majluf, *Escultura y espacio público, Lima, 1850-1879* (Lima: IEP, 1994), 13, https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/979/documentodetrabajo67.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

3 Majluf, *Escultura y espacio público, Lima, 1850-1879*, 16.

4 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos.* (Viena: Visor, 1987), 31.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 9-15

por un lado, la esfera pública como ente discursivo, donde se defienden intereses, se asegura la paz, el desarrollo y el progreso; por el otro, el espacio como una práctica de la ciudad, que a su vez se encuentra o se proyecta controlada, higienizada y moderna. En el siglo XXI, esta reflexión supone un estudio profundo, donde además de los factores históricos y culturales juegan un papel de suma relevancia las condicionantes educativas y sociales de estos tiempos «livianos» y «líquidos» en los que vivimos. En el tiempo presente, la estética engloba y valora todas las prácticas creativas de la sociedad. Más allá de lo estrictamente "plástico", se asiste a universos de tipo electrónico y –en todo caso- definitivamente masivos.[5] El énfasis está puesto en los medios de comunicación como principal fuente de representación y alimento simbólico de las sociedades urbanas. Esto ocurre, en muchos casos, en detrimento del espacio «real» y en favor del llamado «metaverso». Es por ello que trabajos de este tipo, enfocados en recomponer la historia que se halla detrás de los monumento-obra de arte, se hacen cada vez más necesarios. En este contexto, al considerar la estatuaria pública se reflexiona no sólo desde el ángulo de la historia del arte, sino también desde otras perspectivas que lo vuelven un asunto interesante para muchos actores y con diferentes abordajes posibles.

En su aspecto formal, este número de *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo,* presenta sus dos secciones, *Estudios* y *Artículos*, acompañados de la entrevista realizada al Dr. William Rey Ashfield titulada: *Tres tiempos de un patrimonio dinámico*. La sección Estudios, titulada en esta oportunidad *Memoria, espacio y arte público en el siglo XX,* presenta cuatro trabajos que van desde un punto de vista metodológico centrado en la «memoria visual», pasando por una recomposición del «campo simbólico urbano» que da sentido al monumento, hasta llegar a una óptica en la que se deja entrever la «controvertida axiología cívica»,[6] que esconde cada obra artística. Los cuatro estudios expuestos ofrecen una mirada nueva y de valor al arte de la ciudad. El primero de ellos, *Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo,* señala que la filosofía del arte no ha atendido suficientemente la funcionalidad que define a muchas obras ni tampoco a algunos géneros como el arte conmemorativo y las emociones que genera. Se argumenta que el concepto filosófico (autónomo)

5 Iliana Hernández García, *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías* (Bogotá: CEJA, 2002), 12.

6 Melgar Bao, "Más allá de Ariel", 49.

de arte lo impide. Para la autora, el análisis de Arthur Danto sobre el arte conmemorativo permite conciliar un concepto filosófico de arte con su posible funcionalidad y con la afectividad que despierta en el colectivo. El segundo trabajo, *Revolución, arte público y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938),* pretende describir y analizar algunas resoluciones de arte público propuestas por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización de izquierda y antifascista mexicana que incluía a artistas e intelectuales de diversas disciplinas. El objetivo del trabajo es demostrar cómo la LEAR propuso alternativas de arte público, proyectadas como una herramienta útil para los trabajadores a partir de un programa enfocado en la colaboración a través del arte. El tercer trabajo, *La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo,* indaga en la representación que sobre José Enrique Rodó y sus ideas se plasmaron en el monumento ubicado en el parque que lleva el nombre del escritor en la ciudad de Montevideo. El estudio aborda cuándo y cómo se decidió conmemorar a este intelectual uruguayo en el espacio público montevideano, analizando el vínculo del monumento con el medio urbano, el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que transmite. La autora reflexiona sobre el problema de la función de los monumentos en el espacio público, la materialización de las conmemoraciones como lugares de memoria y de construcción de la identidad. El cuarto trabajo, *Discursos del Jardín,* aborda dos jardines particulares concebidos en Montevideo hace casi cien años. Aunque afectados por el paso del tiempo se trata de espacios verdes aún existentes, sobre los que es posible todavía leer sus formas y sus concepciones originales, así como un conjunto de ideas que los acompañó mientras fueron conservados y mantenidos por sus propietarios. El autor estudia la casa de veraneo del poeta Juan Zorrilla de San Martín ubicada en Punta Carretas y la quinta del barrio Atahualpa que perteneció al filósofo Carlos Vaz Ferreira. La concepción, el diseño, los vínculos con la arquitectura que les dio origen y, en particular, la relación de estos jardines con el pensamiento y la obra de estos dos intelectuales, como aparecen en sus escritos, hacen de estos espacios privados verdaderos «textos» fundamentales e insustituibles al momento de entender sus reflexiones sobre la

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 9-15

arquitectura, la sociedad y el contexto histórico al que pertenecieron.

Finalmenteente, queremos agradecer a los evaluadores externos su compromiso y dedicación durante el proceso de análisis; y a nuestros autores su dedicación y rigurosidad. Unos y otros han hechos posible este dossier monográfico, que esperamos sea un insumo interesante para el estudio de la memoria, el espacio público y el arte.

Damiano Tieri Marino
Universidad de Montevideo, Uruguay
dtieri@correo.um.edu.uy
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-6973-7981

Nataly Cáceres Santacruz
Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, España
nacacsan@alu.upo.es
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-1352-9790

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Tieri Marino, Damiano y Nataly Cáceres Santacruz. "Memoria, espacio y arte público en el siglo XX". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 9-15. https://doi.org/10.25185/11.1

Damiano Tieri Marino es responsable intelectual del 50% del trabajo que fundamenta la investigación de este estudio y Nataly Cáceres Santacruz del 50% restante.

Editor responsable Fernando Aguerre: faguerre@um.edu.uy

Grabado, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947), 1964, aguafuerte, 10x17 cm., Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

Memoria y arte público en el siglo XX

Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo
Matilde Carrasco Barranco

Revolución, arte público y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)
Sureya Alejandra Hernández del Villar

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo
Cecilia Arias

Discursos del jardín
William Rey Ashfield

Matilde Carrasco Barranco
Universidad de Murcia, España
matildec@um.es
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-6944-2371

Recibido: 6/7/2021 - Aceptado: 5/10/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Carrasco Barranco, Matilde. "Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo".
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 11, (2022): 19-40. https://doi.org/10.25185/11.2

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 19-40

Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo

Resumen: Se denuncia que la filosofía del arte no ha atendido suficientemente ni a la funcionalidad que define a muchas obras, y a géneros como el arte conmemorativo, ni a las emociones que generan: un sentir cotidiano considerado inapropiado como respuesta al arte. Se argumenta que el concepto filosófico (autónomo) de arte lo impide. El reciente debate sobre la necesidad de apreciar una «belleza funcional» insiste en ello. Sin embargo, los análisis de Arthur Danto sobre el arte conmemorativo permiten conciliar un concepto filosófico de arte con su posible funcionalidad y con la afectividad que despierta en la gente corriente.

Palabras clave: arte conmemorativo, belleza funcional, belleza interna, Danto.

Philosophy, functional beauty and ordinary feelings in commemorative art

Abstract: There is a complaint that philosophy of art does not pay sufficient attention either to the functionality that defines many artworks, even to certain genres such as commemorative art, nor to the emotions that they raise: ordinary feelings seen as inappropriate responses to art. It is argued that the philosophical (autonomous) concept of art prevents this. The recent discussion on «functional beauty» supports this claim. However, Arthur Danto's analysis of commemorative art allows a philosophical concept to be conciliated with the possible functionality of art and with the affections that it generates in ordinary people.

Keywords: commemorative art, functional beauty, internal beauty, Danto.

Filosofia, beleza funcional e sentimento cotidiano na arte comemorativa

Resumo: Denuncia-se que a filosofia da arte não tem prestado suficiente atenção quer à funcionalidade que define muitas obras, quer a géneros como a arte comemorativa, quer às emoções que geram: um sentimento quotidiano considerado impróprio como resposta à arte. Argumenta-se que o conceito filosófico (autónomo) de arte impede isso. O recente debate sobre a necessidade de valorizar uma «beleza funcional» insiste neste ponto. No entanto, as análises de Arthur Danto sobre a arte comemorativa permitem conciliar um conceito filosófico de arte com a sua possível funcionalidade e com a afetividade que ela acorda nas pessoas comuns.

Palavras-chave: arte comemorativa, beleza funcional, beleza interna, Danto.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

Introducción: el arte, lo funcional y lo cotidiano

En las últimas décadas ha crecido la denuncia de que el pensamiento filosófico moderno ha reflexionado sobre el arte, y en concreto lo ha definido, sin considerar, o al menos atender suficientemente al carácter instrumental del que hacen gala muchas obras, tanto en el pasado como en el presente, dentro y fuera de la tradición occidental. Sin embargo, esas funciones propias definen aquellas obras de arte útiles como el tipo de cosas que realmente son. De manera que algunos enfoques recientes quieren hacer ver cómo ignorarlas supone una grave distorsión, tanto del concepto que de ellas podemos tener como de la valoración que nos merezcan, también desde el punto de vista artístico. De hecho, en buena medida se trata de combatir la idea generalizada de que tener en cuenta los usos y el disfrute que de ese arte hacemos juega en contra del propio estatus artístico de las piezas en cuestión. El arte público, y en particular, el conmemorativo, destinado a recordar determinados hechos o personas, es uno de esos géneros artísticos con claros objetivos desde el punto de vista instrumental para cuya evaluación crítica no se contaría con su funcionalidad al entenderse, en principio, como algo ajeno al estatus artístico o incluso, se habría visto por ello afectada negativamente.

Así es, sobre todo desde que, en su *Crítica del Juicio*, Kant declara la autonomía de lo bello, identificándose con un gozo meramente contemplativo o desinteresado, y éste pasará a definir el valor del arte, de las *bellas* artes, la idea de lo funcional o instrumentalmente útil empieza a desaparecer de la valoración artística, como si ambas cosas fueran fruto de dos perspectivas de evaluación distintas, cuando no opuestas entre sí. Kant diferenció las artes «agradables» que proporcionan placeres «de la sensación», como los ordinarios, respecto de las «bellas artes» que aportan los placeres «de la reflexión»,[1] o lo que es lo mismo, una baja de una alta cultura. Pero también las bellas artes eran para Kant diferentes de las artesanías, resultado de la aplicación de reglas y no del genio artístico que comunica el juego libre de su imaginación y entendimiento presentando «ideas estéticas» que animan a quien contempla sus obras a «pensar más».[2] Siendo así que con la experiencia de lo bello entendida como valiosa por sí misma, desinteresada o autónomamente, y separada significativamente del mundo de cotidiano, se inicia un camino que, por una parte, hará de las obras de arte objetos solo para ser contemplados

1 Inmanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Espasa Calpe, 1981), 211.

2 Kant, *Crítica del Juicio*, 213 y 221.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 19-40 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

estéticamente y, por otra, expulsará a los objetos utilitarios o funcionales del ámbito del interés artístico.

De esta manera, la concepción kantiana marca el inicio del culto de la apreciación estética, así concebida, en el arte, la cual irá progresivamente desnudándose del carácter instrumental que siempre había tenido al servicio de los más diversos intereses. Como teoría artística, el autonomismo establece pues que las obras de arte, *como arte*, deben ser contempladas en sí mismas, al margen de cualquier otro propósito externo que pudieran tener. Y los efectos de este movimiento se han dejado sentir durante mucho tiempo en el terreno teórico tanto como en el de lo social y lo cultural.

Naturalmente, todo esto lleva ya tiempo en revisión por parte de la teoría filosófica que se ha esforzado por redefinir y comprender el arte de forma no sólo más sensible a su historia sino abierta también a otras tradiciones distintas a la occidental donde florece ese autonomismo. Pues es que, en efecto, muchas obras de arte son también objetos que han tenido y siguen teniendo una utilidad clara. De modo que, aunque haya obras de arte que persigan una mera función estética, dentro y fuera del canon de la historia del arte occidental, encontramos también un gran número de obras diseñadas para desarrollar funciones instrumentales o utilitarias de todo tipo, y la apreciación de su valor artístico debería depender en parte también de ello. No obstante, según adelantaba, ignorar este extremo habría provocado una grave distorsión en la manera como se aprecian estas obras y, con ellas, gran parte de la historia del arte que habría sido producido con fines que no eran primariamente estéticos.[3]

Ahora bien, la revisión del concepto de arte que privilegia el valor estético, o lo identifica con él, se viene produciendo desde hace ya varias décadas impulsada asimismo considerablemente por las revoluciones artísticas del siglo XX y el conceptualismo que las impregna; lo cual habría ofrecido ya varias alternativas al esencialismo estético.[4] A pesar de lo cual, algunos teóricos como Stephen Davies siguen echando de menos en la teoría del arte la debida atención al carácter funcional que exige la evaluación de ciertos

3 Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Juliber (Barcelona: Paidós, 2004).

4 En español, encontramos una introducción útil a las teorías del arte contemporáneas y a su discusión en Sixto Castro, *En teoría es arte: una introducción a la estética* (Salamanca: San Esteban, 2005); Salvador Rubio "Teoría(s) del arte", en *Estética*, ed. Francisca Pérez Carreño (Madrid: Tecnos, 2013), 53-91; o más recientemente en María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño, "Teoría del arte", en *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica,* 2018, http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

objetos artísticos que tienen propósitos claramente instrumentales.[5] Y, en concreto, Davies cree conveniente, además, que se alineen o compatibilicen convenientemente el valor estético, secundario en estos casos, y el valor funcional, aquí primario, de modo que se tenga en cuenta el cómo las propiedades estéticas de cada obra de arte en cuestión influyen en la forma en que se enfocan y alcanzan los objetivos pretendidos en cada caso. Por lo tanto, en su apuesta por una nueva «lógica de los juicios estéticos […] en los cuales los objetivos no-estéticos (incluyendo los artísticos) y estéticos interactúan y se combinan», la belleza de un objeto funcional se apreciaría por su contribución a esos fines primarios instrumentales.[6]

No obstante, en este ensayo me interesa especialmente otro reproche a la teoría filosófica que esa denunciada ignorancia de la funcionalidad del arte lleva aparejado. Me refiero a la objeción que señala como una constante en la filosofía del arte occidental el hecho de ignorar o despreciar el tipo de actitudes y emociones que, en especial por su carácter práctico, esta clase de obras generan en las personas, en tanto que asimismo se las consideraría como respuestas inapropiadas al arte. Nicholas Wolterstorff lanza esta objeción cuando se pregunta «por qué la filosofía del arte no puede lidiar con el besarse, el tocarse y el llorar».[7] Se trata de respuestas afectivas que, según expone el autor, no son las respuestas «estéticas» que normalmente se entiende que produce el arte, pero son el tipo de respuesta con la que la gente en la vida cotidiana reacciona a las cosas que le emocionan. Sin embargo, Wolterstorff afirma que es inaceptable pensar que cuando canturreamos las canciones mientras trabajamos, usamos el arte religioso para la liturgia, lloramos en un memorial, el arte no está siendo tratado *como arte*.[8]

Y el autor extiende la acusación a la filosofía del arte en general, es decir, a corrientes de pensamiento de distinto cuño (a grandes rasgos, tanto a kantianos como a hegelianos, y a analíticos y a continentales) por igual. Puesto que, al final, para Wolterstorff, más allá de que los filósofos del arte hayan pertenecido a una élite cultural que solo tiene ojos para la institución occidental de las bellas artes y lo que funciona como arte dentro de esa institución, originada en la ideología autonomista del s. XVIII donde el arte

5 Stephen Davies, "Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty", *Philosophical Quarterly* 56, nº 223 (2006): 224-41. https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2006.00439.x.

6 Davies, "Aesthetic Judgements", 237. La traducción del inglés original al español de esta cita, al igual que del resto de las que aparecen en el ensayo, son mías.

7 Nicholas Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, nº 1 (2003): 17-27. https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088

8 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.

empezó a liberarse de todo tipo de tutelas y comenzó a ser apreciado por sí mismo, la dificultad proviene en gran medida del hecho de que se siga abrazando esa ideología.[9]

Lo que subraya Wolterstorff es pues que el autonomismo artístico no es exclusivo del esteticismo de cuño kantiano, sino que impregna cualquier enfoque teórico que lleve a seguir manteniendo que hay que «tratar la obra de arte como obra de arte»,[10] distinta a otras cosas y ocupando, dicho con el lenguaje de Max Weber, su propia esfera de valor. De esta manera, argumenta Wolterstorff, la ideología de la autonomía artística prevalece en la filosofía reciente que, en definitiva, entiende que las obras son arte y a la que, por lo tanto, le cuesta apreciarlas como objetos al servicio de otros fines, con relevancia política, en particular.[11]

En concreto, dentro del pensamiento angloamericano, Wolterstorff destaca el trabajo de George Dickie, Arthur Danto «y su actual progenie» a la hora de apuntalar el autonomismo del arte como institución.[12] Y ciertamente los enfoques de Arthur Danto y George Dickie están entre las teorías del arte con más repercusión en la filosofía del arte contemporáneo. Se trata de teorías «procedimentales» del arte;[13] es decir, intentos de definir el arte que, desafiando una concepción estética, sostienen que lo que hace que algo sea una obra de arte no es tanto su apariencia perceptible, una propiedad o un conjunto de propiedades que el objeto posee, como el que se haya producido de una determinada manera, en concreto, de acuerdo a unas determinadas prácticas y unas reglas reconocidas socialmente. El concepto de «mundo del arte» presentado por Danto daba cuerpo a esta idea y fue recogido por Dickie en la elaboración de su «teoría institucional del arte».[14]

9 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 24.

10 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 25.

11 El pensamiento de Weber, quien identificó la modernización de la sociedad con su diferenciación en distintos sectores es, para Wolterstorff, evidente en el lenguaje de la filosofía del arte reciente. Si bien, Wolterstorff, aclara que su aclamada autonomía haría que el arte no participara de los procesos de racionalización que se han desarrollado en otras esferas de lo social, como la economía o la política. Una creencia que llevó a muchos, entre ellos a los filósofos de la Teoría Crítica como Adorno y Marcuse, a asumir que siendo el arte «el otro de lo social», contaba con un poder liberador o redentor; una separación que «no rompe con la hegemonía de lo estético» y que, según este autor, entorpece, sin embargo, una intersección real del arte con lo político. Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 25 y 26.

12 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 25.

13 Como las acuña Stephen Davies en *The Definitions of Art* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991).

14 Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 61, nº 19 (1964): 571-584. https://doi.org/10.2307/2022937; George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974). No obstante, Danto quiso distanciarse de la lectura institucionalista que había realizado Dickie y, aún sin abandonar la referencia al contexto artístico, desarrolló su propia teoría de una manera menos procedimental, elaborando en cambio la definición de la obra de arte como un «significado encarnado», según reflejaré aquí en breve.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Más recientemente, este tipo de teorías del arte son asimismo objeto de crítica por parte de Glen Parsons y Allen Carlson a la hora de aplicar su propia noción de belleza funcional.[15] En su influyente enfoque, los autores reivindican, al igual que hacía Davies, la funcionalidad como algo que ha de contar en la evaluación del carácter estético de las obras de arte utilitarias. Pero a la vez, se hacen eco del planteamiento de Wolterstorff para exigir el reconocimiento al sentir ordinario que ese arte utilitario provoca y por el cual «habría sido situado tradicionalmente en los márgenes del arte, o totalmente fuera de ellos en el reino de la artesanía».[16]

Así es, por una parte, como Davies, Parsons y Carlson creen que es hora de atender a una largamente olvidada apreciación estética consonante con la funcionalidad de los objetos, también en el caso de que esos objetos sean artísticos. Sin embargo, a diferencia de Davies, no apelan para ello a una suerte de interacción entre valores estéticos y funcionales, sino que Parsons y Carlson establecen una conexión todavía más estrecha entre la belleza y la funcionalidad donde la función integra el propio «carácter estético» de los objetos que están siendo juzgados.[17] Es decir que, según estos autores, de alguna manera el conocimiento de la función informa la percepción estética de ciertos objetos, de manera que la «apariencia de aptitud» o «la aptitud de su forma» para cumplir con sus funciones propias se traduce en cualidades estéticas que puedan ser calificadas genuinamente de «belleza funcional».[18] Al argumentar la tesis de que el conocimiento de la función de un objeto y la comprensión de cómo la lleva a cabo permite apreciar ciertas cualidades estéticas, Parsons y Carlson aplican el influyente enfoque que Kendall Walton desarrolló en su famoso ensayo "Categories of Art" para justificar una correcta apreciación estética del arte. Como explican los autores, según Walton, al juzgar críticamente una obra de arte aplicamos categorías artísticas que varían según el tipo de obra de que se trate, por ejemplo, de acuerdo a su género o estilo artístico. El empleo de estas categorías afectará, en primer lugar, a nuestra percepción de sus cualidades no-estéticas porque la categoría artística determinará que apreciemos en la obra rasgos que, respecto a ese género artístico concreto, pueden resultar «estándar» (o esenciales), «variables», o «contra-estándar» (los cuales descalificarían al objeto respecto de la categoría en cuestión). No obstante, esto no elimina los posibles efectos estéticos

15 Glen Parsons y Allen Carlson, *Functional beauty* (Oxford: Clarendon Press, 2008).

16 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 223.

17 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 2.

18 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 46.

positivos de las propiedades contra-estándar cuando generan, por ejemplo, una sorprendente «tensión visual». Así pues, al igual que Walton defiende que percibir las obras bajo las categorías artísticas correctas nos capacita para apreciar determinadas cualidades estéticas y evaluar esas obras correctamente, para Parsons y Carlson se trata de incluir categorías funcionales que clasifiquen correctamente los objetos con respecto al tipo de cosa que son, permitiendo ver ciertos rasgos como estándar, variables, o contra-estándar en relación a su clase, y afectando asimismo a las cualidades estéticas que podamos apreciar.[19]

Por otra parte, decía que, al igual que Wolterstorff, Parsons y Carlson creen que es un error ignorar o despreciar las respuestas que el primero llama «emocionales» pero que, como recuerdan los segundos, también deberían considerarse respuestas «estéticas», puesto que no son independientes de la estructura de las obras ni están divorciadas de sus cualidades visibles.[20] Otra cosa es que, como dicen ellos, esas cualidades estéticas se puedan apreciar gracias a que los observadores conocen cuáles son las funciones propias de esas obras de arte y a pesar de que, por eso, la filosofía del arte no las haya reconocido como estéticas ni las considere relevantes para la apreciación artística.

En definitiva, a pesar de los matices que las diferencian, las críticas ofrecidas por todos estos pensadores convergen de manera central a la hora de señalar una doble ignorancia, por un lado, de la funcionalidad de muchas obras y, por otro lado, de los sentimientos cotidianos que suelen provocar, de manera plausible en virtud de su belleza funcional, por parte de la filosofía del arte que lo institucionaliza y marca su autonomía separándolo de la vida cotidiana; un proceder que el concepto filosófico del arte que ofrece Arthur Danto representaría de forma paradigmática.

Me parece indudable la legitimidad de una demanda que reclama generar teorías filosóficas sobre el arte más acordes con las prácticas concretas que se hayan dado en cada contexto histórico y cultural y que, por consiguiente, reflejan el carácter instrumental de muchas obras de arte, las posibles cualidades estéticas que de ello se derivan y el tipo de emociones que produzcan. Pero mi objetivo en este ensayo es, sin embargo, cuestionar la radicalidad de estas objeciones a la filosofía del arte y, en concreto, a la de Danto. Apoyándome en los análisis del propio Danto sobre el arte conmemorativo, pretendo mostrar que existen vías de conciliación entre un concepto filosófico de arte autónomo y la funcionalidad y la afectividad que el arte despierta en la gente corriente.

19 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 99, 91 y 92.

20 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 224 y 225.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

Los usos conmemorativos del arte: el Memorial de Maya Lin

El arte conmemorativo, destinado a honrar la memoria de determinados hechos o personas, es uno de esos géneros artísticos con claros objetivos desde el punto de vista instrumental que serían típicamente despreciados o marginalizados por la filosofía del arte occidental, también la más reciente donde destaca, según los críticos, la de Danto. Este tipo de arte y especialmente el célebre *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington D.C. es el ejemplo favorito tanto para Wolterstorff como para Parsons y Carlson a la hora de justificar sus objeciones.

En efecto, el desencadenante de la argumentación de Wolterstorff son los usos conmemorativos del arte; usos que entiende son políticos y sociales antes que estéticos o artísticos. Y en concreto, su artículo comienza exponiendo la reflexión que le produjo comprobar que, tras una serie de conciertos ofrecidos en honor a las víctimas de los terribles atentados de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, los reporteros de los diarios que dieron cuenta de ellos coincidían con el propio público asistente en señalar los efectos terapéuticos que estos conciertos habían supuesto para «curar» las heridas.[21] Wolterstorff relata así que en esas columnas de prensa se describían, entre otras reacciones, cómo la gente encendió velas, y rompía a llorar cuando no lo hacía en aplausos espontáneos, fuera de los descansos programados, interrumpiendo la audición. Según lo expuse antes, Wolterstorff se pregunta la razón por la cual los filósofos del arte no se habrían preocupado nunca por entender el porqué de estas actitudes y emociones, producidas en personas a las que seguramente esos mismos teóricos dudarían en calificar como «audiencia» mientras, en cambio, ignoran sistemáticamente «los usos del arte para el recuerdo y la conmemoración».[22]

Entonces, para Wolterstorff, este continuo desprecio que la teoría del arte muestra no es algo que afecte únicamente al empleo conmemorativo ocasional de obras como las piezas musicales que se tocaron en aquella ocasión y que podríamos estar acostumbrados a escuchar y apreciar de forma autónoma,[23]

21 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 17.

22 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 18.

23 A pesar incluso de que esas piezas hubieran sido concebidas con fines instrumentales, religiosos, por ejemplo, como "Las 7 últimas palabras de Cristo en la Cruz" de Haydn, o el resto de piezas ligadas «básicamente al sentimiento de luto durante la celebración de la Pasión de Cristo». Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing" ,17.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

sino que lo mismo ocurre con obras de arte que, como decía al principio de esta sección, tienen un claro fin utilitario y, en este caso, conmemorativo del que resulta difícil abstraerse. Es el ejemplo del *Vietnam Memorial* de Maya Lin, al que Wolterstorff alude como paradigma tanto de los usos instrumentales y de las emociones ordinarias que repetidamente ignora la filosofía del arte como, por ello, del declive artístico de este tipo de géneros: arte útil que «no ha llegado aún a ser propiamente arte».[24]

El *Memorial* de Lin se sitúa junto a otros en el *National Mall*, un extenso complejo monumental de la ciudad de Washington que intenta expresar buena parte del significado de la historia de los Estados Unidos. La obra consiste en dos bloques de granito negro que se juntan formando un ángulo de 125 grados, como si fuese un libro abierto, o una incisión causada al clavar un cuchillo en la tierra. Pues efectivamente está como hundido en el terreno, de modo que la parte más alta de los muros se encuentra a ras del suelo y, por tanto, hay que bajar para ver los más de 58,000 nombres de hombres y mujeres caídos o desaparecidos en la guerra que hay grabados en esas negras paredes; sólo consiste en eso, no hay más. Con esta aparente sencillez consigue, sin embargo, causar un fuerte impacto emocional.

Wolterstorff describe cómo los visitantes bajan en silencio por el camino que los lleva a situarse frente a los negros muros, los acarician mientras leen los nombres de los veteranos, quién sabe si encuentran el de algún conocido, los besan y lloran en silencio. Sus emociones pues son del mismo tipo y se expresan de forma similar a las producidas en los conciertos en recuerdo de las víctimas del 11-S. Por lo que Wolterstorff señala así que, cuando la gente se acerca al *Memorial,* como objeto de conmemoración, hacen otra cosa que contemplar las cualidades estéticas que también tiene el objeto como muestra de «escultura arquitectónica».[25] De nuevo, según esta tesis, el ejemplo denuncia que el arte conmemorativo se menosprecia porque provoca respuestas afectivas como acariciar, besar, o llorar; emociones que son fundamentales en la vida de las personas, pero que la filosofía del arte sería incapaz de reconocer como respuestas (estéticas) apropiadas a las obras de arte. Así, Wolterstorff concluye, «nuestros filósofos del arte de los últimos dos siglos y medio no han hablado sobre tocar y besar como formas de relacionarse con el arte; no han hablado de lágrimas en presencia de una escultura — lágrimas reales

24 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.
25 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

(*real tears*), quiero decir. Han hablado de las lágrimas provocadas por el arte (*art tears*)».[26]

Igualmente, Parsons y Carlson eligen el *Vietnam Memorial* de Lin como muestra de obra que merece ser puesta en todo su valor artístico, aunque tenga ante todo una dimensión práctica de recuerdo de ciertas personas, eventos y circunstancias históricas, lo cual, también señalan los autores, genera en quienes lo visitan un impacto emocional del mismo tipo al descrito por Wolterstorff. Así pues, ellos también describen la experiencia de los visitantes haciendo notar que, aunque «el camino subterráneo y la simple, repetitiva inscripción de los nombres de cada uno de los individuos nos parece austero, teniendo en cuenta nuestra comprensión de los propósitos de un memorial de evocar una respuesta a la guerra y de los aspectos estándar de los memoriales de guerra (santuario heroico, arquitectura elevada, y demás)», su austeridad y «ambivalencia» contra-estándar producen belleza porque su apariencia se percibe como apta para la conmemoración y el recuerdo de los caídos en un conflicto bélico.[27] Si no fuera así, nuestra evaluación podría ser bien distinta, quizá de rechazo, y nuestras respuestas emocionales serían también muy diferentes.

De acuerdo con Parsons y Carlson, el impacto afectivo del *Memorial* deriva de apreciar su belleza funcional, esto es, una belleza que depende de conocer y comprender su función como memorial de guerra, y que, de otra manera, sería inaccesible. Para ellos reconocer la belleza funcional supone ampliar el rango de las cualidades estéticas en el arte y, por tanto, una forma de enmendar a las actuales teorías del arte que ignoran el carácter utilitario de muchas obras y las cualidades estéticas que desde esta perspectiva se generan.[28] Al igual que Wolterstorff, Parsons y Carlson señalan a un amplio espectro de corrientes filosóficas, incluyendo al moderno esteticismo kantiano, pero también a sus oponentes, teorías como las de Danto que, apelando al «mundo del arte» como marco de apreciación, piensan estos autores que profundizan en la separación entre el arte y la vida cotidiana, y continúan situando el carácter utilitario en los márgenes de lo artístico.[29]

26 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 19. Con el fin de mostrar mejor el sentido de su conclusión, pongo el énfasis en el contraste entre el arte y el mundo real o cotidiano que el autor marca y que, pienso, la expresión original en inglés refleja quizá de forma más clara que su traducción al español.

27 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 225 y 224.

28 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 223.

29 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 32 a 37.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 19-40

La belleza interna del Memorial

Sin embargo, a pesar de que se cita expresamente a Danto en tanto que autor de una influyente teoría que no haría justicia al carácter utilitario del arte, y en especial el del arte conmemorativo, sorprende que ninguno de los análisis anteriores recoja algo de lo que Danto dijo precisamente sobre el *Vietnam Memorial* de Maya Lin. Danto que, además de filósofo, ejercitó una relevante labor como crítico de arte, escribió acerca de esa obra al menos desde finales de los años 80. En su *The state of the Art*, de 1987, cinco años después por tanto de la implantación del *Memorial* en 1982, ofrecía ya un análisis de su significado artístico. Y Danto continuó usando el *Memorial* como uno de sus ejemplos favoritos, especialmente para ilustrar una de las tesis más importantes de la última etapa de su pensamiento, donde destaca la publicación de *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art* en 2003, y que se resume en la definición de una belleza interna a la obra de arte.[30]

La tesis de Danto es que la belleza puede ser interna o externa a la obra, dependiendo de si contribuye o no a su significado, lo cual según él define al arte. Desde los tiempos de su primer gran libro, *The Transfiguration of the Commonplace*,[31] Danto ofrece una definición filosófica del arte que establece que las obras son significados encarnados en una forma que le sea más o menos apropiada; cosa que la evaluación crítica debe por consiguiente atender. En esta concepción, la interpretación del significado permite transfigurar en una obra de arte incluso lo que, en apariencia, se presenta como un objeto común. Ahora bien, la interpretación, que es lo que concede el estatus artístico al objeto, se enmarca en un mundo del arte; algo que Danto entendía como una atmósfera de teoría artística, un mundo de razones que incluye el conocimiento de la historia del arte, pero que en cualquier caso es algo que escapa a la percepción sensorial o estética.

30 En efecto, Arthur Danto afirmó en "Kalliphobia in Contemporary Art" *Art Journal* 63, nº 2 (2004): 33. https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791123, que «la distinción entre lo que llamo belleza interna y externa» era «la principal contribución filosófica de *El Abuso de la Belleza*». No obstante, ya había introducido la noción de belleza interna en algunos textos que anteceden a esa publicación, como por ejemplo Arthur C. Danto, "Beauty instead of ashes", en *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century,* ed. Neal O. Benezra y Olga M. Viso (Horshhom lnstitution: Haus der Kunst, 1999), 183-197. Hay traducción al español de Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, "Belleza en vez de cenizas". *Estudios de Filosofía* 27 (2003): 9-23. http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/12711/1/TobonDaniel_2003_BellezaVezCenizas.pdf

31 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981). Hay traducción al español de Ángel y Aurora Molla Román, *La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

Este énfasis en el significado y su contexto lleva a Danto pues a excluir las cualidades estéticas de su definición de arte, lo cual no quiere decir que las obras carezcan siempre de ellas o que sean del todo irrelevantes. De hecho, según Danto, la interpretación permite apreciar ciertas cualidades estéticas que están en relación con el significado, el cual define lo que la obra es, y que pudieran estar ausentes del mero objeto material. Por ejemplo, debido a la interpretación de su significado, la famosa *Fuente* de Duchamp es «atrevida, descarada, irreverente, ingeniosa, e inteligente»; propiedades que los urinarios corrientes no tienen, aunque en tanto que objetos comunes pudiesen compartir otras, como «una superficie reluciente» o «una forma oval agradable», ajenas por completo a la obra que *Fuente* es.[32] En cualquier caso, siendo percibidas y apreciadas sólo después de la interpretación y a causa de ella, es decir, cuando ya sabemos que el objeto es una obra de arte, las cualidades estéticas no formarían parte de la definición filosófica que Danto propone. Aun así, esto no quita que «sin pertenecer a su lógica», las cualidades estéticas están «entre las cosas que acompañan al concepto».[33] El papel que Danto atribuye pues a las cualidades estéticas en el arte no es semántico sino retórico, y las conecta con la expresión y el estilo del artista, analizados al final de ese primer famoso libro, pues permiten aportar un punto de vista sobre el tema del que trate la obra, disponiendo a su vez al espectador a responder afectivamente de una determinada manera. Siendo la dimensión retórica diferente de la dimensión semántica, las cualidades estéticas no serían parte del significado de la obra de arte que, Danto insiste, podría darse en ausencia completa de ellas, por lo que nunca las introdujo entre las condiciones necesarias que conforman su definición filosófica del arte como significado encarnado y que son solo dos: la primera, que el arte sea sobre algo y por lo tanto que tuviera un significado y, la segunda, que la obra de arte encarnará ese significado. Desde esta perspectiva entonces, la diferenciación entre una belleza interna y externa a la obra de arte, que depende de la interpretación de su significado, parece continuar la distinción ya establecida entre la obra, con sus cualidades estéticas propias, y el objeto, con las suyas. La novedad que aporta la nueva distinción se aprecia, sin embargo, cuando se examina más de cerca la manera como Danto explica que la belleza interna ayuda a *constituir* el significado artístico.

En *The abuse of beauty*, Danto desarrolló la función retórica de las cualidades estéticas empleando la idea pragmática de la «modulación», que toma de

32 Danto *The Transfiguration*, 93 y 94.

33 Danto *The Transfiguration*, 91.

la teoría del significado de Frege, a fin de explicar que estas cualidades «colorean» o «modulan» el significado de las obras con la intención de causar determinados efectos emocionales o afectivos en el intérprete. Por ejemplo, la sublimidad puede inspirar terror, la repugnancia, asco, el ridículo desprecio, o la lubricidad sentimientos eróticos y la gama ciertamente puede ser muy amplia.[34] La belleza, por la que Danto se interesa al considerarla como una cualidad estética que se suma a otras como las que acabo de mencionar, inspira amor y con frecuencia consuela de los males del mundo. Por eso Danto piensa que la belleza del *Memorial* de Lin es interna y apropiada al significado de esta obra, ya que la belleza es capaz de generar consuelo y resulta por eso una respuesta natural a la muerte y la pérdida; lo cual explica la estética de ciertos rituales como el hacer sonar música en los funerales o adornar con flores las tumbas de los cementerios. Aquí la belleza funciona a modo de elegía, «como si hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica».[35]

No obstante, en este planteamiento la idea de la belleza es requerida por el significado artístico y se encuentra ligada internamente a él, lo cual además se aplica al resto de cualidades estéticas como modos de conectar el sentimiento y el pensamiento en las obras de arte. Todo lo cual apunta a un papel de lo estético realmente *constitutivo* en relación con el significado de esas obras que, por consiguiente, excede la idea de modulación. Sería el de las cualidades estéticas de las obras de arte un rol que, de hecho, haría más justicia a la idea dantiana de «encarnación» del significado y, por todo esto, quizá Danto debiera haber ampliado su definición incluyendo esas cualidades como condición, si no suficiente, sí necesaria de lo artístico.[36]

El caso es que, aunque Danto afirmara albergar algunas dudas sobre si debía incluir las cualidades estéticas en su definición de arte y dijera que, por ello, volvía a reflexionar «respecto al papel que desempeñan, si es que lo

34 Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Chicago y LaSalle: Open Court, 2003), xv. Hay traducción al español de Carles Roche, *El Abuso de la belleza: La estética y el concepto de arte* (Barcelona: Paidós, 2005).

35 Danto, *The Abuse of Beauty*, 111.

36 En este sentido, véase la tesis de Diarmuid Costello en "Kant and Danto, Together at Last?", en *New Waves in Aesthetics,* ed. Kathleen Stock y Katherine Thomson-Jones (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008), 252. Costello objeta además razonablemente que, sin cualidad estética alguna, en las obras de arte no habría una actitud o punto de vista que las obras expresaran sobre aquello que es su contenido, eliminando el contraste que el propio Danto hace entre arte y «meras representaciones» al final de *The Transfiguration of the Common Place.*

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

hacen, en el arte actual»,[37] nunca modificó su definición filosófica del arte. Ahora bien, sin poder aquí entrar a fondo en la controversia que genera el papel de la estética en su definición del arte, o en otros distintos problemas que su teoría puede presentar, lo cierto es que no parece que las objeciones que ahora nos ocupan sean acertadas.

Que Danto defina las obras de arte como significados encarnados no es incompatible con el reconocimiento de las diversas y plurales funciones que las obras de arte pueden realizar.[38] Y en el ejemplo concreto del *Memorial* de Lin, Danto siempre interpretó su significado en términos funcionales. Al comienzo de su interés por esta obra, Danto argumentó que era conveniente hacer una diferencia entre «ser un memorial» y «ser un monumento». Puesto que, explica el autor, erigimos monumentos para celebrar, o exaltar mitos y valores compartidos y, por tanto, los monumentos son siempre para «siempre recordar», pero los memoriales se erigen sobre todo «para nunca olvidar».[39] Se trata pues de una diferencia funcional que encaja la obra de Lin en el uso conmemorativo de ser un memorial, y no un monumento, porque expresa una actitud que lejos de ser celebratoria plantea una perspectiva crítica frente a una guerra que resultó desastrosa y que quizá nunca debió emprenderse ya que su verdadera motivación nunca estuvo del todo clara.

Después, Danto señaló repetidamente el carácter interno de la belleza del *Memorial* precisamente por la clase de objeto que es, a saber, un memorial de Guerra que tiene la función de consolar y curar las heridas abiertas en la vida de los americanos por el conflicto bélico en Vietnam, si bien conduce asimismo a la reflexión. La apariencia austera y la propia forma de la obra que refleja la herida aún abierta y, el que se tenga que bajar o descender para poder ver los nombres inscritos en el muro, no ensalza, no es monumental, sino que, en concreto, produce esa ambivalencia («contra-estándar» respecto a otras muestras más comunes del arte conmemorativo, como la describían Parsons y Carlson) de la belleza del *Memorial* pues, a la vez que honra a los

37 Danto, *The Abuse of Beauty*, xix. Lo que explica el subtítulo del libro, "la estética y el concepto de arte", según se traduce al español. Otros textos posteriores reflejan que de alguna manera las dudas continuaban. Como cuando en Arthur C. Danto, "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, nº 1 (2007): 127. https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x, el autor reconoce la cercanía de su noción de obra de arte como significado encarnado con lo que Kant quería decir cuando hablaba de que el arte expresaba «ideas estéticas» y afirma que su idea del papel interno que pueden jugar las cualidades estéticas en el arte da cuenta de que éstas comprometen «a la mente» y no sólo «a los sentidos».

38 Tal y como señala en su defensa de una evaluación funcional y pluralista del arte Jonathan Gilmore, "A functional view of artistic evaluation", *Philosophical Studies* 155, nº 2 (2011): 303. https://doi.org/10.1007/s11098-010-9570-8.

39 Arthur C. Danto, *The State of the Art* (New York: Prentice Hall, 1987), 112.

caídos cuyos nombres recoge, cuestiona la naturaleza, las causas y los fines del conflicto bélico.

Valor artístico, estético y humano del Memorial

No parece entonces que el concepto filosófico de arte que ofrece Danto exija desentenderse de la funcionalidad que tienen muchas obras de arte. Es más, tampoco parece que Danto reste valor artístico a este tipo de obras porque tengan una función instrumental. Y no solo porque, en las muchas páginas en las que escribió sobre la obra de Lin, Danto no dudó nunca de que el arte conmemorativo es arte de pleno derecho sino porque llegó a afirmar que «el *Memorial* simboliza el papel que el arte juega en la mayoría de nuestras vidas, incluso cuando casualmente somos miembros del *establishment* cognitivo del arte».[40] Un papel que Danto considera que es transformador, en el sentido del impacto que el arte puede tener en cada uno de nosotros, cambiando en algo nuestra visión de las cosas e incluso, en cierta medida, haciendo que seamos personas distintas.[41] Y el arte puede llegar a hacer eso porque tiene significado; un significado que, en este ejemplo concreto, conecta íntimamente con su función conmemorativa.

Danto suscribió entonces el valor humano del *Memorial* de cuya legítima audiencia todos formaríamos parte. Justificó su elección de este ejemplo de belleza interna «porque se considera que posee una gran belleza tanto en el mundo artístico como entre las personas corrientes que han hecho de ella una de las vistas más admiradas de Washington D.C.».[42] Para Danto, se trata de una belleza relacionada «con el profundo efecto que ejerce en quienes acuden para llorar a sus muertos, pero también en quienes simplemente van a experimentarla como una obra de arte profunda».[43] De modo que, aunque la actitud del público más especializado y de los críticos de arte sea lógicamente distinta, y analicen y expliquen después el modo en que los visitantes reaccionan afectivamente a la obra, Danto marca la continuidad

40 Danto, *The Abuse of Beauty*, 132.
41 Danto, *The Abuse of Beauty*, 130.
42 Danto, *The Abuse of Beauty*, 99.
43 Danto, *The Abuse of Beauty*, 132.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

entre la experiencia de la belleza de esta pieza en unos y en otros cuando la perciben casi de forma instantánea.[44]

Es cierto, sin embargo, que Danto pensaba que la belleza era «la única cualidad estética que se reivindica como valor humano, en el mismo plano que la verdad y la bondad».[45] Su interés por la belleza, recuperada como valor artístico, parece pues facilitar la capacidad de una teoría como la de Danto, con frecuencia asociada al conceptualismo antiestético, para hacer frente a la objeción de Wolterstorff, que se prolonga en la necesidad planteada por Parsons y Carlson de atender a una ignorada belleza funcional. Danto vinculó igualmente su interés por lo bello a la reacción ciudadana en Nueva York tras el 11-S. Se confesó cautivado por la aparición espontánea en Manhattan después de los atentados de bellos altares llenos de velas, tarjetas, flores, etc., lo que le llevó a reflexionar sobre el papel central que tiene la belleza en una vida plenamente humana y en un mundo en el que merezca la pena vivir. Y, asimismo, se vio conducido a establecer que, aunque la belleza ya no definiese al arte, e incluso de algún modo pudiese haber desaparecido de las prácticas contemporáneas más relevantes, la belleza siempre sería «un atributo demasiado significativo desde el punto de vista humano como para desaparecer de la vida».[46]

No obstante, como subrayaba antes, su interés por la belleza llevó a Danto también a preguntarse de nuevo por el papel que tienen en general las cualidades estéticas en el arte en un momento en el que, más allá de la definición, las cuestiones sobre el valor del arte le parecían más urgentes.[47] Y así, pese a resistirse a incluir a las propiedades estéticas entre las condiciones necesarias del arte, afirmó que esas cualidades, ligadas al significado artístico, «quizá puedan explicar para empezar por qué tenemos arte».[48] Como dijo en otra ocasión «el poder del arte es el poder de la retórica»,[49] y esta función vincula lo estético al verdadero impacto del arte en todos nosotros.

Por otra parte, la continuidad que, a propósito del *Memorial*, Danto señala entre la experiencia de la belleza en la vida y en el arte, y que llevaría a la

44 Danto, *The Abuse of Beauty*, 100.

45 Danto, *The Abuse of Beauty*, 60.

46 Danto, *The Abuse of Beauty*, 123.

47 Danto, *The Abuse of Beauty*, xix.

48 Danto, *The Abuse of Beauty*, 59.

49 Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* (New York: The Noonday Press, 1992), 194. Hay traducción al español de Alfredo Brotons Muñoz, *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal: 2003).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 19-40

gente a besar, tocar, llorar, o aplaudir, la aprecia igualmente en otro tipo de respuestas afectivas a cualidades estéticas de las obras, también negativas, como lo feo, lo desordenado o lo asqueroso, tan características del arte político contemporáneo y que Danto cree que buscan el rechazo y la indignación del público ante los duros contenidos y los conflictos sociales que presentan y que seguramente no merezcan belleza.[50] Son éstas también respuestas con las que reaccionamos a las cosas que nos afectan emocionalmente, tanto en la vida cotidiana como en el arte, y obedecerán a las cualidades estéticas internas de las obras, o sea, relacionadas con su significado, incluido el punto de vista que manifiestan y las funciones que en su caso estén llamadas a cumplir, y que interpelan igualmente a una amplia legítima audiencia.

Si bien la teoría de Danto remite al mundo del arte como marco de apreciación, no aísla necesariamente la producción artística de la vida ni distingue y segrega a quien a él pertenece. De esto daría cuenta la propia historia del *Memorial*, que Danto recupera. El diseño que se alzó en el concurso convocado para construir la obra que conmemora a los veteranos caídos en la Guerra de Vietnam sorprendió por varias razones, entre las cuales figuraban que su autora fuese una joven de 21 años de ascendencia oriental y sin relación con víctimas en el conflicto, pero también el carácter vanguardista de la propia propuesta. A muchas personas causó inicialmente gran disgusto un diseño que, visto desde una perspectiva aérea, les parecía una especie de «murciélago», o un «boomerang», y que merecía haber sido rechazado en favor de otros competidores que fuesen menos abstractos y más acorde con lo que se suponía que tenía que ser una obra conmemorativa, sobre todo la que ocupase un lugar tan señalado. La insistencia en este tipo de argumentos logró que no muy lejos se instalará una escultura de tres soldados «extremadamente realistas», como si hiciera falta para indicar el significado del *Vietnam Memorial* y honrar convenientemente a las víctimas de la contienda. Pero el rechazo inicial al diseño de Lin se fue compensando progresivamente con el favor de un público que, como explica Danto, en 1982 «en general estaba educado, ya fuera en sus viajes y visitas a museos o en las clases escolares de historia del arte, o simplemente en los programas de arte en la televisión». Según cuenta el autor, alguien le dijo a Jan Scruggs, organizador del concurso y fusilero en Vietnam, ante sus dudas sobre cómo reaccionaría el público: «te sorprendería lo sutil que es el público en general».[51]

50 Danto, *The Abuse of Beauty*, 120.

51 Danto, *The Abuse of Beauty*, 99 y 100.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

En definitiva, se puede concluir que, si la gente corriente no perteneciera en algún grado al mundo del arte, no habría estado preparada para que le conmoviera la belleza «contra-estándar» del *Vietnam Memorial*. Por lo que, aunque obviamente la pieza sea una obra de arte, y para Danto haya que tratarla como tal, interpretando su significado en el marco de un mundo del arte y del conocimiento de su historia (lo cual permitirá identificar a algunos otras cualidades y valores artísticos no necesariamente funcionales), eso no significa, como se ha visto, ignorar o despreciar su funcionalidad ni las reacciones emocionales cotidianas asociadas a ella, que serían las esperables, ni ahondar en la brecha que pudiera existir entre el arte y la vida. Porque, además, la alternativa a tratarlo como arte no sería realmente una opción ni sería lo correcto. El *Memorial* se planificó como obra de arte y así lo ha entendido la mayoría de la gente que lo ha visitado. Por tanto, es lógico que también como arte deba ser evaluado, respetando la clase de cosa que es.

Hay muchos memoriales y de muchos tipos. También hay memoriales que no son artísticos, como es el caso de los lugares donde tuvieron lugar determinados acontecimientos, o artefactos de todo tipo que, por su carácter testimonial, «han llegado a funcionar como objetos de conmemoración».[52] Así pues, quienes, con mayor o menor interés por el arte y conocimiento de su historia, se acerquen a visitar el *Memorial* no tienen naturalmente por qué adoptar la posición del crítico o del especialista en arte, pero en cierta medida entienden cuál es el significado moral y político de esta obra. Las respuestas afectivas de ambivalencia que esa comprensión genera en el público son además distintas a otros ejemplos más monumentales, una diferencia que la distinción teórica entre conmemorar a través de un monumento o de un memorial, ofrecida por Danto, ayuda a explicar más allá de una apelación a la función genérica que todo el arte conmemorativo estaría llamado a cumplir. Por otra parte, la apariencia estética del *Vietnam Memorial* es adecuada a ese significado que da cuenta de su uso social; una particular belleza que seguro tiene algo que ver con el éxito no sólo artístico sino también civil de *este* memorial. Lejos de ser ignorada, la belleza funcional de una obra que, como es este caso, tiene un uso, quedaría así reconocida en el concepto filosófico de arte de Danto y sería apreciada al situar la obra en la categoría artística adecuada y respecto a la forma estética que encarna su significado.

52 Carolyn Korsmeyer, *Things. In Touch with the past* (New York: Oxford University Press, 2019), 135.

Conclusión

En este ensayo he analizado la denuncia de que la filosofía del arte ignora la funcionalidad propia de muchas obras y no se interesa por la clase de emociones que, en el marco de esas funciones instrumentales, se generan; un sentir cotidiano que explica el valor humano que tiene el arte para la gente corriente pero que sería considerado en conjunto por la teoría filosófica como unas respuestas que resultan inapropiadas al arte *como arte*. Toda concepción autonomista del arte, en el sentido de que requiera tratar a las obras de forma diferenciada, parece ser la causa de esa doble ignorancia y alejaría al arte en sus valores de otros objetos comunes. Y el reciente debate sobre la existencia de una «belleza funcional» insiste en esta idea, proponiendo la necesidad de apreciar esa clase de belleza para enriquecer nuestra apreciación estética y evaluar correctamente los objetos que, como muchas obras de arte, son claramente instrumentales; algo que no permitirían las actuales teorías del arte, entre las que destaca la ofrecida por Arthur Danto.

Sin embargo, comparando el análisis que algunos de los autores responsables de estas críticas realizan del arte conmemorativo como paradigma del arte útil que exhibe belleza funcional, y en particular del recurrente ejemplo del *Memorial* de Lin, con el que también hace Danto de esa misma obra, he intentado defender su concepto filosófico del arte de esas objeciones. De hecho, el propio Danto en ocasiones parece unirse a la denuncia, como cuando reconoce que «solo tenemos que pensar en algunas obras bastante comunes y lo que significan para nosotros para darnos cuenta de que la mayor parte de lo que se escribe y se enseña sobre arte no sirve para explicar lo que ocurre».[53] De modo que, con ayuda de su propio planteamiento, lo que he querido sobre todo es rebajar las tensiones que la denuncia manifiesta entre la filosofía del arte y el uso y la vivencia cotidianos que se pueden hacer de él.

Por tanto, sin desmerecer la necesaria reivindicación de ámbitos de experiencia estética y géneros artísticos tradicionalmente marginalizados por el pensamiento filosófico, pienso que el concepto filosófico de arte como significado encarnado que ofrece Danto no ignora el carácter instrumental propio de obras como el *Memorial* de Lin y permite apreciar las cualidades estéticas que se generan al interpretarlo como un objeto que cumple una función. Tampoco creo que rebaje su valor artístico porque tenga

53 Danto, *The Abuse of Beauty*, 132.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 19-40

ese carácter funcional que lo hace tan popular. Es más, he argumentado cómo el pensamiento de Danto atiende a ese sentir cotidiano, y está en consonancia con la ambivalente experiencia que esta obra provoca, aportando además categorías funcionales que pueden iluminar la comprensión de esa experiencia que la gente tiene del *Memorial* en tanto que es un memorial y no un monumento. Y, finalmente, sobre todo en sus últimos escritos, y en concreto a propósito de sus reflexiones sobre la belleza, pienso que Danto mostró suficiente sensibilidad ante el papel que desempeñan las cualidades estéticas en el arte para reconocer su contribución al valor de éste, también y sobre todo en el sentido de su valor humano, planteando la respuesta afectiva a las mismas en continuidad con nuestras reacciones emocionales cotidianas, lo que anclaría así también su relevancia política.

Referencias bibliográficas

Alcaraz, M.ª José, y Francisca Pérez Carreño. "Teoría del arte". En *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica,* 2018. http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/)

Castro, Sixto. *En teoría es arte: una introducción a la estética*. Salamanca: San Esteban, 2005.

Costello, Diarmuid. "Kant and Danto, Together at Last?". En *New Waves in Aesthetics,* editado por Kathleen Stock y Katherine Thomson-Jones, 244-266. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.

Danto, Arthur C. "The Artworld". *The Journal of Philosophy* 61, nº 19 (1964): 571-584. https://doi.org/10.2307/2022937

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Danto, Arthur C. *The State of the Art*. New York: Prentice Hall, 1987.

Danto, Arthur C. "Beauty instead of ashes". En *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century,* editado por Neal O. Benezra y Olga M. Viso, 183-197. Horshhom lnstitution: Haus der Kunst, 1999.

Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: The Noonday Press, 1992.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 19-40

Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago y LaSalle: Open Court, 2003.

Danto, Arthur C. "Kalliphobia in Contemporary Art". *Art Journal* 63, nº 2 (2004): 24-35. https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791123

Danto, Arthur C. "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, nº 1 (2007): 121-129. https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x

Davies, Stephen. *The Definitions of Art*. Ithaca. New York: Cornell University Press, 1991.

Davies, Stephen. "Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty". *Philosophical Quarterly* 56, nº 223 (2006): 224–41. https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2006.00439.x

Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

Kant, Inmanuel. *Crítica del Juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

Korsmeyer, Carolyn. *Things. In Touch with the past*. New York: Oxford University Press, 2019.

Gilmore, Jonathan. "A functional view of artistic evaluation". *Philosophical Studies* 155, nº 2 (2011): 289-305. https://doi.org/10.1007/s11098-010-9570-8.

Parsons, Glen, y Allen Carlson. *Functional beauty*. Oxford: Clarendon Press, 2008.

Rubio Marco, Salvador. "Teoría(s) del arte". En *Estética*, editado por Francisca Pérez Carreño, 53-91. Madrid: Tecnos, 2013.

Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Traducido por Eduardo Hyde y Elisenda Juliber. Barcelona: Paidós, 2004.

Wolterstorff, Nicholas. "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, nº 1 (2003): 17–27. https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: dtieri@correo.um.edu.uy; Nataly Cáceres Santacruz: nacacsan@alu.upo.es

Sureya Alejandra Hernández del Villar
Universidad Nacional Autónoma de México, México
sahv@live.com.mx
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-5410-0600

Recibido: 31/10/2021 - Aceptado: 14/12/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Hernández del Villar, Sureya Alejandra. "Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 41-74. https://doi.org/10.25185/11.3

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 41-74

Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)

Resumen: En la primera mitad del siglo XX, el arte público fue un tema central en las discusiones respecto a cómo debía ser el arte mexicano. A menudo, el debate apuntaba a la articulación entre el arte y los artistas con la "lucha de los obreros". Ambos actores eran considerados protagonistas y agentes de una revolución en marcha, codo con codo en la misma lucha. Este artículo pretende describir y analizar algunas resoluciones de arte público propuestas por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización de izquierda y antifascista que incluía a artistas e intelectuales de diversas disciplinas. Mi objetivo es mostrar cómo la LEAR propuso alternativas de arte público, proyectado como una herramienta útil para los trabajadores a partir un programa enfocado en la colaboración a través del arte.

Palabras clave: arte público, obrero, artista, revolución.

Revolution, Mexican public art, and the League of Revolutionary Writers and Artists (1934-1938)

Abstract: In the first half of the twentieth century, public art was a central topic of discussions about how mexican art should be. Often, the debate pointed to articulate art and artists with «workers' fight». Both actors was considered protagonists and agents of a revolution in progress, hand in hand in the same struggle. This paper seeks to describe and analyze some resolutions of public art proposed by the League of Revolutionary Writers and Artists (LEAR), a left and anti-fascist organization which included artists and intellectuals from various disciplines. My aim is to show how the LEAR's program proposed alternatives of public art, projected as a useful tool for the workers on the basis on a program focused in the collaboration trough art.

Keywords: public art, worker, artist, revolution.

Revolução, arte pública mexicana e a "Liga de Escritores e Artistas Revolucionários" (1934-1938)

Resumo: Na primeira metade do século XX, a arte pública foi um tema central nas discussões respeito a como tinha que ser a arte mexicana. Frequentemente, o debate apontava à articulação entre a arte e os artistas com a "luta de obreiros". Ambos os atores eram considerados protagonistas e agentes de uma revolução em curso, ombro com ombro na mesma luta. Este artigo pretende descrever e analisar algumas resoluções de arte pública proposta pela "Liga de Escritores e Artistas" (LEAR) uma organização de esquerda e antifascista que inclua a artistas e intelectuais de diversas disciplinas. Meu objetivo é mostrar como a LEAR propôs alternativas de arte pública, projetada como uma ferramenta útil para os trabalhadores a partir de um programa focado na colaboração através da arte.

Palavras-chave: arte pública, obreiro, artista, revolução.

Hablar de arte público en México nos remite a diversas referencias. La categoría se ha encontrado en el centro de debates y proposiciones de artistas e intelectuales: desde el muralismo mexicano, pasando por integraciones y desintegraciones plásticas, hasta la nueva época de la revista *Arte Público,* recientemente sacada del baúl de los recuerdos siquerianos.[1] Durante la primera mitad del siglo XX, y especialmente a partir de las políticas culturales desarrolladas por los gobiernos posrevolucionarios, las reflexiones respecto a la función del arte en México definieron proposiciones de artistas que proponían articular su labor con la sociedad. Esto se efectuaba desde iniciativas individuales y colectivas dirigidas a las masas, a menudo encaminadas a la concientización de obreros y campesinos. En las siguientes líneas describiré la vía para el arte público propuesta por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización fundada en 1934 y activa hasta 1938, en la cual confluyeron decenas de artistas e intelectuales de diversas disciplinas, los cuales se integraron a las secciones que componían la liga: artes plásticas, literatura, cine y fotografía, pedagogía, ciencia, teatro, música y arquitectura.

Si bien la propuesta de la LEAR es solo un ejemplo de distintos proyectos artísticos que se desarrollaron en México y abordaron el problema del arte público, analizo sus resoluciones por diversos motivos. A pesar de que en su momento fue una organización que pretendía cohesionar a los artistas e intelectuales mexicanos y contó con una importante influencia dentro de la escena del arte y la cultura, por mucho tiempo fue más bien soslayada por la historiografía, aunque recientemente ha sido ampliamente revisada por estudios generales que rescatan los pormenores de la organización y su propuesta. Destacan los análisis de John Lear, los cuales recuperan la dimensión política y artística de la agrupación. Además, la revista de la LEAR, *Frente a Frente*, ha motivado reflexiones en artículos y disertaciones que se encuentran en proceso.[2] Por otro lado, estudiar el caso de la LEAR implica, no solo atender al relato particular de una agrupación, sino que, por las características y los personajes que confluyeron en ésta, es posible

1 Recientemente, el Proyecto Siqueiros publicó un nuevo de *Arte Público*. Ésta fue una publicación editada y dirigida por Siqueiros en la década de 1950, dedicada al movimiento del arte mexicano y su contenido social, pero también tenía un enfoque internacionalista y crítico sobre el arte de su momento. En abril de 2021, *Arte Público* fue rescatado como parte de un programa de curaduría, con la publicación de un número en formato digital que aborda labor editorial de Siqueiros y su problematización sobre lo público en el arte. http://www.saps-latallera.org/saps/exposicion/distancia-critica

2 John Lear, *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico* (Austin: University of Texas Press, 2017); Lear, "Representing workers, the workers represented", *Third Text* 3 (2014): 235-255.

observar el desarrollo de debates sobre el arte que se encontraban sobre la mesa desde una década atrás.

Las proposiciones sobre el arte público mexicano se proyectaron y discutieron fundamentalmente a partir de propuestas colectivas, entre programas de agrupaciones de artistas expresadas principalmente a través de manifiestos, publicaciones ilustradas y proyectos pictóricos y gráficos. Por supuesto, algunos se pronunciaron a título individual, destacan, por ejemplo las disertaciones y propuestas de Siqueiros sobre el arte público. Sin embargo, incluso éstas se pensaban considerando colectividades, tanto para los procesos de creación y recepción. El arte público problematiza la relación de la obra con el espectador, que si bien es un asunto intrínseco a la producción estética, al introducirse en el espacio público posibilita diálogos distintos a los que se efectuarían en espacios de exhibición cerrados y contenidos, como museos o galerías. Llevar el arte a lo público, ya sea a espacios abiertos, o bien, a sitios de carácter público cuya función no radique en la exposición y promoción del arte, implica una interlocución de contenido político que a menudo es definida por instituciones y proyectos oficialistas, aunque también puede realizarse desde posturas contestarías y disidentes. La propuesta la LEAR se situaría entre ambas posibilidades, debido al vínculo que estableció con el gobierno de Lázaro Cárdenas, pero desde una postura que, a pesar de los apoyos, auspicios o simpatías, insistía en la independencia de criterio de la organización y defendía una agenda comunista y antifascista que superaba las circunstancias mexicanas e introducía a la liga en problemáticas internacionales.

W. J. T. Mitchell señala que el arte público suele ser estático y pone como ejemplo el monumento, como un objeto rígido y fijo en un espacio, pensado para permanecer ahí por un tiempo prolongado.[3] Asimismo, Mitchell reconoce un carácter violento en el arte público e identifica tres salidas al respecto. Primero, señala que el arte público puede implicar un «acto de violencia», ya sea transgrediendo a los espectadores, o bien, cuando la obra sufre vandalismo o demolición. En segundo lugar, describe la constitución de la «imagen como arma de violencia», conformada como una «herramienta» tendiente a la dislocación del espacio público. Y finalmente señala la representación de la violencia por medio de la imagen, a partir de la conmemoración y el monumento.[4]

3 William John Thomas, Mitchell, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 329.

4 Mitchell, *Teoría de la Imagen*, 328.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

Los planteamientos de Mitchell sirven para explicar las proposiciones sobre el arte público que se proyectaron desde la LEAR, pero en relación con los argumentos y proyectos que sobre éste se habían estado proponiendo desde principios de la década de 1920. Lo público en el arte mexicano se planteaba en función de la utilidad que tendría para el pueblo, para los trabajadores, para la lucha de clases o para la revolución y se proyectó principalmente a partir de resoluciones visuales, desde la pintura, la gráfica y el fotomontaje; murales, carteles e impresos ilustrados. Por un lado, el desarrollo del muralismo parecía proponer una vía ideal para el arte público, por la producción de imágenes que, por su monumentalidad, difícilmente escapaban a la mirada del espectador, en edificios públicos, escuelas, mercados, talleres, etcétera. Como ya lo ha descrito la historiografía al respecto, estos monumentos pictóricos no estuvieron exentos de críticas, mutilaciones y franco rechazo por parte del público. Por otro lado, el arte público en México se pensó también a partir de la producción de otro tipo de imágenes que recurrían a la tradición gráfica de la prensa popular y mantenían un contenido crítico y contestatario que pretendía movilizar e incidir en acciones políticas.

¿Cómo podemos describir y situar la propuesta de arte público de la LEAR en relación con otras proposiciones que habían definido el arte público en México? ¿De qué manera destaca la posición de la LEAR al respecto y cuál fue su relevancia dentro de la escena del arte y la cultura en México? La propuesta de arte público de la LEAR mantenía los objetivos que otros artistas y agrupaciones habían considerado para el arte mexicano, se dirigía principalmente a los obreros y su finalidad última era la realización de la revolución. La LEAR representó un espacio de confluencia, no solo porque congregó a una gran cantidad de artistas e intelectuales y a ella se sumaron personajes claves del desarrollo del arte mexicano, también significó un espacio donde se condensaron, revisaron y replantearon las proposiciones sobre el arte y su utilidad dentro de la sociedad, planteamientos que no eran inéditos, pero tampoco se consideraban realmente concretados y encontraron una posibilidad de serlo desde la plataforma de la LEAR. Además, por el carácter político de la agrupación, la LEAR pugnaba por la función del arte, pero su propuesta se enfocaba más en los usos que tendría que en las posibles innovaciones y debates estéticos, en tanto que era concebido como una herramienta necesaria que cumpliría con un rol político que debía hacerse efectivo a la brevedad, por lo cual la LEAR se enfocaría más bien en la producción de obras que pudieran tener una mayor circulación y un impacto más inmediato ante el público.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

La LEAR se definió como una organización de izquierda ceñida a las estrategias de la Internacional Comunista (IC), de modo que, junto con ésta, transitó de una posición de «clase contra clase» hacia la política de frente popular, instaurada en 1935 a partir del VII Congreso de la IC. Comenzó como una pequeña agrupación integrada por los pintores Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins, el músico José Pomar, el economista Makedonio Garza, la bailarina Armen Ohanian y el matemático Chargoy. Sin embargo, pronto amplió sus filas y su influencia, hasta sumar más de 600 miembros, entre los cuales se contaban pintores, escultores, fotógrafos, músicos, artistas de las áreas de teatro y cine, bailarinas y escritores (mexicanos, extranjeros y «huéspedes de la LEAR»).[5] El programa de la LEAR enfatizaba en el carácter revolucionario de la agrupación y éste se justificaba a partir del vínculo que pretendía establecer con los obreros y sus organizaciones. En sus inicios, la liga se ponía al servicio de las clases trabajadoras y declaraba que impulsaría la lucha de clases a partir de una «vigorosa y amplia campaña intelectual».[6] Luego, con una definición más clara de sus estatutos, pugnó por la reunión de fuerzas en torno a la defensa de la cultura y proyectaba el mejoramiento de las condiciones de vida de las clases trabajadoras, precisamente, a través de la promoción de la cultura.[7]

La LEAR se asumía como una agrupación revolucionaria, del lado del proletariado; consideraba que el artista sería revolucionario en tanto que desplazara su individualidad y propusiera obras accesibles a las masas. En ese sentido, las proposiciones de arte público de la LEAR estaban definidas por la relación que aspiraba mantener con las clases trabajadoras y la misión que la liga suponía cumplir desde y para la cultura. Se proponía dialogar y colaborar con los trabajadores, y aunque desde sus principios declarativos se dirigía a campesinos y obreros, se enfocó principalmente en los segundos. Se vinculó con el Partido Comunista de México (PCM), muchos de sus miembros militaban en sus filas y en 1934 presentó cuatro demandas ante el presidente

5 "Derrotero de conferencias", *Frente a Frente*, n° 13 (1938): 15.
"Nómina mecanoescrita de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios", Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 5, Archivo Juan de la Cabada.

6 "Síntesis de los principios declarativos de la LEAR", *Frente a Frente*, n° 1 (1934): 3.

7 "Declaración de principios y estatutos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)", Caja Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-1937), Carpeta 8, Centro de Estudios del Movimiento Obreros Socialista.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

de la república, entre las cuales solicitaba la legalidad del PCM y la libertad de prensa para los periódicos comunistas.[8]

Por otro lado, la LEAR mantuvo una relación cercana con el gobierno de Lázaro Cárdenas, al cual se opuso en un principio, pues lo consideraba afín a los intereses del capitalismo, la burguesía y el fascismo. Luego, el llamado de Cárdenas hacia la «unidad a toda costa», la articulación de los intereses del Estado con el movimiento obrero, la política de masas del cardenismo y su discurso progresista conllevó que la LEAR pasara de la negación y la crítica a la adhesión y la adaptación, tanto que incluso recibió cierto auspicio estatal que permitió el desarrollo de la organización y sus proyectos. Los lazos con el PCM y con el gobierno de Cárdenas definieron las trayectorias de la LEAR, como un grupo que buscaba contribuir al movimiento obrero, desde sus simpatías comunistas y negociando con un régimen que apelaba a la organización de las masas. Para algunos, la LEAR sería la expresión cultural del PCM; para otros, una instancia cultural que respondía a la burocracia cardenista.[9]

Pero quizá la posición más clara y definitoria de la LEAR fue el antifascismo, a partir del cual se engrosaron sus filas. Muchos de sus agremiados defendían una ideología de izquierda y pugnaban por un arte de claro contenido político y doctrinario, pero otros más se mantenían más bien al margen de este tipo de posicionamientos e incluso eran señalados como «artepuristas».[10] Entonces, el antifascismo aglutinó personalidades y posiciones políticas diversas dentro de una organización que, con o sin Cárdenas o el PCM, se pronunciaba por la defensa de la cultura, en sintonía con otras agrupaciones que consideraban pares y con las cuales buscaban tender lazos, como los John Reed Club y la *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR).[11] La LEAR formó parte de una amplia red de artistas e intelectuales movilizados y aglutinados con el propósito de hacer frente al fascismo, ante el pronóstico de una guerra mundial que parecía inminente. Desde su adscripción a las consignas de la IC, sus vínculos con el gobierno de Cárdenas y su militancia antifascista, la

8 Elizabeth Fuentes Rojas, "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida" (Tesis doctoral, UNAM, 1995), 40.

9 Juan Manuel Bonet, "Papeles vanguardistas mexicanos", en *México ilustrado. Libros revistas y carteles 1920-1950*, *ed.* Salvador Albiñana (Ciudad de México: CONACULTA/Editorial RM, 2014), 128.

10 Tal es el caso, por ejemplo, de Tamayo y Carlos Mérida.

11 "Carta de Luis Arenal a la Association des Écrivains et Artistes Revolutionaires", 25 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 917, Doc. 2423, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; "Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman, Secretario Nacional del John Reed Club", 22 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 915, Doc. 2421, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 41-74

LEAR se organizó a partir de una noción de «frente» que definía su posición política, pero que se expresaba, fundamentalmente, a través del arte.

Antifascista, comunista, de izquierda, o simpatizante del cardenismo… antes que nada, la LEAR se reconocía como revolucionaria y proponía un arte en ese sentido. La revolución que imaginaba la LEAR conllevaba una noción de violencia, movimiento y transgresión; implicaba ruptura, aunque también de cierta continuidad, pues definía un avance progresivo hacia un futuro deseado, hacia una aspiración que, no obstante tuviera una dimensión prospectiva, se encontraba anclada en el presente, en la constante lucha por su realización.

El arte público propuesto por la LEAR consistía fundamentalmente en imágenes elaboradas para las manifestaciones obreras, como pinturas de gran formato e impresos que se pretendía que circularan como folletos, pero que por sus dimensiones invitaban a una lectura colectiva y eran susceptibles de fungir como carteles. Siguiendo la tipología que sugiere Mitchell, podríamos catalogarlas como imágenes que funcionaban como arma de violencia, deliberadamente pensadas como herramientas que se insertaban en el espacio público con el fin de mostrar posicionamientos críticos y contestatarios. Por otro lado, el proyecto de arte público de la LEAR ahondaba en la problematización del público como creador, no consideraba solamente la participación de los artistas e intelectuales dentro de la lucha de los trabajadores, sino que aspiraba a que éstos se involucraran también en los procesos de creación artística, de modo que, idealmente y eventualmente, la circulación del arte y su interlocución con los obreros no se efectuaría desde una relación vertical de adoctrinamiento, sino que constituiría un espacio de reflexión conjunta y compartida.

Arte para los trabajadores

En México, durante la década de 1920, el campesino se reconocía como un sujeto que había hecho posible la Revolución Mexicana. Así se justificaba el carácter popular del movimiento armado y sus consecuencias. En ese momento, el campesino y las actividades rurales superaban con creces a los obreros y los incipientes centros industriales, de modo que, mientras el Estado mexicano prometía el reparto de tierras, el PCM vislumbraba la incorporación del campesinado, siguiendo las políticas de la IC que instaban a «bolchevizar»

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

los países fundamentalmente agrarios, con el fin de lograr una integración que se consideraba necesaria para la organización de las masas.[12]

Ya en la década de 1930, con un mayor desarrollo de la urbanización, y ante una política de masas que tendía a la organización de los trabajadores en corporaciones y fomentaba su aglutinación en centrales sindicales, la figura del obrero tomó un rol central. Si bien no se soslayaba la importancia del campesino y su organización como parte de las clases trabajadoras, el obrero y sus sindicatos jugaron un papel preponderante, a pesar de que la industrialización y la urbanización en México despuntarían hasta la década de 1940.[13]

Reconocidos como sujetos revolucionarios, obreros y campesinos se encontraron en el centro de las proposiciones de grupos de artistas que se asumían también como parte de una revolución anhelada, la cual se efectuaría en y desde el arte. A veces, esta aspiración se fundamentaba principalmente en términos estéticos que respondían a los debates del arte moderno. Pero en la mayoría de los casos, los grupos de artistas mexicanos articulaban estética y política, muchas veces impregnados de proposiciones de izquierda que se imbricaban con nociones de revolución mexicana, las cuales, entre las décadas de 1920 y 1930, transitaron de la definición de un movimiento armado de corte popular hacia la descripción de la revolución como un proceso continuo; una revolución en ciernes que se proyectaba hacia el horizonte. Estas nociones definían las políticas culturales en las cuales, finalmente, se integraban las propuestas de los artistas mexicanos, con un Estado que fungía como «mecenas» y un proyecto educativo que apostaba por la educación artística para elevar la cultura del pueblo, con los artistas al frente de esta misión desde la fundación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921.

Los proyectos y propuestas artísticas dirigidas a las clases trabajadoras eran resoluciones que no eran inéditas ni exclusivas del caso mexicano, los *proletkults*, el teatro épico, el *Rote Gruppe* y el constructivismo ruso son algunos ejemplos de estas intenciones dentro del mundo del arte.[14] En México, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924), el Grupo de Pintores ¡30-30! (1928-1930), la Alianza de Trabajadores de las Artes

12 Daniela Spenser, *Los primeros tropiezos de la internacional comunista* (Ciudad de México: CIESAS, 2009), 244-245.

13 Leonardo Lomelí Vanegas, "Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX", *Economía UNAM* 9, n° 27 (2012): 94.

14 Wilhelm Leo Guttsman, *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 26; Christina Lodder, "The press for a New Art in Russia (1917-1921)", en *Art and journal on the political front 1910-1940*, ed. Virginia Hagelstein Marquardt (Florida: University Press of Florida, 1997), 65-67.

Plásticas (1934), el Bloque de Obreros e Intelectuales, la Lucha Intelectual Proletaria, la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (1935) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938) son algunas de las agrupaciones de artistas mexicanos que entre las décadas de 1920 y 1930 integraron a los obreros y campesinos en sus programas, buscando una interlocución y colaboración con éstos. A través de manifiestos, publicaciones periódicas, carteles y la producción de imágenes que se planteaban para una circulación pública y masiva, los artistas organizados pretendían servir a una lucha de los trabajadores, la cual, al menos en sus proposiciones, asumían también como propia. En algunos casos, los artistas se consideraban a sí mismos como «obreros del arte»,[15] estableciendo una homologación simbólica con la audiencia a la cual idealmente se dirigían, aunque mantenían un claro afán de adoctrinamiento.

La LEAR, por su parte, si bien se consideraba dentro de una lucha «codo con codo» con el obrero, reivindicaba su posición como agrupación de intelectuales. Se ubicaba al frente, tomando el papel de portavoz y orientador, desde una noción de compromiso que en esa época delineaba el perfil del intelectual como un actor que trascendía los círculos eruditos y se integraba al debate político como forjador de la opinión pública.[16]

Desde esta posición, la propuesta de arte público de la LEAR estaba encaminada hacia la colaboración con los obreros, a los cuales pretendía dotar de herramientas útiles para la lucha de clases. Con esta proposición, la liga se ubicaba dentro de una trayectoria definida por otras agrupaciones de artistas que la antecedieron y que buscaban la concientización de los trabajadores a través de propuestas de arte público que imbricaban estética y política, con el fin de crear el arte de la revolución.

En distintos momentos, el carácter revolucionario del arte mexicano fue explicado en relación con su función social y su incidencia política. Destacan, por ejemplo, las proposiciones del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), publicadas en 1923 en el manifiesto que sería considerado como un texto fundacional del muralismo mexicano. El SOTPE proponía un arte público, beligerante y de contenido pedagógico; de raigambre popular y dirigido a las masas: «una finalidad de belleza para

15 Tal es el caso, por ejemplo, del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el Grupo de Pintores ¡30-30! y la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas.

16 François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006), 58-67.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

todos, de educación y de combate».[17] El arte público propuesto desde el muralismo se concebía como un arma revolucionaria que debía ser accesible para toda la población.[18] Aunque, como señala Renato González Mello, los murales elaborados por el SOTPE contenían un discurso doble, y a pesar de las pretensiones didácticas de las obras, encerraban un contenido dirigido solo a ciertos iniciados, el cual resultaba incomprensible para una amplia audiencia.[19] Sin embargo, el mismo SOTPE optó por otra alternativa y reivindicó el grabado, como señala Francisco Reyes Palma, como «otra modalidad» de arte público.[20] El mismo Reyes Palma afirma que la pintura mural mexicana tenía su «espacio de exhibición incorporado», por tratarse de una obra plástica monumental constreñida a la arquitectura.[21] Con el grabado y el impreso, las imágenes eran susceptibles a una circulación mayor, debido a su reproducibilidad.

La experiencia del SOTPE marcaría un punto de partida, no solo para el muralismo mexicano, se trataba de un ejemplo que serviría de referente para el arte público y revolucionario que se propondría en México. La declaración del SOTPE que pugnaba por «las manifestaciones de arte monumental, por ser de utilidad pública»[22] definiría la pintura mural mexicana, pero la problematización de la función social y política del arte se establecería como una consigna base. El grabado en madera y elementos de la cultura popular (como el corrido) serían aprovechados por el SOTPE y otros grupos de artistas que le sucedieron. La comunicación y «concientización» del pueblo se pretendía propiciar a través de lenguajes que le resultaran accesibles y familiares para un amplio público. El arte público elaborado por los grupos de artistas a partir del impreso abrevaba de la prensa popular anterior a la revolución mexicana, recurriendo a menudo al ejemplo de José Guadalupe Posada, figura que sería icónica para el arte posrevolucionario mexicano, como parte de su mito fundador, y junto con él, el grabado se convertiría en un legítimo arte revolucionario, por su raigambre popular y

17 "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", *El Machete* (México), segunda quincena de junio (1924), 4.

18 Esther Acevedo, "Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario", en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, coord. Mercedes de Vega (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 36.

19 Renato González Mello, *La máquina de pintar* (Ciudad de México: UNAM, 2008), 15.

20 Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia", en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)* (Ciudad de México: INBA, 1991), 85.

21 Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: CONACULTA, 2002), 34.

22 "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

su accesibilidad. Como señala Giovanni Troconi, el grabado se tornó una técnica «ideológicamente correcta» debido a su potencial propagandístico.[23] Además del SOTPE, el grabado se encontró en el centro de las propuestas del Estridentismo, el ¡30-30! y la LEAR.

Algunos estudiosos como John Lear, Deborah Caplow y Miguel Ángel Esquivel han articulado las trayectorias del SOTPE y de la LEAR a partir de la coincidencia entre sus programas y objetivos políticos y estéticos. Tanto Lear como Caplow han considerado a la LEAR como sucesora del SOTPE, mientras que Esquivel los reconoce dentro de una misma genealogía histórica del arte mexicano.[24] Sin embargo, podemos afirmar más bien que con la LEAR se pueden observar el desarrollo de propuestas que se mantuvieron en diálogo y debate y que la coincidencia entre ambas agrupaciones se estableció tanto por sus simpatías políticas y sus consideraciones sobre el arte, como por la resonancia de sus proposiciones en el mundo del arte. El problema del arte público en México definió un debate continuo que oscilaba entre la apología de un proyecto pictórico que se consagraba y extendía más allá de los límites de la agrupación a partir de la cual se catapultó y el cuestionamiento del muralismo por como la vía ideal para el arte público. La LEAR dispuso un espacio en el cual la revisión y crítica al muralismo se haría patente y, en medio de la polémica, la propuesta de la liga sería reivindicada como el camino a seguir.

La LEAR afirmaba que la obra artística y literaria debía ser un vehículo accesible a las masas y que además debía actuar sobre éstas, consideraba necesaria la elaboración de un «programa de acción» que realmente beneficiara a las masas y propiciara su mejoramiento intelectual.[25] Para la liga, esto también significaba «acompañarlas en sus movimientos hasta su victoria decisiva».[26] Tal acompañamiento se efectuó a partir de distintas estrategias. La LEAR buscó establecer una relación directa con los obreros, por medio de una oferta educativa, actividades culturales y la producción de imágenes y objetos que no solo eran pensados para concientizar por medio del arte, sino que en ocasiones también eran elaborados para colaborar con el movimiento obrero.

23 Giovanni Troconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000* (Ciudad de México: CONACULTA, 2010), 111.
24 Miguel Ángel Esquivel, "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930" en *Arte y utopía en América Latina*, Alberto Híjar, Alberto Argüello, Luis Rius y Miguel Ángel Esquivel (Ciudad de México, CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000), 142; Lear, "Representing workers, the workers represented", 247; Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print* (Texas: University of Texas Press, 2007), 93.
25 "Plan de la sección de pedagogía de la LEAR", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 868, Doc. 2322, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.
26 "Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR", *Frente a Frente*, n°5 (1936): 2.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

Para acercar a los obreros al arte, la LEAR organizaba ciclos de cine comentado, exposiciones de artes plásticas, conferencias, obras de teatro y conciertos, actividades que eran gratuitas o de costo accesible para el público al que idealmente estaban dirigidos. La oferta educativa de la LEAR también estaba enfocada en los obreros, quienes tenían acceso a cursos de idiomas, de matemáticas, de economía política y marxismo, además del taller-escuela de artes plásticas.[27] La LEAR pretendía que el arte y la cultura fueran de acceso público, más con un afán de concientización que de democratización. El arte debía cumplir con una función contestataria y movilizadora y en ese sentido se elaboraron productos visuales, escultóricos e icono-textuales que salieron de los cuarteles de la LEAR y se incorporaron al espacio público, en medio de manifestaciones obreras. Con obras realizadas en el taller-escuela de artes plásticas de la liga y con impresos como la Hoja Popular Ilustrada de la LEAR, esta agrupación propuso un arte público que hacía patente y tangible su propósito de servir a los trabajadores y dotarlos de herramientas de lucha.

Cabe señalar que la LEAR participó en proyectos de pintura mural, como el del mercado Abelardo Rodríguez, el de la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo y el de los Talleres Gráficos de la Nación. Si bien estos eran ejemplos de arte público que se encontraban en la misma línea del que era comúnmente propuesto en México a partir de la consagración del muralismo mexicano, resulta pertinente destacar y analizar las alternativas de arte público que ponderó la LEAR en un momento en el cual cuestionaba y apoyaba una revisión crítica al fresco y la pintura mural mexicana elaborada desde la década de 1920. Tanto en la polémica que enfrentó a David Alfaro Siqueiros con Diego Rivera en 1935, como en las declaraciones de la delegación de la LEAR en el American Artists' Congress de 1936, el muralismo era revisado y puesto en entredicho, pero no sin plantear alternativas para el arte público.

27 El costo de la entrada general era de 50 centavos, pero el precio para los obreros de 15 centavos. "CINE", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2995, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; "CINE", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp.1429, Doc. 2996, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Invitación a la conferencia 'la pintura mexicana frente al movimiento social' de Abel Plenn", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2994, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Carta de Luis Sandi a César Quirarte", 26 de noviembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 999, Doc. 2517, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; "Plan que de inmediato puede realizar la LEAR", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 978, Doc. 2493, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 41-74

En distintos momentos y a través de diferentes medios, Siqueiros cuestionó la obra de Rivera y, en general, el uso del fresco, el cual consideraba anticuado y anacrónico, pero que se mantenía a fuerza de repetición.[28] La LEAR respaldó a Siqueiros, publicó sus planteamientos en su revista *Frente a Frente* y estuvo de su lado en la controversia que mantuvo con Rivera hacia finales de agosto de 1935. Siqueiros cuestionaba los lazos entre el arte de Rivera y el régimen en turno, lo catalogaba como un arte contrarrevolucionario, dirigido a turistas, alejado de los obreros y elaborado con técnicas arcaicas. Esta crítica proponía una alternativa y llamaba a realizar obras acordes con su realidad actual. Siguiendo los planteamientos que Siqueiros desarrollaba desde la conferencia «los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva», dictada en 1932, el pintor afirmaba que a cada tiempo correspondía un tipo de arte y para efectuar una revolución técnica debían implementarse procedimientos, materiales y herramientas modernas. Además, pugnaba por el trabajo colectivo y por la elaboración de murales exteriores que serían más accesibles para el público.[29] En el American Artists' Congress de 1936, Siqueiros refrendó estas proposiciones y aplaudió el programa del taller-escuela de artes plásticas de la LEAR, encaminado a la producción de un arte revolucionario a través de la conciencia del trabajo colectivo y la producción de obras para las masas.[30] Por su parte, José Clemente Orozco se pronunció también en este congreso y presentó resoluciones que optaban por el desarrollo del arte público a través de la colaboración entre obreros y artistas organizados, a partir de un «sistema de cooperación intersindical» que los reuniera en un proyecto colectivo que propiciara la producción estética. Cabe destacar que Orozco afirmaba que los esfuerzos de la LEAR ya estaban encaminados a hacer efectivo este proyecto de cooperación entre artistas y obreros.[31]

El taller-escuela de la LEAR fue establecido por la sección de artes plásticas y planteaba como objetivo primordial hacer «arte funcional revolucionario», lo que significaba que su producción debía ser «positivamente útil» a los trabajadores y su lucha. El arte funcional revolucionario debía responder a

28 David Alfaro Siqueiros, "Rivera's counter-revolutionary road", *New Masses*, (1934): 16; Siqueiros, "Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México", *Frente a Frente,* nº 3 (1935): 8.

29 Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", en *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, comp. Raquel Tibol (Ciudad de México: Empresas Editoriales S.A., 1969), 103.

30 Alfaro Siqueiros, "The mexican experience in art", *First American Artist Congress,* (New York: The Congress, 1936), 100-101.

31 José Clemente Orozco, "General report of the mexican delegation to the American Arists' Congress", en *First American Artists' Congress*, 97.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

las «necesidades efectivas» de los trabajadores y operar de manera práctica.[32] Estaría encaminado al mejoramiento de la vida del obrero y formaría parte de sus protestas y batallas reivindicadoras; sería, en gran medida, un arte de contenido político, en cuanto a su producción, uso y contenido.

El taller-escuela se proyectaba como un modelo ajeno a las formas pedagógicas académicas y planteaba la enseñanza del arte desde su propia producción, a través de la cual se recibirían de manera simultánea «la teoría y la práctica del arte revolucionario». El aprendizaje se efectuaría de manera colectiva, dentro de un «impulso común», pero con la «coordinación consciente y racional de diversas individualidades», para lo cual se organizarían equipos de trabajo regulados por el miembro más activo, capaz y experimentado. Se esperaba que el taller-escuela mantuviera un ambiente de permanente discusión y crítica colectiva, siempre y cuando se llevara a cabo dentro de «la más absoluta camaradería revolucionaria».[33] El enfoque del taller-escuela estaría dirigido primordialmente a la propaganda y la «agitación» en beneficio de los trabajadores. El plan general sugería ejemplos de las obras que se llevarían a cabo en el taller-escuela, como carteles y murales, esculturas para monumentos, esculturas «eventuales» (para su uso en manifestaciones), obras para teatro guiñol, títeres y máscaras, proyectos para la construcción de espacios habitacionales para obreros, jardines populares y centros deportivos, elaboración de cerámica y tapices con «temas revolucionarios».[34] Se inauguró en octubre de 1935 y entre los maestros se contaban Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Julio Castellanos, Pablo O'Higgins, Jesús Bracho, Esperanza Muñoz Hoffman, Carlos Orozco Romero, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Feliciano Peña, Antonio Pujol, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Manuel Álvarez Bravo y David Alfaro Siqueiros.[35]

A partir del taller-escuela, la liga ofrecía sus servicios a las organizaciones obreras, con la elaboración de material que sirviera para sus manifestaciones y su labor de propaganda, como carteles, rótulos, banderolas, mantas, ilustración de periódicos, escenografías, estandartes y «decoraciones murales». Por «la causa del proletariado», la LEAR se dirigía a las organizaciones obreras

32 "Objetivos y organización interna del taller escuela experimental de artes plásticas de la sección correspondiente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 869, Doc. 2330, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

33 "Objetivos y organización interna del taller escuela experimental…".

34 "Objetivos y organización interna del taller escuela experimental…".

35 "Objetivos y organización interna del taller escuela experimental…".

ofreciendo una «cuota mínima» por un servicio de alta calidad y «dentro de la orientación revolucionaria».[36] Si bien el objetivo era aproximarse a los trabajadores y que formaran parte del taller-escuela, no quedan evidencias de que algún obrero se haya inscrito y José Chávez Morado afirmaba que los artistas no consiguieron mantener un trato directo más allá de la relación que tuvieron con los dirigentes de las organizaciones obreras.[37] Por su puesto, con esto se refería a la resonancia que tuvo el taller-escuela, pues hay evidencia de que los vínculos que la LEAR buscaba establecer con los trabajadores no quedaba en aspiraciones plasmadas en tinta y papel, pues impartía cursos a los obreros de Nonoalco y publicó pequeñas colaboraciones literarias de obreros en la revista *Frente a Frente*.[38] Asimismo, a partir del proyecto teatral de la LEAR, que se planteaba en los mismos términos que el taller-escuela de artes plásticas, se realizaron algunas funciones de teatro guiñol en las esquinas de barrios pobres y colonias obreras de la ciudad de México. Además, la liga colaboró con el Cuadro Dramático integrado por los obreros de los Talleres Gráficos de Nación, que luego se incorporó también a la LEAR, aunque no como agrupación, sino a partir de adhesiones individuales.[39]

La LEAR se vinculó con varias organizaciones obreras y colaboraba con éstas, como agrupación de artistas que proponían desde su propia trinchera, desde la intelectualidad que reconocía una agencia política en su labor, principalmente de acuerdo con la agenda antifascista. Siguiendo el «compromiso de mantener sus esfuerzos, capacidad y entusiasmo al servicio de las clases trabajadoras», la LEAR acreditó a Mario Pavón Flores, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada para actuar ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP),[40] una instancia obrera organizada por el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), pero impulsada por una serie de

36 "Circular # 1", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 977, Doc. 2492, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Carta del comité ejecutivo de la LEAR a la sección de Mérida", 9 de abril de 1937 Leopoldo Méndez, Caja 21, Expediente 1076, Documento 262, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

37 Elizabeth Fuentes Rojas, "El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938", en *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coord. María Esther Aguirre Lora (Ciudad de México: UNAM, 2017), 197.

38 "Sesión ordinaria de la sección de pedagogía", 9 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 863, Doc. 2299, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos", *Frente a Frente*, n° 3 (1935): 12-13; "Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos", *Frente a Frente*, n° 2 (1935): 4-5.

39 "El Teatro y la LEAR", *Frente a Frente*, n° 7 (1937): 19; "Teatro obrero en México", *Frente a Frente*, n° 1, 2ª época (1936): 15.

40 "Credencial que acredita a Mario Pavón, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 962, Doc. 2469, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

sindicatos, alianzas y confederaciones que pugnaban por la formación de un frente sindical único. Además el CNDP mantenía una postura antifascista.[41]

Varios miembros de la LEAR servían de conexión entre ésta y otras organizaciones obreras y antifascistas. Por ejemplo, la liga formaba parte y se encontraba entre los fundadores del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español, encargado de gestionar la asistencia a huérfanos y viudas de la guerra civil. Por otro lado, José Muñoz Cota, Roberto Reyes Pérez, Julio de la Fuente y David Alfaro Siqueiros fueron comisionados por la LEAR para representarla en el Frente Popular Antimperialista y la sección de artes plásticas colaboraba con éste decorando el local donde se efectuaban sus mítines.[42] La misma sección cooperó con la ilustración del periódico del PCM, *El Machete*, y de libros de lectura de la SEP que fueron empleados en las escuelas nocturnas para trabajadores. Elaboró también grabados para la Comisión Agraria Mixta y Enrique Gutmann, Santos Balmori y Leopoldo Méndez ilustraron algunos números de las revistas obreras *LUX* y *Futuro.* Además, uno de los miembros de la LEAR destacaba por ser un personaje que representaba un punto de convergencia entre varias organizaciones: Mario Pavón Flores era también miembro del PCM, consejero legal del SME y como abogado asesoraba a distintos sindicatos en conflictos laborales.[43]

En ocasiones, el combate al fascismo no quedaba en el apoyo moral a las organizaciones obreras, ni en espacios artísticos y literarios o en carteles y otros impresos, sino que pasaba a la acción directa y armada, como sucedió con la trifulca del 20 de noviembre de 1935, cuando el Comité Nacional de Defensa Proletaria llamó a los sindicatos a frenar la marcha de la Acción Revolucionaria Mexicanista, una organización fascista, conocida como los «camisas doradas» o «dorados», que pretendía llevar a cabo un acto conmemorativo en el Zócalo de la ciudad de México, con el fin de celebrar

41 El Comité Nacional de Defensa Proletaria se conformó en 1935 y entre sus fundadores se encontraban el Sindicato Mexicano de Electricistas, la Confederación Sindical Unitaria de México, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, el Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, la Cámara Nacional de Trabajo, la Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas, la Alianza y Federación de Obreros y Empleados de la Cía. de Tranvías de México y el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana, Samuel León, "El Comité Nacional de Defensa Proletaria", *Revista Mexicana de Sociología* 40, n° 2 (1978): 753.

42 "Acuérdese que la LEAR se adhiera a las actividades que con motivo del 25 aniversario de la Revolución Mexicana realizará el Frente Popular Antimperialista" Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 968, Doc. 2480, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

43 Como el sindicato de petroleros de la compañía "El Águila", por ejemplo. Óscar de Pablo, *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos* (Ciudad de México: Debate, 2018), 341. Además, Mario Pavón Flores publicó un folleto que formaba parte de la Biblioteca del Obrero y el Campesino, titulado "Cómo se organiza y funciona un sindicato". Nicolás Pizarro Suárez, "2 políticas en materia de publicaciones", *Frente a Frente*, n° 5 (1936): 21.

el aniversario de la revolución mexicana. Los dorados y las organizaciones obreras y antifascistas que pretendían cerrarles el paso colisionaron en la plaza principal, dejando un saldo rojo, con varios heridos de ambos bandos y algunas muertes qué lamentar. La LEAR participó en este enfrentamiento y entre el contingente de artistas destacó, por supuesto, la combatiente figura de Siqueiros. Los dorados eran acérrimos enemigos de la LEAR y el PCM, así como de los sindicatos y las organizaciones antifascistas; en varias ocasiones realizaron ataques a sus sedes. En alguna ocasión, la asamblea de la LEAR fue «disuelta a garrotazos» por la incursión de la ARM y era tal la amenaza que fue necesario establecer guardias armadas compuestas por los mismos miembros de la liga, con el fin de defender sus cuarteles de las acometidas de los dorados.[44]

Los artistas de la LEAR produjeron mucha obra gráfica y literaria advirtiendo sobre el peligro que representaba los Camisas Doradas. La postura antifascista de la liga se desplegó a través de diversas estrategias, constantemente exponía los peligros del fascismo en *Frente a Frente*, con textos críticos, fotomontajes y grabados. Por otro lado, para la LEAR resultaba imprescindible participar en las manifestaciones obreras, motivo por el cual instaba a sus miembros a sumarse a las marchas y mítines. Las secciones de la LEAR se integraban a las marchas del primero de mayo, a las manifestaciones anti-callistas y hay evidencia de que la liga también participó en movilizaciones relacionadas con la expropiación petrolera de 1938.[45]

La liga desfilaba junto con los obreros, producía obras plásticas y gráficas para éstos, pero también distribuía algunos impresos producidos por la LEAR con la finalidad de concientizar a los trabajadores. Siqueiros se jactaba de que el taller-escuela había elaborado, en un tiempo record de apenas 24 horas, un cartel de sesenta metros cuadrados para un mitin antifascista de CNDP. Además se insistía en la elaboración de carteles, en especial para ser utilizados en las manifestaciones del primero de mayo, en las cuales se promocionaba *Frente a Frente* y se distribuía la Hoja Popular Ilustrada de la LEAR.[46]

44 "Acuerdos de asamblea de la LEAR", Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 859, Doc. 2277, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; Juan de la Cabada, "Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR", f. 22, Archivo Juan de la Cabada; "Entrevista mecanoescrita la LEAR de la LEAR por Sandra Rosas García a Juan de la Cabada para el primer programa de radio Universidad", Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 5, f. 3, Archivo Juan de la Cabada; "La lucha de clases en México", *CROM*, mayo (1935): 1-2.

45 "Exhorto del comité ejecutivo de la LEAR", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 864, Doc. 2306, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

46 "Acuerdos tomados en asamblea", Fondo Reservado, Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2284, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

En la manifestación del primero de mayo de 1937, la LEAR participó con un nutrido contingente y elaboró grotescas figuras escultóricas antifascistas. Además de las obras que realizaba para sindicatos y organizaciones, la liga se pronunciaba como agrupación y portaba sus propios artilugios de protesta y propaganda. En este caso, caricaturizó a Hitler y a Mussolini, encerrados en una jaula rodeada por cinco manos empuñadas. La jaula se dispuso sobre un automóvil de carga y estaba cubierto por distintivos con las siglas de la LEAR.[47] Prácticamente se trataba de un carro alegórico antifascista que, por un lado, expresaba la posición de la LEAR, y por otro, hacía circular un discurso antifascista, con la intención de que fuera asimilado por los obreros en marcha, aprovechando el potencial político de la caricatura, que por medio de la sátira pone en entredicho y desmonta posiciones hegemónicas, dejando un margen para la crítica y la disidencia necesaria para la formación de la opinión pública. Los grandes líderes europeos fascistas, temibles y en peligroso ascenso, eran bajados de su pedestal pertrechado y sujetos a un desfile grotesco, como proscritos transportados en jaula hacia el cadalso, no sin antes ser sometidos al juicio del pueblo; o bien, paseados como animales de circo. Este acto tuvo una resonancia inusitada, pues los embajadores de Italia y Alemania protestaron ante lo que consideraban un insulto para su nación. La LEAR reconocía la intercesión de Cárdenas para apaciguar un posible conflicto diplomático, reduciendo el incidente a solo una incomodidad causada por la libre expresión de los obreros. Y aunque la liga se enorgullecía de los resultados de su intervención en la manifestación del primero de mayo, reconocía que «pasear a Hitler y a Mussolini en una jaula, pero solo en caricatura, es nada. Tenemos la esperanza de que esta caricatura se haga verdad, en un porvenir que esperamos próximo».[48]

Además de las intervenciones de la LEAR con efímeras composiciones escultóricas, las pinturas móviles de amplio formato y los carteles eran las obras visuales con las cuales la liga incursionaba en el espacio público. Además del cartel elaborado en tiempo record y que enorgullecía a Siqueiros, destaca la intervención de las imágenes de la LEAR en la ciudad de Morelia, Michoacán. En un viaje cultural que la liga organizó hacia esa ciudad, elaboró un retrato monumental de cárdenas (de 8 por 10 metros) que fue fijado en el exterior de un edificio del centro de la ciudad y luego en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo.[49] Asimismo, la LEAR fijó una gran

47 *Frente a Frente*, n° 10 (1937): 3.

48 *Frente a Frente*, n° 10 (1937): 3.

49 "Viaje cultural a Morelia", *Frente a Frente*, n° 4 (1936): 19.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 41-74

cantidad de carteles en los muros de portales y plazas públicas, entre los cuales, además, se encontraban las portadas de los primeros números de la segunda época de *Frente a Frente*. Debido a que tanto las pinturas de gran formato, como los carteles y las esculturas grotescas se trataban de obras que eran pensadas para un momento específico, sobre su circulación en el espacio público solo quedan algunas evidencias en testimonios de los artistas y en fotografías publicadas en *Frente a Frente*.

La circulación de estas imágenes en espacios públicos y exteriores significaba dos cosas: en primer lugar, las pinturas monumentales de la LEAR abrevaban del muralismo pero de cierto modo dislocaban su sentido, al presentarse como obras poco perdurables, que, por otro lado, además de su exposición en el exterior, tampoco respondían a las alternativas planteadas por Siqueiros para el muralismo, con la sugerencia de elaboración de proyectos murales colectivos que recurrieran a materiales y elementos técnicos modernos. Incluso, las pinturas monumentales de la LEAR adolecían de la calidad técnica y compositiva de las obras del muralismo mexicano. Sin embargo, estaban encaminadas a cumplir una función práctica e inmediata. En segundo lugar, con los carteles, la LEAR refrendaba su posición como parte de la trayectoria de los grupos de artistas en México, pues retomaba las estrategias que sus antecesores habían utilizado, con la apuesta por el impreso de gran formato y su intervención en las calles, buscando lectores fugaces en el transitar cotidiano.

Hoja Popular de la LEAR

Antes he mencionado que la LEAR distribuía sus impresos en las manifestaciones obreras. Uno de los proyectos principales de la agrupación era su revista *Frente a Frente* y solía promocionarla en marchas y mítines, donde se encontraría con potenciales lectores. Para ello, la liga elaboraba carteles y comisionaba a algunos de sus miembros para que promovieran su venta entre los contingentes de obreros.[50]

50 "Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 2 de mayo de 1936 en su local oficial San Jerónimo 53-A", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2287, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

Por otro lado, destaca la distribución de otra de las publicaciones de la LEAR, pensada para llegar al público de una manera más inmediata, a partir de un formato que podía circular como folleto, pero que por sus dimensiones también funcionaba como cartel. La Hoja Popular de la LEAR era una hoja volante de amplio formato (alrededor de 30x40 cm y en algunos casos alcanzaba un largo de 60 cm.) e ilustrada con grabados en madera o en linóleo. Queda evidencia de que al menos algunos de sus números fueron impresos en los Talleres Gráficos de la Nación, instancia encargada de las labores editoriales del Estado y organismo fundamental dentro de los proyectos educativos, culturales y de propaganda durante el gobierno de Cárdenas. La LEAR recibió cierta subvención del gobierno cardenista a través de los TGN, con descuentos y contribuciones que le permitían sacar a flote sus proyectos editoriales.[51]

En la Hoja Popular de la LEAR resonaba la experiencia de otras agrupaciones de artistas mexicanos que antecedieron a la liga, especialmente el caso del SOTPE y del Grupo de Pintores ¡30-30! Ambos habían incorporado elementos de la cultura popular en impresos de gran formato que funcionaban como cartel, destinados a la amplia difusión de imágenes y textos que se articulaban en la conformación de un discurso beligerante, contestatario y de crítica política y estética.

El primer número de la Hoja Popular de la LEAR apareció en marzo de 1935 y fue ilustrada por Leopoldo Méndez con un grabado en madera. Tenía unas dimensiones de 30x40 cm. y representaba una crítica a Nicolás Rodríguez, líder de los dorados. La Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), mejor conocida como los «camisas doradas» fue fundada en 1933 por Nicolás Rodríguez, un ex militar villista que reunió a otros veteranos y conformó una agrupación que emulaba las estrategias empleadas por grupos fascistas, como los Camisas Negras, por ejemplo. Los «dorados» eran una asociación paramilitar, xenófoba y radical, antisemita y anti china que emprendía acciones violentas enarbolando el lema «México para los mexicanos» y otras consignas

51 Sebastián Rivera Mir, "Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)", *Historia Mexicana* 68, n° 2 (2018): 613. Los impresos de la LEAR (carteles, credenciales, folletos, hojas populares, libros, boletos, programas de mano, invitaciones, tarjetas y la revista *Frente a Frente*) eran elaborados en los Talleres Gráficos de la Nación. La cuenta de la LEAR con los TGN indica un descuento de 17. 81 pesos y una contribución de 1782 pesos, pero no señala el costo total de la revista. "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en cuenta con los Talleres Gráficos de la Nación", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2352, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, junio 2022, pp. 41-74

como «muerte al comunismo».[52] Funcionaba también como un grupo de choque y rompe huelgas que solía atacar manifestaciones obreras y locales de organizaciones de izquierda.

Los Camisas Doradas actuaban por medio del discurso y las acciones violentas, se pronunciaban a través de manifiestos, comunicados y notas de prensa, pero también atacaban negocios de extranjeros, emboscaron al presidente de la Cámara Israelita de Comercio,[53] asaltaron la sede del PCM y junto con éste y otros grupos de izquierda protagonizaron el enfrentamiento violento derivado de la conmemoración de la revolución mexicana, el 20 de noviembre de 1935. Se consideraba un grupo patriota de «hombres de convicciones», en contra del despojo y el cierre de puertas a los nacionales que suponían que implicaban los extranjeros, a los cuales asociaban con «la incultura y el vicio». Además, dirigían su lucha «a los salteadores del poder y de la política, a los vendidos de Rusia».[54]

En la prensa y en pronunciamientos de organizaciones de izquierda se demandaba el desarme y disolución de los dorados.[55] La LEAR abordaba el tema constantemente, con imágenes críticas que exhibían un perfil nefando de tal agrupación, exhibidas en exposiciones de artes plásticas y de carteles, en la revista *Frente a Frente* y en hojas volantes. No es extraño que la Hoja Popular de la LEAR haya sido inaugurada con esta temática, y no solo por su afiliación antifascista. Parecía que la influencia de los dorados y los estragos que causaba iban en incremento, por lo cual consideraba necesario combatirlos por todos los medios. Ya he señalado que este combate en ocasiones llegaba incluso al enfrentamiento directo y armado, pero por otro lado, desde su propia trinchera, la liga se armaba y pretendía armar a su público con información que describía al enemigo, con un discurso político que se enunciaba por medios artísticos.

En el primer número de la Hoja Popular Ilustrada, el texto, escrito a la manera de los corridos populares, contaba una historia sobre Nicolás Rodríguez, el líder de la ARM. El autor, Cristóbal Suárez, describió en verso «la historia negra» de Rodríguez, quien quedaba expuesto como un personaje

52 Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)* (Ciudad de México: FCE, 2000), 200-203.

53 Gojman de Backal, *Camisas escudos y desfiles militares*, 220-227.

54 "Manifiesto de los dorados", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1448, Doc. 3023, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

55 "Disolución de los 'camisas doradas' es una necesidad social", *El Nacional* (México), 11 de julio, 1936, 1; "Respuesta a los camisas doradas", *Excélsior* (México), 24 de noviembre, 1935, 7; "Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos", *El Machete* (México, 23 de noviembre, 1935, 3.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

oportunista y traidor a la patria, estafador de mexicanos que despojaba de sus bienes a favor de «gringos terratenientes». También sugiere que se trataba de un «contrabandista de drogas», aunque no se desarrollaba esta acusación y afirmaba que solo ejemplificaba, a manera de botón de muestra, una parte de lo que se le podría imputar al líder de los dorados.

> Solo pongo aquí en el sol
> Unos trapitos colgados,
> Chica muestra de quien es
> EL JEFE DE ESTOS DORADOS[56]

El corrido se titulaba «el arriero y sus mulas» aludiendo al ejército de camisas doradas que seguía el liderazgo de Rodríguez. Al representar a los dorados como mulas, guiados por el arriero, se construye una caricatura donde la asociación animalesca sugiere la falta de criterio de un grupo de sujetos cuyo radicalismo se acusa como irracional. En ese sentido, el fascismo de los dorados no se justifica como una posición consciente, sino que se presenta derivada y dependiente de una instancia superior al «arriero» que finalmente trabaja bajo las órdenes de Hitler.

> Al arriero y a las mulas
> que Hitler manda dorar,
> es necesario ponerlos,
> con verdad en su lugar.[57]

El texto describe a los Camisas Doradas como criminales y al pueblo como su víctima. El grabado de Méndez Ilustraba la historia de «don Nico y su yunta» narrada por el corrido y mostraba una escena del despojo denunciado en el texto. Una pequeña familia se ve desalojada, expulsada por dos sujetos vestidos de traje y corbata, armados con látigo y revólver e identificados a partir de las insignias de su sombrero. Uno, representa a Nicolás Rodríguez, identificado con el símbolo del nacionalsocialismo y refrendado con las siglas de la ARM; el otro, representa al capital, personificado por el «terrateniente gringo» que porta un sombrero donde se distingue un signo monetario.

56 Leopoldo Méndez, *Guerra y Fachismo. Hoja Popular No.1 LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=452:guerra-y-fachismo-hoja-popular-no1-lear&Itemid=6

57 Méndez, *Guerra y Fachimo*…

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

La familia es echada a la calle, los padres sostienen a los hijos en actitud protectora, mientras parecen caer derrotados sobre sus posesiones yacentes en el suelo.[58]

Flanqueando esta escena conformada con imagen y texto, en la hoja de la LEAR se publicó también una nota informativa sobre el fascismo y la guerra, la cual explica el ascenso del fascismo y su relación con una guerra inminente, expone el armamentismo de Alemania y Japón y declara que «la verdadera paz solo la podrán imponer los obreros y campesinos si fraternizan en el frente de batalla».[59] Los objetivos de la hoja eran claros, por medio de referentes de la cultura popular se planteaba una problemática que se presentaba como un peligro real para el pueblo, que como personaje secundario se mostraba como víctima del fascismo en el corrido sobre Nicolás Rodríguez, pero con el texto informativo se le llamaba a situarse a la cabeza, como el protagonista que podría ser agente de cambio ante una problemática que afectaba el escenario mundial.

En otra hoja volante de la LEAR, ilustrada igualmente por un grabado de Leopoldo Méndez, se denunciaban los ataques violentos que los dorados cometían en contra de los obreros. Ataviados con camisa, sombrero y un distintivo de la ARM, tres dorados tunden a dos obreros que se encontraban en protesta contra la explotación capitalista. Un obrero sucumbe y se desploma herido por macana, mientras que el otro se muestra en pie, recargado sobre una diagonal que marca la bandera aún sostenida por el otro obrero yaciente. Los puños cerrados del obrero en pie se encuentran en una línea paralela al asta de la bandera. Esta disposición responde a una actitud defensiva, con uno se cubre y parece cubrir la cabeza de su compañero, mientras que el otro se muestra alzado, como símbolo de lucha, común en la iconografía revolucionaria del siglo XX. Los dorados atacan a los obreros con macanas, cuchillos y armas de fuego, mientras éstos se muestran resistentes, solo sujetos a la bandera que enuncia su consigna contra la explotación capitalista. El obrero aún en pie, resiste, en un instante congelado por la imagen que muestra una detonación de un arma de fuego justo frente a su pecho.[60]

Con esta hoja, la LEAR se pronunciaba contra «los asesinos de los trabajadores» y denunciaba un altercado que había tenido lugar recientemente,

58 Méndez, *Guerra y Fachimo*…

59 Méndez, *Guerra y Fachimo*…

60 Leopoldo Méndez, *Cómo pretenden. Hoja volante LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=454:como-pretenden-hoja-volante-lear&Itemid=6

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

con una manifestación de obreros interrumpida por la incursión violenta de los dorados y en la cual habían sido atacados obreros, estudiantes, mujeres y niños. La hoja denunciaba también el ataque al local de una organización revolucionaria, con la venia de las autoridades policiacas. Se trataba de una alusión a la incursión de los Camisas Doradas a la sede del PCM, un partido que a pesar de que había salido de la ilegalidad, aún no se desembarazaba totalmente de la represión que habría sufrido en años anteriores al ascenso de Cárdenas. Pero el ataque a las oficinas de un partido no era tan grave como otros atropellos denunciados en la hoja de la LEAR, a través de la hoja volante, la liga denunciaba e informaba, pero también llamaba a la unión de los trabajadores en contra del fascismo y los invitaba a hacer frente a «todas las "camisas" de todos los colores».[61]

Las Hojas Populares de la LEAR protestaban y llamaban al combate contra el fascismo, pero también narraban las novedades que se sucedían en el ambiente político del momento, como sucedió con el reporte satírico del exilio de Calles. Con el corrido, ¡«Ora sí ya se jué Calles…!» se anunciaba el destierro de Plutarco Elías Calles, presidente de México en el periodo de 1924-1928, pero que mantuvo su influencia contundente y casi incuestionable durante tres de los gobiernos que le sucedieron: el de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. Este periodo político de la historia de México conocido como «el maximato» prolongó la injerencia de Calles en asuntos de Estado hasta 1934, a través de su influencia en el Partido Nacional Revolucionario (PNR), fundado por él mismo en 1929. Además, Calles estableció una alianza conveniente con la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y su líder Luis N. Morones. Sin embargo, la reorganización de las masas le otorgó al gobierno de Cárdenas una base social que incrementó su poder político al tiempo que se consolidaba el movimiento obrero. La política de masas cardenista le dio sustento a su régimen y cuando Calles y sus aliados se pronunciaron en contra de una ola de huelgas y marcaron una posición que cuestionaba la solidaridad de Cárdenas con el movimiento obrero, se generaron tensiones políticas que desembocaron en el destierro de Calles y la consolidación de la hegemonía cardenista.[62]

Calles representaba uno de los grandes enemigos de la LEAR, considerado ejemplo del fascismo en México y constantemente asociado con Hitler y

61 Méndez, *Cómo pretenden*.

62 Kevin, Middlebrook, *The paradox of revolution. Labor, the state and authoritarism in Mexico* (London: John Hopkins University Press, 1995), 87.

Mussolini. Por ejemplo, aparecía junto con éstos en un fotomontaje que ilustró la cubierta del número tres de la segunda época de *Frente a Frente*, en el cual se mostraba como aliado de los líderes fascistas europeos y asesino de obreros.[63]

Un grabado en linóleo realizado por Alfredo Zalce ilustraba el corrido. La imagen reforzaba el relato de Calles sorprendido en su cama cuando se le anunció que estaba condenando al exilio. Esta historia fue motivo de otros grabados y era la versión que circulaba sobre el destierro de Calles. Se afirmaba que éste había sido notificado del exilio forzoso, muy temprano por la mañana, por un grupo de militares que lo encontraron reposando en su cama y leyendo *Mi Lucha* de Hitler. En verso, el texto alude a este momento sin detenerse en detalles anecdóticos, pero remarcando elementos que delataban la posición de Calles, como el uso de colores asociados al fascismo: azul y blanco.

> En su cama reposaba
> envuelto en colcha de seda,
> en su bata azul y blanca
> parecía una inmaculada
> que soñaba en ser el Hitler
> de la nación mexicana.[64]

En el grabado, Calles yace sobre una cama y se resiste a salir de ella, se aferra con sus garras a la sábana que lo cubre, mientras tres personajes, un obrero, un campesino y una mujer, se afanan por hacerlo salir de su lecho entre un claro forcejeo que se evidencia con el ángulo de la sábana tirante sostenida por la mujer y la base de la cama que sucumbe ante la fuerza imprimida por el obrero que tira de ella, haciéndola ceder. Como he señalado en líneas atrás, en ese momento, la figura del obrero era preponderante y desplazaba el protagonismo que había tenido el campesino en una década anterior. Mientras en la imagen el obrero se muestra activo y efectuando una acción contundente que hacía salir a Calles de un espacio de confort, el campesino participa en la escena, pero de cierto modo se mantiene al margen, no toca la cama, pero se dirige hacia Calles señalándolo con la hoz. Este instrumento y el sombrero, que como un gesto de modestia sostiene el personaje sobre su abdomen, son los atributos que lo caracterizan como el campesino. El

63 *Frente a Frente*, n°3, 2ª época (1936).

64 lfredo Zalce, *Ora sí ya se jué Calles! Hoja Popular LEAR* [grabado sobre linóleo] 1936, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=456:ora-si-ya-se-jue-calles-hoja-popular-lear&Itemid=6

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

obrero se delata vestido de overol y con la camisa remangada, dejando los brazos libres para el trabajo manual. La mujer se sitúa en el vértice de una composición triangular dispuesta en diagonal ascendente hacia la izquierda y remarcada por el brazo que alza, con el puño cerrado, símbolo de lucha de los trabajadores.[65] En ese momento el movimiento feminista organizado en el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) se consideraba parte de la contienda revolucionaria. En un grabado elaborado por la LEAR y publicado en *El Machete* se mostraba al FUPDM dentro de los aliados que constituían «la unidad nacional de todas las fuerzas populares».[66] Con la ilustración de Méndez en la hoja popular se reforzaba esta idea y aunque la mujer no se mencionaba en el texto del corrido, sí se hacía énfasis en la coalición de fuerzas populares en torno al cardenismo.

> Ya se acabó la paciencia
> del buen pueblo mexicano
> de obreros y campesinos
> Cárdenas y sus amigos.

De un lado la revolución, y del otro, la contrarrevolución. En el grabado de Zalce se muestra a Calles caricaturizado de manera grotesca, como una figura diabólica, de acuerdo con la iconografía demoniaca que representaba al diablo con atributos y características monstruosas, constituidas a partir de una hibridación que conformaba imágenes de una figura con rasgos antropomorfos, pero compuesta por diferentes partes de animales. Calles se representa con garras, extremidades peludas, orejas puntiagudas y colmillos pronunciados, además de dos cuernos que se dibujan con los pliegues del gorro de dormir que porta sobre su cabeza. Respecto a éste, cabe señalar que se trata de una prenda femenina. Calles se retrata en la cama, en una posición vulnerable, en pijama, pero no es ataviado con un gorro de dormir para hombre, que es más bien de diseño triangular. La revolución mexicana era asociada con la virilidad y, en distintos momentos, los artistas fomentaron esta noción desde sus propios programas, definiendo el deber ser del arte y el artista mexicano como un sujeto viril en tanto que revolucionario, en contraste con aquellos cuestionados como contrarrevolucionarios y frecuentemente designados como afeminados. Este debate entre la definición de posiciones antagónicas a partir del afeminamiento y la virilidad fue motivo de polémicas

65 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

66 "Unidad de todas las fuerzas populares", *El Machete*, 1 de mayo (1936), 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

en el seno del campo artístico y literario mexicano.[67] A menudo, los artistas asumidos como revolucionarios asociaban a sus contrarios, designados como contrarrevolucionarios, con la homosexualidad, o con sujetos que pretendían «castrar» la revolución. Asimismo, los contrarrevolucionarios también eran tipificados con base en vínculos con el clero y, además, desde una retórica que delineaba posiciones dicotómicas a partir de los héroes de la revolución y sus contrincantes, comúnmente se establecían asociaciones entre los sujetos cuestionados y la figura de Porfirio Díaz. Una cruz en la cabecera de la cama de Calles sirve como delación de su conservadurismo, mientras que el libro abierto y apoyado sobre su regazo, marcado con la insignia del nacionalsocialismo, alude a lectura de *Mi Lucha*, presente en la anécdota sobre el destierro de Calles.[68]

Por otro lado, en el texto se remarcaba el perfil contrarrevolucionario de Calles a partir de su asociación con Porfirio Díaz.

> Nadie te va a fusilar
> que no te tiemblen las corvas,
> como no eres el que manda,
> ya ora nadie fusila;
> el mátalos en caliente
> se acabó con tu reinado
> así que ora solamente
> pa que no sigas fregando
> te vamos a desterrar.[69]

El destierro de Calles se comparaba con el de Díaz, así como sus métodos de coerción, el «mátalos en caliente» característico de Díaz, se impone también sobre Calles, designado, implícitamente, como dictador. Además, el corrido señala que partirá al exilio sobre un «aeroplano de plata» que representaría al «nuevo Ipiranga», haciendo alusión al nombre del barco que llevó a Díaz hacia el destierro.[70]

Antes he señalado que Mitchell reconoce cierto contenido violento en el arte público, o cierta violencia que se ejerce desde el arte público, en contra de hegemonías desgastadas. Las hojas populares de la LEAR parecían operar en

67 Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica* nacionalista (Ciudad de México: FCE, 1999), 35-37.
68 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...
69 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...
70 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

ese sentido y como las grotescas figuras escultóricas con las cuales se manifestó la LEAR en la marcha del primero de mayo, el tono satírico y caricaturesco propiciaba el cuestionamiento de figuras políticas claves, puestas al nivel del piso y susceptibles a la crítica popular. El objetivo pedagógico dirigido hacia los obreros en pos de su concientización se establecía en términos lúdicos, pero sin soslayar la complejidad tanto de los problemas que se exponían como de la posible participación que en ellos tendrían los sujetos revolucionarios.

Consideraciones finales

El arte público en México propuesto ente las décadas de 1920 y 1930 apostó por un carácter educativo y doctrinario, por una finalidad pedagógica de tintes civilizadores y movilizadores, dirigido a sujetos concretos que se imaginaban de acuerdo con retóricas de revoluciones que situaban al pueblo en el rol protagonista, con la responsabilidad suprema de hacer patente y real la revolución, tarea para la cual el arte antes debía disponerse como herramienta para llegar a estas resoluciones.

El objetivo del arte público mexicano no solo respondía a intenciones estéticas, sino que, de origen, la categoría estaba impregnada por proposiciones políticas. En ese sentido, la propuesta de arte público de la LEAR estaba destinada a la promoción de ideologías y la formación de íconos, pero también desarticulaba héroes y discursos hegemónicos. Tenía una función propagandística tendiente a reforzar o a desmotar ideologías, por medio de un lenguaje doctrinario y gestos iconoclastas que vilipendiaban al enemigo, un villano presentado como contrario a la revolución de los trabajadores y que debía ser combatido.

Aunque quizá podría parecer una obviedad, los grupos de artistas en México solían refrendar, precisamente, su condición de grupo. Reconocerse como un sujeto colectivo implicaba que el arte que proponían se elaboraría también en esos términos. La colaboración resultaba una noción fundamental no solo entre quienes formaban parte de los grupos, sino de éstos con otras colectividades a las cuales se dirigían, que, como he señalado líneas atrás, serían fundamentalmente los obreros y campesinos. Se trataba entonces de sujetos colectivos que proponían en ese sentido hacia sujetos igualmente colectivos.

La colaboración de la LEAR con los obreros ampliaba la noción de colectividad que ya de por sí era patente en su propia organización, como

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

un grupo de artistas e intelectuales tan variado y numeroso. A través de su vínculo con los obreros establecido por medio de su propuesta de arte público, los artistas se integraban en un contexto social donde su función era útil dentro de un proceso emancipador que no se constreñía al ámbito creativo y «propio» del artista, sino que lo ponía de la mano con otros sectores sociales en una cruzada común que se antojaba trascendente, tanto por el combate al fascismo como por la realización de la revolución. Entonces, el arte público propuesto por la LEAR no solo pretendía incidir en sus interlocutores, sino que también otorgaba sentido a la agrupación misma, a partir del diálogo que establecía con los obreros, como una tarea imprescindible y trascendente que refrendaba la posición y la función de los artistas en la sociedad.

Ahora bien, si consideramos que el arte público puede entenderse como tal no solo como monumento, sino también en la medida en que se inscriba en la esfera pública, en un espacio de argumentación, reflexión e incluso de disentimiento, resulta pertinente revisar la propuesta de arte público de la LEAR, a veces elaborado también en gran formato, pero más bien móvil y un tanto efímero, aunque con un alcance efectivo dentro de su propia inmediatez, de acuerdo con los propósitos que motivaban su inserción en el espacio público, específicamente en relación con el movimiento obrero. El arte público propuesto por la LEAR debía integrarse a la lucha de los trabajadores y en ese sentido, además de tener motivos didácticos y doctrinarios, también se trataba de un arte beligerante y combativo que participaba en las movilizaciones obreras.

Las proposiciones sobre el arte público mexicano y los estudios al respecto se han centrado principalmente en la experiencia del muralismo, revisar el caso de la LEAR nos permite observar tanto la crítica a ese proyecto pictórico, las alternativas que plantearon sus mismos protagonistas y las vías de la producción estética que proponía la liga con el fin de incidir en movilizaciones obreras, con un alcance político que no se pensaba limitado a sugestiones que hipotéticamente movilizarían a sus interlocutores, sino que pretendía involucrarse con éstos de manera efectiva, instalando el arte entre los sujetos a los cuales se pretendía llegar, en medio de sus propias resoluciones políticas, tales como las manifestaciones, mítines y protestas. Más allá de representaciones alegóricas que elevaban a obreros y campesinos a la condición de símbolo de lucha, las imágenes y los productos icono-textuales propuestos por la LEAR situaban a los trabajadores como protagonistas de la imagen, con la representación de escenarios y problemáticas reales de las cuales participaban, mostraba contenidos que podrían ser útiles de manera

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

inmediata, refrendando de este modo el sentido utilitario y la funcionalidad que se esperaba de un arte público dispuesto como herramienta para la realización de la revolución.

Referencias bibliográficas

Archivo Juan de la Cabada, México.

Fondo Leopoldo Méndez. Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México.

Alfaro Siqueiros, David. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". En *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, compilado por Raquel Tibol, 62-78. Ciudad de México: Empresas Editoriales S.A., 1969.

Alfaro Siqueiros, David. "Rivera's counter-revolutionary road". *New Masses*, (1934): 16.

Alfaro Siqueiros, David. "Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México". *Frente a Frente,* n° 3, (1935): 8.

Alfaro Siqueiros, David. "The mexican experience in art". *First American Artist Congress*, New York: The Congress, 1936: 100-101.

Bonet, Juan Manuel. "Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas". En *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950,* editado por Salvador Albiñana, 121-136. Ciudad de México: CONACULTA, 2014.

Caplow, Deborah. *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print*. Texas: University of Texas Press, 2007.

"Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR". *Frente a Frente*, n° 5 (1936): 2.

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: AKAL, 2000.

"Derrotero de conferencias". *Frente a Frente*, n° 13 (1938): 15.

"Disolución de los 'camisas doradas' es una necesidad social", *El Nacional* (México), 11 de julio, 1936, 1.

Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006.

"El Teatro y la LEAR". *Frente a Frente*, n° 7 (1937): 19.

Esquivel, Miguel Ángel. "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930". En *Arte y utopía en América Latina*, Alberto Híjar, Alberto Argüello, Luis Rius y Miguel Ángel Esquivel, 133-147. Ciudad de México: CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000.

Frente a Frente, n°3, 2ª época, cubierta, (1936).

Frente a Frente, n° 10, (1937): 3.

Fuentes Rojas, Elizabeth. "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida" (Tesis doctoral, UNAM, 1995).

Fuentes Rojas, Elizabeth. "El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938". En *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coordinado por María Esther Aguirre Lora, 187-234. Ciudad de México: UNAM, 2017.

Gojman de Backal, Alicia. *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*. Ciudad de México: FCE, 2000.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar*. Ciudad de México: UNAM, 2008.

Guttsman, W. L. *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Lear, John. "Representing workers, the workers represented". *Third Text* 3 (2014): 235-255.

Lear, John. *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2017.

León, Samuel de. "El Comité Nacional de Defensa Proletaria". *Revista Mexicana de Sociología* 40, n° 2 (1978): 729-762.

"Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos". *Frente a Frente*, n° 2 (1935): 4-5.

"Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos", *Frente a Frente*, n° 3 (1935): 12-13

Lodder, Christina. "The press for a New Art in Russia (1917-1921)". En *Art and journal on the political front 1910-1940*, editado por Virginia Hagelstein Marquardt, 63-99. Florida: University Press of Florida, 1997.

Lomelí Vanegas, Leonardo. "Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX". *Economía UNAM* 9, n° 27 (2012): 91-108.

"Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos", *El Machete* (México, 23 de noviembre, 1935, 3.

"Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", *El Machete* (México), segunda quincena de junio (1924), 4.

Méndez, Leopoldo. Cómo pretenden. Hoja volante LEAR [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=454:como-pretenden-hoja-volante-lear&Itemid=6

Méndez, Leopoldo. *Guerra y Fachismo. Hoja Popular No.1 LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=452:guerra-y-fachismo-hoja-popular-no1-lear&Itemid=6

Middlebrook, Kevin. *The paradox of revolution. Labor, the state and authoritarism in Mexico*. London: John Hopkins University Press, 1995.

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.* Madrid: Ediciones Akal, 2009.

Orozco, José Clemente, "General report of the mexican delegation to the American Arists' Congress". En *First American Artists' Congress*, 97. New York: The Congress, 1936.

Pablo, Óscar de. *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos*. Ciudad de México: Debate, 2018.

"Respuesta a los camisas doradas", *Excélsior* (México), 24 de noviembre, 1935, 7

Reyes Palma, Francisco. "Otras modernidades, otros modernismos". En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, coordinado por Esther Acevedo, 17-38. Ciudad de México: CONACULTA, 2002.

Reyes Palma, Francisco. "Arte funcional y vanguardia". En *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*, 83-94. Ciudad de México: INBA, 1991.

Rivera Mir, Sebastián. "Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)". *Historia Mexicana* 68, nº 2 (2018): 611-656.

"Síntesis de los principios declarativos de la LEAR". *Frente a Frente*, n° 1 (1934): 3.

Sheridan, Guillermo. México en 1932: la polémica nacionalista. Ciudad de México: FCE, 1999.

Spenser, Daniela. *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista*. Ciudad de México: CIESAS, 2009.

"Teatro obrero en México". *Frente a Frente*, n° 1, 2ª época (1936): 15.

"Viaje cultural a Morelia". *Frente a Frente*, n° 4 (1936): 19.

Zalce, Alfredo. *Ora sí ya se jué Calles! Hoja Popular LEAR* [grabado sobre linóleo] 1936, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=456:ora-si-ya-se-jue-calles-hoja-popular-lear&Itemid=6

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 41-74

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: dtieri@correo.um.edu.uy; Nataly Cáceres Santacruz: nacacsan@alu.upo.es

Cecilia Arias
Universidad de la República, Uruguay
cecilia.arias4@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-0908-7777

Recibido: 01/11/2021 - Aceptado: 14/12/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Arias, Cecilia. "La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 75-116. https://doi.org/10.25185/11.4

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo

Resumen: El estudio indaga sobre la representación de José Enrique Rodó y sus ideas en el monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo. Aborda cuándo y cómo se decidió conmemorar a este intelectual y escritor uruguayo en el espacio público montevideano, analiza el vínculo del monumento con el medio urbano, el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que trasmite. Reflexiona sobre el problema de la función de los monumentos en el espacio público, de la materialización de las conmemoraciones como lugares de memoria y de construcción de la identidad.

Palabras clave: José Enrique Rodó. Espacio público montevideano. Historia de las Ideas. Historia del Arte. Monumento. Memoria.

The image and ideas of José Enrique Rodó in the public space of Montevideo. Analysis of the monument located in the Parque Rodó de Montevideo

Abstract: The study investigates the representation of José Enrique Rodó and his ideas in the monument located in the Parque Rodó in Montevideo. It addresses when and how it was decided to commemorate this Uruguayan intellectual and writer in the public space of Montevideo, analyzes the monument's link with the urban environment, the message of the time it contains and the ideas about Rodó that it transmits. It reflects on the problem of the function of monuments in public space, of the materialization of commemorations as places of memory and construction of identity.

Keywords: José Enrique Rodó. Montevideo public space. History of Ideas. History of art. Monument. Memory.

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó no espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado no Parque Rodó de Montevidéu

Resumo: O estudo investiga a representação de José Enrique Rodó e suas idéias no monumento localizado no Parque Rodó em Montevidéu. Aborda quando e como se decidiu comemorar este intelectual e escritor uruguaio no espaço público de Montevidéu, analisa a ligação do monumento com o meio urbano, a mensagem do tempo que contém e as ideias sobre e sobre Rodó que transmite. Reflete sobre o problema da função dos monumentos no espaço público, da materialização das comemorações como lugares de memória e construção de identidade.

Palavras-chave: José Enrique Rodó. Espaço público de Montevidéu. História das Idéias. História da arte. Monumento. Memória.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Introducción

El estudio que aquí se presenta indaga en el monumento homenaje a José Enrique Rodó, en la imagen y las ideas del escritor que trasmite la obra realizada por el escultor uruguayo José Belloni, localizada en el Parque Rodó de Montevideo.

En el año 2021 se dedicó en Uruguay el Día del Patrimonio a homenajear a J.E. Rodó bajo el lema «Las ideas cambian el mundo» en ocasión de cumplirse 150 años de su nacimiento. Además del aniversario, razones personales, que refieren a mi historia y mi memoria, llevaron a decidirme por investigar la representación de Rodó en la ciudad.

Mi vínculo inicial con Rodó no fue como para otros uruguayos a través de la lectura de sus textos. Al igual que para muchos de los montevideanos Rodó está presente en mi memoria de la ciudad. Es el nombre del parque que denomina al barrio en el que viví parte de mi niñez y adolescencia. Conocía la existencia del monumento a Rodó, recuerdo su presencia, pero no que me detuviera a observarlo ni que supiera a quien estaba dedicado. Seguramente se debió a que no estaba iluminado, no quedaba en mi recorrido habitual y sobre todo a que nadie me habló de él. Más tarde, cuando estudiaba en el IPA, Rodó era la calle que atravesaba cuando iba caminando a las bibliotecas Nacional y del IAVA.

Los recuerdos, aunque sean muy personales, afirma Halbwachs,[1] existen en relación a un conjunto de nociones, personas, grupos, lugares, fechas, palabras, formas de lenguaje, razonamientos e ideas. La memoria tiene siempre un carácter social, se construye en ámbitos colectivos como la familia, la clase social, la religión. Puesto que la memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta (Halbawchs, 1968), el monumento, la plaza, la calle, es una manera de evitar el olvido, de mantener viva la memoria sobre determinado hecho o personaje.

El Estado, desde las instituciones educativas, desde su intervención en el espacio público y en los medios de comunicación, en las fiestas y celebraciones, en las políticas culturales, es un agente central –pero no el único- en la configuración de la memoria colectiva de una nación. Materializar una conmemoración, establecer lugares de memoria mediante monumentos en el

1 Maurice Halbwachs, "Memoria colectiva y memoria histórica", en *La memoria colectiva* (París: PUF, 1968), 209-219, http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf.

espacio público, nombres de calles o barrios son mecanismos de construcción de memoria e identidad.

En el trabajo indago en cuándo y cómo se decidió conmemorar a Rodó en el espacio público montevideano y quiénes decidieron la ejecución del monumento. Luego me centro en el análisis del monumento ubicado en el Parque Rodó, estudio su vínculo con el medio urbano y realizo un análisis iconográfico iconológico que busca explicar las características formales e identificar el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que trasmite.

La historia y la memoria no son actividades inocentes ni objetivas, tampoco lo es el arte. Así como el historiador no «hace la historia, lo único que puede hacer es una historia»,[2] el Estado y los actores sociales buscan mantener la memoria y evitar el olvido de ciertas personas y hechos, y el artista representa una historia de acuerdo a su interpretación que satisface a quienes realizan el encargo.

Lo nombres de calles, barrios, parques, los monumentos son lugares de memoria[3] y constituyen mecanismos de construcción de memoria e identidad colectiva de un barrio, una ciudad o de una nación.

Los lugares de memoria son, ante todo, restos

> [...] son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. De allí viene el aspecto nostálgico de esas empresas de veneración, patéticas y glaciales. Son los rituales de una sociedad sin rituales; sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza; fidelidades particulares en una sociedad que lima los particularismos; diferenciaciones de hecho en una sociedad que nivela por principio; signos de reconocimiento y de pertenencia de grupo en una sociedad que tiende a no reconocer más que a individuos iguales e idénticos. Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea [...] si lo que defienden no estuviera amenazado, ya no habría necesidad de construirlo.[4]

Al recordar un personaje, un colectivo o hecho histórico con un lugar de memoria se lo destaca del resto, se busca mantener vivo su recuerdo y bloquear el olvido, «inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para [...]

2 Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993), 67.
3 Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Trilce, 2008).
4 Nora, *Los lugares de la memoria*, 24 -25.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos»,[5] sin embargo «los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones».[6]

El monumento cumple la misma función que el historiador, según Peter Burke «custodiar el recuerdo de los acontecimientos públicos documentados, en beneficio de los actores –para darles fama- y en beneficio de la posteridad –para que aprenda de su ejemplo».[7] Quienes diseñan un monumento buscan resaltar en su tiempo la figura, las acciones o ideas por las que se destacó y rescatarlas para el futuro. En esa selección asumen la función de «el que sabe [...] ya no el "articulador" sino el "intérprete" y el "filtro" de la memoria que posibilite la relectura del pasado y ofrezca las bases de un nuevo relato fundante de la historia; así como también puede ser quien posibilite el olvido implícito en el nuevo relato».[8] El espectador hará su propia lectura a partir de sus conocimientos previos y su posición, incluso puede dar lugar a la polémica. Al proyectar ciertas ideas y cierta imagen el monumento «puede también no ser una materialidad o una localización física sino ser un espacio intelectual [...] constituido por el propio ámbito del debate académico».[9]

El marco teórico que seguiré sobre el método iconográfico iconológico para el análisis del monumento es el que aportan Fernando García Esteban[10] respecto al vínculo entre escultura y medio urbano y Erwin Panofsky.[11] También fueron de gran utilidad los conceptos y modelos que emplea Miriam Hojman en su tesis de Maestría sobre Arte y espacio público en Montevideo, aunque el período que aborda es posterior (1959-1973). Asimismo, aportaron al estudio la pregunta del historiador E. Gombrich[12] respecto a si los monumentos públicos satisfacen la función de mantener vivo el recuerdo de una persona representada, su análisis sobre la localización de los mismos y su afirmación del fracaso total de las estatuas.

García Esteban sostiene que la fundamentación de que una escultura sea un monumento «radica en la idea o raíz que lo motivan».[13] Funcionan como

5 Nora, *Los lugares de la memoria*, 34.
6 Nora, *Los lugares de la memoria*, 34.
7 Hugo Achugar, *Planetas sin boca* (Montevideo: Trilce, 2004), 165.
8 Achugar, *Planetas sin boca*, 165.
9 Achugar, *Planetas sin boca,* 169.
10 Fernando García Esteban, *Escultura y medio urbano* (Montevideo: Colección Documentos de Arquitectura, 1978)
11 Erwin Panofsky, Erwin *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1983).
12 Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes* (Ciudad de México: FCE, 1999).
13 García Esteban, *Escultura y medio urbano*, 19.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

un museo a cielo abierto, están allí estáticas y de esa forma el homenaje perdura. El vínculo con el medio urbano se construye a partir del lugar donde se la localice, por lo tanto, el emplazamiento, la orientación, el sitio y sus alrededores son claves en ese vínculo, habilitan diferentes posibilidades para su observación y disfrute estético. Como en toda escultura es relevante el material, el volumen, el color, la condición táctil, las luces y sombras, el tamaño, pero él enfatiza en el vínculo con lo espacial, la luz, la acción del clima y los huecos del contorno. Incluida en el medio urbano la escultura es regulada y a la vez regula a cuanto la rodea.

Panofsky distingue iconografía de iconología. Parte de la etimología de las palabras y señala que mientras que *grafía* denota lo descriptivo, *logia* refiere a pensamiento o razón, mientras que lo iconográfico se ocupa de las imágenes, la iconología consiste en una síntesis más que en un análisis. Establece tres pasos en el método. El primero es el abordaje pre iconográfico, en el que se describe el tema, la técnica, el material, las formas, la composición, dimensiones, líneas, colores y luz. El segundo paso, el iconográfico, consiste en una lectura de la imagen; se establece de qué trata la obra, se identifican vínculos literarios, personajes y alegorías representados, se relaciona con el contexto en que se desarrolla la obra y con el artista que la realiza, se buscan relaciones entre la obra y hechos históricos pasados o de aquel tiempo, se intenta comprender el imaginario que lo alentaba o que buscaba construirse a partir de la imagen. El tercer paso, el abordaje iconológico analiza el porqué de la imagen y de sus signos, las ideas y valores, qué simboliza y trasmite la imagen y las razones ideológicas del proyecto.

Pero ¿cuántos comprenden lo que el monumento representa?, ¿cuántos de los que lo ven se interesan por saber qué representa o qué significado tienen los personajes que presenta?, *¿qué* les trasmite a los espectadores?, ¿qué reflexiones dispara?

La gestación del monumento homenaje a José Enrique Rodó y su conservación

José Enrique Rodó nació en Montevideo, el 15 de junio de 1871 y falleció en Palermo, Italia, el 1 de mayo de 1917.

Intelectual, integrante de la clase media y de la generación del 900, se destacó como ensayista, crítico literario, periodista, profesor de literatura y

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

diputado, pero lo que consagró su reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional fueron sus obras literarias y el pensamiento que en ellas expresó.

La relevancia de Rodó entre los universitarios latinoamericanos del 900 se manifestó en las resoluciones del primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo entre el 1° y 7 de marzo de 1920, entre las que se propuso la realización de un monumento a Rodó y se decidió crear una sala de conferencias en homenaje a Rodó.

Se creó una comisión homenaje a Rodó presidida por José Scoseria[14] que en 1920 recibió de Julio Lerena Juanicó[15] la propuesta de crear un auditórium en lugar de un monumento. Lerena Juanicó argumentaba, contrariamente a la tendencia imperante, que las estatuas no logran «exteriorizar y hacer tangibles los valores morales» que se pretenden exaltar por lo que propone homenajearlo con un «templo laico [...] donde todos los hombres, el ciudadano como el peregrino, que tuviesen un pensar bello capaz de superiorizar la condición del semejante, lo difundieran desde aquella tribuna».[16] Añadía que faltaba en Montevideo un espacio apropiado para conferencias literarias o audiciones musicales y propuso ubicar esta «Casa de Artes» o «Auditorium Rodó» en el Parque que lleva su nombre.

Es interesante el planteo de Lerena porque contradice el pensamiento de la época acerca de la pedagogía de las estatuas y propone homenajear a Rodó con la construcción y creación de un espacio cultural de usos múltiples al que denomina «templo laico». Esta expresión fue muy usada en el *Uruguay del 900* en referencia a obras públicas y edificios construidos o iniciados en la época con los que se buscaba trasmitir ideas y valores asociados con virtudes cívicas.

En las primeras décadas del siglo XX, según G. Caetano, C. Pérez y D. Tomeo, el programa urbano imaginado y parcialmente concretado por el batllismo tenía el propósito de refundar Montevideo con el fin de difundir ideas y valores propios de una «religión civil que dominara en el espacio público, en el que no debían aparecer símbolos o identificaciones dominantes

14 José Scoseria (Montevideo, 1861 – Montevideo, 1946). Doctor en medicina y cirugía, Profesor Titular y Decano de la Facultad de Medicina, director de la Comisión de Caridad y promotor de la laicización de todos sus servicios, redactor con Jiménez de Aréchaga de la ley que creó la Dirección General de Asistencia Pública que sustituyó a la Comisión de Caridad en 1910, de la cual fue también su director, presidente del Consejo de Higiene entre 1928 y 1931.

15 Julio Lerena Juanicó (1879-1938), escritor, poeta uruguayo.

16 Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Lerena Juanicó, "Cómo ha de ser el monumento a Rodó", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jose-enrique-rodo/html/01c6a3f7-25a0-44ca-9a96-eaceea80d254_13.html

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

pertenecientes a "religiones positivas"».[17] Este programa reformista se basaba en un «ideal de ciudadanía preciso, de carácter hiperintegrador y con sensibilidad social de tono igualitarista».[18] Procuraba crear una ciudad «más democrática» y con «sesgo moralista» a través de edificios, monumentos y acciones urbanas que reforzaban «la identificación de la sociedad con una comunidad de valores cívicos, cuya influencia debía llegar también al terreno de la "sensibilidad moral" y de "lo puramente individual"».[19]

En este contexto, Lerena Juanicó propuso crear en un parque muy concurrido por los habitantes de Montevideo el «Auditorium Rodó», un espacio público para la expresión y difusión del arte y la cultura, para la educación de los ciudadanos, democratizador e integrador de la ciudadanía. No encontré en la bibliografía consultada qué repercusiones tuvo esta idea, pero lo cierto es que no se concretó.

El Estado en la década del 20 y 30 del siglo XX se propuso la ejecución de diferentes obras en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia; se realizaron obras escultóricas, se construyeron edificios de gobierno, anchas avenidas, parques y plazas de deportes; se procuró embellecer la ciudad y construir la ciudad balneario. Escultores uruguayos representaron personajes que contribuyeron a la formación de la nacionalidad: el inmigrante, el estibador, el obrero urbano, el aguatero, la maestra, el labrador, el gaucho. Se homenajea a Artigas con una escultura en la plaza Independencia, aunque es un italiano quien la ejecuta, y a los Constituyentes del 30,[20] a Los últimos charrúas y se realiza el monumento a La carreta. Según Ana Frega y Ariadna Islas, aunque «en un principio el modelo de identidad "cosmopolita" y el "nativismo criollo" parecieron ser excluyentes uno del otro, ambos patrones de integración a la ciudadanía en el estado republicano pudieron conciliarse y contribuir a la percepción de una "ciudadanía homogénea"».[21]

17 Gerardo Caetano, Cecilia Pérez, y Daniela Tomeo, Daniela, "Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica.1906-1956", en *Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica. 1906 -1956*, dir. ed. Ramón Gutiérrez (Montevideo: farq CEDODAL 2010), 25.

18 Caetano, Pérez, y Tomeo, "Eugenio Baroffio", 26.

19 Caetano, Pérez, y Tomeo, "Eugenio Baroffio", 28.

20 Obelisco que homenajea a quienes elaboraron la primera Constitución del Uruguay que rigió a partir de 1830, obra del escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, situada en el Parque Batlle y Ordóñez, en la confluencia del Bv. Gral. Artigas y las Avdas. 18 de Julio y Dr. Luis Morquio.

21 Ariadna Islas y Ana Frega, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad", en *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, ed. Ana Frega "et al." (Montevideo: Banda Oriental, 2008), 365.

El parque Rodó fue pensado, al igual que otros creados a comienzos del siglo XX en la ciudad, como un espacio de esparcimiento, de contacto con la naturaleza, favorecedor de una salud integral, pero también como un espacio para la educación del ciudadano.

A mediados de 1930, durante el terrismo,[22] 20 años después de la muerte de Rodó, se concretaron pasos decisivos para la ejecución del monumento.

El 10 de agosto de 1936 la Junta Departamental de Montevideo decidió[23] localizar el monumento a erigirse a la memoria de José Enrique Rodó en la plaza de los 33 orientales. Años después, el 27 de junio de 1944, el intendente Municipal de Montevideo, Juan P. Fabini,[24] previo acuerdo con la Comisión Nacional de Monumento a Rodó, modificó la localización establecida anteriormente por la Junta Departamental y resolvió erigir el monumento en el Parque que lleva el nombre del escritor.

La financiación del monumento fue nacional. La ley 9.639 del Presupuesto General de Gastos, del 30 de diciembre de 1936, estableció la suma de pesos 20.000.00 para erigir los monumentos a Rodó y a Zorrilla de San Martín, el doble del monto adjudicado para el funcionamiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes y para atender al programa de premios y recompensas del Salón Anual,[25] equivalía a lo adjudicado a la construcción de catorce viviendas rurales.[26]

El 4 de julio de 1941 José Belloni ganó por concurso la ejecución del monumento en homenaje a Rodó. En un concurso anterior, realizado en 1937 con el mismo propósito, declarado desierto el primer premio, había obtenido el segundo premio al igual que Edmundo Pratti.

El 27 de febrero de 1947, a 30 años de su muerte, se inauguró el monumento a José Enrique Rodó con una ceremonia oficial apoteótica que se inició con el Himno Nacional ejecutado por la orquesta y el coro del Sodre hicieron uso de la palabra el Dr. Dardo Regules, en nombre de la Comisión Nacional

22 Período que abarca desde el golpe de Estado de Gabriel Terra hasta el golpe de Estado de Alfredo Baldomir (1933-1942).

23 Decreto 1164.

24 Decreto 4274.

25 El Decreto-Ley nº 10.277 creó la Comisión Nacional de Bellas Artes y estableció para los gastos necesarios a su funcionamiento y para atender al programa de premios y recompensas del Salón Anual, destinar la partida de diez mil pesos ($ 10.000.00) comprendida en el Presupuesto Nacional de Gastos.

26 En 1936 se adjudicaron 1.000 a 1.500 pesos en préstamos para la reconstrucción o construcción de viviendas en el medio rural. El monto adjudicado para ambos monumentos equivalía aproximadamente a lo adjudicado a la construcción de 14 viviendas. Graciela Aristondo Martín, "La legislación de la vivienda popular en el Uruguay del siglo XX" *Scripta Nova. Revista electrónica de la Universidad de Barcelona* (2005).

del Monumento, el Dr. Juan José Carbajal Victorica, Ministro de Instrucción Pública, en nombre del gobierno nacional y el Prof. Andrés Martínez Trueba por el gobierno de Montevideo. Siguió un desfile de cadetes de las Academias Militar y Naval y finalizó la orquesta del Sodre con la ejecución de la *Oda de la Alegría* de la novena sinfonía de Beethoven. Hicieron guardia de honor al pie del monumento dos delegaciones de alumnos del Liceo Nº 1 y la Escuela Nº 53, ambas llamadas José Enrique Rodó.

En 2008 el monumento fue reacondicionado y restaurado por el escultor José Alberto Belloni, nieto de José Belloni, financiado por la Intendencia Municipal de Montevideo bajo el gobierno del Frente Amplio a cargo del intendente Ricardo Ehrlich. Fue dotado de un nuevo sistema hidráulico y de iluminación escenográfica, se realizó un acondicionamiento general del entorno y se instaló un sistema anti vandálico. Cabe agregar que fue el primer monumento en la ciudad en contar con ese sistema que incluyó una alarma con respuesta y tuvo un costo de 6.000 dólares. El presupuesto de la restauración fue de 32.000 dólares, «US$ 10.000 por el trabajo de José Alberto Belloni, US$ 5.000 por el de su ayudante Yanet Chango, US$ 14.000 la fundición en bronce y US$ 2.000 para otros rubros como limpieza, cercado perimetral y seguridad».[27][28]

En el 2018 la IM cambió la iluminación del parque y se incluye destacar las obras, entre ellas el monumento a Rodó.

En el año 2017 la IM realizó un llamado para desarrollar una aplicación móvil de un proyecto interactivo con algunos monumentos del Parque Rodó, entre ellos el del monumento a Rodó. La App, *Parque Rodó*, relata la historia del parque y de los puntos notables entre los que incluye el monumento a Rodó. Describe las escenas y personajes en él representados. Permite visitar el parque con una audioguía que lo único que requiere es que la persona baje la aplicación.

En 2018 por decisión del Poder Legislativo se designó *José Enrique Rodó* a la sala de lectura de la biblioteca del Palacio.

27 "El monumento a Rodó recupera su esplendor", *El País* (Uruguay), 1 de noviembre, 2008.

28 La vegetación añadida disparaba la alarma por lo cual años más tarde se resolvió desconectarla y establecer vigilancia 24 horas además de las cámaras. En 2017, debido al hurto de varias letras de bronce, la IM resolvió retirarlas todas. Desde hace dos años una cooperativa en convenio con la IM se encarga de la vigilancia desde las 6 a las 22 horas. Además de las letras, Yanet Chango informó que faltan tres de las seis copas lo que se confirma al visitar el monumento.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

El interés por conmemorar la figura de Rodó y su obra se mantuvo desde su muerte hasta el presente. Quienes ocuparon cargos en el Estado uruguayo tanto a nivel nacional como departamental decidieron que Rodó perdurara en la memoria de los montevideanos.

La gestación del monumento abarcó desde la muerte de Rodó, en 1917, que coincide con el freno al primer batllismo,[29] hasta que se erige el monumento en 1947, en pleno neobatllismo o restauración reformista.[30] Si consideramos la periodización propuesta para el Estado uruguayo por Filgueira, Garcé, Ramos y Yaffé, transcurre durante la primera etapa de expansión del Estado (1904-1958) caracterizada por un fuerte optimismo en la capacidad del Estado para regular el mercado, incorporar a la sociedad e impulsar el desarrollo del país.

En las primeras décadas del siglo XXI, el gobierno frenteamplista de Montevideo, decidió restaurar, resguardar, iluminar y difundir lo que el monumento representa.

El reconocimiento a Rodó fue cuestión de interés no sólo del Partido Colorado, el cual Rodó integró y por el que fue electo diputado. También fue del Frente Amplio que desde el gobierno municipal de Montevideo concretó acciones para preservar, difundir y explicar el homenaje.

Análisis del Monumento homenaje a Rodó del escultor José Belloni

Cuando José Belloni ganó el concurso para el Monumento homenaje a José Enrique Rodó tenía 59 años, era un artista reconocido en el Uruguay y respetado internacionalmente. Formado artísticamente en Suiza, Roma y Múnich, en 1914 se radicó definitivamente en Uruguay, país donde había nacido y vivido hasta los 8 años. Belloni era reconocido como «el gran escultor nacional»[31]pero había incursionado también como pintor, ebanista, herrero

29 Feliciano Viera quien fue electo presidente de la República, expresó en la Convención Nacional del Partido Colorado el 12 de agosto de 1916: «Hemos marchado bastante a prisa: hagamos un alto en la jornada». Manifestaba el sentir de los sectores conservadores que querían frenar las reformas.

30 Término acuñado por Germán D'Elía para designar el período de la historia del Uruguay entre 1946 y 1958, que comparten y usan otros historiadores como por ejemplo Gerardo Caetano y José Pedro Rilla, con variantes porque delimitan el período, al que llaman también restauración reformista, entre 1945 y 1955, mientras que el Dr. en Ciencia Política D. Buquet extiende el período entre 1942 y 1958.

31 *El Bien Público* (Uruguay), 12 de mayo, 1944.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

y diseñador; fue Profesor entre 1914 y 1932 en el Círculo de Bellas Artes, en la Escuela Industrial y en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Había realizado numerosas esculturas, el monumento al pintor Carlos María Herrera (1921), la ornamentación del Salón de los Pasos perdidos, dos Cariátides, y los Tímpanos Laterales del Palacio Legislativo (1923), el busto del Dr. Vásquez Acevedo (1925), el monumento a la poetisa María Eugenia Vaz Ferreira (1927), el monumento Vanguardia de la Patria (dedicado a la aviación, en 1927), el monumento a Guillermo Tell (1931) entre otras. La obra que mayor fama y popularidad le había dado era La carreta (1934), con la que obtuvo la medalla de oro en el concurso Premio Folklórico del Ministerio de Instrucción Pública. Su ejecución fue encargada por el Municipio de Montevideo. En 1940 fue premiado con la Medalla de Oro en el Salón Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro por su obra La Tradición.

Belloni participó de reuniones con intelectuales de su época como Víctor Pérez Petit,[32] biógrafo de Rodó, y artistas como el escultor Juan Manuel Ferrari,[33] en la galería de arte Moretti, en los cafés Carlitos, Irigoyen y Brasilero, con quienes se interiorizó de la temática literaria histórico gauchesca nativista. Junto al escultor José Luis Zorrilla de San Martín retomó, según Hernández,[34] la dirección indicada por el pintor Juan Manuel Blanes y sus hijos de reflejar los temas que exaltan la nacionalidad representando a los protagonistas y los sucesos en los que ella fue forjada.

Pereda encuentra influencias del pensamiento de Rodó en la obra de Belloni. Al referirse al monumento a la Carreta dirá

> Con este grupo escultórico Belloni haría realidad las palabras de José Enrique Rodó en "El que vendrá": Día vendrá en que el artista sudamericano se colocará en medio de la majestuosidad de la Pampa y desprejuiciado de todos los vicios europeos llevará al verso, la prosa o la escultura, todas las bellezas de las cosas nuestras.[35]

32 Abogado, crítico, novelista, ensayista, poeta, dramaturgo, cuentista, había fundado junto a los hermanos Martínez Vigil y a José Enrique Rodó la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales que se publicó entre 1895 y 1897. Fue amigo de Rodó y luego su biógrafo.

33 Juan Manuel Ferrari (Montevideo, 1874 – Buenos Aires, 1916) fue autor de los monumentos a Juan Antonio Lavalleja en la ciudad de Minas en 1902, a la batalla de las Piedras inaugurado en mayo de 1911, al Ejército de Los Andes del General San Martín, al pie de la cordillera de los Andes inaugurado en 1914, entre otros, y participó en el concurso del monumento a Artigas en la plaza Independencia en el que resultó finalista.

34 Anhelo Hernández, "José Belloni", *El Grillo*, noviembre de 1956.

35 Raquel Pereda, *Uruguay. 12 escultores* (Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 1976), 111.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Su destreza como escultor además de los temas y la forma en que los abordó explican que el artista disfrutara tempranamente, según consigna Raquel Pereda, del reconocimiento intelectual y popular. Su obra «directa, sencilla, canto nostálgico y evocador, no necesitó disquisiciones para ser comprendida».[36]

Belloni también fue retratista, realizó arte funerario, desnudos y medallas conmemorativas.

Presentó en el Concurso para el Monumento homenaje a Rodó al menos tres bocetos, *Gorgias*, *Fontana* y *Esperanza*.[37] El primero fue el proyecto ganador por unanimidad mientras que los otros recibieron menciones especiales.

Yanet Chango proporcionó copias de otro proyecto para un monumento a Rodó que Belloni llamó *Serenidad*; el documento carece de fecha por lo que no se puede establecer si se presentó para este concurso o para el anterior.

Belloni ideó los monumentos para ser ubicados, según explicita en el proyecto *Fontana*, en la plaza *de los 33 orientales*, sobre la avenida 18 de julio. En él tuvo en cuenta cómo daría sobre ellos la luz del sol, previendo también la iluminación nocturna.

En el proyecto *Fontana,* el escultor planteó que el centro es la fuente, sus juegos de agua y musicalidad. En ella un friso de bajorrelieves donde se representaban escenas de parábolas seleccionadas de *Motivos de Proteo: La despedida de Gorgias, los seis peregrinos, Lucrecia y el Mago, Hylas*. Propuso variantes en la fuente, una tiene una estructura hexagonal (figura 1) y otra prismática (figura 2). Sobre ellas se asientan tres discos concéntricos de tamaño decreciente en sentido ascendente, y sobre el centro del último surge la figura de Ariel con sus alas desplegadas y sus brazos en alto. Delante de toda la estructura que soporta la fuente, se representa a Rodó sentado sobre una plataforma a la que se accede por tres escalones, presenta sus piernas cruzadas y sus brazos abiertos descansando sobre prismas que se colocan a sus lados y junto a otros de distintos tamaños que forman un podio que rodea al escritor.

36 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 99.

37 Se logró acceder también al proyecto *Fontana* y a las imágenes de los bocetos *Fontana* y *Esperanza* gracias a la colaboración de Yanet Chango, a Fernando Foglino del Museo Virtual Belloni, y al Álbum *La colección fotográfica de José Belloni. Obras* en Anáforas, publicación de la Facultad de la Información y Comunicación.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

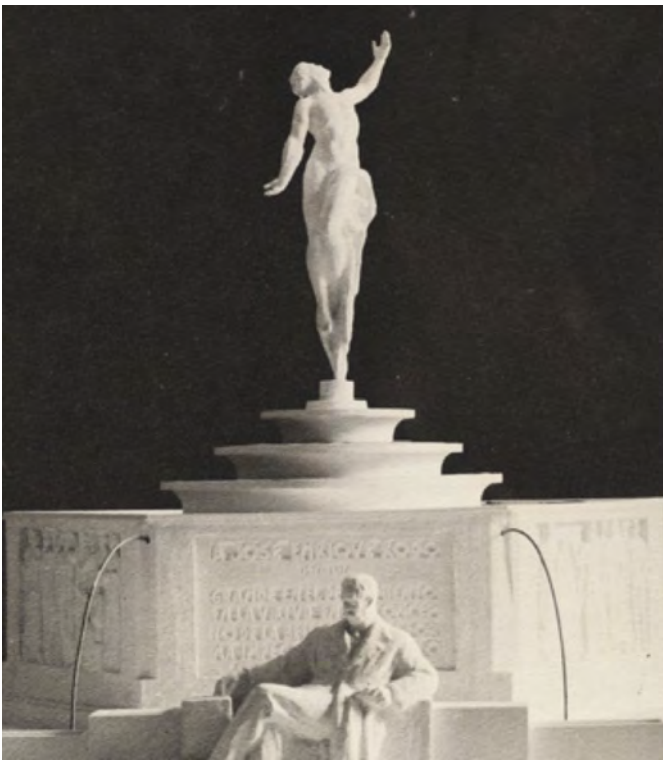


Figura 1. Proyecto Fontana, Colección fotográfica José Belloni.
Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación
https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211

Figura 2. Proyecto Fontana, Colección fotográfica José Belloni.
Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación.
https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211

En el proyecto *Serenidad* (figuras 3 y 4), Belloni explicita que las partes arquitectónicas del monumento se desarrollan en horizontal y vertical. La horizontal da origen a una «serena fuente, pues fuente de belleza, de honda y superior belleza es la obra de Rodó.» Una estructura prismática horizontal se coloca sobre un basamento al que se accede por dos escalones y delante «un estanque que se hunde en la tierra» sirve de marco a la figura que representa a Rodó que está colocada en el centro del basamento. El escritor que está sentado, serio y con ceño fruncido, vestido con una toga griega, con un brazo doblado sosteniendo su cabeza y el otro apoyado sobre su rodilla derecha manteniendo un libro. Detrás, sobre su cabeza, un bajo relieve representa a Ariel, colocado a lo largo como si estuviera flotando, «evocación de su libro evangelio de nuestra juventud». Quiso diferenciarlo, según dice en el proyecto, de los «vulgares ángeles de nuestros cementerios [...] consiguiendo [...] la sensación de levedad que tiene que dar el genio del aire». Sobre los prismas esculpió diferentes bajo relieves que conforman un friso «desarrollándose en forma de alas o de libro abierto cuyas páginas están ilustradas con parábolas del escritor.» Eligió las parábolas «más prácticamente plásticas» de *Motivos de Proteo*: *Los seis peregrinos, La pampa de granito, Lucrecia y el Mago, La despedida de Gorgias*. En la parte posterior grabó un bajo relieve de grandes proporciones en homenaje al libro perdido de Rodó y otros dos relieves representan las parábolas *La emoción del Bárbaro* e *Hylas*. Tres bancos ofrecen descanso y permiten la lectura de las leyendas que reproducen «máximas dictadas por el maestro en su altruista evangelio de esperanza».[38]

Del proyecto *Esperanza* (figura 5) sólo se accedió a las fotos. Sobre un alto pedestal se visualiza un conjunto de jóvenes de pie, marchando muy próximos entre sí y enlazados por sus brazos y manos, desnudos o cubiertos parcialmente sus cuerpos por túnicas, delante de toda una figura que representa seguramente a Ariel, con sus brazos abiertos. Delante del pedestal, la figura de Rodó de pie sosteniendo un libro entre sus manos. Detrás del pedestal se distinguen distintas figuras, una de ellas sentada y una fuente de forma cuadrangular. En toda la estructura predominan las líneas y ángulos rectos.

38 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

Figura 3. Proyecto Serenidad, Colección fotográfica José Belloni. Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211

Figura 4. Proyecto Serenidad, Colección Fotográfica José Belloni. Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211

Figura 5. Proyecto Esperanza, Colección Fotográfica José Belloni. Fuente: Museo Virtual Belloni. Colección fotográfica José Belloni (enviada por mail)

Comparando los distintos proyectos se concluye que todos incluyeron la representación de Ariel y de Rodó, aunque tuvieron diferencias en cómo se los representó. Ariel se propuso como escultura exenta en *Fontana y Esperanza* y como relieve en *Serenidad* y, como se verá más adelante, en *Gorgias*, el proyecto ganador. En todos excepto en el segundo aparece solo, en los dos últimos detrás y encima de Rodó, sugiriendo que es producto de su pensamiento mientras que en el tercero está en la parte más elevada de la fuente. En *Esperanza* se lo colocó junto a un grupo de jóvenes a quienes se sugiere que guía. A Rodó lo representó sentado en *Fontana* y *Serenidad* y de pie en *Esperanza* mientras que en *Gorgias* lo personificó con un busto. Las parábolas fueron incluidas en *Fontana*, *Serenidad* y en el proyecto ganador. Los tres incluyeron *La despedida de Gorgias* y *Los seis peregrinos*. Seguramente en la evaluación del jurado estuvo presente además de las cuestiones estéticas la claridad con que en la propuesta se trasmitía el pensamiento de Rodó, priorizando en las ideas que planteó en Ariel y en las parábolas seleccionadas. En todos los proyectos incluye la presencia de agua mediante una fuente o un estanque.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Raquel Pereda relata que «Belloni trabaja activamente durante varios años en el "Monumento a Rodó" hasta su culminación en 1944 al presentarlo en su taller en tamaño definitivo, a la consideración pública».[39]

Ese mismo año, el intendente de Montevideo, resolvió por decreto ubicarlo en el Parque Rodó donde continúa hasta el presente.

Análisis pre iconográfico

El monumento se encuentra en un espacio del parque cercano a las avenidas Sarmiento y Julio Herrera y Reissig, desde las cuales se lo ve, pero no se lo puede apreciar en detalle. Está emplazado en una sección del parque delimitada por la senda Vehicular Peatonal, las avenidas Sarmiento y José Requena y García.

El lugar de emplazamiento fue decidido por el intendente municipal Ing. Fabini junto con José Belloni y el director de arquitectura Arq. Eugenio Baroffio «sobre la parte más alta de la margen del lago, en un medio de singulares posibilidades estéticas y paisajistas [...]. El boscaje, la buena Iluminación del lugar y los declives del terreno darán mayor relevancia al monumento».[40]

En el paisaje que lo rodea se destacan un pino de las Canarias, palmeras Washingtonia y Phoenix, magnolias norteamericanas, un *ibirapitá*, un *timbó*, un libocedro,[41] «una hilera de ciruelos de jardín contrasta su colorido con el del granito gris del monumento y el telón de fondo del ibirapitá, entre otros»[42] En el reacondicionamiento paisajístico realizado en el año 2008 se agregaron *pennisetum rubrum*,[43] lavandas, agapantos, jazmines y ligustrinas entre otras especies.

39 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 115.

40 "El monumento a Rodó", *La Mañana* (Uruguay). 12 de marzo de 1944.

41 El original fue sustituido poco antes de 2008.

42 Jardín en Uruguay. "Ayer estuvimos. El parque Rodó de Montevideo", enero de 2008, https://www.jardinenuruguay.com/ParqueRodo/estuvimosrodo1.htm

43 Yanet Chango, en entrevista telefónica con la autora el 13 de marzo de 2021, comunicó que los desprendimientos de estas plantas activaban la alarma por lo que la IM resolvió desconectarla.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Figura 6. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021

El monumento se encuentra apartado de las calles más transitadas, en un espacio al que se accede caminando por varios senderos. Sorprende por sus dimensiones y el conjunto de elementos que lo componen. Los caminos internos permiten rodearlo y observarlo desde diferentes perspectivas; su emplazamiento permite recorrerlo con la mirada de forma pausada y atenta y da lugar a la experiencia estética. Si se lo observa desde el lado del parque se lo visualiza sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada mientras que del lado enfrentado a la calle Sarmiento una fuente y la plataforma escalonada separan el conjunto del espectador.

José Belloni, consigna Laroche,[44] trabajó en el monumento cinco años con la colaboración de los escultores Enna Vanoni y Stelio Belloni, hijo del escultor, y la asistencia de Roberto Fernández y José Pazos. La parte de granito estuvo a cargo de los hermanos Portela y la fundición de Rolando Vignale.

El monumento se compone de un gran basamento de 9 metros de largo y 1 metro de altura sobre el centro del cual se coloca un pilar de 17,11 metros de altura y a sus lados dos grupos escultóricos que representan la parábola

44 Walter Laroche, *Estatuaria en el Uruguay.* Tomo 1 (Montevideo: Palacio Legislativo. Biblioteca, 1980), 154

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

de *La despedida de Gorgias* a la izquierda y *Los seis peregrinos* a la derecha, cada uno compuesto por seis personajes de aproximadamente 2,5 metros de altura. Debajo de ambos grupos, en el basamento, letras adosadas forman fragmentos del texto de *La despedida de Gorgias*, en el frente: *Por el que me venza, con honor en vosotros* y en el lado posterior*: Maestro por el que te venza con honor en nosotros*. Bajo el grupo que representa *Los seis peregrinos* en el frente: *A un gran amor no hay recuerdo que no se asocie* y del lado posterior: *Un gran amor es el alma misma de quien ama.*

En el pilar central un relieve de una figura masculina joven representa a Ariel y debajo, sobre un pedestal se encuentra un busto en cuya base se lee *José Enrique Rodó* y debajo, en el pedestal la fecha de su nacimiento y muerte: *1871- 1917*. Del lado posterior el pilar está subdividido en tres espacios rectangulares en donde se reitera el relieve de un niño representando tres momentos de la parábola *Mirando jugar a un niño* y arriba grabada la frase *No hay límite donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción*. Delante del basamento una fuente con la forma de una parábola completa el monumento.

Figura 7. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó,
Fotografía Cecilia Arias, 12 de marzo de 2021

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Los grupos escultóricos y el busto de Rodó son de bulto redondo, la figura de Ariel está tallada en relieve alto y medio, las escenas de *Mirando jugar a un niño* y las letras arriba de ellas son esculpidas en bajo relieve.

En cuanto a los materiales, la parte arquitectónica de la obra, base, pilar y fuente, está construida en granito gris sobre el que se tallaron los relieves; el busto de Rodó, los grupos escultóricos y las letras añadidas al basamento, en el pilar y busto son de bronce estatuario.[45]

Se distinguen formas de representación figurativas y academicistas. El busto de Rodó es naturalista pero idealizado, representa al escritor con sus rasgos característicos y en un momento de reflexión. Si bien tiene un parecido fisonómico con las fotografías del escritor, Belloni acentúa su ceño fruncido y lo representa con un aspecto mayor al de las últimas fotos. El relieve de Ariel es una alegoría del genio, lo representa joven y de acuerdo al canon de belleza griego clásico, los grupos escultóricos y el niño presentan un naturalismo idealizado porque se ajustan al canon clásico en sus proporciones y en las posturas que son equilibradas, presentan en general movimientos leves, aunque algunas poses y gestos son teatrales, un tanto exageradas; tienen diferentes expresiones faciales, pero todas manifiestan serenidad. Las partes desnudas de los cuerpos de los grupos escultóricos lucen una musculatura y proporciones que coinciden con el canon de belleza clásico. Se aplica además la técnica de tela mojada que deja visible la anatomía que la tela cubre. Se constata que Belloni buscó plasmar en las representaciones de las figuras un aspecto similar a como se presentaban en la Grecia clásica, el conjunto tiene una impronta clásica, moderada, mesurada, acorde con Rodó y la temática seleccionada para representar. El tamaño de los personajes es mayor al tamaño natural de un hombre y un poco mayor a cómo eran representados los atletas griegos[46] en la época clásica.

Belloni, sostiene García Esteban, cultiva «el naturalismo [...] es, fundamentalmente modelador. Quiere decir que desarrolla y concreta la forma a partir del barro. Si en algunos monumentos [...] sigue de cerca la minucia descriptiva, ello no otorga al total, compromiso justo con la realidad».[47]

El conjunto es bifronte, sólo observándolo desde los dos frentes se puede apreciar la totalidad de lo que representa y leer los textos que contiene, pero

45 90% de cobre, 10% de estaño.

46 El *Doríforo* de Policleto, canon de la escultura clásica griega, mide 2, 13 m. de altura

47 Fernando García Esteban, *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*, (Montevideo: Universidad/Publicaciones, 1970), 110.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

además se debe circular y observar las escenas desde diferentes perspectivas para captar los gestos, actitudes y cómo se relacionan entre sí los distintos personajes. De todas formas, uno de los frentes es el principal.

El espejo de agua que configura la fuente duplica la imagen, refleja los cuerpos escultóricos, la aleja del espectador y define e incrementa los espacios de contemplación.

El pilar es el eje central del monumento que dota al conjunto de una gran verticalidad que es contrarrestada por la horizontalidad del basamento y las figuras colocadas sobre el mismo.

El conjunto escultórico es armónico, equilibrado y simétrico. Los grupos escultóricos están ubicados a ambos lados del pilar y tienen la misma cantidad de personajes, todos están de pie y en cada conjunto uno de los personajes está separado del resto, con lo que se genera un espacio vacío entre el personaje y el grupo.

En el frente principal, del pilar adosado al pilar central, emerge la figura de Ariel, cuyas piernas, talladas en un relieve medio, surgen por encima de la cabeza de Rodó, su tronco erguido, brazos en alto uno y el otro flexionado rodean la cabeza alzada que mira hacia arriba y a la izquierda, todos tallados en un alto relieve. De su cuerpo surgen alas que desde el pilar adosado continúan por el pilar central prolongándose en líneas verticales talladas que terminan en el borde superior del pilar. La figura de Ariel acompaña y acentúa el sentido ascensional del pilar central.

El otro frente del pilar se encuentra subdividido en espacios rectangulares. El inferior y superior de mayor tamaño enmarcan tres escenas de la parábola *Mirando jugar a un niño* colocados uno sobre el otro en espacios de igual tamaño. La escena inferior representa al niño con una copa y un junco, la del medio al niño llenando la copa de arena y la superior al niño alzando una copa con flores.

El grupo que representa *La despedida de Gorgias*, ubicado a la izquierda del busto de Rodó está conformado por seis personajes, el Maestro y cinco discípulos, el primero separado y de frente al resto, vinculado a través de las posturas, gestos y miradas, distanciado por un espacio vacío mientras que los cinco discípulos están a escasa distancia uno de otro. Todos los personajes están de pie vestidos con túnicas características de la antigua Grecia. La del Maestro cubre totalmente su cuerpo mientras que las otras son hasta arriba de la rodilla o están abiertas, dejando visible una pierna o todo el cuerpo desnudo

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

a excepción de la pelvis. Gorgias extiende su brazo izquierdo en dirección al grupo y en el derecho, flexionado, sostiene una copa. Los discípulos están en diferentes posiciones de perfil, con las piernas extendidas o levemente flexionadas, mirando al Maestro, tres adelante y dos atrás, con sus brazos extendidos o flexionados, uno de ellos o ambos, hacia el Maestro, sosteniendo con la mano una copa[48].

Figura 8. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021.

48 Tres copas han sido hurtadas desde la última restauración del monumento sostuvo Yanet Chango en comunicación telefónica con la autora el 13 de marzo de 2021.

Figura 9. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, *La despedida de Gorgias*, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021.

El grupo que representa a *Los seis peregrinos*, ubicado a la derecha del busto, también está conformado por seis personajes de pie, uno de ellos distanciado del resto. La diferencia es que todos miran hacia la misma dirección, al frente, excepto uno que gira su cuerpo y mira hacia atrás; cierra el grupo por detrás un perro. Los dos que van adelante llevan bastones, el primero es simplemente una rama fina y larga.

Ambos grupos tienen dimensiones, composición, ritmo, formas, líneas y direcciones similares, además de estar hechos con el mismo material, por lo cual el color es el mismo y la luz, tanto diurna como nocturna, se refleja en ellos de manera similar y produce efectos y una duplicación similar en el espejo de agua. Todo lo expuesto acentúa el equilibrio y la simetría del conjunto.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Figura 10. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, *Los seis peregrinos*, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021

Análisis iconográfico

En el proyecto *Serenidad* Belloni explicitó sus intenciones respecto al monumento a Rodó.

> El valor intrínseco de la obra emana del valor real de su autor [el homenaje] tiene que ser en conjunto al autor y a su obra.
>
> Por ello hemos querido dar a la figura de Rodó toda la importancia que merece nuestro gran escritor presentando al mismo tiempo su obra de modo tal, que de ella emane una fácil y valiosa enseñanza.[49]

El escultor buscó plasmar en el monumento a Rodó y a su obra; representó personajes, escenas y fragmentos de dos de sus libros: *Ariel* y *Motivos de Proteo.* Incluyó datos identitarios del escritor: su nombre y las fechas de su nacimiento y muerte, también frases breves de las tres parábolas representadas.

49 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Belloni conocía y admiraba la obra de Rodó. En la investigación constaté que en su biblioteca[50] tenía varios libros suyos que se conservan en el Museo Taller: *Camino de Paros*, *Motivos de Proteo*, *El mirador de Próspero*. Los ejemplares tienen anotaciones y subrayados realizados por el escultor. En el índice de *Motivos de Proteo* subraya con lapicera únicamente dos parábolas: *Los seis peregrinos* y *La despedida de Gorgias* mientras que *Mirando jugar a un niño* está señalado con una flecha. En los textos también hay subrayados y anotaciones que demuestran una lectura atenta.

Los textos representados tienen subrayados en los personajes y anotaciones como «copa», «sensual» al costado de Merión, o «Nearco =fraile su vestidura en zayos» lo que demuestra que los leyó en el marco de la elaboración del proyecto del monumento y fue pensando de qué manera representar a los personajes, qué objetos incluir y qué sensaciones trasmitir con ellos. Merión es el joven que se embriaga y al que sus compañeros finalmente encuentran y les alarga la copa, Nearco es quien abandona primero al grupo porque decide quedarse porque «sí hay tanto y tan desamparado dolor, tanto abandono y tanta impiedad, cerca [...] donde emplear la caridad que nos inflama, porqué buscar objeto para él en climas extraños y remotos?».[51]

Cuando estaba finalizando el monumento en el parque, Belloni le dijo a Mario G. Bordoni[52]

> En el eje del monumento surge, de la materia árida y fría, el genio de Ariel y ella va transformándose por la sola virtud su espiritual presencia en fuerza del Bien y anhelo de cultura, sintetizado en una aspiración de vuelo.
>
> Las alas no están bien definidas en el granito; las representan esas curvas que ascienden y se diluyen en la piedra.[53]

Belloni explica cuál es el eje del monumento de lo que se deduce cuál es el frente principal. Allí colocó a la representación de Ariel y de Rodó en el frente del monumento que mira hacia el parque. Eligió para ubicar en el eje y centro del monumento el nacimiento de Ariel, personaje del libro que lleva su nombre, obra que tenía un mensaje para la juventud de América y que llevó al escritor a ser reconocido fuera de fronteras. Colocó a Ariel surgiendo por

50 A la que accedí a través de Yanet Chango, quien sacó fotos y las compartió.

51 José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo* (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976), 221.

52 Mario C. Bordoni, político y periodista, en 1946 figura con el número 118 como candidato al senado de la República en la lista única batllista para el gobierno nacional, senado y gobierno municipal de Montevideo.

53 Mario Bordoni, "Monumento a Rodó", *Revista dominical de El Día* (Uruguay), 2 de febrero de 1947.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

encima de la cabeza de Rodó que mira hacia abajo, en clara alusión a que es producto de su pensamiento.

La representación de Ariel concuerda en gran parte con la descripción que hace Rodó en *Ariel* del genio del aire que representa la parte noble del espíritu, la razón y el sentimiento, el móvil desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la inteligencia, orientación moral que trasmite en *Ariel* y reafirma en sus obras posteriores, idea central del pensamiento del autor.

> Desplegadas las alas, suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce demasquinaba de oro; erguida la amplia frente, entreabiertos los labios por serena sonrisa, todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo; y con inspiración dichosa, el arte que había dado firmeza escultural a su imagen, había acertado a conservar en ella, al mismo tiempo, la apariencia seráfica y la levedad ideal.[54]

Belloni opta por el relieve, no por la escultura exenta, y por el granito en lugar del oro, pero en lo demás su representación coincide con el texto de Rodó. Si bien el bulto redondo hubiera destacado más la figura, esta forma de representarlo refuerza la idea de que *Ariel* es una creación del escritor.

El artista representó en el monumento escenas de tres parábolas y ejecutó la fuente con la forma geométrica de una parábola.

La parábola –narración figurada, de la cual se deduce, por similitud o analogía, una verdad importante o una enseñanza moral que no se encuentra explícita– era la forma predilecta de expresión de Rodó.

A la izquierda representó la escena de una parábola ambientada en la Grecia clásica, el último brindis al que Gorgias invita a sus discípulos. De un lado el filósofo griego condenado a muerte porque sus enseñanzas fueron consideradas peligrosas para las polis, del otro los discípulos mirándolo. En la composición de la escena está implícita las características asimétricas de la relación maestro alumnos. Lucio había propuesto: «Jurémosle ser fieles a cada una de sus palabras», idea que el maestro rechazó y tras explicar sus fundamentos pregunta a Leucipo, su discípulo más lúcido, «¿por quién será nuestra postrera libación?» A lo que el joven responde: «Maestro, por quien te venza, con honor, ¡en nosotros!» Debajo del grupo, en el frente principal

54 José Enrique Rodó, *Ariel* (Biblioteca virtual universal, 2003, original 1900), 2.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

se leía[55] *Por el que me venza, con honor en vosotros*, en tanto en el otro frente se leía *Maestro por el que te venza con honor en nosotros*.

Eduardo Vernazza, escribió

> Se evoca a Gorgias, incitando a sus discípulos a la búsqueda de la verdad perfecta, a la verdad superior a su misma verdad, aun cuando destruya su propia enseñanza. Gorgias va a morir y hay infinita nobleza en el gesto, porque sabe que en una sola vida no puede caber la única perfección del Bien y del Saber.[56]

La búsqueda de la verdad, es el bien, acerca a la perfección; antes de morir el maestro deja esa última enseñanza y los invita a que lo superen. El mensaje de Gorgias es que no tomen sus enseñanzas como una verdad absoluta, sino que piensen por sí mismos, busquen la verdad y lo superen. Según Ardao es «la más excelsa de sus parábolas, aquella cuya moral *va contra el absolutismo del dogma revelado de una vez para siempre*».[57]

El propio Belloni homenajea, según la Memoria descriptiva del proyecto interactivo del monumento, a su maestro en Suiza, Luigi Vasalli, con quien se formó como escultor, y lo incentivó a seguir su propio camino.[58]

A la derecha, representa la parábola de los seis peregrinos en el momento en que los jóvenes inician la marcha hacia un puerto en la isla de Eubea[59] a encontrarse con el maestro Endimión con quien emprenderán una misión evangelizadora siguiendo la ruta de Alejandro Magno. Agenor más adelantado, Indomeneo y Nearco en un segundo lugar, seguidos por Lucio, Merión, Adimanto y su perro. En el recorrido cinco de ellos se detendrán por diferentes razones, auxiliar y curar a un pastor herido, escuchar las historias y mitos relatados por un cantor, colaborar en la vendimia; cuatro abandonarán el viaje y el propósito que los había unido, por diferentes razones, desarrollar la misión en el lugar, no partir lejos, otro retoma su fe anterior, su vocación no era realmente la que pensaba, encuentran otros caminos a seguir o por temor a enfrentar la severidad del maestro a quien creía molesto por la demora . Solo

55 Las letras de bronce han sido todas retiradas por la IM según informó el guardia de seguridad en el parque en comunicación con la autora el 12 de marzo de 2021.

56 Montevideo Antiguo, "Monumento a José Enrique Rodó", 17 de abril de 2017

57 Arturo Ardao, *Etapas de la inteligencia uruguaya*. (Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, 2017), 254.

58 IM. montevideo.gub.uy, 2019.

59 Ubicada en el mar Egeo, próxima a Atenas.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

dos mantienen su vocación y llegan al destino: Agenor, movido únicamente por su objetivo final e indiferente a todo lo demás, se adelantó y fue el primero en llegar a la meta, e Idomeneo quien se detuvo ante las diferentes situaciones que se presentaron, se involucró y participó en ellas al mismo tiempo que se detuvo a sentir y gozar de la naturaleza con el consecuente retraso en alcanzar la meta. La parábola presenta los diferentes recorridos que transitan los hombres en el encuentro de su vocación, las distintas formas de desarrollarlas y las distintas actitudes ante las experiencias que presenta la vida.

En la parte posterior del pilar, eje del monumento, representa tres momentos de la Parábola *Mirando jugar a un niño*, el momento en que el niño experimenta el sonido que hace el junco en el vidrio, luego cuando llena la copa de arena y por último cuando coloca flores en la copa. Presenta diferentes pasos de la experiencia que desarrolla el niño, la exploración, la búsqueda y encuentro de la solución a la frustración producida porque no lograba producir sonido, la resolución del problema al encontrar otra utilidad al objeto; en síntesis, presenta la experimentación, la búsqueda de caminos ante el fracaso y la superación. Es interesante que Rodó vincule el proceso del conocimiento y el aprendizaje con un juego y que Belloni seleccione esta parábola, porque esa concepción no era habitual en sus respectivos contextos, incluso no lo es en el actual, a pesar de que se ha demostrado que jugando se logran aprendizajes significativos.

Belloni representa en el monumento, además de al escritor, ideas claves de su pensamiento: el ideal espiritual y moral que debe ser el orientador de la vida, la búsqueda de la verdad por uno mismo, el rol del maestro en orientar hacia la autonomía del pensamiento, la búsqueda de la vocación y la existencia de diversidad de caminos a seguir en la vida, el camino de acceso al conocimiento, la experimentación y la frustración como parte del proceso.

El conjunto tiene, como se analizó en el análisis pre iconográfico, por sus aspectos formales características clásicas: el equilibrio, la simetría, la serenidad, la separación del conjunto escultórico del terreno por el que se circula, su ubicación elevada y sobre una plataforma. Los personajes representados también son ejecutados siguiendo el ideal clásico y sus vestimentas son las características de Grecia y el mundo antiguo.

Según Miriam Hojman José Belloni y Edmundo Prati «representaban las caras más visibles de la oposición hacia las nuevas manifestaciones escultóricas que estaban en auge, y de la defensa de la escultura tradicional con cánones

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

estéticos decimonónicos»[60] que tenían como modelo el arte greco romano. Su ideal de belleza era platónico «Lo bello es el esplendor de lo verdadero» respondió en 1965 y afirmó: «Para el auténtico artista imitar la naturaleza no es otra cosa que imitar la suprema obra del creador (Hojman, 2017, pág. 129).[61]

Los temas de los grupos escultóricos corresponden uno a la Grecia clásica y el otro al cristianismo primitivo. El tema de los relieves, Ariel y el niño jugando, trasciende una época concreta, puede ubicarse en cualquier tiempo, aunque el relato del primero se inscribe en la época moderna dado que Próspero y Ariel son el maestro y el genio de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare escrita en 1611.

Análisis Iconológico

Aún no se había decidido el emplazamiento de la escultura cuando en 1943 un cronista ve el boceto en la casa/taller del escultor, ubicada en la calle Dighiero, y sugiere que sea en el parque Rodó donde se localice.

> El problema de la ubicación para un monumento de tal tamaño parece grave. No hay que dudar que el sitio adecuado será el Parque Rodó La ubicación parece tanto más esencial, que esta gran obra podría significar, por decir así, una especie de Acrópolis nacional y artística de nuestra capital.[62]

El monumento finalmente será emplazado en el Parque Rodó, en una parte elevada y sobre una plataforma escalonada. Se puede hacer un paralelismo entre el monumento y la Acrópolis griega.

La Acrópolis se localizaba en una parte elevada dentro de las polis, era un espacio sagrado, donde se ubicaban los principales templos, destinado a las procesiones religiosas, al desarrollo del culto de los ciudadanos, al ejercicio de su derecho a participar en la vida de la ciudad y al disfrute del arte. Los templos en Grecia se colocaban sobre la crepidoma, que consistía en una plataforma escalonada.

60 Miriam Hojman, "Arte y espacio público montevideano (1949-1973)". (Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2017), 129.

61 Hojman, "Arte y espacio público montevideano", 129

62 *El Plata*, 28 de mayo de 1943.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

El monumento también está sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada. Así como los relieves del exterior de los templos griegos recordaban a los ciudadanos episodios de su historia y mitos que tenían como finalidad educar al ciudadano, el monumento fue concebido como un «templo laico» con el propósito de trasmitir a los ciudadanos uruguayos ideas y valores que Rodó había plasmado en su obra, y enseñar quién fue el pensador allí representado.

La ubicación excéntrica del monumento, distante de las grandes avenidas, pero de fácil acceso por las vías peatonales, sigue una línea de tratamiento urbano que recoge, según consigna García Esteban[63], la influencia griega y romana que ubicaba de esta forma los objetos artísticos que procuraban incidieran sobre la sensibilidad e ideas de los habitantes, los cuales debían dirigirse voluntariamente hacia ellos y detenerse, estar un tiempo en el lugar para apreciarlos.

Corresponde al modelo de intervención en el espacio público que García Canclini distingue como «obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes»[64]

En 1954, cuando se lo consultó a Belloni sobre la ubicación asignada al monumento respondió

> Debería verse mejor. Rodó fue un helénico. O frente al ágora o al mar. Encuentro continuo de culturas y civilizaciones en las que confluían, sin afán pedagógico, pensamiento y estética. Abajo, en una especie de plataforma, deberían estar sus parábolas y "Ariel". Esto es, como prolongación del mármol, el libro para las desconcertadas generaciones de hoy, el libro que fija normas para la mente y adoctrina[65]

Belloni quiso darle al monumento un aspecto helénico y lo proyectó como un espacio de educación y reflexión. Fue pensado para que el espectador se detuviera, observara, analizara y se vinculara con las escenas e ideas allí representadas.

Entrevistado por Andrés de Armas Belloni afirmó «De toda mi obra, lo que más me convence es el monumento a Rodó».[66]

63 García Esteban, *Escultura y medio urbano*, 40.

64 Hojman, *Arte y espacio público montevideano*, 190.

65 Anáforas. Álbum nº 5 de José Belloni. (Facultad de Información y Comunicación, 2019)

66 De Armas, A. Belloni, el artista del pueblo. *El Día*, 28 de junio de 1962.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

Pereda recoge esta frase y sostiene

> El escultor sentía admiración por el pensamiento del ilustre escritor y experimentaba como propias las ideas que este sustentaba. En ese orden le era fácil proyectar una obra que simbolizara uno de los aspectos trascendentes de la filosofía de Rodó, lo difícil era hallar la concepción plástica que identificara la idea con la forma. Pero el artista quedó satisfecho con la solución elegida.[67]

En el proyecto *Serenidad* Belloni manifestó la admiración que sentía hacia el escritor del cual dice que fue «Maestro y mago», por su enseñanza y por crear belleza; refiriéndose a *Ariel* señala: fue el «evangelio de nuestra juventud».[68]

Consultado sobre cuáles eran sus obras preferidas Belloni respondió «la obra que más quiero es el Monumento a Rodó, pero la que ha proporcionado mayores satisfacciones ha sido La Carreta» a diferencia de La carreta «Rodó [...] es más complicada. Sus figuras encierran un simbolismo que no llegan a la masa popular».[69]

El artista era consciente de las dificultades para interpretar el monumento para el público en general y en particular el que desconociera la obra del escritor en su época. Hoy la dificultad persiste, tanto para comprender el conjunto como los elementos y las ideas allí representados. No es posible comprender lo que los elementos simbolizan si no es precedida por la lectura de las obras o la explicación de un especialista.

> Cuando Belloni esculpió la cabeza de Rodó y talló en el granito la esfinge de Ariel no con las alas cerradas por la derrota del sueño, sino distendidas verticalmente para el espacio como para iniciar el vuelo Trazó los grupos de los filósofos y de los peregrinos, no hizo sólo un gran arte [...] plástico, sino creó símbolos que colocan al escultor en la órbita del más alto pensamiento americano.
>
> [...]
>
> Belloni vivió el americanismo latino de Rodó y el ideal del predicador, y la palabra evangelizadora del Maestro tomaron forma en el bronce y en el granito.
>
> Georgias había descubierto nuevos caminos, proferido nuevas y extrañas palabras, enseñado nuevas interpretaciones. Moría por eso. Los 6 peregrinos

67 Pereda, *Uruguay. 12 escultores,* 115 y 116.
68 José Belloni, *Serenidad*, 1941.
69 Anáforas. Álbum nº 5 de José Belloni ,139

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

> es la parábola de la fuerza y la flaqueza, la fidelidad y la cobardía, la convicción y la duda.[70]

En *Ariel* Rodó identifica a las civilizaciones clásicas y al cristianismo como los «dos impulsos históricos que han comunicado a nuestra civilización sus caracteres esenciales, los principios reguladores de su vida».[71] Al elegir Belloni un relato de Rodó representativo de cada una de esas civilizaciones, integró en el monumento la idea de las influencias que Rodó reconoce en la cultura latinoamericana: la griega y la cristiana.

Belloni en el proyecto *Serenidad* explicitó «serena fuente, pues fuente de belleza, de honda y superior belleza es la obra de Rodó».[72]

Todo el monumento trasmite serenidad y la fuente que integra el conjunto, cuya agua está quieta, refuerza esa sensación. La fuente representa además simbólicamente al escritor y su obra como germen de pensamiento, generador de un mensaje que mana, fluye y enseña, elige además para su diseño la figura de una parábola que es la forma literaria preferida por el autor, además de representar tres de ellas en el monumento.

Según Pereda eligió tres parábolas para hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cada figura, es un símbolo vivo del pensamiento rodoniano. *Los seis Peregrinos* es la parábola de la fidelidad y la cobardía, la fuerza y la flaqueza; están la naturaleza, el arte, la caridad, el sensualismo, la convicción del verdadero creyente, la entereza y la firmeza de quien no duda ante la misión a cumplir, la cobardía de quien no va más allá, el entusiasmo de la juventud para emprender la marcha redentora.[73]

Belloni esculpió en el centro del monumento la figura de Ariel, genio alado que representa el ideal a seguir por la juventud de América. Al ubicarlo en el centro y sobre la figura de Rodó que parece estar reflexionando, hace un paralelismo entre Rodó y Próspero y la magia que lo libera. El escritor Emilio C. Tacconi[74] interpreta que el espíritu de Rodó está en Ariel y que

70 Manoelito de Ornellas, "El arte de Belloni. Intérprete del Americanismo", *La Mañana*,)25 de noviembre de 1941).

71 Rodó, *Ariel,* 25

72 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

73 Pereda, *Uruguay. 12 escultores,* 116 y117

74 Escritor y dramaturgo uruguayo, 1895-1988.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

por ello eligió Belloni el granito para esculpirlo, para plasmar la sensación de espiritualidad «Color nube; color lejanía; color atmósfera».[75]

Mario Bordoni, quien entrevistó al artista cuando estaba finalizando el monumento en el Parque Rodó, señaló: «Belloni ha creado el monumento a Rodó, considerándolo algo así como una apoteosis a Ariel, que evoca con rasgos arquitectónicos la obra cumbre del pensador y prosista».[76] El lugar de Ariel en el monumento coincide con el que ocupa, según la interpretación de Belloni, en el pensamiento de Rodó.

El conjunto expresa además los valores estéticos clásicos que, según el escultor, eran los del escritor. Así lo manifiesto cuando dijo «Rodó fue un helénico». Plasmó en el monumento esa idea sobre la sensibilidad y la visión de Rodó a través de sus aspectos formales: simetría, equilibrio, proporciones, vestimenta, y de los temas que eligió representar, que abordan una visión del ser humano, de la educación, del acceso al conocimiento y de acercamiento a la verdad características del mundo clásico griego.

Belloni admiraba y compartía el pensamiento de Rodó, según él mismo lo manifestó. El monumento encarna ideas que *Ariel* y *Motivos de Proteo* contienen: la búsqueda de la vocación, de la verdad, el afán de superación, la prioridad de lo espiritual sobre lo material, la importancia del maestro en cuanto a que presenta oportunidades de aprendizaje y plantea problemas, pero la autonomía de cada uno en el camino a seguir. En síntesis, la prioridad de seguir un ideal espiritual-moral sobre uno material, el carácter dinámico del pensamiento, del conocimiento, del aprendizaje y de la vida. El pensamiento y el conocimiento como una construcción, la vida como un camino. La oposición al pensamiento dogmático y a un modelo pre establecido.

El escultor seleccionó ideas de Rodó que sintetizaran su pensamiento y buscó representarlas plásticamente de forma tal que educaran a los espectadores. Destacó su visión del rol del intelectual, tema que fue discutido en la época de Rodó, a raíz del caso Dreyfuss[77] y el mensaje que quiso trasmitir a los jóvenes.

75 Emilio Tacconi, "Monumento a Rodó", *Suplemento dominical El Día*, 12 de setiembre de 1976.

76 Bordoni, "Monumento a Rodó"

77 Alfred Dreyfuss fue acusado falsamente de alta traición. El caso hizo aflorar el antisemitismo de la III República y dividió profundamente al país durante décadas. El papel jugado por Emile Zola denunciando las irregularidades del proceso fue clave en la defensa y en la revisión del caso.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

El jurado adjudicó el primer premio al boceto *Gorgias* de Belloni seguramente porque además de las razones estéticas evaluó las ideas de Rodó que sintetiza y trasmite.

El monumento tenía además del fin conmemorativo un fin didáctico, tenía como objetivo no olvidar al personaje ni a sus ideas, para lo cual representa al escritor y a los valores que buscó transmitir, que fundamentaron que se lo reconociera como el «Maestro de la juventud de América».

El intendente de Montevideo, Andrés Martínez Trueba,[78] en el discurso que dio al inaugurarse el monumento, el 27 de febrero de 1947, señaló respecto a la obra «Enriquecemos, pues, con ella, el acervo artístico de la ciudad y ofrecemos a la meditación del pueblo, por lo que trasunta, una enseñanza permanente de voluntad, de idealismo, de fe, que estimulará su educación espiritual».[79]

Está presente en el discurso de Martínez Trueba la concepción que los políticos reformistas tenían desde comienzos de siglo sobre la función educativa del arte en el espacio público, la transmisión de valores a los ciudadanos. En las palabras del intendente, se constata la continuidad de esa concepción, al menos en este político batllista, hacia mediados del siglo.

Martínez Trueba refiere al monumento como «joya del arte de Belloni», «valiosísima contribución a la cultura», «esplendorosa obra de arte», «armoniosa obra de arte con que la Nación quiere materializar su homenaje a la excelsitud del pensador, el filósofo, el humanista -en el sentido clásico del vocablo- el artífice eximio de la palabra que honró el arte de su patria y enalteció la literatura americana, José Enrique Rodo».[80] Elogió profusamente tanto al monumento como a Rodó.

En esos años parte de los uruguayos y uruguayas alfabetizados seguramente conocían las obras y los personajes representados en el monumento, dada la influencia que Rodó había tenido en ellos o en quienes fueron sus docentes, por lo cual es posible que el monumento cumpliera ese propósito.

78 Andrés Martínez Trueba (Florida 1884 -Montevideo 1959) Inició su militancia política activa desde muy joven en el Partido Colorado, bajo la tutela de José Batlle y Ordóñez del cual fue discípulo. En 1919 fue elegido como diputado nacional, puesto para el que fue reelegido en dos ocasiones. En 1926 ocupó el cargo de secretario general del grupo batllista de su partido y posteriormente senador nacional. Propuesto para la presidencia por su partido resultó electo el 1 de marzo de 1951 (Biografías.com). Fue intendente de Montevideo entre 1947 y 1948.

79 Anáforas, Facultad de la Información y Comunicación, Álbum nº 3 José Belloni, 12. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444

80 Anáforas, Álbum nº 3 José Belloni, 124. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444

El monumento, ubicado en el Parque Rodó, homenajeó a la figura del escritor y a su obra con la intención de que el homenaje se prolongara en el tiempo, y con la finalidad de que, a partir de la obra escultórica, el ciudadano se instruyera y reflexionara sobre las ideas y los valores que representaba. Esto sólo sería posible, tanto en aquellos años como en la actualidad, conociendo los textos a los que refiere o con la mediación de un especialista.

El historiador E. Gombrich pregunta ¿en qué medida los monumentos públicos satisfacen la función de mantener vivo el recuerdo de una persona representada? Responde afirmando el fracaso total de las estatuas en ese intento. Señala que influye la localización y lo que lleva asociado «la fuerza de la localización y el poder energético que proporcione».[81]

Quienes decidieron dónde localizar la escultura de Rodó tuvieron presente la importancia de la ubicación y eligieron un lugar estratégico. De todas formas ¿fracasaron en el intento de mantener vivo su recuerdo?

No incluyeron la interacción del público, el contacto físico de este con el monumento, sino que establecieron distancia. En la actualidad los niños suben al monumento y juegan en él lo que puede verse como otro fracaso. Otra interpretación es la que sugiere Gombrich «La escultura de exteriores guarda dentro de sí suficiente potencial para asumir cierta vida propia».[82]

Reflexiones finales

El monumento a José Enrique Rodó es una presencia contundente en el parque. El conjunto escultórico representa a Rodó y expresa su posición ideológica e ideas claves de su pensamiento, también presenta personajes y escenas de dos de sus obras: *Ariel* y *Motivos de Proteo*.

Belloni priorizó plasmar en el conjunto escultórico los valores del mundo clásico griego que Rodó compartía: el orden, la moderación, el humanismo,[83] la búsqueda del conocimiento, de la verdad y de la superación. Destacó la importancia de los valores espirituales, de la búsqueda de un ideal personificado en Ariel. También la concepción que el escritor tenía del rol docente: impulsar a los alumnos a pensar por sí mismos y a superar al maestro. El monumento

81 Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 158.

82 Gombrich, *Los usos de las imágenes,* 158.

83 La valoración del hombre, lo humano para los griegos y para Rodó es masculino.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

representa además su defensa de la libertad de pensamiento, de opciones en la vida, de vocaciones y las dos influencias que Rodó identificaba en la cultura latinoamericana: la griega y la cristiana.

La erección de un monumento no alcanza para mantener viva la memoria o el legado de una persona destacable o educar ciertos valores que se considera importante trasmitir a las generaciones actuales y futuras de una República. Es necesario relacionarlo con vivencias, con sentidos, y ello requiere la explicación de mediadores, docentes, guías, cartelería, etc.

Desde esa perspectiva, la App *Parque Rodó* de la IM es una acertada propuesta que permite el acceso a una información mínima de lo que el monumento representa. Es necesario una mayor difusión para cumplir con el objetivo que persigue: democratizar el acceso a la cultura y al arte.

Sería interesante que los docentes de Historia del Arte de Enseñanza Secundaria analizáramos este monumento en clase. Permitiría acercar a los estudiantes al pensamiento de Rodó, a una época de la historia del Uruguay y de América Latina, a una manera de comprender la función del arte en los espacios públicos. También haría posible analizar una corriente dominante en el arte y en particular en la escultura en el mundo occidental desde fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX, aún presente, y conocer la obra de un escultor uruguayo muy importante como fue Belloni. Además, habilitaría a debatir acerca del vínculo entre arte e historia, arte y memoria, arte y política, arte y pensamiento, arte y educación, entre otros.

Durante las visitas realizadas en el transcurso de la elaboración de este trabajo, observé que varias personas que pasaron frente al monumento se detuvieron a mirarlo, intuyo que impresionados por el tamaño del monumento y la imagen que proyecta, la curiosidad y el interés por comprender. Los niños lo usaban como un espacio para el juego y la imaginación.

Este trabajo pretende contribuir a aprovechar el potencial que ofrece esta escultura y a evitar su fracaso como monumento público.

Otro aspecto que se desprende de lo desarrollado es el problema del mantenimiento de los espacios públicos y de los bienes artísticos y culturales allí emplazados y en particular de los que pueden tener algún valor de cambio. El deterioro que sufrió el monumento antes de su restauración y en el corto tiempo transcurrido después de la misma demuestra que no sólo se necesitan recursos materiales, sino que son necesarias políticas culturales dirigidas a propiciar la convivencia ciudadana y el cuidado de los bienes públicos, y

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

recursos humanos y materiales sostenidos en el tiempo para que sea posible el conocimiento y el disfrute del espacio y los bienes públicos.

Referencias bibliográficas

Achugar, Hugo. *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004.

Acosta, Yamandú. "La filosofía de la historia en América". *Cuadernos de Historia de las Ideas*, 29-48. Montevideo, 2008.

Acosta, Yamandú. *Pensamiento uruguayo*. Montevideo: Nordan-Comunidad, 2012.

Anáforas. Álbum nº 5 *de José Belloni. Facultad de Información y Comunicación, 2019,* https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45567?mode=full

Anáforas. Álbum nº 3 *de José Belloni. Facultad de Información y Comunicación, 2019,* https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444

Anáforas. Colección fotográfica José Belloni. Obras. Facultad de la Información y Comunicación. 2019, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211

Ardao, Arturo. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, 2017.

Aristondo, Gracilela "La legislación de la vivienda popular en el Uruguay del siglo XX". *Scripta Nova. Revista electrónica de la Universidad de Barcelona*, Volumen IX (2005), http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-29.htm

Baroffio, Eugenio. *Estatuaria urbana de Montevideo*. Montevideo: Estatuaria urbana de Montevideo, 1948

Barrán, José Pedro. *Los conservadores uruguayos (1870-1933)*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.

Barrios Pintos, Aníbal. *Montevideo. Los Barrios I*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.

Belloni, José A. Museo virtual Belloni, 2020 https://drive.google.com/file/d/14Si0Yc69662gK1lEoqch4EIw9QO2htz1/view

Biografías.com. Martínez Trueba, http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=martinez-trueba-andres

Belloni, José. *Fontana*. Montevideo, 1941. Proyecto mecanografiado.

Belloni, José. *Serenidad*. Montevideo, 1941. Proyecto mecanografiado.

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Lerena Juanicó, "Cómo ha de ser el monumento a Rodó", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jose-enrique-rodo/html/01c6a3f7-25a0-44ca-9a96-eaceea80d254_13.html (consultado el 15 -9- 2021)

Bordoni, Mario G., "Monumento a Rodó", Revista dominical de *El Día* 2 de febrero de 1947, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444

Caetano, Gerardo, Pérez, Cecilia y Tomeo, Daniela. "Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica.1906-1956". En *Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica. 1906 -1956*. dir. ed. Ramón Gutiérrez, 23-38. Montevideo: farq CEDODAL, 2010.

Camnitzer, Luis. *Cuaderno de Vivencias Fotográficas 1*. Barrios. Montevideo: CdF, 2018.

Cernuschi, N. *José Belloni: hombre y creador*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1985.

Chango Yanet, Comunicación personal por Cecilia Arias, vía telefónica y correo electrónico en seis oportunidades durante el mes de abril de 2021.

De Armas, "A. Belloni, el artista del pueblo". *El Día*, 28 de junio de 1962.

de Certeau, Michel *La escritura de la historia.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993

De Ornellas, Manoelito "El arte de Belloni. Intérprete del Americanismo". *La Mañana* 25 de noviembre de 1941.

dipublico.org., "Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. Montevideo, 1°-7 de marzo, 1920", 17 de enero de 2014, dipublico.org/100971/primer-congreso-panamericano-de-arquitectos-montevideo-1-7-de-marzo-1920/#:~:text=La%20celebración%20del%20susodicho%20Congreso,los%20auspicios%20de%20dicho%20Gobierno.

"El escultor José Belloni trabaja en dos notables monumentos", *El Bien Público* (Uruguay), 12 de mayo de 1944.

"El monumento a Rodó recupera su esplendor", *El País*, 1 de noviembre de 2008.

Fries, C. "El monumento a Rodó de José Belloni", *El Plata* (Uruguay), 28 de mayo de 1943.

IM. montevideo.gub.uy, 2019. Montevideo.gub.uy/asl/sistemas/siab/cartelera.nsf/cf9cf918dd8a2dec03256a7d006d2c72/beea021c4e7c793c032581d30068a0d5/$FILE/Anexo%2010%20-%20Memoria%20Modulo%20Interactivo%20Rodo.pdf

Islas, Ariadna y Frega, Ana. "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad". En *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Ana Frega, Ana María Rodríguez, Esther Ruiz, Rodolfo Porrini, Ariadna Islas, Daniele Bonfanti, Magdalena Broquetas, Inés Cuadro, 359-391. Montevideo: Banda Oriental, 2008.

Garagorry, W. "Los bronces del hijo del jardinero". *Postdata*, 82-85, 3 de noviembre de 1995.

García Esteban, Fernando *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Montevideo: Universidad/Publicaciones, 1970

García Esteban, Fernando "Escultura y medio urbano". Montevideo: Colección Documentos de Arquitectura, 1978

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. Ciudad de México: FCE, 1999.

Halbwachs, Maurice "Memoria colectiva y memoria histórica". En *La memoria colectiva*. París: PUF, 1968, 209-219, http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

Hernández, Anhelo. "José Belloni", *El Grillo*, noviembre de 1956.

Hojman, Miriam. "Arte y espacio público montevideano (1949-1973)". Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2017.

Jardín en Uruguay. "Ayer estuvimos. El parque Rodó de Montevideo", enero de 2008 https://www.jardinenuruguay.com/ParqueRodo/estuvimosrodo1.htm

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

"El monumento a Rodó", *La Mañana* (Montevideo), 12 de marzo de 1944.

"Comienza hoy vigilancia electrónica en monumentos con el de José E. Rodó", *La República* (Montevideo), 3 de noviembre de 2008.

Laroche, Walter. *Estatuaria en el Uruguay*. Tomo 1. Montevideo: Palacio Legislativo. Biblioteca, 1980

"Retorno a Rodó", *Marcha* (Uruguay), 28 de febrero de 1947, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1444

Montevideo Antiguo. "Monumento a José Enrique Rodó", 17 de abril de 2017, https://montevideoantiguo.net/index.php/monumentos/monumento-jose-enrique-rodo.html

"Montevideo rinde culto a la memoria de José Enrique Rodó", *Mundo uruguayo* (Uruguay), 27 de febrero de 1947, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45885

"La solemne inauguración del monumento a Rodó", *Mundo Uruguayo* (Uruguay), marzo de 1947. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45885

Museo virtual José Belloni. Buhoview, http://www.museobelloni.com/

Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce, 2008.

Osta, Laura. Comunicación personal con Cecilia Arias vía telefónica y correo electrónico en varias ocasiones durante los meses de marzo, abril y mayo de 2021.

Panofsky, Erwin *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983.

Pereda, Raquel. *Uruguay. 12 escultores*. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 1976.

Prandes, C. M. "Manifestaciones de Arte. El monumento a Rodó de José Belloni". *El Plata* (Uruguay), 28 de mayo de 1943.

Rey Ashfield, William. "J. E. Rodó, entre el monumento y la ciudad". *Atrio*, 61-72, 2012.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. 1900. Biblioteca virtual universal, 2003, https://biblioteca.org.ar/libros/70738.pdf

Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976. (Trabajos originales publicado en 1900 y 1909).

Salandrú, Mónica y Rodríguez, Fernando. *El arte y la historia del arte 1*. Montevideo: Monteverde, 2011.

Silva Cencio, J. "José Enrique Rodó. Actuación parlamentaria. Recopilación, introducción y notas". En Cámara de Senadores, *José Enrique Rodó. Actuación parlamentaria. Homenaje en el centenario del nacimiento de Rodó*, 7-20. Montevideo: Cámara de Senadores, 1972.

Sociedad de Arquitectos del Uruguay. "José Enrique Rodó". *Arquitectura* 19 (1917), 61.

Tacconi, Emilio. "Monumento a Rodó". *Suplemento dominical El Día* (Uruguay), 12 de setiembre de 1976.

Zea, Leopoldo *Filosofía de la historia americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 75-116

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: dtieri@correo.um.edu.uy; Nataly Cáceres Santacruz: nacacsan@alu.upo.es

William Rey Ashfield
Universidad de la República, Uruguay
william@bmr.uy
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-3281-0273

Recibido: 03/11/2021 - Aceptado: 03/01/2022

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Rey Ashfield, William. "Discursos del jardín". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 117-140. https://doi.org/10.25185/11.5

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Discursos del jardín

Resumen: El presente artículo aborda dos jardines concebidos en Montevideo hace casi cien años. Aunque afectados por el paso del tiempo, se trata de espacios verdes aún existentes que permiten leer sus formas y lo básico de sus concepciones originales, así como un conjunto de ideas que los acompañó mientras fueron conservados y mantenidos por sus propietarios. Me refiero, en particular, a la casa de veraneo del poeta Juan Zorrilla de San Martín –en Punta Carretas– y a la quinta del barrio Atahualpa que perteneció al filósofo Carlos Vaz Ferreira. La concepción, el diseño, los vínculos con la arquitectura que les dio origen y, por, sobre todo, su relación con los escritos y discursos realizados por ambos intelectuales hacen de estos parques privados verdaderos «textos», fundamentales e insustituibles al momento de entender sus idearios y reflexiones acerca de la arquitectura, la sociedad y el contexto histórico al que pertenecieron. En este sentido, tanto Zorrilla como Vaz Ferreira, han sido personajes cercanos a la materia arquitectónica[1] y esta última condición ha multiplicado mi interés por los jardines que les pertenecieron y formaron parte indisoluble de sus formas de vivir y pensar.

Palabras clave: jardín, arquitectura, modernidad, tradición, diseño.

1 Juan Zorrilla de San Martín fue docente de Teoría del Arte en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, mientras que Carlos Vaz Ferreira establece una interesante reflexión en torno a la arquitectura en sus ensayos sobre los *Parques Escolares,* que se publicarán en sucesivos impresos a partir de 1910.

Garden speeches

Abstract: This article is about two gardens conceived in Montevideo almost one hundred years ago. Although affected by the passage of time, these green spaces still in existence enable us to read their forms and the basics of their original conceptions, as well as the ideas related to them while being preserved and well-looked-after by their owners. I am referring to, specifically, to the summer home of the poet Juan Zorrilla de San Martín –in Punta Carretas– and to the villa in the Atahualpa neighbourhood that belonged to the philosopher Carlos Vaz Ferreira. The conception, the design, the connections with the architecture that gave rise to them and, above all, their association with the writings and speeches made by both intellectuals make these private parks true «texts», fundamental and irreplaceable when understanding their ideologies and reflections about architecture, society and the historical context to which they belonged. In this sense, both Zorrilla and Vaz Ferreira have been characters who kept close contact with the architectural matter[2] and this particular detail has multiplied my interest in the gardens that belonged to them and which constituted an inextricable part of their ways of living and thinking.

Keywords: Garden. Architecture. Modernity. Tradition. Design.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Discursos de jardim

Resumo: Este artigo versa sobre dois jardins concebidos em Montevidéu há quase cem anos. Embora afetados pelo passo do tempo, trata-se de espaços verdes ainda, que nos permitem ler as suas formas e os fundamentos das suas concepções originais, bem como um conjunto de ideias que os acompanharam enquanto eram preservados e mantidos pelos proprietários. Refiro-me, em particular, à casa de veraneio do poeta Juan Zorrilla de San Martín –em Punta Carretas– e à quinta no bairro de Atahualpa, que pertenceu ao filósofo Carlos Vaz Ferreira. A concepção, o desenho, os laços com a arquitetura que os originou e, sobretudo, a sua relação com os escritos e discursos de ambos os intelectuais, fazem destes parques privados verdadeiros «textos» fundamentais e insubstituíveis para a compreensão das suas reflexões sobre a arquitetura, a sociedade e o contexto histórico a que pertenciam. Nesse sentido, tanto Zorrilla quanto Vaz Ferreira foram personagens próximos da matéria arquitetônica[3] e esta última condição multiplicou o meu interesse pelos jardins que lhes pertenceram e formaram parte indissolúvel dos seus modos de viver e pensar.

Palavras chave: Jardim. Arquitetura. Modernidade. Tradição. Desenho.

2 Juan Zorrilla de San Martín was a professor of Art Theory at the Faculty of Architecture of the University of the Republic, while Carlos Vaz Ferreira established an interesting reflection on architecture in his essays on School Parks, which will be published successively from 1910.

3 Juan Zorrilla de San Martín foi professor de Teoria da Arte na Faculdade de Arquitetura da Universidade da República, enquanto Carlos Vaz Ferreira estabeleceu uma interessante reflexão sobre a arquitetura em seus ensaios sobre Parques Escolares, publicados em impressões sucessivas a partir de 1910.

Los jardines surgen siempre ante el deseo de producir o alcanzar una mayor dosis de bienestar. Se vinculan a una necesidad específica, resultado de demandas humanas de carácter sensorial e instintivo. Aunque tal función no es básicamente fisiológica sino fundamentalmente psíquica o espiritual, el jardín es también el espacio de ciertas expectativas, donde se expresan ideas como paz, tranquilidad, reposo o felicidad; todas ellas, son propias e inherentes al ser humano común, pero, por supuesto que también, los jardines son lugares para la proyección intelectual.

El concepto de jardín y la idea de «espacio feliz» confluyen desde tiempos muy antiguos, fenómeno que se traduce en el uso de ciertos términos de clara filiación religiosa o metafísica: «Jardín del Edén», «Jardín de las Delicias», «Campos Elíseos». En este sentido, los jardines son un estímulo para soñar una vida y un mundo mejor, al tiempo que han sido ámbitos de teofanías y relaciones empáticas con lo sacro. Podríamos afirmar que detrás de ellos hay, casi siempre, un verdadero *imago mundi,* es decir, una mirada o imagen del mundo. En esta línea, es posible suscribir lo afirmado M. Foucault «el jardín es la parcela más pequeña del mundo, pero, por otro lado, puede ser la totalidad del mundo».[4]

Lo anterior nos conduce a otra idea y es la capacidad de los jardines de constituirse en lugares de utopía, aun cuando muchas veces sólo alcancen a ser la manifestación de un cuerpo ideológico o de un modelo más bien ideal, estableciendo aquí la diferenciación conceptual que entre ambos términos planteó oportunamente Karl Manheim.[5] Los jardines pueden operar entonces como espacios de crítica o de escape al mundo presente, pero también como instrumentos para consolidar un determinado *statu quo* imperante. Los vínculos del jardín con la utopía son múltiples y van desde la idea de un «regreso a la Arcadia» a intentos algo más subversivos y de resistencia respecto de la realidad imperante. Son ejemplos, la solidaridad buscada por un posible jardín comunitario, la sostenibilidad alternativa de una huerta orgánica contemporánea o el simple intento de separarse y aislarse que tienen muchos parques. Más frecuentes aún son los jardines ideales que, como los de Niccoló Tribolo en el siglo XVI o los de André Le Nôtre en el XVII, buscaron consolidar la importancia, la jerarquía y el derecho al poder de sus correspondientes mecenas.

4 Michel Foucault, «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité,* nº 5 (octubre de 1984).

5 Karl Manheim, *Ideología y utopía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Por todo esto los jardines exponen, de manera más clara que muchos otros bienes culturales, la compleja y ambigua relación de los humanos con la naturaleza, traduciendo a su vez la dimensión más abstracta de un ideario o de una doctrina –de su diseñador o de su cliente– en su base planimétrica y en los componentes de mayor sentido plástico-sensorial, así como en las múltiples representaciones o manifestaciones que agregarán distintos artistas, en pos de su interpretación visual.

El jardín es una obra viva, capaz de llevar consigo un valioso cuerpo simbólico, resultado de una profunda elaboración intelectual. En él puede hacerse manifiesta una teoría estética donde encuentren su lugar conceptos como armonía, equilibrio, orden, vértigo, terror, emoción, etc. Pero es en su relación con el pensamiento, con la arquitectura conexa y con su propio diseño en particular, que intentaremos analizar estos dos jardines de referencia, concebidos en el Uruguay de las primeras décadas del siglo XX.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Terra patrum

La historia de la casa y el jardín de Juan Zorrilla de San Martín comienza en 1904, cuando el poeta adquirió un terreno alejado del centro de la ciudad, ubicado en Punta Brava –como se le llamaba, por entonces, a este lugar– o Punta Carretas. Su proceso de construcción comenzó temprano pero su consolidación definitiva debió esperar hasta fecha más cercana a su muerte, producida en 1931. En este sentido, deberíamos decir que ambos –vivienda y parque– son el resultado de una larga labor, desarrollada en diversas etapas.

Ese extendido proceso permite identificar, igualmente, algunos momentos de particular importancia en relación a las obras materializadas. Una «primera casita» producida de manera inmediata a la compra del terreno –y en la cual parece haber intervenido el arquitecto Juan Aubriot[6]– conforma su verdadero embrión: «era todo cuanto yo podía hacer, cuando la hice», dice el poeta en un libro referencial para poder entender este lugar y su arquitectura: *El Sermón de la paz*,[7] escrito en 1924.

6 Concepción Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares* (s/d), 60. Publicación sin referencias editoriales ni fecha, escrita con posterioridad a la muerte del poeta. No queda claro si el arquitecto mencionado realizó trabajos de arquitectura previos a la entrega de «las llaves» o tal entrega se produjo porque era él el propietario que vendía el predio a Zorrilla.

7 Juan Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1924).

Aguafuerte de Ilda E. S. O`Donoghue titulada "Jardín del Museo Zorrilla de San Martín", primer premio del XIV Salón Nacional del Dibujo y del Grabado del año 1951.

Inmediatamente le sigue la construcción de una torre «o atalaya», que permitió ganar visión «sobre el azul del mar» y, algo más tarde –en 1921–, se inicia la definitiva gran ampliación que describe en aquella obra:

> Se le agregaron entonces, a un lado y a otro, dos cuerpos cuadrados de edificios: bajo el uno, con su chimenea; alto el otro, con su tosco balconcillo de madera y su cobertizo de tejas en el ángulo, como las casonas montañesas; se corrió entre ambos cuerpos un portal de tres arcos lisos, de medio punto; se cubrieron los techos de tejas coloradas; se utilizaron viejas puertas y ventanas conocidas , azulejos arrancados a casas demolidas de la ciudad antigua, alguna alacena de las que se empotraban en el espesor de los muros, rejas desdeñadas auténticas, y otros materiales inservibles.[8]

8 Juan Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz* (Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930), 44.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Este texto, de pura referencia arquitectónica, está acompañado de otras interesantes descripciones y observaciones críticas, donde Zorrilla analiza su propiedad bajo una mirada de conjunto: jardín y huerta parecen indivisibles entre sí y ambos, a su vez, lo son también de la casa. Hay, en esa mirada integradora un concepto análogo al del οἶκος griego, ya sea en lo que hace al papel de la tierra como fuente productiva y ámbito de solaz, como también en lo referente al vínculo del predio con su familia, entendida como parte unitaria de aquel conjunto, donde el poeta se constituye en un insustituible *pater*.

El lugar es para Zorrilla un activador de ideas, al tiempo que aprende nuevos conocimientos y condensa un imaginario en vínculo con la naturaleza.[9] Un espacio elocuente donde percibir el ciclo de la vida, atado a diferentes actores vegetales y animales: los ombúes prexistentes, la plantación de nuevos árboles, la producción de frutales, hortalizas y, por supuesto, flores variadas «cargadas de perfume»;[10] a esto se agrega un mundo animal de producción –vacas, gallinas– pero también de ornato, como las tortugas de la fuente o los pavos reales que recorrerán libremente su jardín.[11] En ese texto de Zorrilla se destaca una profunda sinestesia que no es sólo ocurrencia literaria sino también intención buscada y materializada en el jardín real. Todo afecta los sentidos y las ideas; todo es el resultado de lo construido y trabajado por su propio dueño, estableciendo a partir de allí una vinculación empática que lleva a Zorrilla a conectar su propiedad –y también el paisaje que lo rodea– con el lugar de la patria:

> Nadie ha dejado de traslucir, sin embargo, en mi amor ingenuo a mí paisaje y a mi casa rústica, el predominio, en mi vida psíquica, de un sentimiento […]; hablo, claro está, del amor a la tierra en que uno ha nacido y que es la casa de la Patria.[12]

9 «Sólo yo sé la influencia de ese solar sobre el último tercio de esta mi vida que voy viviendo; por él he sabido de las estaciones y del beneficio de las lluvias y del brillar de las estrellas en su plenitud; […], no me daría cuenta del momento en que florecen los árboles y cuajan los frutos; […]. Por él, en cambio, las tristezas de las plantas me dan tristezas y puedo así con cierto derecho, compartir también sus alegrías como si fuera un hermano». Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz*, 37.

10 Dice su hija Concepción Zorrilla de San Martín en su libro ya citado: «Allí observábamos juntos el nacimiento de las hojas, el florecer de los brotes y el esplendor de los frutos; aspirábamos el perfume de los yuyos aromáticos, tan humildes y generosos como el jardinero, tomillo, alhucema, malva rosa, albahaca, etcétera». Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 58.

11 El origen de estos pavos reales fue un obsequio de A. Rossell y Rius. Procedían de su propiedad Villa Dolores. Según cuenta Concepción Zorrilla de San Martín, llegó a haber 18 ejemplares.

12 Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 58 y 59.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Esta interpretación del jardín como *terra patrum* se centra, precisamente en esa capacidad de producir lo propio: un espacio cultivado por su dueño y una arquitectura casi artesanal, también propia, materializan la primera de las patrias posibles. Algo del *Walden* de Thoreau y de la belleza y la moral pregonada por Ruskin parecen filtrarse en su texto:

> La casa no debiera ser, efectivamente, el individuo de un rebaño […]; ella será, tanto más bella cuanto más tenga del caracol, hecha de la propia sustancia, voluta perfecta. Debiera como ésta, nacer con su dueño, parecérsele, crecer con él y aún sobrevivirlo, como el tejado de la tortuga […]. La permanencia de la casa no se obtiene con dinero. La del millonario desaparece y queda la del aldeano. Y hay más de nosotros mismos en nuestra casa que en nuestro sepulcro.[13]

Esta idea lo lleva, en forma directa, a reflexionar y criticar parte de lo producido en la arquitectura uruguaya del momento, enfatizada en ciertos pintoresquismos de moda. El lenguaje de su casa –cree Zorrilla– no debería ser el resultado de un aparente capricho, ni del gusto socialmente impuesto que depende, exclusivamente, del instante temporal. El lenguaje de su casa se vincula, obviamente, con la patria que siente como herencia:

> Cobró así todo aquello el carácter de casona española que hoy tiene; pero no como simple fantasía, como hubiera podido cobrar el de un chalet suizo o el de una villina italiana, comprados con dinero, sino como expresión de su vida interior […]. Esta misma descripción de mi casa colonial, más que una descripción, es toda una doctrina, como se ve…[14]

El discurso de Zorrilla parece atravesado por una fuerte carga moral, donde el jardín podría alcanzar la dimensión de un *paysage moralisé,* que se expresa, precisamente, en la incompatibilidad de «comprar» belleza, pues esta sólo se produce cuando surge de un proceso de construcción-apropiación, o sea de una relación intrínseca entre *pöiesis* y resultado final:

> […] obra no de dinero anónimo sino del ingenio mío y de los míos, está lleno de recuerdos que lo habitan y son inseparables, mientras no sea ¡ay! demolido por algún nuevo dueño […]. Ese nuevo dueño embellecerá el barrio agregando su casa al rebaño arquitectónico que por allí caminará en larga hilera […],

13 Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 42.

14 Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 44 y 45.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

> tendrán entonces sus perinolas o grandes trompos de metal estampado, sus tapas de sopera a guisa de cúpula suntuosa que nadie ocupará, sus puertas por las que nadie entrará y sus ventanas de invierno (bow windows) para verano. No le faltarán sus columnas que no soportarán peso alguno y sus ménsulas o repisas de forma historiada.[15]

El párrafo sirve para instalar también una crítica al pintoresquismo de aquellos años que él rechaza, a pesar de que su propia vivienda no elude referencias directas al pasado y a la tradición. Pero por ser hispánica –España es para Zorrilla parte de su propia historia y de la historia de la patria– y por estar fundada en la tradición de la casa solariega perteneciente a sus antepasados –la casa en el valle del Soba, Santander– justificará plenamente su discurso dominante. Por la misma razón no eludirá incorporar el viejo escudo de la casa peninsular en la fachada y en la chimenea de su comedor[16] así como un retablo, también evocativo del gusto barroco, en su pequeña capilla interior.[17]

Dentro de esta *terra patrum,* tendrán valor significativo los árboles de su jardín y, muy especialmente, los ombúes.[18] Ubicados con mayor cercanía al mar dentro de los límites de su predio –algunos de esta especie ya estaban crecidos cuando Zorrilla adquirió su solar, tal como lo corrobora una fotografía del año 1920– el conjunto de ombúes conforma un factor de identidad que parece trascender al propio jardín. Zorrilla ve en ellos una relación profunda con la patria que queda subrayada en distintos pasajes literarios.[19] «Un árbol es

15 Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 45 y 46.

16 El escudo familiar existente en la fachada de la casa de Zorrilla, en Punta Carretas, es el mismo que había estado ubicado durante siglos en la casa solariega española, del valle del Soba. Luego de un insistente interés del poeta por hacerse de aquel escudo sin resultados concretos, el rey de España Alfonso XIII se lo obsequió. El hecho generó un acto público en la casa, con la presencia del presidente de la República, Dr. Juan Campisteguy, y de otros importantes personajes políticos, como Luis A. de Herrera.

17 Increíblemente, gran parte de las apreciaciones estéticas de Zorrilla se inclinaron definitivamente hacia el valor de lo clásico, fenómeno que se corrobora en distintos textos suyos. Sin embargo, la casa incorporó elementos de la tradición barroca, fundamentalmente en su capilla, donde incluso llegó a ubicar dos columnas pertenecientes al mundo misionero-guaraní que le fueron regaladas.

18 En el mencionado texto dice Zorrilla: «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…». Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz,* 48.

19 En el mismo texto –*El sermón de la paz*– Zorrilla hace referencia a un diálogo con Miguel Colmeiro, famoso director del Jardín Zoológico de Madrid, quien emocionó a Zorrilla al mostrarle el único ejemplar de flora americana que tenía en aquella institución, por ser, precisamente, un ombú: «Me cuesta confesar que casi sentí una lágrima en los ojos, esa es la verdad, cuando advertí que el árbol que me mostraba era un ombú, el árbol de mi tierra, que allí, con un nombre exótico –Pircunia Dioica–, fuera de su clima, crecía enteco y doloroso. ¡Ni siquiera sabían cómo se llamaba! […] Sentí deseos de abrazarlo, de consolarlo. El sabio botánico no sabía nada de eso: el alma del árbol; de sus relaciones con la mía». Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz,* 69.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

tanto o más que una bandera» afirma en su texto, agregando más adelante: «La imagen o fantasma del ombú en mi espíritu no es idéntica, ni mucho menos, a la del Pircunia Dioica del botánico español; pero sí muy parecida, quizá idéntica, en el alma de todos mis compatriotas».[20]

Una imagen que recoge precisamente esta estrecha relación entre la patria y sus ombúes, se vuelve a presentar años más tarde, luego de muerto el poeta, en una pintura de 1942 realizada por su hijo José Luis y concebida bajo el nombre de «La Patria Vieja». Un rapsoda criollo –¿cantante, payador, poeta?– nuclea en esa pintura a un conjunto de hombres y mujeres que lo escuchan junto a su guitarra, bajo la sombra de un gigantesco ombú. No es difícil reconocer entre los personajes de esta pintura al artista autorretratado como parte misma de aquella patria social representada, así como también la manifestación del vínculo estrecho de su obra con las ideas del padre.

José Luis Zorrilla de San Martín, Óleo "La Patria Vieja", 1942.

Pero asumir su casa solariega como primera patria es establecer, asimismo, una posible alternativa a la más política de las definiciones de patria, que tanto había diezmado a la humanidad –según Zorrilla– con el desarrollo de la primera guerra mundial. Todo *El Sermón de la Paz* es, en este sentido, una reflexión sobre el estado del mundo luego de aquella gran conflagración y por eso Dardo Regules lo ha leído como «una revisión de la teoría del patriotismo».[21] Se trata pues, de un extenso hilo argumental que ocupa todo

20 Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz,* 70.

21 Tomado de Domingo L. Bordoli, *Vida de Juan Zorrilla de San Martín* (Montevideo: Consejo Departamental de Montevideo, 1961), 164.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

el libro y que le permite al poeta reflexionar sobre su contemporaneidad, sobre el estado del mundo, pero partiendo siempre de la historia y el estado de su propia casa y su jardín. Cabría entonces volver a Foucault con aquella aguda observación, antes mencionada: «el jardín es la parcela más pequeña del mundo, pero, por otro lado, puede ser la totalidad del mundo».

Huerto cerrado

Como sabemos, la idea del huerto cerrado encuentra su origen en el Antiguo Testamento, más concretamente en el *Cantar de los cantares,* representado a su vez en múltiples iconografías medievales, con fuertes derivaciones en la arquitectura y –muy especialmente– en ámbitos como los claustros monacales. La asimilación del cuerpo de María a la imagen del jardín hebreo surge de la particular interpretación de ese texto de Salomón realizado por la antigua patrística –«Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; fuente cerrada, fuente sellada»– en los más tardíos y agotados tiempos de la antigüedad. La frase sería una suerte de adelanto de la historia evangélica que los Padres de la Iglesia quisieron ver en el Antiguo Testamento. Más tarde, las reivindicaciones de un sostenido inmaculadismo, a partir del Renacimiento, aumentaron esta relación metafórica del jardín como cuerpo de la Virgen María, además de subrayar una serie de símbolos asociados –la fuente, el pozo, la torre, la palmera, el ciprés, la puerta, etc.– todos ellos incorporados en las llamadas Letanías Lauretanas.

En el jardín de Zorrilla podríamos reconocer este cuerpo metafórico a través de una cantidad de elementos simbólicos que se hacen presentes en él y donde las propias figuras de las letanías se verifican casi en su totalidad. Sin embargo, no es razonable fundar en ellas la idea del *hortus conclusus,* que opera aquí como imagen de conjunto más que como sumatoria de símbolos aislados; es, una idea asociada al cuerpo de la familia y su traducción al espacio más íntimo de la casa y el jardín. Es allí, precisamente, donde podemos rastrear mejor esta idea.

Mediante su ejercicio literario, fuertemente fundado en un catolicismo militante, Zorrilla estableció diversos mensajes –sobre todo aquellos con mayor contenido moral– que se materializaron a través de distintos canales: en la prensa, en los discursos públicos, en artículos de revistas, en tertulias intelectuales y, por supuesto, en el propio espacio de su residencia. Es

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

posible ver la significación –a través de lo escrito en *El sermón de la paz* y de lo materializado en su casa de Punta Carretas– de ideas fuertemente rectoras como lo son «herencia», «raza»[22] y, el concepto de «patria», tal como lo vimos aplicado al solar de la familia. Pero a efectos de agotar otros sentidos y metáforas en su jardín, no debe obviarse un texto escrito en el año 1900 y titulado, precisamente, *Huerto cerrado.*[23] Este texto no sólo es rastreable en ciertos componentes simbólicos aislados sino en la idea visual que transmite el conjunto, donde todo el jardín conforma una icono-esfera simbólica, un espacio de carácter moralizado y, a su vez, representativo de un modo de vivir y entender el ámbito familiar.

Tal como dijimos antes, en el año 1921 se procesó un cambio trascendente en su propiedad de Punta Brava, lo que también implicó algunos cambios en las formas del uso familiar. Se trata de una transformación de imagen, pero, en alguna medida también, de un cambio aparente en el sentido de este οἶκος que, por un lado, comienza a cerrarse en términos físicos y, por otro, parece abrirse a una cantidad de nuevos visitantes –entre los que estarán presentes personajes políticos y autoridades de la iglesia, así como amigos de sus hijos– y nuevos integrantes de la familia. Los registros fotográficos son, en este sentido, más que elocuentes.

Se podría pensar que hasta esa fecha el sitio fue, básicamente, un ámbito restringido al núcleo familiar más íntimo, donde el poeta solía encontrar lugar de inspiración y escritura dentro de su limitada torre,[24] tarea solo interrumpida por una suerte de *ora et labora,* es decir por el tiempo de la oración introspectiva y del cultivo del huerto. Este sentido de lugar, profundamente propio y recogido, no se traducía exactamente en la realidad material, tal como lo exponen algunas fotografías de la época. La finca –abierta, poco estructurada, cuyos límites con el paisaje de mar eran algo difusos– mostraba el espacio propio de una huerta productiva, dominando sobre el sentido estético del jardín. Para entonces, no estaban realizados los portones de acceso y sus respectivos pórticos en ladrillo, revoque y tejas que podemos ver hoy sobre los

22 Este término, al igual que en tantos otros autores contemporáneos de Zorrilla, debe ser comprendido en un sentido más cultural que étnico, descartando cualquier otro tipo de lectura, que resultaría inconducente para la interpretación de su pensamiento.

23 El texto se centra en una verdadera apología de la figura del primer arzobispo de Montevideo, Mariano Soler. Muy en particular, Zorrilla celebra y alienta su iniciativa de construir un santuario a «María del Huerto» en el lugar donde podría ubicarse el antiguo jardín de Salomón, en la entonces Palestina.

24 Dice en el texto de referencia: «[…] yo he sentido y siento habitualmente, ante el paisaje que miro largas horas desde mi torrecilla: siento la "la sociedad de las cosas". Ellas también, las cosas, sin excluir las estrellas, han nacido, como los hombres y como las naciones, para vivir en la sociedad». Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz,* 57.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

frentes de la calle J. Zorrilla de San Martín y la Rambla; las marcadas fronteras de la propiedad, así como sus reservados filtros de ingreso[25] debieron esperar hasta el año 1921 para su definitiva materialización.

En ese año, precisamente, se producirá aquel cambio fundamental. Su inicial falta de fronteras dará lugar ahora a un ámbito más estructurado en cuanto a sus formas y destinos, estableciendo una demarcación contundente entre el afuera y el adentro. Este último aspecto aportará carácter al lugar,[26] al tiempo que el jardín ganará en magnitud y diseño, incorporando una nueva caminería y distintos componentes artísticos de carácter simbólico. Los cambios fueron introducidos a instancias del poeta, pero uno de sus hijos –el escultor José Luis Zorrilla de San Martín– fue quien propuso las formas y materialidades definitivas, conjugando su vocación artística con el ideario del *pater*.

Portada de la edición de 1930, del texto "Huerto cerrado" de Juan Zorrilla de San Martín. Su ilustración pertenece a José Luis Zorrilla de San Martín.

El área de jardín más consolidada será entonces el espacio lateral orientado al este, vinculando longitudinalmente las dos entradas. La diferencia de nivel

25 Algunas fotografías del año 1920 muestran apenas la existencia de un provisorio alambrado sobre la actual calle Zorrilla, como límite virtual entre el espacio público y el jardín. Los definitivos muros y los pórticos de acceso formarían parte de la intervención realizada al año siguiente de tomadas esas fotos.

26 En conferencia dada en el Museo Zorrilla de San Martín, a finales del siglo XX, el paisajista Leandro Silva Delgado destacó la importancia de las puertas como factor fundamental en la definición de este jardín: «Un jardín debe ser algo cerrado en el cual uno entra». Ese sentido de *locus amoenus* que logró adquirir el jardín de Zorrilla solo fue posible por la definición de umbrales claros que permitiesen traspasar sus límites, quizá porque –tal como lo expresó el paisajista salteño– «no hay adentro sin afuera». Debo este dato a la memoria de Ángel Ayestarán.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

topográfico entre la actual calle Zorrilla y la rambla será salvada mediante pocos y amables escalones o aterrazados, construidos en ladrillo, que evocan la organización de ciertos jardines andaluces y, muy particularmente, algunos de los espacios entre edificios que identificamos hoy en la Alhambra. Todo ese ámbito se transformará entonces en un eje relevante de la vida familiar, fuertemente vinculado al interior de la casa. En el mismo se ubicará una nueva fuente de agua y un banco en mampostería con vocación escultórica, ambos revestidos con azulejos Pas de Calais.[27] Se trata de un lugar a recorrer, pero, al mismo tiempo, se ha constituido en un espacio de descanso y contemplación: un verdadero *locus amoenus*.[28] Así, jardín y arquitectura se asocian bajo un origen hispánico común, pero la idea de ámbito cerrado, de huerto concluso, es ahora un factor caracterizador del sitio.

Hemos dicho ya que, luego de esta reforma, el solar se abre a un mayor número de visitas, fundamentalmente amigos o personajes ilustres. Se trata de una cierta apertura social de la propiedad, aunque siempre bajo una graduación restrictiva donde prima el valor de lo familiar.[29] La familia es y debe ser el eje de ese ámbito, núcleo inviolable y esencia fundamental de lo íntimo. La familia misma es la que se reúne disciplinadamente en la mesa, pero también en el oratorio, tal como lo recuerda su hija Concepción en alguno de sus versos.[30]

La imagen protectora –el ícono cretense de la Virgen del Perpetuo Socorro– ubicada con cierto protagonismo sobre una pared frentista al jardín se enlaza con otra imagen sacra –la Virgen del Carmen– que reina en el oratorio interior de la casa; ambas establecen vínculos de carácter milagroso con el mar, es decir en relación también con el paisaje exterior, con el contexto que rodea a la casa: las olas, la brisa marina, los pescadores, los naufragios, el faro de Punta Carretas. Pero, y por, sobre todo, ambas conectan con la idea de proteger el cerno común que es la familia, tal como lo indica la representación

27 Los azulejos conocidos como Pas de Calais han sido identificados muchas veces, aunque de manera equívoca, con la tradición colonial en nuestro país, y es esta la razón que explica su uso en muchas ambientaciones de jardines y aljibes –e incluso en frisos de paredes y estufas– con vocación neocolonial, en pleno siglo XX. Su origen es francés.

28 Si bien se trata de un tópico literario, que recoge la imagen de un lugar natural idealizado, esta idea fue recurrente en muchos diseñadores de jardines a partir del Renacimiento. Sin embargo, en la literatura lo identificamos por la presencia de algunas imágenes que, según Curtius, nunca deben faltar para garantizar la presencia del *locus amoenus:* el agua a través de alguna fuente, el dominio del verde en la hierba o en el pasto y la sombra protagónica de los árboles.

29 En su libro ya citado, Concepción Zorrilla de San Martín pone en boca de su padre estas palabras: «Yo ofrezco simplemente lo que tengo; al hacerlo doy entrada –a quien considero digno– al seno de mi familia, mi más preciado tesoro». Nuevamente aquí se establece de manera literal la idea de «poder entrar» al espacio familiar. Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 86.

30 «A poniente, agrupada la familia / al tronco paternal / se rezaba el rosario en la capilla. / Uno por uno bendición pedía / antes de reposar». Zorrilla de San Martín, *Momentos familiares*, 66.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

tácita de las propias imágenes. Digamos entonces que puede percibirse un vínculo algo complejo entre lo propio y lo ajeno, entre el adentro y el afuera, a partir de algunas referencias simbólicas del jardín solariego. Sin embargo, es necesario afirmar que para Zorrilla la defensa de lo íntimo familiar primará siempre sobre lo social y lo político.

Xilografía de Petrona Viera que ilustra el jardín de la casa-museo Zorrilla de San Martín. Esta obra participó del XIV Salón Nacional del Dibujo y del Grabado del año 1951, obteniendo medalla de bronce.

El área oriental ya mencionada adquiere especial significación, tanto en términos arquitectónicos como paisajísticos, razón por la que muchos artistas –tentados a representar la casa durante los primeros años de su transformación en museo público, cuando todavía su jardín mantenía todos los rasgos definidos por el poeta– se centraron en ella como motivo plástico. Como ejemplo particular, vale la pena señalar la interpretación que de este

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

espacio hiciera Petrona Viera, en una de sus xilografías.[31] La artista entendió aquel sitio como un auténtico huerto cerrado, donde el recuerdo del Jardín de Salomón parece filtrarse en la impronta de una exuberante vegetación, definida por una organización casi arquitectónica de árboles y donde destaca la presencia de la fuente de agua. Todo sugiere una extrema interioridad, un espacio casi hermético al que ha costado ingresar. Hay también en esa imagen una atmósfera silente, donde la ausencia de la figura humana evoca el ya citado tópico del *locus amoenus*. Se trata, por cierto, de una imagen plástica que bien podría compararse con la realizada precisamente por José Luis Zorrilla para la ilustración de tapa de *Huerto cerrado,*[32] el texto de su padre. La relación entre ambas imágenes se da en la expresión y la atmósfera general, pero también en la comunidad de elementos vegetales: palmera, ciprés, setos verdes, fuente, etc., donde la representación que el escultor realiza de aquel espacio bíblico se identifica fuertemente con el jardín paterno, fortaleciendo así las relaciones con la idea o metáfora referida. Por otra parte, cuando Juan Zorrilla explica la selección del lugar realizada por el rey hebreo para diseñar su huerto, nos dice:

> Sin duda, para hallar silencio e inspiración, buscó Salomón un sitio propicio y alejado del estrépito de la gloria humana. Allí a dos leguas de Jerusalén, estaba el Huerto Cerrado. En él se construyó una residencia.[33]

Podríamos pensar que este texto adelanta, en cuatro años, la decisión final del poeta de alejarse de Montevideo para construir aquel jardín y encontrar la soledad que sus escritos demandaron. Bien cabe entonces la pregunta de si lo que exclamó Zorrilla en relación al huerto cerrado de Salomón –«¡cuántas de esas mañanas de soledad habrán quedado infundidas en los cinco mil cantos que escribió el suntuoso poeta hebreo!»– no podría trasladarse a lo que fue la producción de la Epopeya de Artigas, concebida bajo el silencioso encanto de aquel huerto creado en Punta Carretas.

31 Se trata de la xilografía identificada con el n.º 128 en el catálogo publicado en ocasión del XIV Salón Nacional del Dibujo y el Grabado, de 1951. Dicha obra obtuvo en ese salón el premio Mención Intendencia Municipal, medalla de bronce.

32 Me refiero, en particular, a la edición de 1930, realizada por la llamada Imprenta Nacional Colorada.

33 Zorrilla de San Martín, *El sermón de la paz,* 35.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

El jardín del filósofo-investigador

Carlos Vaz Ferreira es, posiblemente, el nombre de mayor referencia de la filosofía en el Uruguay. Una extensa producción de conferencias y una intensa labor docente fueron los canales fundamentales para la difusión de sus ideas, las que lograron una alta socialización y publicación mientras vivió y también después de muerto.

Me centraré en su jardín como espacio de experimentación y exposición de algunas ideas que fueron defendidas por él, en diferentes décadas y en distintos espacios académicos. Pero, me interesa explorar ciertas correspondencias que existen entre el jardín, su dimensión pedagógica y la vivienda que habitó, traduciendo –al igual que en Zorrilla, aunque bajo una concepción bastante distinta– su particular cosmovisión.

Imágenes del jardín con la casa, propiedad del filósofo.

Previamente, es necesario descubrir ciertas transformaciones acerca del concepto de jardín que empezaba a plantearse por entonces: el jardín entendido como espacio vivencial y, simultáneamente, lugar de belleza. Distintos experiencias modernas e innovadoras parecen conectar, de manera directa, con la lógica que nuestro filósofo infringió a su jardín, no como resultado de un único y premeditado acto sino de un proceso extendido en el tiempo. Me refiero a aquel ámbito verde que Vaz Ferreira cultivó, durante muchos años, en su casa del barrio Atahualpa.

Como sabemos, este siempre ha sido identificado como un lugar de potentes sombras, cuando sus árboles aumentaron de tamaño, dejando cada

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

vez más oculto el frente de la casa, sobre todo si lo comparamos con los que fueron sus tiempos iniciales. Un dejo de abandono parecía reinar en él, al observar el crecimiento algo desordenado de sus plantas, las que podían llegar a invadir gran parte de la caminería existente. Se trataba, por cierto, del espacio lateral y frontal del predio –por tanto, la parte más expuesta al espacio público– que rodeaba la vivienda y cuyo predio ocupaba una esquina, definida por las calles C. Vaz Ferreira –entonces Cubo del Norte– y Juan J. Arteaga.

El límite del terreno quedó definido por un muro bajo, de mampostería revocada y un alambrado superior que permitía mirar hacia el interior del predio. Con los años, este muro sufrió los efectos de las presiones que los árboles ejercieron sobre él, dado el proceso de libre crecimiento que siempre alentó su propietario. Aunque todo pareciese el resultado propio de un abandono –de hecho, mucha gente y varios vecinos creían o suponían esto–, el jardín quedaba determinado por la concepción estética de su propietario y, también, por una comprensión especial acerca de cómo debía ser la naturaleza que rodeaba su casa. Las investigaciones más recientes y el tratamiento llevado adelante por parte del especialista Arq. Luis Carrau,[34] han permitido verificar que ese jardín sólo estuvo abandonado a la muerte de Carlos Vaz Ferreira, en parte por una falta de definición acerca de qué hacer y, también, por un celo enorme de sus descendientes quienes decidieron no innovar sin un plan o una investigación previa.[35]

Durante los tiempos en que habitó aquella quinta, el autor de *Lógica viva* mantuvo una línea de control sobre su jardín en lo que hace al tratamiento de árboles y plantas, donde aplicó limitadas acciones de corrección, estableciendo podas muy dosificadas.

En esta línea, a su vez, su jardín parecía encaminado hacia una confluencia de interés entre distintas esferas como la estética, la biológica y la social. Si bien esta no era la tendencia más general en lo que hace al tratamiento del verde en su época, es necesario reconocer que por entonces ganaron lugar nuevas miradas que intentaban acentuar las diferencias estacionales a través de especies diversificadas, incorporar ejemplares nativos asociados a lo exótico y apreciar las posibles interacciones entre la flora y la fauna que cohabitarían el jardín. Esto daría lugar a una *ars topiaria* diferente, marcada por un fuerte

34 El arquitecto y paisajista Luis Carrau se hizo cargo de este jardín desde el año 2004 hasta la fecha, período en que fue interiorizándose de su proceso de conformación y consolidación.

35 Importa destacar que las intervenciones que llevaron al buen estado actual de conservación fueron resultado de una investigación profunda y detenida del ya citado Luis Carrau, quien ayudó a entender mejor la mirada de Vaz Ferreira sobre este jardín, así como las maneras en que debía operarse su mantenimiento.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

valor de lo rústico, la fuerza de las sombras y los variados pasajes de la luz a lo largo de las sucesivas estaciones del año. Muchas de estas ideas pueden rastrearse en el pensamiento de importantes paisajistas como Frederick Law Olmsted o Gertrude Jekyll, aunque desconocemos en forma certera si nuestro filósofo conoció aquellas experiencias o si accedió al cuerpo teórico que las respaldaban. Lo que parece cierto es que, desde una mirada estética, este jardín –además de la experiencia vivencial y pedagógica– parece tener una relación más fuerte con lo pictórico y lo musical que con lo arquitectónico, aun cuando no fuese un espacio particularmente representado por los artistas visuales. No obstante, este jardín establecerá, a partir de su condición de espacio formativo, algunos considerables enlaces con la programática pedagógica y la arquitectura de la enseñanza.

50 años después del fallecimiento del filósofo,
sector en donde se respetó el desarrollo de la naturaleza

Para Vaz Ferreira el jardín era un lugar de cambios y transformaciones, un espacio dinámico que parecía adelantarse a ideas tan contemporáneas como la del «jardín en movimiento» de Gilles Clément. Nuestro filósofo expresó, en este sentido, su permanente rechazo hacia los cipreses –y a tantos otros árboles de hoja perenne– por considerarlos «árboles sin invierno», es decir,

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

especies sin posibilidad de transformaciones temporales.[36] Así también, la caída de una gran rama por acciones del viento no era motivo para su retiro del sitio, aun cuando generara dificultades en el recorrido de su caminería, porque entendía que ese componente muerto se transformaría en el lugar de nuevas colonizaciones animales y vegetales y, por tanto, de nuevos movimientos de luz y color dentro del jardín.

Al mismo tiempo, el filósofo dejaría lugar a un espacio verde alternativo dentro de la propiedad, diferente por sus características, pero más del gusto de su esposa y su suegro. En él emergía el perfume de las flores cultivadas, así como el azahar que aportaban los naranjos amargos. Este espacio, que exponía un carácter más tradicional, daba lugar al ejercicio productivo –si bien era algo limitado– dentro de la Quinta de Atahualpa. Se trata, tal como era y como lo podemos ver hoy también, un espacio de mayor regularidad en cuanto a su imagen de conjunto, al tiempo que resultaba menos visible desde la calle. Este ocultamiento podría traducir, en cierta forma, el gusto refractario del filósofo hacia los jardines y las huertas tradicionales, aunque es necesario admitir que esto es apenas una suposición.

Jardín y escuela

Carlos Vaz Ferreira entendió que sus hijos debían formarse en su casa, bajo la dirección de Elvira Raimondi, su esposa, maestra que abandonaría su profesión para iniciar la enseñanza directa y exclusiva de aquellos.[37] Detrás de la tarea de enseñar estaría aquel particular escenario de naturaleza, capaz de proveer múltiples conocimientos y experiencias directas.[38] El jardín de

36 Es de recordar que en su proyecto de *Parques Escolares,* tantas veces descrito y analizado por Vaz Ferreira, también se hacía especial referencia a la necesidad de plantar allí árboles de hoja caduca, como manifestación palmaria de los cambios y evoluciones que se procesan en la naturaleza a través de las estaciones, lo que debía incorporarse al saber de los niños.

37 Raúl Vaz Ferreira Raimondi nos dice, en un libro publicado en 2004 y con relación a su madre: «[…] era maestra de tercer grado, grado que existía en ese tiempo y que habían obtenido algunas maestras muy distinguidas de la época. A posteriori de su casamiento dejó de ejercer la carrera para dedicarse a su esposo y a sus ocho hijos, a los que educó y preparó hasta su examen de ingreso al liceo». Raúl Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo* (Montevideo: Graphis, 2004), 127.

38 Dice al respecto Raúl Vaz Ferreira Raimondi: «La vida en la quinta de mis padres era muy sedentaria y muy pocas veces salíamos de sus confines. Pero yo tuve la suerte de presentar desde niño, un interés extrañamente diversificado por los animales que capturaba, enjaulaba, analizaba y, en casos poco creíbles, me los comía. Afortunadamente, mi inclinación hacia la vida libre de los animales vivos y las observaciones sobre su conducta me llevaron, ya antes de los 12 años de edad, a ser un observador incansable de los animales». Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 13.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

la quinta se establecía así, como un eje vertebrador de la vida familiar y, en alguna medida también, como espacio experimental para una idea que sería sostenida durante largos años: la de los *Parques Escolares,* programa que tenía como centro conceptual el desarrollo de la enseñanza dentro de un marco natural y cuyo propósito no solo era contemplativo sino también productivo.[39]

No es fácil comprobar que este ámbito verde fuese, exclusivamente, resultado del proceso de enseñanza buscado para sus hijos, fenómeno que les permitió a estos una mejor comprensión de los distintos fenómenos biológicos. Pero sí podemos afirmar que la idea de los *Parques Escolares* antecedió a la compra de esta propiedad y, por tanto, constituye un marco de reflexiones fundamentales acerca del tipo de enseñanza que Vaz Ferreira aplicaría luego en aquel jardín familiar.

Podemos asegurar también que, en aquellos tiempos de pedagogía doméstica, Vaz Ferreira debió vivir un importante proceso introspectivo acerca del significado y alcance de la evolución biológica; desarrollar también el perfeccionamiento de su modelo de enseñanza infantil, así como su sistematización y aplicabilidad en la época. Finalmente, acompañando este flujo de ideas y ejercicios pedagógicos, el filósofo debió pensar y vivenciar también las posibles relaciones entre estética y naturaleza, a partir de un proceso de construcción del jardín, tan empírico como permanente.

En aquel espacio verde sus hijos se vincularon con la vida animal y vegetal de una forma bien directa –y bastante diferente– al común de los niños de su época. Se trató de un ciclo de enseñanza donde los procesos de aprendizaje fueron algo desparejos, aunque finalmente bien procesados.[40] La quinta era el coto de una vida diferente, un lugar bastante cerrado como resultado del sedentarismo propio de Vaz Ferreira, donde los niños «muy pocas veces salíamos de sus confines», según dirá su hijo Raúl. Desde allí se multiplicó la capacidad infantil de ver y observar la naturaleza en estado libre –o bien apenas controlada– a efectos de una mejor experiencia. «Afortunadamente,

39 El proyecto de *Parques Escolares* tenía como propósito fundamental acercar la naturaleza a los niños de la ciudad. Para esto se planteaba un espacio natural, fuertemente arbolado, donde se conjugarían todas las escuelas urbanas y donde se contaría con los servicios necesarios para el desarrollo de la enseñanza, albergando actividades educativas, recreativas, gimnásticas y espacios para el trabajo compartido en materia de producción de huertas y actividades manuales, así como de investigación. La presencia dominante del aire y la luz establecía el gran diferencial con el espacio de la escuela urbana, según Vaz Ferreira. Acerca de este tema ver William Rey Ashfield, «Enseñanza y utopía. Iniciativas asociadas en la arquitectura moderna uruguaya», *Quintana,* n.º 15 (2016), 73-83.

40 Al respecto, afirma su hijo Raúl: «Yo no tenía interés en ninguna otra lectura [se refiere al libro *Historia de los animales* de Brehm], tan es así que sobrepasé los ocho años sin saber leer». Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 127.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

mi inclinación hacia la vida libre de los animales vivos y las observaciones sobre su conducta me llevaron […] a ser un observador incansable de la naturaleza» afirma el mismo Raúl Vaz Ferreira, al recordar los tiempos de infancia vividos en aquel jardín.

La presencia de espacios de control animal no fueron ajenas a ese ámbito verde, donde el filósofo mandó construir «cuatro enormes pajareras»,[41] además del gallinero,[42] permitiendo «observaciones sobre aves exóticas e indígenas», desarrollando en sus hijos la capacidad de traducir conocimientos hacia pequeñas publicaciones caseras.[43] Como vemos, aquel jardín adquiría la lógica de un espacio para el conocimiento –alentado por su propietario, quien tenía «un interés contagioso por los animales», tal como afirma su hijo–; un *locus* de observación y desarrollo de las personalidades infantiles, fenómeno que nos conecta, de manera muy directa, con el ya citado proyecto de *Parques Escolares.*

Pero es en su disposición de las especies arbóreas donde el jardín adquiriría su imagen de conjunto y su relación singular con el contexto urbano. Relación a veces conflictiva desde lo social,[44] ya que un jardín debía ser para el común de las familias burguesas, un espacio ordenado y absolutamente controlado. Es esta misma imagen pictórica, de masa verde abigarrada más que de cuerpo arquitectónico gobernando sus espacios enjardinados, la que domina hoy; una imagen donde el parque expone el fuerte gusto por lo umbroso, por lo ajeno al orden geométrico, aun cuando siempre exista un orden orgánico que domina al conjunto.

En este sentido, el jardín de Vaz Ferreira parecía invertir las tradicionales ideas del adentro y del afuera. Ese afuera natural era la quinta y el adentro antropizado era la misma ciudad, carente de la necesaria impronta natural. Esa ciudad «del adentro» era la que le imponía la obligatoriedad de límites

41 Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 13.

42 El gallinero no era exclusivamente un lugar para la cría y el consumo de gallinas, sino que también fue un factor de importante investigación genética por parte de Vaz Ferreira. Este fenómeno nos habla del jardín como un verdadero espacio de conocimiento y experimentación, más allá del sentido pedagógico para sus hijos.

43 Al respecto nos dice su hijo Raúl Vaz Ferreira que junto con sus hermanos mayores habían publicado «caseramente» en la quinta dos revistas: «El Pájaro» y «Los insectos». Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 13.

44 Conocido es el distanciamiento con Luis A. de Herrera –figura política con la que mantuvo una importante amistad hasta la década de 1930– cuando comenzaron a aparecer en el diario *El Debate,* conducido por el político nacionalista, algunas críticas hacia su jardín bajo el nombre de «El feudo de Vaz Ferreira», en clara alusión a su propiedad de la calle Caiguá. Se criticaba el estado de las veredas –posiblemente por efectos de las raíces de los árboles– y las cercas que limitaban la quinta, que «originalmente eran de plantas de Aloe africano que florecían abundantemente de mayo en adelante y debieron ser cortadas o podadas hasta alturas insignificantes», según explica su hijo en la obra ya citada, como manera de dar respuesta a las demandas planteadas. Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 137.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

a sus árboles y de verdaderos controles a sus raíces «del afuera»; era lo urbano un ámbito de restricciones a la vida animal y vegetal; por tanto, era un lugar inhóspito e inadecuado para la buena formación de los niños. El «afuera de la Quinta» permitía una vida abierta, donde el contacto con la tierra era inevitable y cotidiano –las reiteradas imágenes fotográficas de sus hijos siempre descalzos– y el acceso a la vida animal quedaba absolutamente establecida a través del contacto visual y sonoro –escuchar los sonidos de los animales y dibujar sus características físicas era un ejercicio necesario dentro de aquella formación– así como el reconocimiento manual de plantas y árboles. Un crecimiento sensorial que era tan fuerte como el ejercicio intelectual desarrollado.

Sin embargo y tal como se dijo antes, la naturaleza de su jardín no era anárquica, ni librada al exclusivo movimiento que impone la naturaleza, sino que tenía sus propias reglas y acentos característicos. Básicamente, este jardín obedecía a una organización signada por la altimetría, donde es clara la importancia del porte arbóreo, como es el caso de la especie *grevillea* australiana, de unos 10 metros de altura, fundamental para la organización y caracterización del jardín y que, por esto, Vaz Ferreira consideró muy especialmente como pieza a conservar siempre.[45] Otros árboles, también importantes, comandaron la imagen del jardín, como son los casos del eucalipto *bosistuana* –que vino del Parque Lussich, en Maldonado–, el jacarandá y el timbó oreja de negro, siempre acompañando especies más locales, como el canelón. Separados –en un marco de distinto orden– aparecerán los frutales y las flores en cantero, que representan el espacio femenino dentro de aquella quinta, coto reservado a Elvira.

Todo aquel parque privado era también, el escenario de una abundante presencia de aves, entre las que se encontraban especies rapaces,[46] como las que recuerda el vitral de acceso a la vivienda y que forma parte de lo producido por la Escuela de Artes y Oficios, en tiempos de Pedro Figari.

45 Al respecto nos dice Raúl Vaz Ferreira que para su padre este era el principal ejemplar dentro de su jardín, y que lo estimaba tanto por su porte como por «su nutrida floración». Vaz Ferreira Raimondi, *Memorias de un zoólogo,* 137.

46 Estas especies le permitirían un más detenido estudio de la comunicación de las gallinas, tal como lo explica su hijo Raúl respecto de la presencia de depredadores: «Lo primero que me enseñó –refiriéndose a su padre– fueron los conocimientos que él había visto y oído sobre la comunicación entre gallinas y gallos: él me enseñó a conocer por el oído la señal de "depredador de aire" (que emiten gallos y gallinas para indicar un enemigo tal como un halcón que se acerca en vuelo, lo que deja prevenidos a todos los habitantes del gallinero o de la bandada)». Más adelante agrega: «También me enseñó a conocer el grito indicativo de "depredador que se acerca por tierra" (que usan ambos sexos para indicar que un depredador terrestre tal como un zorro se acerca por tierra)». Tomado de Quinta Vaz Ferreira. Acceso el 1 de noviembre de 2021. http://www.quintavazferreira.org.uy/quinta_parque_escolar.html

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

También, una presencia variada de distintos animales terrestres convivía en aquel microclima formado por plantas bajas y hiedras, espacios iluminados y oscuros, todo resultado de un pensamiento abierto al crecimiento y la transformación permanente de la vida orgánica.

Colofón

Ambos jardines –el de Zorrilla y el de Vaz Ferreira– han sido escenarios centrales para la vida familiar, de forma permanente y continua, aun cuando en el caso del primero su propietario alternara parte de los días de la semana en su casa de Ciudad Vieja. Para ambos, el jardín es un ámbito de reflexión y de proyección de ideas acorde al marco intelectual de cada uno.

El jardín fue para ellos un espacio de consolidación y formación de la familia, un lugar de acceso al saber y, también, al modelo de vida que entendieron como adecuado y necesario. En estos jardines las formas planimétricas o volumétricas son el resultado de procesos diferentes, pero, en ambos, es posible identificar un gran respeto y veneración hacia la naturaleza como estadio bien provisto para la formación educacional y social.

Mientras en Zorrilla el sentido del jardín se carga de una dimensión mística, en clara consonancia con su sentir religioso, en Vaz Ferreira –en cambio– parece filtrarse cierta impronta utópica, tal como la que se define en su proyecto de los Parque Escolares. El jardín es para este actor intelectual un lugar para la construcción del conocimiento, pero al mismo tiempo es el sitio donde será posible una humanidad mejor; de ahí ese rasgo utópico que es más fuerte en él que en Zorrilla.

Finalmente, hay en ambos jardines un sentido estético que no debe ser olvidado. Tampoco es conveniente aislarlo y entenderlo como mera experiencia de los sentidos. Se trata de una dimensión estética que está acompañada de ideas y proyectos, donde la belleza como concepto consolida ciertas modelos de sociedad familiar y de país. No obstante, importa señalar que los jardines de Zorrilla y de Vaz Ferreira se forman en un tiempo donde la plástica nacional adquiere una enorme fuerza y desarrollo, donde los espacios parquizados se presentan como escenarios indispensables de la representación pictórica, siendo a su vez, ámbitos para una producción visual innovadora, capaz de permitir nuevas experiencias en el manejo del color y de la luz.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

Referencias bibliográficas

Bordoli, Domingo L. *Vida de Juan Zorrilla de San Martín* (Montevideo: Consejo Departamental de Montevideo, 1961).

Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité,* nº 5 (octubre de 1984).

Manheim, Karl. *Ideología y utopía* (Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 1987).

Quinta Vaz Ferreira. Acceso el 1 de noviembre de 2021. http://www.quintavazferreira.org.uy/quinta_parque_escolar.html

Rey Ashfield, William. «Enseñanza y utopía. Iniciativas asociadas en la arquitectura moderna uruguaya». *Quintana,* nº 15 (2016), 73-83.

Vaz Ferreira Raimondi, Raúl. *Memorias de un zoólogo* (Montevideo: Graphis, 2004).

Zorrilla de San Martín, Concepción. *Momentos familiares* (s/d).

Zorrilla de San Martín, Juan. *El sermón de la paz* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1924, y Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 117-140

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: dtieri@correo.um.edu.uy; Nataly Cáceres Santacruz: nacacsan@alu.upo.es

Grabado, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947), 1964, aguafuerte, 10x13 cm., Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

«El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros». Literatura y otredad en Pandora en el Congo de Albert Sánchez Piñol
Raúl Marcelo Illescas

Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)
Aarón Lubelski

Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días?
Martín Soterio

Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)
Carolina Cerrano / José Antonio Saravia

Raúl Marcelo Illescas
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
illescas.r@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-7260-2559

Recibido: 31/3/2020 - Aceptado: 27/9/2020

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Illescas, Raúl Marcelo. "«El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros». Literatura y otredad en Pandora en el Congo de Albert Sánchez Piñol". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 145-172. https://doi.org/10.25185/11.6

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

«El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros». Literatura y otredad en *Pandora en el Congo* de Albert Sánchez Piñol

Resumen: Este trabajo propone una lectura de *Pandora en el Congo* (2005) de Albert Sánchez Piñol, en tanto novela de aventuras. Se parte de la hipótesis de que el autor ofrece una reflexión metaliteraria a partir de una estructura enmarcada en la que se reconocen varios planos y relatos, que permiten revisar procedimientos literarios y las narrativas de ciencia ficción, romántica y de terror. El análisis se desarrolla, además, considerando el contexto colonialista que conlleva este género. En el caso de esta novela, el contexto se subvierte y ello da lugar a reformular los conceptos de otredad y exotismo. El escenario planteado, el Congo en el corazón africano, es el espacio propicio para deliberar sobre las relaciones binarias cristalizadas y la asimetría cultural establecidas por el imperialismo europeo.

Palabras clave: novela de aventuras, África, colonialismo, exotismo, otredad, raza.

«The Congo was not a place, the Congo was us». Literature and otherness in *Pandora en el Congo* by Albert Sánchez Piñol

Abstract: This paper proposes a reading of Pandora in the Congo (2005) by Albert Sánchez Piñol, as an adventure novel. It is based on the hypothesis that the author offers a metaliterary reflection based on a framed structure, where various planes and stories are recognized, that allow reviewing literary procedures and science fiction, romantic and horror narratives. The analysis is also developed considering the colonialist context that this genre entails. In the case of this novel, the context is subverted and this leads to reformulating the concepts of otherness and exoticism. The proposed scenario, the Congo in the African heart, is the propitious space to deliberate on the crystallized binary relations and the cultural asymmetry established by European imperialism.

Keywords: adventure novel, Africa, colonialism, exoticism, otherness, race.

«O Congo não era um lugar, o Congo era nós». Literatura e outredade em *Pandora en el Congo* por Albert Sánchez Piñol

Resumo: O trabalho propõe uma leitura de *Pandora en el Congo* (2005), de Albert Sánchez Piñol, como romance de aventuras. A nossa hipótese inicial é que o autor oferece uma reflexão metaliterária a partir de uma estrutura enmarcada na que se reconhecem diversos planos e relatos, que permetem revisar procedimentos literários e as narrativas da ciência ficção, romântica e de terror. O desenvolvimento da análise se faz, aliás, considerando o contexto colonialista que esse gênero implica. No caso deste romance, o contexto se subverte, fato que faz com que seja possível reformular os conceitos de *outredade* e exotismo. O cenário que se plantéia, o Congo no coração da África, é o local propício para deliberar sobre as relações binárias cristalizadas e a assimetria cultural estabelecidas pelo imperialismo europeu.

Palavras-chave: romance de aventura, África, colonialismo, exotismo, outredade, raça.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Pandora en el Congo es una novela de Albert Sánchez Piñol publicada en el 2005, que forma parte de una trilogía iniciada con *La piel fría* (2002) y aún está incompleta.[1] Ambas novelas son una relectura del género de aventura y un homenaje a una serie de autores fundamentales en la constitución del mismo. En ellas se pueden leer elementos tanto de ciencia ficción como de terror.

Pero, ¿qué es *Pandora en el Congo*? Con certeza es más de un libro, en el que cobran sentido las reminiscencias mitológicas.[2] Esta novela de Sánchez Piñol puede ser pensada bien como una reflexión metaliteraria bien como una reescritura de un guión en el que se reconocen varios planos y varios relatos. En este sentido es posible identificar, en primer lugar, el relato de Dr. Luther Flag, un autor exitoso de novelas de aventuras. En segundo lugar el del abogado Norton, quien le propone al escritor Thomas Thomson que colabore en la defensa de Marcus Garvey,[3] acusado de dos homicidios en África. Por último, podemos reconocer el relato que enmarca a los anteriores. Es la historia de la reescritura de todo lo acontecido, sesenta años después en la versión de Thomson; este relato funciona como una suerte de apropiación dada su participación y los resultados alcanzados luego del juicio en cuestión.

Toda novela de aventuras del siglo XIX y principios del XX, en un contexto colonialista conlleva una idea de otredad; la presencia del otro resulta imprescindible para la consecución de la historia.[4] Al respecto, *Pandora en el Congo* cumple con esa condición. Sin embargo y dada la metaficción que resulta por ser una historia reescrita en distintos niveles, pone en crisis la otredad a propósito de las diferentes versiones que se presentan. La novela clásica

1 Fueron publicadas primero en catalán: Albert Sánchez Piñol, *La pell freda* (Barcelona: Edicions La Campana, 2002) y Albert Sánchez Piñol, *Pandora al Congo* (Barcelona: Edicions La Campana, 2005).

2 Como explica Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*, Pandora integra los mitos hesiódicos. Es la primera mujer, que como se cuenta en *Los trabajos y los días*, fue enviada por Zeus a Epimeteo. Junto a sus hermanos Atlante, Menecio y Prometeo pertenecen a la estirpe de los Titanes. Fue precisamente Prometeo el que engañó dos veces a Zeus, quien para vengarse envió a través de Hermes, a Pandora. A su vez, Epimeteo desoyó las advertencias de su hermano de no aceptar obsequios del «padre de los dioses y los hombres» y, por ello, sucumbió ante la belleza y la persuasión de Pandora. Dada su curiosidad abrió una jarra –y no un cofre– que contenía todos los males además de la esperanza. Esta última fue la única que quedó apresada cuando cerró nuevamente la jarra. (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Buenos Aires: Paidós, 1991), 405).

3 Sánchez Piñol toma para este personaje, el nombre del predicador, periodista y comerciante Marcus Mosiah Garvey (1887–1940). Nacido en Jamaica está relacionado con los orígenes del movimiento Rastafari, que surge a principios del XX. Junto a William Du Bois trabajó en pos de los nacionalismos negros. En 1914 crearon la *Asociación Universal para la Mejora del Hombre Negro* (UNIA) y, en 1919, organizaron del «Primer Congreso Panafricanista» en París. En 1916, Garvey se trasladó a Harlem –Nueva York–, donde fundó el periódico «Negro World». Sus actividades impulsaron a diferentes comunidades de afrodescendientes a pensar en su identidad a través de la historia de sus antecesores. Como analiza Jérémie Kroubo (2008), Garvey fue el inspirador de diferentes movimientos de reivindicación de la negritud y del africanismo como el «Black Power» y la figura de Malcom X, «Black Panther Party» y la «Nación del Islam», liderado por Elijah Poole.

4 Jean-Yves Tadié, *La novela de aventuras* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

de aventuras establecía una otredad entre conquistador y conquistado, entre blancos y negros, entre civilizados y salvajes. Un orden binario cristalizado. En cambio, en *Pandora*… este orden es dinamitado mediante la construcción metaficcional, las diversas reescrituras y los distintos escenarios –por un lado, África y, por el otro, Londres, la metrópoli–.

A partir de ello, nuestra hipótesis es que en *Pandora en el Congo* Sánchez Piñol recupera el género de aventuras para homenajearlo y también para ponerlo en crisis. Ello lo realiza colocando la otredad en primer plano, que da cuenta de la singularidad del encuentro entre diferentes y, de manera sucedánea, estableciendo una crítica al imperialismo y colonialismo europeos.

Quizás pensar África como un tesoro sea un modo de ingresar a las novelas de aventuras en ese continente. Un tesoro por lo que hay por descubrir, lo que se encuentra escondido y también como sinónimo de riquezas. Esta consideración se verifica en la avanzada de las distintas potencias europeas y sus acciones coloniales, y en *Pandora en el Congo*, el colonialismo[5] es el friso imprescindible. A mediados del siglo XIX, las potencias fueron de modo preponderante, Inglaterra y Francia y, en menor medida Alemania, Bélgica e Italia.

Como sabemos, el colonialismo en esta etapa es, por un lado, producto de un nuevo sistema económico mundial, que surgió con la Revolución industrial en su segunda fase, iniciada en Londres en 1820 y que –en la lógica del capitalismo incipiente– necesitaba expandirse. Por el otro y como consecuencia de lo anterior, es una perspectiva hegemónica y un modo de establecer relaciones. Sin embargo, potencias como Inglaterra y Francia tuvieron además de la motivación económica, otra política. En tanto imperios necesitaban ampliar sus zonas de dominación. Por este motivo, realizaron una acción estratégica y política en África y Asia. Las razones morales y humanistas fueron otro argumento para la incursión africana. Estas potencias como representantes de la Europa ilustrada llevaban un mensaje evangelizador y las posibilidades tecnológicas del Viejo continente. La lógica asimétrica aplicada consideraba a los africanos, salvajes y racialmente inferiores. La avanzada no fue solo militar sino también a través de misiones religiosas y científicas como, por ejemplo, la de los exploradores David Livingstone y Henry M. Stanley, miembros de sociedades geográficas y científicas. En este escenario,

5 En el colonialismo europeo se reconocen dos etapas. La primera tiene como protagonistas imperiales a España y Portugal durante los siglos XV y XVI y el espacio a conquistar fue –sobre todo– América. La segunda etapa se desarrolló entre 1870 y 1914 y es la que corresponde a esta novela.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

la antropología, una disciplina incipiente, incorporó el concepto de raza como sistema clasificatorio. Como afirma Claude Lévi-Strauss:

> La antropología (...) es el resultado de un proceso histórico, que ha hecho que la mayor parte de la humanidad esté subordinada a la otra, y durante el cual, a millones de seres humanos inocentes les han saqueado sus recursos e instituciones, han destruido sus creencias mientras eran asesinados sin piedad, esclavizados y contaminados por enfermedades que no pudieron resistir. La antropología es la hija de esta época de violencia. Su capacidad para evaluar con mayor objetividad los hechos relativos a la condición humana refleja, en el plano epistemológico, un estado de cosas en las que una parte de la humanidad trata al otro como objeto.[6]

La historia de *Pandora en el Congo* está situada en la cuenca del Congo y la zona de los grandes lagos; esa región subsahariana denominada el «corazón de África» constituía hasta fines del siglo XIX, una incógnita para el universo europeo. Como refiere Enric Bou,[7] la clave para comprender el recorrido de la producción literaria de Sánchez Piñol radica en su condición de antropólogo africanista. Así, por un lado, la antropología que lejos de ser abandonada por el autor se constituye en la cantera de su escritura no solo en tanto disciplina sino también por la metodología epistemológica de acercamiento al objeto.

Al respecto, lo declara el escritor en el artículo de Bou:

> Frente a esa idea romántica del escritor como un loco, que lo resuelve todo en una noche de borrachera, yo defiendo la idea del escritor como alguien que tiene que resolver problemas de espacio y de tiempo. En definitiva, la antropología me ha aportado todos los elementos irracionales y la estructura racional, de saber organizar la materia narrativa.[8]

6 «Anthropology (...) is the outcome of an historical process, which has made the larger part of man kind subservient to the other, and during which millions of innocent human beings have had their resources plundered, their institutions and beliefs destroyed while they themselves were ruthlessly killed, thrown into bondage, and contaminated by diseases they were unable to resist. Anthropology is the daughter to this era of violence. Its capacity to assess more objectively the facts pertaining to the human condition reflects, on the epistemological level, as tate of affairs in which one part of mankind treats the other as an object». Claude Levi-Strauss, "Anthropology: Its Achievements and Future", *Current Anthropology* 7, nº 2 (1966): 124–127, http://www.jstor.org/stable/2740022.

7 Enric Bou, "La singularidad de Albert Sánchez Piñol: una conversación sobre su escritura", *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani* 7, nº 2, (2015): 95-106.

8 Enric Bou, "La singularidad…", 103.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Por otro lado y en especial en esta novela, su conocimiento de la realidad africana es lo que le permite desarrollar esta historia.

De allí que la base de la novela sea la expedición de los hermanos Craver, que ilustra una de las acciones fundamentales del pensamiento eurocéntrico y colonial. Pero *Pandora en el Congo* trasciende la exploración en pos de riquezas y de descubrimiento, que realizaron ambos héroes, los Craver,[9] para dar paso a una serie de tramas de la historia, que develan su construcción y a la configuración como héroe y protagonista del sirviente Marcus Garvey. De modo que esta novela de aventuras no es unívoca ni unidireccional sino que se abre, se ramifica para proponer distintos relatos y una nueva dimensión de la otredad. Asimismo, el análisis de *Pandora en el Congo* permite comprobar cómo a partir de lo señalado, se subvierte el orden imperial establecido.

La estructura de la novela profundiza la relación entre antropología y literatura, que habíamos señalado. Para pensar lo metaficcional resulta imprescindible señalar el aporte que sobre el tema proporciona Katiuscia Darici cuando afirma:

> Tras los primeros dos libros Sánchez Piñol, en cuanto autor permeable a su propia vocación y formación de antropólogo, continúa en Pandora la reflexión de "qué es un autor en antropología" (Geertz 14), con una interrogación acerca de la escritura narrativa en calidad de ficción.[10]

Sin dudas, Sánchez Piñol como antropólogo se encuentra muy próximo a la antropología posmoderna, más precisamente a lo que Carlos Reynoso[11] denomina una de las tres grandes corrientes, la metaetnográfica, la cual está integrada por James Clifford, George Marcus, Marilyn Strathern y Clifford Geertz. Precisamente la referencia a este último autor, por parte de Darici, da cuenta de dos situaciones muy precisas. En primer lugar, señala la preocupación de Sánchez Piñol, en tanto escritor, respecto del texto literario como escritura etnográfica. Recordemos que la antropología posmoderna pone en crisis el lugar de la verdad –y en consecuencia, de la ciencia– en el relato antropológico positivista y clásico. Es decir, que produce o genera una renuncia a la objetividad y por tanto, a un punto de vista neutral y único. De allí que se privilegie una etnografía dialógica e intersubjetiva.

9 Es importante advertir el significado del apellido: «alguien que anhela o desea algo».

10 Katiuscia Darici, "Como si fuera una novela: el África de Albert Sánchez Piñol entre metaliteratura e hibridación", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 12, nº 2 (2014, invierno): 5.

11 Carlos Reynoso, "Presentación", en *El surgimiento de la Antropología posmoderna*, editado por C. Geertz, y J. Clifford, (Barcelona: Gedisa, 1998), 3–12.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

En segundo lugar, la novela y sus diferentes Pandoras –las diferentes versiones– precisan en principio, la escritura de una novela y la necesidad de hacer justicia, y luego, sitúan el Congo como espacio exótico, el cual se constituye en una máquina de generar relatos. De este modo, siguiendo la lógica de la antropología posmoderna se pone de relevancia la polifonía a través de las versiones y de la búsqueda incesante de significados.

Un guión, varios relatos

La estructura metaliteraria posee –como se dijo– diferentes niveles y relatos; varias *Pandora en el Congo*, se podría afirmar, porque la novela puede leerse básicamente como tres relatos diferentes y relacionados. Estos se constituyen en versiones de una misma historia. El primero de ellos corresponde al proceso de producción de las novelas del Dr. Flag. Este escritor entregaba un boceto argumental a sus empleados para que lo escribieran y en el que intervendría el inexperto Thomson. El segundo relato surge de la solicitud del Dr. Norton para que Thomson escribiera un texto que ayudara a su defendido Garvey, con la intención de que lo declarasen inocente del homicidio de los hermanos Craver, dos aristócratas ingleses. El tercer relato –que incluye a los anteriores– es la historia de Thomson y fue escrito hacia el final de su vida. El juicio a Garvey había comenzado en 1914 y finalizó después de la Primera Guerra Mundial, en 1918. Este fue declarado inocente y Thomson descubrió que había sido engañado tanto por el acusado como por su letrado.

Las novelitas africanas

El Dr. Luther Flag[12] era un escritor exitoso de novelas de aventuras. Como se adelantó, depend*ía* de otros escritores que, en las sombras, lo ayudaban a mantener su producción literaria. En ese contexto apareció Thomas Thomson, un joven narrador en ciernes, de quien conoceremos su vida en

12 Flag significa bandera, es decir, símbolo, señal y emblema. Al respecto, quizás el apellido sea como un homenaje a Enrique Jardiel Poncela. Este escritor y dramaturgo, pero sobre todo un humorista irredento, creó un personaje absurdo llamado doctor Flagg, un mentiroso patológico. Lo encontramos, entre otras, en las novelas: *La tournée de Dios* (1928) y *Amor se escribe sin hache* (1932). Cf. Enrique Jardiel Poncela, *Obras completas* (Barcelona: AHR, 1963).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Londres durante 1914. Sabremos que tenía diecinueve años, que era asmático, pacifista e inexperto en aquella actividad. Mediante este personaje se coloca, en primer plano, la trastienda de la industria editorial inglesa y la literatura popular; es decir, la producción de novelas baratas de entretenimiento y profusa circulación. El nuevo trabajo de Thomson consist*ía* en escribir novelas por encargo, a partir de lo cual se sumergió en el universo del *ghostwriter* o escritor fantasma.[13]

Así se convirtió en el escritor fantasma de Frank Strub, quien dirigía el grupo de escritores fantasmas del Dr. Luther Flag. Desde esta perspectiva se pone de relevancia no solo el tema de la escritura, la firma y el anonimato, sino también el de la industria del *ghostwriter* o la cadena de estos trabajadores en las sombras. A través de la *«*biografía*»* de Thomas Thomson se explicita la oscura línea de montaje de las novelas baratas, sin escatimar humor e ironía. Se comprueba una suerte de fordismo a propósito de la novela de aventuras y del capitalismo. De igual modo, se observa cómo el Dr. Flag, «autor» de las novelitas de aventuras, en su factoría tenía una línea de producción aceitada*,* un objeto claramente delimitado y un preciso uso de los procedimientos. Estaba especializado en temática africana y era furiosamente colonialista. En su obra se reconoce el principio constructivo del género y el modo de circunscribir el cronotopo. Es África a finales del XIX, en una extensión de 80 páginas y a razón de tres entregas semanales.

Tommy Thomson consiguió el trabajo a través de Strub y en el momento de la contratación éste ironizó afirmando que lo invitaba al «Parnaso». Luego de este encuentro el joven tenía *in nuce*, su primer trabajo, el guión de *Pandora en el Congo* con correcciones y para su redacción. Entonces, medularmente, el texto estaba allí, como el joven escritor –por primera vez– en la cadena de producción.

En el capítulo inicial de la novela encontramos como incrustado, el esquema detallado de este primer guión. Pensado cinematográficamente, funciona como lo que la industria de Hollywood denominó *iron dash*. En otras palabras, la condición de respetar a rajatabla las exigencias sin correrse un ápice de lo solicitado. En la esquela con el manuscrito, Flag escribió:

13 Se denomina *ghostwriter* o *nègre* en el mundo literario a quien realiza trabajos anónimamente por pedido y para beneficio y lucimiento de otro, que firma el texto. Los términos corresponden al universo anglosajón y francés respectivamente, y surgieron a propósito de la cultura de masas.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

TOTAL LIBRO: 80 PÁGINAS.
FIN DE PANDORA EN EL CONGO.
¡NO SE DESVÍE DEL GUIÓN!
¡¡NO ESCATIME ADJETIVOS!!
¡¡¡NO OLVIDE LOS PLAZO DE ENTREGA!!![14]

En la nota se reconoce el uso de la mayúscula y la suma de signos de exclamación (todo ello emula la presencia y la voz admonitoria de Flag y más). Por ejemplo, imperativos para triunfar y una módica formulación del género hasta la parodia.

A la creación de las novelas siguen las fases de circulación y recepción, que permiten entrever la representación del mundo africano. Ya en el proceso creativo de esta literatura, el Dr. Flag buscaba que al interior de la producción «sus» escribas exaltaran la causa imperial y, hacia el exterior, que ello conmoviera el espíritu popular.[15] No se puede obviar que esta literatura de aventura se constituye como un dispositivo –en los términos de Michael Foucault[16]– que cala en el espíritu de todas las clases sociales, en especial de las clases bajas y que como consecuencia, conformará una cultura de masas. Sumada a los desfiles militares y los objetos representativos y conmemorativos *ad hoc*, esta literatura participa en la epopeya –en la empresa colonial– a las clases desposeídas. El imperio se construye entonces con una élite, los héroes pertenecen a las clases alta y media que enarbolan la bandera del imperio en la periferia del mundo civilizado. En este contexto, las novelas de Flag sin requerir sofisticación alguna, no buscaban persuadir sino conmover, apasionar y así consolidar el colectivo nacional. Asimismo y para subrayar la otredad, sus novelas estaban escritas por blancos, con héroes blancos y para un público blanco.

Por todo lo expuesto, se observa la preocupación obsesiva del Dr. Flag por sus novelas. De allí que el autor exigía a sus trabajadores una estructura similar, un tono narrativo preciso y determinados temas, motivos e imágenes. Sin embargo, se despreocupaba por la verosimilitud, ya que en su *Pandora en el Congo* aparecían leones mansos, legionarios romanos, pigmeos antropófagos y la reproducción por esporas; todo lo cual era investigado y cuestionado

14 Albert Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo* (Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006), 17.

15 Un ejemplo de este espíritu en la novela es la importancia que Flag le otorga a la literatura como herramienta del colonialismo. Por ello se jacta: «¡Mi obra ha inspirado cinco promociones de oficiales británicos!» (Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 28).

16 Michel Foucault, "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad* (Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991), 127–162.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

por Thomson. En la elaboración de las novelas asistimos a un exotismo *sui generis*, al que nos referiremos más adelante.

Además, para enmarcar la otredad se servía de la naturaleza, apelando a su autonomía y exuberancia. Por estas condiciones Flag le otorgaba protagonismo y se interesaba por la geografía, la fauna y la flora. En cuanto a sus personajes africanos, no eran considerados como individuos sino que conformaban grupos silentes, casi como manadas. Teniendo en cuenta que lo que se privilegiaba era la naturaleza, la avanzada imperial se convertía en avanzada cultural en esos territorios sin historia y vacíos, en la concepción eurocéntrica. De manera que en estas novelas, todo era conquistable. A propósito de esta temática, Eduardo Grüner explica:

> […] el pensamiento que se ha denominado eurocéntrico ha operado un simultáneo doble movimiento en este sentido: por un lado, ha deglutido las historicidades diferenciales de las otras (muchas y mayoritarias) culturas [...] al postular su particularismo como universalismo, al pretenderse el Todo de la Civilización, de la Razón, de la Historia; por el otro y con el mismo gesto, ha admitido la diferencia del Otro, pero postulándola como una absoluta y radical alteridad, construyendo respecto de ella una completa exterioridad [...] como si esa otredad particular, moderna no fuera un producto de la barbarie colonial.[17]

En el caso particular de las novelas, el Dr. Flag proponía diferentes historias apelando a la uniformidad y a la redundancia sobre la base de la asimetría cultural, para llevar a cabo una modesta pero eficaz contribución a lo que se podría denominar, una pedagogía imperial. Sus novelas aportaban a la constitución de un discurso imperial a partir del exotismo, de un racismo básico producto del pensamiento evolucionista asentado en la vida cotidiana, de un verosímil caprichoso y –como se afirmó– de una desigualdad construida en el par civilizado/primitivo. Por todo ello, esta literatura popular era uno de los vehículos de cohesión y configuración de la identidad nacional.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

17 Eduardo Grüner, *La oscuridad y las luces: capitalismo, cultura y revolución* (Buenos Aires: Edhasa, 2010), 23–24.

Novela judicial, historia desquiciada

La *Pandora en el Congo* de Flag y su serie de novelas africanas responden a esa lógica colonial ya que cumplen con las expectativas literarias e ideológicas. Pero como se puede observar, la solicitud del abogado Norton redireccionaba o alteraba no solo la clase de texto sino también las condiciones de otredad. El pedido era –en principio– un relato de aventuras para que se constituyera en una prueba judicial. Además y en relación con las condiciones de otredad, se comprueba que en el proyecto escriturario Thomson tenía la obligación de otorgarle el protagonismo a Marcus Garvey. De manera que el encargo que se le requería era «una crónica *in extenso* de lo acontecido en el Congo»[18], la cual devendría en una «biografía» del acusado Garvey, un otro, un sirviente de los hermanos Craver. En la estructura metaliteraria, Sánchez Piñol propone una historia cuyo protagonista es un minero cojo, negro, medio gitano y galés como héroe y víctima, a la vez. Así se constituye el segundo relato producto de la solicitud del Dr. Norton para que el trabajo de Thomson sirviera para absolver a su cliente: «Me gustaría que escribiese una historia, una historia africana. El muchacho que se la contará se llama Marcus Garvey y está en la cárcel».[19]

Esta propuesta era una carnada; conllevaba una trampa, que consistía en darle una visibilidad inusitada a Thomson. Es decir, el ofrecimiento lo sacaría del lugar oscuro de *ghostwriter* y le concedería la entidad de autor, le otorgaría la firma. Norton confiaba en el joven escritor a quien le dice:

> Usted es el literato, yo el letrado. Relate los hechos según la versión de Garvey, escriba como si fuera una novela. El argumento bien lo merece –aquí Norton adoptó un tono más solemne–: Richard y William Craver fueron al Congo en el verano de 1912. Marcus les acompañaba como asistente. Los tres penetraron hasta los más remotos confines interiores de la jungla. Pero sólo volvió Marcus. Se mantuvo al margen de la ley hasta que lo detuvieron aquí mismo, en Londres, a finales del año pasado. —¿Y las pruebas? —Contundentes. Hay la declaración jurada del embajador inglés en el Congo. También se requisó el móvil del delito: dos diamantes gigantes de un valor incalculable. La fiscalía posee incluso la confesión de Garvey. Una sola de esas pruebas bastaría para colgar diez veces a un don nadie como Marcus Garvey. —¿De qué le servirá que redacte una crónica in extenso de lo acontecido en el Congo? —No lo sé

18 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 44.
19 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 43.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

> —dijo Norton, lacónicamente. —¿Entonces? ¿Para qué quiere que escriba la versión de Garvey? Hizo una declaración más retórica que sincera: —Porque estoy desesperado. —Norton hizo una pausa. Meditó mucho sus palabras—: No tengo tiempo para tomarle una declaración exhaustiva. Quién sabe si leyendo el relato íntegro podremos extraer alguna línea de defensa razonable. Yo no sabía qué decir. Él sonrió: —Sus novelitas han distraído a muchas personas. Ahora quizá tenga la ocasión de salvar a una.[20]

En el fragmento Norton le proporciona las referencias básicas del caso y le hace un pedido que se convierte en una exigencia. Más tarde, Thomson se reuniría con Garvey para realizar la tarea con dudas pero con una decisión y actitud precisas: «Se suponía que yo era un profesional. Pero nunca había escrito una biografía. Y casi podría decirse que estaba a punto de inaugurar un Nuevo género, a medio camino entre la biografía y el testamento. ¿Qué es la vida de un hombre? Lo que él cree que ha sido. Y yo no deseaba juzgarlo, no era mi trabajo».[21]

La escritura de la historia de Marcus Garvey necesitaba de una relación dialógica explícita. El texto se construía en esa interacción en que Garvey relataba y Thomson escuchaba y escribía: «Me había hecho la promesa de hablar poco y escuchar mucho. Quería limitarme a ser una oreja cósmica y acrítica».[22]

A partir de las visitas durante dos años, el escritor se convirtió en el biógrafo de Garvey. Pero sobre todo lo que se problematizaba era qué fórmula narrativa resultaba más apropiada, más ajustada para contar la historia del acusado. Su reflexión continuaba: «—Estoy escribiendo un libro, un libro sobre ciertos acontecimientos luctuosos que pasaron en el Congo hace dos años. —Me detuve y seguí—. Pero sólo puedo reflejar una visión de los hechos muy parcial».[23]

Inopinadamente, los encuentros se convirtieron, además de en un relato biográfico, en una confesión. Al respecto y como afirma Ricardo Piglia la confesión puede concebirse como una práctica «donde la verdad está puesta en el que escucha».[24] Los encuentros demuestran que la especulación de

20 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 44.
21 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 50.
22 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 50.
23 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 57.
24 Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (Barcelona: Anagrama, 2017), Kindle.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Norton se cumplía en primera instancia. Thomson creía todo lo relatado por el detenido.

Una historia personal

Como se anticipó, el tercer relato, que incluye a todos los otros, corresponde a la historia de Thomson, escrito en el final de su vida. El mismo es el resultado de su desilusión y de su enojo cuando Garvey fue declarado inocente y Thomson descubrió que había sido utilizado. Cuando el escritor visitó a Norton a deshoras en busca de una explicación, comprobó sus sospechas y reconoció el pragmatismo del letrado:

> —Dígame una cosa, señor Thomson: ¿en ningún momento dudó de la credibilidad de Garvey? ¿De verdad creyó toda esa historia de razas subterráneas, bastardos heroicos, y mujeres de color queso y piel caliente? —Norton hizo por última vez la pirámide de dedos que llegaba a la nariz—: ¿Usted creía en la historia de Garvey porque quería salvarlo o porque necesitaba escribir una novela? La protagonista: ¿la ama por lo que podemos leer de ella en el libro? ¿O es tan adorable en el libro porque usted quería amar una mujer como aquélla?[25]

Este fragmento es una declaración de Norton; allí le formuló una serie de preguntas –¿retóricas?– que resultaron demoledoras para Thomson, por varias razones. En primer lugar porque si hay algo que está claro es que la frase con que consiguió que escribiera la historia, tambaleaba. Nos referimos a: «Usted es el literato, yo el letrado».[26] Precisamente en esa reunión imprevista, Norton le proporcionó una clase sobre producción de textos no exenta de humildad. Le confesó que, previamente a las visitas que Thomson le hacía al acusado para escucharlo y escribir, el abogado también lo hacía y le narraba lo que Garvey, más tarde, le contaría al escritor, puesto que para el defensor, su cliente era una persona con grandes limitaciones y que solo había seguido sus instrucciones: «En ese sentido el libro fue el último recurso que se me ocurrió. Yo le explicaba la historia a Marcus por capítulos. El los ensayaba en su celda. Ensayaba una y otra vez, hasta que podía lucirse ante usted. Bueno,

25 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 421–422.

26 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 44.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172 ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

en la celda no tenía mucho que hacer. En su juventud había sido actor, y lo convencí para que actuara bien. Se jugaba la vida. Le dejé muy claro que no teníamos otra posibilidad que el libro».[27]

En segundo lugar, la intervención del abogado fue fundamental en el relato porque en su condición de lego, desde su «incapacidad literaria» logró, a través de la pluma de Thomson, un relato asombroso y real. Era asombroso en la medida en que generaba extrañeza, miedo y espanto, y real porque, mediante los cambios realizados en el relato original del Dr. Flag, concebía, tanto para el escritor como para el tribunal y el público, una nueva percepción del Congo, o sea, un nuevo imaginario literario europeo.

Como corolario, esto se explica mediante la frase con la que despidió aquella noche a Thomas Thomson. Antes de cerrar la puerta le dijo: «–Todo es cuestión de estilo».[28] Este último término puede relacionarse con «forma», «procedimiento» y «género». Recordemos que los fines que mueven al letrado no fueron literarios sino estrictamente judiciales. Por este motivo, su preocupación radicaba en convertir un dispositivo literario en un dispositivo jurídico, en una prueba concluyente.

Para ello se sirvió –sin saberlo– de procedimientos literarios y del género. Respecto de este último, sobre todo privilegió el exotismo, que también se reconoce en las novelitas del Dr. Flag. Sin embargo el abogado tuvo un gesto superador. Como se dijo, el Dr. Flag consiguió un sistema de producción de ficciones que no carecieron de exotismo; muy por el contrario, lo utilizó con fines literarios y también políticos. En cierto sentido, ese exotismo atravesó una de las etapas que, al decir de César Aira, se caracteriza por su empobrecimiento en la medida en que da cuenta de una realidad, la construye y se limita a repetirla *ad infinitum*. En otras palabras, el exotismo reformula lo que ya se sabe o conoce el lector y deviene superficial. En las novelas de Flag, se ratifica en la industria del libro, en el género novela de aventuras. Flag en la serialización de su producto, desestima la desautomatización u *Ostranenie* formalista[29] como procedimiento, porque privilegia la mercancía y porque además, mediante esta reiteración del exotismo, ayuda a fijar la nacionalidad británica y su presencia imperial.

27 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 413–414.

28 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 423.

29 Victor Sklovski, "El arte como artificio", en *Teoría la literatura de los formalistas rusos* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1991), 55–70.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

En cambio, Norton se valió del exotismo de manera renovada. En consecuencia e ignorándolo, se convirtió a sí mismo en un artista y a Thomson en escritor.

El abogado necesitaba de la literatura –la novelita de Flag– para sus intereses judiciales, por ello, imaginó una historia original y desautomatizada, es decir que la aparición de Amgam y los tecton resultara única e impensable. Con ello destruía y, al mismo tiempo, transformaba el mundo africano. En su creación, no desdeñó lo real, ni el nacionalismo, ni el realismo para ir un paso más allá. De esta manera, las historias que él narraba a Garvey en prisión y que éste le contaba posteriormente a Thomson, privilegiaban lo formal en la construcción. Nos referimos a que la historia escapaba, salía del corsé de la novela de aventuras para incorporar o para moverse en la ciencia ficción, el terror y el romanticismo. La historia que pergeñó Norton buscaba una nueva percepción del espacio africano para alcanzar logros jurídicos. Por este motivo, se puede decir, a propósito de la reflexión de César Aira, que: «El género exótico proviene entonces de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción».[30]

La desautomatización a la que hacemos referencia radica en la construcción de una nueva otredad. Norton disuelve o pone en crisis –aunque sea de manera momentánea– las categorías establecidas. Ya no eran blancos y negros sino seres humanos y seres ultraterrestres. Así, europeos y africanos se unían para derrotar a los tecton; era una lucha encarnizada entre hombres y esa inesperada otredad. No obstante, el punto de partida para ese exotismo era la aparición, en primer lugar, de Amgam y, en segundo lugar, del primer hombre tecton, incomprendido e indefenso.

Amgam era el personaje femenino más importante. Su nombre es el anagrama del término «magma», definido como «masa de rocas fundidas que se encuentra en las capas más profundas de la Tierra a muy elevada temperatura y presión, y que puede fluir al exterior a través de un volcán».[31]

Ella era la otredad cuya sola presencia ponía en tensión las condiciones estáticas de las clases sociales británicas. Su aparición determinó el desafío –el duelo, incluso– entre William Craver y Marcus Garvey. Para el primero, Amgam era su propiedad, verificable en la condición de esclava sexual. En

30 César Aira, "Exotismo", *Boletín*, nº 3 (1993): 73.

31 "Léxico", acceso el 2 de marzo, 2020, https://www.lexico.com/es/definicion/magma

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

cuanto a Garvey fue quien realizó la apropiación simbólica al darle un nombre y amarla. (Esta relación furtiva y amorosa fue la que despertó tanta curiosidad y empatía en el escritor Thomson).[32]

Norton, como abogado experimentado, sabía que había dos tipos de justicia, la que emanaba de los tribunales y la que establecía la opinión pública. Por ese motivo era consciente de la contundencia de una novela de aventuras-biografía de Garvey. Sabía que el libro que Thomson escribía encuentro tras encuentro era su estrategia fundamental. Así le explicitó al escritor su apuesta: «Si el libro no tenía el éxito esperado y no movilizaba a la opinión pública, sólo colgarían a Marcus. Si lo tenía, yo ganaría el caso y la gloria jurídica».[33]

La afirmación supone otra módica lección de vida sobre el prestigio, no sin ironía, cuando le dice que: «Los escritores quieren tener éxito para tener prestigio. Los abogados quieren tener prestigio para tener éxito. En cierto modo somos complementarios, ¿no le parece?».[34]

Además es posible comprender, a partir de haber privilegiado la otredad, el modo en el que Norton le explica cómo pensó su estrategia. En primer lugar, él se reconocía incapaz de escribir, por eso le confesó a Thomson, que había tomado la novelita *Pandora en el Congo* de Dr. Flag y había decidido intervenirla. Esto era, trabajar en ella quitando e incorporando todo lo que fuera necesario para producir el efecto esperado en el tribunal y en el público que seguía los entretelones del juicio. Por ese motivo se había visto obligado a realizar algunos cambios en la historia, cuando Thomson en su búsqueda de la verdad, se había presentado en la mansión del Duque Craver –padre de los asesinados–, para conocer otra versión de los hechos y, además, le había dejado una copia de la historia. En segundo lugar, Norton le comentó que había trabajado siempre con la novela del Dr. Flag en espejo. De este modo, los Craver serían los legionarios inverosímiles que defendían el campamento, Garvey sería compuesto a partir del personaje de misionero y el león Simba, amigo del protagonista, sería Pepe, el jefe de los porteadores. Así como también le contó que era consciente de la posibilidad de intervención de algún antropólogo africanista[35] y, por ello, se había visto impelido a «inventar» un pueblo, una tribu o una civilización para evitar cualquier objeción. Este nuevo grupo generaría la empatía del público. Norton tampoco se privó de

32 Amgam junto con MacMahon son los únicos otros idealizados, hasta la caricatura. Éste último y la tortuga María Antonieta, sin caparazón, dan cuenta de otra forma de otredad en la pensión de la Srta. Pinkerton.

33 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 414.

34 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 412–413.

35 Gesto autoparódico del antropólogo Sánchez Piñol.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

incorporar un registro romántico a través de la presencia de la única mujer, Amgam.[36] Pero lejos de ser una *creaturae*, Thomson comprobó que ella con la que tantas veces había soñado, existía y estaba frente a él cuando apareció en escena en la improvisada reunión nocturna. Evidentemente, su pluma había logrado lo que Garvey le había contado: «Claro que la conocía. En el *Times of Britain* yo había escrito el pie de muchas fotografías donde aparecía esa mujer, acompañada de su marido o sola. Era Berit Bergström, la esposa del empresario sueco encarcelado por sus negocios sucios. No era Amgam».[37]

La reunión tuvo para Thomson un resultado incómodo y amargo por los cometarios de Norton: «—Sentía una gran admiración literaria por los capítulos que usted escribía. La historia que yo le contaba a Marcus era caricaturesca, inane y pálida. Pero usted tenía una capacidad inmensa para dotarla de vigor. La elevó hasta su techo natural. El alma humana es extraordinariamente subjetiva. Eso es la literatura, supongo: reconvertir la escoria humana en oro. Este caso merecería un ensayo».[38]

Ello le generaba a Thomson sentimientos encontrados ya que, por un lado, el abogado había reconocido su talento como escritor pero, por el otro, comprobaba que no había podido superar su condición de lector «ingenuo». (De modo más optimista es posible comprender esta situación desde la concepción de lectura de Samuel T. Coleridge. Nos referimos a la suspensión de la incredulidad momentánea –«willing suspension of disbelief for the moment»[39]– por parte del lector, del espectador, aceptando así, las premisas sobre las que se basa una ficción).

Ciertamente, la absolución de Garvey le proporcionaron tanto al letrado como al escritor una visibilidad insospechada. Aunque, al mismo tiempo, Thomson era consciente de que había colaborado —sin saberlo— a favor de un homicida. Lejos de cualquier ficción y apelando a la justicia y la verdad, entonces reclamaba la posibilidad de revertir la situación pero obtuvo la respuesta implacable de Norton: caso cerrado. «—Ello no obvia que hemos

36 Al respecto, hay dos consideraciones a tener en cuenta. En primer lugar, Amgam, la Venus tectona, no es otra sino el modelo femenino europeo, más blanco. En segundo lugar y para un futuro trabajo, se podría analizar y comparar a Saartjie Baartman (Pequeña Sara) (1789–1815), llevada engañada a París y Londres para ser exhibida. Denominada la Venus Hotentote, se la exponía en los *freakshow*, junto con animales y plantas como muestra de la expansión colonial y, desde luego, como mercancía. (Cfr. Barbara Chase-Riboud, *La Venus Hotentote* (Barcelona: Ediciones Destino, 2007)).

37 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 412.

38 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 414.

39 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria* (London: Oxford University Press, 1907), E-Libro.

dejado libre a un asesino, claro... Por otra parte, era un asesino de asesinos en un tiempo de asesinos...».[40]

Asimismo, la otredad se manifiesta en la perturbación y el enojo que tenía Thomson al comprobar su incapacidad de haber leído correctamente. Más allá del engaño, no toleraba el modo en que había sido conducido, no solo como escriba sino también como lector. Thomson que se consideraba un lector perspicaz, en esta situación había sido uno más de esas novelas baratas que tanto denostaba.[41] En relación con esta literatura, Thomson era el otro tan temido, el lector masificado y, además, desmontada la cadena de producción de la *Pandora*… de Thomson y Garvey, parecía no haber dejado de ser un *ghostwriter*. Una consideración más es el lugar en el que Norton colocaba a la literatura; con ello nos referimos a la posibilidad de la ficción en los diversos Congos para justificar y encontrar los subterfugios a homicidios, violaciones y conquista. Todo era posible en esa otredad, que exponía a África como un territorio sin ley.

Por ello, la novela *Pandora en el Congo* de Thomson era producto de la desilusión. De allí que quisiera contar su versión. Ese desengaño generó una necesidad de apropiación. Por esta razón, Thomson al inicio de «su» novela propuso un texto que no era un prólogo ni una introducción, sino que funcionaba como un marco. Su finalidad era situar al lector en determinada época y «sumergirlo» en la historia. En una página y media proporcionaba información considerable. En primer lugar, establecía el espacio de la aventura mediante un registro didáctico-descriptivo: «El Congo. Imaginemos una superficie tan grande como Inglaterra, Francia y España juntas. Imaginemos, ahora, toda esa superficie cubierta por árboles de entre seis y sesenta metros de altura. Y, bajo los árboles, nada».[42]

Esas líneas sirven para invitar al lector, para seducirlo de inmediato. La apuesta se reduce a «Y, bajo los árboles, nada».[43] Por un lado, la afirmación

40 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 415.

41 Cuando Thomson se refiere a los textos de su empleador afirma: «en lo concerniente al argumento, me ahorraré los comentarios, *Pandora en el Congo* era la típica porquería del Dr. Flag». (Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 18).

42 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 9. La novela finaliza con este sintagma: «El Congo. Un océano verde. Y, bajo los árboles, nada». (Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 423).

43 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 9.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

es la invitación a descubrir si efectivamente no hay nada. Por el otro, si –realmente– no hubiera nada es la condición más precisa para la conquista.[44]

Además, después de esta aseveración Thomson trata de explicitar las razones por las cuales se decidió a escribir esta historia tantos años después. Seguidamente y en otra tipografía, se puede leer un poema de dedicado a «su» *Amada Amgam*. Por último, cierra este texto con una certeza: «Ahora nos los permitiremos todo».[45] (Hasta una historia de amor). El plural mayestático, sociativo y de modestia escogido implica al lector de forma afectiva.

Ese relato tiene como marco los años de la Primera Guerra Mundial, que el narrador recupera y la escribe en primera persona y mucho tiempo después, lo cual le proporciona una visión más completa y también más distanciada de los hechos y las circunstancias del caso. Esto incluye el crimen, el juicio y hasta su propia implicación en el proceso judicial. En cierta forma es una reapropiación de la historia con una subjetividad muy marcada.

De manera que, recuperando la posibilidad de diferentes relatos, se desdibuja la idea monolítica de *Pandora en el Congo* como novela de aventuras ya que, como se verificó, hay otros registros. Evidentemente, el que pone en movimiento la historia y la conduce es el relato judicial, a partir de la convocatoria de Edward Norton al «bisoño» Thomas Thomson.

El Congo, aquí y allá

Sin dudas fue en la Conferencia de Berlín en 1885, en la cual Europa decidió el destino de África y su futuro colonial. El espacio africano determina la primera relación con la otredad. El Congo como sinécdoque es un territorio desconocido y –como en toda acción colonial– concebido o imaginado desde el prejuicio. Sánchez Piñol privilegia esa cuerda tan sensible del género novela de aventuras y hace de la otredad el punto de partida de una instancia colonial. El Congo sin ser nombrado es el territorio en el que transcurre *El Corazón de*

44 Peter Burke en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* realiza un análisis de la imagen, para reivindicarla como un documento al mismo nivel que los textos escritos en el campo de la historiografía. A propósito de la pintura colonial y especialmente el paisaje, el autor explica mediante una pintura sobre Nueva Zelanda, que la ausencia de nativos y el protagonismo de la naturaleza –de un paisaje vacío– alude a «la idea de suelo virgen» para legitimar «la posición de los colonos blancos». (Peter Burke, *Visto y no visto* (Barcelona: Crítica, 2001) 36–37).

45 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 10.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

las tinieblas (*Heart of Darkness,* 1899) de Joseph Conrad. En *Pandora en el Congo* se puede reconocer la filiación con esta novela, que narra, en primer lugar, la historia de locura de Kurtz en busca de marfil y, en segundo lugar, el viaje de Charlie Marlow por encontrar a aquel personaje. Así, la novela es una forma de catábasis respecto de las acciones imperiales y las formas coloniales. El viaje de Kurtz da cuenta de la pérdida de certezas y de la percepción de lo siniestro, que se hace evidente entre «lo mismo y lo otro». Otra referencia ficcional es el film de James Cameron: *Avatar*.[46] La historia transcurre en el Planeta Pandora y sus habitantes, los Na-Vi, son invadidos por los seres humanos que llegan para obtener el octanio. Aún en la actualidad, el Congo mantiene condiciones de colonialismo a propósito de la riqueza de sus minerales. En especial, las minas de coltán son imprescindibles para múltiples tecnologías.

De modo que estas resonancias reflejan la contemporaneidad del colonialismo o neocolonialismo en África y que la región del Congo sea tan importante en la constitución de las historias y de la novela, porque dada la ignorancia de la metrópoli, todas las historias, todos los relatos y todos los géneros son posibles. Por esta razón, Sánchez Piñol puede proponer una novela clásica de aventuras, en la que El Congo se constituye en la alteridad misma y entonces permite generar una prueba judicial, un relato de ciencia ficción, un relato de terror y una historia de amor.

Es por ello que en las novelas africanas del Dr. Flag se reconoce la otredad clásica colonialista. Está personificada en los negros que trabajan de porteadores en la expedición. Estos son seres animalizados por la actividad que realizan y por el trato que reciben. Carecen de identidad y son fácilmente reemplazables. Son metódicamente mudos y apenas murmuran entre ellos. La *Pandora*… de Flag describe un escenario de la otredad africana sobre todo, masculina. La situación de dominación y dominado es evidente e implica formas precisas de esclavitud. Es una sistema binario forjado con la supremacía de la tecnología, la violencia de las armas y la convicción ideológica del imperio de que su gesta es civilizatoria.

Sin embargo, la lógica binaria impuesta y tan evidente pierde eficacia en el texto que pergeña el abogado Norton. Es decir, en la reescritura, producto de los encuentros entre Garvey y Thomson, se producen dos nuevas situaciones. La primera reside en la relación entre Marcus y Pepe. Como se dijo, en el caso del primero y por razones judiciales, se convirtió en el protagonista

46 James Cameron, dir. y gui., *Avatar* (EEUU: 20th Century Fox, 2009).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

de la historia; de manera que, se subvierten las condiciones elementales de novela de aventuras a que se hizo referencia, dado que el héroe resultó ser un sirviente de los Craver de progenie dudosa. En el caso de Pepe era el jefe de los porteadores de la expedición. (Su nombre verdadero era Godefroide[47] pero Marcus le impone ese nombre porque le recordaba al oso de su infancia en el circo). Era la voz de los porteadores. Aunque existía la jerarquía entre Marcus –«el blanco con el rango más bajo»[48]– y Pepe, las condiciones de supervivencia y las relaciones durante la expedición no la presentaban de manera tan nítida: «Estaban muy cerca el uno del otro. Sí, entre los dos siempre existiría una frontera invisible. Como dos hombres separados por una reja, cada uno en su lado. Pero eso no impedía que fuesen los dos hombres más próximos a un lado y otro de la reja».[49] Compartían carpa y eran los encargados de «capturar» nuevos porteadores por cada pueblo que pasaban y asolaban. Pero a diferencia de Marcus, Pepe guardaba prudencial distancia de los hermanos Craver; a requerimiento de su «compañero» le explicaba las razones de su desconfianza: «—William y Richard son como dos elefantes. Uno más grande, el otro con los colmillos más largos –replicó el negro–. Y yo sé quién pierde cuando dos elefantes se pelean. Marcus se interesó por la solución de la adivinanza: —Las hormigas —dijo Pepe».[50]

Fueron Marcus y Pepe los que descubrieron pepitas que, como las migas del cuento de Hansell y Gretel, condujeron a los Craver a la mina o al «hormiguero». En el caso de Marcus, la ratificación de que esos fragmentos eran la punta del ovillo de una riqueza a futuro; en el de Pepe, eran la ingenuidad y la incapacidad para valorar el hallazgo: «—Una piedrecita amarilla. Las hay por todas partes».[51]

La segunda situación de transformación en las relaciones binarias de dominación y dominado se evidencia cuando en el relato aparecen los tecton. Estos seres intraterrestres determinan, en primer lugar, la finalización de las relaciones convencionales entre europeos y africanos, propias de las novelas clásicas de aventuras. Ahora, ellos eran la otredad desconocida. En segundo lugar y producto de lo anterior, el relato de aventuras deviene en ciencia ficción al llevar al límite la verosimilitud y, en tercer lugar, los tecton hacen que la

47 ¿Acaso un homenaje a Godefroid Tchalmesso Diur (1941–2018), el guerrillero congolés enlace y traductor del «Che» Guevara en El Congo? Cfr. Ernesto Che Guevara, *Pasajes de la guerra revolucionaria. Congo* (Barcelona: Mondadori, 1999).

48 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 85.

49 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 85.

50 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 92.

51 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 93.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

expedición de los Craver al Congo se convirtiera en un derrotero –utilizado el término literalmente– cuando en el relato se liberen en referencia al mito, todos los males del mundo.

Sin duda, la aparición de los tecton genera un vuelco decisivo en el relato. Esta civilización sustituye en la novela de Flag, a los pigmeos antropófagos, tan criticados por Thomson a partir de sus investigaciones. Ciertamente, su incorporación es la clave para comprender no sólo el desconcierto de los hermanos Craver –los blancos conquistadores– ante una otredad impensada, sino también que, en términos de verosimilitud, es imprescindible el abandono momentáneo de la novela de aventuras para ingresar en otro registro, el de la ciencia ficción y el del terror. Afirmamos que es imprescindible porque los tecton –en evidente referencia a la placa tectónica[52]–, desarticulan las categorías y condiciones coloniales de otredad para colocarlas en revisión y reflexionar sobre ellas. Resultan una presencia inesperada, para agudizar la inquietud de los hermanos Craver y del resto de la expedición, ya que provienen de las entrañas de la Tierra. Es necesario precisar que el primer reconocimiento de esa otredad se produce por la aparición de un hombre en la entrada de la mina o del socavón, suerte de avanzada conquistadora. El individuo, en actitud estatuaria, observaba el campamento y generó pánico entre los negros porque tenía «la piel más blanca que la leche recién ordeñada».[53] Era un hombre monstruoso, «Todo el rostro recordaba un diamante mal tallado»[54] y Marcus completaba la descripción haciendo referencia al modo de mirar cuando explicaba que «Aquella criatura no miraba, enfocaba».[55]

El pánico se apoderó de los negros, los primeros en descubrirlo, y llamó la atención de los blancos. En esta imposibilidad comunicativa, el nombre de la civilización a la que pertenecía surgió de las únicas dos sílabas que el aparecido susurraba ante la requisitoria de William Garvey: «Tec-Ton».

El ahora relato de ciencia ficción se produce a propósito de una de las condiciones básicas de la lógica imperial, la raza, a la que hicimos referencia. En esta etapa histórica de las grandes potencias europeas y, a través de la antropología, la raza se constituye en la herramienta clasificatoria y el argumento fundamental de la relación entre Modernidad e Imperialismo.

52 Y también a los alemanes, los teutones, presentes a través de la gran guerra en los recuerdos. Son los «espejismos tóxicos» que experimenta Thomson, producto del gas mostaza en la Primera Guerra Mundial. Esa sensación en paralelo y bélica, configura un registro borroso, cuasi onírico y persistente. (Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 255).

53 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 85.

54 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 107.

55 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 107.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Pero en esta ocasión, en el relato ideado por Norton, la paradoja es que es la raza la que pone en crisis la noción de otredad con la aparición de esos seres blanquísimos.

El socavón es el lugar del encuentro entre los terrestres y el intraterrestre. En la impronta imperial, resulta un espacio de búsqueda y recolección de oro y diamantes. Materialmente es la puerta a la riqueza pero en su envés y en un plano simbólico, es un descenso al conocimiento o al reconocimiento por parte de los blancos. El tecton frente a la mina es el ingreso a otra dimensión en el relato y a la verdadera otredad, la que los confronta con sí mismos. De algún modo, la mina es la caja de Pandora.

Si en la empresa de los Craver la otredad era ya algo conocido y dominado en la medida en que esclavizaban a los porteadores y asolaban las poblaciones a su paso, los tecton instalaban el desasosiego por su avanzada a la superficie terrestre y por su estrategia para invadir. Era una acción especularmente similar a la de los estados europeos en África. En menor escala, la que los Craver llevaban a cabo en el Congo.

Estas dos razones, la aparición y la impronta de conquista de los tecton, suscitaron un problema identitario que comprende uno de límites. La defensa de la superficie terrestre que une –aunque sin perder las jerarquías– a blancos y negros en un mismo bando frente a las incursiones de los intraterrestres, es lo que también determina la contraofensiva y la intención de conquistar la mina y ese mundo subterráneo.

Los interrogantes que surgen son qué defienden y, sobre todo, de quiénes se defienden los Craver. La respuesta podría darse en términos freudianos, a partir de la lectura «Lo ominoso»[56] (*das Unheimliche*). La aparición de este ser blanco, en un sentido hiperreal, manifiesta que la «inquietante extrañeza» –en la traducción de *Unheimlichkeit* propuesta por Paul Ricœur– es la alteridad amenazante que habita en los Craver. Por este motivo, la mina es una metáfora de reconocimiento o de autoconocimiento. E impedir que los tecton subieran y los Craver lucharan por conquistar la mina es la lectura de superficie de la novela de aventuras. El problema de estos últimos era adentrarse en ese agujero desconocido como una acción terrorífica. En lo individual, el primer tecton señala lo ominoso porque explicita la presencia de lo familiar y lo extraño, a un mismo tiempo. El aparecido era blanco, más blanco que ellos, pero de aspecto monstruoso. Su presencia los confundía porque reconocían algo

56 Sigmund Freud, "Lo Ominoso (1919)", en *Obras completas*, *Volumen XVII* (Buenos Aires: Amorrortu, 1988), 224.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

propio –familiar referiría Freud– y, también, algo ajeno, diferente. Aunque lo angustiante –literalmente, lo espeluznante– era el efecto paradójico que se produce, que consiste en que el tecton, un extraño peligroso y monstruoso, deviniera familiar, próximo.

En lo colectivo, los tecton turban porque su organización era igual a la avanzada colonial mediante misioneros, comerciantes y, finalmente, las tropas de ocupación. Por esa razón, los Craver establecieron una estrategia de defensa para impedir que aquellos salieran a la superficie. (En la primera batalla lo resolvieron utilizando armas de fuego como un mero ejercicio de tiro). En ese escenario, lo siniestro se manifiesta porque ya muertos y enterrados en una fosa común, «los ojos y la piel de los tecton producían la ilusión de que seguían vivos».[57]

En esta instancia del relato aparece un excursus o una digresión. Después de unas reflexiones de Thomson sobre las confesiones de Marcus y de las versiones sobre Pepe, se sabe que una mañana éste con todos los porteadores se habían fugado. Sin embargo, Pepe regresó para contarle primero, que había sido perdonado por sus compañeros: «Me dijeron que yo había ayudado a robarles la vida, pero también se la había devuelto. Así que estábamos en paz».[58] Y luego que esa condición también lo alcanzaba a Marcus. Según Pepe, Marcus podría comenzar una nueva vida salvaje porque los ex-esclavos consideraban que «los únicos seres malignos del calvero son los blancos».[59] Además de la buena noticia, Marcus comprobó que era visto como un negro.

Más tarde, los Craver decidieron construir un parapeto de defensa y luego invadir la fortaleza subterránea para ir en pos del oro. Esa descenso se constituye en una travesía del horror. El arma privilegiada era la dinamita cuyo resultado coadyuva para subrayar el escenario estremecedor y alucinante del interior de la mina por los cuerpos moribundos. El espacio era angosto y el descenso espiralado: «Marcus descubría que el infierno no era un lugar, sino un viaje. Descubría que al infierno se llega mientras uno se dirige hacia él, y que el dolor suplanta el tiempo».[60]

No se puede obviar cómo en esta novela de aventuras de y para blancos, lo negro no solo atraviesa el texto sino que lo permea. En tanto otredad busca desvirtuar o poner en crisis lo blanco y lo negro, lo civilizado y lo salvaje,

57 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 179.
58 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 211.
59 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 212.
60 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 179.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

como espacios taxativos y cristalizados. (Para ratificarlo y en su envés, la civilización de los tecton con su blancura inigualable resulta comparable a la de un relato de Howard P. Lovecraft).

Respecto de la presencia de lo negro, la novela ofrece algunos ejemplos que sustentan esta afirmación. En primer lugar, es la escena antes señalada, cuando los porteadores escapaban a la selva y hablaban, exhibiendo un pensamiento y una posición. En segundo lugar, otra situación se produce cuando se cuenta que Marcus durante su infancia formaba parte de la compañía teatral MMM (Mirno, Martha, Marcus) e interpretaba fragmentos de Shakespeare: «A los mineros les enternecía ver a un niño con las piernas tan cortas interpretando, en especial, Othelo de *Macbeth*. Los hombres aplaudían, las mujeres lloraban».[61] Por último, la observación que realiza Garvey, luego de dinamitar la mina, el hormiguero, se describe el resultado de la explosión: «Marcus estalló en una risa loca (…) la exposición al humo de la mina había tiznado el rostro de los tres. Parecían deshollinadores. O zulúes. Sobre todo William….»[62] (¿Es sólo un disfraz accidental o la anticipación de su condición de futuros esclavos de los tecton?).

En los ejemplos citados se comprueba que Marcus Garvey se convierte en protagonista e interviene en todos ellos. Precisamente ese lugar de colocación resulta incómodo para el acusado. Es un negro gitano para los Craver y un blanco para Pepe y los porteadores. A propósito de ello, cuando Thomson escuchó la violencia que ejercían sobre aquellos, interpeló a Marcus: «y usted qué hacía para intentar evitarlo».[63] También se lo hace saber su amada Amgam desde su perspectiva: «Tú también formas parte de lo establecido Marcus Garvey, tu cocinas para los asesinos».[64]

Sin dudas, Marcus lo vivió de manera conflictiva y sin posibilidad alguna de resolverlo. En África era a un tiempo, un blanco para los porteadores y un servidor para los aristócratas ingleses. En Londres, era el otro: un minero cojo, negro, medio gitano, galés y homicida.

Conclusiones

61 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 52.
62 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 239.
63 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 87.
64 Sánchez Piñol, *Pandora en el Congo*, 145.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

En el presente artículo se ha desarrollado un análisis de la otredad en los diferentes relatos que pueden reconocerse en la estructura enmarcada de la novela *Pandora en el Congo.* La propuesta de Sánchez Piñol consiste en desmontar o desarticular, a través de los relatos en cuestión, la novela clásica de aventuras. Por este motivo, la historia de *Pandora en el Congo* se constituye en una novela que trasciende la mera aventura para incorporar otros géneros. Así podemos afirmar que la historia transita desde la ciencia ficción, el terror y la biografía hasta la novela romántica. Esta decisión por parte del autor conlleva una reflexión en relación con la otredad, puesto que la aparición de Amgam y los tecton descompone y trastorna el imaginario que Europa había construido sobre África y sus habitantes.

De modo que, mediante una estructura enmarcada, el deslizamiento hacia otros registros, la reflexión y la utilización de procedimientos y mecanismos de ficcionalización, y la aparición de una nueva e inquietante otredad, Sánchez Piñol ofrece una novela de aventuras no exenta de crítica al imperialismo y colonialismo. La otredad que emerge de la tierra con la fuerza del magma, pone en crisis a través de la raza, la subjetividad de los hermanos Craver, de Garvey y de los porteadores. Por un lado, la raza como criterio clasificatorio adoptado por la antropología, y, por otro, las acciones bélicas que los tecton llevan a cabo, evidencian no solo que ellos constituyen la otredad, sino también –y leído freudianamente– que conmocionan la realidad psíquica de los terrestres. En el caso específico de los europeos, los tecton detonan las categorías cristalizadas en la cultura occidental. De esta manera, lo ominoso se manifiesta en un instante, en el exacto reconocimiento de la otredad como algo familiar y extraño a la vez, y de la posterior implicación del cuerpo.

Referencias bibliográficas

Aira, César. "Exotismo". *Boletín*, nº 3 (1993): 73-79.

Bou, Enric. "La singularidad de Albert Sánchez Piñol: una conversación sobre su escritura". *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani* 7, nº 2 (2015): 95-106. https://www.researchgate.net/publication/307776185_La_singularidad_de_Albert_Sanchez_Pinol_Una_conversacion_sobre_su_escritura

Burke, Peter. *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. London: Oxford university press, 1907. E-Libro.

Conrad, Joseph. *El Corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Orbis. Biblioteca Personal Borges, 1987.

Chase-Riboud, Barbara. *La Venus Hotentote*. Barcelona: Ed. Destino, 2007.

Darici, Katiuscia. "Como si fuera una novela: el África de Albert Sánchez Piñol entre metaliteratura e hibridación". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 12, nº 2 (2014, invierno): 3-12. http://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/Como%20si%20fuera%20una%20novela%20el%20Africa%20de%20A%20Sanchez%20Pinol%20_0.pdf

Foucault, Michel. "El juego de Michel Foucault". En *Saber y verdad*, 127-162. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991.

Freud, Sigmund. "Lo Ominoso (1919)". En *Obras completas*, *Volumen XVII (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, 215-252. Buenos Aires: Amorrortu, 1988.

Grimal, Pierre. "Pandora". En *Diccionario de mitología griega y romana,* 405. Buenos Aires: Paidós, 1991.

Grüner, Eduardo. *La oscuridad y las luces: capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

Guevara, Ernesto Che. *Pasajes de la guerra revolucionaria. Congo*. Barcelona: Mondadori, 1999.

Jardiel Poncela, Enrique. *Obras completas*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona: AHR, 1963.

Kroubo, Jérémie. 2008. "Marcus Garvey: A Controversial Figure in the History of Pan-Africanism". *The Journal of Pan African Studies* 2, n° 3 (marzo 2008): 198-208. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.498.2536&rep=rep1&type=pdf

Levi-Strauss, Claude. "Anthropology: Its Achievements and Future". *Current Anthropology* 7, nº 2 (1966): 124–127. http://www.jstor.org/stable/2740022

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017. E-Libro.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

Reynoso, Carlos. "Presentación". En *El surgimiento de la Antropología posmoderna*, editado por C. Geertz y J. Clifford, 3-12. Barcelona: Gedisa, 1998.

Sánchez Piñol, Albert. *La pell freda*. Barcelona: Edicions La Campana, 2002.

Sánchez Piñol, Albert. *Pandora en el Congo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006. Originalmente publicado como *Pandora al Congo*. Barcelona: Edicions La Campana, 2005.

Sklovski, Víctor. "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* editado por Tzvetan Todorov, 55-70. Ciudad de México: Siglo XXI, 1991.

Tadié, Jean-Yves. *La Novela de aventuras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 145-172

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Mariano Asla: masla@austral.edu.ar; Alfredo Marcos: amarcos@fyl.uva.es

Aarón Lubelski
Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel.
aaronlubelski@yahoo.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-0346-9627

Recibido: 30/6/2020 - Aceptado: 13/10/2020

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Lubelski, Aarón. "Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)".
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 11, (2022): 173-192. https://doi.org/10.25185/11.7

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)

Resumen: La configuración del espacio en la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti recuerda ciertos sistemas constructivos aplicados en el diseño urbano, como el concepto de *ciudad análoga* acuñado por el arquitecto Aldo Rossi, según el cual el espacio urbano puede ser construido a través de la superposición de distintas posibilidades arquitectónicas, tanto imaginarias como reales, las cuales permiten la creación de una nueva realidad aún no existente. Aplicando dicho concepto urbano, este artículo analiza la construcción del espacio en *Dejemos hablar al viento*, una de las obras de la madurez de Onetti, publicada en 1979. Lavanda, espacio urbano que ambienta la trama de la primera parte de la obra, es configurada a través de referencias que remiten a la capital uruguaya, Montevideo, que junto con topónimos adicionales de referencia ambigua, establecen entre ambas una relación análoga, modelo constructivo que ofrece nuevas perspectivas de lectura.

Palabras clave: Ciudad análoga, pseudo-referente real, zona urbana, lugares de la memoria, Rossi, Onetti.

Onetti, between Lavanda and Montevideo. (The construction of the analogous city)

Abstract: The configuration of space in the narrative of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti reminds certain constructional systems applied in urban design, such as the *analogous city* concept coined by the architect Aldo Rossi. According to Rossi, urban space can be envisioned through the superposition of different architectural possibilities, both imaginary and real, enabling the creation of a new design not existing yet. Applying this concept, this article analyzes the configuration of space in *Dejemos hablar al viento*, one of Onetti's mature novels, published in 1979. The city of Lavanda, the setting of the first part of the novel, is mainly configured through references that point to the Uruguayan capital, Montevideo. These places, together with additional locations of more ambiguous origin, establish between both cities an analogous relationship, leading to a constructive model that offers new reading perspectives.

Keywords: Analogous city, pseudo-real referent, urban area, places of memory, Rossi, Onetti.

Onetti entre Lavanda e Montevidéu. (A construção análoga da cidade)

Resumo: A configuração do espaço na obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti recorda certos sistemas construtivos aplicados no design urbano, como o conceito de cidade análoga, cunhado pelo arquiteto Aldo Rossi. Segundo o arquiteto, o espaço urbano pode ser construído por meio da superposição de possibilidades arquitetônicas distintas, tanto imaginárias quanto reais, as quais permitem a criação de uma nova realidade, ainda inexistente. Aplicando tal conceito urbano, o presente artigo analisa a configuração do espaço em *Dejemos hablar al viento*, uma das obras da maturidade de Onetti, publicada em 1979. Lavanda, espaço urbano que ambienta a trama na primeira parte da obra, configura-se por meio de referências que remetem à capital uruguaia (Montevidéu) que, junto a topônimos adicionais de referência ambígua, estabelecem entre ambas uma relação análoga, modelo construtivo que oferece novas perspectivas de leitura.

Palavras-chave: Cidade análoga, pseudo-referente real, zona urbana, lugares da memória, Rossi, Onetti.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

> Me someto hace años, por amor a Montevideo,
> a la creación de una ciudad mágica y tormentosa,
> establecida entre aguas y vientos, que bien podría
> llamarse con ese mismo nombre creado
> y discutido, extraño: Montevideo.[1]
>
> Ida Vitale

LA CIUDAD DE LAVANDA,[2] es el espacio urbano que ambienta la trama de la primera parte de la novela *Dejemos hablar al viento* del autor uruguayo Juan Carlos Onetti (Montevideo: 1909 - Madrid: 1994), obra culminada durante su exilio madrileño en el año 1979. Es nuestro intento mostrar, según palabras de Verani, «el desplazamiento de la "realidad" a la "ficción"»,[3] vector fundamental de la concepción estética de Onetti, tal como se patentiza en la configuración del espacio lavandiano y ello a partir de modelos constructivos provenientes de la arquitectura y del urbanismo.

Dejemos hablar al viento pertenece a la serie de textos conocida como el *ciclo de Santa María*, que nace con la publicación de *La vida breve* (1950), como resultado de la nostalgia del autor por su ciudad natal, Montevideo, en un período que este reside en la ciudad de Buenos Aires. Onetti abrumado, inquieto quizás, por la situación política reinante en la capital argentina, no está dispuesto a abandonarla, principalmente por razones económicas, enfrentándolo a un dilema cuya solución engendra la novela *La vida breve*, según lo menciona en una entrevista del 1974:

> Bueno, yo, en ese momento, allí en el puerto de Montevideo, tuve ese reflejo de miedo. Yo tenía el deseo, como te puedo explicar... el deseo de no estar en Buenos Aires, de venirme a Montevideo. Y sabía al mismo tiempo que no podía hacerlo, por razones económicas.
>
> Pero también era consciente de que me era imposible situar mi novela en Montevideo por falta de información. Entonces busqué un «intermezzo»,

1 Ida Vitale, "El otro Montevideo" en *Montevideo de puño y letra*, Jorge Burel (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1992), 121.

2 Este texto es un extracto de la tesis: "La configuración del espacio en la obra de J. C. Onetti", aprobada por el Senado de la Universidad Hebrea de Jerusalén para la obtención del título "Doctor en filosofía" por Aarón Lubelski el 31-12-2019, bajo la supervisión de la Prof. Ruth Fine y del Dr. Leonardo Senkman.

3 Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1981), 13.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

> recuerdo de un viaje que hice a la provincia de Entre Ríos. Allí estuve dos o tres días en Paraná, que tiene su rambla, como Santa María.[4]

Dicha motivación revela algunos de los componentes iniciales y básicos que construyen el espacio geográfico del ciclo, el cual remite al triángulo Buenos Aires, Montevideo y Paraná, aportando esta última la imagen fluvial y suburbana de la ciudad, y que a partir de *Dejemos hablar al viento* incluye también a la ciudad de Lavanda. A diferencia de la «ciudad de provincia»[5] que da nombre al ciclo –emplazada sobre las orillas de un río languideciente–, las olas del mar, las playas, sus dunas y el viento marítimo enclavan a Lavanda dentro de una geografía que recuerda la característica costeña de la capital uruguaya. Un río la separa de Santa María, pero este funciona también como una frontera ideológica y política, puesto que entre ambas existe la distancia del exilio. Lavanda es la tierra de expulsión del protagonista de la novela, Medina. El ex policía de Santa María se refugia en ella para escaparse, quizás de sí mismo, o de lo que él simbolizó en esa ciudad como representante de la ley, para adoptar en Lavanda, primero, la función de enfermero, y luego, para continuar su inclinación pictórica. El nunca pertenecerá a la ciudad, vivirá como un extraño en ella, y dice: «Nada tenía que ver con los lavandianos».[6] Finalmente, en la segunda parte del texto, vuelve o quizás sueña volver a su Santa María, a la que terminará castigando con una pretenciosa destrucción.

La configuración del espacio lavandiano recuerda el concepto arquitectónico de *ciudad análoga* introducido por Aldo Rossi.[7] La analogía como «relación de semejanza entre cosas distintas»[8] es la clave que ha impulsado a Rossi a concebir sus proyectos arquitectónicos, como el resultado de una planificación urbana lograda por medio de la superposición de posibilidades aún no existentes. Según Rossi «La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas» (sic).[9] Rossi ejemplifica su propuesta a partir de una obra del pintor

4 Omar Prego y María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981), 231-232.

5 Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* (México: Editorial Artemisa, 1985), 138.

6 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 33.

7 Aldo Rossi (Milán: 1931-1997), prominente arquitecto y urbanista italiano, impactó el ámbito arquitectónico al introducir el concepto de "ciudad análoga" en la Bienal de Venecia en el año 1976, concepto aplicado posteriormente a sus diseños arquitectónicos.

8 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 145.

9 Aldo Rossi, "La arquitectura análoga", *2C: Construcción de la ciudad*, nº 2 (1975): 8.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Canaletto,[10] "Capricho", que conjuga en una única obra plástica la visión de tres proyectos del arquitecto italiano Andrea Palladio.[11] Estos tres proyectos, también llamados "proyectos palladianos", plasman sobre una misma tela dos obras realizadas en la ciudad de Vicenza, y una tercera, una posibilidad nunca materializada de reconstrucción del puente Rialto en Venecia. Los tres proyectos se conjugan en una única visión de una Venecia idealizada o de una posible Vicenza. De esta forma, explica Rossi, se crea una visión análoga a la ciudad de Venecia que pretende mostrar otra posibilidad arquitectónica aun no existente. De forma similar, la narrativa suele configurar el espacio urbano, por medio de la superposición de asociaciones inspiradas en diferentes realidades urbanas. En este orden, coincidimos con Komi quien afirma que «La imagen de la ciudad es el resultado de todo un entramado de representaciones y resulta productiva en doble sentido ya que por un lado es producida por la ciudad y, a la vez, esta imagen misma produce nuevas significaciones y nuevos modos de entender la ciudad».[12]

A su vez, para identificar la ciudad a través de su configuración textual, nos remitiremos nuevamente a los conceptos provenientes del diseño urbano, los cuales nos ayudarán a analizar los elementos que despiertan la ilusión de semejanza entre una ciudad y otra, ficticia o no. Para ello acudiremos a los estudios de Kevin Lynch,[13] que establecen que la percepción de la imagen de la ciudad puede ser estructurada según tres categorías: 1) la identidad, o sea la identificación de los topónimos de la ciudad y su distinción con respecto a otros, su reconocimiento como entidades que valen por sí mismas, 2) la estructura, o sea la relación espacial y la forma del topónimo con respecto al observador, (ya sea personaje o lector en nuestro caso), y con respecto a otros objetos (topónimos), y finalmente 3) el significado o sentido que el topónimo tiene para el observador, ya sea por su forma tangible o por las emociones, asociaciones y memorias que él despierta. Ninguna de estas categorías existe por sí misma, sino que las tres figuran en menor o mayor grado de forma simultánea. A su vez, para obtener una imagen más completa al analizar la ciudad como constructo textual, sugerimos agregar otra categoría que

10 Giovanni Antonio Canal (1697 –1768), más conocido como Canaletto, fue un renombrado pintor del renacimiento italiano. Sus obras reflejan principalmente imágenes urbanas de las principales ciudades italianas e inglesas de la época, destacándose por su perspectiva y precisión casi fotográficas.

11 Andrea Palladio (Italia, 1508 – 1580) fue un importante arquitecto italiano del siglo XVI. Sus proyectos de edificación religiosa, los palacios y villas privadas, reflejan la influencia del clasicismo romano.

12 Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti* (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009), 17.

13 Kevin Lynch (Chicago: 1918-Aquinnah: 1984), prominente diseñador urbano, se destaca por su propuesta de un modelo teórico destinado a caracterizar la imagen de la ciudad, tal como es percibida por sus habitantes.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

considere los aspectos menos tangibles, como el *alma* de la ciudad, su espíritu y la atmósfera que en ella reina, que incluye, 4) el perfil humano, quiénes son sus pobladores, sus integrantes (los urbanitas), el contexto de un época, como por ejemplo: sus aspectos políticos, económicos, culturales y lingüísticos y la atmósfera que en ella se vive como su estado de modernización, la sensación de seguridad que ella despierta o la falta de la misma, el grado de libertad, la sensación de enajenación, etcétera.

El concepto constructivo de *ciudad análoga* de Rossi y el modelo de Lynch para caracterizar la imagen de la ciudad, si bien pertenecientes al campo de la arquitectura y del urbanismo, nos permiten mostrar uno de los recursos primordiales usados para configurar el espacio en *Dejemos hablar al viento*, en tanto método de construcción de la ciudad ficticia, Lavanda. La estructuración del espacio lavandiano incluye numerosos referentes extratextuales, que le confieren al espacio configurado el efecto de realidad. El entorno de Lavanda está ricamente descripto a través de la enunciación de los nombres propios de lugares, que remiten en la mayoría de los casos al referente montevideano. Cada uno de estos nombres le adjudican su identidad, su estructura y sus significaciones; estos *lugares de la memoria,*[14] sin ser descriptos en detalle, le permiten al lector reconstruir un imaginario cargado de asociaciones.

«Aquél era el primero de los trabajos que me había elegido Frieda cuando llegué a Lavanda y la descubrí en Avenida Brasil 1.597, tan hermosa y dura como en los tiempos viejos»,[15] afirma el protagonista-narrador homodiegético, introduciendo así el primer topónimo de la narración, el primero de una trayectoria descriptiva a través del *recorrido urbano*[16] de sus personajes, que a partir de este hito conforma el escenario del drama humano de la narración.

Los topónimos que funcionan como *pseudo-referentes reales*[17] permiten identificar los *lugares de la memoria* que pertenecen a la ciudad de Montevideo, como la Embajada Argentina, que ocupó durante varios años una quinta en el barrio del Prado, la cual, en su época de esplendor, sirvió como retiro de verano de las clases pudientes montevideanas y que ahora son apenas

14 Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética* (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2006), 12.

15 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 11.

16 Ver Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti.*

17 Solotorevsky diferencia entre los referentes ficticios que no apuntan a un ente de la realidad y aquellos que aluden a un aparente correlato real, estos últimos los denomina *pseudo-referentes reales* y agrega: «La distinción entre ambos tipos de referentes ficticios resulta de especial relevancia en textos que fingen incorporar facetas de la "realidad", de la "historia", estimulando una ilusión de mimesis». Myrna Solotorevsky, «Referentes ficticios y "pseudo-referentes reales" en *Santa María de las flores negras*, de Hernán Rivera Letelier», *Hispamérica*, nº 97 (2004): 17.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

«casonas que habían tenido nombre y prestigio».[18] El barrio Punta Carretas situado sobre la costa, donde reside Frieda von KIiestein, amante y protectora de Medina, es otro topónimo importante que remite al conocido barrio residencial montevideano[19] y que sitúa a Lavanda indudablemente –copiando la geografía de la capital uruguaya– sobre una costa marítima:

> Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche, yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda.[20]

A ellos se les unen «la calle Isla de Flores o Carlos Gardel»,[21] «allá por Palermo, cerca del cementerio [...] La calle se llama Fulano Petrarca, no Petrarca a secas»,[22] donde el narrador remite con un guiño humorístico a la calle montevideana, Domingo Petrarca, en recuerdo de quien efectuó el primer trazado urbano de la ciudad recién fundada en el siglo XVIII. También se menciona, entre otros topónimos, a la «plazoleta del Gaucho»,[23] y a La Platense, renombrado proveedor de materiales artísticos, donde Medina se surte de sus pinturas, «Hay muebles, hay un restorán abajo, tenés un crédito en La Platense para comprar telas y pinturas y lo que haga falta».[24]

A su vez, el texto también incluye lugares cuya posible identificación con un referente real montevideano es algo más incierta que en los ejemplos anteriores, como «la calle que inexplicablemente llamaban Agraciada»,[25] o la Avenida Brasil antes mencionada. Es más, la inclusión de topónimos que no necesariamente remiten a referentes reales montevideanos, como la vaga referencia a un mercado donde se ubica el taller pictórico de Medina o una farmacia denominada Palomino, también contribuyen a la configuración del entrelazado urbano de la narración.

18 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 12.
19 Aníbal Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I.* (Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971), 55.
20 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 58.
21 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 46.
22 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 36.
23 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 49.
24 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 36.
25 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 20.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Vista desde la Rambla Wilson, al frente la playa Ramírez, a la derecha el Parque Rodó, al fondo a la izquierda, el Parque Hotel.[26]

El capítulo «Justo el 31», revela otro recurso usado en la construcción del nivel topográfico de la narración. Este texto, inserto hacia el final de la primera parte de la novela, fue publicado inicialmente como un cuento en el semanario uruguayo *Marcha*, en 1964. Mientras que el cuento mantiene su autonomía como tal, en la novela sufre modificaciones menores y la enunciación original de la ciudad de Montevideo es reemplazada por la de Lavanda. Fuera de ello, el resto de los topónimos que funcionan como *pseudo-referentes* reales montevideanos, siguiendo el relato original, como por ejemplo el Parque Hotel y la Playa Ramírez, junto con la trama del cuento, han quedado intactos. Ello sugiere que el texto, publicado años antes, hubiera estado esperando la oportunidad de contribuir a la descripción de un entorno más amplio, perteneciente a una obra de mayor envergadura, «Las luces del lado de Ramírez comenzaban a ralear y ya estarían las parejas del baile en el Parque Hotel yendo y viniendo de la arena».[27] Este imaginario urbano y sus significaciones son rescatados de la memoria del lector gracias a su mera enunciación, la cual remite a este importante espacio de esparcimiento, que

26 Centro de Fotografía de Montevideo, código de referencia 01863FMHGE, año 1918.

27 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 60.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

consiste en uno de los *lugares de la memoria* de la ciudad de Montevideo.[28] Su mera mención le permite al lector reconstruir mentalmente la estructura, el significado y el espíritu que ese lugar convoca, o sea su imagen totalizadora, para así incorporarla al mundo de la narración. Este efecto de realidad opera en menor o mayor grado sobre todos los *pseudo-referentes reales* del texto.

LA IMAGEN DE LAVANDA se complementa a través de las errancias del protagonista por la ciudad. Medina es un *flâneur*,[29] que más que urbano podríamos llamarlo "costeño". Sus recorridos por la costa no están demarcados por *pseudo-referentes reales* que permitan la identificación con una cierta geografía marítima, sino que son los *juicios de valor* emitidos a lo largo de la narración, como también la descripción del entorno natural los que permiten *respirar* la atmósfera marina y establecer la posible analogía respecto de la ciudad de Montevideo. Él camina por la orilla de la ciudad, por la playa, quizás por su carácter de marginado, de exiliado. Medina no tiene intenciones de apropiarse del corazón de la ciudad, de sus calles y de sus plazas; se conforma con sentir su periferia a través de la humedad, del viento, y de la naturaleza, sin intentar integrarse a la misma, sin pertenecer a la ciudad en la que temporalmente vive, «Salí a la luz velada, al frío de la mañana casi perdida y caminé entre rocas y tamariscos, hasta pisar la humedad de la orilla. Miré el agua revuelta, encendí la pipa y reanudé el paseo inútil. Anduve un kilómetro, vi un bote podrido, los golpes de la espuma, chata, defendí la pipa del viento que empezaba a levantarse».[30] Las imágenes captadas durante su errancia por la costa pisando la arena de las playas, sintiendo las olas que se rompen en la orilla, ensuciándose con la espuma del mar, le reclaman la realización de una vocación postergada, «Ahora yo quiero una ola, pintar una ola. Descubrirla por sorpresa. Tiene que ser la primera y la última. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo. Para eso ando por la playa».[31] La costa le sirve de guía en la ciudad de exilio, lo ayuda a familiarizare con su nueva realidad, «Para aprender a perderse, antes, hay que aprender a orientarse»,[32] afirma Kohan, y ¿qué mejor orientación en la análoga Montevideo que la rambla?, la avenida costeña –según la denominación montevideana– que recorre la

28 Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*, 55.

29 Literalmente del francés, «paseante». Figura asociada con la obra de Baudelaire y Walter Benjamin, y que según Komi «es el hombre del bulevar que se viste para ser observado y cuya vida depende de la capacidad de suscitar el interés de los demás transeúntes». Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, 42.

30 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 67.

31 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 67.

32 Martín Kohan, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004), 61.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

ciudad de este a oeste. Es el entorno costeño —el lugar de encuentro con Juanina, uno de los problemáticos personajes femeninos de la narración—, el espacio que le permite iniciar una relación afectiva, que como no puede ser de otra forma en la narrativa onettiana, carece de futuro, «Ahora, un favor, a lo mejor el último. El primer ómnibus es mío. Tú te vas en el otro. Quiero estar sola y pensar en tantas cosas»,[33] le insiste Juanina.

La narración transcurre durante la estación veraniega, período que favorece a la ciudad y le agrega verosimilitud a la descripción de los recorridos costeños, situación que es menos factible en una atmósfera invernal, integrando de esta forma la imagen marítima con el ambiente atmosférico:

> Cuando volvíamos de la playa se levantó una tarde de viento y arena; llevábamos las cabezas gachas y mi respiración era algo más fuerte, ansiosa, que la de Juanina. Llegamos a la casa y la vimos cerrada, muda y ciega; vimos nuestras maletas en lo alto de la escalera de entrada; vimos, clavado en la puerta el cartel que decía: EL VERANO SE ACABÓ, escrito con todos los colores de mis pomos.[34]

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Lavanda, a diferencia de Santa María, no tiene una historia anterior al presente textual, sino que surge de él. En ese sentido y comparado con su vecina ciudad, parecería desarraigada del imaginario de Santa María que fue creado unos veinte años antes, o mejor dicho varias obras atrás. Sin embargo, su analogía con Montevideo le sugiere al lector la geografía e idiosincrasia de la ciudad a la cual remite. En Lavanda hay comercios (farmacia, yuyería), hay escuelas (un seminario por la plazoleta del Gaucho), hay transporte público (el ómnibus 125), instituciones (la embajada argentina), hoteles (Parque Hotel), bares y restaurantes (Alhambra, Morini, Gruta Azul, Yate del Buceo, Proa), teatros (Solís), casas de citas (Nostra, Carreño), etcétera. Lavanda sobre el mar irradia un espíritu urbano, mientras que Santa María, apenas separada de la misma por un río, refleja un carácter suburbano, cuyo trasfondo son las lentas balsas en el río, la plaza, y los hoteles venidos a menos, «Hablaron del calor, del ferry, de la decadencia del Plaza»,[35] afirma el narrador. Sin embargo Lavanda no es una gran urbe, no es «la Capital»[36] que remite a la ciudad de Buenos Aires. En ese sentido, Lavanda es de una geografía limitada y, por

33 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 104.
34 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 102.
35 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 192.
36 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 152.

ello, su analogía con Montevideo resalta aún más, «Lavanda sólo ofrece unos kilómetros de superficie y sobre ella, pero no en todo lugar, brillan suaves, hasta el amanecer, pocos negocios con alcohol y rincones que mienten invitando hasta la madrugada, la claridad implacable del día».[37] Lavanda no emerge del texto como una ciudad alegre, como bien podría esperase de una ciudad costeña, con playas, parques y hoteles. Más bien es una ciudad gris, atmósfera que no es propia sólo de Lavanda, más bien, ese es el espíritu de todo el entorno onettiano, «En la puerta del boliche, Cristiani me aseguró que el tiempo continuaría triste pero sin lluvia».[38]

El entorno condiciona en cierta forma la actitud de los personajes, «Si no siempre un paisaje contemplado traduce un estado de ánimo, el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter»,[39] afirma Aínsa. Si bien Medina, como el resto de los protagonistas onettianos, vive en un constante estado de languidez y frustración, la atmósfera lavandiana le permite disfrutar de una cierta tregua espiritual, «El paisaje, brumoso, se extendía inmóvil y los verdes y azules del agua seguían en paz»,[40] atmósfera que es compartida con la análoga Montevideo, tal como se desprende del *haiku* de Benedetti dedicado a la capital uruguaya, y que permite establecer una semejanza espiritual entre ambas ciudades, la real y la ficticia, «al sur al sur / está quieta esperando / montevideo».[41]

Sin embargo, al menos una vez al año, «Justo el 31», la ciudad abre un paréntesis dentro de su languidez para celebrar el año nuevo, «... cuando empezó de veras el año nuevo. Algún tamboril de negro volvió a sonar, profundo, solitario, no vencido, en las proximidades del cuartel, e hizo confusas las palabras».[42] El candombe, ritual carnavalesco acompañado del ritmo de tamboriles, propio de la población de origen africano, es una expresión cultural montevideana por excelencia, la misma forma parte, hoy en día, del folclore carnavalesco uruguayo. Gracias a su popularidad, dicha expresión transciende del marco carnavalesco, y se lo puede ver y escuchar en las calles montevideanas durante la mayor parte del año, «En los conventillos del barrio Palermo perduraban las viejas tradiciones que llegaron al Río de la Plata con los esclavos. Allí se bailaba el candombe, una especie de drama

37 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 118.
38 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 66.
39 Fernando Aínsa, "Del Topos al Logos, «Grafías» del Espacio en Perspectiva", *Todas as Letras*, nº 4 (2002): 65.
40 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 70.
41 Mario Benedetti, *Rincón de haikus* (Madrid: Visor, 1999; México: Alfaguara, 1999), haiku 135.
42 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 60.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

ritual, que recogía en su ritmo extraño la emoción y el misterio del ancestro negro».[43] Cabe mencionar que Onetti, quien vivió en el barrio Palermo, no fue ajeno a la experiencia montevideana que se refleja en la obra.

Tamborilero durante «Las llamadas» en el *Barrio Sur* montevideano.[44]

A pesar de la imagen idílica irradiada por el ambiente marítimo, dentro de la ciudad bullen los problemas políticos y sociales. Montevideo de los años setenta, cuando fue escrita la novela, es testigo de una inestabilidad política, económica y social que se manifiesta a través de frecuentes enfrentamientos entre las fuerzas gubernamentales, los estudiantes y los obreros, conflictos que condujeron, finalmente, al establecimiento de una dictadura cívico-militar, que así como el protagonista de *Dejemos hablar al viento*, impulsa a Onetti a buscar el exilio en el exterior. Dicha inestabilidad política vivida en Uruguay y en especial en su capital, es trasladada al texto, integrándose a la realidad de

43 Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*, 18.

44 Fotografía de nuestra autoría (1969).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Lavanda, «Aquel año, en Lavanda, sólo podía apalear obreros y estudiantes»,[45] piensa Medina, refiriéndose a su interlocutor castrense. A su vez, el texto también incluye ordenanzas que parecen establecer limitaciones artísticas, pero que en realidad apuntan, sin duda, a una significación más amplia, sugiriendo a través de una punzada irónica la restricción de las libertades experimentada en la época. La siguiente cita revela, quizás con un cierto toque humorístico, los artificios usados por los «Pintores inteligentes»[46] para flanquear estas restricciones a la libertad y esgrimir a través de ello el espíritu revolucionario, enfatizando a su vez temáticas candentes de la época, como la manipulación de la verdad:

> Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles, escribir «ojos en forma de avellana» o «de color avellana». Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. Pintores inteligentes usan el azul cobalto o verdes confusos que recuerdan pañales.
>
> Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria.[47]

En Lavanda, Medina fue en cierta forma feliz. Su dedicación al arte y a las mujeres, y la relativa seguridad económica proporcionada por su protectora Frieda, le permiten desenvolverse en un entorno que le posibilita vivir el presente sin preocupaciones económicas ni afectivas. El mar abierto, las playas y sus olas, le brindan la libertad creadora para buscar su «ola perfecta e irrepetible»[48] y plasmarla en una tela, «Separado de Santa María por una crisis de orgullo, andaba, más o menos era, entre los habitantes de Lavanda con un poder de separación, de crítica, paciencia y entrega que me hizo feliz o no sufriente durante muchos meses».[49] Quizás gracias a esa precaria felicidad, Medina disfruta del amparo que Lavanda le proporciona en su exilio, y le permite experimentar una cierta sensación liberadora. Sin embargo, la misma es temporaria y no evita la permanente presencia de un deseo nostálgico por Santa María, que bulle clamando por el retorno del protagonista a su ámbito natural, a diferencia de Onetti que no retornará a su patria.

45 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 17.
46 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 73.
47 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 73.
48 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 66.
49 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 32.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

El imaginario lavandiano también refleja, ciertas instancias del lenguaje coloquial montevideano, enunciaciones que permiten establecer una relación de semejanza con el espíritu vigente en la ciudad. Entre ellas encontramos la célebre frase de la tradición futbolística que se ha integrado al folclore del país, «Tuya, Héctor»,[50] expresión popular en uso hasta el día de hoy para indicar la transferencia de responsabilidad de una persona a otra, testimoniado también por el siguiente fragmento de *Primavera con una esquina rota* (1982) de Benedetti, «Y no sólo el gol de Piendibeni al divino Zamora, o el ¡tuya Héctor! de la gesta olímpica. Eso ya era parte del folklore»,[51] y que también se revela en el medio publicitario a través de un anuncio comercial publicado en *Marcha* que incita al lector a participar en un juego de apuestas.

«tuya, Héctor»[52]

50 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 191. En la final con Argentina –Juegos Olímpicos de Ámsterdam, 1928– René Borjas, realizó la asistencia que le mereció a Uruguay el título de Campeón Olímpico de Fútbol, asistencia que es especialmente recordada por la frase *tuya, Héctor*, dicha por Borjas a Héctor Scarone cuando le dio el pase de gol.

51 Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota* (Madrid: Alfaguara, 1982), 37.

52 Anuncio publicitario publicado en el semanario *Marcha* (Uruguay) Julio 21, 1972. Año XXXIV.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Igualmente se cita un «nocturno cantito de la televisión»,[53] según afirma Ida Vitale, expresión del medio televisivo dirigida a los espectadores infantiles ibero-americanos, también integrada en el habla coloquial montevideana y reflejada a su vez en el texto, «—La que usted sabe, la de la crema para las manos y el expectorante, la que estuvo golpeando con las monedas en el mostrador para acompañar el cantito "Vamos a la cama que hay que descansar"».[54]

Según Espino, el nombre Lavanda es una transfiguración de la histórica denominación del Uruguay, La Banda Oriental,[55] propuesta que es también apoyada por el uso del sintagma «La Banda» en una de las versiones manuscritas del texto, «Aquel año, en La Banda»,[56] enuncia uno de los borradores no publicados. A su vez, el narrador del texto propone otra versión interpretativa para la denominación de la ciudad, «nombre de tribu africana»,[57] que aparentemente no remite a algún referente real conocido, artificio que borra en cierto sentido la indirecta referencia a la ciudad de Montevideo.

LA ZONA DE SANTA MARÍA, así como el condado de Yoknapatawpha, escenario de una serie de obras de Faulkner[58] que sirvieron de inspiración a Onetti, abarca una amplio espacio geográfico que incluye fuera de su epicentro Santa María, la ciudad de Buenos Aires, referida por antonomasia como "la Capital", también a la ciudad de Montevideo, citada en otros textos del ciclo en capacidad de *pseudo-referente real*, Lavanda, El Rosario y otros poblados menores como Enduro y Puerto Astillero, siendo este último el espacio que ambienta la obra *El astillero* (1961). Entre Santa María y Lavanda, apenas separadas por un río innombrado,[59] existe una distancia abismal. Lavanda es un lugar temporario, de exilio, mientras que Santa María, es un espacio de permanencia. Santa María, dista una jornada de viaje del imaginario capitalino; es necesario llegar al puerto fluvial, de allí hasta El Rosario, introducida en

53 Ida Vitale, "Lavanda y un nuevo símbolo onettiano". *Texto Crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, nº 18-19 (1980): 72, http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6934

54 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 48.

55 Cristina Espino, "Santa María y la nostalgia por Montevideo", *Relaciones*, nº 86 (2004), http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0405/index.htm

56 Según un fragmento no publicado del manuscrito de *Dejemos hablar al viento* consultado en el archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay: primera parte, capítulo 1, «ITE»: D. 62-9.

57 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 72.

58 Ver Mario Vargas Llosa, "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti", *Monteagudo*, 3ª Época, nº 14 (2009): 15-26.

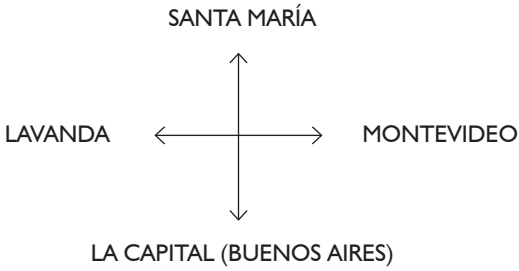
59 Esta geografía ha quedado ignorada por parte de la crítica, el mencionado "río", tanto puede ser el Río de la Plata, el río Paraná, o algún otro entorno fluvial ficticio agregado a la construcción análoga del entorno.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

La vida breve como «puerca ciudad de mercaderes»,[60] para tomar el tren a la Capital, la misma es un centro de deseo, de posibilidades de futuro pero también de esperanzas malogradas, así como se desprende del *juicio de valor* emitido por Medina con respecto a su protectora Frieda, quien fue *alejada* por sus familiares de Santa María debido a sus excentricidades sexuales:

> Y después de la Capital, después que ella se aburrió de estar allí, o fracasó, a pesar de las esperanzas que dieron los diarios a todos los que nos interesábamos por su carrera artística, y no obtuvo la prórroga del contrato, o no pudo establecer relaciones de largo alcance con ninguno de los admiradores que la llevaban a cenar luego de la función. Enseguida después que ella aceptó el fracaso o pensó que si se quedaba en la Capital llegaría muy pronto el momento en que tendría que aceptarlo.[61]

En este orden, sugerimos concebir esta *zona urbana* ficticia, como el área delimitada por el eje imaginario, "Montevideo – Lavanda", por un lado, y el de "la Capital (Buenos Aires) – Santa María", por el otro, modelo inspirado en el imaginario geográfico que recorre Walter Benjamin durante sus andanzas europeas.[62]



Cada extremo de este eje, remite a distintas significaciones. Mientras que entre Lavanda y Montevideo existe una relación de semejanza, entre la Capital y Santa María, «allí dio un baile Latorre en los meses en que Santa María fue capital»,[63] existe una relación de subordinación, de dependencia entre la capital y la «ciudad de provincia».

60 Juan Carlos Onetti, *La vida breve* (Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1980), 287.

61 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 152-153.

62 Buck-Morss sugiere un modelo de cuatro puntos cardinales para definir el trayecto ideológico que Benajmin documentó en sus diarios de viaje a Moscú, París, Nápoles y Berlín. Ver Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project* (Cambridge: MIT Press, 1989), 25.

63 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 164.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Medina, el protagonista, recorre esta zona, ya sea física o imaginariamente, atravesando sus ejes en un periplo que comienza en la primera parte del texto y llega hasta su final en la segunda parte. Santa María representa el pasado y el futuro, quizás soñado, de Medina, mientras que Lavanda es apenas un presente temporario, un espacio de exilio compartido también con otros sanmarianos como Frieda. Santa María representa el retorno a su tierra de origen, su hogar, mientras que la Capital es para él un posible futuro nunca realizado, «En la Capital puede ser que encuentre algunas oportunidades. Medina, detective privado. ¿Cómo suena?».[64]

EL FUTURO DE SANTA MARÍA es incierto. Una vez que retorna a su ciudad, ahora promovido a comisario, intenta destruirla por medio de un incendio, quizás como venganza por su expulsión, quizás para que renazca purificada. Quien lo ayudará es el pirómano, el Colorado, que resurge de una «historia vieja»[65] –nos dice el doctor Díaz Grey, personaje perenne de la obra de Onetti– «Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos»,[66] remitiendo con un guiño intertextual a uno de los textos iniciales de Onetti, "La casa en la arena" (1949), probablemente un capítulo desmembrado de *La vida breve*. *Dejemos hablar al viento* culmina con la incineración de la ciudad, «Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. "Esto lo quise durante años, para esto volví."»,[67] piensa el protagonista. Santa María sucumbirá aparentemente al incendio destructor, pero *la zona*, siendo esta ciudad su exponente central, quedará perpetuada en la memoria del lector, y sobrevivirá, a pesar del incendio, en una futura obra, *Cuando ya no importe* (1993), escrita y publicada durante el exilio madrileño de Onetti.

EL ESTUDIO DE LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO de Lavanda ha quedado eclipsado por su vecina Santa María para gran parte de la crítica onettiana. Cierto que su importancia dentro de la narrativa de Onetti no puede igualarse a la de su ciudad vecina, sin embargo, hemos considerado oportuno descubrir los innovadores mecanismos constructivos que han configurado este espacio de la narración a partir de la noción de *ciudad análoga*, identificando sus semejanzas gracias al modelo de Lynch que nos permiten caracterizar la imagen de la ciudad en función de su identidad, estructura, sentido y espíritu,

64 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 224.
65 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 196.
66 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 196.
67 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 250.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

puesto que «Lavanda está descrita para que se reconozca a Montevideo»[68], según lo afirma Verani. De tal forma, el narrador de la obra de Onetti, insiste en mostrar el carácter ficticio de Lavanda, creando una nueva ciudad que recuerda a la real, pero que a la vez la modifica y la sustituye, estrategia que es también la empleada por los urbanistas que desplazan, a través de la analogía, a la ciudad real, generando así una multiplicidad constructiva inagotable.

El ambiente costeño de Lavanda, construido por el narrador, funciona como el exilio que brinda un refugio temporario a los personajes de la obra. Los *lugares de la memoria* del entorno montevideano se reflejan en Lavanda, transfiriéndole no sólo su geografía sino también su espíritu. Los topónimos enunciados en el texto, tanto aquellos que no remiten a un lugar real, como aquellos que funcionan como *pseudo-referentes reales* de la capital montevideana, si bien ficticios ambos, al ser yuxtapuestos unos sobre otros en el espacio textual, posibilitan la creación de una nueva configuración textual urbana, que permite afirmar que la ficticia Lavanda del texto es una ciudad distinta, pero análoga a Montevideo, puesto que la geografía de esta última no le permite ser vecina a Santa María, inspirada en la fluvial Paraná. Lavanda, así configurada, se integra a la *zona de Santa María*, reapareciendo en una obra posterior, *Cuando entonces* (1987), y se insinúa en la obra final del ciclo: *Cuando ya no importe*, asegurándose, junto a Santa María, un lugar de honor en la narrativa onettiana.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Referencias bibliográficas

Aínsa, Fernando. "Del Topos al Logos, «Grafías» del Espacio en Perspectiva". *Todas as Letras*, nº 4 (2002): 59-67.

Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2006.

Barrios Pintos, Aníbal. *Montevideo. Los barrios I*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971.

Benedetti, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Madrid: Alfaguara, 1982.

68 Hugo J. Verani, "Onetti y el palimpsesto de la memoria", AIH. Actas IX, Centro Virtual Cervantes (1986), 732.

Benedetti, Mario. *Rincón de haikus*, Madrid: Visor, 1999; México: Alfaguara, 1999.

Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1989.

Espino, Cristina. "Santa María y la nostalgia por Montevideo". *Relaciones*, nº 86 (2004). http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0405/index.htm

Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

Komi, Christina. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009.

Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.

Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana (EDHASA), 1980.

Onetti, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. México: Editorial Artemisa, 1985.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI editores, 2010.

Prego, Omar y María Angélica Petit. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981.

Rossi, Aldo. "La arquitectura análoga". *2C: Construcción de la ciudad*, nº 2, (1975): 8-11.

Solotorevsky, Myrna. "Referentes ficticios y «pseudo-referentes reales» en «Santa María de las flores negras»", de Hernán Rivera Letelier". *Hispamérica*, nº 97 (2004): 17-28.

Vargas Llosa, Mario. "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti." *Monteagudo*, 3ª Época, nº 14 (2009): 15-26.

Verani Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.

Verani Hugo J. "Onetti y el palimpsesto de la memoria". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 725-732. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

Vitale, Ida. "El otro Montevideo". En *Montevideo de puño y letra,* Jorge Burel, 121-127. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1992.

Vitale, Ida. "Lavanda y un nuevo símbolo onettiano". *Texto Crítico*, *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, nº 18-19 (1980): 70-72. http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6934

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 173-192

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editor responsable Mariana Moraes: mmoraes.medina@gmail.com

Martín Soterio
Universidad de Montevideo, Uruguay
mass3588@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1700-7132

Recibido: 18/5/2021 - Aceptado: 17/8/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Soterio, Martín. "Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días".
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 11, (2022): 193-225. https://doi.org/10.25185/11.8

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días

Resumen: En el presente trabajo se analizará el impacto que tuvo la obra de Andrea Alciato llamada *Emblematum Líber*, como pionera de un discurso que se ha reproducido a lo largo del tiempo, ya sea en la generación de nuevos libros de emblema, en la discursiva de las artes visuales e incluso en las formas de estructurar nuevos obras didácticas y publicitarias. Para ello se abordarán sus primeras ediciones, los cambios que éstas sufrieron a lo largo del tiempo, además de diversos tipos de publicaciones que recuerdan a estos artificios y que corresponden a la Modernidad.

Palabras clave: emblema, emblemática, Renacimiento, publicidad, comics, libros de cuentos.

Tempus. The emblems of Alciato and their survival to this day

Abstract: This paper will analyze the impact that Andrea Alciato's work called *Emblematum Liber* had, as a pioneer of a discourse that has been reproduced over time, either in the generation of new emblem books or in the discursive of the visual arts and even in the ways of structuring new educational and advertising works. Thereby its first editions will be reviewed, working on the changes that they suffered over time, in addition to various types of Modernity's publications that resemble these artifices.

Keywords: emblem, emblematic, Renaissance, advertising, comics, storybooks.

Tempus. Os emblemas de Alciato e sua sobrevivência até hoje

Resumo: Este trabalho irá analisar o impacto da obra de Andrea Alciato chamada Emblematum Liber, como pioneira de um discurso que tem sido reproduzido ao longo do tempo, quer na geração de novos livros de emblemas, na discursiva das artes visuais e mesmo nas formas de estruturar novas obras didáticas e publicitárias. Para fazer isso, serão abordadas as suas primeiras edições, as mudanças que sofreram ao longo do tempo, bem como vários tipos de publicações que recordam estes artifícios e que correspondem à Modernidade.

Palavras-chave: emblema, emblemática, Renascimento, publicidade, livros de histórias em quadrinhos.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Introducción

El género de la emblemática, nació en 1531 de la mano del jurista boloñés Andrea Alciato, con la publicación de su *Emblematum Líber,* en la ciudad de Augsburgo. Pero, ¿qué es un emblema? Podría definirse, a modo general, como una obra pedagógica que se estructura en base a tres partes: en primer lugar, un mote o título; luego presenta una ilustración; y finaliza con un epigrama o texto del emblema. El objetivo es una enseñanza moral, orientada a los jóvenes nobles, a través de la interacción de sus tres partes. Por otro lado, el libro de emblema es una obra que reúne múltiples emblemas, uno por cada página, siendo cada una de estas últimas independientes del resto.

No fue casualidad que Alciato fuera su creador, ya que gozó de una considerable educación durante su periplo vital. Nacido el 8 de mayo de 1492 en Alzate, un dominio milanés, en una familia de tradición antigua y respetada en la región, ya en su temprana adolescencia, Andrea Alciati –como también se lo conoce– estaba acostumbrado a aprender y se deleitaba practicando sus estudios. A lo que debe sumársele que durante algún tiempo fue instruido en Milán, tanto en el griego como el latín, por James Parrhasius, «un napolitano, famoso incluso en Roma por su habilidad en la retórica y en toda la literatura cortés».[1] Esa formación se vio rápidamente reflejada en la variedad de obras escritas que realizó, con las cuales comenzó a la edad de 15 años. Obteniendo su doctorado en leyes a los 22 años, en la ciudad de Bolonia.[2]

Para comprender mejor su desarrollo intelectual, debe también tenerse en cuenta el contexto espacio-temporal de un Alciato que se formó en uno de los epicentros del Renacimiento. En tal sentido, según Castro López, esta circunstancia se reflejó en la creación de los emblemas, obras que representan el «inconfundible espíritu del renacimiento»,[3] ya que atiende «la necesidad de alimentar el ojo tanto como los otros sentidos».[4] Y tal como las grandes obras de principios de la Época Moderna, la importancia de *Los emblemas de Alciato* trascendió a su propio tiempo, resultando posible tender un puente entre la misma e instrumentos comunicacionales de épocas posteriores. Por

1 Traducción realizada por el autor. Texto original: «a Neapolitan, famous even at Rome for his skill in rhetoric and in all polite literature».

2 Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study* (Londres: Trüoner & Company, 1872), 5-6.

3 Octavio Castro López. "Los símbolos del orbe novohispano", en *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana* (México D.F.: Programa Editorial, 2002), 18.

4 Mario Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 2005), 23.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

lo que cabe preguntarse hasta dónde se transformó el emblema y si es factible relacionarlo con obras contemporáneas, como libros de cuentos infantiles o comics. Para responder esa pregunta, resulta ineludible realizar un abordaje de la emblemática en un sentido amplio, procurando examinar cada uno de sus elementos y fuentes. Razón por la cual: en primer lugar, se efectuará un análisis de sus antecedentes, para luego indagar de manera general la obra original de Alciato y la traducción al español de la misma realizada por Bernardino Daza.[5] Establecidas las características esenciales de esas obras, la pesquisa se centrará en su pervivencia a lo largo del tiempo.

Antecedentes

Para comenzar, es importante separar al emblema de «otros artificios semejantes»:[6] jeroglíficos, empresas, insignias, etc., que en buena medida ofician como antecedentes del mismo. Por tanto, se delimitará brevemente aquellos que más se asemejan, a fin de facilitar su discriminación por el lector. Como punto de partida para mantener el orden cronológico, hay que remitirse al jeroglífico. Definido por José Buxó como «una figura o secuencia arbitraria de figuras»[7] donde, a diferencia del emblema, no existe texto que auxilie a la misma o la explique. La fuente de inspiración de éstos se encuentra en la escritura egipcia y su sentido suele ser «develado por una declaración, sea del autor en un libro, sea en el discurso del orador o predicador que lo emplea como recurso».[8]

Comprender el significado del jeroglífico requiere ser «iniciado en su desciframiento (ya que su) contenido sapiencial debe ser ocultado al vulgo».[9] Así demanda, al igual que el emblema, de una instrucción previa para su correcta interpretación. A lo que es pertinente agregar que el jeroglífico se encontraba envuelto en un manto de misterio, debido a la «ignorancia del texto verbal al que (el mismo) sirve de expresión ideográfica»,[10] lo cual potenciaba

5 Primera traducción a esta lengua romance.

6 José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana* (México D.F.: Programa Editorial, 2002), 24.

7 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 26.

8 Rafel Zafra et al, "Deleitando enseña: Una lección de emblemática", *Exposiciones virtuales de la Universidad de Navarra* (septiembre 2009), http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena.

9 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 51.

10 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 52.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

su dimensión elitista. Sin embargo guarda una diferencia fundamental el emblema, ya que este último posee dos tendencias en su utilización. La recién mencionada que apunta a unos pocos y que Praz llama «lenguaje esotérico» y otra donde se transforma en un medio para llevar un mensaje «accesible a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, (respecto a) ciertas verdades éticas y religiosas a través (…) de las imágenes».[11] Esta segunda función es comparable a la de los bajorrelieves de las catedrales medievales, que se valían del impacto de la imagen para la prédica.

La empresa, por su parte, derivó «formalmente de las insignias caballerescas, (estando formada) sólo por el mote que expone la idea y la pictura (imagen) que lo glosa, por lo que suele ser necesario el ingenio del observador para desentrañar la relación entre ambos. En los libros de empresas a menudo se las acompaña de «declaraciones» que aclaran esta relación».[12] Originarias de Francia, Praz señala que alcanzaron una gran popularidad luego de las invasiones francesas a Italia, cuando se comenzó a imitar a los capitanes franceses que adornaban sus trajes con éstas. Por otra parte, las empresas dirigen su lección moral a un único destinatario, en lugar de hacerlo hacia la comunidad, ya que sus convenciones se encuentran ligadas a «un determinado grupo social y a una particular concepción del mundo (…) a la que (sirven) de expresión por medio de imágenes ordenadas en series paradigmáticas precisas». Finalmente, merece ser destacado también el papel que jugó el elemento del asombro, siendo considerado «desde el primer momento un requisito indispensable»[13] para las mismas y que luego, en conjunto con algunas de sus convenciones, heredó el emblema.

Definiendo al emblema

Teniendo en cuenta los antecedentes, por contraste se podría definir tentativamente al emblema como una combinación específica de ilustración, mote y epigrama, cuyo objetivo es una enseñanza moral. En tal sentido, la dimensión moral es central, tal como señala José Manuel Ortega «el mensaje siempre en clave moral era "didáctico-moral" en el nivel más llano

11 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 195.

12 Rafael Zafra et al, "Deleitando enseña: Una lección de emblemática". http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena.

13 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 67, 74.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

y "filosófico-moral" en el profundo».[14] Pero aún quedan varias cuestiones por analizar antes de llegar a una síntesis que le haga justicia a una obra que inauguró un género que perduró por siglos, consagrándose en el siglo XVII –«donde la tendencia a las imágenes alcanzó su clímax».[15] Centuria que albergó un importante caudal de nuevos emblemitas, en conjunción con una vasta cantidad de ediciones de la obra de Alciato,[16] la cual se asentó como libro clave.[17] Si este éxito no fue casual, es menester preguntarse ¿cómo se explica?

A fin de responder dicha interrogante, se debe tener presente que para comunicarse el hombre se vale de signos,[18] que adoptan modalidades complejas dependiendo de las culturas y las sociedades. De acuerdo con Castro López en el caso de los emblemas los signos están pensados para estimular el ojo, que se convierte en el centro de la experiencia, al percibir tanto la imagen como el texto del emblema. Las palabras (que son signos convencionales de cualquier idioma) se combinan ingeniosamente, operando conjuntamente con la ilustración en un área estética: así, tanto el mote como el epigrama no solamente apoyan la imagen, sino que «atraen la atención sobre sí mismos y, a la vez, remiten a aquélla». En tal sentido, es importante resaltar el papel que juega el ingenio dentro del emblema, ya que «cualquier enunciado trivial, aunque aludiera al mismo asunto, no desempeñaría el mismo papel».[19] De hecho, la imagen opera como nexo figurativo con el mundo, mientras el epigrama se vale de los dos aspectos semánticos de las palabras, el denotativo y el connotativo, y el mote auxilia la interpretación.

Sin embargo, Buxó afirmó que no siempre la imagen parece subordinarse a la palabra y que esta definición encubre la «compleja trama estructural» detrás del emblema. Minimizando en el proceso la interacción, que evoca la dualidad espíritu-materia de la humanidad, entre el mote y el epigrama (frecuentemente llamados «alma del emblema»), con la imagen (que suele

14 José Manuel Ortega, "Emblemática y didáctica del latín: Un caso práctico", *Analecta Malacitana (Anmal electrónica): Revista de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, Nº14 (diciembre 2003), http://www.anmal.uma.es/numero14/emblematica.htm#1ç

15 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 18.

16 Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*, 54.

17 A tal punto que, hasta el día de hoy se considera una labor de importancia en la historia del pensamiento occidental. La cual contando con una significativa serie de reediciones en varios idiomas, que llegan incluso a finales del propio siglo XX, sentó un precedente para el resto de los emblemistas. Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 29.

18 «Aquello que está en lugar de otra cosa (y cuya conducta) no es azarosa». Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 14.

19 Castro López. "Los símbolos del orbe novohispano", 15-16.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

llamarse cuerpo).[20] Inclusive, argumenta desde una perspectiva histórica que relegar la imagen a un papel auxiliar, convirtiéndola en la ilustración del concepto escrito, no fue una posición generalmente compartida por los tratadistas de los siglos XVI y XVII, citando varios ejemplos como Jovio, Ruscelli, Covarrubias y Suárez de Figueroa, de quienes expone posturas y la preocupación que todos ellos ilustraron frente al papel que la imagen juega en el emblema. De hecho, el último de los autores nombrados señaló que la figura contribuye a la formación de nuevos conceptos en su relación con las palabras, dotándolos de «resplandor intelectual»,[21] lo cual indica la retroalimentación entre figura y texto.

Será luego de este complejo proceso de deconstrucción, que el propio Buxó arribó a una definición más exclusiva del emblema, a la cual este trabajo suscribirá de ahora en más:

> un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama (que puede afectar la forma de soneto, octava real o, inclusive, de una prosa cuando se trata de textos escritos en lenguas modernas), el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las «cosas» figurativamente representadas.[22]

Por ende, se tendrá especial cuidado en abordar sus elementos a la hora de realizar un análisis de las obras seleccionadas. A fin de realizar un estudio cabal de las mismas y procurar proyectarlas a artificios posteriores.

Alciato y su *Emblematum Líber*

Como ya se adelantó, el primer libro de emblemas y la creación de los emblemas en sí, corresponden al jurista Andrea Alciato (1492-1550). Boloñés que publicó la edición príncipe de su *Embletum Liber*, en Augsburgo, más concretamente en arreglo a lo sostenido por Buxó, «en la casa del editor Heinrich Steyner», en el año 1531. En aquel momento la intención de Alciato se

20 Para un análisis más exhaustivo de estos elementos y su origen platónico, se recomienda: Ortega, "Emblemática y didáctica del latín".

21 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 23, 25.

22 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 22.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

limitaba a obtener «algún provecho económico inmediato (ofrecer un corpus de imágenes significantes útiles para la elaboración de aquellas empresas amorosas o militares tan de moda entre los caballeros cortesanos)» y no sospechaba del alcance que tendría su «formidable instrumento didáctico-ideológico». Mientras que, en cuanto al concepto en sí, los orígenes de la emblemática podrían estar vinculados al «interés de los humanistas del Quattrocento por encontrar un equivalente simbólico de los jeroglíficos egipcios»,[23] los cuales interpretaban erróneamente como formas ideográficas de escritura que eran utilizadas por los sacerdotes egipcios para salvaguardar sus conocimientos de las cosas divinas. Dicha interpretación fue motivada por la circulación de copias manuscritas de la *Hieroglyphica* de Horapolo, autor del siglo II o IV, «cuya identidad no se ha podido establecer». Hallada en 1419 e impresa por primera vez en 1505, Alciato afirmó perseguir una utilización decorativa de la misma, a la que hizo referencia en «la dedicatoria de la edición de 1531 y en una carta a su amigo Calvi fechada en 1522». Aunque su impacto no se limitó a la futura emblemática, sino que aportó temas para «medallas, monedas, decoraciones de columnas, arcos triunfales y series de habitaciones».[24]

También en otras oportunidades, Alciato reconoció la influencia que tuvieron los jeroglíficos a la hora de crear sus emblemas. Y en su obra de 1530 titulada *De verborum significatione libri quattuor*, decía lo siguiente: «Las palabras tienen un sentido, las cosas reciben un sentido. Aunque algunas veces, las cosas también son significantes, como los jeroglíficos de Horus y Queremón, asunto sobre el cual también nosotros hemos compuesto un pequeño libro en verso intitulado Emblemas». A pesar de ello, el autor fue un paso más allá, convirtiendo lo que en la *Hieroglyphica* «era una descripción de iconos significantes de misterios religiosos, en un espejo de reflexiones morales principalmente basadas en textos de la tradición literaria grecolatina». Cuestión fácilmente evidenciable si se observa que la mayoría de la simbología presentada por la obra, proviene de las imágenes de divinidades y héroes clásicos, los cuales eran retratados por la literatura, la pintura, la escultura, etc., siendo una parte constitutiva del emblema y no solamente meras ilustraciones.[25]

Igualmente, no fue la obra de Horapolo la única influencia del «libro de emblemas de uso más corriente». Alciato también se alimentó de la ya mencionada empresa, de la cual tomó el mote; de las alegorías medievales;

23 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 27, 31.

24 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 24-25.

25 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 31, 52, 76.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

los refranes; las cualidades de los animales; el mundo alejandrino; «de la cristalización de la antigua ética en (…) colecciones de proverbios y máximas»; además de inspirarse en obras de historiadores antiguos. Incluso el propio término «emblema» lo tomó de la obra *Annotationes ad Pandectas* de Budé, obra donde significa «trabajo de mosaico». Pero quizá el aporte más significativo lo recibió de *Antología Planudea*, obra de la cual realizó una traducción de sus epigramas, sólo existiendo «una diferencia de nombre» entre ambas, realizándose sobre esta base casi cincuenta emblemas. Todo este cúmulo de influencias refuerza lo sostenido por Praz al afirmar que «los escritores de emblemas capitalizaban los lugares comunes y el depósito de la cultura literaria, por lo que difícilmente puedan ser los creadores de nada» siendo la emblemática una «vulgarización y liquidación» del pensamiento medieval, que opera desde el Renacimiento. Así, los emblemistas más que creadores fueron divulgadores de un pensamiento, que desde ese momento apuntó a la decoración y al entretenimiento social, hasta convertirse finalmente en un artilugio escolar durante el siglo XVIII.[26]

Siguiendo esta línea que atribuye a la emblemática una falta de originalidad, José Manuel Ortega recuerda que «Alciato no había concebido su obra para ir acompañada de imágenes; sólo en la imprenta surgió la idea de que un grabador la ilustrase». Sin embargo, ambas cuestiones son discutibles. Respecto a la primera, es posible matizarla con otras interpretaciones que entienden que el aporte de los emblemistas radica en la adaptación de las fuentes medievales a las necesidades de un nuevo tiempo histórico.[27] Y en cuanto al planteamiento de que Alciato no proyectó el uso de imágenes, es debatible porque en manuscritos previos a la primera edición impresa describió asuntos históricos o naturales con el objetivo de que «pintores, orfebres y fundidores puedan sacar de ahí esas insignias que llamamos escudetes y ponemos en nuestros sombreros (Alciato)». Lo cual deja en claro la intención de que los textos fueran acompañados por ilustraciones. Incluso algunos epigramas contaban con indicaciones específicas respecto a cómo debía realizarse la imagen en cuestión. Lo que remarca «la intención de Alciato de contar con la presencia de una imagen gráfica como condición necesaria para la cabal manifestación de su idea».[28] A lo que debe sumarse el hecho que varios epigramas invitan al lector a tener en cuenta la imagen, en lugar de mantenerse exclusivamente atendiendo el texto.

26 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 24, 26, 27, 32, 45, 233, 234.

27 Ortega, "Emblemática y didáctica del latín".

28 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 31, 32.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

A continuación, se citarán algunos ejemplos ilustrativos de las mencionadas indicaciones, tanto en la edición original, como en la primera traducción de la obra de Alciato al español, de la mano de Daza: En *in Deo laetandum*[29] o *Que el hombre debe alegrarse en Dios*,[30] se puede notar como el texto se dirige directamente al lector, para que aprecie los detalles de la imagen. Al igual que en *Fidei symbolum*[31] o *El símbolo de la Fe*,[32] de acuerdo con la traducción de Daza es posible advertir una referencia directa del texto a la imagen, esta vez a la forma en que el grabador debía representar al honor.

Tampoco estas referencias se acotaron a la edición príncipe, ya que emblemas agregados posteriormente, Alciato continuó brindando indicaciones sobre el diseño de las imágenes, tal como lo evidencia el emblema *Gvla*[33] o *La Gula*,[34] aparecido por primera vez en una edición veneciana de 1546 llamada *Emblematum libellus*.[35] Varios más son los emblemas en los cuales el epigrama posee la doble función discursiva de mantener al destinatario «atento a la vinculación estructural de la imagen o «cuerpo» del emblema con el texto»[36] y de exponer sus enseñanzas filosóficas o morales, relacionadas con la imagen en sí.

Otra evidencia de la importancia de la imagen, es que a medida que las ediciones avanzaron, fue evolucionando sustancialmente en cuanto a la complejidad de su diseño, incluso en las que son posteriores al fallecimiento del autor en 1550. Si fuera un elemento de segundo orden, no se habría

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

29 «Aspice ut egregium puerum Iovis alite pictor / Fecerit Iliacum summa per astra vehi. / Quis ne Iovem tactum puerili credat amore? / Dic haec Maeonius finxerit unde senex. / Consilium mens atque dei cui gaudia praestant, / Creditur is summo raptus adesse Iovis». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a.

30 «Mira como el pintor con docta mano / A Ganymedes hyzo fer lleuado / Del'aue confagrada al foberano / Iuppiter, hafta el cielo afortunado. / Mas quié creerà de vn amor tá profano / Aquefte dios auer fido tocado? / Vn alma el niño es que de alegrada / En puro amor; de Dios efta enfalçada». Daza, Bernardino, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* (Lyon: Guilielmo Rouillio, 1549), 53.

31 «Stet depictus honor tyrio velatus amictu, / Eiusque iungat nuda dextram veritas. / Sitque amor in medio castus, cui tempora circum, / Rosa it, Dyones pulchrior cupidine. / Constituunt haec signa fidem, reverentia honoris, / Quam fovet, alit amor, parturitque veritas». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

32 «Honor veftido de purpureo manto / De mano tenga à la Verdad abierta, / En medio eftè el Amor honefto y fantto. / Efta feñal la fantta Fe conçierta, / A quien la mageftad de Honor abarça, / La Verdad pare, el cafto Amor enlaça». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 127.

33 Curculione gruis tumida vir pingitur alvo, / Qui laurum, aut manibus gestet onocrotalum. / Talis forma fuit Dionysi, & talis Apici, / Et gula quos celebres delitiosa facit». "Emblematum libellus (1546), Venice", Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo de 2019, https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A46a

34 «Muy largo como grulla el cuello tiene / Y el cuerpo y vientre gófo y barrigudo / Y ú Laro ò Croto é las manos foftiene. / Tal fue Dionyfio, y tal el otro embudo / Llamado Apico, y tal facion conuiene / A quien renombre da fu vientre rudo». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 222.

35 "Indexes to Alciato's latin emblems", Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo de 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciatoeditions.html#first-appearances

36 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 34.

invertido tiempo en estilizarlo, pero en el avance de las ediciones latinas las cuales pueden ser observadas a continuación, se aprecian cambios importantes en este apartado, tomando como ejemplo el emblema *Foedera*(Fig.1):

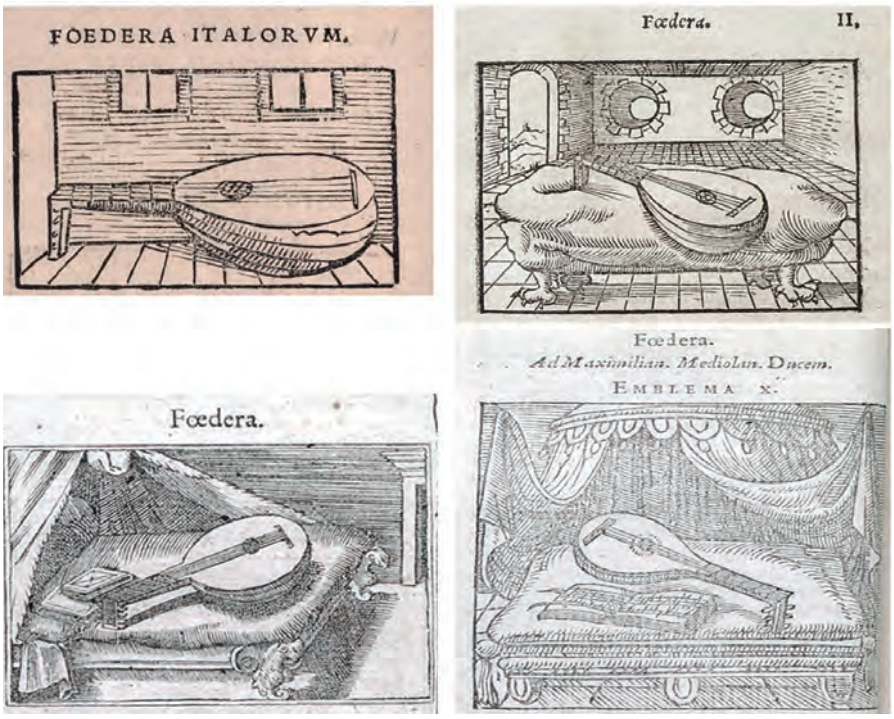


Fig.1: de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, ediciones latinas de 1531,[37] 1536,[38] 1551[39] y 1584,[40] del emblema *Foedera*.[41]

De hecho, según Praz los emblemas combinaban en sí mismos tres tipos de pintura a la vez: la «pintura muda» del grabado; la «parlante», proveniente de la descripción literaria que se expresa en el epigrama y que se refuerza con la anterior; y la de «significación o transposición en significados morales y

37 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

38 "Livret des emblemes (1536), Paris", Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALa.

39 "Emblemata (1551), Lyon", Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A51a

40 "Emblemata / Les emblemes (1584), Paris", Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALc

41 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell.*

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

místicos».[42] Debido a todos estos factores, es posible concluir que ya desde la edición príncipe, la ilustración no es solamente una representación gráfica del texto del epigrama, sino que juega el rol de producir un nuevo texto «a través del que se recuperen las instancias de significación a las que la imagen se halla vinculada intencionalmente», evocando la descripción literaria que la imagen posee con anterioridad. Y que bebe de tanto de «obras literarias como (de) pinturas, estatuas, bajorrelieves y medallas». Mientras que en lo relativo al mote y al epigrama, los antecedentes del primero se pueden observar en los proverbios y adagios «que enuncian por medio de breves fórmulas memorables las máximas de la filosofía estoico-cristiana», sintetizando un concepto «filosófico-moral».[43] Y en lo que respecta al segundo, como ya se comentó, bebe directamente de *Antología Planudea*.

Bernardino Daza y su traducción de los emblemas de Alciato

El jurista de Valladolid, Bernardino Daza (1528-1576) fue, tal como se mencionó, el primero en traducir la obra del Alciato al español. Y lo hizo bajo el título *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, dieciocho años después de publicado el original, en la ciudad de Lyon (Francia - 1549). Para lograr una traslación fiel al concepto original, Daza «utilizó diversas formas estróficas (soneto, octavas, tercetos...) con el propósito de imitar la variedad de los versos empleados por Alciato en sus epigramas latinos».[44] Esta traducción se valió del diseño y las ilustraciones de la edición de 1548 llamada *Emblemata*, los cuales son atribuidos a Pierre Eskrich,[45] siendo bastante más elaborados que los de la original. En esta edición se comenzó la tradición de que cada emblema ocupara una nueva página, a diferencia de ediciones anteriores donde podían aparecer dos. Además, en la versión de 1548 todos los emblemas cuentan con un marco de carácter ornamental u orla, que sólo poseen algunos emblemas de la edición príncipe, tal como es posible comprobar observando ejemplos de la misma, tanto con el emblema *Potentissimus Affectus Amor*, como con *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*(Fig.2). Cabe aclarar que cada orla(Fig.4)

42 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 196.

43 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 28, 35.

44 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 28.

45 "Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow, acceso el 7 de junio, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A49a&o=

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

en la versión de Daza es única por emblema, contando con una amplísima variedad de diseños que no se iteran.

Fig.2: de izquierda a derecha, los emblemas *Potentissimus Affectus Amor*[46] y *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*,[47] pertenecientes a la edición princeps de 1531.[48]

Existen además diferencias propias entre la edición latina del 48 y la de Daza. Las más notables tienen que ver con el orden de las páginas y la agrupación de los emblemas por temas. En tal sentido se puede tomar como referencia el emblema *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*[49] y la posterior traducción de Daza *Que no se à de hazer mal à ninguno con palabra ni con obra,*[50] donde hasta la selección de orlas es distinta. De hecho, parecería que lo único que tienen en común son sus ilustraciones. Sin embargo, no es así: entre sus similitudes cuentan con diez emblemas nuevos frente a ediciones anteriores, conteniendo un emblema omitido *Adversus naturam peccantes*. Razón por la cual *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* posee prácticamente el corpus definitivo, al faltarle únicamente el posterior *Doctorem agnomina*, que lo completó en actualizaciones ulteriores.[51]

46 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

47 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

48 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell.*

49 «Affequitur, Nemefisq; virûm veftigia fervat, / Continet y cubitum, duráq fraena manu. / Nè malè quid facias: né ve improba verba loquaris: / Et iubet in cunctis rebus adeffe modum». Andrea Alciato, *Emblemata* (Lyon: Apud Gulielmum Rouillium, 1548), 30.

50 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 32.

51 "Bibliographical Description for Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow, acceso el 25 de mayo, 2019, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A49a

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Por otro lado, en ciertas ocasiones el autor explicitó referencias que no eran clarificadas en el texto original, quizá para facilitar la traducción de los versos. En tal sentido, debe tenerse en cuenta que el latín es una lengua que omite todo lo innecesario, incluyendo al sujeto en más de una oportunidad. Este tipo de agregados son observables en el emblema *Que la fortuna sigue a la virtud*,[52] traducción de *Virtuti fortuna comes*[53](Fig.4) donde Daza plasmó «caduceos», como «La vara de Mercurio». Lo cual no sólo es una traslación válida, sino que también facilita la interpretación del atributo. Para comprender los agregados, debe tenerse en cuenta que la traducción realizada por Daza no buscó ser literal, sino que se preocupó por «mostrar una cantidad de formas poéticas mientras transmitía el significado en los términos más generales».[54] Por tanto, no es de extrañar que en aras de mantener las formas literarias realizara ciertos cambios sintácticos o incluso agregara o excluyera determinados contenidos eruditos.

Por último, cabe mencionar que existen algunas curiosidades entorno a esta versión. La principal tiene que ver con la afirmación de exclusividad que el autor realiza sobre la misma, ya que sostiene «haber tenido acceso a lo que parece ser una copia impresa con correcciones manuscritas en la propia mano de Alciato». Mientras que la otra refiere a un error común en el fechado de la obra para el año 1540, «debido a la página de título mal tintada».[55] En conjunto estas particularidades explican por qué en algunos textos se la fecha con anterioridad a su publicación, pero también justifican todas las licencias tomadas por el Daza en su traducción.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

52 «La vara de Mercurio eftà efculpida / Con quatro alas y con dos ferpientes / Entre los cuernos de la conoçida / Cabra Amalthea, que a los eloquentes / Varones de equidad muy efcogida / Dotada de confejos muy prudentes / Muestra como Fortuna les abonda / Y en lo que responder es bien refpónda». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 39.

53 «Anguibus implicitis geminis caducaeus alis, Inter Amalthaeae cornua rectus adest / Pollentes sic mente viros, fandique peritos, / Indicat, ut rerum copia multa beet.». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

54 Traducción realizada por el autor. Texto original: «His main concern seems to have been to display a number of poetic forms while conveying the meaning in the most general terms». "Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow.

55 Traducciones realizadas por el autor. Textos originales: «Daza claims to have had access to what appears to be a printed copy with manuscript corrections in Alciato's own hand» y «because of the badly inked title page». "Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow.

La fuerza detrás de los emblemas

Presentadas las ediciones de *Emblematum Liber* que se entienden como esenciales para este trabajo: se debe buscar una metodología de análisis capaz de abstraer sus características recurrentes, a modo de verificar su posible permanencia en el tiempo. En tal sentido, resulta útil atender a Erwin Panofsky respecto de la triple articulación semántica que poseen las obras de arte (entre las que podemos ubicar a los emblemas), a saber:

La primera de ellas es la primaria, natural o pre-iconográfica, donde a través de su experiencia práctica, el espectador identifica formas visuales que se corresponden a objetos conocidos. A este reconocimiento inicial lo llama «significación fáctica». Si lo que se representa son personas, al significado anterior Panofsky suma el significado «expresivo», que implica reconocer los actos o actitudes de las personas representadas, requiriendo empatía.[56]

En segundo lugar, aparece un análisis donde el espectador reconoce significados secundarios, que tienen que ver con convenciones culturales, debe tenerse en cuenta que fuera del contexto cultural «nada podrá significarse (y) nada podrá relacionarse».[57] Siendo en este dónde una comunidad revaloriza conocimiento simbólico. En arreglo a lo expuesto, es necesario que se esté familiarizado con conceptos específicos, por ejemplo, a través del estudio de las fuentes literarias, ya sea por lectura directa o por tradición oral. En esta instancia Panofsky utilizó el ejemplo de la Última Cena de Leonardo da Vinci, que para un indígena australiano sólo podría sugerir la idea de una «comida con una atmósfera tensa», agregando que:

> Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que (…) nosotros acostumbramos a llamar (…) historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía».

En tercer lugar, asistimos a la interpretación intrínseca o de contenido, la cual se manifiesta tanto desde lo pre-iconográfico como desde lo iconográfico

56 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1987), 45-46.

57 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 66.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

y se aprehende «investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra». Para ilustrar esta definición, el autor vuelve a utilizar el ejemplo de la Última Cena, pero esta vez como motor para indagar sobre la personalidad de Da Vinci o sobre una determinada sensibilidad religiosa. Interpretar estos valores simbólicos, que incluso pueden ser ignorados por el propio artista, nos sumerge en el terreno de la iconología, que es «un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. (Donde el) análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica».[58] Por tanto, para una apropiada interpretación del emblema, resulta indispensable, al menos, poseer el bagaje cultural que permita el análisis iconográfico de la imagen, obligándola «a mostrar ciertas características susceptibles de ser iconográficamente determinadas». Este análisis debe poder llevarse adelante en dos instancias paralelas: una relativa «al discurso mitológico canónico (y la otra) a una de sus actualizaciones alegóricas concretas», separando así los rasgos clásicos, de la significación moral. Por lo que en los ejemplos seleccionados se intentará optar para ambas vías, aunque atendiendo a una salvedad señalada por Buxó. Y es que para el análisis los epigramas no tienen que referir a cada valor implícito que se encuentra en la imagen, sino a aquellos que resulten pertinentes para lo que Alciato pretendiera presentar en cada caso.[59]

En primer lugar, se debe tener en cuenta que no siempre es necesaria la agudeza para interpretar el sentido del emblema. De hecho, en ciertos casos ni siquiera es necesario atender enfáticamente las tres partes del emblema para lograr una reflexión cabal sobre su significado, ya que «será el propio Alciato quien haga explícita la moraleja.[60] Tómese por ejemplo de *Ex bello pax*.[61] Allí el autor explicita la enseñanza en el epigrama, no dejando lugar a posibles dobles interpretaciones: «no mueua guerra aquel que jufto fuere. Sino quando fin guerra paz no ouiere».[62] Es claro que Alciato procuró dejar patente que la guerra era un problema, salvo casos extremos donde fuese la única manera de mantener la paz, defendiéndola como un medio para esta última, mas no como fin en sí misma.

58 Panofsky, *El significado de las artes visuales*, 48, 49, 51.
59 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 38, 41, 67.
60 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 41.
61 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.
62 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 67.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

En otras oportunidades, es la imagen del emblema la que no requiere de un bagaje cultural erudito para ser interpretada, sino que es plausible de entenderse desde un análisis primario o pre-iconográfico, empatizando con ella a través de la experiencia práctica. Es el caso de *Mutuum a auxilium*[63] o *Que los hombres sean de favorecer unos a otros*.[64] Allí es clara la referencia al apoyo mutuo, ilustrada en dos hombres discapacitados que superan su respectiva debilidad con el apoyo del prójimo(Fig.3). En este emblema la función específica del mote es de «señalar la zona del sentido –el contexto apropiado de significación– en que se inserta la "imagen muda"» y tanto el autor como el lector deberán apoyarse en él para formular sus respectivas interpretaciones». Esto lo realiza al determinar el contexto «simbólico-ideológico de la imagen», entendido como los «temas o conceptos filosóficos, religiosos, morales, políticos, históricos o mitológicos a los que la figura puede representar»,[65] de forma tal de que no quede libre a cualquier posible interpretación por parte del lector. En otras palabras, el texto opera como un reforzador, señalando que la interpretación más obvia es la correcta.

Fig.3: de izquierda a derecha se pueden apreciar los grabados de la edición latina de 1531[66] y la de Daza de 1549,[67] del emblema *Mutuum a auxilium*.[68]

63 «Loripedem sublatum humeris fert lumine captus / Et socii haec oculis munera retribuit / Quo caret alteruter, concors sic praestat uterque, / Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

64 «Iuntò Fortuna à dos de enfermedad / Diuerfa de fus cuerpos laftimados, / Mas tan conformes en la voluntad / Que à vn mifmo pareçer fueron llegados. / Cónçiertáfe q el q es de ceguedad / Enfermo, à el máco lleue, y cócertados / Van por fu via à entrambos manifiefta, / Que vno la vista, el otro los pies prẹfta». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 43.

65 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 43.

66 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

67 "Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow.

68 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell.*

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Pero como ya se adelantó, existen otros emblemas donde es requisito indispensable indagar en los orígenes de la imagen para lograr una interpretación cabal. Ello se debe a que, durante el Renacimiento, se volvió a la utilización de las imágenes clásicas como portadoras de determinados contenidos intelectuales específicos, de los cuales habían sido separadas durante la Edad Media. La obra de Alciato es representativa de esa actitud para con la antigüedad clásica, brindando un lugar destacado a «las imágenes de los dioses y héroes», que simbolizan vicios, virtudes o verdades morales. En tal sentido, Buxó citó a Jean Seznec, quien detalló las funciones específicas que cumplen las figuras ilustradas: «Fauno es la lujuria, - Tántalo, la avaricia, - Belerofonte, la inteligencia y el valor triunfantes de la perfidia, - Ganimedes, el alma pura que encuentra su felicidad sólo en Dios, - Palas, acompañada del dragón, significa que es necesario vigilar a las vírgenes y protegerlas de las acechanzas del amor». Siguiendo una tradición de personificar nociones abstractas, que se había reconocido superior en términos de impresión y persuasión, frente a la palabra hablada.[69]

Un ejemplo de emblema que apela a la erudicción del receptor es *In amatores meretricum*[70] o *Contra los que aman a las rameras*.[71] En el mismo se utiliza la figura de Fauno como representación de la lujuria, sin que se encuentre explícito en el epigrama.

Aunque existen otros, como *Custodiendas virgines*[72] o *Que las doncellas an de ser muy guardadas*,[73] donde se encuentra otra personificación de una virtud moral a la que ya se aludió, pero esta vez sí se hace explícita en el texto. En el caso de este emblema, como puede apreciarse con la versión de Daza, también resulta interesante que la evolución de las ediciones hizo más fácilmente identificable a Pallas Atenea sin necesidad de recurrir al epigrama. Y ello se debe a que se la cargó con más atributos propios de sus representaciones clásicas, como la armadura con la que nació, el escudo, su manto de piel de cabra y la cabeza de la Gorgona.[74] En contraste con una primera edición donde Atenea solamente cuenta con el casco y la lanza, requiriendo por parte del receptor un mayor conocimiento de los temas clásicos para interpretar correctamente la imagen.

69 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 43, 46, 47.

70 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

71 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 127.

72 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

73 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 64.

74 Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega* (Madrid: Alianza, 2004), 106-107.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Este uso erudito que apela a las imágenes de las personificaciones clásicas, no necesariamente jerarquizando la palabra escrita, tiene un legado considerable. El cual según Gombrich comenzó a tomar forma a finales de la Edad Media, donde «se redescubrieron las posibilidades de estas elaboradas ilustraciones». En tal sentido, el autor pone como ejemplo la obra del fraile del siglo XIV John Ridevall, quien utilizaba las imágenes de los dioses greco-romanos «como punto de partida para la clasificación de Vicios y Virtudes».[75] Ahora bien, en el caso de los emblemas la tradición no se reduce a las personificaciones, sino que es posible encontrar objetos que simbolizan determinados atributos. Objetos cuyo origen también es mitológico y sirven para expresar «aquellas virtudes o defectos morales inherentes a las diversas figuraciones humanas de las entidades míticas».[76] Ello se ilustra muy bien el ya citado *Virtuti fortuna comes*[77] o *Que la fortuna sigue a la virtud*.[78] Emblema donde se puede observar(Fig3) como en la ilustración se representan los atributos de Hermes o Mercurio: como el caduceo (capaz de reconciliar elementos en conflicto), las alas, el pétaso (que, como puede apreciarse, no se encontraba en la edición original[79]) y las rocas con las que se lo solía representar.[80] Probablemente la elección de la imagen tenga que ver con la propia etimología de Hermes, que «está relacionado con herma, el montón de piedras que sirve de linde o que marca un cruce de caminos»,[81] que junto al caduceo refieran al lazo entre virtud y fortuna.

En otros emblemas, como *Qua dii vocant eundum* o *Que hay que ir par donde los dioses nos dicen,* a diferencia del caso anterior se utiliza la personificación conceptual a través de Mercurio, refiriendo a la necesidad de que el hombre conozca la «la voluntad de Dios, por medio de sus mensajeros, como Mercurio, que trae los mandamientos de Júpiter».[82] Este emblema no fue traducido por

75 Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1986), 224.

76 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 47.

77 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

78 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 39.

79 Vuelve a suceder los mismo que con *Custodiendas virgines*, agregándose atributos en las sucesivas ediciones. Lo cual resalta la importancia de la imagen en el artificio.

80 «Su representación más normal es la del montón de piedras, en torno a un mojón pétreo o un palo enhiesto, o bien una piedra cuadrada decorada con un falo erecto y coronada con el busto del dios barbado». García Gual, *Introducción a la mitología griega*, 122.

81 García Gual, *Introducción a la mitología griega*, 121.

82 Santiago Sebastián López, *Alciato: Emblemas* (Madrid: Akal, 1985), 37.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Daza y, por tanto, además de la edición de 1548,[83] se añade la traducción de Pilar Pedraza[84] a la edición princeps[85] para su mayor comprensión.

Fig.4: de izquierda a derecha se pueden apreciar la edición latina de 1531[86] y la de Daza de 1549,[87] del emblema *Virtuti fortuna comes*.[88]

Algunos emblemas poseen simbología utilizada en las ilustraciones, que refiere a la religión cristiana y no necesariamente al paganismo griego, como se ve en la mayoría de los casos. Por ejemplo, en el epígrama de *Princeps subditorum in columitatem procurans*[89] o *Que el principe à de procurar el provecho de sus subditos,*[90] se presenta un claro

83 Alciato. *Emblemata*… 1549, 11.

84 «En la encrucijada hay un montón de piedras, del / que sobresale una imagen truncada de Dios, / hecha sólo hasta el pecho, pues se trata / de un túmulo de Mercurio. Dedícale, / caminante, una guirnalda, para que te / muestre el camino recto. Todos estamos / en una encrucijada, y en esta senda de la / vida nos equivocamos si Dios mismo no nos / muestra el camino». López, *Alciato: Emblemas*, 37.

85 «In trivio mons est lapidum supereminet illi, / Trunca dei effigies pectore facta tenus, / Mercurii est igitur tumulus, suspende viator, / Serta deo, rectum qui tibi monstrat iter. / Omnes in trivio sumus, atque hoc tramite vitae, / Fallimur ostendat ni deus ipse viam». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

86 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

87 Aquí se pueden apreciar las nuevas orlas, a las que ya hiciera referencia este trabajo. "Los Emblemas (1549), Lyon", Alciato at Glasgow.

88 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell.*

89 «Titanii quoties conturbant aequora fratres / Tum miseros nautas anchora iacta iuvat. / Hanc pius erga homines Delphin[2] complectitur imis / Tutius ut possit figier illa vadis. / Quam decet haec memores gestare insignia reges, / Anchora quod nautis, se populo esse suo». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

90 «Todas las vezes que el viento furiofo / A'l efpontofo mar mueue gran guerra / Soccorre a'l navegante el piadofo / Delphin, clauándo el ancora en la tierra. / Quan bien pareçeria à el religiofo / Rey, en quié la piedad pura se encierra, / Ser ancora à fu pueblo de contino / Trayendo efta divifa d'el delphino». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 42.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

mensaje piadoso. Además, en su imagen se vale de la combinación del ancla y el delfín, «que representa a Cristo en la cruz».[91] Pero se debe tener presente que:

> la literatura, la pintura y la escultura conceden sus formas peculiares a las imágenes (…) y, además, incorporan a su propio sistema los atributos que cada una de esas entidades míticas ha ido recibiendo en sucesivas interpretaciones icónicas o verbales, se forma con todo ello un caudal de imágenes (o descripciones de imágenes) que encuentran su eficacia significativa precisamente en los reiterados procesos en los que se fue postulando alguna relación de homología entre las entidades míticas y el mundo físico o la estructura moral del hombre.

Razón por la cual, la combinación de ambos objetos puede representar también cualidades necesarias para un gobernante, como la velocidad por un lado y la «seguridad» o «firmeza» por otro. De allí que se apele directamente al monarca. Así la imagen contiene al menos dos sentidos, complejizando su interpretación, que en este caso es fuertemente asistida por el epigrama. Mientras el mote indica el sentido en el que se debe interpretar el emblema, el epigrama realiza la descripción iconográfica y la «aplicación práctica de un conjunto de valores ideológicos (iconológicos) (…). Privada de (esta instancia) la imagen carecería de dimensión simbólica o, en todo caso, ostentaría la naturaleza del *jeroglífico*».[92]

Por último, en ciertos casos el propio Alciato resignificó determinados símbolos, modificando su mensaje e incluso su diseño, con arreglo al que el autor quiso trasmitir. En *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri*[93] o *Que del estúdio de las letras nace la inmortalidad*,[94] como se puede apreciar(Fig.5) «ha pasado del concepto jeroglífico de la eternidad como atributo divino, a la idea de la Fama», pero también ha desplazado al ouroboros[95] egipcio, por la figura de

91 Miranda Bruce Mitford, *El libro ilustrado de signos y símbolos: Miles de signos y símbolos de todo el mundo* (Ciudad de México: Editorial Diana, 1997), 101.

92 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 50, 59, 66.

93 «Neptuni tubicen, cuius pars ultima coetum, / Aequoreum facies indicat esse deum. / Serpentis medio Triton comprenditur orbe / Qui caudam inserto mordicus ore tenet. / Fama viros animo insignes praeclaraque gesta. / Prosequitur, toto mandat & orbe legi». "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

94 «Triton que es de Neptuno trompetero / Medio hómbre y medio pez, eftà çercado / De vna ferpiente que por lo poftrero / Tiene fu cola afida de vn bocado, / La Fama favoreze à el hombre entero / En letras, y pregona anfi fu eftado / Que le haze retúbar hafta que afombre / La tierra y mar con gloria de fu nómbre». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 63.

95 «Serpiente cuya cola se enrosca ocultándose detrás de la cabeza (...) los egipcios dicen que representan la eternidad por medio de este animal». Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 78-80.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

tritón. Lo cual convierte a este emblema en un ejemplo paradigmático, ya que opera modificando ambos niveles simultáneamente: el pictórico y el simbólico.

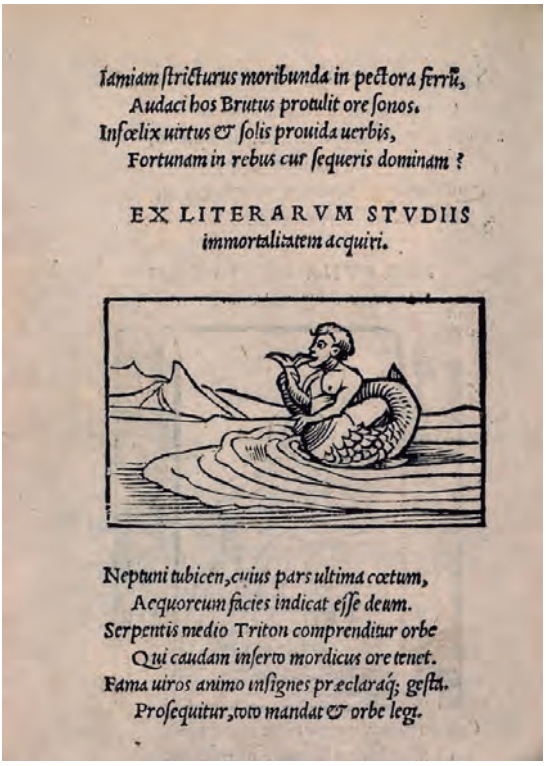


Fig.5: Emblema *Ex literarum studiis immortalitatem acquire*,[96] perteneciente a la edición princeps de 1531.[97]

Hasta aquí se desarrolla el análisis sobre las características del aporte más trascendental de Alciato. La suma de las mismas explica su eficiencia como mecanismo de enseñanza, ya que operaba en varios niveles para entregar su mensaje moral. Ahora resta indagar si este modelo pedagógico se mantuvo en vigencia y cómo lo afecto el devenir del tiempo.

96 "Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg", Alciato at Glasgow.

97 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell.*

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

La pervivencia del emblema a lo largo de los siglos

Ya para mediados del siglo XVI, irónicamente luego de la muerte de Alciato en 1550, comenzó la popularidad del género, creándose según Praz una demanda de emblemas.[98] Razón por la cual «los escritores de emblemas originales, varios de ellos copistas de Alciati, también fueron numerosos».[99] Esa sed de acceso a la emblemática alcanzó su clímax, durante el siglo XVII, donde fueron utilizados incluso como elemento ornamental. Constan ejemplos de ello en «la Rathaus de Núremberg (o en una) galería de del castillo de Ludwingsburg» y también en objetos de uso práctico o decorativo, como cofres o jarrones.[100] De esta situación se desprende que los emblemas no se limitaron al papel como soporte.

En cuanto a la expansión geográfica de este tipo de obras, en principio se pusieron de moda en países europeos, sobre todo Francia y Holanda. Fue en esta segunda locación donde a través de los emblemas se cristalizaron «en imágenes todos los conceptos eróticos de la poesía lírica petrarquista y helenística (…) y donde fueron disfrazados de "espirituales" y se convirtieron en instrumento de propaganda religiosa de los jesuitas». Fue allí también donde los emblemas se convirtieron «en una forma destacada de la literatura nacional» y hasta oficiaron como regalos de compromiso y de boda.[101] Lo cual explica sus sorprendentes guarismos en términos de impresiones, que alcanzaron «más de un millón de ejemplares»[102].

Debido a su explotación como material de propaganda cristiano, gracias a su capacidad de enriquecer el sermón religioso[103] y su propensión a «ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles y circunstancias de significado religioso (como) el horror del pecado, los tormentos del infierno y las delicias de la vida piadosa». El emblema colaboraba con la búsqueda jesuita de «que cada sentido fuera excitado hasta el máximo de su capacidad, para así lograr entre todos un estado psicológico

98 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 52.

99 Traducción realizada por el autor. Texto original: "During the same period, the writers of original emblems, several of them copyists of Alciati, were also numerous" Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*, 54.

100 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 55-56.

101 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 46, 101, 129.

102 Ortega, "Emblemática y didáctica del latín".

103 Sagrario López Poza, "Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio", en *Emblemata Aurea: La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza (Madrid: Akal, 2000), 263.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

propicio al llamado de Dios». Así ayudaba a preparar las almas de los novicios con miras a sus misiones en el mundo pagano. En arreglo a ello, la orden atiborró sus libros de emblemas de comentarios en prosa y citas, donde el artificio «no representaba más que el punto de partida». Llegando incluso a crear una ciencia especializada en la creación de los mismos (entre otras cosas), llamada icnomystica. De esa forma demostraban la importancia de «aprender el arte de inventar empresas y emblemas ingeniosos en una época aficionada a los desfiles, decoraciones, triunfos, exequias y canonizaciones espectaculares».[104] Siendo esa misma orden jesuita la que terminó por trasladar los emblemas a América, convirtiéndolos en transcontinentales.[105]

En la misma línea, donde los emblemas cumplieron un importante papel público en la vehiculización de un mensaje religioso, también se tornaron una pieza significativa de exhibición en espectáculos de carácter político. Sobre todo, desde Luis XIV en adelante, donde «la magnificencia de estas ceremonias sobrepasa todos los límites; y este esplendor en aumento dio un nuevo impulso a la moda de emblemas y empresas». Así el emblema se convirtió en una especie de toque de glamour multipropósito, que aparecía en «descripciones de decoraciones, pompas fúnebres de personas eminentes, entradas solemnes, canonizaciones, iluminaciones, ballets, torneos, carruseles, escudos de armas» y un largo etcétera que llega a «ciento cincuenta y dos materias».[106]

El género de emblema gozó de una gran popularidad. En su variedad de soportes y autores, apareció «en varias colecciones al final (del siglo) XVII, durante el XVIII e incluso en los comienzos del siglo XIX». Período donde no solamente fueron expuestos en espacios y eventos públicos, sino que se los llegó a grabar en joyas. Aunque para Praz, desde finales del siglo XVII y sobre todo durante el XVIII, se pudo apreciar un descenso en su calidad, «especialmente en lo que refiere a las ilustraciones (que llegaron a ser) increíblemente infantiles». Añadiendo que fue también durante el siglo XVIII, que poco a poco el emblema comenzó a perder terreno frente a las alegorías, como medio para la educación de la juventud. Cuestión que acabó con la afición a los mismos durante el siglo XIX.[107] Salvo en raras excepciones fundamentalmente limitadas a Inglaterra, donde continuaron por un tiempo

104 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 196, 199, 225.
105 Ortega, "Emblemática y didáctica del latín".
106 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 202, 203.
107 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 149, 199, 225, 226, 233.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

con su misión pedagógica.[108] Mientras que otros artificios emparentados, como lo son las empresas, continuaron utilizándose con una finalidad práctica (fundamentalmente en el ejército e incluso como regalos), el autor declara categóricamente que el género de emblemas se encuentra muerto para ya en la década de 1960.[109] Línea en la cual concuerda con Panofsky.[110]

Pero a pesar de lo sostenido por Praz, al principio de esa misma obra (*Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*), manifestó que los sellos emitidos por el régimen fascista italiano para celebrar sus diez años, bien podrían considerarse un emblema.[111] Poniendo en duda de esa manera su propia hipótesis. Incluso en un contexto tan diferente en tiempo y espacio, como el Uruguay del XIX, William Rey encuentra varios ejemplos de continuidad de esta tradición expresiva. Cabe citar aquí los casos de Juan Manuel Besnes e Irigoyen y de Juan Manuel Blanes, con obras realizadas entre la primera mitad y el último cuarto del siglo XIX. Mientras que para Blanes sostiene que la emblemática fue una influencia significativa,[112] demostrándolo a través del análisis de varias de sus obras y apuntes. En el caso de Besnes e Irigoyen, Rey analiza dos alfabetos caligráficos, que bien podrían pasar por un emblema, cumpliendo con sus funciones al recoger «el sentido propio de los libros de urbanidad y «buenas costumbres» que tendrían alta acogida en distintos países latinoamericanos». Razón por la cual, en primer lugar, demuestra que la tradición continuista de la emblemática posee varios eslabones y no queda disuelta en el siglo XIX. Pero no se queda allí, sino que abstrae los tópicos ligados a la tradición barroca y recurrentes en la literatura emblemática, como la «comprensión del alma como un reloj de movimiento regulado, generosidad y caridad como valores de los grandes hombres, la riqueza como ruina de los seres disipados y la ambición, el deleite como cruel tiranía humana»,[113]

108 Incluso en el en al último cuarto del siglo XIX se pueden encontrar reediciones de obras como *Quarles' Emblems*, libro de emblemas que había sido publicado por primera vez en 1635. Pero que para su edición de 1861 contó con ilustraciones actualizadas por Charles Henry Bennett y William Harry Rogers. El hecho de que esta nueva versión volviera a ser editada 1886, denota su vigencia para el ocaso del siglo XIX. Ver: Francis Quarles, *Quarles' emblems* (Londres: James Nisbet and Co., 1886).

109 De acuerdo con José María Parreño en la *Nota a la edición* de la obra de Praz, en 1964 salió a la luz la versión mejorada y ampliada de *Studies in Seventeenth-Cebtury Imagery*, de la cual se tradujo *Imágenes del Barroco.* Ver: Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 9.

110 Erwin Panofsky, *Tiziano: Problemas de Iconografía* (Madrid: Akal, 2003) citado en William Rey, *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso moral en la obra de J. M. Besnes e Irigoyen* (Investigación inédita facilitada por el autor, 2021), 2.

111 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 15.

112 William Rey, "Fortuna Labilis: Un tópico barroco en la obra artística de Juan Manuel Blanes", *Mouseion: Revista Eletrônica do Museu e Arquivo Histórico La Salle*, nº 26 (abril 2017): 46-50, http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i26.3576.

113 Rey, *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso*, 4-5.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

para probar que el nexo no es casual. Por tanto, merece la pena preguntarse si es que el espíritu del emblema no pervivió en otro tipo de formatos de aparición más tardía.

Uno de esos formatos perfectamente puede ser el de literatura infantil y los llamados libros de cuento. Obras que, si bien se desarrollan a lo largo de varias páginas, poseen la mayoría de las características de la emblemática. Tómese, como un ejemplo entre tantos otros posibles, dos páginas[114] de *La Bella y la Bestia*. Ese libro que contiene un título sugestivo, que adelanta el sentido de la obra; una serie de ilustraciones que acompañan y enriquecen la experiencia del lector; y una enseñanza moral que atraviesa toda la obra, sintetizándose en la moraleja final, en este caso la importancia de la virtud frente a la belleza. Aunque este es quizá el formato más alejado de los que se expondrán en este trabajo, es posible identificar la influencia de la emblemática, ya que contiene sus elementos centrales, al menos en sus versiones contemporáneas.

También podemos realizar un paralelismo entre el emblema y los muy posteriores tebeos o comics, que van un paso más allá de los libros de cuento en lo que al uso de la imagen respecta. Ya que en ellos las imágenes se cargan de significantes propios, construidos a lo largo de décadas, tomo tras tomo. Véase por ejemplo la campaña de la Asociación de Lucha Contra el Cáncer de Mozambique *Nobody's inmune to breast cancer* del año 2011, donde se utilizan los significantes en cuestión para potenciar el mensaje, tal como lo hace la emblemática. Si bien no es directamente un comic, ni tampoco tiene a los niños como público objetivo, podemos decir que estamos frente a un emblema en toda regla, con la diferencia de que cambia la posición espacial de epigrama, el cual reza la siguiente leyenda «Cuando hablamos sobre el cáncer de mama, no hay mujeres o supermujeres. Todas deben realizarse el autoexamen mensualmente. Lucha con nosotros contra el enemigo y, en caso de duda, habla con tu médico».[115]

Dicho «epigrama» se encuentra junto a un mote que lleva el título de la campaña y se potencia por la utilización de la imagen de Wonder Woman (entre otras heroínas) examinándose la mama izquierda con ambas manos.[116]

114 Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Bella y la Bestia* (Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2017), 30-31.

115 Traducción realizada por el autor. Texto original: «When we talk about breast cancer, there's no women or superwomen. Everybody has to do the self-examination monthly. Fight with us against the enemy and, when in doubt, talk with your doctor».

116 "Wonder Woman lends her support to Mozambique campaign against breast cancer", *Daily Mail* (Inglaterra), 16 de diciembre, 2011, http://www.dailymail.co.uk/news/article-2074863/Wonder-Woman-checks-ample-bosoms-Mozambique-campaign-breast-cancer.html#ixzz1gixkBn7C

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

En este caso, se apela a una de las mujeres más poderosas de la ficción, que posee atributos varios como la nobleza, la fuerza, la sinceridad y la valentía, pero que ni siquiera así está libre de padecer una enfermedad como el cáncer. Aunque aquí el mensaje se encuentra al servicio de una generación de conciencia en lo que refiere a los exámenes médicos y no persigue un fin moralizante: las semejanzas son evidentes.

También en la misma línea que el ejemplo anterior, pero sí apuntando a los niños y, esta vez, en la portada de un comic real, es posible atender al siguiente caso: en el Nº 85 de la colección de Green Lantern, publicado en la década de 1970,[117] se denotó que ni siquiera el ayudante de Green Arrow, Speedy, está a salvo de la drogadicción. Y para lograrlo, los editores se valieron de una imagen muy directa, donde el joven esconde su brazo punzado, mientras se puede apreciar una jeringa metálica, un frasco de vidrio y una cuchara. Si la imagen podía dejar algún lugar a dudas, es acompañada por la siguiente leyenda: «DC ataca el mayor problema de la juventud… ¡Drogas!»,[118] que junto a los diálogos de los héroes Green Lantern y Green Arrow, ofician de epigrama. Todo ello bajo un título o mote que versa «¡La impactante realidad respecto a las drogas!».[119] El conjunto opera en un contexto donde comenzaba una «epidemia moderna de drogas en Estados Unidos (que) involucró heroína», registrándose en esos años un pico máximo en la cantidad de nuevos usuarios de la misma.[120] Otra vez, si ni el súper héroe está libre, los vulnerables niños tienen más razones para extremar sus cuidados frente al flagelo de los estupefacientes.

Otro ejemplo, pero extraído de las páginas de un tebeo, puede ser la última viñeta de *Amazing Fantasy* Nº 15,[121] publicada originalmente en 1962. Allí se muestra a un Spiderman derrotado moralmente, debido a las culpas por la muerte de su tío Ben. Aquí la frase entre negritas «un gran poder… supone una gran responsabilidad» puede perfectamente oficiar de mote si se quita lo demás. A lo que se le suma la imagen de poderoso héroe derrotado para darle más peso a la lección moral y a la vez fomentar la asunción de responsabilidades por parte de los niños.

117 O'Neil, Dennis y Adams, Neal. *Green Lantern Vol 2: Snowbirds Don't Fly*, nº 85 (1971). Nueva York: DC Comics, portada.

118 Traducción realizada por el autor. Texto original: «Dc attacks youth's greatest problem… Drugs!».

119 Traducción realizada por el autor. Texto original: «The shocking truth about drugs!».

120 Bruce Bagley, "Políticas de control de drogas ilícitas en Estados Unidos: ¿qué funciona y qué no funcional?", en *La guerra contra las drogas en el mundo andino: hacia un cambio de paradigma*, comp. Juan Tokatlian (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009), 285.

121 Stan Lee y Steve Ditko, *Amazing Fantasy*, nº 15 (Barcelona: Planeta, 1993).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Pero no sólo en las publicaciones orientadas a lectores infantiles se pueden trazar estas reminiscencias, presentándose además en aquellas con un público objetivo adulto. Encontrándose las mismas tanto en diarios informativos, como revistas de entretenimiento, que utilizan los lineamientos del emblema en sus tapas para potenciar el mensaje. Atiéndase por ejemplo a la portada de la edición mexicana de la revista *Vanity Fair* de febrero de 2017.[122] En ella, salvando los adelantos de contenido que ocupan un lugar secundario en la misma, la estructura principal es idéntica a la de un emblema. Se utiliza la imagen de Melania Trump con un tenedor, a punto de comer de un planto rebosante de joyas. Esta puesta en escena no es casual, sino que está especialmente direccionada para resaltar la vanidad, a través de la vestimenta, joyería e incluso la pose detentada por la ex-primera dama de los Estados Unidos de América, quien en sí misma encarna el refinamiento por medio de su expresión y sus ropajes. A la par de que el nombre de la revista oficia de mote y la descripción sobre la protagonista de texto o epigrama.

Lo mismo sucede con las publicidades, sobre todo en lo que respecta a la realización de afiches y cartelería callejera. Se puede analizar a modo de modelo una publicidad de la empresa de gafas de sol Hawkers, protagonizada por el futbolista profesional uruguayo Luis Suárez.[123] Donde no solamente se mantiene la estructura clásica del emblema, sino que se aprovechan las características de un deportista célebre para vender el producto, asociando su éxito a las gafas. Incluso se presenta a Suárez con una expresión hierática que refuerza el conjunto: no es un rostro afable, sino el de un ganador. Un joven desconocido no surtiría el mismo efecto, ni permitiría una asociación intuitiva por parte de quien decodifique el mensaje.

Procesos de vinculación muy similares operan con las publicidades que se encuentran en los laterales de las calles, rutas y autopistas de diversas zonas del mundo. En ellos se suele utilizar una imagen característica de una marca (como su logo) que contenga su nombre de fantasía, acompañado de algún slogan que normalmente indica el sentido, pero que a la vez es indisociable de los otros dos elementos. Tómese como ejemplo un cartel de la multinacional Claro, realizado por la empresa de publicidad NETCOM:[124] allí se pueden apreciar a tres jóvenes, con el mar de fondo, sosteniendo un teléfono para

122 *Vanity Fair*, nº 23 (febrero 2017). Ciudad de México: Condé Nast, Portada.

123 "Luis Suárez ahora vende lentes de sol", *El Observador* (Uruguay), 17 de junio, 2016. https://www.elobservador.com.uy/luis-suarez-ahora-vende-lentes-sol-n927976

124 "Paletas Backlight", NETCOM: publicidad exterior, Acceso el 6 de junio, 2021, https://www.netcom.com.uy/mobiliario-urbano/

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

tomarse una fotografía o "selfie". Del dispositivo móvil en cuestión, emana un bocadillo con el logo de red social Facebook. Oficiando de "epigrama" se encuentra la frase «sacás miles, pero solo una va a tu perfil. Verano 3.0». Aunque pueda parecer posible inteligir el mensaje con los elementos descriptos, si no existiera el logo con la palabra "Claro", que en este caso oficia de "mote", lo más seguro es que el receptor pensara que está frente a una publicidad de Facebook. Sólo con la conjunción del logo, la imagen y el texto, se logra el efecto deseado: vincular una agradable experiencia veraniega, la belleza de la juventud y la atracción que ejercen las redes sociales, a una compañía prestadora de servicios de telefónia e Internet. Al igual que en el emblema, no hay una subordinación de un elemento al otro. Quizá lo único objetable desde esta lógica, es que no existe en estos ejemplos una doble lectura que apunte a la erudicción, pero la misma no es menester de una diseño publicitario, ya que se busca alcanzar a un público masivo con una finalidad de consumo.

Consideraciones finales

Culminando el trabajo es posible sostener que, si bien el aporte de Alciato como pionero de un nuevo género no fue totalmente original, ya que recopiló formulas antiguas sincretizándolas en sus emblemas: sí encontró una manera espectacular de hacer masivas varias verdades morales, utilizando su propia combinación de fórmulas como herramienta. Además, el mecanismo de trasmisión de su mensaje, al dirigirse al joven por un lado y al erudito por otro, detentando una elaborada combinación entre lo simple y lo complejo, colaboró en su éxito. Permitiéndole crear un instrumento didáctico al servicio de amplios sectores, tal como lo fueran en su momento los frescos en las catedrales medievales.

Este éxito se vio reflejado en una veloz expansión geográfica, volviendo al emblema parte importante de la vida refinada y religiosa europea, y posteriormente americana. Esa importancia les valió varias traducciones a las lenguas romance y su adaptación a todo tipo de soportes. Finalmente divulgándose y tomando la forma de artificios más populares, que los banalizaron hasta transformarlos en formatos casi irreconocibles si se toma como referencia la obra original. Y aunque en un principio parecería que desaparecieron en el siglo XIX, existen evidencias de que continuaron

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

durante esa centuria con cambios más o menos significativos, pero respetando la esencia de *Embletum Liber*. Esencia que no solamente se materializó en similitudes estéticas, sino en la continuidad de las lógicas moralizantes manejadas por los nuevos artificios.

Pero el periplo de reconvención de los emblemas sobrevivió incluso al siglo XX, ahora sí, tomando formas que no necesariamente reflejaban una enseñanza para el buen vivir. De esa manera, se adaptaron a campos propios de los nuevos tiempos, como la publicidad masiva, pero sin abandonar totalmente al infante como sujeto a ser educado, tomando formatos como los comics. Por tales motivos, no coincido con Praz y entiendo que el emblema pervive hasta nuestros días y, aunque ha tomado otras caras, en algunas de ellas no ha perdido completamente su vocación de enseñar las virtudes morales, ni tampoco la estructura con la que presenta sus contenidos. Tanto la publicidad como la literatura infantil, recogen su legado renacentista, adaptándolo a las nuevas generaciones. En otras palabras, el espíritu del emblema se mantiene vivo. El mismo aparece en diversos espacios, tanto públicos como privados, encabezando campañas de marketing o pretendiendo moralizar a los niños, tal como lo hizo originalmente. En cualquier caso, lo que está claro es que el artificio creado por Alciato conserva su vigencia casi quinientos años después de su concepción, demostrando, en palabras de Buxó, su resplandor intelectual.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Referencias bibliográficas

Alciato at Glasgow. "Bibliographical Description for Los Emblemas (1549), Lyon". Acceso el 25 de mayo, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A49a

Alciato at Glasgow. "Indexes to Alciato's latin emblems". Acceso el 3 de marzo, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciatoeditions.html#first-appearances

Alciato at Glasgow. "Los Emblemas (1549), Lyon". Acceso el 7 de junio, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A49a&o=

Bagley, Bruce. "Políticas de control de drogas ilícitas en Estados Unidos: ¿qué funciona y qué no funcional?". En *La guerra contra las drogas en el*

mundo andino: hacia un cambio de paradigma, compilado por Juan Tokatlian, 283-296. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009.

Bruce Mitford, Miranda. *El libro ilustrado de signos y símbolos: Miles de signos y símbolos de todo el mundo.* Ciudad de México: Editorial Diana, 1997.

Buxó, José Pascual. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana.* México D.F.: Programa Editorial, 2002.

Castro López, Octavio. "Los símbolos del orbe novohispano". En *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*, 9-19. México D.F.: Programa Editorial, 2002.

García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2004.

Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1986.

Green, Henry. *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical* study. Londres: Trüoner & Company, 1872.

López Poza, Sagrario, "Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio". En *Emblemata Aurea: La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza, 263-279. Madrid: Akal, 2000.

Ortega, José Manuel. "Emblemática y didáctica del latín: Un caso práctico". *Analecta Malacitana (Anmal electrónica): Revista de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, nº 14 (diciembre 2003). http://www.anmal.uma.es/numero14/emblematica.htm#1ç

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987.

Praz, Mario. *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática.* Madrid: Siruela, 2005.

Rey, William. "Fortuna Labilis: Un tópico barroco en la obra artística de Juan Manuel Blanes". *Mouseion: Revista Eletrônica do Museu e Arquivo Histórico La Salle* (Brasil), nº 26 (abril 2017): 43-53. http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i26.3576.

Rey, William. *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso moral en la obra de J. M. Besnes e Irigoyen*. Investigación inédita facilitada por el autor, 2021.

Sebastián López, Santiago. *Alciato: Emblemas.* Madrid: Akal, 1985.

Zafra, Rafael, José Javier Azanza, Belén Galván y María Calogne. "Deleitando enseña: Una lección de emblemática". *Exposiciones virtuales de la Uni-*

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

Universidad de Navarra (septiembre 2009). https://dadun.unav.edu/handle/10171/4684

Fuentes

Alciato at Glasgow. "Emblemata (1551), Lyon". Acceso el 28 de junio, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A51a

Alciato at Glasgow. "Emblemata / Les emblemes (1584), Paris". Acceso el 28 de junio, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALc

Alciato at Glasgow. "Emblematum libellus (1546), Venice". Acceso el 3 de marzo, 2019. https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A46a

Alciato at Glasgow. "Emblematum liber (28th February 1531), Augsburg". Acceso el 3 de marzo, 2019. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a.

Alciato at Glasgow. "Livret des emblemes (1536), Paris". Acceso el 28 de junio, 2019 http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALa.

Alciato, Andrea. *Emblemata*. Lyon: Apud Gulielmum Rouillium, 1548. Recuperado de https://archive.org/details/emblemataandreae00alcia.

Daza, Bernardino. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*. Lyon: Guilielmo Rouillio, 1549. Recuperado de https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci.

Lee, Stan y Ditko, Steve. *Amazing Fantasy,* nº 15 (1993). Barcelona: Planeta.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *La Bella y la Bestia*. Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2017. http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/literatura/Documents/La%20Bella%20y%20la%20Bestia%20%E2%80%93%20Jeanne%20Marie%20Leprince%20de%20Beaumont_22_digital.pdf

"Luis Suárez ahora vende lentes de sol". *El Observador* (Uruguay), 17 de junio, 2016. https://www.elobservador.com.uy/luis-suarez-ahora-vende-lentes-sol-n927976

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

NETCOM: publicidad exterior. "Paletas Backlight". Acceso el 6 de junio, 2021. https://www.netcom.com.uy/mobiliario-urbano/

O'Neil, Dennis y Adams, Neal. *Green Lantern Vol 2: Snowbirds Don't Fly*, nº 85 (1971). Nueva York: DC Comics.

Quarles, Francis. *Quarles' emblems*. Londres: James Nisbet and Co, 1886. Recuperado de https://publicdomainreview.org/collection/quarles-emblems-1886.

Vanity Fair nº 23 (febrero 2017). Ciudad de México: Condé Nast.

"Wonder Woman lends her support to Mozambique campaign against breast cancer". *Daily Mail* (Inglaterra), 16 de diciembre, 2011. http://www.dailymail.co.uk/news/article-2074863/Wonder-Woman-checks-ample-bosoms-Mozambique-campaign-breast-cancer.html#ixzz1gixkBn7C

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 193-225

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: dtieri@correo.um.edu.uy; Nataly Cáceres Santacruz: nacacsan@alu.upo.es

Carolina Cerrano
Universidad de Montevideo-ANII, Uruguay
ccerrano@um.edu.uy
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-0541-9623

José Antonio Saravia
Universidad Rusa de Amistad de los Pueblos, Moscú, Rusia
joseasaravia@outlook.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7435-1987

Recibido: 12/10/2021 – Aceptado: 30/12/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Cerrano, Carolina y José Antonio Saravia. "Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 227-255. https://doi.org/10.25185/11.9

Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)

Resumen: En este artículo se investiga un periodo de tiempo acotado temporalmente, el verano de 1931, pero con una gran significación para el Partido Nacional uruguayo, ya que definiría su ruptura y su campo de acción durante las siguientes tres décadas. La activa y mediática participación en el debate nacionalista de su líder más popular, Luis Alberto de Herrera, constituye una de las aristas principales de análisis. Herrera había sido el candidato derrotado en las últimas tres campañas presidenciales (1922, 1926 y 1930) y se constituyó, para parte de la dirigencia, en el símbolo del fracaso partidario. Por el contrario, este se ocupó de mostrar que la adhesión de la mayoría de la masa partidaria lo tenía como «guía». El nacionalismo asistió durante esos meses a una crispada división que sorprendió a propios y adversarios, por lo que en este trabajo se realiza una reconstrucción minuciosa de las discusiones que permite comprender por qué las heridas de esa batalla interna, producto de la inesperada derrota comicial de noviembre de 1930, serían muy difíciles de sanar.

Palabras clave: Uruguay, Luis Alberto de Herrera, Partido Nacional, verano 1931.

A difficult summer in the history of the Uruguayan National Party (1931)

Abstract: This article investigates a temporary limited period, the summer of 1931, but with great significance to the Uruguayan National Party, since it would define its rupture and field of action during the next three decades. The active media participation in the nationalist debate of its most popular leader, Luis Alberto de Herrera, constitutes one of the main points of analysis. Herrera had been the defeated candidate in the last three presidential campaigns (1922, 1926 and 1930) and was constituted for part of the leadership as the symbol of party failure. On the contrary, he cautiously showed that the adherence of most of the party mass insisted on him as a «guide». During those months, nationalism witnessed a tense division that surprised itself and its adversaries, so in this work, a meticulous reconstruction of the discussions is carried out that allows to understand why the wounds of that internal battle, product of the unexpected electoral defeat of November 1930, would be very difficult to heal.

Keywords: Uruguay, Luis Alberto de Herrera, National Party, summer 1931.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Um verão difícil na história do Partido Nacional uruguaio (1931)

Resumo: Esse artigo possui um recorte temporal breve, focaliza-se no verão de 1931, mas com uma grande significação para o Partido Nacional uruguaio, já que definiria sua ruptura e seu campo de ação durante as seguintes três décadas. A ativa e mediática participação no debate nacionalista de seu líder mais popular, Luis Alberto de Herrera, constituiu uma das aristas principais de análise. Herrera tinha sido o candidato derrotado nas últimas três campanhas presidenciais (1922, 1926 e 1930) e constituiu-se na parte da diligência, no símbolo do fracasso partidário. Pelo contrário, ele ocupou-se de mostrar que a adesão da grande maioria da massa partidária o tinha como «guia». O nacionalismo assistiu durante esses meses uma grande divisão que surpreendeu aos próprios e adversários, pelo que neste trabalho realiza-se uma reconstrução minuciosa das discussões que permite compreender por que as feridas dessa batalha interna, produto da inesperada derrota comicial de novembro de 1930, seriam muito difíceis de sarar.

Palavras-chave: Uruguay, Luis Alberto de Herrera, Partido Nacional, verão de 1931.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

Introducción

«Como lobos me persiguen y pretenden que como
a corderos los trate. En manada me asaltan,
engolosinados en la persecución contra uno solo, y
¡todavía! Se quejan porque el así agredido, sin contarlos,
los enfrenta ¡Ya entre ellos se van a devorar!».

Luis Alberto de Herrera.[1]

El 30 de noviembre de 1930 el Partido Nacional perdió las elecciones presidenciales frente a su adversario, el Partido Colorado, por una diferencia de 15.000 votos. Si bien no era una cantidad tan abultada, si se la compara con los resultados más estrechos de 1922 (5.175) y de 1926 (1.526), se vivió como una catástrofe partidaria, que sumió a su dirigencia y a sus bases en el desconcierto y el pesimismo. El nacionalista Luis Alberto de Herrera cosechó su tercera derrota consecutiva como candidato a la presidencia y tras los comicios comenzó a ocupar un rol mediático cada día más activo. Para algunos pasó a personificar el fracaso, por más que esta idea no fuera transmitida de forma explícita. Las discusiones en relación con el adverso resultado fueron significativas en el mes de diciembre, pero durante el verano de 1931 tomaron un tono cada vez más violento, acelerándose la crisis del partido. Herrera se atrincheró en un antibatllismo furibundo, ninguneó a sus oponentes internos e inició una abierta campaña contra la constitución vigente. La escalada verbal tornó la derrota electoral en un tsunami político que arrasó la unidad partidaria, lo que se refleja en esta investigación a través del análisis de la prensa nacionalista.[2] El ritmo de los sucesos políticos de los meses de enero, febrero y marzo de 1931 amerita una reconstrucción

1 Luis Alberto de Herrera, «Una oligarquía frente al pueblo», *La Tribuna Popular* (Uruguay), 11 de marzo de 1931, 1.

2 La bibliografía secundaria sobre este periodo es escasa y las obras publicadas no analizan en profundidad esta temática. Por otra parte, los abordajes historiográficos sobre Luis Alberto de Herrera se centran en su trabajo como historiador y su pensamiento político, faltando obras que lo estudien en su faceta política desde 1930 hasta su muerte en 1959. El libro más completo sobre su figura, pero limitado hasta fines la década del veinte es el de: Laura Reali, *Herrera. La revolución del orden: Discursos y prácticas política, 1897-1929* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2016). En su último trabajo Gerardo Caetano le dedica un capítulo, aunque no cubre en detalle el análisis de su liderazgo partidario: *El liberalismo conservador* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2021), 151-179.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

minuciosa de los acontecimientos para comprender la génesis del cisma del partido que se convertiría en irreconciliable hasta 1958.[3]

El abordaje de la discusión interna del nacionalismo permite reflexionar sobre el liderazgo, la política y la ética desde la visión de los distintos grupos partidarios. El corpus documental lo constituyen los siguientes medios periodísticos montevideanos: *La Tribuna Popular, El País, El Nacional* y *Diario del Plata. La Tribuna Popular* fue el órgano utilizado por Herrera (quien carecía de un medio propio, ya que *El Debate* comenzaría a publicarse a mediados de año) para promocionarse y defender sus posiciones, caracterizado por la confrontación, la agresividad, la movilización de pasiones y sentimientos en su intento de llegar a los sectores populares de una forma próxima. En cambio, *El País* nucleaba a las personalidades del directorio del Partido Nacional, que asumió funciones a fines de enero de 1931, y a los dirigentes que creían que el personalismo encarnado en Herrera era un peligro para el futuro partidario. Su lenguaje era más mesurado y apelaba a la racionalidad de las filas nacionalistas. Por su parte, *El Nacional,* medio de difusión de la Agrupación Nacional Demócrata Social, situada en la centroizquierda, uno de cuyos principales exponentes era el abogado Carlos Quijano. Por último, *Diario del Plata* era dirigido por el parlamentario nacionalista Juan Andrés Ramírez, quien se encontraba en las antípodas del herrerismo.[4]

Por lo tanto, las declaraciones y mensajes a través de la prensa jugaron un rol esencial como transmisores de las ideas entre los políticos en pugna, en un momento en el que las vías de comunicación directa en los órganos oficiales del partido habían sido cortadas. De tal modo, por la naturaleza de las fuentes consultadas, el lenguaje escrito adquirió un papel de suma relevancia como medio de expresión para los hombres públicos implicados. Así pues, este artículo se sirve de los instrumentos brindados por el análisis del discurso para estudiar los alcances de las manifestaciones de los políticos.[5]

3 El libro de referencia para el análisis del año 1931 en la política uruguaya en general es el de: Gerardo Caetano y Raúl Jacob, *El nacimiento del terrismo (1930-1933), Tomo 1* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989). En cuanto a la interna nacionalista, Eduardo Víctor Haedo, uno de sus protagonistas del sector herrerista, escribió un texto durante la década de 1930, en el que da su visión de los acontecimientos a la vez que aporta documentación partidaria y de prensa: *La caída de un régimen. Tomo II* (Montevideo: Cámara de Representantes del Uruguay, 1990). Una interpretación contemporánea desde el anti herrerismo es la de: Gustavo Gallinal, *El Uruguay hacia la dictadura* (Montevideo: Nueva América, 1938).

4 Para más información sobre la prensa nacionalista: Daniel Álvarez Ferretjans, *Desde la Estrella del Sur a Internet: Historia de la Prensa en el Uruguay* (Montevideo: Búsqueda-Fin de Siglo, 2008), 208-209, 232, 339-340, 442, 446, 461-464, 488. En cuanto a los demócratas sociales y sus posiciones ideológicas: Gerardo Caetano y José Rilla, *El joven Quijano, 1930-1933: izquierda nacional y conciencia crítica* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986).

5 Las herramientas teóricas utilizadas se basan en los referentes de la Escuela de Cambridge y sus sucesores. A modo de ejemplo: Quentin Skinner, "Significado y comprensión en la historia de las ideas", *Prismas: revista de historia intelectual,* n° 4, (2000): 149-194; John Pocock, *Pensamiento político e historia.* (Madrid: Akal, 2011); George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 1991).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

De la unidad partidaria a la confrontación

El 30 de noviembre de 1930 se llevaron a cabo elecciones presidenciales en Uruguay. El lema Partido Nacional presentó dos candidatos: Luis Alberto de Herrera y Eduardo Lamas, el primero obtuvo la mayoría de los sufragios blancos. Sin embargo, el lema Partido Colorado logró un porcentaje mayor en el total de votos, por lo que Gabriel Terra asumió la primera magistratura el 1° de marzo de 1931.[6] La campaña electoral se había desarrollado de forma armónica, debido a que la prensa nacionalista, a pesar de tener cada una sus simpatías propias, tuvo palabras de reconocimiento y de apoyo a ambos dirigentes. No hubo hechos que revelaran discrepancias fundamentales en el seno de la colectividad, lo que era motivo de orgullo partidario, al tiempo que entre los colorados las divisiones cada día tomaban un rumbo más rupturista, acentuado desde el fallecimiento de José Batlle y Ordóñez en 1929. Las expectativas de lo que visualizaban como una segura y definitiva victoria nacionalista se estrellaron con una realidad inesperada, puesto que por primera vez desde 1922 la diferencia con los colorados se amplió de forma considerable.[7] Este fracaso con su correspondiente retroceso en el número de votos, destaparon discusiones internas sobre los motivos del adverso resultado. En este sentido, las principales preocupaciones giraron en torno a la reorganización y a la necesidad de definir y precisar las posiciones ideológicas y las propuestas políticas para el futuro. La derrota mostró que la pregonada unidad no era tan armoniosa y que existían inquinas y rencores acumulados entre los dirigentes. A la par, una vez finalizados los comicios se ventilaron denuncias de fraude electoral, compartidas por el nacionalismo y los colorados riveristas. Este asunto ocupó poco espacio mediático durante diciembre, aunque cobró fuerza en enero del año siguiente.

En efecto, el balance elaborado por el Partido Nacional no era alentador. Su pesimismo se veía acrecentado no solo por razones electorales: el peso de la crisis económica y financiera a nivel mundial tenía sus repercusiones en el país, y la desocupación se volvía cada día más aguda y era un motivo de inquietud en el conjunto de la clase política. Desde *El Nacional* se manifestaba que el único signo positivo de Uruguay era su rol como «asilo seguro» de

6 Caetano y Jacob, *El nacimiento del terrismo (1930-1933),*163-168.

7 Sobre la campaña electoral de 1930 y sus consecuencias: Carolina Cerrano y José Saravia, "El Partido Nacional uruguayo en las elecciones de 1930", *Res Gesta,* n° 57 (2021): 258-280. [https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RGES/article/view/3555]; Caetano y Jacob, *El nacimiento del terrismo (1930-1933),* 151-173, 188-195; Göran Lindahl, *Batlle: Fundador de la democracia en el Uruguay* (Montevideo: Arca, 1971), 261-267.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

la democracia en América. Las interrupciones constitucionales de Bolivia, Perú, Argentina y Brasil del año anterior, que se sumaron a las dictaduras de Chile y Venezuela, eran una señal de alarma porque repercutía en «algunos insanos que aspiraban para nuestra Patria lo que afrenta a la mayoría de los países amigos».[8]

Por su parte, *La Tribuna Popular* inauguró el año 1931 con una saga de artículos provocativos titulados «La gran estafa electoral» con los que ponía en evidencia la «magnitud del atentado» del fraude organizado por la «secta» batllista para seguir manteniendo sus posiciones y «lesionar» de forma «vergonzante» la dignidad nacional. En esta dinámica, el herrerismo reclamaba la anulación y nueva convocatoria de las elecciones en varios circuitos de Montevideo. Sus motivos se fundaban en que en decenas de mesas receptoras de votos al parecer habían funcionado como secretarios solo ciudadanos colorados o clasificados de nacionalistas, pero que no tenían representación oficial del partido.[9] A lo anterior se sumó que a mediados del mes en el Senado Enrique Andreoli atribuyó coacciones electorales en el Ministerio de Obras Públicas, que incluían a funcionarios que habían realizado colectas con fines electorales, ofrecido ascensos y trabajo a cambio de votos y suspendido a trabajadores que no respondían a la presión de los superiores, entre otras.[10] No obstante, el foco de las protestas estuvo en los circuitos que no respetaron las leyes electorales.

Mientras se ventilaban las irregularidades comiciales, el 2 de enero renunció el directorio del Partido Nacional. Cabe mencionar que Herrera, que había sido integrante de ese cuerpo, lo había hecho en el mes de diciembre. Para sus seguidores, su actitud había sido pionera para precipitar este acontecimiento, visualizado como necesario. *La Tribuna Popular* argumentó que su líder no había tolerado la presencia de «batllistas blancos» en el directorio cesante.[11] Esta acusación no dejaba de ser una grave afrenta para muchos correligionarios. Los herreristas consideraban que había dirigentes operando como adversarios «infiltrados», «indiferentes», «derrotistas» y «fríos», es decir, que con su «silencio» ante el fraude no deseaban el triunfo del partido. Así pues, presionaban para que el nuevo directorio se nutriera de «blancos de

8 Héctor Payssé Reyes, «El año que se terminó», *El Nacional* (Uruguay), 1 de enero 1931, 1; Juan Pedro Zeballos, «Año de dictaduras», *El Nacional,* 1 de enero 1931, 1.

9 «La gran estafa del 30», *La Tribuna Popular,* 2 de enero de 1931, 1; «La gran estafa del 30», *La Tribuna Popular*, 3 de enero de 1931, 1; «Las elecciones del 30 serán anuladas», *La Tribuna Popular,* 8 de enero de 1931, 1. Haedo transcribió actas del directorio del partido en las que se abordó este asunto: *La caída de un régimen,* 248-254, 258-259.

10 «Se formulan denuncias sobre coacción electoral», *La Tribuna Popular*, 20 de enero de 1931, 1.

11 «Anoche renunció el directorio», *La Tribuna Popular,* 3 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

verdad, sin dobleces y dispuestos a jugarse» para defender las decisiones de un pueblo «indignado». Asimismo, si no estaban dispuestos a asumir esa «valiente» actitud los invitaban a abandonar las filas nacionalistas con alocuciones como «¡Están de más!» y los amenazaban: «¡Los pondremos al desnudo para que el pueblo los juzgue!».[12] Estas lapidarias críticas se acompañaban con una angustiosa solicitud de recuperar la disciplina partidaria – solo concebida como plegarse a su criterio- y, en caso de no alcanzarla, la disolución era una sentencia.[13] Al mismo tiempo, pedían al pueblo «vigilancia» y no «cruzarse de brazos ante esta emergencia», aunque para calmar los ánimos aclaraban que «todas las coacciones son repudiables, pero sí es el deber del electorado hacer sentir su pensamiento al respecto».[14]

De hecho, si bien el Partido Nacional había elevado al Senado un pedido de anulación de algunos circuitos electorales en la capital,[15] algunos dirigentes se declararon contrarios a movilizarse y a hacer campaña periodística en apoyo a esta decisión. Estos señalaban la esterilidad del procedimiento, puesto que los votos denunciados no modificarían el resultado global de la elección favorable a los colorados. Para otros, se daba el riesgo de beneficiar al riverismo y reabrir el polémico hándicap.[16]

El herrerismo, desde *La Tribuna Popular,* sostuvo que era falso el rumor de que su intención era contribuir al triunfo riverista, y reiteró su condena al hándicap como una fórmula antidemocrática y anticonstitucional.[17] Los

12 «La gran estafa del 30», *La Tribuna Popular,* 4 de enero de 1931, 1; «La gran estafa del 30», *La Tribuna Popular,* 5 de enero de 1931, 1; «La gran estafa del 30», *La Tribuna Popular,* 6 de enero de 1931, 1.

13 «El Partido Nacional debe disciplinarse sino quiere llegar a la disolución», *La Tribuna Popular,* 6 de enero de 1931, 1.

14 «Deben anularse los cincuenta y un circuitos», *La Tribuna Popular,* 25 de enero de 1931, 1; «El pueblo vigila», *La Tribuna Popular,* 31 de enero de 1931, 1.

15 «Cumpliendo un deber», *El País* (Uruguay), 22 de enero de 1931, 1.

16 El hándicap fue un acuerdo colorado para sellar la unidad del lema partidario escasas semanas antes de las elecciones presidenciales del 30 de noviembre de 1930. Por medio de esta fórmula se les prometió a los riveristas que si su candidato Pedro Manini Ríos obtenía el 17.5 % de los votos, el candidato batllista Gabriel Terra, del que se esperaba obtener mayor cantidad de sufragios, se comprometía a renunciar a la presidencia a favor de Manini Ríos. Lindahl, *Batlle,* 253-254. Algunas notas periodísticas a modo de ejemplo son: «Extraño olvido», *El País,* 16 de enero de 1931, 5; «La anulación de las elecciones en nada beneficiaría al nacionalismo», *El País,* 17 de enero de 1931, 5; «Obligados a hablar, hablemos clara y serenamente», *El País,* 25 de enero de 1931, 5; «En el entrevero político: dónde están los guapos», *Diario del Plata,* 20 de enero de 1931, 3; «El fraude electoral», *El Nacional,* 19 de febrero de 1931, 1.

17 Cabe consignar que Eduardo Víctor Haedo aceptó unos años más tarde que Herrera «pensó con honrada sinceridad que aquella arma del "handicap" inventada por los batllistas para atraer votos y derrotar al Nacionalismo, podía volverse ahora contra quienes la esgrimieron (…) para hacerlos destrozar entre ellos o "amargarles la fiesta"». Es decir, reconocía que la intención de Herrera de combatir el fraude podía contribuir a que Manini alcanzara los votos para la presidencia y así obligar al Partido Colorado a resolver su caótica interna. Haedo, *La caída de un régimen,* 255-256.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

herreristas interpelaban a sus adversarios internos con el interrogante de si se movían por cobardía o por otros intereses, y demandaban al Senado, de mayoría nacionalista, no traicionar al pueblo como lo hizo en 1927 cuando renunció a ser juez de la elección después del «atentado» de la cerrillada.[18] El recuerdo de la estrecha derrota electoral nacionalista en las elecciones de noviembre de 1926 era muy reciente. El verano de 1927 había mantenido en vilo a la opinión pública ante el recuento definitivo de los votos. Al final, el Partido Nacional, desde el Senado, avaló el ascenso del batllista Juan Campisteguy a la presidencia, con el apoyo de Herrera. Entonces, cuatro años más tarde, los antiherreristas le reprochaban a su excandidato que fuera tan inflexible en sus denuncias en un momento en que la diferencia era muy superior. Herrera aclaró que se estaban discutiendo dos fraudes distintos, puesto que en 1927 hubo ciudadanos que habían votado coaccionados por fuerzas de seguridad, y que en 1930 la nulidad estribaba en que las leyes electorales no se respetaron porque funcionaron circuitos de votación con miembros de un solo partido. Herrera amparaba su posición manifestando: «toda mi culpa actual consiste en defender el derecho popular, en reclamar el cumplimiento de las leyes, en hacer pie firme frente al intolerable desafío batllista, y en hacerme eco del clamor partidario».[19]

Del mismo modo, los herreristas exigían «reorganización partidaria», transformada en una urgencia ante el desastre electoral de noviembre, que debería contemplar el armado de ficheros de los ciudadanos nacionalistas, asegurar los delegados para las mesas de votación, ofrecer locomoción el día de los comicios, dar mayor vida a los clubes e incrementar el tesoro partidario.[20] De hecho, en diciembre se había tomado a la Unión Cívica Radical de Argentina como un modelo a considerar para esta tarea, la que destacaba por su eficiencia técnica y actividad incansable.[21] En su perspectiva, la reorganización se ligaba a la obligación de reemplazar dirigentes, en concreto «los llamados conservadores perjudican enormemente al credo, puesto que aparecen en todos sus actos como enemigos del obrero, del trabajador (…) hombres impopulares que restan a la causa millares de votos. Es necesario,

18 «El Senado cumplirá con su deber», *La Tribuna Popular,* 11 de enero de 1931, 1. Sobre los sucesos post elecciones de 1926, véase: Carlos Manini Ríos, *La Cerrillada* (Montevideo: Imprenta Letras, 1973) y Milton I. Vanger, *José Batlle y Ordóñez: La elección de 1926* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012).

19 «Hay que despreciar las actitudes despreciables», *La Tribuna Popular,* 26 de enero de 1931, 1.

20 «Si el Partido Nacional no se organiza: inútiles serán los programas y las tendencias», *La Tribuna Popular,* 9 de enero de 1931, 1.

21 «Lo que debió hacerse», *La Tribuna Popular,* 3 de diciembre de 1930, 1. También era necesario incorporar más jóvenes en la dirección partidaria: «El nuevo directorio nacionalista», *La Tribuna Popular,* 5 de diciembre de 1930, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

entonces, llamar al orden a esos señores».[22] Unos días más tarde de esta arenga se desarrolló el congreso elector de nuevas autoridades del nacionalismo en las que Herrera perdió la elección y no pudo acceder a la presidencia del partido. Desde ese momento la condena y persecución mediática a sus opositores no tendría freno, como se verá en el siguiente apartado.

Herrera ¿autor o víctima de la crisis del nacionalismo?

Para Herrera, los comicios de 1930 fueron un «verdadero latrocinio» producto de un «fraude a gran escala» y ante el cual el Partido Nacional no podía quedarse pasivo. A partir de este razonamiento, inició una batalla verbal hacia los nacionalistas que «conspiran contra los ideales de nuestro partido» cuyos «espíritus opacados» se «inclinan ovejunamente, ante el exceso adversario y que vierten, a media voz, palabras de derrotismo». No solo los ninguneaba como ovejas, sino que, valiéndose del recurso de la animalización, los tildaba de polillas que lo carcomían en la oscuridad, llamando a los suyos «a luchar, sin cuartel y de frente».[23] En otra intervención indicó que: «con la creciente hasta los peludos salen de la cueva y ganan la cuchilla».[24] Herrera repudió a los correligionarios que no compartían su hartazgo, que no insistían en denunciar el fraude e investigarlo y que no hacían propaganda contra la corrupción electoral, y cómo con tal actitud desoían la «indignación nacionalista» y hacían un juego favorable al batllismo.[25] Un abismo separaba la energía y valentía del herrerismo frente a los que bregaban por un partido «manso», «blando» o «flojo», incompatible con la «hombría» nacionalista favorable a la lucha y en particular cuando «las circunstancias demandan una acción más vigorosa y de franca oposición al sistema imperante». En palabras

22 «Se pide la inmediata reorganización del Partido Nacional», *La Tribuna Popular,* 11 de enero de 1931, 1.

23 «De nuevo la palabra del Dr. Herrera retempla la fibra cívica», *La Tribuna Popular,* 13 de enero de 1931, 1. Al día siguiente Leonel Aguirre exigió a Herrera que precisara los nombres de los imputados de esos gravísimos cargos de defección y cobardía ante el batllismo, «eterno enemigo» del partido. Leonel Aguirre, «Publicaciones ofensivas», *El País,* 14 de enero 1931, 5. Dos días más tarde, Aguirre criticó a Herrera por el abuso de estigmas del reino animal -oveja, avestruz, polilla, liebre- para denostar a ciudadanos representativos del partido. Leonel Aguirre, «Las ofensas a los hombres del partido», *El País,* 16 de enero de 1931, 5. En febrero este medio siguió publicando notas de desagravio: «El batllismo y el Partido Nacional», *El País,* 4 de febrero de 1931, 5.

24 Luis Alberto de Herrera, «La época incierta que se abre en la política nacional», *La Tribuna Popular,* 12 de febrero de 1931, 1.

25 Luis Alberto de Herrera, «No tiene personería en la emergencia el Dr. Aguirre», *La Tribuna Popular,* 15 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

de Herrera, la disyuntiva era: «O se está con el pueblo nacionalista (…) o se está contra él».[26]

Ante el congreso elector de autoridades del Partido Nacional, Herrera aceptó el pedido de los suyos de postularse como candidato a presidente del directorio con el objetivo de efectivizar el cumplimiento estricto de las leyes, lo que implicaría anular circuitos electorales viciados de irregularidades en la última elección nacional, además de «intensificar el movimiento anticolegialista» para modificar la constitución vigente.[27] Asimismo, los herreristas anunciaron que solo integrarían el directorio si su «jefe civil» era electo presidente del cuerpo.[28] Al final, el 23 de enero, la lista de Herrera perdió la votación con 67 votos frente a los 96 de sus adversarios, quienes dieron la victoria a la fórmula de Ismael Cortinas como presidente del directorio, Enrique Andreoli como primer vicepresidente y como segundo vice a Amador Sánchez.[29] En su primer discurso Cortinas anunció su deseo de concordia y de «lealtad para todos los sectores de la opinión partidaria» y con énfasis pidió «a la propaganda proselitista que se mantenga dentro de los justos límites del respeto a las ideas ajenas, pues la demagogia o el engaño constituyen siembra infecunda que no puede ni debe prosperar en el solar nacionalista».[30]

Desde la visión herrerista era una injusticia, una traición y una usurpación que su líder no ocupara el puesto de presidente del directorio, debido a que había ganado ese derecho por los ciento treinta mil sufragios obtenidos en el «plebiscito» del partido en los comicios de noviembre de 1930, lo que según sus cálculos representaba el 86 % del electorado partidario. En el Club Nacional se llevó a cabo la reunión de la asamblea de congresales. *La Tribuna Popular* relató cómo en la puerta, en el vestíbulo y en la calle los herreristas tomaron posiciones frente a los «avestruces» ubicados en una de las salas interiores.[31] Esta descripción concuerda con la concepción de la política que

26 «Ayer se fustigó duramente la política mansa de los enemigos del Dr. Herrera», *La Tribuna Popular,* 25 de enero de 1931, 1; «El Senado ante la protesta», *La Tribuna Popular,* 16 de enero de 1931, 1.

27 «Hay que intensificar el movimiento anticolegialista», *La Tribuna Popular,* 18 de enero de 1931, 1.

28 «La conspiración contra Herrera», *La Tribuna Popular,* 19 de enero de 1931, 1.

29 «El consejero Ismael Cortinas fue electo Presidente del Directorio del Partido», *El País*, 23 de enero de 1931, 3; «La elección de Directorio Nacionalista», *Diario del Plata* (Uruguay), 23 de enero de 1931, 1. En el congreso elector, la Agrupación Demócrata Social no presentó candidatos propios y apoyó la lista de Cortinas aclarando que su abstención hubiera imposibilitado el *quorum* necesario para elegir nuevas autoridades «El nuevo directorio», *El Nacional,* 23 de enero y 24 de enero de 1931, 1. El grupo de Quijano señaló que las elecciones de autoridades internas sellaron la ruptura definitiva con Herrera. Para ampliar sobre el impacto de los acontecimientos de 1931 en los demócratas sociales, véase: Caetano y Rilla, *El joven Quijano,* 98-114.

30 «El congreso elector dio ayer fin a su tarea», *El Nacional,* 29 de enero de 1931, 1.

31 «Anoche los "batllistas colegialistas" del Partido Nacional derrotaron al doctor Herrera», *La Tribuna Popular,* 23 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

tenía su jefe: «a los partidos populares no se los dirige desde los gabinetes, hay que estar en la calle».[32] Al momento de su llegada, Herrera fue «muy aplaudido» y «llevado en andas (…) al bar del club» donde hizo uso de la palabra. Su derrota derivó en que sus diatribas contra sus compañeros se tornaran más virulentas. A la medianoche, en el cierre del congreso hubo algunos incidentes, ya que los «émulos de Judas» al abandonar el edificio fueron insultados y silbados con el mote de «avestruces, felones, embaucadores y batllistas».[33] La mirada sobre el porvenir trasmitida por la prensa pro-Herrera fue lapidaria: «El Partido Nacional, esencialmente revolucionario en su brillante ejecutoria, quedaría así convertido en el león de la fábula a quien le limaron los colmillos y le cortaron las garras», es decir, habían triunfado los «mansos» y «flojos».[34]

Para el herrerismo, el nuevo directorio estaba integrado por los «partidarios de los acuerdos» y de la «política de acomodos», personajes «calculadores» y «arribistas». En definitiva, eran unos «antiherreristas» desagradecidos y mentirosos. Herrera les incriminó en varias alocuciones públicas que habían escalado niveles abusando «industrialmente de su modesto nombre» y de su confianza. A partir de ese momento, anunció que solo se reuniría de «verdaderos amigos», intérpretes fieles del «sentimiento nacionalista», dispuestos a «salvar al país» de la dominación batllista y del colegiado.[35] Según su visión, él y sus seguidores encarnaban la masa popular del partido opuesta al grupo de los «privilegiados y oligarcas», estigmas que también eran atributos de los batllistas.[36] Ese verano en el que las divisiones del partido se perfilaban con mayor precisión que el año anterior, Herrera se adueñó del concepto de popular para identificar a su sector político. Por ejemplo, Roberto Berro, uno de sus acérrimos acólitos, sentenciaba que era el «más dinámico y popular de los abanderados» del partido.[37]

Asimismo, Herrera denunció que el congreso elector se había llevado a cabo a «espaldas del electorado nacionalista» y que los elegidos, como estaban

32 Luis Alberto de Herrera, «La época incierta que se abre en la política nacional», *La Tribuna Popular,* 12 de febrero de 1931, 1.

33 «Anoche los "batllistas colegialistas" del Partido Nacional derrotaron al doctor Herrera», *La Tribuna Popular,* 23 de enero de 1931, 1. A diferencia de esta crónica, *El País* reivindicó la «total normalidad» del acto eleccionario. «El consejero Ismael Cortinas fue electo Presidente del Directorio del Partido», *El País*, 23 de enero de 1931, 3.

34 «Quieren cortarle las garras al león», *La Tribuna Popular,* 29 de enero de 1931, 1.

35 «Anoche los "batllistas colegialistas" del Partido Nacional derrotaron al doctor Herrera», *La Tribuna Popular,* 23 de enero de 1931, 1. Los herreristas consideraban que el único error objetable de Herrera fue que había «criado cuervos» dentro del partido. «Al final de cuentas», *La Tribuna Popular,* 12 de febrero de 1931, 1.

36 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1.

37 Roberto Berro, «Ante una afirmación calumniosa rectifica en absoluto una tendenciosa afirmación», *La Tribuna Popular,* 17 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

«huérfanos del calor cívico» que le cerraba las puertas, no tuvieron otra alternativa que «colarse por la ventana». Desde su perspectiva, el momento era dramático, ya que la «minoría» del partido tenía «horror» de «ponerse en contacto con la masa nacionalista, solo tolerada y jamás querida. No la sienten, no la comprenden: no les interesa. Son los omnibuseros del Partido Nacional, tomado como vehículo que lleva a donde se desea llegar. Solución práctica […] Sin amor, sin pasión, se es nacionalista como se podría ser comunista o católico».[38] En este sentido, las disertaciones de Herrera apelaban a la presencia de «fuerzas ocultas», «conjuros maléficos», de un batllismo que contagiaba «su gangrena» a los nacionalistas que hacían «la ficción de luchar contra el batllismo para abrazarse, de noche, en la mayor camaradería», por lo que exigía que un «alambre de púas» separara los dos campos.[39] Los «desertores espirituales» del nacionalismo habían olvidado que un «cisma de sangre» los apartaba del batllismo.[40] En su lógica, la comunidad nacionalista debía evitar constituirse como una «simple espectadora del banquete colorado».[41]

A pesar de que en sus discursos es palpable el resentimiento y enojo dispensados hacia sus compañeros, Herrera se posicionaba como poseedor de una moral superior y describía que no anidaban «rencores en su alma» a diferencia de los «emponchados […] irreductibles en su odio». Conforme a su estilo discursivo, les arrebataba su condición de seres humanos por medio de la animalización: «el ladrido de los cuzcos molesta por lo cargoso, pero no se toma en serio». En otros términos, a él no le afectaban las injurias y no temía a sus adversarios porque se encontraban en un plano de inferioridad.[42] Según su criterio, ellos se hallaban en soledad «que es el primer castigo de las acciones reprobables. La malicia popular ya ha puesto su epitafio a esa conducta». A la inversa, él era apoyado por las masas populares, que habían reaccionado con un «¡Hermoso y reconfortante espectáculo!» y quienes eran objeto de sus deudas de gratitud por sus gestos de cariño y apoyo, porque «no resulta fácil contestar cada una de las expresiones cordiales que me salen al encuentro, ni estrechar tantas manos».[43] Herrera, en cada intervención, profundizaba en su teoría política acerca de las bondades y maravillas de las

38 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1. En respuesta a esta crítica *El País* sostuvo que Herrera era el «primer pasajero» del ómnibus que quería alejarse del camino recto para tomar un atajo: «El primer pasajero», *El País,* 10 de febrero de 1931, 5.

39 Luis Alberto de Herrera, «Hablándole al país. En lucha resueltamente anticolegialista», *La Tribuna Popular,* 2 de febrero de 1931, 1.

40 «De nuevo la palabra del Dr. Herrera retempla la fibra cívica», *La Tribuna Popular,* 13 de enero de 1931, 1.

41 Luis Alberto de Herrera, «Con el pueblo nacionalista», *La Tribuna Popular,* 6 de marzo de 1931, 1.

42 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1.

43 Luis Alberto de Herrera, «El Partido Nacional dicta su fallo», *La Tribuna Popular,* 23 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

muchedumbres, multitudes o masas populares, conceptos intercambiables y manejados como sinónimos. Un aspecto significativo de ellas era su «facultad extraordinaria» para no dejarse engañar con sofismas del «camino recto y bueno», como «los más humildes hijos del pueblo saben distinguir el grano de la paja». Puntualizaba que era «inútil detenerse a averiguar dónde radica el secreto de esta singular intuición popular». En cambio, sus enemigos habían crecido como «maleza», borrando la verdadera senda partidaria.[44] En estas frases trasluce una concepción populista sobre el pueblo, en el que radicaba la sabiduría natural para elegir a su líder.

De acuerdo con sus ideas, Herrera consideraba que la política debía hacerse «con la llamarada ardiente de la pasión, que es la fuerza magnética de los partidos populares», y que su partido necesitaba enorgullecerse y rejuvenecer la hazaña revolucionaria de Saravia.[45] En cada intervención recordaba la «garra combativa», el «amor» y la «lealtad» partidaria, virtudes que sus oponentes internos habían abandonado.[46] Esto quedó en evidencia cuando a fines de febrero la comisión de legislación del Senado expidió su informe sobre el fraude electoral y aprobó como válidos circuitos protestados, sosteniendo que el 99 % de las denuncias eran falsas.[47] El herrerista Juan Morelli, presidente del cuerpo, renunció.[48] Para los herreristas, las autoridades del nacionalismo eran culpables de complicidad y de silencio ante la impunidad y criminalidad del batllismo.[49] Especial inquina se desató contra Juan Andrés Ramírez —miembro de la Alta Corte de Justicia, vicepresidente del Senado y director de *Diario del Plata*— partícipe del informe de investigación electoral. Ramírez fue acusado de ser la «mano negra», «el eterno vampiro del Partido del llano»[50] y «el alma del movimiento antiherrerista actual».[51] Por el contrario, los medios antiherreristas hicieron un ruego a la serenidad y al respeto del triunfo batllista por más que fuera «doloroso y lamentable» y que la opinión pública debía

44 Luis Alberto de Herrera, «En 1931 como en 1916», *La Tribuna Popular,* 25 de febrero de 1931, 1.

45 Luis Alberto de Herrera, «Hablándole al país. En lucha resueltamente anticolegialista», *La Tribuna Popular,* 2 de febrero de 1931, 1.

46 Luis Alberto de Herrera, «Como en 1916: Anticolegialistas a un lado; colegialistas a otro», *La Tribuna Popular,* 3 de febrero de 1931, 1.

47 «El desenlace de una aventura», *El País,* 19 de febrero de 1931, 5; «El Senado dictó su fallo como juez de la elección», *El País,* 27 de febrero de 1931, 1.

48 «El Senado dictará hoy su fallo», *La Tribuna Popular,* 25 de febrero de 1931, 1.

49 «El proceso de la estafa electoral», *La Tribuna Popular,* 24 de febrero de 1931, 1.

50 «La mano negra», *La Tribuna Popular,* 4 de febrero de 1931, 1; «Se aconseja el rechazo de la protesta», *La tribuna Popular,* 22 de febrero de 1931, 1.

51 «El capitán de 1904», *La Tribuna Popular*, 21 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

«defenderse de propagandas verbalistas de fácil seducción, pero carentes de contenido real».[52]

En esta sección se mostró un perfil de Herrera que sorprendió a los suyos y dejó a sus oponentes a la defensiva. Unos años más tarde, Eduardo Víctor Haedo reconoció la agresividad de sus discursos «distintos por el tono a todos los que habían salido hasta entonces de su pluma», lo que se justificaba por las «heridas» del congreso de enero y por el accionar de sus adversarios que no le dieron «tregua» para «destrozarlo».[53] En esta lógica, Herrera era una víctima partidaria, en cambio, los agraviados no dejaron de manifestar su perplejidad ante lo que concebían como injustas y falsas acusaciones de Herrera, que se veía cegado por sus emociones distorsionadas.

La réplica ante la actitud de Herrera y la génesis definitiva del cisma

Los nacionalistas apartados del herrerismo no guardaron silencio y respondieron con increpaciones hacia el caudillaje de Herrera. Durante la década de 1920, su liderazgo se había consolidado de manera paulatina dentro del Partido Nacional, lo que había llevado en varias oportunidades a *El País* a aludir a los riesgos de este proceso. No obstante, en el verano de 1931 ese temor se convirtió en una alarmante realidad, concretada en la aparición del personalismo. Este era definido como «seguir ciegamente a un hombre y subordinar a él orientaciones, ideas, libertad, principios», en el que el caudillo se transformaba en un fetiche idolatrado por sus amigos y seguidores.[54] También usaron la imagen del pastor y del rebaño obediente y dócil, criticando que fuera llamado «jefe civil».[55] Según su mirada, la servidumbre incondicional y pasional hacia una persona era «indigno de un partido moderno» movido por ideas e ideales.[56] Asimismo, explicaban que cuando el servilismo se profundiza el fetiche se cree las adulaciones y agudiza su omnipotencia. *El País*, sirviéndose de argumentos fundados en la experiencia histórica, manifestaba que estas

52 «El fallo del Senado», *El Nacional,* 24 de febrero de 1931, 1.

53 Haedo, *La caída de un régimen,* 286-287.

54 «Los personalismos resultan siempre funestos», *El País,* 1 de febrero de 1931, 5.

55 «En la actual crisis del Partido Nacional», *El País,* 20 de febrero de 1931, 5; «La esclavitud cívica», *El País,* 7 de febrero de 1931, 5.

56 «¿Fraude electoral?», *El País,* 27 de febrero de 1931, 5.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

tendencias siempre acababan mal, con el ejemplo del expresidente argentino Hipólito Yrigoyen derrocado el año anterior.[57] Herrera retrucó que era un honor que se lo comparara con un «ilustre ciudadano de América, de manos limpias e intenciones probas» y le trasmitió al mandatario cautivo en la isla Martín García su «inalterable afecto y mi más cálido homenaje republicano».[58]

Por su parte, *El Nacional* advertía que la modernidad de un partido se vinculaba con la presencia de líderes y no por la de caudillos. Mientras que los primeros son representantes, mandatarios y conductores que obedecen y dirigen siguiendo las normas de su colectividad, los segundos, en evidente alusión a Herrera, son símbolos de incultura política y resabios del pasado, hombres que se sienten dueños del partido y confunden a la organización con su persona, transformándose en «mitos encarnados para mover a las masas».[59] *El País* también insistía que en Uruguay estaban en vías de desaparición o en decadencia los políticos que exasperaban las pasiones o las fibras sensibles de las multitudes debido a que el avance cultural hacía que el pueblo fuera más exigente y menos crédulo a las mentiras, soluciones fáciles y charlatanería.[60]

Los oponentes a Herrera le reprochaban ciertas incoherencias, como que había formado parte del Consejo Nacional de la Administración [CNA] durante seis años y que de inmediato después de su derrota presidencial en noviembre de 1930 —y con una casualidad sospechosa— se había convertido en un acérrimo detractor. Le reconocían su derecho a «defender su prestigio y propagar sus ideas», aunque de ninguna manera injuriar a los demás hombres del Partido Nacional.[61] *El Nacional* agregó que tenía sus dudas «de las convicciones civilistas del señor Herrera».[62] En otras ocasiones denunció, de forma genérica, que había miembros del partido dispuestos a abandonar su misión histórica caracterizada por la vía de las urnas, comprometiendo así la paz y ubicándose en el oprobio de «tantas republiquetas en que la política se reduce al duelo singular de los caudillos: los que ganan se hacen dictadores

57 «No es trabajar por el partido», *El País,* 14 de febrero de 1931, 5; «Los peligros del personalismo», *El País,* 3 de febrero de 1931, 5. El accionar del nuevo directorio era ajeno al personalismo y se regiría por la disciplina, el orden, el respeto mutuo y la actividad constructiva. «La labor del directorio», *El País,* 12 de febrero de 1931, 5.

58 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1.

59 «Principios y no hombres», *El Nacional,* 31 de enero de 1931, 1.

60 «El orador político», *El País,* 13 de febrero de 1931, 5.

61 «Los líos de dentro de nuestro partido», *El País,* 7 de febrero de 1931, 5; «Las diez contradicciones fundamentales de Herrera», *El País,* 27 de enero de 1931, 5; «Hablar claro», *El Nacional,* 3 de febrero de 1931, 1. Asimismo, se documentaron declaraciones de Herrera favorables al colegiado para demostrar sus incoherencias: «Sobre lo mismo», *El Nacional,* 3 de febrero de 1931, 1.

62 «Hablar claro», *El Nacional,* 3 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

los que pierden se convierten en revolucionarios (…) confiamos en la cordura y honradez de las masas nacionalistas».[63]

En relación con esta idea, *El País* enfatizó que el partido se mantenía en el «más severo acatamiento de la legalidad… [y] si algún loco quisiera apartarlo de este noble camino caería en el ridículo y solo merecería el desprecio de las almas honradas». Herrera era objeto de veladas críticas cuando se comentaba que, si en política se empleaba la deslealtad, la calumnia y la intriga, con este proceder se atentaba al «pudor cívico» y a la moralidad. Había enorme preocupación de que los escándalos, las agresiones verbales y las vagas imputaciones de Herrera hacia sus compañeros afectaran al «decoro partidario».[64] *El País* acusó a Herrera y a sus amigos de provocar un «cisma partidario», aunque esperaba que la crisis fuera pasajera y accidental, porque era «injustificada», con lo cual minimizaba, en cierta forma, el problema. Además, en su lectura de los acontecimientos, un «prestigioso ciudadano», es decir, Herrera, se había exasperado incriminando a miembros del partido, quienes no tuvieron más alternativa que responderle.[65]

Desde el herrerismo inferían que era un error minimizar la crisis partidaria. Por el contrario, creían que el partido podía beneficiarse de ella porque obligaría a sus dirigentes a tomar posiciones y permitiría al electorado saber qué pensaban sus candidatos, para así acabar con los característicos discursos aduladores del nacionalismo —como si todos fueran «buenos» e «iguales»— que en la búsqueda de unidad habían ocultado las diferencias.[66] Herrera consideró que la crisis partidaria era providencial, necesaria, fecunda y saludable, puesto que desenmascaraba a los disfrazados e infiltrados. Si algo tenía para reprocharse «es haber soportado demasiado en homenaje

63 «Revolución y legalidad», *El Nacional,* 5 de febrero de 1931, 1. Otro artículo similar: «Para los hombres sensatos», *El Nacional,* 16 de enero 1931, 1. En esta línea pidió a los herreristas moderar los ataques «desmedidos a las instituciones actuales», manifestando su franca preocupación respecto a la presión ejercida sobre el Senado como juez de la elección: «Menos palabras y más reflexión», *El Nacional,* 17 de enero de 1931, 1.

64 «Pudor cívico», *El País,* 20 de enero de 1931, 5; «Por la unión del partido y contra la difamación de sus hombres», *El País,* 28 de enero de 1931, 5. También reconocían que por una década le habían prestado apoyo político y periodístico, que habían silenciado sus errores por una cuestión de disciplina y amor a la divisa, pero que ello ya no era posible. Por otra parte, aprovechaban para defenestrar la actuación política de Herrera en los últimos años, y en especial se lo acribillaba como culpable de la expulsión de los carnellistas, que se había traducido en la derrota electoral de 1926. «La causa inicial de las últimas derrotas nacionalistas», *El País,* 26 de enero de 1931, 5; «Nuestra actitud ante la expulsión del radicalismo blanco», *El País,* 27 de enero de 1931, 5.

65 Leonel Aguirre, «No hay ni puede haber un cisma partidario», *El País,* 31 de enero de 1931, 5; «¿Hay un cisma nacionalista?», *El País,* 28 de enero de 1931, 5.

66 «Es inútil querer restar importancia a la crisis nacionalista», *La Tribuna Popular,* 12 de marzo de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

a una unidad partidaria más aparente que real».[67] En su lectura, había una «discrepancia espiritual» que distanciaba a la masa partidaria de los doctores o los «señores de birrete».[68] Sin embargo, a él no le importaba haber perdido la adhesión de esos «señores intelectuales, de sus afines y de su prole, los intelectuales chiquitos» ofuscados con su «odio frío y largamente acumulado». En cierto modo, se presentaba como un mártir que mientras luchaba por el bien del pueblo era calumniado de ser «un ambicioso vulgar… arrebatado por el despecho» y un delincuente culpable de ser un agente de disolución pública. Él se defendía explicando que con total tranquilidad resistía las piedras arrojadas y trasmitía a sus seguidores la seguridad de que nunca participaría en «infames conspiraciones» ni se rendiría. De ninguna manera era una «alimaña» ni «una planta maldita».[69]

En otro sentido, *El Nacional* conceptuaba que la gravedad de la crisis partidaria residía en que no era producto de la discusión de ideas y de principios ideológicos, sino que se planteaba en términos de divisiones personales. En esta dinámica, reiteraban su convicción de que el partido mantuviera su unidad en torno al liberalismo político, su patrimonio común, pero se diferenciara en tendencias ideológicas frente a la problemática económica y social.[70] No obstante, el curso de los acontecimientos llevó al grupo de Quijano a condenar las injurias y las tácticas para generar ruido, malestar, desconcierto, desorden y avivar suspicacias, ya que no se podía «cubrir con palabras vanas la falta de orientaciones claras», y exigía a los dirigentes «gran serenidad espiritual y una inteligente prudencia».[71] No le cabían dudas de que Herrera era el autor de la «anarquía partidaria», por más que él se presentase como «mártir y perseguido» y no tenía más alternativa que aceptar el actual directorio, electo de forma legal.[72] La actitud contraria era catalogada de «subversiva».[73]

67 Luis Alberto de Herrera, «Salimos de la confusión para entrar en las situaciones definidas», *La Tribuna Popular,* 24 de enero de 1931, 1; Luis Alberto de Herrera; «Como en 1916. Anticolegialistas a un lado; colegialistas al otro», *La Tribuna Popular,* 3 de febrero de 1931, 1.

68 Luis Alberto de Herrera, «La época incierta que se abre en la política nacional», *La Tribuna Popular,* 12 de febrero de 1931, 1; Luis Alberto de Herrera, «Hablándole al país», *La Tribuna Popular,* 2 de febrero de 1931, 1.

69 Luis Alberto de Herrera, «Una oligarquía frente al pueblo», *La Tribuna Popular,* 11 de marzo de 1931, 1; Luis Alberto de Herrera, «Con el pueblo nacionalista», *La Tribuna Popular,* 6 de marzo de 1931, 1.

70 Estos argumentos ya habían sido vertidos en la campaña electoral de 1930. «Diferenciación ideológica», *El Nacional,* 9 de febrero de 1931, 1; «Inició sus sesiones el Congreso elector: nuestra posición», *El Nacional,* 19 de enero de 1931, 1; «Reorganizarse», *El Nacional,* 23 de enero de 1931, 1.

71 «Propagandas anárquicas», *El Nacional,* 15 de enero de 1931, 1.

72 «Anarquizando el partido», *El Nacional,* 6 de febrero de 1931, 1.

73 «Lo que no debe olvidarse», *El Nacional,* 11 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

Por su parte, el presidente de la máxima autoridad nacionalista, Ismael Cortinas, a principios de marzo publicó una carta pública dirigida a Herrera en la que remarcó que por cuestiones de «responsabilidad en la dirección política» muchos dirigentes habían guardado silencio porque habían creído que cesaría con sus «agresividades» y que sus «nervios» se calmarían «un poco», pero considerando que esto no había sucedido era momento de ponerle un «límite». Entre varias partes de su razonamiento se destaca la siguiente alocución, en la que critica con dureza el proceder de Herrera:

> Pero cuando se asumen actitudes catonianas frente a la multitud, cuando se le dice que hay quienes en vez de dirigirla, la engañan, la entregan y hasta la venden; cuando se señala a esos dirigentes como a mansos lacayos sometidos al látigo adversario, como a vulgares explotadores de la confianza colectiva y hasta como mercaderes indignos dedicados a una explotación industrial, hay que tener la entereza de nombrarlos, relacionando hechos concretos para que haya sanciones merecidas. Lo contrario, la absurda tarea de salpicar a todos y a ninguno, es táctica cómoda pero no correcta, es envenenar a sabiendas la conciencia popular, sembrando la desconfianza y el excepticismo (sic) junto al descrédito de quienes tienen que honrar la bandera que custodian.[74]

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

La constitución de 1917 asediada: discusiones sobre el futuro partidario

El herrerismo convirtió la desmoralización y el resentimiento por las expectativas frustradas en combustible para dinamitar la constitución y el colegiado. Herrera puntualizaba que su partido «nunca había sido colegialista» y que el pueblo se había alzado el 30 de julio de 1916 contra los *Apuntes* de Batlle.[75] En su explicación, el sistema híbrido, que «ningún país serio practica», fue una «solución de emergencia» o «circunstancial» y un «gran sacrificio» para que se aceptara el voto secreto y la representación proporcional, entre otras novedades que había instituido la segunda constitución de la república.

74 Ismael Cortinas, «Hay que hablar claro al Dr. Luis Alberto de Herrera», *El Nacional,* 8 de marzo de 1931, 1. En febrero, el directorio del partido había enviado una circular a las comisiones departamentales del interior en la que refutaban «acusaciones malevolentes» de estar en transacciones con el adversario tradicional. «Lo afirma el directorio del Partido categóricamente de una vez por todos», *El País,* 15 de febrero de 1931, 5.

75 Luis Alberto de Herrera, «Ante la gran batalla que precedió al 30 de julio», *La Tribuna Popular,* 20 de febrero de 1931, 1. Sobre los *Apuntes* y la nueva constitución*:* Lindahl, *Batlle,* 44-49.

El «pseudo colegiado» fue el «precio» o «peaje» pagado para arribar a «la tierra prometida de la tan deseada libertad política». Sus diatribas contra la constitución vigente se construían mediante pruebas históricas, como su disertación sobre el significado del 30 de julio de 1916, «fecha máxima» que simbolizaba la «segunda independencia» —la «epopeya del sufragio»— «contra el opresor de adentro, prendido como un cáncer al pecho de la República».[76] De forma mimética, en otro 30 —en referencia al día de la última elección nacional— se escribió su «epitafio» ante la opinión pública, producto del «exceso batllista». Desde su punto de vista, la muerte del colegiado cerraba «un capítulo de esperanzas patrióticas» y anunciaba tiempos difíciles u oscuros en los que se acrecentaría la «dominación arrolladora del batllismo», quien se erigía como «el dueño absoluto del gobierno».[77] En consecuencia, arengaba a que el partido se introdujera en la «trinchera» anticolegialista, y se aprestara a «librar nuevas batallas por sus ideales y por la pureza del sufragio que tan grave peligro ahora corre».[78] En concordancia con su prédica, a fines de marzo, el comité nacional herrerista fijó el sublema de sus listas para las elecciones legislativas de noviembre: «Con Herrera, contra el colegiado y por el plebiscito».[79]

En cambio, el directorio se situó en el polo opuesto. Los editorialistas de *El País* y *Diario del Plata* señalaban que el momento político no era oportuno ni había urgencia de una reforma constitucional, ya que antes había que abordar la delicada crisis económica, financiera y social.[80] Además, podía ser perjudicial para la unidad partidaria ventilar este asunto.[81] En su visión, el partido debía abocarse a una eficaz «acción parlamentaria» para demostrar sus aptitudes de gobierno, a la par que mejorar la organización partidaria en el

76 Luis Alberto de Herrera, «La grosera artimaña burladora de la conciencia pública», *La Tribuna Popular,* 21 de febrero de 1931, 1; Luis Alberto de Herrera, «El ejército con el arma al brazo tiene los ojos puestos en el Senado», *La Tribuna Popular,* 22 de febrero de 1931, 1. La investigación más exhaustiva sobre el armado de la constitución de 1917 y el rol del Partido Nacional es la de: Daniel Corbo, *Cómo se construyó nuestra democracia 1897-1925: Los pactos fundacionales de nuestra democracia pluralista* (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2019).

77 Luis Alberto de Herrera, «Como en 1916: Anticolegialistas a un lado; colegialistas a otro», *La Tribuna Popular,* 3 de febrero de 1931, 1; Luis Alberto de Herrera, «La época incierta que se abre en la política nacional», *La Tribuna Popular,* 12 de febrero de 1931, 1.

78 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1.

79 «El Comité Nacional Herrerista fija norma de su conducta», *La Tribuna Popular,* 20 de marzo de 1931, 1. Este comité, con Herrera como su presidente, nació en febrero con el objetivo de concretar la lucha contra el régimen batllista, revisar las leyes electorales y promover la reforma constitucional. Haedo, *La caída de un régimen,* 295-297.

80 «La reforma», *Diario del Plata,* 13 de enero de 1931, 3. Eduardo Rodríguez Larreta, «Dos leyes previas a cualquier reforma constitucional», *El País,* 10 de enero de 1931, 5. Para este medio, el anticolegialismo era una «nostalgia» por las presidencias dictatoriales. «Nostalgias peligrosas», *El País,* 19 de enero de 1931, 5; «La nostalgia del despotismo», *El País,* 6 de febrero de 1931, 5.

81 «Reforma de la Constitución y presidencialismo», *El País,* 23 de enero de 1931, 5.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

afán de obtener mejores resultados en las elecciones legislativas de noviembre de 1931.[82] A la vez, llamaban a deponer «pequeñas pasiones» y «colocar el sagrado interés partidario por encima de los personalismos inferiorizantes que afrentan nuestra dignidad cívica».[83] Este «pequeño grupo de nacionalistas» eran peligrosos porque estaban «poseídos de una terrible furia nihilista, aspiran a arrasar lo existente, pero no saben cómo será el edificio venidero (…) incapaces de construir, ni siquiera de arrimar un ladrillo a la obra que deberá llenar el vacío de las instituciones arrasadas».[84]

En contrapartida, los herreristas se desvinculaban de la acusación de personalismo, porque este no formaba parte de la esencia de un partido del llano, y explicaban en la lógica de un discurso antipolítico que: «no se sigue al hombre creyéndole un semidiós. Se le sigue porque él encarna como ninguno las aspiraciones de un pueblo que está harto de las concupiscencias de los políticos profesionales, y que está harto del batllismo».[85] Herrera consideró que era «inútil» agraviar la «soberanía partidaria» arrastrada por su personalismo, e invirtió los conceptos: «soy yo quien sigo a la opinión colectiva y si ella, honrándome mucho, me acompaña, es porque recojo e interpreto su hondo sentir y su pensamiento. Si la gran mayoría de mis correligionarios piensan como yo, es sencillamente porque yo pienso como ellos piensan».[86]

Cuando Herrera se negó a aceptar el resultado de la votación del congreso elector, el grupo de Quijano se posicionó de forma muy crítica hacia su actitud. En primer lugar, expresaban que, si bien nunca habían sido «amigos políticos», tampoco eran «enemigos ocultos», y se definían como «adversarios leales». En este sentido, no le negaban méritos, aunque eso no implicaba reconocer que era el «hombre imprescindible» para evitar la bancarrota del partido y alertaban sobre el riesgo del caudillismo.[87] Los demócratas sociales planteaban la discusión en el plano teórico y afirmaban que la democracia exigía el respeto a la decisión de la mayoría, lo que no solo correspondía a nivel nacional, sino

82 «La acción parlamentaria», *El País,* 9 de febrero de 1931, 5.

83 «El momento político», *El País,* 18 de enero de 1931, 5. También pedían a los herreristas que no sembraran escepticismos; al contrario, era necesario trasmitir confianza a las fuerzas del partido y mostrar flexibilidad, porque la terquedad era un mal augurio: «Camino claro», *El País,* 28 de enero de 1931, 5; «El nuevo directorio tomó posesión ayer», *El País,* 29 de enero de 1931, 5.

84 «Una reforma constitucional que nadie sabe en qué consistirá», *El País,* 16 de febrero de 1931, 5.

85 «No hay tal personalismo», *La Tribuna Popular,* 1 de febrero de 1931, 1.

86 Luis Alberto de Herrera, «Crisis necesaria y fecunda», *La Tribuna Popular,* 10 de febrero de 1931, 1.

87 «Los puntos sobre las íes», *El Nacional,* 21 de enero de 1931, 1. Los herreristas consideraban que en el congreso elector sus «enemigos ocultos» se habían sacado la careta: «Ahora son las lamentaciones», *La Tribuna Popular,* 22 de febrero de 1931, 1; «Touché!», *La Tribuna Popular,* 11 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

que debía ejemplificarse en la lucha partidaria.[88] En segundo lugar, según este sector político, la crisis del nacionalismo se había producido porque Herrera no había sido elegido presidente del directorio y no había aceptado su derrota en la elección interna. En relación con esta idea, señalaban que él no era «la encarnación de la voluntad del partido», no era insustituible ni «poseedor de la verdad absoluta».[89] Desde su punto de vista, el problema residía en que Herrera carecía de una orientación ideológica definida en materia económico-social y su prédica contra los defectos electorales eran viejos motivos que ya no movían a las masas. Además, no estaba de acuerdo con que él se ubicara a sí mismo en las antípodas de los conservadores del partido, ya que, al contrario, se encontraba cerca de ellos. *El Nacional* comentaba su discrepancia con los conservadores vinculados a *El País,* pero le reconocían que, por lo menos, definían sus enfoques, a diferencia de Herrera.[90]

Carlos Quijano puntualizó que su grupo había discutido dos opciones: incorporarse a un partido más pequeño o permanecer en el Partido Nacional. Establecía que habían escogido la segunda alternativa por compartir «las realizaciones en el campo político», como el sufragio universal, la representación proporcional y el voto secreto.[91] Desde su perspectiva, la crisis partidaria era ocasión de precisar conceptos, y comentaba cómo los herreristas se adjudicaban el título de «avanzados» y de «liberales» frente a los conservadores, encabezados por Ismael Cortinas. En su diagnóstico esto era inapropiado y desvirtuaba su verdadera ubicación en el espectro político, ya que Herrera era «más conservador», sin ahondar lo suficiente en esta definición. Así explicaba que en el plano político el Partido Nacional había sido revolucionario y renovador con su lucha a favor de las libertades y de la democracia, combatiendo a los reaccionarios a estos avances. Sin embargo, en el terreno económico y social también era posible distinguir avanzados y conservadores: los primeros apoyaban la necesidad de reformas; y los segundos eran partidarios de mantener, casi sin alteración, el funcionamiento económico, tendencia donde era razonable ubicar al doctor Herrera. Estas posiciones eran reconocibles cuando se debatía sobre propiedad, herencia y salario, categorías «organizadas bajo el signo del individualismo». Los demócratas sociales sostenían que la propiedad «permite y autoriza un régimen

88 «La ley de la democracia», *El Nacional,* 22 de enero de 1931, 1.

89 «Frente a nuevas palabras», *El Nacional,* 25 de enero de 1931, 1.

90 «Definiciones principistas», *El Nacional,* 27 de enero de 1931, 1. En su análisis, la indefinición de Herrera, que condenaba a unos por su «bolchevismo» y a otros por su «conservadurismo reaccionario» le permitía situarse equidistante de unos y otros. «Hay que definirse», *El Nacional,* 10 de febrero de 1931, 1.

91 Carlos Quijano, «Sobre lo mismo», *El Nacional,* 27 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

de privilegio y de abuso» y la herencia «acrecienta la desigualdad natural de los hombres», por lo que correspondía combatir al individualismo para hacer «desaparecer las desigualdades artificialmente creadas entre los hombres, dando, en fin, a la sociedad, sin desmedro de la libertad, lo que realmente le pertenece».[92]

Por otra parte, durante el verano de 1931, *El Nacional* continuó con su prédica favorable a la revisión de la constitución de 1917, *leitmotiv* del medio desde su nacimiento el año anterior. En su mirada esta había sido una fórmula híbrida, pero viable, de transacción entre ambos partidos adversarios y había sentado los cimientos de la democracia, pero en su práctica era ineficaz, incoherente e imposibilitaba una buena gestión gubernamental.[93] En ese momento se daba la situación de que un partido, el Colorado, controlaba la presidencia y la mayoría del CNA, y la oposición tenía mayoría en ambas cámaras del poder Legislativo. Sin embargo, era posible que un partido conformara el CNA y otro la presidencia, lo que embrollaría la acción del gobierno. Esa sería la situación si el Partido Nacional ganara las próximas elecciones presidenciales: continuaría como minoría en el CNA y solo podría conquistar la mayoría con sucesivas victorias hasta 1934. Asimismo, el Partido Nacional, al haber sido siempre minoría, era el más perjudicado porque a la postre se la pasaba «colaborando» en una gestión que él no dirigía.[94] La Agrupación Nacional Demócrata Social era partidaria del parlamentarismo por ser de «esencia más democrática», quitándole al presidente los «últimos restos de feudalismo».[95] En su lógica, tanto el ejecutivo bicéfalo de 1917 como un régimen presidencialista, tenían el problema de tener un «mandato a término fijo» lo que restaba a la responsabilidad gubernamental.[96] Los demócratas sociales reclamaban que Herrera especificara el régimen político que esperaba con la reforma. Si bien para ellos la revisión constitucional era una necesidad, creían que la discusión debía ser mesurada y serena, a diferencia

92 «Contestando al Señor Herrera», *El Nacional,* 27 de enero de 1931, 1; «Algo más», *El Nacional,* 28 de enero de 1931, 1.

93 Héctor Payssé Reyes, «Reforma constitucional», *El Nacional,* 2 de enero de 1931, 1.

94 «La situación política», *El Nacional,* 6 de enero de 1931, 1.

95 «La reforma», *El Nacional,* 1 de noviembre, 1930, 1; «La reforma constitucional», *El Nacional,* 18 de noviembre, 1930, 1. «El parlamentarismo», *El Nacional,* 9 de marzo de 1931, 1. Alertaban que su época no era favorable a este régimen político, acusado de ser culpable de la existencia de dictaduras en Europa, pero a pesar de ello seguían creyendo en sus ventajas. En caso de que el parlamentarismo no prosperara preferían el colegiado integral antes que el presidencialismo.

96 «Tendencias reformistas», *El Nacional,* 4 de enero 1931, 1; «Reforma constitucional», *El Nacional,* 7 de enero de 1931, 1; «La reforma constitucional», *El Nacional,* 5 de enero de 1931, 1. Para ampliar criterios sobre sus posiciones en este debate, véase: Caetano y Rilla, *El joven Quijano,* 201-204.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

de Herrera, poco dispuesto a «negociar», un punto fundamental para reunir los votos en el parlamento.[97]

Los herreristas ocupan la calle

Como se ha analizado, después de la derrota presidencial del 30 de noviembre de 1930 los herreristas asumieron una actitud de combate en la interna partidaria. En enero de 1931, la merma de posiciones entre las autoridades del partido fue interpretada como una pérdida del aval y legitimidad de liderazgo que se le había depositado a Luis Alberto de Herrera en la última década. Desde la derrota buscaron ocupar visibilidad en la calle y hacer patente calor popular. La primera ocasión propicia para demostrar que las masas partidarias mantenían su fidelidad al «jefe civil» del partido fue el 27 de febrero, día en que Herrera abandonó su puesto de consejero nacional. Según la crónica de su prensa favorable, alrededor de siete mil personas lo despidieron, incluyendo familias con niños, que acompañaron a su «ídolo» en una «manifestación de simpatía» desde la sede del Consejo Nacional de la Administración hasta la casa de su madre. El fin de la recorrida en ese lugar no fue casual, ya que en el imaginario de la masa partidaria ella simbolizaba a la mujer cristiana y abnegada, quien había llevado en su seno a su líder.

La procesión de despedida revistió enorme significación si se considera que esto ocurría a un mes de la votación desfavorable a Herrera en el congreso elector nacionalista y a escasos días de que el Senado aceptara la victoria batllista. *La Tribuna Popular* reportaba que a los «hombres superiores jamás alcanza el lodo en que chapotean los batracios». Las crónicas relataban que Herrera «fue apretujado, abrazado y besado por la muchedumbre» y describían cómo al salir a la calle del edificio donde sesionaba el CNA, abrazó «fuerte y apasionadamente» al «conserje Flores», un excombatiente del caudillo del Cordobés. La crónica narraba que Flores derramó «lágrimas de alegría y gratitud». Por otra parte, desde los balcones de la casa de su «buena y santa, como toda madre», Herrera habló a la multitud que con su «conmovedora acogida» y con el «latido de sus corazones» cercanos al suyo compensó la «amargura» de las últimas semanas. Agradeció su confianza y manifestó su deseo de «conservar, entero, vuestro afecto». En una demostración de falsa

97 «Las peligrosas exageraciones de cierto reformismo», *El Nacional,* 1 de febrero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

modestia pidió disculpas si en alguna ocasión incurrió en errores y que no tuvieran dudas de que siempre lo guiaron los buenos propósitos y el «culto a la verdad». Como prueba de su humildad señaló que: «si mejor no lo he hecho es, lealmente os lo digo, porque no he sabido hacerlo. Excusádmelo».[98]

La lectura de *El País* fue opuesta y contrastó el apoyo popular que rodeó la llegada de Herrera al CNA hacía seis años con el «grupo raleado y poco significativo» que fue a despedirlo. En su explicación hubo varios motivos, como «que el pueblo uruguayo es demasiado inteligente» y no aceptaba la «pajarería barata» de promesas incumplidas. Además, reiteraban que Herrera era el culpable de generar la partición del partido y de maltratar sin mesura a sus compañeros.[99]

El 28 de febrero la adhesión de los seguidores de Herrera no solo se hizo visible en las calles. Ese día también recibió cartas de apoyo con motivo de su retiro del CNA, en las que sus adherentes le reconocían sus virtudes como un gobernante preocupado por el pueblo. Asimismo, los periódicos comenzaron a jugar un rol más relevante en la pugna interna del partido, y varios dirigentes del interior solicitaban a su «jefe civil» a encontrar los medios para que *La Tribuna Popular* «reclamada a gritos por los Herreristas», llegara a todos los puntos del país, como modo de transmitir la versión de su corriente partidaria.[100]

A principios de marzo, los herreristas denunciaron a los miembros del directorio por gastar el dinero del partido en una «espasmódica actividad» a lo largo de la República, lo que también permite evaluar que ambos grupos querían ganar contacto directo con el pueblo nacionalista. El herrerismo exigió adoptar una «actitud radical con respecto a las andanzas de estos ilustres señores» y reiteró que la división la provocaron ellos cuando buscaron abatir el prestigio de Herrera e hicieron un «rancho aparte». No podía haber contemplación: «con Herrera, o contra Herrera», y era necesario «higienizar el partido de los elementos impuros que se introdujeron por la noche», ya que ser indiferente era una deserción.[101] Para Herrera, esos «aristócratas» o «casta privilegiada» habían desatado en su contra «furias infernales» dejando

98 El comité departamental herrerista de Montevideo, presidido por José A. Otamendi (hijo), había organizado el homenaje. «En los brazos del pueblo llegó al Consejo Nacional», *La Tribuna Popular,* 27 de febrero de 1931, 1; «…Y en los brazos de su pueblo dejó el Consejo», *La Tribuna Popular,* 28 de febrero de 1931, 1.

99 «La manifestación fracasada», *El País,* 28 de febrero de 1931, 5.

100 Cabe mencionar que durante enero le entregaron varios mensajes de adhesión, número que se incrementaría en febrero. Museo Histórico Nacional (Uruguay), Archivo Luis Alberto de Herrera, carpeta 3654.

101 «¡Alerta, herreristas!», *La Tribuna Popular,* 6 de marzo de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

en evidencia «dos concepciones espirituales» que salían a la luz porque se había roto el «convencionalismo formal» que había caracterizado al partido. No obstante, advertía que desde 1922, en alusión a la interna presidencial nacionalista de ese año, habían intentado «lapidarlo» cuando él había llevado la renovación y la modernidad al partido. Sin embargo, al final «la reconciliación fue más ficticia que real» y se había equivocado al confiar en ellos dejando «desprevenida la fortaleza. Empresa fácil, desde que ni siquiera había guardias. Hasta del armero se apoderaron. Fue entonces [que] reapareció, con multiplicado furor, el odio viejo que, por el tiempo corrido, parecería enfriado».[102]

La siguiente manifestación favorable a Herrera fue el 14 de marzo. En este nuevo homenaje, según sus propios registros, la participación fue más numerosa, rondando las cuarenta mil personas, que no solo aclamó a su «conductor de multitudes», sino que exigió la renuncia del directorio. *La Tribuna Popular* dedicó amplio espacio al evento y narró que debió protegerse a Herrera para que «no fuese ahogado por el entusiasmo de la masa». En un relato cargado de simbolismo, como las apoteosis del «tren relámpago» de las campañas electorales de 1922, 1925 y 1926, un «relámpago nacionalista» a «paso vencedor» recorrió las calles de la ciudad, con una participación de más de cien autos embanderados que acompañaban a la caravana humana. Al igual que en aquellas giras políticas, la nota de color eran de las mujeres que lo vivaron con una «lluvia de flores». El acontecimiento cobraba mayor impacto al indicarse que ese día otras diversiones podrían haber limitado la concurrencia, como el campeonato latinoamericano de box, los fuegos artificiales del Parque Rodó y varios espectáculos de bailes y comparsas.[103]

A través de estos eventos Herrera se acercaba a sus adherentes más allá de las reuniones que se llevaban a cabo en campañas electorales, y permiten observar cómo su figura de líder adorado ya estaba consolidada. La forma

102 Luis Alberto de Herrera, «Una oligarquía frente al pueblo», *La Tribuna Popular,* 11 de marzo de 1931, 1. Sobre la interna presidencial nacionalista en 1922 véase: Carolina Cerrano y José Saravia, «La primera elección presidencial de Luis Alberto de Herrera desde el discurso del candidato y la prensa partidaria (1922)», *Prohistoria. Historia, políticas de la Historia*, n° 35 (2021): 47-68. [https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/prohistoria/article/view/1404].
103 «Glorificaciones populares», *La Tribuna Popular,* 14 de marzo de 1931, 1; «La honestidad y la altivez continúan siendo virtudes ciudadanas», *La Tribuna Popular,* 15 de marzo 1931, 1. *La Tribuna Popular* se conceptualizaba por su prédica «sana, noble y desinteresaba» a diferencia de los demás medios nacionalistas «enemigos de Herrera» quienes consideraron que la manifestación no había colmado las expectativas de los organizadores. «La manifestación herrerista y el ramirizmo», *La Tribuna Popular,* 16 de marzo de 1931, 1. Según *Diario del Plata,* los concurrentes fueron entre seis y siete mil, número que no había respondido a las expectativas de sus promotores. De este modo, se dudaba del prestigio y la popularidad de Herrera: «La manifestación herrerista», *Diario del Plata,* 15 de marzo de 1931, 3.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

de proceder adquiría un tono ritual, que se repetiría de igual forma, y solo con algunos matices, en las siguientes décadas. Herrera era objeto del fervor pasional de las masas, que deseaban expresar sus sentimientos de adhesión incondicional de forma física. Asimismo, el «jefe civil» mostraba que conocía y se preocupaba por sus seguidores, sin importar que desarrollaran actividades de poco prestigio social. Así, su abrazo al conserje era una señal para la masa de que su líder los tenía en cuenta por el simple hecho de entregar su apego a la causa que este defendía.

Igualmente, cabe mencionar que los dirigentes herreristas indagaron en el origen de las adhesiones espontáneas del pueblo nacionalista y en las razones de esa devoción. Para comprender el rol que este jugaba en el imaginario de su colectividad política, caben incluir algunas ideas expuestas en un manifiesto político elaborado por el grupo de congresales que en enero había votado por Herrera para la presidencia del directorio. Estos recalcaban que a partir de 1922 todos los nacionalistas, incluso aquellos que discrepaban de él, reconocían que era una «fuerza moral» que concitaba entusiasmos, «factor impersonal y representativo» y «motor sentimental, en la más pura significación del concepto». En particular, destacaban la función esencial de Herrera como caudillo:

> para la consecución de ideales colectivos: la de dinamizar a las multitudes, que, aún en los partidos de mayor densidad intelectual, se mueven por impulso emotivo y han menester del brío que le comuniquen sus hombres representativos. Fenómeno de simpatía y afinidad colectivas, su presencia ha de regocijarnos, cuando quien desempeñe tal difícil ministerio no lo degenere en instrumento de señorío ilegítimo.[104]

Por otro lado, resaltaban que el reconocimiento de la preeminencia de Herrera, a pesar de ciertas disensiones dentro del partido, no limitó la libertad de los afiliados, sino que fue fecundo para el florecimiento de diversas tendencias. Sus defensores afirmaban que su jefe había «realizado dignamente su función histórica de caudillo; su empeñoso esfuerzo ha contribuido fundamentalmente al engrandecimiento del Partido, y nadie ha osado negar tan esclarecido título».[105]

104 «Un manifiesto político de verdadera importancia», *La Tribuna Popular,* 29 de enero de 1931, 1.
105 «Un manifiesto político de verdadera importancia», *La Tribuna Popular,* 29 de enero de 1931, 1.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

Reflexiones finales

1931 fue un año crítico en la historia del Partido Nacional uruguayo, y a la postre sería el símbolo de la división durante casi treinta años. La derrota electoral de noviembre de 1930 movilizó frustraciones, resentimientos y pasiones que se pusieron en dramática evidencia para propios y ajenos. El nacionalismo vivió la pérdida de la paridad electoral alcanzada con el Partido Colorado en la última década con desconcierto, pesimismo y angustia. Las discusiones buscaron con distintos matices encontrar culpables del fracaso, pensar la reorganización partidaria y precisar las posiciones ideológicas en un intento desesperado por alcanzar una mejor performance electoral a futuro.

Las intervenciones públicas fueron ganando en virulencia, y en especial, Luis Alberto de Herrera, el presidenciable tres veces derrotado, destacó en sus ataques hacia sus compañeros, animalizados y acusados de ser «blancos batllistas y colegialistas» por no acompañarlo en sus denuncias de fraude. Cabe remarcar el rol privilegiado que asumió el lenguaje escrito en este verano difícil, ya que fue estructurante de las discusiones y funcionó como una vía para ahondar las diferencias y avivar la agresividad de la contienda entre los políticos. Las palabras expresadas, junto con la adjetivación de los nacionalistas como colorados, sus enemigos paradigmáticos, y la supresión de las características humanas de los individuos, llegaron a tal punto de provocación que haría muy difícil una posible reconciliación entre los implicados.

Por su parte, Herrera pretendió posicionarse como el referente principal del partido y que los demás dirigentes siguieran sus órdenes y convicciones. Herrera y sus seguidores, ya identificados a sí mismos como herreristas, en su combate radical contra el régimen vigente levantaron la bandera del anti colegialismo como una seña de identidad de los «blancos de verdad». Por otro lado, los nacionalistas anti herreristas pedían a Herrera moderación y tranquilidad, expresaban que en su desesperación había perdido el juicio y la templanza. El mayor peligro que denunciaron fue el personalismo de Herrera, y que el partido se transformara en una masa de ovejas que seguían ciegamente a su pastor. Asimismo, tenían en la mira el impacto en Uruguay de la crisis económica y social global, por lo que no era prioritario en ese momento discutir una reforma constitucional. En otra dinámica, Herrera manifestaba que la forma de solucionar los problemas del país con celeridad era eliminando el colegiado.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

Este artículo muestra cómo la escalada de agresiones que aumentarían en los meses siguientes imposibilitaron posiciones negociadoras y puentes donde cimentar una unidad resquebrajada. De tal modo, se hizo patente el contraste con la década del veinte en la que las agrupaciones y sus líderes se sirvieron de los canales estipulados por los órganos partidarios para resolver sus diferencias y acatar las decisiones de la mayoría de cara a las elecciones nacionales.

Referencias bibliográficas

Álvarez Ferretjans, Daniel. *Desde la Estrella del Sur a Internet: Historia de la Prensa en el Uruguay*. Montevideo: Búsqueda-Fin de Siglo, 2008.

Caetano, Gerardo y Jacob, Raúl. *El nacimiento del terrismo (1930-1933), Tomo 1*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

Caetano, Gerardo y Rilla, José. *El joven Quijano, 1930-1933: izquierda nacional y conciencia crítica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Caetano, Gerardo. *El liberalismo conservador*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2021.

Cerrano, Carolina y Saravia, José. «El Partido Nacional uruguayo en las elecciones de 1930». *Res Gesta,* n° 57 (2021): 258-280. [https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RGES/article/view/3555].

Cerrano, Carolina y Saravia, José. «La primera elección presidencial de Luis Alberto de Herrera desde el discurso del candidato y la prensa partidaria (1922)». *Prohistoria. Historia, políticas de la Historia*, n° 35 (2021): 47-68. [https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/prohistoria/article/view/1404].

Corbo, Daniel. *Cómo se construyó nuestra democracia 1897-1925: Los pactos fundacionales de nuestra democracia pluralista*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2019.

Gallinal, Gustavo. *El Uruguay hacia la dictadura*. Montevideo: Nueva América, 1938.

Haedo, Eduardo Víctor. *La caída de un régimen. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1990.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 227-255

Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 1991.

Lindahl, Göran. *Batlle: Fundador de la democracia en el Uruguay.* Montevideo: Arca, 1971.

Manini Ríos, Carlos. *La Cerrillada.* Montevideo: Imprenta Letras, 1973.

Pocock, John. *Pensamiento político e historia.* Madrid: Akal, 2011.

Reali, Laura. *Herrera. La revolución del orden: Discursos y prácticas política, 1897-1929*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2016.

Skinner, Quentin. «Significado y comprensión en la historia de las ideas». *Prismas: revista de historia intelectual,* n°4, (2000): 149-194.

Vanger, Milton I. *José Batlle y Ordóñez: La elección de 1926*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.

Fuentes primarias de prensa

El País, Montevideo, diciembre 1930, enero, febrero y marzo de 1931.

La Tribuna Popular, Montevideo, diciembre 1930, enero, febrero y marzo de 1931.

El Plata, Montevideo, diciembre 1930, enero, febrero y marzo de 1931.

El Nacional, Montevideo, diciembre 1930, enero, febrero y marzo de 1931.

Archivo

Museo Histórico Nacional (Uruguay), Archivo Luis Alberto de Herrera, carpeta 3654.

Carolina Cerrano es responsable intelectual del 50% del trabajo que fundamenta la investigación de este estudio y José Saravia del 50% restante.

Editor responsable Sebastián Hernández Méndez: s.hernandez.mendez@hotmail.com

Grabado, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947), 1964, aguafuerte, 14x25 cm., Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960.

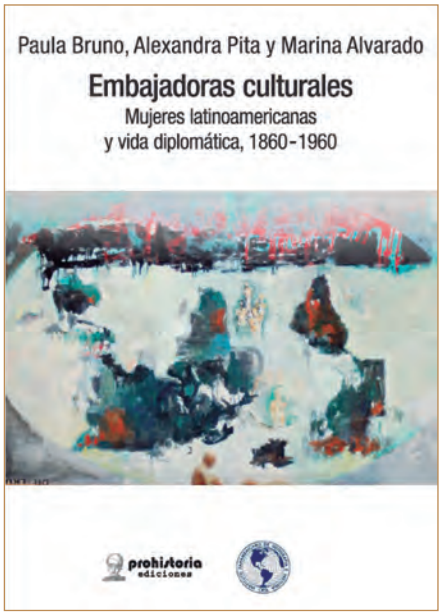
Paula Bruno, *Alexandra* Pita *y Marina* Alvarado

[Laura Cabezas]

DOI: https://doi.org/10.25185/11.10

Paula Bruno, Alexandra Pita y Marina Alvarado. *Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960*. Rosario, Prohistoria ediciones, 2021, 166 pp.

Recibido: 11/04/2022 - Aceptado: 13/04/2022



Esposas de, extranjeras distinguidas, damas diplomáticas, embajadora de la paz y contestarias, autoras, delegadas y mediadoras culturales, patriotas y hasta feministas, la variedad habla de epítetos y de actividades, pero también de estrategias que las mujeres de la diplomacia performaron en pos de construirse un espacio de actuación en un mundo eminentemente masculino. De esta complejidad de acción que tensiona las normas de género en diversas épocas y en escenarios trasnacionales da cuenta el libro de Paula Bruno, Alexandra Pita y Marina Alvarado, *Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960*.

Con rigor y sutileza, las autoras reconstruyen las trayectorias y experiencias diplomáticas de nueve mujeres latinoamericanas: en la primera parte, Paula Bruno se ocupa de las argentinas Eduarda Mansilla, Guillermina Oliviera Cézar y Ángela Oliveira Cézar; en la segunda parte, Marina Alvarado se detiene en los recorridos de las chilenas Carmen Bascuñán Valledor, Emilia Herrera y Martínez y Amanda Labarca; y en la tercera y última parte, Alexandra Pita se centra en la chilena Gabriela Mistral y en las mexicanas Palma Guillén Sánchez y Concha Romero. ¿Qué rol ocuparon las "embajadoras culturales" dentro de la historia de los servicios exteriores latinoamericanos? ¿Cómo contribuyeron a forjar lazos y vínculos en el ámbito diplomático internacional? ¿De qué modo consiguieron mediar en asuntos de política? ¿Qué imágenes públicas construyeron y cómo lidiaron con las inevitables transgresiones que trazaban sobre los límites de acción de su género? Estos interrogantes sustentan y guían las tres partes de un libro que, escrito a seis manos, no se muestra fragmentario, sino que, por el contrario, establece líneas de continuidad que invitan al lector o la lectora a acompañar el diálogo entre las autoras y sus temas de investigación.

En este sentido, una de las primeras cosas que llama la atención y aúna el conjunto es el cuidadoso trabajo que se realiza con el archivo diplomático. Fuentes heterogéneas, múltiples y procedentes de diferentes lugares –como se enlista al final de cada parte, contribuyendo al espíritu transnacional del libro–, se ponen a disposición y se leen de una manera minuciosa: en los resquicios de los documentos privados de ellas, de su familia y descendientes, de sus amistades y contactos, en los testimonios desviados de sus maridos, o en las opulentas secciones sociales de diarios y revistas de diferentes países. Es que, como explica Paula Bruno, si en el orden de lo privado las mujeres aparecen mencionadas con referencias borrosas y resbaladizas, en la prensa, por el contrario, encuentran una sobreexposición como figuras públicas y representantes de sus naciones. Sin embargo, las fronteras de lo público y lo privado se resquebrajan al coincidir las textualidades en la apelación al

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

físico, al buen gusto y habilidades sociales que dejan ver los límites y los alcances de una feminidad hegemónica para cada época. No es casual que el buen desempeño de estas cualidades, advierte también Bruno, hayan sido fundamentales para garantizar el éxito de estas mujeres en tanto mediadoras culturales entre sus tierras natales y otras geografías.

Según Marina Alvarado, la crónica social jugó un papel fundamental en la "salida" de la casa de estas mujeres: por un lado, porque "buena parte de estos textos eran producidos por mujeres en su rudo intento por ser consideradas escritoras; por otro lado, porque les otorgaron voz y cuerpo a damas como Carmen Bascuñán, a quien poco y nada conoceríamos de no ser por este tipo de contenidos". Esta última reflexión da lugar a un segundo aspecto a considerar, la importancia de relevar problemáticas poco transitadas en apellidos canónicos y, al mismo tiempo, visibilizar nombres olvidados en la historia cultural latinoamericana. De un lado, por ejemplo, nos encontramos con los periplos de Eduarda Mansilla entre Europa, Estados Unidos y Sudamérica, la construcción de un lugar en la escena cultural y literaria parisina –y sus intercambios con Alexandre Dumas y Victor Hugo-, la prevalencia del epíteto en su nominación –"esposa de", más tarde el de "madre de" Daniel y Eduardo García Mansilla, o incluso el de "sobrina del dictador"– y la potencia de sus reflexiones sobre las costumbres políticas argentinas "tan hombrunas", en sus propias palabras, que excluían a las mujeres de tomar parte en actos públicos, asistir a los debates del Congreso o a los banquetes diplomáticos. También Gabriela Mistral, otro nombre que no precisa presentación, es seguida de cerca en su continuo itinerario por Europa, Estados Unidos y América Latina, siempre guiado por la inestabilidad económica y las redes de amistad que le sirven de apoyo, exhibiendo otra cara de la diplomacia, una alejada del glamour y la abundancia que la distancia de muchas de sus compañeras de volumen.

Del otro lado, se rescata, por ejemplo, el proyecto pacifista de Ángela Oliveira Cézar, quien no solo ideó la colocación de un Cristo en el límite cordillerano entre Argentina y Chile como símbolo de paz y fraternidad, sino que también fue (y es) un nombre de referencia (borrado) en la historia del pacifismo internacional, como da cuenta la fundación de la Asociación Sud-Americana de Paz Universal en Buenos Aires en 1907, sus viajes a Europa como "embajadora de la paz y la confraternidad sudamericana" y, por supuesto, su nominación al Premio Nobel de la Paz en 1911. La ya mencionada Carmen Bascuñán Valledor, esposa de Alberto Blest Gana, por su parte, es otro ejemplo de invisibilidad, pues no hay mucha información sobre ella aun cuando fue secretaria, asistente y consejera de su marido: una posible "*ghost writer*", como sugiere Alvarado, de sus libros. La última parte también da cuenta de una "desconocida", Concha Romero, quien tuvo un papel destacado en la Unión Panamericana en los Estados Unidos y se vinculó profesional y amistosamente con Mistral. Vale aclarar que no es intención de las autoras del libro realizar una simple adición de nombres en el accionar de mujeres en los servicios exteriores, sino mostrar que sus posturas e intervenciones repercutieron en el modo de entender las prácticas culturales diplomáticas en América Latina.

Un tercer aspecto que me gustaría considerar en el trazado del volumen es la centralidad que lo colectivo adquiere al analizar los derroteros de las "embajadoras culturales": el apellido y la familia, los vínculos de clase, pero también la presencia de las hijas, esposas y empleadas del personal doméstico o las amistades y relaciones de cortesía propias de la sociabilidad que impulsa la vida en otro país. Paula Bruno utiliza el término "familia diplomática" para definir este carácter grupal que excede el parentesco y que tiene que ver con personas unidas por vínculos de afinidad y cercanía, propiciadas por la convivencia en circuitos y experiencias en ámbitos exteriores. En la misma línea, Marina Alvarado utiliza el concepto de "intradiplomacia" para describir las estrategias de socialización, legitimación y construcción de redes personales e individuales que, muchas veces, involucra

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 259-261

al imaginario "femenino", como pone de manifiesto respecto de Emilia Herrera y la utilización del secreto, la anécdota íntima y el manejo de los afectos en pos de la paz entre Argentina y Chile. Mención especial merece el señalamiento que realiza sobre un hecho poco conocido por la historiografía: se trata del episodio en que Gabriela Mistral es contactada por la Organización de Naciones Unidas para realizar un llamado que sensibilizara a la comunidad mundial en favor de la colecta para los niños pobres organizada por UNICEF. El contacto lo realiza en realidad Amanda Labarca, protagonista del último apartado de la segunda parte, subrayándose así las redes de cooperación entre mujeres vinculadas a la diplomacia. Pero, sin dudas, la última parte del libro es la que mejor expone el armado de una comunidad cultural y diplomática entre mujeres. Centrándose en las figuras de Gabriela Mistral, Palma Guillén Sánchez y Concha Romero, Alexandra Pita reconstruye las experiencias singulares de cada una al mismo tiempo que muestra la necesidad de tejer vínculos afectivos que ayuden en la obtención de trabajos, los cuales en general no garantizaban niveles de vida cómodos. Su mirada va hacia el trasfondo cotidiano de la vida diplomática, pero no se queda ahí, ya que también muestra los diálogos con otras mujeres de la cultura, como Victoria Ocampo, Doris Dana, Consuelo Saleva, Margot Arce, Martha Salotti y Gilda Péndola Gianollo, y otros colectivos de mujeres, como las organizaciones feministas que surgían en los Estados Unidos y América Latina.

En su opción por traspasar la barrera institucional de la diplomacia como objeto de estudio, *Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960* se constituye como un libro de referencia ineludible para los estudios culturales en torno al accionar de las mujeres en América Latina. No solo porque se esbozan de forma detallada los mapas territoriales pero también simbólicos que las "embajadoras culturales" construyeron y articularon en los servicios internacionales; sino fundamentalmente porque se pone de manifiesto los matices claroscuros de la vida cosmopolita de mujeres que no se conformaron con maternar, ser buenas esposas y sonreír a los invitados de turno. Por el contrario, tomaron la representación del país como un asunto personal, como una conexión social y afectiva y como un vehículo de su propia emancipación.

Laura Cabezas
Universidad de Buenos Aires, Argentina
lau.cabezas@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1260-2901

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 259-261

Estudio, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947), 1924, dibujo sobre papel, 31,5x25 cm., Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

Tres tiempos de un patrimonio dinámico: entrevista a William Rey Ashfield

[Daniela KAPLAN]

William Rey Ashfield
Universidad de la República, Uruguay.
william@bmr.uy
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-3281-0273

Daniela Kaplan
Universidad de Montevideo, Uruguay.
danielakaplan96@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7941-5919

Recibido: 01/11/2021 - Aceptado: 19/11/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Rey Ashfield, William. "Tres tiempos de un patrimonio dinámico: entrevista a William Rey Ashfield". Entrevista por Daniela Kaplan. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 265-271. https://doi.org/10.25185/11.11

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

Tres tiempos de un patrimonio dinámico: entrevista a William Rey Ashfield

William Rey Ashfield es arquitecto por la Universidad de la República, magíster en instrumentos para la valoración y Gestión del Patrimonio Artístico y doctor en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio cultural, ambos por la Universidad Pablo Ollavide, de Sevilla. Ha desarrollado una extensa actividad académica en universidades tanto locales como extranjeras, con numerosas publicaciones en el ámbito de la historia del arte, con énfasis en la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio. Actualmente es director de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación y consultor de la OEA.

Daniela Kaplan (D.K.): ¿Qué te llevó a interesarte en el área patrimonial?

William Rey Ashifield (W.R.A.): Es una pregunta que no tiene una sola respuesta. Fue una conjunción de intereses, entre los que están los del arte, la arquitectura, la historia y también aspectos como la tradición y la conservación. Evidentemente, es en el campo del arte y la arquitectura donde he centrado mi tarea específica del patrimonio cultural, pero puedo decir que, en general, cuando trabajo en esa área soy bastante más heterodoxo que cuando lo hago como historiador. Esto quiere decir que suelo estar más abierto a ángulos y perspectivas, a interpretaciones y miradas que normalmente no forman parte de mi labor historiográfica.

D.K.: ¿Algún ejemplo de ello?

W.R.A.: En este sentido, podrían ser ilustrativos ciertos estudios que aliento en campos como el artesanal o el productivo, en los cuales me involucro con mi equipo, aporto mis puntos de vista y mi mirada crítica, pero no son materia de mis investigaciones en el plano académico. Por supuesto que en algunos casos ambas dimensiones se superponen, fundamentalmente cuando se trata del campo artístico, arquitectónico y urbano.

Por otra parte, en mi trabajo profesional como arquitecto, las intervenciones en edificios patrimoniales o monumentos históricos alentaron mi interés por campos como la restauración, que implican considerar integralmente aspectos proyectuales y constructivos.

D.K.: ¿Cómo nace el concepto de patrimonio cultural en el Uruguay?

W.R.A.: No es fácil definir un comienzo en el manejo de este término. Prefiero pensar en la aplicación de la idea de patrimonio cultural en hechos o sucesos donde parece estar presente, aun cuando no existiese una verdadera conciencia del término *patrimonio cultural*.

Siempre cito la defensa que hiciera Manuel Pérez Castellanos –y tantos otros vecinos contemporáneos a él– de la plaza Matriz en tiempos coloniales, ante una intervención desafortunada que transformaba no solamente su dimensión física, sino también las modalidades de uso a las que los montevideanos estaban acostumbrados en aquel entonces. Era el famoso proyecto que quiso imponer el Cabildo para la construcción de recovas en la plaza.

Más adelante, y ya en tiempos de la república, algunos discursos parlamentarios exponen a las claras que el concepto de patrimonio está presente en el país y en vínculo directo con el proyecto de la nación. Pero sí

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

hay un momento de eclosión del patrimonio cultural cuando, en las primeras décadas de siglo XX, se inicia la tarea de recuperar muchos bienes coloniales y de los primeros tiempos republicanos y se plantean las primeras leyes de patrimonio.

A partir de entonces, muchas serán las reflexiones y las discusiones acerca de qué conservar o no, inscritas en planos como el académico, el periodístico y el político.

D.K.: En relación con el ámbito de lo político que mencionás, ¿cuándo podríamos decir que el patrimonio ingresa en la agenda de los políticos en el Uruguay?

W.R.A.: Creo que ahí hay que establecer una disquisición. Hay una política de élite –social y cultural– que siempre valoró la dimensión patrimonial y que puede rastrearse en los ya mencionados discursos parlamentarios decimonónicos. Pero, realmente, el patrimonio cultural se integra a la agenda política nacional, y con mucha fuerza, a partir de los años ochenta y noventa, cuando comienzan a manifestarse opiniones contrarias a demoliciones o transformaciones de edificios existentes y se inician, por tanto, medidas de preservación. Los programas de los distintos partidos harán referencia a la idea de patrimonio cultural, tanto en la escala nacional como departamental.

D.K.: Pensando en lo incipiente que resulta el tema patrimonial en la agenda política, para algunos estudiosos del tema, como Josep Ballart, esta reciente ansia de conservar nuestro patrimonio se relacionaría con los cambios tan pronunciados de los últimos tiempos, lo que habría generado una pérdida de continuidad cultural, puesto que cambió el entorno físico y cultural de las sociedades. ¿Creés que es así?

W.R.A.: Creo que sí, aunque de forma parcial.

Sin duda los procesos de globalización promovieron estrategias de resistencia en cuanto a lo temporal y lo local. Hubo una defensa cerrada de la comarca y su tradición. Pero, más allá de importantes argumentaciones en contra del patrimonio en campos tan variados como el urbanismo o la economía, la globalización permitió también poner en red iniciativas distintas en el mundo que se retroalimentaron y fortalecieron con el intercambio de experiencias.

En este sentido, podemos decir que en las últimas décadas el patrimonio se ha fortalecido como actividad y disciplina cultural, con un creciente grado de conciencia social acerca de su valor y reconocimiento.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

D.K.: Y hoy en día las redes sociales parecen cumplir un rol en este sentido…

W.R.A.: Efectivamente. Las redes se han constituido en el canal fundamental para que la gente manifieste sus intereses, inquietudes y rechazos explícitos a operaciones dadas en el patrimonio. Las redes resultan un canal fundamental para la defensa del patrimonio, pero esto no elude desarrollar otros canales fundamentales para la puesta en valor del concepto y sus bienes culturales asociados. La escuela y los liceos, las universidades, la formación de posgrados y, por supuesto, una actividad académica y divulgativa variada en materia de publicaciones escritas y audiovisuales promueven una dimensión formativa fundamental.

D.K.: Muchos, como Lipe o Ballart, hablan del patrimonio más como un medio que como un fin, como un auténtico «banco de recursos». ¿Creés que es así o lo ves como un fin en sí mismo?

W.R.A.: Una exagerada adscripción a esta mirada puede hacer del patrimonio un instrumento peligroso. Es verdad que juega un papel importante en aspectos como el turismo, los desarrollos locales y en la generación de economías urbanas y territoriales. También es cierto que el patrimonio cultural fortalece la cohesión colectiva y ayuda a la construcción de un carácter social. Pero más allá de este sentido instrumental, ya sea material o espiritual, el patrimonio cultural es en sí un hilo fundamental en la relación con el pasado, que nos vincula con generaciones antecesoras y aporta sentidos en la construcción de futuro. De ahí que su significación supere las dimensiones más instrumentales a las que han hecho referencia autores como los citados. Esta idea de bienes intergeneracionales no es el resultado exclusivo de un pensamiento contemporáneo, sino que se desprende de la historia de la humanidad.

D.K.: ¿En qué sentido lo planteás?

W.R.A.: En el mundo oriental, antiguo, en la experiencia cultural helenística, en el proceso de mestización de la cultura en América, por citar solo algunos, podemos ver ejemplos de esto. Los desafíos que produce la transformación continua del tiempo exigen nuevas miradas acerca del pasado, en las que los bienes culturales legados por este son fundamentales. En este sentido, permiten afianzar proyectos de transformación futura y revisitarlos en claves nuevas; por eso decimos que el concepto de patrimonio es muy dinámico y exige siempre interrogar a los bienes del pasado.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

D.K.: ¿Podrías ampliar esta idea del patrimonio como concepto dinámico?

W.R.A.: Sí, efectivamente, con el pasaje del tiempo la idea de patrimonio está cambiando. Esto tiene que ver, de manera evidente, con cambios en la cultura, en la apreciación estética, en el conocimiento antropológico o, simplemente, con miradas nuevas acerca de la diversidad. Es cierto que el concepto de lo patrimonial que existía en el Uruguay en la década de 1970, cuando se crea la Ley de Patrimonio, no es el mismo que tenemos hoy. La propia categoría de *monumento histórico nacional* resulta hoy bastante obsoleta, ya que por patrimonio no entendemos exclusivamente bienes de carácter objetual y aislados, sino bienes culturales en contexto físico y temporal. Esto lleva a una reconsideración de sus escalas dimensionales. No se trata hoy de considerar una obra artística, un edificio o un resto arqueológico en forma aislada, sino en un marco más amplio. En este sentido, incluimos territorialidades de mayor dimensión, como barrios, ciudades y paisajes culturales. En síntesis, el patrimonio contemporáneo es mucho más diverso e inclusivo que lo que era 50 años atrás, y posiblemente en el devenir de los próximos años continúe transformándose.

D.K.: Esto me lleva a otra pregunta… ¿Cómo se pueden construir marcos jurídicos estables frente a un concepto tan variable?

W.R.A.: Es una muy buena pregunta que no tiene una respuesta fácil. Si asumimos la dimensión dinámica del concepto de patrimonio, necesitaremos marcos normativos suficientemente amplios para poder absorber los cambios que se produzcan en él. Es importante recordar que nuestra Ley de Patrimonio, la ley 14.040, fue una ley generalista que permitió proteger bienes tan variados como un objeto artístico –un anillo, una pulsera, un cuadro– o territorialidades mayores, como es el caso del Paisaje Cultural Industrial Fray Bentos. Por otra parte, siempre hay recursos interesantes que devienen de las convenciones de UNESCO, que, en la medida en que las suscribimos como Estado-parte, complementan las leyes nacionales e incorporan instrumentos de preservación que de pronto no formaban parte de la legislación nacional.

D.K.: A esto deberíamos agregar las complejidades que surgen de los conceptos de materialidad e inmaterialidad del patrimonio…

W.R.A.: Sí, es verdad. En los últimos treinta años hemos asistido al uso y manejo del concepto de inmaterialidad en el patrimonio. Esto ha llevado a una división bastante importante, que tiene su razón de ser en que el patrimonio inmaterial requiere de procesos específicos para el mejor acceso a su conocimiento, modalidades particulares de documentación y de puesta

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

en valor. Fueron los antropólogos, básicamente, quienes alentaron esta idea e hicieron interesantes aportes al concepto de patrimonio. No obstante, creo que, a pesar del necesario abordaje específico que requirieron los bienes inmateriales, no es posible establecer una drástica separación entre ambos tipos de bienes. Todo bien material tiene gran parte de su carga de valor concentrada en lo inmaterial y todo bien inmaterial, para poder manifestarse, requiere de soportes materiales.

Creo que en los próximos años vamos a asistir a un debilitamiento de la línea separadora entre ambos, que fue necesaria en un principio, pero dejará de serlo en el futuro. Tenderemos entonces a una comprensión más holística e integral del patrimonio cultural.

D.K.: ¿Qué compromiso crees que deberían tener los profesionales en humanidades con el patrimonio?

W.R.A.: Hay un compromiso que deviene del conocimiento y la íntima relación que ese campo disciplinar tiene con la materia patrimonial. En este sentido, la investigación y la docencia cumplen un papel fundamental en la línea de preservar, conservar y restaurar bienes culturales, así como en su puesta en valor social. Es importante tener claro que algunos campos disciplinares tienen un pobre desarrollo en materia de investigación –ya sea por la ausencia de líneas de investigación o por la falta de documentación y desarrollo de publicaciones– y esto tiene efectos adversos en los bienes culturales que integran el patrimonio.

Voy a poner un ejemplo. La historia del arte, a diferencia de la historia de la arquitectura en el Uruguay, no contaba hasta hace poco con los espacios institucionales necesarios, la generación de archivos documentales ni los procesos indispensables de catalogación. Este fenómeno se proyecta en la preservación de los bienes artísticos, tanto en lo que hace a su conservación y restauración como así también en las políticas específicas de estímulo a la compra por parte de los museos. Durante mucho tiempo se planteó, equívocamente, que la historia del arte era materia de personas ociosas, con exagerada disponibilidad de tiempo. Tal disparate hace que el Uruguay sea hoy uno de los países con peor nivel de catalogación artística en el contexto americano.

D.K.: Pero, concretamente, las facultades de humanidades del Uruguay, en sus distintos niveles, ¿deberían contar con materias específicas en el campo patrimonial?

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

W.R.A.: Más bien creo que, en la enseñanza primaria, secundaria y universitaria de grado, la materia patrimonial podría cortar transversalmente a las demás asignaturas y no ser en sí misma una materia específica. Sí creo que en los niveles de posgrado el patrimonio debe constituirse en un área de abordaje de diplomas, maestría y doctorado, tal como sucede, por ejemplo, en la Facultad de Arquitectura de la UDELAR o en la Facultad de Humanidades de la UM. Hay también ciertos campos específicos del patrimonio que deben alentarse, como la formación en museografía y museología, la gestión cultural del patrimonio material e inmaterial, la preservación y restauración de bienes artísticos materiales, entre otros.

D.K.: Finalmente, la pregunta que resulta evidente: ¿ves mayores posibilidades de futura inserción laboral en el área patrimonial?

W.R.A.: Sí, sin duda. Aunque deberán mediar algunos cambios, como la creación de una nueva ley que incluya formas novedosas en la posibilidad de captura de recursos económicos. En este sentido, es necesario recoger experiencias que han sido exitosas en otros campos de la cultura, aun cuando requieren de un afinamiento operativo; me refiero a la Ley de Mecenazgo, que prevé renuncias fiscales para todos aquellos que desean invertir en cultura. De lo que se trata es de ampliar este marco al campo de la conservación y restauración de bienes patrimoniales. También, en la medida en que se asuman ciertas deficiencias o ausencias en el campo de la investigación y el conocimiento, se irán generando nuevas líneas de trabajo que resulta indispensable fomentar.

Finalmente, el patrimonio requiere de una gestión cultural específica y cada vez más profesional e innovadora, tanto en la consolidación de eventos como en la materialización de productos. Hay allí un espacio nuevo que tenderá a crecer.

D.K.: Para cerrar, en pocas palabras, ¿qué es el patrimonio para vos?

W.R.A.: Básicamente el patrimonio es una selección que forma parte de un relato. A medida que ese relato cambia, también cambia el sentido de lo patrimonial. Siempre digo que el patrimonio se parece mucho a la historia, porque del pasado vamos eligiendo aquellos hechos que hilan nuestro discurso y nuestra mirada. Con los bienes culturales del patrimonio sucede lo mismo, de ahí su carácter dinámico o cambiante.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 265-271

Agradecimiento a los pares evaluadores externos

El Consejo Editorial de *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, agradece el trabajo honorario de los académicos investigadores que han contribuido en su calidad de expertos, con su tiempo y esfuerzo, en la evaluación de los artículos de investigación publicados por la revista.

El arbitraje por pares según el sistema doble ciego constituye una parte obligatoria del proceso editorial de *Humanidades*. El Consejo Editorial reconoce el esfuerzo y el tiempo que conlleva una buena revisión y la importancia de la retroalimentación para garantizar la calidad, originalidad y rigurosidad científica de los artículos publicados.

Evaluadores externos por orden alfabético

Gonzalo Aguiar Malosetti (Florida Atlantic University, Estados Unidos)

Analhi Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Rodolfo Aguirre Salvador (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Marina Alvarado Cornejo (Universidad Católica Cardenal Silva Henríquez, Chile)

María Teresa Álvarez Icaza (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Eduardo Álvarez Pedrosian (Universidad de la República, Uruguay)

Santiago Argüello (Universidad de Navarra, España)

Esteban Arias Castañeda (Universidad Autónoma de México, México)

Mariano Asla (Universidad Austral, Argentina)

Jean-Philippe Barnabé (Université de Picardie, Francia)

Vicente Bellver (Universidad de Valencia, España)

Oscar Beltrán (Universidad Católica Argentina, Argentina)

Víctor Bermúdez (Universidad de Salamanca, España)

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 273-276

María Jesús Bernal (Universidad de Salamanca, España)

Elvira Blanco (Universidad Católica del Uruguay, Uruguay)

Juan Blanco Ilari (Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina)

Martina Bortignon (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile)

Alejandra Bottinelli Wolleter (Universidad de Chile, Chile)

Margarida Casacuberta (Universidad de Girona, España)

Raquel Cascales Tornel (Universidad de Navarra, España)

Bernat Castany Prado (Universidad de Barcelona, España)

Raffaele Cesana (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Edoardo Cruz (Pontificia Universidad Catolica de San Pablo, Brasil)

Alfredo Culleton (Universidad Unisinos, Brasil)

Claudia Darrigrandi (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile)

Ricardo Delbosco (Universidad Católica Argentina, Argentina)

Panagiotis Deligiannakis (Universidad Iberoamericana, México)

Pablo Drews (Universidad de la República, Uruguay)

Romina España (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Laura Estrin (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Felipe Fernández Armesto (Universidad Notre Dame, Estados Unidos)

José Fernández López (Universidad de Sevilla, España)

Juan Francisco Franck (Universidad Austral, Argentina)

Pablo Frontela (Universidad Internacional de La Rioja, España)

Leonardo Gaitán (Universidad de Navarra, España)

Jaime Galgani (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile)

Amelia Gamoneda Lanza (Universidad de Salamanca, España)

Ignacio Garay (Universidad de Navarra, España)

Hector Ghiretti (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Nicolás Alejandro González Quintero (University of Texas at Austin, Estados Unidos)

Federico Guzmán (Instituto Tecnológico Autónomo de México, México)

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 273-276

Juan Carlos Hernández Núñez (Universidad de Sevilla, España)

María Lucrecia Johansson (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)

Emilio José Justo Dominguez (Universidad de Salamanca, España)

Juan Francisco Loitegui (Universidad Austral, Argentina)

Andrés Luque Teruel (Universidad de Sevilla, España)

Jorge Marcone (Rutgers University, Estados Unidos)

Nieves Marín Cobos (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Laura María Martínez (Universidad Complutense de Madrid)

Diego Mauro (CONICET, Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Mónica Montes Betancourt (Universidad de Navarra, España)

Francisco Montes González (Universidad de Sevilla, España)

Inés Moreno (Universidad de la República, Uruguay)

Julieta Ogaz (Universidad de los Andes, Chile)

Jorge Olivera (Universidad Complutense de Madrid, España)

Fernando Ordóñez (Universidad de la República, Uruguay)

Eugenia Ortiz (CONICET, Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

Bernat Padró (Universidad de Barcelona, España)

Nicolás Pagano (Universidad Católica Argentina)

Soledad Paladino (Universidad Austral, Argentina)

Pierre-Louis Patoine (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Francia)

Moisés Pérez Marcos (Facultad de Teología San Vicente Ferrer, España)

Nelson Pierrotti (Universidad de la Empresa, Uruguay)

Alexandra Pita (Universidad de Colima, México)

Esteban Pittaro (Universidad Austral, Argentina)

Carolina Porley (Universidad Católica del Uruguay, Uruguay)

Adrián Pradier (Universidad de Valladolid, España)

Ignacio Quintanilla Navarro (Universidad Complutense de Madrid, España)

Luis Román Rabanaque (Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina)

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 273-276

Laura Reali (Université Paris VII Diderot, Francia)

Ana Ribeiro (Universidad Católica del Uruguay, Uruguay)

José Francisco Robles (University of Washington, Estados Unidos)

Pablo Rocca (Universidad de la República, Uruguay)

Hernán Rodríguez (Universidad de la República, Uruguay)

Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos)

Mauricio Rubilar Luengo (Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile)

Guillermo Sabbioni (Universidad Torcuato Di Tella, Argentina)

María Pilar Saiz-Cerreda (Universidad de Navarra, España)

Francisco Xavier Sánchez Hernández (Universidad Pontificia de Mexico, México)

Juan José Sanguineti (Pontificia Universidad de la Santa Cruz, Italia)

Marcelo Sanhueza (Universidad de Chile, Chile)

Dulce María Santiago (Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina)

Cecilia Sturla (Universidad Católica de Salta, Argentina)

Analía Teijeiro (Universidad Católica Argentina, Argentina)

Vanessa Tessada (Universidad Autónoma de Chile, Chile)

Daniela Tomeo (Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Juan Torbidoni (Universidad Católica Argentina, Argentina)

Amilcar Torrão Filho (Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil)

Obdulia Torres González (Universidad de Salamanca, España)

Alejandra Torres Torres (Universidad de la República, Uruguay)

Sara Uboldi (Università di Modena e Reggio Emilia, Italia)

Beatriz Vegh (Universidad de la República, Uruguay)

Cristina Viñuela (Universidad Austral, Argentina)

Antonia Viu (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile)

Gabriel Zanotti (Universidad Austral, Argentina)

Esther Zarzo (Universidad de Alicante, España)

Pablo Zunino (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 273-276

Directrices para autores/as:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo es una revista de Filosofía, Historia y Literatura, editada en forma semestral (junio y diciembre de cada año) por la Facultad de Humanidades y Educación y el Centro de Documentación y Estudios de Iberoamérica, unidades académicas de la Universidad de Montevideo.

Compromiso con el editor y copyright:

Sólo se publicarán contenidos originales, que no estén comprometidos para otra publicación y cuyo(s) autor(es) esté(n) en plena posesión de los derechos de publicación. El envío de los originales al editor supone que el autor o los autores de las colaboraciones ceden a **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** los derechos de reproducción de los textos admitidos. A su vez, se deberá consignar expresamente los casos de co-autoría, así como los casos en los que el autor recibió colaboraciones, sugerencias o comentarios de terceros.

Aviso de derechos de autor:

Esta revista es publicada por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Educación y el Centro de Documentación y Estudios de Iberoamérica, unidades académicas de la Universidad de Montevideo.

Los autores que publican en esta revista aceptan los siguientes términos:

Los autores conservan los derechos de autor y conceden a la revista el derecho de primera publicación de la obra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional, que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

Se permite y anima a los autores a publicar su trabajo en línea (en repositorios o en su sitio web) después de la presentación de este número de *Humanidades*, ya que esto puede generar intercambios productivos, así como una citación mayor del trabajo publicado (ver "The Effect of Open Access", http://opcit.eprints.org/oacitation-biblio.html).

Declaración de privacidad:

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por la revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Sistema de arbitraje:

Los textos enviados por los colaboradores a la revista *Humanidades* –sin los datos de autoría– son recibidos por el editor asociado; éste verifica la conformidad con los criterios y las normas establecidas. Si en esta primera parte del proceso de revisión surgiera alguna duda, el texto es derivado al Consejo Editorial; éste decide en forma definitiva sobre la consulta y comunica la resolución al editor asociado. Cuando un texto no cumple con las normas previstas o no recibe la aprobación en alguna de las etapas del proceso, el editor asociado transfiere la decisión al autor o autores en el plazo más breve posible.

El texto aprobado en la primera etapa pasa al arbitraje anónimo y confidencial –método de doble ciego–, a cargo de evaluadores externos que deben ser dos como mínimo. Son los encargados de estudiar la calidad científica y metodológica del texto que puede ser objeto de la aceptación, el rechazo o la aceptación con modificaciones. En el último caso, el editor asociado reenvía al autor el texto con las modificaciones y éste puede admitirlas o fundamentar una discrepancia parcial. Cuando el editor asociado recibe nuevamente el texto, verifica que se hayan hecho las modificaciones sugeridas por los evaluadores o acepta la discrepancia del autor. Es el editor asociado quien debe confirmar o no que el texto pase a la última fase del proceso, antes de ser incorporado al número de la revista al que vaya destinado. La decisión final se comunica al autor en un plazo máximo de ocho meses a partir de la fecha de la recepción del texto. El editor asociado podrá considerar en algún caso la pertinencia de que un evaluador disponga de un tiempo extraordinario para completar su análisis del texto.

Si aparece una discrepancia notoria entre los evaluadores, el editor asociado está facultado para solicitar una nueva evaluación en igualdad de condiciones con las dos primeras; esta tercera definirá el juicio sobre el texto.

Todos los evaluadores se comprometen a observar normas éticas y de investigación científica aceptadas con carácter universal. La revista *Humanidades* podrá precisarlas oportunamente.

Una vez aprobado el artículo para su publicación, el autor deberá firmar y enviar la Declaración de originalidad del escrito.

Cuando el número se publica, los autores reciben un ejemplar del correspondiente número de la revista *Humanidades*.

Declaración de originalidad:

Los autores deben aceptar y firmar la presente Declaración de originalidad, y enviarla al correo electrónico: revistahumanidades@um.edu.uy.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

HUMANIDADES: revista de la Universidad de Montevideo

Declaración de originalidad

Título del trabajo que se presenta:_____

_____

Por medio de esta declaración certifico que soy el autor del trabajo que estoy presentando para su posible publicación en *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (en adelante: la revista) y que su contenido es original y el resultado de mi personal contribución intelectual. Ninguno de los datos presentados en este trabajo ha sido plagiado, inventado, manipulado o distorsionado. Asumo que la identificación de plagio en el texto es causa de rechazo por parte de la revista y que en caso de detectarse un plagio se me comunicará el motivo. Todos los datos, figuras, tablas, fotografías y las referencias a materiales ya publicados están debidamente identificados con sus respectivos créditos e incluidos en las notas bibliográficas y en las citas, también los datos no publicados obtenidos mediante comunicación verbal o escrita. Cuento, además, con las debidas autorizaciones de quienes poseen los derechos patrimoniales sobre estos materiales.

Declaro estar en conocimiento de que la revista adhiere a las normas y códigos de ética internacionales establecidos por el Committee on Publication Ethics, COPE, https://publicationethics.org/ para promover la investigación y su publicación. Por lo anterior, asumo que todos los materiales que se presentan están totalmente libres de derecho de autor y, por lo tanto, me hago responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad de Montevideo y a la revista.

Declaro que este artículo es inédito y que no lo he presentado a otra publicación seriada, para su respectiva evaluación y posterior publicación. En caso de que el artículo _____ sea aprobado para su publicación, como autor (a) y propietario (a) de los derechos de autor faculto de manera ilimitada en el tiempo a la Universidad de Montevideo para que incluya dicho texto en la revista, para que pueda reproducirlo, editarlo, distribuirlo, exhibirlo y comunicarlo en el país y en el extranjero por medios impresos, electrónicos, CD-ROM, Internet en texto completo o cualquier otro medio conocido o por conocer.

Declaro conocer que la versión publicada del artículo se distribuirá en Internet bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). En el caso de que corresponda, dejo personal constancia de que las personas que han trabajado en este artículo aprobaron su versión final y están de acuerdo con su publicación. También reconozco todas las fuentes de financiación utilizadas para este trabajo e indico expresamente, si corresponde, el organismo financiador, y cualquier otro vínculo comercial, financiero o particular con personas

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

o instituciones que pudieran tener intereses con el trabajo propuesto y así queda registrado en el apartado Observaciones.

Como contraprestación por la presente autorización, declaro mi conformidad de recibir un (1) ejemplar del número de la revista en que aparezca mi artículo. Acepto, además, que si son varios los autores del mismo artículo, el investigador principal recibirá un (1) ejemplar y cada coautor un (1) ejemplar.

Para constancia de lo anteriormente expuesto, firmo esta declaración a los _____ días del mes de _____ del año _____, en la ciudad de _____.

Nombre, Firma y Documento de Identificación (si son varios autores, cada uno debe firmar). ----------

Observaciones:----------

Normas éticas y conflictos de intereses:

Humanidades adhiere a las normas y códigos de ética internacionales establecidos por el Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, https://publicationethics.org/).

Los autores reconocen todas las fuentes de financiación utilizadas en sus trabajos e indican expresamente, si corresponde, el organismo financiador, y cualquier otro vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses con el trabajo propuesto.

Detección de plagio:

La identificación de plagio en el texto es causa de rechazo por parte de la revista *Humanidades*. En caso de detectarse un plagio se comunica al autor el motivo del rechazo de su contribución exponiendo claramente las evidencias del plagio.

La revista emplea el servicio de detección de plagio y verificación de originalidad de Unicheck, https://unicheck.com/es-es.

Cargos por gestión de artículos:

Humanidades no cuenta con cargos o tasas por el procesamiento de los artículos (Article Processing Charge [APC]) enviados por los autores. Tampoco se abona tasa alguna por la presentación de los textos al proceso de evaluación.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Envíos de originales:

Se aceptarán escritos en los siguientes idiomas: español, inglés, francés y portugués.

La revista está compuesta por 4 secciones: *Estudios*, *Artículos*, *Reseñas* y *Entrevista*.

Los contenidos sometidos a arbitraje serán los de las secciones: *Estudios* y *Artículos*.

Las reseñas de libros y el proemio de los estudios tendrán una evaluación de calidad a cargo del Consejo de Redacción.

El nombre del autor o de los autores de los escritos remitidos no deberá figurar en el archivo ni en la copia enviada para evaluación.

En caso de que los textos enviados tengan gráficos o imágenes, éstos se enviarán en un archivo aparte en alta resolución (formato jpg).

La sección *Estudios* estará compuesta por un máximo de 4 escritos sobre un tema anunciado con la publicación del número precedente de la revista, o a través de otros medios de comunicación académicos.

Los trabajos presentados para la sección *Estudios* deberán incluir:

1) Breve curriculum vitae (máximo de 6 renglones), que incluya:
   a) Nombre completo.
   b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: https://orcid.org/).
   c) Cargo e institución académica a la que pertenece.
   d) Dirección de correo electrónico.
2) Título del trabajo en español, inglés y portugués.
3) El texto del trabajo debe tener entre 8.000 y 15.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen).
4) Resumen de 200 palabras como máximo, en español, inglés y portugués.
5) Palabras claves hasta 6, en español, inglés y portugués.
6) Bibliografía al final del texto presentada de acuerdo a las normas de la revista.

La revista podrá incluir, asimismo, textos en la sección artículos que responderán o no a sus áreas de estudios.

Los trabajos presentados para la sección *Artículos* deberán adjuntar:

1) Breve curriculum vitae (máximo de 6 renglones), que incluya:
   a) Nombre completo.
   b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: https://orcid.org/).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

c) Cargo e institución académica a la que pertenece.

d) Dirección de correo electrónico.

2) Título del trabajo en español, inglés y portugués.

3) El texto del trabajo debe tener entre 6.000 y 10.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen).

4) Resumen de 200 palabras como máximo, en español, inglés y portugués.

5) Palabras claves hasta 6, en español, inglés y portugués.

6) Bibliografía al final del texto presentada de acuerdo a las normas de la revista.

La sección *Reseñas* podrá incluir notas sobre libros de interés en las áreas de estudio de la revista.

Los escritos remitidos deberán contar con toda la información bibliográfica del libro reseñado (título, autor, ciudad, editorial, año y número de páginas) y no excederán las 2.000 palabras. Se adjuntará un breve curriculum vitae del autor (máximo de 6 renglones), que incluya:

a) Nombre completo.

b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: https://orcid.org/).

c) Cargo e institución académica a la que pertenece.

d) Dirección de correo electrónico.

Plazo de recepción de originales: para el número de junio, hasta el 1 de noviembre del año anterior; para el número de diciembre, hasta el 30 de abril del año en curso.

Normas de estilo generales:

La revista adopta las normas aprobadas por la Real Academia Española en su *Libro de estilo de la lengua española* (2018), para todo lo relativo a reglas gramaticales, ortografía, etc. y la explicitación sobre el trabajo intelectual del *Manual de estilo de la lengua española* de José Martínez de Sousa, Ediciones Trea, S.L., 2012.

Las comillas se usan por este orden:

Se abre y cierra con las comillas latinas (« »); si dentro de este entrecomillado es preciso utilizar nuevas comillas, se abre y cierra con las comillas inglesas (“ ”); si dentro de estas es necesario abrir un nuevo tipo de comillas, se emplean las simples o sencillas (‘ ’).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

En el caso de citas textuales deben aparecer insertadas dentro del párrafo cuando son citas breves que no superan las seis líneas, entre comillas latinas (« »). Si son más extensas se recomienda colocarlas, sin comillas, en un párrafo aparte, en un cuerpo menor que el texto general, respetando una sangría mayor, ejemplo:

Cuando se le preguntó si sabía o le constaba que la María Josefa hubiera dado algunos fundamentos graves que afectaran la honra y crédito de Rivas, sostuvo:

> [...] es publico conocimiento y notoria en todo aquel barrio su sucepcion, honestidad, y buen proceder, y que solo si pocos dias antes el propio rivas le havia comentado al que declara como un moso que esta en su esquina llamado francisco blanco se la havia pedido para casarse con ella, al que le respondio que si que era gustoso en eyo que se esperase que viniese su muger que entonces se havia de ejecutar, y que dicho moso lo havia encargado el secreto, y es bueno que me encarga el secreto, y se a valido de una muger del barrio que es Doña Ana de la Solla para que le grangee la voluntad a la muchacha pues sabremos como ha de ser este casamiento y discurre el declarante que de aqui a nacido el encono de dicho Rivas [...] en venganza de no haber querido consentir en su animo torpe que el tenia.[38]

La llamada de nota se sitúa siempre después del signo de puntuación, sea este el que sea, a excepción del guión, al que precede.

No se utilizarán negritas y subrayados en las citas.

La revista *Humanidades* cuenta con un corrector de estilo y se reserva el derecho a realizar modificaciones, en caso de estar en desacuerdo con el autor, prevalecerá el criterio de la revista.

No se publicarán trabajos que no respeten las normas para los colaboradores de la revista.

Normas formales de citado textual:

Las referencias bibliográficas de los textos enviados a *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* deben de cumplir con las normas del Manual de estilo de Chicago http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html, a fin de poder ser presentados al proceso de evaluación. Se tomará el estilo de las Humanidades: notas al pie de página y una bibliografía al final del escrito. Las referencias de las fuentes citadas se listan en un párrafo aparte en orden alfabético bajo el encabezamiento de Referencias bibliográficas al final del trabajo.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Para citar un libro:

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, *Título de la obra en cursiva* (lugar de publicación: editorial, año), página/s de donde se toma la cita. Se debe respetar la sangría de primera línea.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido(s), Nombre o nombres. *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: editorial, año. Se debe respetar la sangría francesa.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.
5. *The complete tales of Henry James*, ed. Leon Edel, vol. 5, 1883-1884 (London: Rupert Hart-Davis, 1963), 32-33.

Nota corta al pie de página:

Aplica para la segunda y posteriores citas de una obra.

6. *Complete tales of Henry James*, 5:34.
7. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
8. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
9. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliografía (en orden alfabético):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

James, Henry. *The complete tales of Henry James*. Edited by Leon Edel. 12 vols. London: Rupert Hart-Davis, 1962-64.

Cuando se trate de libros con más de tres autores, las notas al pie de página deben incluir el nombre del primer autor seguido por "et al.". En la bibliografía se ponen todos los autores.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Para citar un capítulo o parte de un libro:

Las partes de un libro como capítulos, ponencias de un congreso, prólogos, etc. se citan de la siguiente manera:

Notas al pie de página: Nombre y apellido/s del autor/es de la parte, "Título de la parte entre comillas", en *Título de la obra en cursiva*, editores. (Lugar de publicación: editorial, año), página/s.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido/s, nombre/s del autor/es de la parte. "Título de la parte entre comillas". En *Título de la obra en cursiva*, editores. Página/s. Lugar de publicación: editorial, año.

En las notas, citar las páginas específicas. En la bibliografía, incluir el rango del capítulo o parte del libro.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Ignacio Arellano, "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes", en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.

Nota corta al pie de página:

2. Arellano, "El ingenio conceptista", 12.

Bibliografía (en orden alfabético):

Arellano, Ignacio. "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes". En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Para citar un e-book:

Para libros consultados en línea, agregar la URL como parte de la cita.

Para los libros con derechos de autor consultados a través de una base de datos de bibliotecas comerciales, mencione el nombre de la base de datos comercial en lugar de la URL.

En el caso de libros descargados en un dispositivo, indicar el formato del mismo (por ejemplo, EPUB o PDF) e incluir la aplicación o el dispositivo requerido para ver o acceder al archivo.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.
2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.
4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.
5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digtal Editions EPUB.

Nota corta al pie de página:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.
7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.
8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.
9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliografía (en orden alfabético):

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.

Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.

Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.

Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.

Para citar un artículo de una revista impresa o electrónica:

En las notas citar las páginas específicas. En la bibliografía incluir el rango de páginas del artículo. Para artículos consultados en línea incluir la URL o la base de datos. Si el artículo tiene DOI (Digital Object Identified) es preferible incluir este enlace permanente que la URL.

Notas al pie de página (Nombre y apellido/s del autor, "Título del artículo entre comillas", *t*ítulo de la revista en cursiva volumen de la revista (año de publicación): página/s de donde se toma la cita.

Bibliografía: Apellidos(s), nombre/s del autor. "Título del artículo entre comillas". *Título de la revista en cursiva* volumen de la revista (año de publicación entre paréntesis): primera página- última página del artículo.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Elena Ruibal, "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, "Bolivarianismos de papel", *Revista de indias* 77, nº 270 (mayo-agosto 2017): 359, http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

3. Peter LaSalle, "Conundrum: a story about reading", *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality", *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 9–10, https://doi.org/10.1086/690235.
5. Juan Francisco Franck, "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 5 (2019): 10 https://doi.org/10.25185/5.1.

Nota corta al pie de página:

6. Ruibal, "Alonso Quijano", 63.
7. Langue, "Bolivarianismos de papel", 361.
8. LaSalle, "Conundrum", 97.
9. Keng, Lin y Orazem, "Expanding college access", 23.

Bibliografía (en orden alfabético):

Franck, Juan F. "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias" *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo,* nº 5, (2019): 9-25. https://doi.org/10.25185/5.1.

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem. "Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality". *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 1–34. https://doi.org/10.1086/690235.

Langue, Frédérique. "Bolivarianismos de papel". *Revista de indias* 77, nº 270 (2017): 257-378. http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.

LaSalle, Peter. "Conundrum: a story about reading". *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95-109. Project MUSE.

Ruibal, Elena. "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 61-71.

Para citar una tesis:

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, "Título de la tesis" (Tesis doctoral, Tesis de maestría, Tesis de grado, Institución, año), página/s de donde se toma la cita.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellidos(s), nombre/s del autor. "Título de la tesis". Tesis doctoral, Tesis de maestría, Tesis de grado, Institución, año.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad al Islam" (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Nota corta al pie de página:

3. Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad", 47-48.
4. Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad", 415.

Bibliografía (en orden alfabético):

Jiménez Castillo, Pedro. "Murcia. De la antigüedad al islam". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Lago de Fernández, Carmen Cecilia. "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Para citar un artículo de prensa:

El nombre del autor (si se conoce) y el título de artículo se citan de forma muy similar a los elementos correspondientes en las revistas

El mes, el día y el año son los elementos indispensables.

Si el documento se publica en alguna sección, se puede dar el número de sección (por ejemplo, sección 1) o el título (por ejemplo, Nación).

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, "Título del artículo", título del periódico, día mes, año, sección, URL.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido/s, Nombre/s del autor. "Título del artículo". Título del periódico, día mes, año. Sección. URL.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. László Erdélyi, "Un detective en el virreinato", *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html.

Nota corta al pie de página:

2. Erdélyi, "Un detective en el virreinato".

Bibliografía (en orden alfabético):

Erdélyi, László. "Un detective en el virreinato". *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html.

Sí el artículo no tuviese autor, se coloca en primer lugar el nombre del periódico.

Para citar una entrevista:

Las entrevistas no publicadas, conversaciones, correos electrónicos, mensajes de texto o similares, se citan en el texto ("En conversación telefónica con el autor el 7 de julio de 2010, el líder sindicalista admitió que…") o en notas, raramente se incluyen en

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

la bibliografía. Las citas deben incluir los nombres tanto de la persona entrevistada como del entrevistador; información de identificación breve, si corresponde; el lugar o fecha de la entrevista (o ambas, si se conoce). Agregar si hay una transcripción o grabación disponible y dónde se puede encontrar. Normalmente comienza por el nombre de la persona entrevistada. El entrevistador, en caso de mencionarse, figura en segundo lugar.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.
2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

Una entrevista que ha sido publicada, transmitida o está en línea, generalmente se puede tratar como un artículo u otro elemento de una publicación periódica. Las entrevistas consultadas en línea deben incluir una URL.

Nota al pie de página:

1. Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English," entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

Nota corta al pie de página:

2. Stamper, entrevista.

Bibliografía (en orden alfabético):

Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English". Entrevista por Terry Gross. Fresh Air, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

Para citar un sitio web:

Para citar el contenido original del sitio web se debe incluir: el título o la descripción de la página específica (si se cita); el título o la descripción del sitio como un todo; el propietario o patrocinador del sitio; y una URL.

Las citas del contenido del sitio web se pueden limitar al texto ("El 2 de mayo de 2019, la Biblioteca Universitaria mencionaba en su sitio web…") o en una nota. Si se quiere una cita más formal, puede realizarse de acuerdo al ejemplo que figura a continuación. Debido a que el contenido está en permanente cambio se debe incluir una fecha de publicación o fecha de revisión o modificación. Si no se puede determinar dicha fecha, incluya una fecha de acceso.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. "Biblioteca Universitaria", Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

Nota corta al pie de página:

2. Universidad de Montevideo, "Biblioteca Universitaria".

Bibliografía (en orden alfabético):

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019. http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

Para citar una entrada de blog:

Las publicaciones del blog se citan como artículos de prensa en línea.

Las citas incluyen al autor de la publicación; el título de la publicación, entre comillas; el título del blog, en cursiva; la fecha de la publicación; y una URL. La palabra blog se puede agregar entre paréntesis después del título del blog (a menos que la palabra blog sea parte del título).

Las entradas de blog o comentarios pueden citarse en el texto ("En un comentario publicado en el blog Biblioteca UM: noticias el 19 de abril de 2016…") en lugar de en una nota y, generalmente, se omiten en la bibliografía. Si se necesita una entrada de bibliografía, debe aparecer debajo del autor de la publicación.

Nombre y apellido/s del autor, "Título de la entrada", *título del blog* (blog), día mes, año, URL.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. Daniela Vairo, "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas", *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

Bibliografía (en orden alfabético):

Vairo, Daniela. "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas". *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Cita de cita:

Citar una fuente de una fuente secundaria ("citado en") se debe evitar, ya que se espera que los autores hayan examinado las obras que citan. Sin embargo, si una fuente original no está disponible, se deben enumerar tanto la fuente original como la secundaria.

Primero se cita la fuente primaria seguido de "citado en" y luego la fuente secundaria.

Nota al pie de página:

1. Manuel Graña González, La escuela de periodismo (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliografía (en orden alfabético):

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag.* Pamplona: EUNSA, 1996.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Author Guidelines:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo is a journal of Philosophy, History and Literature, published every six months (June and December of each year) by the Faculty of Humanities and Education and the Centre for Documentation and Ibero-American Studies, academic units of the Universidad de Montevideo.

Commitment to the editor and copyright:

Only original content that is not committed to another publication and whose author(s) are in full possession of publishing rights will be published. The submission of the originals to the editor entails that the author or the authors of the collaborations give to **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** the reproduction rights of the admitted texts. In turn, cases of co-authorship must be expressly stated, as well as cases in which the author received collaborations, suggestions or comments from third parties.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Notice of copyright:

This Journal is published by the Faculty of Humanities and Education and the Centre for Documentation and Ibero-American Studies, academic units of the Universidad de Montevideo.

The authors who publish in this journal accept the following terms:

The authors retain the copyright and grant the journal the right of first publication of the work under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International license, which allows others to share the work with an acknowledgment of authorship and an acknowledgment of their initial publication in this journal. Authors are allowed and encouraged to publish their work online (in repositories or on their website) after the presentation of this issue of *Humanidades*, as this can generate productive exchanges, as well as a higher citation of the published work (see "The Effect of Open Access", http://opcit.eprints.org/oacitation-biblio.html).

Privacy statement:

The names and email addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes stated by the journal and will not be available for any other purpose or another person.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Arbitration system:

Texts sent by the contributors to the journal of *Humanidades* –without the authorship data– are received by the associate editor, in charge of verifying compliance with the established criteria and standards. If in this first stage of the review process any doubt shall arise, the text is referred to the Editorial Board; which definitively decides about the consultation and communicates the resolution to the associate editor. If a text does not meet the required standards or does not receive approval in any of the stages of the process, the associate editor transfers the decision to the author or authors in the shortest time possible.

The text approved in the first stage goes to anonymous and confidential arbitration –double blind method–, in charge of external evaluators that must be a mínimum of two. They will evaluate the scientific and methodological quality of the text that can be object of acceptance, rejection or acceptance with modifications. In the latter case, the associate editor resends the text with the modifications to the author, who can admit the modifications or substantiate a partial discrepancy. When the associate editor receives the text again, he verifies that the modifications suggested by the evaluators have been made or he accepts the discrepancy of the author. It is the associate editor that must confirm if the text goes to the last stage of the process or not, before being incorporated into the intended issue of the journal. The final decision is communicated to the author within a maximum period of eight months from the date of receipt of the text. The associate editor may consider, in some cases, the appropriateness for an evaluator to have an extraordinary time to complete the analysis of the text.

If a notorious discrepancy appears between the evaluators, the associate editor is entitled to request a new evaluation on equal terms with the first two; this third evaluation will define the judgment on the text.

All the evaluators are committed to observe the accepted ethical and scientific research norms of universal character. The journal may specify them in a timely manner.

Once the article is approved for publication, the author must sign and send the Declaration of Originality of the writing.

When the issue is published, the authors receive a copy of the corresponding issue of the *Humanidades* journal.

Declaration of Originality:

The authors must accept and sign the declaration of originality and send it to the following email address: revistahumanidades@um.edu.uy.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

HUMANIDADES: REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Declaration of originality

Title of work presented: ----------

By means of this declaration I certify that I am the author of the work I am presenting for possible publication in *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (the journal) and that its content is original and the result of my personal intellectual contribution. None of the data presented in this work has been plagiarized, invented, manipulated or distorted. I accept that the identification of plagiarism in the text is a reason for rejection by the journal and that if a plagiarism is detected, the reason will be communicated. All data, figures, tables, photographs and references to previously published materials are duly identified with their respective credits and included in the bibliographic notes and citations, as well as unpublished data obtained through verbal or written communication. I also have the proper authorizations of those who own the copyrights on these materials.

I declare to be aware that the journal adheres to the international standards and codes of ethics established by the Committee on Publication Ethics, COPE, (https://publicationethics.org) to promote research and its publication. Therefore, I asume that all presented materials are completely free of copyright and, as a result, I am the only responsible for any litigation or claim related to intellectual property rights, exempting the Universidad de Montevideo and the journal.

I declare that this article is unpublished and that I have not submitted it to another serial publication, for its respective evaluation and subsequent publication. In the event that the article ---------- is approved for publication, as author and owner of the author's rights, I authorize the Universidad de Montevideo to include this text in the journal with no limits in time, so that it can be reproduced, edited, distributed, displayed and communicated in the country and abroad by print, electronic format, CD-ROM, Internet, in full text or any other means known or unknown.

I declare to know that the published version of the article will be distributed on the Internet under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0). In the applicable cases, I leave personal evidence that the people who have worked on this article approved its final version and agree to its publication. I also acknowledge all sources of funding used for this work and expressly indicate, if appropriate, the funding agency, and any other commercial, financial or private link with persons or institutions that may have an interest in the proposed work and this is properly stated in the *Observations* section.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

As consideration for this authorization, I declare my consent to receive one (1) copy of the issue of the journal in which my article appears.

I also accept that if there are several authors of the same article, the principal investigator will receive one (1) copy and each coauthor one (1) copy. For proof of the above, I sign this declaration on the ---------- days of the month of ---------- of the year ----------, in the city of ----------.

Name, Signature and ID Document (if there are more than one author, every author needs to sign). ----------

Observations:----------

Ethical codes and conflicts of interest:

Humanidades adheres to the international standards and codes of ethics established by the Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, https://publicationethics.org/.

The authors acknowledge all sources of funding used in their work and expressly indicate, when appropriate, the funding agency and any other commercial, financial or private link with persons or institutions that may have interests with the proposed work.

Plagiarism Detection:

The identification of plagiarism in the text is a reason for rejection by *Humanidades* journal. If plagiarism is detected, the author is informed of the reason for the rejection of his contribution, with the evidence of plagiarism clearly stated.

The journal uses Unicheck's plagiarism detection and verification of originality service, https://unicheck.com/es-es

Charges for processing articles:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, does not have charges or fees for the processing of articles (Article Processing Charge [APC]) sent by the authors. There is no fee paid for the presentation of the texts to the evaluation process either.

Sending the originals:

Written texts will be accepted in the following languages: Spanish, English and Portuguese.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

The journal is composed of 4 sections: *Studies*, *Articles*, *Reviews* and *Interview*.

The contents submitted to arbitration will be those of the following sections: *Studies* and *Articles*.

The books' reviews and the prologue of the studies will have a quality assessment performed by the Editorial Board.

The name of the author (or authors) of the submitted texts must not appear in the file or in the copy sent for evaluation. In the cases that the texts sent have graphics or images, they will be sent in a separate file in high resolution (jpg format).

The *Studies* section will be composed of a maximum of 4 writings on a subject announced in the publication of the previous issue of the journal, or through other academic media. The works presented for the Studies section should include:

1) Short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines), including:
   a) Full name.
   b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following. link: https://orcid.org/).
   c) Position and academic institution to which the researcher belongs.
   d) Email address.
2) Title of the work in English, Spanish and Portuguese.
3) The text of the work must have between 8,000 and 15,000 words (without counting footnotes, bibliography, title and summary).
4) Summary of a maximum of 200 words, in English, Spanish and Portuguese (Abstract).
5) Key words (up to 6), in English, Spanish and Portuguese.
6) Bibliography at the end of the text presented in accordance with the citation norms of the journal.

The journal may also include texts in the *Articles* section that will relate or not to their areas of study.

The works submitted for the Articles section must attach:

1) Short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines), including:
   a) Full name.
   b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following link: https://orcid.org/).
   c) Position and academic institution to which the researcher belongs.
   d) Email address.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

2) T itle of the work in English, Spanish and Portuguese.

3) T he text of the work must have between 6,000 and 10,000 words (without counting footnotes, bibliography, title and summary).

4) Summary of a maximum of 200 words, in English, Spanish and Portuguese. (Abstract).

5) Key words (up to 6), in English, Spanish and Portuguese.

6) Bibliography at the end of the text presented in accordance with the citation norms of the journal.

The *Reviews* section may include notes on books of interest in the areas of study of the journal. The submitted works must have all the bibliographic information of the reviewed book (title, author, city, publisher, year and number of pages) and shall not exceed 2,000 words. A short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines) must be attached, including:

a) Full name.

b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following link: https://orcid.org/).

c) Position and academic institution to which the researcher belongs.

d) Email address.

Deadline for receipt of manuscripts: for the June issue, until 1 November of the previous year; for the December issue, until 30 April of the current year.

General style rules:

The journal adopts the norms approved by the Real Academia Española in its *Libro de estilo de la lengua española* (2018), for everything related to grammar rules, spelling, etc. and the explanation on the intellectual work of the *Manual de estilo de la lengua española* of José Martínez de Sousa, Ediciones Trea, S.L., 2012.

The quotes are used in this order:

It opens and closes with the Latin quotation marks («»); if within this quotation it is necessary to use new quotes, it opens and closes with the English quotation marks (“”); if within these it is necessary to open a new type of quotes, the simple or simple ones are used (‘’).

In the case of textual citations they should appear inserted within the paragraph when they are short quotations that do not exceed six lines, in Latin quotation marks («»). If they are more extensive, it is recommended to place them, without quotation

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

marks, in a separate paragraph, in a body smaller than the general text, respecting a larger indentation, example:

Cuando se le preguntó si sabía o le constaba que la María Josefa hubiera dado algunos fundamentos graves que afectaran la honra y crédito de Rivas, sostuvo:

> [...] es publico conocimiento y notoria en todo aquel barrio su sucepcion, honestidad, y buen proceder, y que solo si pocos dias antes el propio rivas le havia comentado al que declara como un moso que esta en su esquina llamado francisco blanco se la havia pedido para casarse con ella, al que le respondio que si que era gustoso en eyo que se esperase que viniese su muger que entonces se havia de ejecutar, y que dicho moso lo havia encargado el secreto, y es bueno que me encarga el secreto, y se a valido de una muger del barrio que es Doña Ana de la Solla para que le grangee la voluntad a la muchacha pues sabremos como ha de ser este casamiento y discurre el declarante que de aqui a nacido el encono de dicho Rivas [...] en venganza de no haber querido consentir en su animo torpe que el tenia.[38]

The note call is always placed after the punctuation mark, whatever it is, with the exception of the hyphen, which it precedes.

Bold and underlined will not be used in bibliographical references.

The journal *Humanidades* has a style editor and reserves the right to make modifications, in case of disagreement with the author, the criterion of the journal will prevail.

Works that do not respect the standards for the journal's collaborators will not be published.

Formal norms of quoted text:

The bibliographical references of the texts sent to *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* must comply with the standards of the Chicago Style Manual http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html , in order to be presented to the evaluation process. The style taken will be the one of Humanities: footnotes and a bibliography at the end of the text. References to the sources cited are listed in a separate paragraph in alphabetical order under the heading Bibliographical references at the end of the paper.

To quote a book:

Footnote: Name and surname(s) of the author, Title of the work in italics (place of publication: publisher, year), page(s) from where the citation is taken. The first indentation line must be respected.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Bibliography (in alphabetical order): Surname(s), Name or names. Title of the book in italics. Place of publication: editorial, year. The hanging indent must be respected.

Examples:

Footnotes:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.
5. *The complete tales of Henry James*, ed. Leon Edel, vol. 5, 1883-1884 (London: Rupert Hart-Davis, 1963), 32-33.

Shortened note:

Applies to the second and subsequent citations of a work.

6. *Complete tales of Henry James*, 5:34.
7. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
8. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
9. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliography (in alphabetical order):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

James, Henry. *The complete tales of Henry James*. Edited by Leon Edel. 12 vols. London: Rupert Hart-Davis, 1962-64.

When citing books with more than three authors, the footnotes should include the name of the first author followed by "et al." All authors are included in the bibliography.

To quote a chapter or a part of a book:

The parts of a book such as chapters, conference papers, prologues, etc. should be quoted as follows:

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Footnotes: Name and surname(s) of the author(s) of the cited part, "Title of the part in quotation marks", in Title of the work in italics, editors (place of publication: publisher, year), page(s).

Bibliography in alphabetical order: Surname, name(s) of the author(s) of the cited part. "Title of the part in quotation marks". In Title of the work in italics, editors. Page(s). Place of publication: editorial, year.

In the notes, mention the specific pages. In the bibliography include the rank of the chapter or part of the book cited.

Examples:

Footnotes:

1. Ignacio Arellano, "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes", en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.
Shortened note:
2. Arellano, "El ingenio conceptista", 12.

Bibliography in alphabetical order:

Arellano, Ignacio. "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes". En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

To quote an e-book:

When citing the online version of a book, add the URL as part of the quote.

For books that are copyrighted through a commercial library database, mention the name of the commercial database instead of the URL.

In the case of books downloaded on a device, indicate the format of the device (EPUB, PDF, for example) and include the name of the format together with the application or device required to view or acquire the file, if any.

Examples:

Footnotes:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.
2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.
3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.
4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.
5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digtal Editions EPUB.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Shortened note:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.
7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.
8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.
9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliography:

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.

Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.

Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.

Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.

To quote an article from a printed or electronic journal:

In the notes, mention the specific pages. In the bibliography include the rank of article. For articles consulted online include the URL or the database.

If the article has DOI (Digital Object Identified) it is preferable to include this permanent link than the URL.

Footnotes: (Name and Surname(s) of the author(s), "Title of the article in quotation marks", in Title of the journal in italics, volume of the journal (year of publication): page(s) from where the quote is taken.

Bibliography: Surname(s), name of the author. "Title of the article in quotation marks". Title of the journal in italics volume of the journal (year of publication between brackets): first page - last page of the article.

Examples:

Footnotes:

1. Elena Ruibal, "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, "Bolivarianismos de papel", *Revista de indias* 77, nº 270 (mayo-agosto 2017): 359, http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.
3. Peter LaSalle, "Conundrum: a story about reading", *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality", *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 9–10, https://doi.org/10.1086/690235.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

5. Juan Francisco Franck, "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 5 (2019): 10 https://doi.org/10.25185/5.1.

Shortened note:

6. Ruibal, "Alonso Quijano", 63.
7. Langue, "Bolivarianismos de papel", 361.
8. LaSalle, "Conundrum", 97.
9. Keng, Lin y Orazem, "Expanding college access", 23.

Bibliography (in alphabetical order):

Franck, Juan F. "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias" *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo,* nº 5, (2019): 9-25. https://doi.org/10.25185/5.1.

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem. "Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality". *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 1–34. https://doi.org/10.1086/690235.

Langue, Frédérique. "Bolivarianismos de papel". *Revista de indias* 77, nº 270 (2017): 257-378. http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.

LaSalle, Peter. "Conundrum: a story about reading". *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95-109. Project MUSE.

Ruibal, Elena. "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 61-71.

To quote a thesis:

Footnotes: Name and surname(s) of the author, "Title of the thesis", (Doctoral thesis, Master's thesis, Bachelor's thesis, Institution, year) page(s) from where the quote is taken.

Bibliography: Surname(s), name of the author. "Title of the thesis". Doctoral thesis, Master's thesis, Bachelor's thesis, Institution, year.

Examples:

Footnotes:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad al Islam" (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Shortened note:

3. Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad", 47-48.
4. Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad", 415.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Bibliography:

Jiménez Castillo, Pedro. "Murcia. De la antigüedad al islam". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Lago de Fernández, Carmen Cecilia. "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

To quote a press article:

The name of the author (if known) and the title of the article are cited in a very similar way to the corresponding elements in the journals.

The month, the day and the year are indispensable elements.

If the document is published in any section, you can give the section number (for example, Section 1) or the title (for example, Nación).

Footnotes: Name and surname(s) of the author, "Title of the article", Title of the newspaper, day month, year, section, URL.

Bibliography: Surname(s), name of author. "Article title". Title of the newspaper, day, month, year. Section. URL.

Examples:

Footnotes:

1. László Erdélyi, "Un detective en el virreinato", *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html .

Shortened note:

2. Erdélyi, "Un detective en el virreinato".

Bibliography:

Erdélyi, László. "Un detective en el virreinato". *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html.

If the article does not have an author, the name of the newspaper goes first.

To quote an interview:

Unpublished interviews, conversations, emails, text messages or similar are cited in the text ("In a telephone conversation with the author on July 7, 2010, the union leader admitted that ...") or in notes, they are rarely included in the bibliography. Quotes should include the names of both, the interviewed and the interviewer; a Brief identification information, if applicable; the place or date of the interview

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

(or both, if known). Add, if possible, a transcript or available recording and where it can be found. It usually begins with the name of the person interviewed. The interviewer, if mentioned, is in second place.

Examples:

Footnotes:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.
2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

An interview that has been published, transmitted or is available online can usually be treated as an article or another element of a periodical publication. The interviews consulted online must include the URL.

Example:

Footnotes:

1. Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English," entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english

Shortened note:

2. Stamper, entrevista.

Bibliography:

Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English". Entrevista por Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

To quote a web page:

To quote the original content of a website the following should be included: the title or description of the specific page (if cited); the title or description of the site as a whole; the owner or sponsor of the site; and a URL.

The citations of the content of the website can be limited to the text ("On May 2, 2019, the University Library mentioned on its website ...") or in a note. If you want a more formal appointment, it can be done according to the example below. Because the content is in permanent change, it must include a publication date or date of revision or modification. If this date can not be determined, include an access date.

Example:

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Footnotes:

1. "Biblioteca Universitaria", Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

Shortened note:

2. Universidad de Montevideo, "Biblioteca Universitaria".

Bibliography:

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019. http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

To quote a blog post:

Blog posts are cited as online press articles.

Citations include the author of the publication; the title of the publication, in quotation marks; the title of the blog, in italics; the date of publication; and a URL. The word blog can be added in parentheses after the blog title (unless the word blog is part of the title).

Blog entries or comments can be cited in the text ("In a comment posted on the UM Library blog: news on April 19, 2016 ...") instead of in a note and, generally, are omitted in the bibliography. If a bibliography entry is needed, it should appear below the author of the publication.

Name and Surname(s) of the author, "Title of the entry", *title of the blog* (blog), day, month, year, URL.

Example:

Footnotes:

1. Daniela Vairo, "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas", *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

Bibliography:

Vairo, Daniela. "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas". *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

To quote a quote:

Citing a source from a secondary source ("cited in") should be avoided, since the authors are expected to have examined the works they cite. However, if an original source is not available, both the original and the secondary sources must be listed.

First the primary source is cited followed by "cited in" and then the secondary source.

Footnotes:

1. Manuel Graña González, La escuela de periodismo (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliography

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag*. Pamplona: EUNSA, 1996.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Diretrizes para Autores

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo é uma revista de Filosofia, História e Literatura, editada em forma semestral (junho e dezembro de cada ano) pela Faculdade de Humanidades e Educação e pelo Centro de Documentação e Estudos Latino-Americanos, unidades académicas da Universidad de Montevideo.

Compromisso com o editor e copyright:

Apenas serão publicados conteúdos originais que não estejam comprometidos com outra publicação e cujo(s) autor(es) esteja(m) em plena possessão dos direitos de publicação. O envio dos originais ao editor supõe que o autor ou autores das colaborações cedem à **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** os direitos de reprodução dos textos selecionados. Por sua vez, tanto os casos de coautoria como os casos nos quais o autor recebeu colaborações, sugestões ou comentários de terceiros, deverão ser expressamente consignados.

Aviso de direitos de autor:

Esta revista é publicada pela Faculdade de Humanidades e Educação e pelo Centro de Documentação e Estudos Ibero-Americanos, unidades académicas da Universidad de Montevideo.

Os autores que publicam nessa revista aceitam os seguintes termos:

Os autores conservam os direitos de autor e concedem à revista o direito de primeira publicação da obra sob uma licença de Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional, que permite a outros compartilhar o trabalho com uma atribuição da autoria e uma atribuição da sua publicação inicial nessa revista.

A revista permite e encoraja os autores a publicarem seu trabalho online (em repositórios ou em sites próprios) após a sua participação no presente número de *Humanidades*, já que isso poder gerar intercâmbios produtivos, assim como mais citações do trabalho publicado (ver "The Effect of Open Access", http://opcit.eprints.org/oacitationbiblio.html).

Declaração de privacidade:

Os nomes e endereços eletrônicos incluídos nessa revista serão utilizados exclusivamente para os fins declarados pela revista e não estarão disponíveis para nenhum outro propósito ou para outras pessoas.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Sistema de arbitragem:

Os textos enviados pelos colaboradores para a revista *Humanidades* –sem os dados de autoria– são recebidos pelo editor associado, que verifica a conformidade com os critérios e com as normas estabelecidas. Em caso de haver alguma dúvida nessa primeira parte do processo de revisão, o texto é derivado ao Conselho Editorial, que decide em forma definitiva a respeito da consulta e comunica a resolução ao editor associado. Quando um texto não cumpre com as normas previstas ou não recebe aprovação em alguma das fases do processo, o editor associado transfere a decisão ao autor ou autores no menor prazo possível.

O texto aprovado na primeira fase segue para uma arbitragem anônima e confidencial –método duplo-cego–, realizado por avaliadores externos (dois no mínimo). Os avaliadores são os responsáveis pelo estudo da qualidade científica e metodológica do texto, que pode ser objeto de aceitação, rejeição ou aceitação com modificações. Finalmente, o editor associado reenvia ao autor o texto com as modificações, e este pode admiti-las ou fundamentar uma discrepância parcial.

Quando o editor associado recebe novamente o texto, ele verifica que as modificações sugeridas tenham sido feitas pelos avaliadores ou aceita a discrepância do autor. É o editor associado quem deve confirmar ou não a passagem do texto para a última fase do processo, antes de ser incorporado à edição da revista em questão. A decisão final é comunicada ao autor em um prazo máximo de oito meses a partir da data de recepção do texto. Em casos particulares, o editor associado poderá considerar pertinente estender o prazo de um avaliador para completar a sua análise do texto.

Em caso de existir uma discrepância notória entre os avaliadores, o editor associado poderá solicitar uma nova avaliação em idênticas condições às duas primeiras. A terceira definirá o parecer sobre o texto.

Todos os avaliadores se comprometem a observar normas éticas e de pesquisa científica aceitas com caráter universal. A revista *Humanidades* poderá especificá-las oportunamente.

Uma vez que o artigo for aprovado para publicação, o autor deverá assinar e enviar a Declaração de originalidade do escrito.

Quando o número é publicado, os autores recebem um exemplar da edição correspondente da revista *Humanidades*.

Declaração de originalidade:

Os autores devem aceitar e assinar a presente Declaração de originalidade e enviá-la para o seguinte e-mail: revistahumanidades@um.edu.uy.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

HUMANIDADES: REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Declaração de originalidade

Título do trabalho apresentado: ----------

Pela presente declaração certifico que sou o autor do trabalho que estou apresentando para a sua possível publicação em *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (doravante, a revista) e que seu conteúdo é original e é resultado da minha contribuição intelectual pessoal. Nenhum dos dados apresentados neste trabalho foi plagiado, inventado, manipulado ou distorcido. Assumo que a identificação de plágio no texto será causa de rejeição por parte da revista e que em tal caso serei comunicado dos motivos. Todos os dados, figuras, tabelas, fotografias e referências a materiais já publicados estão devidamente identificados com seus respectivos créditos e incluídos nas notas bibliográficas e nas citações, da mesma forma que os dados não publicados obtidos mediante comunicação verbal ou escrita. Também possuo as devidas autorizações dos titulares dos direitos patrimoniais destes materiais.

Declaro estar ciente de que a revista adere às normas e códigos de ética internacionais estabelecidos pelo Committee on Publication Ethics, COPE, (https://publicationethics.org) para promover a pesquisa e a sua publicação.

Pelos motivos anteriores, assumo que todos os materiais apresentados estão totalmente livres de direitos de autor e, portanto, sou responsável por qualquer ação legal ou reclamação relacionada com direitos de propriedade intelectual, livrando a Universidad de Montevideo e a revista de toda responsabilidade.

Declaro que o presente artigo é inédito e que não o apresentei a outra publicação seriada para a sua respectiva avaliação e posterior publicação. Em caso de que o artigo ---------- seja aprovado para publicação, como autor(a) e proprietário(a) dos direitos de autor, autorizo de forma ilimitada a Universidad de Montevideo a incluir o texto na revista, assim como a proceder à sua reprodução, edição, distribuição, exibição e comunicação em nível nacional e internacional, por meios impressos, eletrônicos, CD-ROM, internet em texto completo ou por qualquer outro meio conhecido ou por conhecer.

Declaro estar ciente de que a versão publicada do artigo será distribuída na internet sob uma licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Para os casos correspondentes, também declaro que as pessoas que trabalharam nesse artigo aprovaram a sua versão final e estão de acordo com a sua publicação. Também reconheço todas as fontes de financiação utilizadas para esse trabalho e especifico expressamente, nos casos solicitados, o organismo financiador e qualquer outro vínculo comercial, financeiro ou particular com pessoas

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

ou instituições que pudessem ter interesses no trabalho proposto, ficando assim registrado no anexo de Observações.

Como contraprestação pela presente autorização, declaro a minha conformidade em receber um (1) exemplar da edição da revista em que esteja incluído o meu artigo. Caso um artigo tenha vários autores, aceito que o pesquisador principal receba um (1) exemplar e cada coautor receba um (1) exemplar.

Em virtude do exposto anteriormente, assino a presente declaração no dia _____ do mês de _____ do ano _____ na cidade de _____.

Nome, Assinatura e Documento de Identificação (no caso de vários coautores, cada um deve assinar). _____

Observações: _____

Normas éticas e conflitos de interesses:

Humanidades adere às normas e códigos internacionais estabelecidos pelo Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, https://publicationethics.org/).

Os autores reconhecem todas as fontes de financiação utilizadas nos seus trabalhos e especificam expressamente, nos casos solicitados, o organismo financiador e qualquer outro vínculo comercial, financeiro ou particular com pessoas ou instituições que pudessem ter interesses no trabalho proposto.

Identificação de plágio:

A identificação de plágio no texto constitui causa de rejeição pela revista *Humanidades*. Em caso de identificação de plágio, é comunicado ao autor o motivo da rejeição da sua contribuição, sendo expostas claramente as evidências do plágio.

A revista usa a detecção de plágio do Unicheck e a verificação do serviço de originalidade, https://unicheck.com/es-es.

Custos por gestão de artigos:

A *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, não cobra taxa alguma pelo processamento dos artigos (Article Processing Charge [APC]) enviados pelos autores, nem é cobrada taxa alguma ao submeter textos ao processo de avaliação.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Envio de originais:

Serão aceitos textos escritos nos seguintes idiomas: espanhol, inglês e português.

A revista contém 4 seções: *Estudos*, *Artigos*, *Resenhas* e *Entrevista*.

Os conteúdos submetidos a arbitragem serão: *Estudos* e *Artigos*.

As resenhas de livros e o proêmio dos estudos terão uma avaliação de qualidade por parte do Conselho de Redação.

O nome do autor (ou dos autores) dos escritos enviados não deverá figurar no arquivo nem na cópia enviada para avaliação.

Caso os textos enviados tiverem gráficos ou imagens, estas deverão ser enviadas em um arquivo separado e em alta resolução (formato .jpg).

A seção *Estudos* estará conformada por um máximo de 4 escritos sobre um tema anunciado na edição precedente da revista ou em outros meios de comunicação acadêmicos.

Os trabalhos apresentados para a seção Estudos deverão incluir:

1) Breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas), incluindo:
   a) Nome completo.
   b) Identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: https://orcid.org/).
   c) Posição e filiação acadêmica.
   d) E-mail.
2) Título do trabalho em espanhol, inglês e português.
3) O texto do trabalho deve ter entre 8.000 e 15.000 palavras (sem contar notas de rodapé, bibliografia, título e resumo).
4) Resumo de 200 palavras no máximo, em espanhol, inglês e português.
5) Máximo de 6 palavras-chave em espanhol, inglês e português.
6) Bibliografia no final do texto, apresentada conforme as normas de la revista.

A revista também poderá incluir, na seção Artigos, textos pertencentes ou não a suas áreas de estudo**.**

Os trabalhos apresentados para a seção *Artigos* deverão incluir:

1) Breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas), incluindo:
   a) Nome completo.
   b) Identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: https://orcid.org/).

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

c) Posição e filiação acadêmica.

d) E-mail.

2) Título do trabalho em espanhol, inglês e português.

3) O texto do trabalho deve ter entre 6.000 e 10.000 palavras (sem contar notas de rodapé, bibliografia, título e resumo).

4) Resumo de 200 palavras no máximo, em espanhol, inglês e português.

5) Máximo de 6 palavras-chave, em espanhol, inglês e português.

6) Bibliografia no final do texto, apresentada conforme as normas de la revista.

A seção *Resenhas* poderá incluir textos sobre livros de interesse dentro das áreas de estudo da revista.

Os escritos submetidos deverão incluir toda a informação bibliográfica do livro resenhado (título, autor, cidade, editorial, ano e número de páginas) y não poderão superar as 2,000 palavras. Um breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas) deverá ser anexado, incluindo:

a) Nome completo.

b) identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: https://orcid.org/).

c) Posição e filiação acadêmica.

d) E-mail.

Prazo para a recepção de manuscritos: para a edição de Junho, até 1 de Novembro do ano anterior; para a edição de Dezembro, até 30 de Abril do ano em curso.

Regras gerais de estilo:

A revista adota as normas aprovadas pela Real Academia Espanhola em seu *Livro de Estilo da Língua Espanhola* (2018), para tudo relacionado a regras gramaticais, ortografia, etc. e a explicação sobre o trabalho intelectual do *Manual de estilo da língua espanhola* de José Martínez de Sousa, Ediciones Trea, S.L., 2012.

As cotações são usadas nesta ordem:

Abre e fecha com as aspas inglesas («»); se dentro desta cotação for necessário usar novas cotações, abre e fecha com as aspas inglesas (“”); se dentro destes for necessário abrir um novo tipo de aspas, as simples ou simples são usadas (‘’).

No caso de citações textuais, elas devem aparecer inseridas no parágrafo quando forem citações curtas que não excedam seis linhas, em aspas inglesas («»). Se forem mais extensos, recomenda-se colocá-los, sem aspas, em um parágrafo separado, em um corpo menor que o texto geral, respeitando um recuo maior, exemplo:

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Cuando se le preguntó si sabía o le constaba que la María Josefa hubiera dado algunos fundamentos graves que afectaran la honra y crédito de Rivas, sostuvo:

> [...] es publico conocimiento y notoria en todo aquel barrio su sucepcion, honestidad, y buen proceder, y que solo si pocos dias antes el propio rivas le havia comentado al que declara como un moso que esta en su esquina llamado francisco blanco se la havia pedido para casarse con ella, al que le respondio que si que era gustoso en eyo que se esperase que viniese su muger que entonces se havia de ejecutar, y que dicho moso lo havia encargado el secreto, y es bueno que me encarga el secreto, y se a valido de una muger del barrio que es Doña Ana de la Solla para que le grangee la voluntad a la muchacha pues sabremos como ha de ser este casamiento y discurre el declarante que de aqui a nacido el encono de dicho Rivas [...] en venganza de no haber querido consentir en su animo torpe que el tenia.[38]

A nota de chamada é sempre colocada após o sinal de pontuação, seja ele qual for, excepto o hífen, que precede.

Negrito e sublinhado não será usado em referências bibliográficas.

A revista *Humanidades* tem um editor de estilo e se reserva o direito de fazer modificações, em caso de desacordo com o autor, o critério da revista prevalecerá.

Trabalhos que não respeitem os padrões para os colaboradores da revista não serão publicados.

Normas formais de citação textual:

Para serem apresentados ao processo de avaliação, as referências bibliográficas dos textos enviados a *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, devem cumprir com o Manual de estilo de Chicago http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html. A referência será o estilo de *Humanidades*: notas de rodapé e uma bibliografia no final do escrito. As referências às fontes citadas estão listadas em um parágrafo separado em ordem alfabética sob o título Referências bibliográficas no final do artigo.

Para citar um livro:

Nota de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, Título da obra em itálica (lugar de publicação: editorial, ano), página/s que contém a citação. O recuo de primeira linha deverá ser respeitado.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Bibliografia (em ordem alfabética): Sobrenome(s), Nome ou nomes. Título do livro em itálica. Lugar de publicação: editorial, ano. O recuo deslocado deverá ser respeitado.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.
5. *The complete tales of Henry James*, ed. Leon Edel, vol. 5, 1883-1884 (London: Rupert Hart-Davis, 1963), 32-33.

Nota curta:

Aplica-se à segunda e subseqüentes citações de um trabalho.

6. *Complete tales of Henry James*, 5:34.
7. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
8. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
9. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

James, Henry. *The complete tales of Henry James*. Edited by Leon Edel. 12 vols. London: Rupert Hart-Davis, 1962-64.

Em caso de livros com mais de três autores, as notas de rodapé deverão incluir o nome do primeiro autor acompanhado de "et al.". Todos os autores deverão ser incluídos na bibliografia.

Para citar um capítulo ou parte de um livro:

As partes de um livro, tais como capítulos, palestras de jornadas, prólogos, etc., deverão ser citadas da seguinte forma:

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do/s autor/es da parte, "Título da parte entre aspas", em Título da obra em itálica, editores (lugar de publicação: editorial, ano), página/s.

Bibliografia em ordem alfabética: Sobrenome/s, nome/s do/s autor/es da parte. "Título da parte entre aspas", em Título da obra em itálica, editores. Lugar de publicação: editorial, ano.

Nas notas citar as páginas específicas. Na bibliografia incluir o trecho do capítulo ou parte do livro.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Ignacio Arellano, "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes", en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.

Nota curta:

2. Arellano, "El ingenio conceptista", 12.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Arellano, Ignacio. "El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes". En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Para citar um e-book:

Na citação da versão online de um livro, incluir a URL como parte da citação.

Para os livros com direitos de autor consultados em base de dados de bibliotecas comerciais, mencione o nome da base de dados comercial em lugar da URL.

No caso de livros baixados para um dispositivo, indique o formato do dispositivo (por exemplo, EPUB ou PDF) e inclua o aplicativo ou dispositivo necessário para visualizar ou acessar o arquivo.

Exemplos:

Notas de rodapé:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.
2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.
3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.
4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.
5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digital Editions EPUB.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Nota curta:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.
7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.
8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.
9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.

Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. http://press-pubs.uchicago.edu/founders/.

Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.

Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/.

Para citar um artigo de uma revista impressa ou eletrônica:

Nas notas citar as páginas específicas. Na bibliografia incluir o trecho de páginas do artigo. Para artigos consultados online, incluir URL ou base de dados.

Caso o artigo tiver DOI (Digital Object Identified), é preferível incluir esse link permanente do que a URL.

Notas de rodapé: (Nome e sobrenome/s do autor, "Título do artigo entre aspas", *Título da revista em itálica*, volume da revista (ano de publicação): página/s que contêm a citação.

Bibliografia: Sobrenome/s, nome/s do autor. "Título do artigo entre aspas". *Título da revista em itálica*, volume da revista (ano de publicação entre parênteses): primeira página-última página do artigo.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Elena Ruibal, "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, "Bolivarianismos de papel", *Revista de indias* 77, nº 270 (mayo-agosto 2017): 359, http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.
3. Peter LaSalle, "Conundrum: a story about reading", *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality", *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 9–10, https://doi.org/10.1086/690235.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

5. Juan Francisco Franck, "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 5 (2019): 10 https://doi.org/10.25185/5.1.

Nota curta:

6. Ruibal, "Alonso Quijano", 63.
7. Langue, "Bolivarianismos de papel", 361.
8. LaSalle, "Conundrum", 97.
9. Keng, Lin y Orazem, "Expanding college access", 23.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Franck, Juan F. "La subjetividad de la persona humana y las neurociencias" *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo,* nº 5, (2019): 9-25. https://doi.org/10.25185/5.1.

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem. "Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality". *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 1–34. https://doi.org/10.1086/690235.

Langue, Frédérique. "Bolivarianismos de papel". *Revista de indias* 77, nº 270 (2017): 257-378. http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011.

LaSalle, Peter. "Conundrum: a story about reading". *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95-109. Project MUSE.

Ruibal, Elena. "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 61-71.

Para citar uma tese/dissertação:

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, "Título da tese/dissertação", (Tese doutoral, Dissertação de mestrado, Trabalho de graduação, Instituição, ano), página/s que contêm a citação.

Bibliografia: Sobrenome/s, nome/s do autor. "Título da tese". Tese doutoral, Dissertação de mestrado, Trabalho de graduação, Instituição, ano.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad al Islam" (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Nota curta:

3. Lago de Fernández, "Repercusión de la actividad", 47-48.
4. Jiménez Castillo, "Murcia. De la antigüedad", 415.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Jiménez Castillo, Pedro. "Murcia. De la antigüedad al islam". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. https://digital.csic.es/handle/10261/95860.

Lago de Fernández, Carmen Cecilia. "Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Para citar um artigo jornalístico:

O nome do autor (caso estiver disponível) e o título do artigo são citados de forma muito similar aos elementos correspondentes nas revistas.

Mês, dia e ano são elementos indispensáveis.

Se o documento for publicado em alguma seção, é possível incluir o número da seção (por exemplo, seção 1) ou o título (por exemplo, Nacional).

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, "Título do artigo", título do jornal, dia, mês, ano, seção, URL.

Bibliografia: Sobrenome/s, Nome/s do autor. "Título do artigo". Título do jornal, dia, mês, ano. Seção. URL.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. László Erdélyi, "Un detective en el virreinato", *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html.

Nota curta:

2. Erdélyi, "Un detective en el virreinato".

Bibliografia (em ordem alfabética):

Erdélyi, László. "Un detective en el virreinato". *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html.

Caso o artigo não tiver autor, coloca-se em primeiro lugar o nome do jornal.

Para citar uma entrevista:

As entrevistas não publicadas, conversas, e-mails, mensagens de texto ou similares devem ser citadas no texto ("Em uma conversa telefônica com o autor em 7 de julho de 2010, o líder sindical admitiu que ...") ou em notas, raramente incluído na bibliografia. As citações devem incluir os nomes tanto da pessoa entrevistada como

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

do entrevistador; informação de identificação breve, se for o caso; o lugar ou data da entrevista (ou ambas, se estiverem disponíveis). Especificar se existe uma transcrição ou gravação disponível e onde pode ser acessada. Geralmente começa com o nome da pessoa entrevistada. O entrevistador, se mencionado, está em segundo lugar.

Exemplos:

Notas de rodapé:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.
2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

Uma entrevista que foi publicada, transmitida ou que está online, em termos gerais pode ser tratada como um artigo ou outro elemento de uma publicação jornalística. As entrevistas consultadas online devem incluir a URL.

Nota de rodapé:

1. Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English", entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

Nota curta:

2. Stamper, entrevista.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' how the dictionary keeps up with English". Entrevista por Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

Para citar uma página web:

As citações do conteúdo do site podem ser limitadas ao texto ("Em 2 de maio de 2019, a Biblioteca da Universidade mencionada em seu site ...") ou em uma nota. Se você quiser um compromisso mais formal, isso pode ser feito de acordo com o exemplo abaixo. Como o conteúdo está em permanente mudança, ele deve incluir uma data de publicação ou data de revisão ou modificação. Se essa data não puder ser determinada, inclua uma data de acesso.

Ejemplo:

Notas de rodapé:

1. "Biblioteca Universitaria", Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Nota curta:

2. Universidad de Montevideo, "Biblioteca Universitaria".

Bibliografia (em ordem alfabética):

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019. http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/.

Para citar uma publicação de blog:

As publicações de blog são citadas como artigos de imprensa online.

As citações incluem o autor da publicação; o título da publicação entre aspas; o título do blog em itálicas; a data da publicação; e uma URL. A palavra "blog" pode ser adicionada entre parênteses depois do título do blog (a não ser que a palavra "blog" faça parte do título).

As citações de publicações de blogs podem ser incluídas no texto ou nas notas. Caso for necessário adicioná-las na bibliografia, devem aparecer abaixo do autor da publicação.

Nome e sobrenome/s do autor, "Título da publicação de blog", *título do blog*, dia, mês, ano, URL.

Ejemplo:

Notas de rodapé:

1. Daniela Vairo, "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas", *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Vairo, Daniela. "IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas". *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/.

Citação de citação:

Deve-se evitar a citação de uma fonte secundária ("citado em"), pois se espera que os autores examinem as obras que citam. Porém, se uma fonte original não estiver disponível, devem-se enumerar tanto a fonte original como a secundária.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

Primeiro cita-se a fonte primária, seguido de "citado em" e depois a fonte secundária.

Notas de rodapé:

1. Manuel Graña González, La escuela de periodismo (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliografia (em ordem alfabética):

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag.* Pamplona: EUNSA, 1996.

ISSN: 1510-5024 (papel) - 2301-1629 (en línea)

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, Nº 11, Junio 2022, pp. 277-321

PROEMIO

Memoria, espacio y arte público en el siglo XX
Damiano Tieri Marino
Nataly Cáceres Santacruz

ESTUDIOS

Memoria y arte público en el siglo XX

Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo
Matilde Carrasco Barranco

Revolución, arte público y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)
Sureya Alejandra Hernández Del Villar

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano.
Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo
Cecilia Arias

Discursos del jardín
William Rey Ashfield

ARTÍCULOS

«El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros».
Literatura y otredad en Pandora en el Congo de Albert Sánchez Piñol
Raúl Marcelo Illescas

Onetti, entre Lavanda y Montevideo.
(La construcción análoga de la ciudad)
Aarón Lubelski

Tempus.
Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días
Martín Soterio

Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)
Carolina Cerrano / José Antonio Saravia

RESEÑA

Embajadoras culturales.
Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960.
Paula Bruno, Alexandra Pita y Marina Alvarado
[Laura Cabezas]

ENTREVISTA

Tres tiempos de un patrimonio dinámico: entrevista a William Rey Ashfield
[Daniela Kaplan]

UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO