

Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930)

Álvaro Lema Mosca

Resumen

Tanto la literatura como el arte pictórico, los monumentos y el cine posibilitaron la construcción de un imaginario común en el primer centenario de la república uruguaya, necesario a la hora de identificar lo nacional. Se analizan en este trabajo, algunos de los elementos que permitieron construir dicha maniobra identitaria, es decir, la construcción imaginaria de la identidad nacional que englobara a todos los ciudadanos del naciente país.

Palabras claves: literatura- imágenes – nación - identidad.

Literature, image and identity in Uruguay (1830-1930)

Abstract

Both literature and pictorial art, monuments and cinema enabled the construction of a common imaginary in the first centenary of the Uruguayan Republic, necessary to identify the national sense. This paper analyzes some of the elements that allowed the construction of this identity maneuver, that is, the imaginary construction of national identity that encompasses all citizens of the nascent country.

Keywords: literature – images – nation - identity.

Álvaro Lema Mosca

Profesor de Literatura (IPA), Licenciado en Comunicación (UdelaR), obtuvo una Maestría en Arte y Cultura en la Universidad Autónoma de Madrid, donde actualmente cursa su Doctorado. Ha publicado diversos artículos tanto en su país como en el exterior.

Las relaciones entre la literatura e imagen en los primeros cien años del Uruguay han sido claves para perpetuar un imaginario colectivo sobre lo propio en directa relación con la necesidad de construir la nacionalidad. Tanto a través de los textos escritos esa época como de las imágenes que se construyeron puede rastrearse una identidad propia que buscó examinar el pasado y construir un presente (muchas veces idealizado) reconocible, en la posteridad, como una pieza más de la maquinaria cultural. A la literatura, se sumó rápidamente una vasta colección de pinturas, imágenes, monumentos y películas que colaboraron con dicho imaginario hasta bien entrado el siglo XX.

Literatura e identidad nacional

Ya desde la historiografía, ya desde los estudios literarios, se ha trabajado en profundidad la incidencia que tuvo la palabra en la creación de los imaginarios propios que constituyen el discurso nacionalista. La invención de la mentada literatura nacional responde a una construcción intelectual e ideológica que determina los límites de qué debe entenderse por *literatura*, a cuándo se remontan sus orígenes y cómo ha influido esta en la identidad nacional. En Uruguay, los primeros en delinear lo que debía entenderse como literatura nacional fueron Luciano Lira, autor de *El Parnaso oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, tres volúmenes publicados entre 1835 y 1837; Heraclio Fajardo, compilador de *Flores uruguayas* (1855); Alejandro Magariños Cervantes, autor de *Album de poesías*, de 1878; Raúl Montero Bustamante, recopilador de *Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas*, de 1905; Gustavo Gallinal y su *Guirnalda poética de la República uruguaya*, de 1927; el crítico Alberto Zum Felde y su canónico *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930), entre otros. En efecto, fueron varios los que, de alguna u otra manera, marcaron el

camino. Los dispositivos, como veremos a lo largo de este artículo, fueron diversos.

El parnaso¹ resulta un elemento verdaderamente constituyente en cuanto fue clave para instaurar un canon letrado, generalmente vinculado a la poesía urbana, aunque no obstante, no excluyó otras formas literarias. De esa forma, tanto la poesía *Modernista* y los primeros atisbos de las vanguardias poéticas que predominaron en el campo literario latinoamericano de principios de siglo XX, convivieron con otras formas “folclóricas” enraizadas en lo nativo, lo propio, lo natural, como la poesía gauchesca² o el criollismo. Esas tradiciones literarias también sirvieron de base para las fundaciones nacionales de los pueblos latinoamericanos, en una convivencia compleja que no representó obstáculos para la obtención de los fines últimos.

En la naciente república de mediados del siglo XIX, cristalizó el sentido patriótico que los ilustrados intentaban imprimir en la población ávida por una identidad común. Como apunta Hugo Achugar (1998), la palabra significó una forma de poder y fue a su vez, fuente y consecuencia de aquella hegemonía que los políticos-letrados de la época intentaron (y lograron) inculcar en la ciudadanía. Sin embargo, en un país sin conflictos lingüísticos donde todos hablaban la misma lengua, la cuestión no pasaba por crear un idioma común sino en forjar un imaginario propio. El momento histórico era particular, ya que como apunta Benedict Anderson (2007:190), “el final de la época de los movimientos de liberación nacional, exitosos en las Américas, coincidió más o menos con el comienzo de la época del nacionalismo en Europa”. La búsqueda de una memoria común, de un “orden ritual”, la ignorancia del “otro” oprimido y la gestación de un estado-nación son productos del denominado “esfuerzo fundacional” finisecular.

Dicho esfuerzo había comenzado con los *Cielitos* de Bartolomé Hidalgo y se continuó luego con el Neocla-



sicismo y las intenciones nacionalistas del Romanticismo, que en Uruguay no solo fue temprano (pese a lo que se cree) sino además prolífico. Más de sesenta y cinco nombres pasaron por sus filas, entre poetas, prosistas y dramaturgos (Cf. Lema Mosca y Pena, 2011). Con la Constitución de 1830, se volvió imprescindible establecer una tradición historicista que configurase la fundación de un nuevo estado-nación. El *Himno Nacional*, decretado oficialmente en julio de 1833, con letra del clasicista Acuña de Figueroa, es ilustrativo al respecto, aunque los poemas cantados no resultaban completamente eficaces para ilustrar a las masas en torno a la gestación de una nueva identidad común. Otros recursos eran necesarios.

Imagen e identidad

La Modernización que impuso el Militarismo (1875-1900) entendió rápidamente que la literatura no era suficiente para la confección de un imaginario colectivo que singularizara a la joven república. Los mitos fundantes de la nación fueron impuestos entonces a través de una forma de alcance masivo, comprensible también para aquellos impedidos de entender la palabra³: la imagen. Algunos de los parnasos (como el de Montero Bustamante) contaban con ilustraciones de los escritores mencionados. En 1872 se solicitó al pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901) el óleo *Boceto para la jura de la Constitución*, al que le seguirían, entre otros, *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877), *Artigas en la puerta de la ciudadela* (1884), *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca* (1889), *Batalla de Sarandí* (1901) o *La acción de gracias de Las Piedras* (1901). A esa tradición bélica y militar, se suma una

extensa lista de obras sobre la campaña rural y sus personajes típicos: los gauchos y ciertos acontecimientos de la historia reciente, que también contribuían con la configuración de un pasado común, como *Ataque a Paysandú* (1864), *Asesinato del General Venancio Flores* (1868) o *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871). En paralelo a lo que sucedía con la prensa (que desde 1830 se fue llenando paulatinamente de imágenes) y la aparición del folletín, ambos convertidos en los principales medios masivos de comunicación, capaces de alcanzar a las diferentes clases sociales, la burguesía buscaba educar *civilmente* al pueblo a través de la imaginaria.

Aprovechando las celebraciones y conmemoraciones de victorias o “sucesos patrióticos”, y descubriendo la carga emotiva y el poder de sugestión que tiene la imagen más allá de su referencia, se montan imagerías de batallas o historias con base en los stocks de imágenes que guardan los editores (Martín Barbero, 2010:125).

A ese primer impulso nacionalista representado por Blanes, se sumaron otros pintores desde perspectivas diferentes y posiblemente sin pretensiones claras, entre ellos, Pedro Figari (1861-1938), que se preocupó por retratar la cultura negra muy presente en el Montevideo de siglo XIX y también los conocidos gauchos del interior, o Carmelo de Arzadun (1888-1968), cuya obra es clave para entender la imaginaria existente en el Uruguay de los años '20 y '30. En ese sentido, la pintura fue una de las estrategias para visualizar “masivamente” los hitos del “esfuerzo fundacional”.

La imagen buscaba llegar a los sectores analfabetos imposibilitados de acceder a las letrillas de poemas, diálogos patrióticos o parnasos, que si bien tenían una



gran difusión oral, desde el mero hecho de la impresión, buscaban fijar una resonancia no solo sonora sino también visual. Los nacientes países latinoamericanos comprendieron muy tempranamente la importancia que estaba cobrando la imagen en el mundo moderno y se apresuraron a estar a la vanguardia. Pero los objetivos de esa maniobra planificada y modernista pretendían llegar más allá del selecto y reducido público al que se dirigían las pinturas de estos artistas –burgueses, autoridades gubernamentales, intelectuales–. Se incluyeron entonces nuevas imágenes visuales que contemplaran a todos y cada uno de los orientales: la bandera nacional (1830), el monumento a Joaquín Suárez (1896), el Escudo nacional (1906), el monumento a Artigas de la Plaza Independencia (1923), al Gaucho en la avenida principal (1922) y a la Batalla de Sarandí (ubicado en Sarandí Grande, 1930).

En la *Antología de narradores del Uruguay* (1930), de Juan M. Filartigas, se planteaba la necesidad de establecer una moral nacional, fundada sobre valores tardorromanticistas que debían expandirse a través de las diversas ramas artísticas y que se vinculaban muy especialmente con los autores claves del naciente Nativismo. Simultáneamente a lo que ocurría con la obra de escritores como Adolfo Montiel Ballesteros, Paco Espínola, Pedro Leandro Ipuche o Serafín J. García, esa moral nacional se manifestaba a través de las imágenes. Tanto las pinturas como los símbolos patrios y los monumentos representan hechos, actividades o personajes típicamente orientales, que devienen de la idiosincrasia adolescente que el Uruguay estaba buscando, diversos y polisémicos por naturaleza. Esta pluralidad de lecturas que permiten las imágenes, logró abarcar a un público objetivo mucho mayor, en el que casi nadie quedaba exento. En ese sentido, las imágenes son capaces de representar pensamiento en sí mismas, es decir, un discurso propio, más allá de los aspectos estéticos o visuales (Bal, 2002:349), debido a ese “poder de sugestión” que comportan.

Por otro lado, las imágenes funcionan como relatos ocultos que de manera subrepticia configuran un discurso preciso. Elvira Blanco Blanco (2016) ha descubierto una “maniobra ideológica” llevada a cabo por los masones a través de las imágenes (y los textos) empleadas en los manuales de primaria utilizados en la primera mitad del siglo XX. Efectivamente, la educación ha jugado un papel fundamental en la transmisión de los imaginarios culturales. Desde comienzos de la reforma valeriana, los manuales educativos en Uruguay estuvieron repletos de textos de autores contemporáneos como Isidoro de María, Carlos de la Vega, Marcos Sastre, Zorrilla de San Martín, José Enrique Rodó, Juana de Ibarbourou, Emilio Frugoni o Luisa Luisi (Lacasagne, 2017). Dichos textos eran acompañados por imágenes que ilustraban las anécdotas, daban

rostro a los personajes o remitían a los paisajes naturales del interior.

Ese esfuerzo que aunó el poder fundacional de la palabra con nuevas formas masivas de autorreconocimiento, permite hablar de una *maniobra identitaria*, es decir, una verdadera política de cohesión social lograda a partir del reconocimiento de ciertas imágenes pertenecientes al colectivo, como consecuencia del analfabetismo que impedía llegar a los libros y de la utilidad que tienen naturalmente las imágenes. Dicha maniobra permitió enlazar tres aspectos de un solo acontecimiento: la imagen, la imaginación y el imaginario. Las similitudes lingüísticas no hacen sino confirmar las relaciones entre estos tres aspectos, enlazados a partir del impacto que genera toda imagen, del efecto que provoca en la comunidad (que como observó Benedict Anderson, es imaginada), y las ramificaciones que despierta dicho efecto al constituirse como un supuesto establecido social y culturalmente.

Permitir al pueblo verse

A iniciativa de los técnicos de Lumière, se registra en 1899, la primera “vista” uruguaya: una toma de los montevideanos saliendo de la Catedral, otra de la central Plaza Independencia, otra en el tranvía (Hintz, 1988:12-13). Se trataba de sumar a las tomas ya registradas en otras partes del mundo, unas nuevas que enseñaran a los espectadores montevideanos sus propios escenarios y vecinos, adhiriéndose a una tendencia global que buscaba patentar en el nuevo medio de comunicación los avances materiales y estéticos de la Modernidad (Gunning, 2015). Esas vistas locales significaron además, una nueva conciencia global constituida por un vasto catálogo de habitantes y paisajes de todo el mundo, a la que se agregaban los espacios públicos y los habitantes de Montevideo.

El catalán Félix Oliver fue quien registró, en 1898, las inaugurales imágenes del cine uruguayo: *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco*, un cortometraje de cuatro minutos y medio donde, como adelanta su título, se documenta la carrera de bicicletas llevada a cabo en una quinta privada. A esa primera filmación de 1898 le siguieron otras del mismo estilo⁴. Rápidamente, el cine fue visto como una herramienta para expresar el racionalismo positivista de la Modernidad, alineado a las tendencias urbanas que buscaban la civilización y se oponían al barbarismo de los indígenas y los gauchos. Las vistas locales constituyeron el germen de una incipiente operación que apelaba al reconocimiento y la cohesión social de los espectadores a partir de la imagen. El recorte propio del encuadre y el montaje cinematográfico, privilegió una idea de comunidad imaginada nacional frente a otras, en la que ciertos sectores fueron excluidos en detri-

mento de establecer un imaginario único. Esas formas visuales que buscaban la identificación y el autorreconocimiento en los espectadores constituyen la base embrionaria de una naciente maniobra identitaria a través de la gran pantalla.

En 1904 llegó a Uruguay el técnico belga Maurice Corbicier, con el objetivo de registrar la guerra civil que se llevaba a cabo en el interior del país, cuyo producto fue *La paz de 1904*. En 1914, el gobierno batllista creó la Oficina de Exposiciones, con una Sección Foto-Cinematográfica encargada de registrar “actualidades” con fines promocionales y educativos. Al año siguiente, se registró el paso de mando de Batlle y Ordóñez a su sucesor, Feliciano Viera, en un hecho sin precedentes en la historia nacional, pese a que el presidente en abandono había sido ya filmado por Oliver con anterioridad. En 1920, el Estado formalizó la utilización del cinematógrafo como forma de promoción del país. Los registros filmados por Enrique Amorim entre 1928 y 1959, resultan claros ejemplos de la intencionada operación que pretendía expandir el reconocimiento visual de los artistas en la época.⁵

En 1915 se gestionó un proyecto ficcional que nunca llegó a filmarse pero que fue ampliamente difundido en la prensa local y que hubiera constituido el primer film de ficción uruguayo. Se trató de la película *Artigas*, con la que se pretendía modernizar la imagen de nación a través de una mitología propia sobre el prócer, en la que el patriciado sería protagonista. Cinco años después, León Ibáñez Saavedra, el director de *Pervanche* (la primera película uruguayo de ficción), se

propuso adaptar la pieza teatral en verso *1810*, de Yámandú Rodríguez, estrenada tres años antes, aunque nunca llegó a efectuarse. Al año siguiente, el productor Edmundo Figari anunció en una entrevista dos futuras adaptaciones literarias: una de la obra teatral *En familia*, de Florencio Sánchez y otra del relato *Facundo Imperial*, de Javier de Viana, pero nuevamente se trató solo de proyectos sin concreción (Torello, 2015:54-58).

En 1920, Horacio Quiroga (uno de los primeros críticos cinematográficos serios de la región) escribió sobre la importancia de producir un cine nacional: “Si lo nuestro no sirve no es porque le falte valor en sí, sino porque hasta ahora no hemos tenido el artista capaz de poner de relieve en la pantalla el ambiente nuestro, en triple unidad de tipos, psicología y lenguaje” (Utrera, 2016:116). Con *Almas de la costa* (1920) y *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (1929), el cine alcanza un realismo social reconocible en el ambiente regional, que se acerca al propuesto por el Criollismo y el Nativismo que la literatura local estaba produciendo por esos años. En ese sentido, el cine se unió a la tradición literaria y pictórica al contribuir notablemente en la construcción de la identidad social y el sentimiento nacionalista, no a través del medio sino a través de la mediación establecida con la tradición cultural (Martín Barbero, 2010:196). La inmensa red que el primer cine estableció con los imaginarios culturales y las tradiciones artísticas y folclóricas de los pueblos fue clave para el desarrollo de la identidad nacional, ya que por primera vez, la gente se veía reflejada *realmente* en esas imágenes de alcance masivo.



A modo de conclusión

Los cruces entre la literatura y las estéticas visuales surgidos hacia finales del siglo XIX, permitieron a los países en plena conformación de su nacionalidad establecer un complejo imaginario identificado a partir del reconocimiento tanto de la palabra como de la imagen. A los impulsos canonizadores de los círculos letrados finiseculares, se sumó rápidamente una compleja operación de configuración visual que constituye lo que he denominado *maniobra identitaria*.

Este planteo no pretende establecer la dicotómica discusión entre imagen y palabra, sino que busca entender de qué manera las estéticas visuales han sido tan importantes en la configuración de las nacionalidades como los himnos, la poesía, los manuales escolares o las crónicas. Quedan afuera muchos aspectos apenas insinuados aquí, lo que confirma (una vez más) la necesidad de seguir pensando estos vínculos, reflexionando sobre su valor y su incidencia en la sociedad.

Bibliografía:

- Achugar, Hugo (1998) “Parnasos fundamentales, letra, nación y Estado en el siglo XIX”, en Achugar et al. (Compiladores) *La Fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones.
- Anderson, Benedict (2007) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (2002) *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Blanco Blanco, Elvira (2016) “Simbología masónica en los libros de lectura uruguayos” en *Anuario de Historia de la Educación*, vol. 17, n° 1.
- Gunning, Tom (2015) “El cine temprano como cine global: la ambición enciclopédica” en *Vivomatografías*, n° 1, pp. 171-183.
- Hintz, Eugenio y Dacosta, Graciela (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hunt, Shane (2009) “América Latina en el siglo XX: ¿Se estrecharon las brechas o se ampliaron aún más?” en Gonzales de Olarte y Iguíñiz Echeverría (Eds) *Desarrollo económico y bienestar Homenaje a Máximo Vega-Centeno*. Lima: PUCP.
- Lacasagne, Pablo (2017) “Historia del libro escolar en Uruguay desde la época colonial hasta mediados del siglo XX” en http://www.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/...I.../9_Lacasagne.docx
- Lema Mosca, Álvaro y Pena, Fiorella (2011) “Romanticismo y Nación. Configuración de la nacionalidad uruguaya desde la evolución del Romanticismo.

Adolfo Berro y J. Zorrilla de San Martín” en Revista [sic], Año I, n° 3.

- Martín-Barbero, Jesús (2010) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Rocca, Pablo (2004) “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas” en *Anales de Literatura Hispánica*, vol. 33, pp. 177-241.
- Torello, Georgina (2015) “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico”, en Torello y Wschebor (Editoras) *La pantalla letrada: Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Universidad de la República.
- Utrera, Laura (2016) “El consumo popular de emociones: alejamiento de la idea de Objetividad. Literatura y cine en Horacio Quiroga” en *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Notas

1. Entendido como el grupo de poetas representativo de una época o de un lugar o el conjunto de todos los poemas de una época, autor o género.
2. Al respecto de la poesía gauchesca como arma de legitimación, ver Josefina Ludmer: *El género gauchesco, un tratado sobre la patria* (1988).
3. Hacia 1900, la tasa de analfabetismo en Uruguay era de un 40,6 % (Hunt, 2009:39).
4. *Juego de niñas y fuente del Prado* (1899), *Festejos patrios en el parque urbano, Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Minas* (1900), *Festejos patrios del 25 de agosto en el Parque Urbano* (1900), *El primitivo automóvil* (1902), *Elegantes paseando en Landau* (1902), *Desfile militar de la Parva Domus* (1902) y *José Batlle y Ordóñez, presidente de la República, descendiendo de un coche frente a la puerta del Cabildo en la iniciación del período legislativo* (1904-1905), entre otras.
5. Aparecen más de ochenta nombres fundamentales de la cultura del siglo XX como Walt Disney, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Pablo Picasso, León Felipe, Horacio Quiroga, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Norah Lange, Iván Bunin, entre otros, lo que da cuenta del continuo influjo de artistas que existía entre Europa y el Cono Sur latinoamericano