



Doctorado en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

UDELAR

Tesis para defender el título de Doctorado en Letras

Cuando los siglos cumplen cien años…

Cantos, celebraciones y honras fúnebres vinculadas a Artigas:

1950, 1977 y 2011

Mag. Sonia D'Alessandro

Tutor: Hugo Achugar

Montevideo, diciembre 2018

Agradecimientos

Instituciones y personas hicieron posible estas páginas. Entre las primeras, la Universidad de la República y la Comisión de Apoyo a Posgrados, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, sede de trabajo y amigos, y por supuesto a todos los funcionarios y compañeros de la UPEP. También debo agradecer al Centro de Documentación Lauro Ayestarán, al Museo y Centro de Documentación de AGADU, a la Hemeroteca de la Biblioteca del Palacio Legislativo, además de a la red de Bibliotecas de la Universidad de la República, y a la Biblioteca de la Facultad de Humanidades muy especialmente. El Museo Blandengues de Artigas y el Supremo Tribunal Militar me permitieron consultar sus archivos. En el cuerpo de la Tesis menciono y agradezco puntualmente a todos sus funcionarios, en reconocimiento por su profesionalismo, dedicación y ayuda.

Entre las segundas, quiero agradecer a todos mis compañeros del Seminario de Tesis, por la riqueza de sus aportes, muy especialmente a Graciela Franco, Patricia Núñez y Daniel Vidal, que acompañaron desde más cerca el proceso de redacción. A varios colegas de esta Facultad les debo consejos y sugerencias: Heber Benítez, Alejandro Gortázar, Ana Frega, Aldo Marchesi, Verónica Pérez, Gustavo Remedi, Georgina Torello, son solo algunos de ellos. Los diálogos con Francisco Bustamante y Carlos Demasi fueron, como siempre, enriquecedores y permanentes. Un agradecimiento especial, por estar absolutamente siempre ahí, conmigo, para Malvina Guaraglia. Lo mismo para mis amigas de siempre, Raquel García, Silvia Sena, y muy especialmente Noralí Lagomarsino, con su serenidad y profesionalismo.

Mi familia merece un agradecimiento aparte, por haber demostrado una vez más que están conmigo: Gabriel, Pichu, Cami, Lita, Lala y todos, se alegraron y preocuparon conmigo cada vez que algo salía bien o salía mal, y me dieron todo el "apoyo logístico" que pudieron, que no fue poco.

Hugo Achugar fue además de Tutor, el Maestro. Gracias a él por la paciencia, la creatividad, y por no haberme dejado claudicar en el difícil comienzo, ni después.

Introducción 1
Conmemoración: un ritual bi (tri)fronte 4
Antecedentes del problema 16
Fundamentación para la elección del tema 18
Formulación del problema 22
Metodología utilizada 23
Fundamentación de la organización del texto 28

Capítulo 1: "El Padre Nuestro" **31**
El "Himno a Artigas" de Ovidio Fernández Ríos. Origen, difusión e instalación en el imaginario nacional 34
Ovidio Fernández Ríos, poeta de Himnos 36
"El padre nuestro Artigas" 42
Sobre la "oficialidad" del "Himno a Artigas" de Fernández Ríos 44
Los "25 cantos para la juventud" 47
Un "poeta y soldado" que cante a la Patria 51
El "Artigas de Bronce" 56
Una canción "oscilante": "A don José" (1965) de Rubén Lena 60
Los 60 y el canto popular 61
"A don José": origen y derrotero 63

Capitulo 2: El héroe enterrado **83**
Introducción 89
El ritual: una ceremonia protocolar 93
La Ley 484 (1856), o la invención de la tradición 97
El Centenario de la Muerte de Artigas (1950) 107
El "Informe y Anteproyecto de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo" 109
La inauguración del Mausoleo (1977) 112
La otra cara del Mausoleo: la parodia 123
¿Mausoleo o Edificio Independencia? 129

Capítulo 3: El héroe "cantado": La ley 11.473 y sus efectos en la ciudad Letrada **138**
El ambiente del 50 138
La Ley 11.473 y sus efectos 143
Las "vidas" de Artigas 145
Los concursos de la Academia de Letras 148
Novelas sobre tema artiguista 149
El Concurso de Poesía 153

Obra de teatro sobre la vida de Artigas 162
"José Artigas: protector de los pueblos libres. Primer película documental uruguaya sobre Artigas" (1950) 172
¿Película o documental? 177

Capítulo 4: La conmemoración del Bicentenario en su año inaugural (2011). Algunas propuestas 186
La tradición de festejar 186
Tradiciones de siempre: las monedas y medallas 193
Los libros, otra vez 198
Los "Hitos del Bicentenario", o de la historia en pantalla 213
Fiestas bicentenarias: La gestión y los gestores 219
El 10 de octubre de 2011: ¿megafiesta o conmemoración? 224
"El día que Artigas se emborrachó", o el día que por fin se bajó a Artigas del caballo 235
La polémica 236
Un poco de historia 247

Conclusiones 253

Anexos 284

1) Ovidio Fernández Ríos. "Himno a Brum". *El Día. Suplemento Dominical.* 31 de marzo de 1946, s/f.

2) "Santos Retali, autor de los himnos a Artigas y Batlle". *El Día. Suplemento Dominical.* Año XIII, N° 592, 21 de mayo de 1944, s/f.

3) "Himno a Artigas" (1910?). Partitura E. Santos Retali, letra de Ovidio Fernández Ríos. Edición de Kiril Svetogorsky. Montevideo, s/f. Biblioteca Digital Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

4) "Himno a Artigas" (dedicado a la Escuela de 2° Grado N° 27). Música de E. Santos Retali, Letra de Ovidio Fernández Ríos. Torino. G.Gori Editore. Biblioteca Digital Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

5) *Homenaje de las Fuerzas Armadas al General José Artigas. Informe y anteproyecto de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo (Decreto Gubernativo N° 15.280.* Boletín del Ministerio de Defensa Nacional. Año XVIII. Tomo XLVIII, 2 de agosto de 1950. N° 2830. Junio, Julio y Agosto de 1950. Tomo XLVIII, p. 287 a 310. Montevideo: Imprenta Militar, 1954.

6) *Acondicionamiento de los restos de Artigas*. Acta 29 de diciembre de 1976, Doc. 1,Fl. 1 E.d. N° 086709. Documentos del Sr. Jefe del Regimiento Blandengues de Artigas de Caballería N° 1, "Traslados de la urna del General José Artigas".

7) *Se coloca urna de plata en caja de madera que había pertenecido al Presidente Gestido.* Acta 12 de julio de 1999. Documento 5, folios 1 y 2. Documentos del Sr. Jefe del Regimiento Blandengues de Artigas de Caballería N°1, "Traslados de la urna del General José Artigas".

8) Corte longitudinal del plano, con leyendas recordatorias del Héroe, según proyecto presentado. *Revista Habitat. Órgano oficial de la liga de la construcción del Uruguay*. N° 29, Agosto de 1977, p. 10.

9) Ampliación del mismo.

10) "Inscripciones en el Mausoleo". *La Mañana*, 10 de marzo de 1976. (Reproducción artículo de prensa).

11) "Un mausoleo inaugurado en 1977 sin señaladas frases del prócer". *El País.* (2009) (Reproducción de entrevista al arquitecto Alejandro Morón, sobre frases previstas en el Mausoleo).

12) Transcripción de frases actualmente en el Mausoleo

13) "Artigas 'rebanapescuezos y jefe de bandidos'". *El País.* 6 de setiembre de 1949 (Reproducción artículo de prensa).

14) "Variaciones parciales experimentó el Concepto sobre Artigas en Inglaterra". *El País.* 30 de setiembre de 1949 (Reproducción artículo de prensa).

15) *JOSÉ ARTIGAS. PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES. Primer película documental uruguaya de exaltación de la memoria del Jefe de los Orientales.* (Montevideo, Febrero 1951. (Reproducción del folleto).

16) *Hitos del Bicentenario.* (*Vitamina Productora*), Canal 10, 2011.

17) *10 de Octubre: Montevideo -200 años- Artigas"* (Convocatoria y comentarios para el post).

18) *Ley 11.473: Plan para concertar iniciativas que reflejen en conjunto la gloria del Padre de la Patria, con motivo del Centenario de su muerte.* Diario Oficial, 15 de agosto de 1950, N° 13.129.

19) *Ley 18677: Año de celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental. Se declara el año 2011*.Diario Oficial, 7 de setiembre 2010, N° 28054.

Resumen:

El objeto de estudio de esta tesis lo constituyen tres conmemoraciones (bi)centenarias en honor a José Gervasio Artigas, en las que se combinó la celebración festiva, con la solemnidad propia del duelo, y los rituales correspondientes, en distintos momentos de la historia del país: 1950, 1977 y 2011. Se partió de un Prócer ya construido, para mostrar la interacción de distintos mecanismos –particulares, institucionales, legales- que fueron conformando diversas tradiciones presentes hoy en la comunidad imaginada uruguaya. Las mismas siguieron (siguen) afianzando la figura de Artigas en la comunidad imaginada uruguaya, en una trama "espesa" que hace convivir al "héroe máximo" con "un héroe de carne y hueso", sin resolver tal tensión, y que ponen en primer plano temáticas como la memoria y la identidad nacional.

Palabras clave: conmemoraciones, héroe, imaginario nacional.

Summary:

The object of study of this dissertation is built by three bi(centenary) commemorations that honor José Gervasio Artigas, where festive celebration, the solemnity of mourning, and the corresponding rituals, were combined in different historical moments in the country: 1950, 1977 and 2011. It started with an already established hero, to show the interaction of different mechanisms –private, institucional, legal– that began building diverse traditions which are present in the imagined uruguayan community today. The same continued (continues) securing the figure of Artigas in the imagined uruguayan community, in a "thick" plot that makes "the ultimate hero" and "the flesh and bone hero" coexist, without solving the tension, and putting in the foreground topics such as the national memory and identity.

Key words: commemorations, hero, national imaginary

Introducción

El 10 de octubre de 2011, las principales plazas de Montevideo se llenaron de gente. Las avenidas 18 de Julio y del Libertador, y otras adyacentes, se vieron repletas de miles de caminantes que lo transformaron en un espacio propio y practicable. Los montevideanos estaban celebrando el "Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental", según había declarado la Ley N° 18.677 del 13 de agosto de 2010. La declaración era breve y clara, e instalaba un marco desde donde celebrar, un proceso celebrado, y un héroe protagonista:

> Artículo 1º.- Declárase el año 2011 como año de "Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental", en el marco de la lucha de los pueblos americanos por su autodeterminación e independencia, reconociendo la participación central de la figura de José Artigas en la misma (http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp? Ley =18677&Anchor=Consultada 30enero 2015 hora 12)

El marco era el de varios países del continente, que también se preparaban a conmemorar sus respectivos bicentenarios de independencia en fechas más o menos cercanas. El proceso hacía referencia a ese marco continental, pero sobre todo regional. Fue necesario decidir la fecha inicial. Empezar los festejos en 2011 y no en 2010 implicaba diferenciarse –sin distanciarse– de los argentinos. Nadie discutió cuál era el hombre que protagonizaría los homenajes: José Gervasio Artigas. En él se encontró otra vez la "zona de concordia y acuerdo" (Rilla, 225). Artigas ya había sido el protagonista de una conmemoración de gran magnitud en 1950 pero por otro motivo: el Centenario de su muerte.[1] También fue un momento fuerte de comunidad identitaria, también se ocupó masivamente el espacio público. Pero el carácter del homenaje que se le tributó fue totalmente diferente: la solemnidad fue lo que predominó. Y el silencio, tributo de un pueblo que se quedó de pie y callado hasta la noche, junto a sus restos en el Obelisco. Silencio también de las autoridades

[1] No se mencionan aquí los festejos de 1911, por la necesidad de acotar y de ajustarme a mi corpus. Pero "los festejos del Centenario de la Batalla de las Piedras (programados para el 18 de mayo de 1911) fueron la instancia en la que se procesó la exaltación de la figura de Artigas. Históricamente representan la primera gran conmemoración de la comunidad nacional uruguaya, es decir, la primera vez que el colectivo social elaboraba una instancia destinada a celebrarse a sí mismo y representarse como nación" (Demasi, 2005, 1032).

organizadoras, que creyeron que nadie era merecedor de hablar estando Artigas presente. Entre ambas fechas el país sufrió la dictadura militar, que también homenajeó a Artigas. En el marco de los festejos de otro aniversario, el "Sequiscentenario de los Hechos Históricos de 1825", se decidió la construcción de un Mausoleo para honrar los restos de José Gervasio Artigas. Cuando se inauguró en junio de 1977, los dictadores no le hicieron una fiesta, y tampoco un velorio. Directamente lo enterraron debajo de su propia estatua ecuestre en la Plaza Independencia. Y aunque no le permitieron hablar (porque prohibieron que en las paredes se escribiera su ideario) si habló un general. En las tres conmemoraciones objeto de esta investigación –el centenario de la muerte de Artigas (1950), la inauguración del Mausoleo en su honor (1977) y en la fiesta del 10 de octubre de 2011, primer año del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental (2011)– Artigas, como héroe representativo, movilizó, convocó y representó a la nación uruguaya o al menos la visión de nación preponderante que cada ocasión implicaba. Artigas simbolizó la nación.[2] Las tres se valieron de rituales, espectáculos en los que la Patria se puso en escena en fechas significativas:

> Las fechas y aniversarios son coyunturas en las que las memorias son producidas y activadas. Son ocasiones públicas, espacios abiertos, para expresar y actuar los diversos sentidos que se le otorga al pasado, reforzando algunos, ampliando y cambiando otros" (Jelin, 2002, 245).

Toda escenificación de la Patria, rito en un lugar y en un tiempo dado, cumple una función básica: legitimar a partir de la repetición. La repetición es lo que hace "real" un acto u objeto, que lo es "en tanto imita o repite un arquetipo" (Eliade, 39). Repetir el rito es perpetuar un cierto orden que se considera válido, es delimitar el correcto modo de cargar de significados la nación. El homenaje de todos en la plaza, es una consolidación de un orden de cosas, de un proyecto de nación entre tantos posibles, y no fue el mismo en cada una de estas oportunidades. En este sentido, se puede compartir que "para que las tradiciones sirvan de legitimación a quienes las

[2] Ya he fundamentado antes que "El héroe puede ser leído como *metonimia* y a la vez como *símbolo* de la nación, en tanto parte que la representa (habla *de* ella y habla *por* ella), pero también en tanto objeto cultural, producto del lenguaje" (D'Alessandro, 2011, 26). Remito a mi trabajo *Boca de Chafariz o de las fuentes que hablan*, para el estudio de la construcción del héroe, y la validez de caracterizar la nación a partir de ellos, tema que no será el centro de este trabajo pero lo presupone.

construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena" (García Canclini, 1990, 151), ya que "las técnicas dramáticas no se utilizan solo en el teatro, sino también en la dirección de la ciudad" (Balandier, 16). Además, es "a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política" (Balandier, 19). Los héroes y los ritos fúnebres que la ciudad le dedica, también "escenifican" un proyecto de nación, al menos de los valores que a través del héroe se quiere inculcar a los ciudadanos, especialmente a los más jóvenes. Para las instituciones convocantes y también los asistentes, sean patriotas convencidos o mero público de un espectáculo, vale que "la colectividad también satisface un deseo cuando honra a los más valerosos … ya que expresa su cohesión y grandeza" (Loraux, 42).

No pretendo indagar aquí el derrotero que llevó del caudillo bárbaro al Fundador de la Nacionalidad Oriental, trabajo que ya está hecho.[3] Antes me centré en la conformación heroica, investigando a partir de un caso particular –Tiradentes– cuáles son los factores históricos, artísticos y jurídicos que lo transforman en tal. Me valía allí de los versos de uno de los inconfidentes, Tomás Antonio Gonzaga, para sintetizar ese proceso: "Só podem conservar um nome eterno / os versos, ou a história". Entiendo que este epígrafe sigue siendo válido, y por eso investigo aquí el origen y función de esos "versos" en el sentido amplio de creación artística. Pero agrego ahora los versos propios de las celebraciones fúnebres (que implican epicedios y discursos por parte de un orador designado por las instituciones, y también "versos" de canciones populares e himnos), y justamente, las conmemoraciones. Si en *Boca de Chafariz* (2011), culmino la investigación con la celebración del héroe en la Plaza pública, en esta ocasión entendí fundamental explicar no cómo se llega a esas conmemoraciones (o no solamente cómo se llega), sino también dar cuenta de su incidencia en los imaginarios nacionales, atendiendo a momentos sincrónicos puntuales, pero también destacando las innovaciones que

[3] Los términos de la discusión historiográfica oscilan entre dos extremos posibles: los que ven a Artigas como un gran líder, a pesar de algunas tachas minimizables, en sus "ajetreadas mocedades" (Sala, 2000, XIV); y los que entienden que, por ejemplo, "Artigas es la negación de un gobernante en tanto siempre escogió la peor de las alternativas" (Vázquez Franco, 2011, 62). Sarmiento, en *Facundo* (1845) dice que "Rosas no ha inventado nada … tiene sus antecedentes en Artigas y en los demás caudillos bárbaros, tártaros" (Sarmiento, 67); otros, como Cotugno, se atreven a compararlo con Cristo, "para compartir su postrer hazaña: conquistar la gloria eterna (en Caetano-Rilla, 47).

se ponen de relieve desde una mirada diacrónica. Esta vez parto de un héroe ya instalado. La pregunta no fue cómo había llegado al pedestal,[4] sino cómo se manifestaba en las conmemoraciones (bi)centenarias la intersección entre héroe e identidad. El héroe es un símbolo que funciona en una red más amplia, que incluye poesía e historia, pero también monumentos y cuadros, monedas y sellos, fiestas y conmemoraciones, y la manera de efectivizarlas. ¿Será que las conmemoraciones –de carácter festivo o/y de carácter fúnebre– pueden generar una persistencia casi omnipresente de un Artigas hoy por hoy sólidamente afianzado?

Por eso esta no es una tesis sobre Artigas: es una tesis sobre algunos tipos de conmemoraciones –centenarias, bicentenarias– que lo tienen como protagonista.

Conmemoración: un ritual bi (tri)fronte

Según la RAE, "conmemoración" proviene del latín *commemoratio, -onis* y tiene dos acepciones: la primera "Acción y efecto de conmemorar", la segunda remite a la liturgia católica, y es la "memoria que se hace de un determinado santo en una celebración de rango superior" (RAE, www.rae.es). Varios han relacionado la nación y la cohesión que genera con las comunidades religiosas. Anderson, cuando remite a las tumbas de los soldados desconocidos, dice que sugieren "una fuerte afinidad con imaginerías religiosas (Anderson, 27). Castoriadis sostiene que

> Aquello por lo que una sociedad está dispuesta a vivir y a morir, la mayoría de las veces no es material ni "real"; son significaciones decididamente

[4] La bibliografía sobre la construcción de Artigas como prócer es amplísima. Señalo simplemente algunos trabajos y autores que me han servido de referencia, y que en buena medida resumen el proceso: Demasi, Carlos. "La construcción de un héroe máximo: José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005, p.1029-1045; De los Santos, Clarel. *La consagración mítica de Artigas.1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades.* Montevideo, Tradinco S.A., 2012. Frega, Ana. "Uruguayos y orientales. Itinerario de una síntesis compleja", en Chiaramonte, José Carlos y Marichal, Carlos, Granados, Aimer (compiladores) (2008). *Crear la Nación. Los nombres de los países de América Latina.* Buenos Aires, Sudamericana, 2008. Frega, Ana e Islas, Ariadna (coordinadoras). *Nuevas miradas en torno al artiguismo.* Montevideo, FHCE, 2001. Sala de Touron, Lucía. "Prólogo", en Artigas, José Gervasio. *Obra Selecta.* Selección y prólogo Lucía Sala de Touron. Caracas, Ayacucho, 2000.

> religiosas, o lo que tomó su lugar en el Occidente moderno: el imaginario nacional, la significación imaginaria social "nación" (Castoriadis, 26).[5]

Lynn Hunt insiste en la importancia de los elementos subjetivos, en particular la empatía, al momento de crear/consolidar estas comunidades. Y así como sostiene que "asistir a exposiciones públicas de pintura hasta leer las popularísimas novelas epistolares sobre el amor y el matrimonio (…) ayudaron a difundir la práctica de la autonomía y la empatía" (Hunt, 2009, 31), esa empatía también se genera al caminar juntos hacia el mismo escenario o cantar a coro juntos "A redoblar".[6]

> Las conmemoraciones son acontecimientos complejos que se despliegan en dos dimensiones: una explícita, se relaciona con la construcción de relatos hegemónicos; la otra, implícita, está compuesta por los valores, las emociones, los impulsos, y las ilusiones que la comunidad le atribuye y que no son transmisibles por medio de palabras … Esto supone la idea de que conviven dos modelos dentro de cada conmemoración: el que vincula el festejo con el advenimiento de la utopía, y aquel que señala la distancia con un "tiempo fundacional" (Demasi, 2004, 15)

"La nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo" (Ignatieff, en Anderson, 19) como la religión lo fue alguna vez. Es un acto de fe. ¿Qué es lo que nos hace ser nosotros? Parecería ser que desde mediados del siglo XIX,

> y casi con seguridad en relación al nacimiento de la política de masas, los gobernantes o los observadores de clase media redescubrieron la importancia que tenían los elementos 'irracionales' para mantener el tejido y el orden sociales (…) fuera lo que fuera que mantenía unidas a las colectividades humanas, no era el cálculo racional de sus miembros individuales" (Hobsbawm, 2002, 278-279)

---

[5] Un parámetro de esta irracionalidad es la disposición a morir por esta idea imaginaria. Si en el animal todo cumple la función de autoprotegerse, es evidente que en el ser humano esto no es así. Pero las significaciones en las que cree son tan fuertes, generan tal cohesión, que la sociedad "por lo general está dispuesta a vivir y a morir por ellas" (Castoriadis, 25).

[6] "Las crónicas sobre la tortura producían esta empatía imaginada por medio de nuevas visones del dolor. Las novelas la generaban induciendo sensaciones nuevas sobre el yo interior. Estas experiencias, cada una a su manera, reforzaban el concepto de comunidad basada en individuos empáticos y autónomos que podían relacionarse más allá de sus familias inmediatas, sus filiaciones religiosas o incluso sus naciones, por medio de valores universales mayores" (Hunt, 2009, 31). Importa retener del análisis de Hunt la manifestación colectiva (plantar árboles, asistir a representaciones en la calle, los cantos, las danzas), que no siempre se iniciaban por mandato gubernamental sino que surgían como manifestación espontánea y "desordenada" popular.

La conocida expresión de Benedict Anderson, "comunidad imaginada", da cuenta de los elementos no medibles, porque "la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo … con lazos fraternales" (Anderson, 25), y por lo tanto subjetivos. Ciertos lapsos de tiempo, como los siglos, tienen una fuerte carga simbólica, porque tienen "un nexo interior con la cosa a la que se refiere, por una relación mística entre lo contado y el número" (Cirlot, 332). Si el siglo es una medida de tiempo, cumplir cien años transforma el tiempo cronológico en tiempo simbólico, porque "los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas fuerza, con una caracterización específica para cada uno de ellos" (Cirlot, 328). Esta conjunción de racionalidad (instituida) e irracionalidad (espontánea o difusa), es representada por más de un teórico del nacionalismo con Jano, el dios de las dos caras (o tres):

> Al familiar dios de dos caras [en] una figura de prodigiosa duplicidad que investiga el espacio de la nación en el proceso de articulación de elementos: donde los significados pueden ser parciales porque están *in media res*, y la historia puede estar hecha a medias porque está en el proceso de ser hecha, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque está atrapada, inciertamente, en el acto de 'componer' una imagen poderosa (Bhabha, 14).[7]

Metaforiza un espacio donde convergen lo privado y lo público, los elementos subjetivos o irracionales que permiten "soñar la nación" (Gourgouris) así como la racionalidad propia del momento en que surgieron. Un dios-símbolo-mito que puede ayudarnos a contestar aquellas preguntas sobre cuándo nos volvimos pueblo o cuándo dejamos de ser uno:

[7] Se relaciona a Jano con los comienzos y los finales (de ahí su nombre presente en el primer mes del año), y también con las puertas que se cierran y se abren (parte de su culto implicaba dejar las puertas de su templo abiertas en épocas de guerra o crisis, para que pudiera presentarse a ayudar). "Según ciertos mitógrafos, Jano era en Roma una divinidad indígena …. Según otros, Jano era extranjero, oriundo de Tesalia, y desterrado en Roma". (Grimal, 295). Jano es también un dios cultural, como Prometeo: "Se atribuyen a este reinado de Jano las habituales características de la edad de oro: honestidad perfecta en los seres humanos, abundancia, paz completa, etc. Jano, habría sido el primero en emplear barcos para trasladarse de Tesalia a Italia; también sería el inventor de la moneda. En efecto, las monedas romanas de bronce más antiguas llevaban en el anverso la efigie de Jano, y en el reverso una proa de barco. Jano habría civilizado además a los primeros habitantes del Lacio, los Aborígenes …. Antes de él, éstos llevaban una existencia mísera y no conocían ni ciudades, ni leyes, ni el cultivo del suelo. Jano les enseñó todo esto" (Grimal, 296).

> El Janus moderno [que] el "desarrollo desigual" del capitalismo inscribe tanto bajo la forma de una progresión como bajo la forma de una regresión, una racionalidad y una irracionalidad políticas en el mismo código genético de la nación … en este sentido es una declaración exacta (y no retórica) sobre el nacionalismo decir que es por su misma naturaleza ambivalente" (Nairn citado por Bhaba, 12).

La cara que mira hacia atrás se pregunta cuándo, cómo y dónde empezamos a ser, –así y no de otra manera–. La cara que mira hacia adelante, se pregunta quién queremos ser de aquí en más. El tercer rostro, ese que a veces se agrega a Jano, pero a veces se oculta, es el que Cirlot llama "el verdadero", el "actual", el presente que nos convoca efectivamente con la excusa del pasado, y porque es el que importa justificar y consolidar: somos, y somos así. Y debemos seguir siendo así, porque la nación (nosotros) somos eternos. Y hay que celebrarlo.[8] Dominio público y privado a la vez, como dice Arendt, de instituciones que establecen fechas, normas y actos, y de sujetos particulares que se las apropian, o a veces, como veremos, también las crean con sus iniciativas.

Ahora bien: el Estado conmemora a partir de discursos. Utilizo aquí "discurso" en el sentido que explica David Howarth:

> Los discursos no son ideologías en el sentido tradicional o estricto de la palabra (o sea, conjuntos de ideas a través de las que los actores sociales explican y justifican su acción social organizada). El concepto de discurso incluye en su marco de referencia todo tipo de prácticas sociales y políticas, así como instituciones y organizaciones" (Howarth, 125).

En esta línea, las conmemoraciones (bi)centenarias son "prácticas sociales y políticas", instrumentadas desde "instituciones y organizaciones", el Estado entre otras. Cada sujeto y la comunidad en su conjunto participan de estas prácticas.

[8] Tal como sostiene Anderson, "Si se concede generalmente que los estados nacionales son "nuevos" e "históricos", las naciones a las que da una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial y miran un futuro ilimitado (Anderson, 29). Bhabha cita a otros autores en la misma línea. Señalo la mención que hace de Michael Oakeshott, que dice: "Desde la perspectiva de este autor, el espacio naiconal está conformado por diversas disposicones contrapuestas que intervienen en las asociaciones humanas, como la *societas* (el reconocimiento de la existencia de reglas morales y convenciones de comportamiento) y la *universitas*(el reconocimiento de la existencia de un objetivo común y un fin sustancial)" (Bhabha, 12). También menciona a Hanna Arendt describiendo la nación en el mundo moderno como "ese curioso dominio híbrido donde los intereses privados asumen significación pública" (Bhabha, 12), lo que también avala esta mirada bifronte.

¿Cómo incide en los actores sociales que la integran?[9] Hay que tener en cuenta que "lo que una generación creía necesario o esencial puede resultar accidental y susceptible de comprobación para otra" (Howarth, 128), por lo que no todos los centenarios implican idénticas comunidades, aunque se den dentro de un mismo territorio y celebren un mismo personaje histórico o una misma fecha. Justamente, esas fechas y sus correspondientes rituales implican "procesos e instrumentos de simbolización realizados desde el Estado o los sectores hegemónicos para construir el imaginario de la nación" (Achugar, 2009, 15). Esos instrumentos pueden ser desde monumentos y cuadros, hasta tumbas y epicedios, desde homenajes fúnebres hasta fiestas populares. Las naciones, más allá de que se quieran pensar inmutables y eternas, cambian, igual que sus formas de celebración. Si bien generalmente los respectivos festejos se instrumentan desde las instituciones estatales "las conmemoraciones del siglo XIX fueron para, y no de, la gente" (Gillis, 8), cuentan con un apoyo más o menos masivo del conjunto de la población, voluntariamente o no.[10] Pero siempre son, y de ahí su nombre, actos que ponen como centro la memoria. Memorias colectivas nacionales, y memorias personales (Nora). La memoria es un fenómeno colectivo, social, porque no hay memoria individual que no se genere dentro de una colectividad. "Habría memorias individuales, y por decirlo de algún modo, memorias colectivas. Dicho en otras palabras, el individuo participaría en dos tipos de memorias" (Halwachs, 53).

Es la memoria organizada desde lo ideológico (la memoria colectiva nacional) de la que habla Ricoeur, relacionada con la memoria individual. No

[9] La cita completa dice: "A la teoría del discurso le interesa el papel que representan las prácticas e ideas sociales significativas en la vida política. Analiza de qué manera los sistemas de significado o 'discursos' configuran la comprensión que las personas tienen de sus propios roles sociales y cómo influyen en sus actividades políticas. Sin embargo, los discursos no son ideologías en el sentido tradicional o estricto de la palabra (o sea, conjuntos de ideas a través de las que los actores sociales explican y justifican su acción social organizada). El concepto de discurso incluye en su marco de referencia todo tipo de prácticas sociales y políticas, así como instituciones y organizaciones" (Howarth, 130).

[10] Refiriéndose al Año de la Orientalidad, Cosse y Markarian desarrollan "los estrictos lineamientos decretados por el Poder Ejecutivo para los actos del 19 de abril … La inasistencia a los actos sólo podía ser justificada mediante parte médico. La CNHS se congratuló de que en cumplimiento de estas directivas se realizaran quinientos actos en todo el país" (Cosse y Markarian, 1996, 75)

alcanza con decir que la memoria "surge", también hay que "trabajarla": "acordarse no es solo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, 'hacer algo'" (Ricoeur, 81). Por lo tanto, la imagen no solo "llega", sino que la memoria es (debe ser), ejercida, lo que implica un aspecto más activo por parte del sujeto que rememora (sea un sujeto individual o social). Los rituales fúnebres, como las fiestas, también comparten estas características cuasi religiosas. Ricoeur entiende oportuno aplicar al campo social algunos términos y circunstancias característicos del individuo, incluso sus patologías. Luego del comentario de dos ensayos de Freud, "Rememoración, repetición, per-elaboración" y "Duelo y melancolía", afirma:

> Es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva. La noción de objeto perdido encuentra una aplicación directa en las pérdidas que afectan también al poder, al territorio, a las poblaciones que constituyen la sustancia de un Estado. Las conductas de duelo, que se ponen de manifiesto desde la expresión de aflicción hasta la completa reconciliación con el objeto perdido, son ilustradas por las grandes celebraciones funerarias en torno a las cuales se reúne todo un pueblo. A este respecto se puede decir que las conductas de duelo constituyen un ejemplo privilegiado de relaciones cruzadas entre la expresión privada y la expresión pública (Ricoeur, 107-108).

En Uruguay, la reconciliación de todos los uruguayos bajo la figura "protectora" de Artigas, permitió la zona de concordia antes mencionada. José Rilla también se vale de la metáfora fúnebre para explicarlo: "los partidos políticos, todos ellos, a través de sus jefes o caudillos, también incorporaron a Artigas a su panteón" (Rilla, 225). El ejemplo que Philippe Ariès menciona en relación a la reacción popular cuando Napoleón III quiso trasladar el Cementerio de los Inocentes a las afueras, podría aplicarse al Uruguay de mediados del siglo XIX, pero también a la discusión de comienzos del XXI en relación a dónde merecían descansar los restos del prócer. Y en ese sentido, también aquí "el culto a los muertos es hoy una de las formas o de las expresiones del patriotismo" (Ariès, 77).

Como se desprende de lo anterior, las memorias también tienen varias caras, como Jano. El sujeto individual debe aprender (y aprender es, básicamente, adquirir prácticas y memorias nuevas), y lo hace guiado por alguien que guía, recompensa

y castiga en esta tarea. “Las maneras de aprender (…) pueden, a su vez, oscilar entre la manipulación, es decir, el dominio ejercido por el maestro, y la esperada disciplina del discípulo” (Ricoeur, 85). Llevado esto a los sujetos colectivos participantes en las conmemoraciones, entramos al plano ético-político que afecta a la que Ricoeur llama “memoria manipulada”[11] y que relaciona la pretendida legitimidad del discurso gobernante y la efectiva creencia de los gobernados en esa legitimidad. “Lo que está en juego en la memoria es también el sentido de la identidad individual y del grupo” (Pollak, 2006, 26). Generar identidades, he ahí su función y su finalidad.

> Estudiar las memorias colectivas fuertemente constituidas, como la memoria nacional, implica preliminarmente el análisis de su función. La memoria, esa operación colectiva de los acontecimientos y de las interpretaciones del pasado que se quiere salvaguardar, se integra en tentativas más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia y fronteras sociales entre colectividades de distintos tamaños: partidos, sindicatos, iglesias, aldeas, regiones, clanes, familias, naciones, etc. (Pollak, 2006, 25)

La identidad no solamente se crea, también se disputa. Y para eso, hay que encuadrarla:

> El trabajo de encuadramiento de la memoria se alimenta del material provisto por la historia. Ese material puede ser interpretado y combinado con un sinnúmero de referencias asociadas; guiado no solamente por la preocupación de mantener las fronteras sociales, sino también de modificarlas, este trabajo reinterpreta incesantemente el pasado en función de los combates del presente y del futuro (Pollak, 2006, 25-26).

Las conmemoraciones muestran la confluencia del interés público y privado como se puede deducir de la lectura de las discusiones parlamentarias. Por ejemplo, en la sesión del 8 de diciembre de 2009, la Comisión Permanente de la Cámara de Senadores, tenía entre los asuntos a tratar lo relativo a la Declaración del año 2011 como “Año del Bicentenario del Proceso de Emancipación y Autodeterminación”.

[11]Según este autor, los distintos tipos de memoria se relacionan con distintos planos del quehacer humano: el plano patológico terapéutico, correspondiente a los trastornos de la *memoria impedida;* el plano práctico (*memoria manipulada*) y el plano ético-político, correspondiente a la *memoria obligada*. Estas últimas son las que importan ahora, en tanto los festejos conmemorativos pueden ser entendidos como formas de manipulación de la memoria colectiva, al momento de cruzarlos con la noción de ideología, como hace Ricoeur, o con las prácticas políticas.

En una de las intervenciones, con la que nadie estuvo en desacuerdo, el senador Agazzi estaba seguro de que el Gobierno no quería que fuera un "año del gobierno sino del país". Este "el país", pretendía incluir a todos los uruguayos, intersectando lo público y lo privado. Pero también ponía de manifiesto que toda conmemoración se "instituye", verticalmente, sin desmedro de la participación y aceptación de los demás. Agazzi "está seguro" de las intenciones del gobierno, porque apunta a la implícita legitimidad del discurso gobernante, y por otro, a la efectiva creencia de los gobernados en esa legitimidad. En palabras de Ricoeur, el difícil equilibrio ("resquicio") entre "las pretensiones de legitimidad suscitadas por los gobernantes [y] la creencia en la susodicha autoridad por parte de los gobernados" (Ricoeur, 113). O sea, se da simultáneamente la verticalidad (la memoria del mito nacional se impone desde arriba, se instituye), y la horizontalidad en la práctica participativa. Según César Tchach,

> se articula con un espacio de fusión entre el universo simbólico y las prácticas políticas: las necesidades memoriales presentes en un período histórico dado. Esta es pues, una noción bifronte: remite a un entrelazamiento entre necesidades societales y necesidades institucionales de gobierno o de régimen político. Extrae su vitalidad de ese entrelazamiento. En otras palabras, las necesidades memoriales no son sólo de los gobiernos, sino de un conjunto de actores mucho más amplio que puede incluir oficialismo y oposición (Tcach, 40).

El conjunto de actores más amplio al que refiere Tcach incluye a los ciudadanos comunes, que también mostraron su necesidad memorial, y que, tecnología mediante, hoy pueden ser consultados. Ellos están presentes también en esta investigación a través de cartas de lectores y de intervenciones en la web.

Si los discursos son prácticas que se vuelven significativas por incidir en la vida política:[12] todo –fechas, actos, fiestas, constituciones, himnos, monedas, cuadros, etc.– es válido. Si en el siglo XIX "… los revolucionarios en ambos lados del Atlántico, crearon un culto de nuevos comienzos, y con esto, un conjunto completo de prácticas y sitios de memoria que fueron tan controversiales entonces

[12] El análisis del discurso "pretende comprender cómo se generan los discurso que estructuran las *actividades de los agentes sociales, cómo funcionan y cómo se cambian*" (Howarth, 125).

como lo son ahora" (Gillis, 6), los (bi)centenarios actuales y sus respectivos festejos pueden ser también entendidos así:[13] discursos y prácticas que apelan al pasado y la utopía, y que interpelan y buscan convencer. Por eso,

> Las fechas conmemorativas, con su recurrencia en el ciclo anual, son puntos de entrada privilegiados para el análisis de la tensión entre los rituales que se reiteran y reflejan continuidades identitarias y de sentido, por un lado, y las fracturas, cambios y transformaciones en las prácticas y significados de la conmemoración, por el otro (Jelin, 2002, 2).

Las fiestas y las tradiciones inventadas forman parte de esas prácticas. Mona Ozuf reconoce en la Revolución Francesa el origen de lo que llama ese "sistema de fiestas" que caracterizan la vida republicana y que se puede reconocer hasta hoy, en los festejos bicentenarios:

> los rasgos pertinentes que Durkheim reconoce en la religión, marcan también las fiestas: la existencia de una colectividad celebrante, la unanimidad, la independencia frente a los individuos, la coerción, más el mantenimiento del recuerdo. La Revolución instituyó un sistema de fiestas para mantener en estado de perpetua juventud los principios que inspiraba" (Ozuf, 227).

La fiesta también instituye memorias: se trae algo a la memoria, y se celebra de manera conjunta. De las conmemoraciones objeto de este estudio, fue la del 2011 la que presentó más características festivas. Pero en todas estuvieron presentes las colectividades celebrantes.

En cuanto a la tradición, y a "la particular idea de nación", a la que alude Bhabha, que incluye aspectos racionales e irracionales, corresponde a la noción teórica de "tradición inventada" (Hobsbawm), que está conformada por lo que ya estaba –tradiciones–, pero también por "invenciones", cosas nuevas, creadas, imaginadas. Su peculiaridad, justamente, es que la relación entre el pasado en el que se sostienen y la tradición que se inventa (y que entonces, es nueva), es ficcional, hay que "escribirla", y debe haber alguien que lo haga. Así que la nación

[13]"El proceso de reconstrucción imaginaria de la sociedad uruguaya que culminó con las celebraciones del Centenario, admite ser explicado más como un cambio acelerado que como una evolución gradual" (Demasi, 2004, 19). A continuación el autor estudia la significación de los partidos políticos en la historia uruguaya y sus cambios, que quizá se puedan sintetizar en la siguiente frase: "no por casualidad el primer Presidente que se propuso 'nacionalizar nuestros destinos' fue también el que prohibió exhibir en público las viejas divisas" (Demasi, 2004, 20).

–y todo aquello que la celebra, como las conmemoraciones–, comparte una cara histórica y otra ficcional, más metafórica (literaria). Por eso, el lenguaje utilizado es necesariamente literario, metafórico, y hace posible referirse a ella como a una *alegoría nacional* (Jameson, en Bhabha, 387), o plantear la noción de *ficción fundacional*, como hace Doris Sommer al relacionar los proyectos nacionales con novelas que los ponen en escena, precisamente, de manera alegórica. Para Bhabha, lo que otorga

> significado a un pueblo, una nación o una cultura nacional … es la marca de la ambivalencia de la nación como estrategia narrativa –y un aparato de poder–, que produce un deslizamiento continuo en categorías análogas –incluso metonímicas–, como el pueblo, las minorías o la "diferencia cultural", lo que se superpone continuamente en el acto de escribir la nación (Bhabha, 386).

Esas estrategias narrativas afectan directamente a "quienes viven en ella", en tanto que como ciudadanos deben dar cuenta de su propia idea de quiénes son. Si la nación es una metáfora (es la "Madre Patria", que cuenta con sus "Padres Fundadores", que hacen a la "Familia Nacional"), "también es preciso que exista una tribu de intérpretes de esas metáforas" (Bhabha, 387). Esos intérpretes son todos: desde los simples ciudadanos, hasta los historiadores, gobernantes, artistas, etc. Todos se hacen las mismas preguntas que Bhabha se hace en la introducción de *Narra la nación*, antes de dar paso a los otros artículos del libro: "¿Cuándo nos volvimos un pueblo? ¿Cuándo dejamos de ser uno? ¿O estamos en el proceso de convertirnos en uno?" (Bhaba, 18). Las conmemoraciones nacionales son momentos en que esas preguntas son muy visibles, y en las que todos contribuyen con sus respuestas y sus silencios. Los documentos, por ejemplo, dicen que en algún momento de 1811 los pobladores de la campaña dejaron sus casas y se dirigieron al campamento artiguista. Ese es el "material provisto por la historia", que no puede ser arbitrario. Cómo lo dicen y cómo fue contado cada vez que se hizo un relato del suceso, ya forma parte de la ficcionalidad de la historia, y del arte también. Transformar la "derrota" en "redota", como propone Pablo Vierci en la novela (y en la película) homónima, es un acto tan discursivo y ficcional como el de Fregeiro llamándola "éxodo" desde el discurso historiográfico, aunque este parta

necesariamente de un "contrato de verdad" con su lector. Pero "la intención de verdad sobre la que está fundada su disciplina no puede separarse de los parentescos que vinculan su escritura a la de los relatos de ficción" (Chartier, 69). Conmemorar acontecimientos históricos o héroes nacionales es, en buena medida, "ficcionalizar" la historia. Una de las caras de Jano mira, indaga busca en fuentes "reales", objetivas o lo más objetivas posibles, pero la otra no tiene más opción que "relatar", y por lo tanto, ficcionalizar. Hay dos caras: verdad y ficción, "histor" y "aedo". Su integración se da a través de sistemas simbólicos: un himno, una bandera, un acto conmemorativo, y se valen de la retórica característica de la literatura. Clifford Geertz habla de la forma pública de "la metáfora, la analogía, la ironía, la ambigüedad, la paradoja, la hipérbole, el ritmo y todos los demás elementos de lo que llamamos impropiamente el 'estilo'" (Geertz, en Ricoeur, 112, n. 32).

Por último, "así como memoria e identidad se apoyan la una a la otra, éstas también sustentan ciertas posiciones subjetivas, límites sociales, y por supuesto, el poder" (Gillis, 2). ¿Quién tiene el poder de narrar su propio relato, y hacerlo oir? Parecería que al menos hasta bien entrado el siglo XX, es el anillo letrado, ese "anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes (…) todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder" (Rama, 1984, 33). De alguna manera, "la escritura proveía un modelo, un depósito de formas, para la organización de las nuevas naciones" (Ramos, 13), y por lo tanto, el escritor en sentido amplio, cumplía un papel director y representativo, que se entendía como el válido. Vicente Lecuna le asigna este lugar protagónico hasta los sesenta, y el boom:

> Si la literatura del siglo XIX definió con vigor un sujeto y una nación latinoamericanos, la del siglo XX (de la mano de su correspondiente crítica) reafirmaría ese carácter dándole a la literatura la forma de una política cultural –un instrumento de estado, una práctica que confía en sus propias capacidades– que tendría el privilegio de construir la historia latinoamericana a través de un lenguaje, una cultura y una ideología (Lecuna, 52).

En los actos conmemorativos a trabajar, la función del letrado es bien visible, pero también en todos ocuparon un lugar central los medios masivos de

comunicación, al que hay que agregar el uso de internet en el 2011. Tanto en 1950, en 1977 como en 2011, la figura más celebrada es Artigas, y a celebrarlo invitan las instituciones. Pero "la dramatización mediática destinada a un dilatada audiencia tiende a ocupar el lugar que en otro tiempo fuera el de la prensa, la literatura o el teatro populares" (Balandier, 13). La convocatoria en los tres casos se dio a través de la ciudad letrada que describe Rama principalmente. Pero en el último, si bien esto se mantuvo, el papel jugado por los medios masivos y por internet fue decisivo. Nadie pudo no conmemorar (o no ver conmemorar, literalmente, por televisión o internet) a José Gervasio Artigas. Ya en 2002, Martín Barbero destacaba que

> … el lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades. Pues nos encante o nos dé asco …, la televisión constituye hoy … una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales y escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino la hibridación de ciertas formas de enunciación … (Martín Barbero, 2002, 25).

En uno y otro festejo, por su doble cualidad de tradición y de ritual, se mantienen algunos aspectos (el héroe, el espacio público, el Estado convocante o/y instituciones similares) y, por las mismas razones, han variado otros (el cine uruguayo del 50 no era el de hoy y los ciudadanos convocados tampoco) pero en cualquiera de los dos casos los medios masivos importan e intervienen como "prácticas significativas", y por lo tanto, discursivas. Trabajar con fechas distantes en el tiempo me permitirá valorar los grados y variaciones generadas al respecto, y sus implicancias. Estoy atendiendo al hecho de que ya no alcanza para convencer a las naciones erigir "estatuas, monumentos y fechas patrias" (Jelin, 4).[14] En nuestro país, el Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural (2009), de fecha muy cercana al Bicentenario, afirma que "el 50,8 % de la población lee al menos algún libro al año, por lo que la lectura de al menos un libro al año ha disminuido en aproximadamente 6 puntos porcentuales con respecto a 2002"

[14] "Hubo un período (la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX), de construcción de un pasado común, del armado del panteón nacional, de fechas y símbolos patrios, de una historia 'oficial' a ser compartida y transmitida especialmente en el sistema escolar" (Jelin, 4).

(Rapetti, 47), y que aproximadamente el 95 % de los uruguayos escucha radio (Rapetti, 60) y que el 90,2 % mira entre una y cinco horas diarias de televisión.[15] Propongo los medios masivos como un elemento indispensable para escenificar y convocar la nación, en cuanto, hoy en día, "en las pantallas extracurriculares los jóvenes adquieren una formación más amplia, en la que el conocimiento y entretenimiento se combinan" (García Canclini, 2007, 35). En este sentido, es necesario atender a otras cuestiones ya presentes hace tiempo en el debate, en cuanto a la imposición o no de parte de sectores hegemónicos de su propio relato de la nación (Bhabha). ¿Hasta dónde la ciudadanía pasivamente concurre a un acto, y hasta dónde "resiste" a él? ¿Qué nuevas prácticas se hacen presentes en discursos como los estudiados? Achugar propone no limitar el estudio de la nación a "la letra", sino incluir

> Los monumentos, la arquitectura, la fundación o creación de instituciones culturales, así como la emisión de sellos postales nacionales. Es claro que al constituir un objeto del conocimiento heterogéneo en cuanto incluye o supone la presencia de representaciones visuales en general pero también arquitectónicas o simbólicas, se escapa al escenario de una única disciplina o metodología. Pero a la vez, se trata de un material relativamente 'homogéneo', en tanto el conjunto de este material tiene como eje central los procesos e instrumentos de simbolización realizados desde el Estado o los sectores hegemónicos para construir el imaginario de la nación (Achugar, 2009, 3).

Antecedentes del problema

Como señala Ana Frega, "aún con interpretaciones diferentes y enfrentadas sobre su significación histórica, desde fines del siglo XIX la figura de Artigas se ha venido afirmando como aquella capaz de generar esos consensos" (Frega, 2011, 22). Y ello, a pesar de que presentaba varios problemas: uno, es que "era uno de sus antecedentes más importantes [se refiere a la historia nacional uruguaya], pero tampoco podía integrarlo a un relato del pasado circunscripto a los límites del

[15]Según parece, "los datos nos dicen que asistir a espectáculos de cultura clásica (ballet, danza contemporánea, música académica, cine de arte y ensayo, etc.) está en un 3 por ciento (…), visitas a librerías y bibliotecas (6,2 por ciento), seguida de visitas a museos y galerías (4.5 por ciento).Cifras que resultan casi insignificantes, frente al 92 por ciento que manifiestan estar frente al televisor todos los días, el 71 por ciento escuchando radio (…) todos los días, o casi todos los días, durante todo el año" (Bisbal, 2-3).

territorio nacional" (Demasi, 2005, 1031). De todos modos, el relato histórico pudo ir consolidando a Artigas como el héroe positivo y máximo que se esperaba alcanzar. Obras como el *Alegato Histórico* (1909) de Eduardo Acevedo Vázquez, que fue "obra de referencia y consulta a todos quienes buscaron por mucho tiempo y desde todas las tiendas partidarias el relato más acabado –o mejor– integral, de la historia uruguaya" (Rilla, 158); o *Las instrucciones del año XIII* (1910) de Héctor Miranda, entre muchos otros, fueron jalonando un camino de conquista del pedestal en el que se puso a Artigas. Simultáneamente Zorrilla de San Martín escribía *La epopeya de Artigas* (1910), Juan Manuel Blanes pintaba su *Artigas en la Ciudadela* (1884), y un año después *La revista*, en el que aparece una estatua ecuestre del héroe en la Plaza Independencia que todavía no existía en la realidad, y que recién se inauguraría efectivamente en 1923. La Historiografía en su conjunto ha investigado el proceso que da cuenta del proceso de construcción de la figura de Artigas, en el que los textos mencionados más arriba son apenas mojones. Hay más ejemplos: Pivel Devoto, como director del Museo Histórico Nacional, concreta "los primeros veinte volúmenes del Archivo Artigas" (Rilla, 181), que había sido creado por la Ley Nº 10.155 del 13 de junio de 1944 y también resume el proceso en su artículos de *Marcha* ("De la leyenda negra al culto artiguista", 1950-1951); los cambios en las fechas y desde cuándo el 19 de junio se declaró feriado (1940); la creación del Instituto de Profesores Artigas (1949), y el nombre que se elige, también da cuenta de esa institucionalización del héroe. En los años 60, las obras de Lucía Sala y J. Rodríguez y de la Torre, *Artigas, tierra y revolución* (1964), y José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Bases económicas de la revolución artiguista* (1964), darán un nuevo impulso a su figura.[16] Pero el énfasis está en el hombre, y no en la forma de homenajearlo. Otra vez en democracia, Artigas fue objeto de más conmemoraciones: en el 2000, fueron los festejos del Sequiscentenario de su muerte. Pero según José Rilla, "fueron actos sobrios, concretados en un ambiente cultural algo más polifónico que cincuenta años antes, en un país mucho más pobre" (Rilla, 247). Desde el ámbito académico, ese año también se realizó un coloquio

[16] No me detengo aquí en el año 1950 porque será ampliamente trabajado en las siguientes páginas.

sobre el tema, que redundó en el libro *Nuevas miradas y enfoques actuales en torno al artiguismo* (2000), además de artículos y ensayos imprescindibles.[17] En el 2011, el ensayo premiado por el MEC fue *La consagración mítica de Artigas,* de Clarel de los Santos. ¿Por qué, entonces, esta investigación?

Fundamentación para la elección del tema

La apretada e incompleta reseña anterior, pretende mostrar la vigencia del tema artiguista, que en las páginas que siguen se verá engrosada con referencias más cercanas en el tiempo, y este es el primer motivo que valida este trabajo. Basta por ahora mencionar que en 2017, Artigas fue el más votado en un programa televisivo *El gran uruguayo*, lo que habla de su inserción popular. Detrás de cada voto del televidente se desprende la empatía que el héroe provoca todavía hoy, y que se busca evidenciar en esta investigación. Por otra parte, la historiografía en general se ha detenido en el rastreo de documentos –de Artigas o sobre Artigas– en las leyes que transformaron su natalicio en feriado, o en las discusiones legislativas que argumentaron su condición de general o no. Pero el foco estaba en Artigas mismo. Se privilegia la construcción heroica "desde" un "Zorrilla [que] será el Homero de la epopeya fundacional" (Piazza, 2001, 377), más que desde el canto popular y el rock nacional, que, entiendo, hoy tienen muchísimo más arraigo y difusión. En el artículo "El primer homenaje público rendido al prócer: elogio a José Artigas por José Manuel Pérez Castellano. Miguelete, 4 de marzo de 1815" (2001), Ariadna Islas y Fernando Mañé Garzón enfatizan la figura letrada de Castellano, "nuestro primer doctor" (Mañé Garzón e Islas, 2001, 281).[18] En el estudio específico sobre las conmemoraciones de 1950, de Clarel de los Santos, que me ha sido sumamente útil en esta investigación, se sostiene que "normalmente, la

[17] Entre ellos menciono "La construcción monumental de un héroe" (*Humanas*, Porto Alegre, vol. 18, N° 1-2, Enero-Diciembre, 1995, pp. 121-149) y "La construcción de un héroe máximo: José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911" (*Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, N° 213, Octubre-Diciembre 2005, pp. 1029-1045).

[18] "Con la peculiar perspicacia de su ágil y talentoso ingenio nuestro primer universitario y científico nos ha dejado el primer homenaje que se le ha rendido al héroe que nos patrocina: José Gervasio Artigas" (Mañé Garzón e Islas, 2001, 277)

responsabilidad de organizar los rituales conmemorativos de las diversas fechas del calendario común recae sobre la autoridad representativa de la institucionalidad [y a los] criterios manejados por esa autoridad" (de los Santos, 31), en lo que coincido, en tanto las conmemoraciones como nos recuerda Carlos Demasi, se instituyen. Pero el estudio detallado de las actas y documentos de esas autoridades, revela "resquicios", "fisuras" por donde "se cuelan" decisiones –que hoy se han vuelto tradiciones– que las "autoridades representativas de la institucionalidad" o no pueden silenciar o, más aún, que adoptan como propias. Recordando las nociones de "estrategia" y "táctica" de Michel de Certau, se diría que las estrategias institucionales se ven interceptadas –reformuladas– a partir de tácticas individuales, iniciativas personales que no surgen necesariamente de una ley. Así, por ejemplo, en relación a la ley que dio origen a las conmemoraciones oficiales de 1950, pongo en evidencia cómo coincidieron las necesidades societales –evidenciadas en el "recogimiento de miles de uruguayos que acompañaron emocionados el desfile" (de los Santos, 151), y las estatales, que dedicaron mucho dinero y esfuerzo en la celebración, y qué dicen esos cambios de la comunidad imaginada uruguaya.

Elegir conmemoraciones que lo tienen por protagonista, cuando ya está instalado como prócer sin fisuras en el imaginario nacional, me permitió, justamente, no centrarme en él, sino profundizar en las conmemoraciones mismas. El Centenario de la Batalla de las Piedras (1911) representa "la primera gran conmemoración" (Demasi, 2005, 1031), pero la del Centenario de su muerte (1950) fue la de "mayor euforia artiguista" (de los Santos), o sea, la de la apoteosis del héroe. Pero, ¿cómo afectó a la variable "fiesta" (que ya quedó establecido es componente propio de las conmemoraciones) en su cruce con la variable "duelo" y "honra fúnebre"? Porque, formulado sintéticamente, la forma en que los orientales escenificaron su admiración por Artigas ese año, fue con un velorio de alcances espectaculares, con un ritual vinculado a la muerte heroica, como no fue la suya. Y aunque estaban retomando una práctica originada en la Grecia de Pericles, el velorio logró la adhesión de miles de uruguayos, que se transformaron en deudos de

Artigas. Más lenguaje ficcional: ¿no fue esa una forma de fortalecer en el imaginario (y en las vivencias) su condición de Padre de la Patria?[19]

Me parece necesario vincular el "duelo" por Artigas con las diversas formas de homenaje a los muertos comunes y a los muertos ilustres, los objetos que rodearon los restos del héroe, siempre importantes en el ritual fúnebre, y más cuando el muerto es un *aristoi* (y Artigas, según se desprende de la literatura de ese año, lo es). Por otro lado, si bien todas las patrias tienen sus padres fundadores, en Uruguay, Artigas es "el Padre nuestro", expresión de impronta religiosa. Pero en Uruguay, un país de los más laicos del continente. ¿Por qué –y cómo había pasado– que el Procér "más nacional" de todos, fuera también el que recibe un culto casi religioso?[20] Era imposible no pensar en la "religiosidad laica" característica del período batllista. Allí encontré el origen de "el Padre Nuestro Artigas", no solamente por las fechas, sino por el circuito de difusión y apropiación que el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos implicó. Las otras dos conmemoraciones elegidas se justifican en primer lugar, porque en las dos, el ritual de la muerte siguió siendo un eje rector. En 1977 se inauguró el Mausoleo de Artigas: como sostengo en las páginas que siguen, el velorio de 1950 directamente se transformó en un entierro, otra forma de culto a los muertos. Este muerto ilustre necesitaba una tumba monumental. Y esa es la que todavía hoy está ocupando un espacio en la Plaza Independencia. Finalmente, la Conmemoración del Bicentenario de Proceso de Emancipación Oriental celebrado en 2011, se empezó a gestar con la propuesta del Presidente Tabaré Vázquez a las Cámaras legislativas en 2009. Este mismo año, un

[19] La bibliografía utilizada y mencionada en esta investigación incluye trabajos muy detallados sobre los homenajes fúnebres a Artigas, como los artículos de María Julia Ardao y de Margarita Carámbula de Barreiro, los dos referidos a las exequias de 1856, además del libro de Fernando O. Assunção y Wilfredo Pérez. Los tres me fueron imprescindibles por la minuciosa reseña y recopilación de testimonios documentales (prensa, actas, etc.), pero en ninguno se "lee" el homenaje fúnebre desde el cruce con el imaginario y las formas de expresión colectiva. Los dos primeros ponen su acento en Artigas y en la recopilación documental, y el último es más una justificación de la dictadura y su Mausoleo que una indagación acerca de la naturaleza del ritual mortuorio del héroe.

[20] No me detengo en esta investigación en la utilización de la expresión en el discurso político incluso hasta hoy en la izquierda, por exceder a mis parámetros. Remito a José Rilla según bibliografía, y al artículo de Jaime Yaffé "La izquierda uruguaya y el pasado revolucionario oriental: ¿una leyenda roja del artiguismo?" (Yaffé, en Frega e Islas, 2001, 411-422) entre otros. Ambos autores recuerdan, por ejemplo, el "¡Padre Artigas, guíanos!" de Líber Seregni.

19 de junio, Vázquez también hizo pública su opinión de que había que "rescatar" a Artigas del "frío" lugar donde lo había recluido la dictadura. Por lo tanto, la conmemoración reactivó la importancia del culto al héroe muerto más ilustre, y perduró, por lo menos, hasta que el 26 de octubre de 2012, nuevamente, Artigas volvió a ser enterrado en el Mausoleo. En el lapso intermedio, los medios de prensa entrevistaron al ebanista que reacondicionó la urna, e informaron dónde y cuándo serían trasladados los restos mientras tanto. Las celebraciones del Bicentenario, entonces, también incluyeron honras fúnebres. En esta oportunidad estuvieron estrechamente vinculados el ritual fúnebre y el ritual festivo (que investigo a partir de una fiesta en particular). Explícitamente el Bicentenario estuvo pensado como una fiesta, que se pretendía popular y masiva (y la del 10 de octubre de 2011 lo logró). Al inaugurar oficialmente las actividades del Bicentenario, Ricardo Erlich, en su calidad de Presidente de la Comisión encargada de los festejos, dijo:

> … la celebración de nuestro Bicentenario … nos invita a encontrarnos en muy distintos escenarios y propuestas. Incluye –más allá de las actividades oficiales– actividades académicas, debates, conferencias, publicaciones de libros, actividades artísticas y culturales y esos momentos de encuentro tan especiales, tan necesarios, de **festejo y celebración**, de **fiesta popular**, donde se expresan como se hace año a año por iniciativa de la gente, de nuestra gente, y con su esfuerzo, a lo largo y ancho del país, con actividades que fortalecen nuestro sentido de pertenencia y son, además, fundamentalmente, **ocasión de alegría y disfrute**" (www.bicentenario.com, destacado del texto)

Entonces, algo había cambiado y mucho. Artigas todavía seguía siendo el Padre de la Patria, eso nunca estuvo en discusión. Pero lo manifestaron con alegría, disfrute y risa: la risa de la parodia, del mundo al revés: Artigas tuvo un día en que se emborrachó, y ameritaba celebrarlo. Y difundirlo por los nuevos canales: otro elemento básico de esta conmemoración, novedoso en relación a los anteriores, y que también hizo la diferencia, fue la incidencia de internet. Artigas tuvo otro monumento: las redes sociales.

Formulación del problema

Como dice Ana Frega,

> En distintos contextos históricos, fuerzas políticas de muy diversa orientación han encarado las conmemoraciones como vías para el fortalecimiento de los lazos de unidad nacional. Asimismo (…) aún con interpretaciones diferentes y enfrentadas sobre su significación histórica, desde fines del siglo XIX la figura de José Artigas se ha venido afirmando como aquella capaz de generar esos consenso (Frega, 2011, 22).

Mi primera hipótesis se sustenta en la afirmación de que las conmemoraciones fortalecen los lazos comunitarios, pero con el agregado de que las conmemoraciones efectivizadas como ritual fúnebre y como fiesta popular, más vinculadas por sus características a la memoria colectiva social, ancestral, pueden ser de las más adecuadas para lograrlo. La empatía imaginada (Hunt) se logró por la representatividad de un héroe ya instalado, pero también por el tipo de celebración realizada. Si las conmemoraciones prefieren a los héroes muertos (Gillis) eso se debe, entre otros factores, al ritual de la muerte en sí mismo, y su carácter vinculante.

Casi como corolario, surge la segunda hipótesis: rituales de larga tradición como los señalados, son más "solidariamente efectivos" al momento de convocar a la ciudadanía en torno a un héroe. El héroe se "humaniza" –y por eso puede volverse más accesible y formar parte de la comunidad efectivamente celebrante– cuando muere (como todos los seres humanos) y cuando ríe (también como todos los seres humanos). Se apela aquí a factores irracionales y subjetivos, más que a razones de índole académica, legal o institucional.

Por último, en las conmemoraciones objeto de esta investigación, es posible detectar historias mínimas, "vías" de acceso al héroe y a su homenaje, que surgieron por iniciativa de personas particulares, pero que se asumen hasta hoy como "naturales" en la comunidad imaginada: la forma y materiales de la urna; la recuperación de la primera lápida que debe ser conservada, etc. Planteo aquí la hipótesis de que los particulares se valen de momentos fuertes de memoria colectiva como las conmemoraciones para incidir en las propuestas institucionales,

desviándolas de su forma inicial, y generando prácticas que se asumen colectivamente.

La atención a todos estos factores –ordenamiento institucional y legal, funcionamiento y características de las conmemoraciones puntuales, incidencia de subjetividades y acciones particulares legitimadas por las prácticas conmemorativas oficiales– permitirá hablar de un "espesor heroico", noción más compleja y amplia que la de símbolo, en tanto permitiría incluir también las intersecciones, cruces y tensiones entre las distintas memorias señaladas al comienzo de estas páginas, a la vez que sus resquicios y cambios.[21]

Metodología utilizada

Incluir las metodologías de las ciencias de la comunicación, de la teoría del discurso, de la antropología y, en general, de las ciencias sociales en su conjunto, será útil en este sentido y está estrechamente relacionada con la fundamentación teórica. En principio me valgo de la exégesis literaria, en tanto se explicarán y analizarán textos varios. "Texto" está aquí usado sobre todo en el sentido de Foucault, como cuerpo regular de ideas que pretenden producir conocimiento. También desde su noción de "discurso", y especialmente la posibilidad de analizarlo a partir de su funcionamiento como tal, no necesariamente ligado a un sujeto. En la misma línea, la posibilidad de entender el discurso como "prácticas significativas en la vida política" (Howarth, 125), como ya quedó dicho, me permite operar con distintos artefactos culturales como textos. Al trabajar con un mismo objeto (conmemoraciones, un héroe) pero en distintos momentos históricos, me será útil la teoría de la recepción. Me refiero, por ejemplo, a la idea de que "cada generación tiene que escribir una nueva historia" (Faber, en Fokkema e Ibsch, 169). En palabras de Jauss, "porqué una vieja pregunta (…) nos preocupa todavía o nos vuelve a preocupar (…) siempre está determinado, en último término, por un interés

[21] Así como Rama habló de "espesor literario", Hugo Achugar remite a un "espesor cultural": "yo creo que ese espesor en cierta medida no se puede reducir solamente a los festivales y ferias, pero que éstos son como una especie de muestra de lo que es ese espesor" (Achugar, 2009, 18). El héroe también puede ser "leído" desde su propio espesor.

que surge de la situación actual" (Jauss, en Fokkema e Ibsch, 170). Además, estoy partiendo entre otros, de teóricos que metodológicamente me permiten articular en sus diferentes cruces los temas de la memoria, la identidad y la nación, algunos de los cuales ya he mencionado en estas páginas. Por ejemplo, de Elizabeth Jelin y su idea de "aniversarios (como) coyunturas en las que las memorias son producidas y activadas" (Jelin, 245), para analizar la nación y su construcción en momentos privilegiados de su Historia. La ya clásica noción de "comunidad imaginada" (Benedict Anderson), o la discusión en torno a qué se busca recordar (y qué no), pero también qué es necesario recordar (Renan), permitirán delinear la nación como una construcción colectiva, que relaciona pasado, presente y proyección al futuro. Los objetos mismos en que el pasado se deposita (sellos, monumentos, etc.) podrán ser leídos desde la noción de "lugar de la memoria" (Nora) sin dejar de atender a la "inscripción del individuo en el *epos* nacional" (Nora, 60).

Estas nociones teóricas estuvieron presentes al momento de investigar. La metodología "práctica" incluyó el rastreo en bibliotecas y archivos. El primero no fue un problema, porque la mayoría de los autores aquí incluidos están en las colecciones de Biblioteca Nacional, las de la Universidad de la República (especialmente en relación a mi investigación, las de las Facultades de Humanidades y Ciencias de la Educación y de Arquitectura). En la Biblioteca del Palacio Legislativo fue posible consultar prensa de época, y muchos de los libros editados desde ese ámbito en los años de dictadura, entre otros. La Biblioteca del Palacio Legislativo, así como los archivos del Museo y Centro de Documentación de AGADU y el Archivo Lauro Ayestarán fueron imprescindibles al momento de fechar, ubicar y contextualizar el "Himno a Artigas" de Ovidio Fernández Ríos (capítulo 1). Pero incluso en instituciones de larga trayectoria en el país, la lógica de los archivos no es la misma. Tanto la Academia Nacional de Letras como las autoridades del Museo de los Blandengues, conservan actas. Ambas instituciones siguen como criterio guardar todos los documentos en su formato papel original (a mano, o a máquina mecánica). La Academia Nacional de Letras, al menos en el año investigado de 1950, además "copiaba" los documentos en un Libro de Actas cuidadosamente encuadernado y con una caligrafía envidiable, pero ya fuera de uso.

Los Blandengues guardan las copias mecanografiadas e impresas de las Actas relativas a los distintos funerales y traslados de Artigas, en una carpeta especial forrada en cuero. Pero los documentos que están allí no están cosidos, ni "protegidos" de ninguna otra manera. La carpeta de los Blandengues ilustra la solemnidad de todo el cuerpo castrense para con Artigas. Los carpetines de la Academia Nacional de Letras (que como fundamento más adelante preferí utilizar como fuente) están identificados con números y fechas, con un criterio más académico. Las Actas del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias del año 1950 (aunque no eran objetivo específico de mi investigación) pudieron ser revisadas desde un cómodo y accesible archivo digital (pdf). Por último, la búsqueda en archivos también puso de manifiesto la necesidad de adaptar las vías tradicionales de investigación a los tiempos que corren. No fue posible revisar archivos en relación a algunos de los ítems investigados, sino que dependí de las memorias individuales, y de las más o menos cuidadosas prácticas de conservación de archivos (léase mails), en el contexto de prácticas audiovisuales a las que les importa más el producto final que la propuesta inicial (capítulo 4).

La visita a Museos especializados fue imprescindible. Por un lado, recorrer el Mausoleo antes y después de que por fin se instalaran las frases de Artigas, pero también para verificar (iba a escribir "sentir") las reacciones de los concurrentes, si los había. La comparación con el Museo de la Casa de Gobierno, en el Palacio Estévez, cruzando la Plaza Independencia, me permitió empezar a pensar porqué Artigas no estaba allí aunque sus honras fúnebres se asimilan a las de la primera magistratura. El Museo Histórico Nacional alberga la primera urna, la lápida, varios cuadros. La información aparece en libros y catálogos, pero no la accesibilidad a esos objetos "sagrados" que se pueden, literalmente, tocar con las manos, aunque en algunas salas no esté permitido sentarse en sillas antiguas. La información relativa a los detalles prácticos del funcionamiento del Panteón Nacional partieron en algunos casos más de las conversaciones con los funcionarios que de los archivos, que también pude consultar.

En un primer momento estaba previsto incluir entrevistas a los autores de novelas o canciones. Pero a medida que la investigación avanzó, entendí que no era productivo. No pretendí hablar aquí del protagonismo de autores, sino de qué tenían sus obras –en relación a la construcción de Artigas– que los hubiera hecho merecedores de premios o/y ediciones. Sí mantuve muchas charlas con distintos gestores –de la megafiesta del 10 de octubre del 2011, por ejemplo, que me orientaron en la búsqueda.

Al momento de elaborar la bibliografía definitiva, se eligió el criterio propuesto por el *Manual de redacción de la MLA (Modern Language Association of America),* reseñado por Norman Marín Calderón,[22] que además de ser empleado en literatura y en las humanidades en general, en su actualización del 2016 hace énfasis en la practicidad al momento de la citación y la elaboración de la bibliografía: "esta nueva edición insta a concentrarse en las decisiones singulares y estratégicas de cada escritor … [que] tendrá que confeccionar … una lista de fuentes que sean fáciles de seguir" (Marín, 427). También indica cómo citar y referenciar series de televisión, documentales, correo electrónico, etc., lo que la volvía adecuada para este trabajo. Es esta entonces la adoptada, en términos generales. También se tuvo en cuenta la versión on line de la adaptación de dichas normas realizada por la Universidad de Alicante,[23] porque aquí se plantea expresamente que "los textos legales presentan convenciones propias que varían mucho según el funcionamiento jurídico de cada Estado" (p. 25), y sugiere pautas generales, que fueron tenidas en cuenta en este trabajo. De todas maneras, las normas de la MLA, por momentos resultaban contradictorias con la pautas indicadas por la Comisión de Posgrados. Por ejemplo, MLA indica que en el caso de que haya más de una entrada bibliográfica de un mismo autor, esta sea ordenada con criterio alfabético según el título, mientras que la Comisión indica para el mismo caso la ordenación cronológica. Se optó por jerarquizar las pautas de la Comisión de Posgrados (como

[22] Marín Calderón, Norman. "El estilo de redacción del manual MLA: la nueva edición (2016) para el usuario hispanohablante". *Revista de Lenguas Modernas,* N° 25, 2016 / 425 -439 / ISSN: 1659-1933.

[23] *Estilo MLA.* Universidad de Alicante, Biblioteca Universitaria. (https://web.ua.es/es/eurle/documentos/trabajo=de-fin-de-grado/estilo-mla.pdf).

en el ejemplo anterior), cuando fuera necesario. Otro problema que se me presentó fue la disparidad de criterios al momento de referenciar actas. En estos casos, opté por el sentido común y la claridad. Por ejemplo, en las citas de la documentación de los de la Academia Nacional de Letras, se menciona simplemente en mayúsculas la fuente (ANL), y el número de carpeta en que los documentos están archivados. La identificación del documento se realiza con el nombre del autor o/y con la fecha, si es que aparece.

Por último, las fuentes presentes en esta investigación pretenden dar un panorama de la diversidad de vías de acceso a mi tema, así como también de la imposibilidad de abarcarlas todas. Se consultaron libros escolares, enciclopedias en la web, novelas y discos, películas, documentales, programas y avisos televisivos, actas y normas legislativas, etc. Se intentó distribuir estas fuentes de manera más o menos equilibrada en los distintos capítulos, y que en todos estuviera presente la voz de los particulares que con sus mínimos gestos incidieron en las conmemoraciones, agregando una bandera, mejorando una urna, negándose a participar de un concurso u opinando en la sección de Correo de Lectores o en un post. Creo que estas voces son, a los efectos de mi argumentación, altamente relevantes. Tal como plantea Carlos Demasi "tradicionalmente, el coro de la sociedad uruguaya ha quedado demasiado reducido: muy pocos tienen voz, y esas voces entonan una monodia demasiado homogénea" (Demasi, 1995, 40). Aquí se intenta no hacerlas hablar, pero sí, al menos, dejarlas oir. Porque "la gente del pueblo se presta y adhiere a estos eventos con entusiasmo" (Remedi, 2009, 11).

Fundamentación de la organización del texto

Las siguientes páginas están organizadas en dos partes principales. Los dos primeros capítulos me permiten establecer los nexos entre ese Artigas que, como citaba, ya era "zona de consenso" y el que lo sigue siendo hasta este siglo. Ni la legislación que marcaba feriados –que cambiaron y cambian hasta hoy– ni los libros eruditos de historiadores, ni la literatura considerada canónica –la de un Zorrilla de San Martín o la de un Acevedo Díaz, que hoy casi no se enseñan en los liceos–

bastaban para explicar la enorme difusión de la figura de Artigas en el paisaje cultural y material uruguayo, en esferas estatales pero también populares. ¿Cómo explicar que Artigas fuera "tan de todos", que hasta se le pusiera su nombre a los hijos, pero también a una fábrica de cemento? Partí entonces de la hipótesis de que, por un lado, la música y las canciones, que tienen su propia biografía social, inciden directamente en la biografía social de las naciones. Debía haber una composición inicial, emblemática y "persistente" que hubiera dejado una huella indeleble, entre la enorme cantidad de composiciones poéticas en honor a Artigas. Esa canción fue el "Himno a Artigas" de Ovidio Fernández Ríos. En el capítulo 1: "El Padre Nuestro", investigo esta metáfora de su primer verso, que hoy ya se ha convertido en lugar común en nuestro imaginario. Pero como también se desprende de esta investigación, las imágenes son imprescindibles para llegar a todos. Por eso la segunda parte del capítulo remite al proyecto "Artigas en el bronce simbólico" de Edgardo Ubaldo Genta. La importancia de estos poetas no depende hoy de su poesía, sino de su relación con Artigas como objeto de su praxis. En este capítulo se culmina con el "rival" estatal de este himno, "A don José", de Rubén Lena, que se pretendió imponer como el himno a Artigas válido, decretándolo como tal. Este capítulo debía ser el primero, porque el himno de Fernández Ríos, aunque compuesto antes de las fechas objeto de este estudio, las afectan directamente, al instalar un Artigas con ciertas características, que a pesar de los esfuerzos en contrario, se mantiene hasta hoy: el que es "para la patria un dios".

El segundo capítulo estudia las celebraciones desde otro lugar: la muerte. Parto de la afirmación de Gillis de que la conmemoraciones prefieren héroes muertos y no vivos, y también de la observación de que, ya entre los griegos, el Cementerio siempre linda con el Ágora,[24] por lo que las honras fúnebres a los héroes siempre tienen una carga política y una intención identitaria, más dirigida a los vivos que a los muertos. Las honras fúnebres que varias veces recibió Artigas,

[24] "Constituir la oración fúnebre como unidad; enraizar esta unidad en el espacio ateniense donde el cementerio del Cerámico linda con el Ágora, en el tiempo cívico en que el orador sucede al orador como el magistrado al magistrado en la práctica política y militar de la democracia: estas dos operaciones son solidarias y se ayudan mutuamente" (Loraux, 33).

también instalaron un cierto Artigas en el imaginario nacional, y siguen hasta el día de hoy un patrón común, que es el establecido por un decreto de 1856, que considero fundante. Como en el caso de los himnos, fue necesario seguir el derrotero de los restos de Artigas y las discusiones y decisiones que se tomaron para protegerlos y honrarlos, con un criterio diacrónico.

La segunda parte de esta investigación, está enfocada en los distintos cortes sincrónicos elegidos, desde otros ángulos complementarios a los de los capítulos anteriores. En el capítulo 3: "El héroe cantado" y el capítulo 4: "El héroe bicentenario", desarrollo algunos de los homenajes que recibió la figura de Artigas en el Centenario de su muerte (1950) y en el primer año del Bicentenario (2011) respectivamente. El centro en cada caso son los homenajes vinculados al mundo de la literatura y el arte: en el capítulo 3, acoto a los concursos que por ley debió organizar la Academia Nacional de Letras y sus resultados, en el entendido que las obras seleccionadas y las fundamentaciones de los jurados configuran un mapa de las necesidades identitarias de la nación (al menos de sus letrados) en relación al Artigas imaginado, y plasmado en esas obras. En segundo lugar, investigo el origen de los actos multitudinarios en el Obelisco, que obedecen a la misma ley pero cuya idea se origina en ámbitos castrenses. El centro de este apartado es el primer documental sobre Artigas realizado en el país, que permite mostrar, simultáneamente, las necesidades institucionales de las autoridades convocantes –y por lo tanto del Estado que las apoyó–, pero también las necesidades societales de conmemorar y honrar al héroe, según se desprende de las imágenes en el mismo documental, de altísima participación popular.

En el capítulo 4 me detengo en la última conmemoración del corpus elegido: la del Bicentenario. La extensión en el tiempo prevista para la celebración, y la innumerable cantidad de actividades, me obligó a acotar la investigación al año 2011, y más aún, a la celebración puntual del 10 de octubre de 2011. Presento en este capítulo las nuevas agendas a partir de la novela *Amores Cimarrones* (2011), y de otras formas alternativas que también estuvieron presentes (historietas, textos infantiles, spots televisivos, etc.) con el fin de mostrar la tensión entre tradición e

invención que se percibe al comparar las diferentes actividades realizadas. En este capítulo privilegio las voces de los usuarios de la página del Bicentenario, que comentaron, criticaron y sugirieron qué autores y qué canciones deberían haber estado presentes. El final del capítulo está centrado en una de las canciones reclamadas por estos usuarios, y de las más festejadas ese día: "El día que Artigas se emborrachó", de El Cuarteto de Nos. Explicitar la "biografía" de esta canción, desde las polémicas iniciales hasta su –literalmente– exaltación en el escenario de la patria, pone en evidencia las complejas circunstancias que afectan la identidad y la memoria colectiva. Con lo que se vuelve al comienzo: la importancia de los ritos conmemorativos

Capítulo 1: "El Padre Nuestro"

Dicen que cuando las coplas son cantadas por todo un pueblo, ya nadie sabe el autor. Ese es el caso de Ovidio Fernández Ríos, autor no de coplas pero sí de himnos. Es probable –aunque muy difícil de probar– que ningún adolescente de este país sepa quién es Ovidio Fernández Ríos. Pero la mayoría conoce el "Himno a Artigas" (aunque tal vez no lo recuerden completo).[25] Hoy día, el autor quedó relegado a la Academia. Pero su "Himno a Artigas" es de todos. Tanto, que para muchos es el himno a Artigas "oficial".[26] Se cantó en grandes teatros. Se cantó en la inauguración del Mausoleo levantado por la dictadura. Varios lo exigieron el 10 de octubre de 2011 durante los festejos del Bicentenario. Nadie –tampoco la Academia– discutió que fuera "el verdadero" o el "oficial".[27] ¿Cómo sucedió? ¿Por qué? ¿Por qué este y no otro?[28] Al empezar a investigar esta temática, además de recorrer archivos y bibliotecas, pregunté a muchísimas personas, de distintas edades y contextos, a boca de jarro, sin explicaciones previas, si conocían el "Himno a Artigas". Mi hipótesis previa era que la gente de mayor edad seguramente me contestaría que sí, y los más jóvenes que no. Me sorprendió que la franja etaria no

[25] Buena parte de estas preguntas tienen que ver con muchas anécdotas y memorias de más de treinta años de docencia directa en la enseñanza media: no tuve nunca un alumno que supiera quién había escrito la letra del "Himno a Artigas". Y muy pocos que supieran quién escribió el Himno Nacional (que sabían cantar, aunque no necesariamente escribir. Pero ese es otro tema).

[26] Según la RAE, oficial significa "que emana la autoridad del Estado" y también "que se sufraga con fondos públicos y está bajo la dependencia del Estado o de las entidades territoriales", y "reconocido por quien puede hacerlo de manera autorizada" (del.rae.es). Ningún tipo de norma dice expresamente que este sea el himno oficial que se deba cantar a Artigas. De hecho hay muchísimos cantos en honor a Artigas, que también figuran en las mismas publicaciones que el de Fernández Ríos.

[27] Algunos ejemplos: Lincoln Maiztegui Casas dice que "ya existe un himno oficial de Artigas; está compuesto sobre versos del poeta Ovidio Fernández Ríos con música del violinista y compositor mercedario E. Santos Retali" (http:www.elobservador.com.uy/polémica-uso-artigas-n233646, consultado el 8.11.2017, hora 18). El libro de Martín Atme y Fernando Andacht se titula *El padre nuestro Artigas* (Montevideo, Estuario, 2011) sin necesidad de comillas, apostando a una comunidad interpretativa efectivamente existente. Abril Trigo, refiere a "la religión civil-civilizante del nuevo imaginario ('El padre nuestro Artigas / señor de nuestra tierra… dice el 'Himno a Artigas'" (Trigo, 2005, 1061), como si no hubiera más que uno.

[28] Es imposible abarcar la cantidad de cantos, poemas, himnos, etc. que inspiró José Gervasio Artigas, y no es mi intención hacerlo aquí. Pero como sostengo en este apartado, ninguna logró instalarse en el imaginario uruguayo con la intensidad del *Himno a Artigas* de Fernández Ríos.

hacía la diferencia. Tampoco si habían cursado Primaria o Secundaria en el interior o en la capital, en instituciones públicas o privadas. La mayoría de los consultados lo podían cantar, completo o por fragmentos. Otros necesitaron que yo les cantara el comienzo, y entonces, en seguida, continuaban como si recuperaran un recuerdo infantil guardado en algún lugar de la memoria. Algunos me dijeron: "¡ese mi abuela lo sabe!", asombrándose de que ellos también lo sabían. Entonces mi pregunta ya no fue sobre la retórica del "Himno a Artigas", o sobre su autor, si no sobre los mecanismos de la memoria colectiva. ¿Cómo se transmitió ese himno para que fuera el que hasta hoy perdura en viejos y jóvenes? En 1944, Ovidio Fernández Ríos registra su "Himno a Artigas" en AGADU, que ya había compuesto en 1910. Según la historiografía,

> En la década de 1940 (…). Se restableció como feriado el natalicio de José Artigas –19 de junio– y se dispuso que en esa fecha se prestara el juramento de fidelidad a la Bandera Nacional. En 1944 se aprobó una ley disponiendo la "compilación y publicación de todos los documentos históricos [...] relacionados con la vida pública y privada de Artigas, Fundador de la Nacionalidad Oriental y Prócer de la Democracia Americana". Los homenajes en ocasión del centenario de la muerte de Artigas en 1950 marcaron un punto culminante en el "culto artiguista". Una ley estableció "un plan para concertar diversas iniciativas que reflejen en conjunto la gloria del Padre de la Patria" (Frega, 2011, 19).

Pero también, en 1941, el presidente Baldomir decreta el apoyo al proyecto de Gerardo Ubaldo Genta, "Artigas en Bronce Simbólico", para que en cada plaza, escuela y oficina de este país hubiera un busto o estatua de Artigas. En 1944 el maestro de canto Kiril Svetogorsky, que tuvo una importante actuación en la enseñanza desde fines de los años 20, publica *25 cantos para la Juventud*, que incluye el "Himno a Artigas" con financiamiento estatal, para utilizarlo en un nuevo "Curso de iniciación artística" que se daría en varios niveles educativos del país.

Fundamento en este capítulo la importancia de los emprendimientos de Ovidio Fernández Ríos y Gerardo Ubaldo Genta, dos poetas menores para el canon literario uruguayo actual, pero decisivos para entender la instalación en el imaginario de Artigas como héroe máximo. Mi hipótesis es que, así como hubo un decreto inicial que instaló la tradición de las honras fúnebres al Prócer (capítulo 2), el himno de Fernández Ríos, aunque no es el primero ni el único, sí es el

fundacional: es el que transforma a Artigas en "el Padre Nuestro", y no solo porque lo diga en su primer verso. Es el único que se considera himno "oficial" a Artigas –sin serlo– y es por mucho tiempo el que "inventa tradición". Complementaria y simultáneamente, la siembra (real, concreta, material) en todo el país, de innumerables monumentos, ideada por Ubaldo Genta y apoyada desde el gobierno, instaló entre los uruguayos un Artigas omnipresente que, literalmente, forma parte del paisaje nacional. Es muy probable que el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos, enseñado desde su creación por Kiril Svetogorsky a todos sus alumnos y repetido en actos masivos, y vuelto a repetir en cancioneros para la juventud, sea entonado junto a un busto producto del proyecto "Artigas de Bronce", hasta el día de hoy. Aunque las fechas patrias se "corran" para el lunes, el busto de Artigas y el "Himno a Artigas" siguen ahí. Este es el núcleo de la primera parte de este capítulo.

A partir de 2003, culminando un proceso que comenzó bastante antes, se produjeron cambios. Por decreto, la canción de Rubén Lena, "A don José" se convierte en "Himno Cultural y Popular". Y desde el gobierno, se fomenta su uso. Se empieza a discutir –implícitamente– la validez de los versos de Fernández Ríos. Las transformaciones en la que llamaré "la biografía social" (Appadurai, Mendivil) de esta canción y su incidencia en los uruguayos, será motivo de la segunda parte de este capítulo. Lo que subyace a estos hechos es la importancia de los Himnos en la construcción identitaria nacional. Para Susana Poch, los himnos nacionales son "la única representación poética legitimada de una configuración política" (Poch, 84). El "Himno a Artigas" y "A don José" no tienen el estatuto de nacional, pero lograron fundirse en el alma popular, como dice Machado.[29]

[29] La otra canción que, sostengo, disputa el carácter de himno a Artigas es "El día que Artigas se emborrachó". Pero por cuestión de orden en la exposición desarrollo el tema en el capítulo 4.

El "Himno a Artigas" de Ovidio Fernández Ríos. Origen, difusión e instalación en el imaginario nacional

Ovidio Fernández Ríos fue un polifacético hombre del Uruguay de los inicios del siglo XX. Él lo cuenta así:

> ¡Hora feliz aquella de nuestro primer libro o nuestra primera comedia; en momentos en que profundas corrientes del pensamiento humano batían los flancos del nuevo siglo y en nosotros hacía resonancia el eco múltiple de sus polifonías. ¡La ansiedad de una soñada justicia social; el asombro ante el nuevo ritmo lírico! El recrudecimiento del marxismo, la rebeldía gorkiana y el apostolado venerable de Tolstoi, trinidad potencial de la época, agitaban sus rojas banderas, frente a las músicas del verso nuevo, que las Indias gestaba en sus selvas vírgenes y floridas: Darío, Chocano, Díaz Mirón, Herrera y Reissig, Lugones, Nervo, Almafuerte, Vasseur!.. Y que en nosotros, (¿recuerda?) fué (sic) aliento y bandera para nuestra cruzada, las dos fuertes manifestaciones del pensamiento: la inquietud de nuestro lírico romanticismo y nuestro ardor combativo por los más nobles principios del nuevo derecho social; precisamente en una época en que era difícil ser alguien, porque los que eran, "eran" de verdad… (Curotto, en Suplemento Dominical de *El Día*, 10 de mayo de 1981).[30]

Fue secretario del Presidente Batlle y Ordóñez, legislador, periodista y ensayista. Sus artículos de actualidad, cultura y política, además de sus poemas, fueron publicados en las páginas de *El Día*.[31] Incansable, fue dramaturgo, gestor teatral, presidente de AGADU, locutor y guionista de radio, vicepresidente de la Comisión de Teatros Municipales en 1946 y 1947, y varias actividades más. El

[30] Desde el ámbito crítico Hugo Achugar menciona para los primeros años del siglo XX "una diversidad enorme no tanto en función de las individualidades –fenómeno inevitable– sino de las distintas estéticas, de las distintas tendencias actuantes en el momento" (Achugar, 1985, 13).

[31] Doy a continuación la lista completa de los artículos registrados por Musso, del suplemento dominical de *El Día*, algunos a doble página. Agradezco la posibilidad de consultarlos a los funcionarios de la Hemeroteca del Poder Legislativo, Bibliotecóloga Graciela D'Alessandro y Sr. Gustavo A. Espiga. Los solos títulos alcanzan para ver el proyecto de formación de ciudadanos implicado, y por eso los transcribo en su totalidad: 21 de abril de 1935: "A una vieja espada" (versos); 26 de febrero de 1978: "Antítesis. Enigma" (versos) de "Las Leyendas Milagrosas"; 17 de octubre de 1948: "Exaltación a [José] Batlle y Ordóñez" (versos); 20 de agosto de 1939: "Exaltación lírica del fuego"; 31 de marzo de 1946: "Himno a [Baltasar] Brum" (letra); 18 de mayo de 1975: "[José] Batlle y Ordóñez: poeta (fragmentos de "Perfiles de Batlle"). "Exaltación a Batlle" (fragmentos) Versos; 20 de julio de 1941: "Romance de la Esperanza" (versos); 30 de noviembre de 1941: "Ruda epístola a un joven ciudadano", "Digan otros…" "Hablo contigo", "Piensa en tu cabeza", "No transijas jamás", "Aprende a morir", "Sé personal", "Aprende a subir", "Los traidores", "Los Cómplices", "¡Arriba los muertos!", "Lo paradojal", "Dios", "Que tu ideal sea honrado"; "Odia la vanidad"; "Toma ejemplo"; 21 de mayo de 1944: "Santos Retali, el autor de los himnos a [José] Artigas y a [José] Batlle y Ordóñez (en Musso, 61).

prologuista de su libro *Horizontes de* luz (1908),[32] sostiene que "Ovidio Fernández Ríos fue una de las figuras literarias más brillantes de su época, si le hemos de juzgar a través del consenso popular y un escritor bien ubicado en la opinión de nuestro mundo intelectual" (Santos, 9), aunque también reconoce "el silencio actual [escribe en 1969] en torno a su nombre" (Santos, 9). También fue un hombre que encarnó en su persona radio y carnaval junto a personajes populares de su tiempo.

> El advenimiento en el país de la radiotelefonía brindó a Fernández Ríos un nuevo campo para sus expresiones literarias. Su paso por ella fue importante y millones de radio escuchas siguieron su trayectoria a través de sus personajes populares como el que interpretaba el actor radial Di Pauli –el único artista con popularidad radial que una tarde logró llenar el Estadio Centenario (Curotto, *El Día,* 10 de mayo de 1981).

De Pauli llegó desde el Carnaval para dar su voz y frescura a "El Fregoli del Eter", uno de sus personajes más exitosos, mientras Fernández Ríos –culto, poeta, dramaturgo– hacía los libretos, uniendo letra culta y voz carnavalera.[33] Si Pericles podía hablar desde la tribuna, Fernández Ríos tiene la ventaja de la radiodifusión, instrumento de convencimiento y de apelación a las masas (y a los votantes).

> (…) el 12 de noviembre de 1922, Don José Batlle y Ordóñez Presidente de la República realiza la primera transmisión política en favor del candidato de su partido, Ingeniero José Serrato quien obtendría el triunfo en las urnas. Antes del mensaje de Batlle se oyó a un locutor anunciando "Más veloz que el rayo,tan rápido como la luz, el Batllismo quiere llegar a todas partes, devorando 300.000 kilómetros por segundo, en todas las direcciones". El día siguiente a la alocución, el diario El Día publicó: "Se comenzó con el Himno nacional, seguido de la Marsellesa, el Himno a Garibaldi. Habló seguidamente Julio María Sosa y terminó Ovidio Fernández Ríos, con el Himno a Batlle"("1922, año del inicio de la radiotelefonía sin hilos en el

[32]Sandalio Santos es el seudónimo de Nicolás García Berisso, autor criollista nacido en Salto en 1903.

[33] Sigo aquí fundamentalmente a Mónica Maronna (ver bibliografía). Pero el episodio del Estadio Centenario aparece en varias fuentes. Santos dice: "Para dar una idea de la cariñosa popularidad que alcanzó entre la familia uruguaya, baste señalar (…) que ocupó un primer plano como libretista a través, especialmente, de los numerosos y pintorescos personajes encarnados por Depauli (El Fregoli del Eter), artista que en base a esos argumentos obtuvo la máxima popularidad, llegando hasta la realización de un festival en el Estadio Centenario, cuyo ámbito fue totalmente ocupado por una enorme columna de admiradores" (Santos, 10). Según otras fuentes, es en Radio América donde trabaja con Eduardo Depauli, "el artista que logró dar la vuelta olímpica junto con su elenco y llevar al Estadio Centenario más de 70.000 personas el 19 de diciembre de 1936". En https://lagalenadelsur.wordpress.com/2012/08/16/1936-eduardo-depauli-un-milagro-de-la-radiotelefonia-que-logro-colmar-el-estadio-centenario/.

Uruguay" (en http://alpu.org.uy/historias/radio-en-uruguay. Consultado 3.10.2017 hora 17.45).[34]

Según Milita Alfaro, "el carnaval fue algo así como la cara festiva del 'pequeño país modelo' imaginado por el primer batllismo" (Alfaro, 13). Y Fernandez Ríos lo vivió de cerca. Todo apunta a una época de cuplés de Carnaval, de discursos políticos, de arengas y de "días de radio" junto a la prensa periódica, que también transmitían himnos. Y Fernández Ríos escribió más de uno.

Ovidio Fernández Ríos, poeta de Himnos

A comienzos del siglo XX, el partido se vuelve un "baluarte ideológico que nada cede en su programa ni pacta con otras fuerzas" (Rama, 1984, 156), que necesita un nuevo tipo de letrados acordes. Ovidio Férnandez Ríos es un ejemplo de ese "intelectual [que] comienza a volverse un correligionario" (Rama, 1984, 156). Los correligionarios se percibían a sí mismos como "un movimiento de regeneración espiritual, depositario de la nacionalidad, lo que los asociaba estrechamente en una misión redentorista, reforzando así el vínculo cultural que los ligaba mutuamente" (Rama, 1984, 159). Se "sabían" construyendo un país: José Batlle y Ordóñez, le escribe a Domingo Arena: "aprovechemos estos tiempos de formación para construir el país modelo" (citado en Caetano, 2000, 10). Metáforas similares dan cuenta de la conciencia de estar construyendo el "sueño de la nación". La de *El Día*, del 18 de julio de 1930, celebra "la obra de Batlle que, sobre la masa amorfa de la patria vieja, modeló la depurada grandeza de la patria futura … En el yunque de la patria, hemos sido el martillo que ha forjado la trama del futuro" (citado en Caetano, 2000, 12). Los himnos son "martillos", que en su machacar constante y solemne, en rituales comunitarios compartidos de exaltación pública, de conmemoración y de homenaje, cincelan los caracteres de los futuros ciudadanos. Se "martillea" en los héroes –los de antes y los de ahora– los "José" (Artigas o Batlle), para moldear almas, más que para argumentar ideas. Y es que

[34] También en Brasil, durante la Semana de Arte Moderno, "el 22 de setiembre de ese año, desde la feria internacional con que Brasil celebró el centenario de su independencia, se pudo escuchar la voz del presidente Epitácio Pessoa transmitida por radio" (Maronna, 2012, 152).

los himnos tienen "la triple finalidad de convencer, conmover y educar" (Poch, 83). Conservan algo de su origen sacro, aunque sea en un "territorio oficialmente laico, como ocurre con el piadoso "Himno a Artigas" (Andacht, 2011, 47). Es la "religiosidad laica que impregna el proyecto [batllista]" (Rama, 1984, 160)[35] la que Ovidio Fernández Ríos plasma en su poesía hímnica. Si bien aquí me detengo más en las letras, la música es indispensable y debe estar "a tono con el tema y la forma dada por el poeta" (Piro, en *El Día,* Suplemento Dominical, 31 de marzo de 1946). Letra y música hacen a un himno, y esa música debe ser solemne y marcial.

> Y la música –ingrediente litúrgico importantísimo de la superestructura ideológica– dramatiza, en las marchas, el discurso patriótico-mesiánico del poder militar; y en lo operístico, los efectos melodramáticos que apelan a lo popular y emocional (…) la voz poética de la autoridad que impone un acto de decodificación único que esté identificado con los valores que quiere transmitir. Para ello, la ley (el poder) ha elevado a estos poemas a la categoría de símbolos sagrados, eternos e intangibles (Poch, 81).[36]

De los himnos escritos por Fernández Ríos, El "Himno a Brum" (1946, ver Anexo), con música de Luis Haeberli, es a la vez un canto de homenaje al muerto ilustre y un programa poético: lenguaje ampuloso, interpelación directa a un pueblo que a veces apela a la juventud en particular, y por último, un arsenal metafórico sustentado en el lenguaje religioso. Esta nota es predominante, se habla de "el mártir en el templo", "de la flor del sacrificio", del "santo apóstol de la democracia / que ofreció su sangre" y que "subió al calvario de la redención". Además, el "héroe" Brum es presentado con características homéricas:

> Y en símbolo inmortal de gestas grandes
> hace guardia a su heroica muerte homérica (…)
> la majestad eterna de los Andes
> sobre su tumba, que es toda la América".

---

[35] La cita completa dice: "Estos tres rasgos (baluarte ideológico, democracia organizativa, solidaridad nacional) definen los nuevos partidos. Sin embargo, no empañan para nada el carisma caudillista sino que lo acrecientan, ni reducen la ambición primera de conquista del poder para reforzarlo, ampliándolo a la órbita económica y educativa mediante las estatizaciones y la concentración de la enseñanza, ni restringen sino que aumentan el exclusivismo de la filosofía gubernativa. Una religiosidad laica impregna el proyecto (…)" (Rama, 1984, 160).

[36] No fue una Ley precisamente lo que hizo del "Himno a Artigas" tal. Pero sí obtuvo un "espaldarazo institucional" fuerte, a través del Ejército, los institutos Normales y la educación primaria y secundaria, como detallo a continuación.

La escenificación manifiesta y simultánea del ritual mortuorio y consagratorio a la vez, enmarca el himno, que comienza con los versos y concluye de forma similar:

> ¡Pueblo de pie, para escuchar las notas
> de un himno que es un salmo de homenaje! (…)
> ¡De pie puesta la Patria en su solemnidad!
> Y todo en una sola plegaria diga el mundo:
> ¡Por Brum! ¡Por su martirio: ¡Viva la Libertad!"

Propongo tres grandes temáticas en la producción hímnica de Ovidio Fernández Ríos: los de tema "contemporáneo", referidos a personalidades de su tiempo; los "históricos", como el de Artigas, y los de "exaltación moral" o de "virtudes cívicas", que son la mayoría. La característica común a todos, es la apelación expresa a la juventud, coherentemente con la "buena cuota de didactismo moral (…) de las producciones del período" (Rama, 1984, 174).[37] *Clarín de Vanguardia* (1952) es el más característico en este sentido. Está escrito en forma de epístolas, y cada una es un consejo a los jóvenes, una invitación para reflexionar, o/y actuar:[38]

> Hablo contigo, joven ciudadano,
> y lo primero que decirte quiero
> que libertad y honor es lo primero
> que debes defender frente al tirano" (201).

Los títulos de los siguientes sonetos son más que elocuentes: "Piensa con tu cabeza" (202), "¡No transijas jamás!" (202); "Aprende a morir" (203); "Sé personal" (203); "Aprende a subir" (204); "Camina un paso más" (207); "Odia la vanidad" (207), entre otros.[39]

---

[37] Todas las citas corresponden a *Cofre de sándalo. Poesías Completas* (1955) según bibliografía, que reúne varios de sus libros. Se indican solo las páginas para facilitar la lectura.

[38] Ya en 1880, decía Ángel Floro Costa: "Abandonemos, pues, a la inspiración de los tribunos y los poetas la noble tarea de entonar himnos de triunfo a un hecho que a los ojos del filósofo estadista, es más aparente que real" (Floro Costa, en Achugar, 1985, 76).

[39] Hay un reforzamiento intertextual muy fuerte entre prensa y obra literaria. En el artículo de homenaje a Brum, por ejemplo, además del "Himno a Brum" de Fernández Ríos, el articulista Gervasio Piro cita un fragmento de otro de sus poemas ("Toma ejemplo"), que justamente termina: "Sea Batlle ejemplo de tu vida / y Brum sea el ejemplo de tu muerte". También, varios de estos poemas fueron antes publicados en el Suplemento Dominical de *El Día* en 1941, a doble página con una fotografía central del autor. Los poemas que se publicaron en esa ocasión fueron "Digan

La "Segunda Epístola" apela a figuras más abstractas, símbolos de la nación que se espera construir, aunque se insiste en la ficción dialógica, propia del consejo, reforzada por las respectivas dedicatorias a distintos destinatarios.[40] El primer poema de esta primera parte retoma el diálogo con el título: "Hoy hablo contigo", para expresar su deseo de hablar con "motivos simples" (209), como por ejemplo "El pueblo" (210), "Libertad" (211); "Democracia" (211); o "Carácter" (215). El libro *Blasones* (1910) alterna la impronta modernista con la búsqueda de simplicidad, necesaria

> Porque quiero que el pueblo me comprenda
> con este verso simple, este lenguaje,
> en esta hora de inquietud tremenda!" (53)

La "Epístola a un joven buscador de oro" (55) explica cuál es el único tesoro que se debe buscar: "en este mundo de sabiduría, / ¡allí está el oro!". Un último ejemplo de esta temática pudiera ser el poema "¡Nunca más!" (144), con reiteradas apelaciones de tipo anafórico a los jóvenes: "Joven: ama la grandeza de ti mismo" o "Joven, vive. Llega a tiempo a tu destino", o "Joven, vive. Lucha y vence" (144). Esta insistencia demuestra que el "plan" de su obra civilizatoria cuenta con la juventud, en lo que podría definirse como una "vocación docente", educativa, que, desde mi lectura, comparte con el Rubén Lena que escribe "A don José" (1965) para que Artigas fuera accesible a los escolares. En ambos casos es difícil separar lo poético de lo didáctico. Entre otras metáforas de cuño bíblico, un lugar destacado corresponde a la del Maestro-Discípulo. Y es la más usada en los Himnos dedicados a Batlle: "Genio tutelar de un poderoso partido" (207), "Gran Sembrador de las Madrugadas" (208), "Maestro iluminado de fe y de sabiduría, (que) enseñó el credo de una nueva religión" (207). Es desde este marco que deben leerse los poemas en

---

otros…", "Hablo contigo", "Piensa con tu cabeza", "No transijas jamás!", "Aprende a morir", "Sé personal", "Aprende a Subir", "Los traidores", "Los Cómplices", "¡Arriba los muertos!", "Lo paradojal", "Dios", "Que tu ideal sea honrado", "Odia la vanidad" y "Toma ejemplo". A esto habría que sumarle la difusión masiva a través de los actos políticos en teatros, como el de Batlle en 1910, o como el de homenaje a Brum, declamado por vez primera en la Casa del Partido.

[40] La tercera la dedica a su nieto Ovidio Francisco. La segunda a otro de sus nietos, Ruben Hermógenes, y la primera, y sobran las explicaciones, está dedicada "para mi hijo Batlle" (201), y Gervasio Piro la entiende como un "verdadero testamento moral" (Piro, en *El Día*, Suplemento Dominical, 31 de marzo de 1946).

honor de Batlle. Registro por lo menos dos: "Exaltación a Batlle", publicado a doble página en el Suplemento Dominical de *El Día*, el 17 de octubre de 1948, rodeado de fotografías de Batlle,[41] y el "Himno a Batlle" que figura en *Cofre de sándalo. Poesía Completa* y que es un "fragmento de una poesía recitada en el Teatro 'Stella d'Italia' de Montevideo; durante la gran conferencia Pro-Batlle, celebrada en la noche del 14 de diciembre de 1910" (en Fernández Ríos, 1955, 152), como dice la nota que aparece inmediatamente después del título "Batlle". A la vista de la página, los paratextos se refuerzan: hay dos citas a modo de epígrafes. Una de ellas está tomada del diario *La Nación*, y dice:

> El gobierno del señor Batlle es el primero que haya podido realizar un definitivo programa de progreso, en la República uruguaya. Visto desde aquí, el enérgico político uruguayo adquiere perfiles de estadista, ocurriéndosenos que esas líneas tendrán quizá, andando el tiempo, la estatua que le dedique la gratitud de sus compatriotas!" (en Fernández Ríos, 1955, 152)

La juventud está en la voz lírica y en el sujeto interpelado: "Es la palabra / de juventud que brota de mis labios" (153). La juventud es cada uno de los ciudadanos reales que están ahí, en el Teatro Stella d'Italia ese 14 de diciembre de 1910, pero también la juventud simbólica e ideal de este joven país que solo puede ser liderado por alguien como Batlle, para acabar con la barbarie que, por fin, debe terminar:

> Y si es que de nuevo lo amenaza
> el insensato y destructor empuje
> del brazo del caudillo. Si de nuevo
> la torpe voz de la impotencia ruje
> contra la fortaleza poderosa
> del hombre superior; si se acentúa
> el odio contra los Conquistadores
> en el alma del último charrúa, …
> ¡Juventud! ¡Juventud! Es necesario
> terminar de una vez con la barbarie …
> (156-157).

[41] En las fotografías Batlle aparece respectivamente con Domingo Arena, con Baltasar Brum, con "el Sr. Thomas, financista francés", con Areta Garibaldi, "nieta del héroe", con Tomás Berreta, con el presidente de Paraguay Guggieri. También hay fotos familiares, en Europa con su esposa Matilde Pacheco y con sus dos hijos. Son once fotografías en total. Todas parecen mostrar un hombre público con tiempo para su vida privada.

Hay que cerrar una etapa, la de la barbarie, y luchar por un mundo mejor, aunque sea acarreando la "violenta transformación o modernización" (Achugar, 1985, 12), que estos hombres impulsaron.

> Hoy otro mundo viene en tu conquista.
> Y ese otro mundo es, la nueva frente;
> la juventud moderna; el siglo veinte,
> que no pide, que toma sus derechos
> por la fuerza o razón, sin Dios, ni leyes,
> (158)

El otro poema, "Exaltación a Batlle", está mucho más cerca de la retórica del "Himno a Artigas". Batlle aquí, también es "padre", busca la "libertad" y aunque no la lleva como un sol, si porta una lámpara. Batlle es el héroe antiguo y también es el padre nuestro, es lo que la patria necesita. Cito los versos finales:

> ¡Exaltación a Batlle! ¡Padre nuestro
> su memoria sea hoy santificada
> por la Libertad; y que en el templo
> brille la luz de la votiva lámpara
> por el que el pueblo ha hecho de él su numen,
> como los antiguos transformaban
> los grandes ciudadanos y los héroes
> en dioses tutelares de la Patria [42]

Entre los himnos que clasifiqué como históricos, hay dos en honor a Artigas. Pero uno de ellos no perduró. Quizá porque en él aún tiene "manos de labrador" y "faz trigueña tostada por el sol". Es el retrato de un jefe, de un bravo, orgulloso y valiente, pero no todavía un dios. Este poema es para Artigas, pero no es un himno, y su autor lo sabía. Se titula simplemente "Artigas". Lo transcribo:

> Porte de majestad. Talla derecha
> o de conquistador o de gran guerrero,
> espalda de titán. Brazos de acero
> Que hace en el cielo atravesar su flecha.
> Manos de labrador. La faz trigueña
> y tostada por el sol. La frente alta
> el rostro terso y firme que resalta,
> La nariz, entre corva y aguileña.
> Pronunciado y severo el entrecejo
> como si en él, hubiera siempre un dejo,
> mezcla de orgullo, de bondad y de enojo.

[42] En *El Día*. Suplemento Dominical, del 17 de octubre de 1948, s/f.

Negro el cabello, bravazán y recio,
En los labios un rictus de desprecio,
y una puesta de sol en cada ojo".

El "Himno a Batlle" fue declamado por su autor con un teatro lleno, pero no logró la perdurabilidad de su "Himno a Artigas". Este poema "Artigas" no es recordado, aunque también aparece en la única antología que recoge poesía sobre el héroe. Solo el "Himno a Artigas", del conjunto de su poesía, terminó instalado en el imaginario nacional uruguayo como el "verdadero" Himno a Artigas. Veamos cómo sucedió.

"El padre nuestro Artigas"

En la epístola segunda del libro *El Clarín de vanguardia*, en medio de los consejos a los jóvenes, se desliza la imagen de un dios laico que no está

en las extrañas
liturgias de la oración,
ni en los altares" (…)
está en ti mismo, iluminando
el último rincón de tu conciencia!" (206)

El "Dios" del título no es el católico, pero mencionar "culto", "altares", "milagros" y "cilicios" es valerse de una tradición firmemente instalada en el Uruguay que se pretendía cambiar a la luz del nuevo siglo, y por eso, altamente aprovechable. Hay que enseñar "el credo de una nueva religión" mencionado en los versos, credo que incluye un dios (Batlle o/y Artigas); que incluye un culto (el ritual del canto solemne, los correligionarios en el teatro, la declamación ampulosa), y una *polis* que alabe a sus dioses lares. El "credo de la nueva religión" tiene un padre nuestro: Artigas. Y el padre nuestro tiene su propia oración en tono hímnico: "El Himno a Artigas" que se canta hasta hoy.

El padre nuestro Artigas señor de nuestra tierra
que como un sol llevaba la libertad en pos,
hoy es para los pueblos el verbo de la gloria,
para la historia un genio, para la Patria un Dios.

Para que fuera ejemplo de los americanos,
grabó en libro de oro, de la inmortalidad;
la Patria de mis hijos, no venderé oh tiranos,

al precio miserable de la necesidad!

Cuando hoy recordamos la pureza
De su amor a la Patria, y su virtud
Nuestras almas se llenan de grandeza
Y el corazón estalla en gloria y juventud.

¡Levantad vuestros nobles corazones!
La palabra de Artigas escuchad,
que sus ecos parecen escuadrones
que pasan y que atacan gritando libertad!

El himno tiene un fuerte tono apelativo que se vuelve imperativo al final, y que genera una comunidad imaginada desde lo afectivo y filial: tenemos un solo Padre, es "nuestro", la Patria –nuestra– es la de sus hijos. Las tres primeras estrofas refuerzan la metáfora de la Familia, centrada en un padre bueno y protector, que ilumina como un sol. Es un recurso hábil, porque así como se vale de la tradición del lenguaje religioso, también se aprovecha de la retórica que ya aparecía en la poética del siglo XIX, y por lo tanto, de otra tradición de larga data, también conocida:

> En el discurso republicano, la imagen de la familia patriarcal como lugar de orden y autoridad era ideal para tratar de expresar la tan necesitada paz social (…). En la retórica de la poesía patriótica independentista, **la familia no sólo aparece como pilar del estado, sino que además el estado nación en sí es visto como una familia;** esto es, la imagen de nación que se pretende construir es la de una grupo de individuos unidos jerárquicamente por vínculos familiares. El sentido patriarcal que reviste esta imagen resulta evidente (de Torres, 25, destacado de la autora)

En el contexto de esta patria nueva, batllista, la metáfora de la familia conserva su sentido patriarcal, pero leído desde la poesía de Fernández Ríos, es además la patria civilizada y moderna a la que se apuesta, los que pueden levantar sus nobles corazones son los que tienen en sus manos, como Artigas en su momento, triunfar "sobre el cadáver de la edad salvaje", como se decía en el "Himno a Batlle" (157). El equilibrio entre la Patria "nuestra" y la "Patria grande" (es "ejemplo de los americanos", es verbo de gloria para "los pueblos" en su conjunto), construye un héroe con una dimensión americana y no solo local, al estilo de los grandes, como Bolívar y San Martín; sin dejar de ser "nuestro". Fernández Ríos parece haber

logrado zanjar la cuestión entre las ideas federalistas y la independencia de Uruguay. Quizá este sea otro motivo para haber logrado cuajar en el imaginario.

La última estrofa es imperativa y enfática: "¡Levantad vuestros nobles corazones!". El yo lírico no se incluye en el nosotros esta vez, y ordena. Es imposible no hacerlo, porque el "verbo de la gloria" de la primera estrofa directamente –cual dios–, es el que lo hace: "la palabra de Artigas escuchad". "Padre", "nuestro" y "señor": solo puede decir que se haga la libertad. Y la libertad se hizo. No es necesario agregar que vio Artigas que esto era bueno.

Por último, de forma apenas perceptible, los "nobles corazones" se van transformando en el ejército guiado por Artigas, dios pero también jefe. La imagen de los escuadrones atacando, fortifica la tradición que asocia a Artigas con el capitán de Blandengues, con el General, con el militar, en definitiva. La voz única de Artigas se vuelve la voz única de un pueblo joven (y homogéneo) que no presenta fisuras. No hay diálogo aunque hay voces, hay monologismo, de un discurso patrio tradicional, embebido de sacralidad. El corazón noble es el objeto de esta arenga, el corazón de los *aristoi*.

Sobre la "oficialidad" del "Himno a Artigas" de Fernández Ríos

Cuando un himno, una bandera, un escudo se considera símbolo nacional, se establece una normativa oficial que indica cómo debe usarse. La normativa que rige cómo, dónde, quiénes deben cantar el himno nacional, izar la bandera, y los distintos pasos a seguir, es un decreto del 18 de febrero de 1852, que rige con agregados hasta hoy, del Poder Ejecutivo a través del Ministerio del Interior, que se titula "SÍMBOLOS NACIONALES: Su uso, determinación de los modelos oficiales y orden de preminencia." Y agrega: "Anotado con todas las leyes, decretos y disposiciones conexas con el mismo". Esas leyes complementarias están listadas al comienzo del decreto, son 42 en total, y ocupan una página, además de las referencias internas en el cuerpo del decreto, que consta de 18 páginas. El "Himno a Artigas" de Fernández Ríos no figura allí. No es un símbolo nacional, como sí lo son el Pabellón Nacional, el Escudo de Armas del Estado, el Himno Nacional, la

Bandera de Artigas, la Bandera de los Treinta y Tres y la Escarapela Nacional, en ese orden. Sin embargo, desde ámbitos académicos y populares se ha entendido como "el" himno a Artigas "oficial".[43] El "Himno a Artigas" no es símbolo nacional, ni himno oficial designado como tal por ninguna autoridad del Estado. ¿Por qué entonces se considera que sí lo es? En lo que sigue explico el proceso de su éxito y transmisión, hasta instalarse definitivamente en el imaginario uruguayo. ¿Desde cuándo se canta? Para conocer la "biografía social" de este Himno, nada mejor que escuchar al propio autor, en uno de sus artículos en el Suplemento Dominical de *El Día*, titulado "Santos Retali, el autor de los Himnos a Artigas y a Batlle" (Ver Anexos). Santos Retali fue el autor de la música de ambos, y con la humildad propia del que rinde homenaje al amigo muerto, Fernández Ríos se posiciona en un segundo plano. Después de una breve semblanza biográfica y de su obra, dedica un párrafo al "Himno a Artigas" y por lo menos cuatro al "Himno a Batlle", transformando el artículo en un vívido recuerdo de momentos compartidos:

> Estuvimos vinculados con Retali por viejos afectos de juventud e ideologías políticas, y en distintas épocas fuimos alumnos de la querida e inolvidable maestra Juanita Catalogne, una de las educacionistas que más honró al magisterio nacional (Fernández Ríos, en Suplemento Cultural de *El Día*, 21 de mayo de 1944).

Son los vínculos afectivos entre ellos y para con la maestra, el origen del "Himno a Artigas", que nació para la Escuela, no para la Patria. O para la Patria a través de la Escuela. Nació para la maestra Juanita, y todo lo que ella significaba:

> Y fue así, como, ya hombres, rendimos un día, en estrecha colaboración, homenaje a nuestra vieja escuela, con la ofrenda de un himno, el "Himno a Artigas", majestuosa composición musical, de épica inspiración, de notas vibrantes y encendidas de fervor patriótico, para la que escribimos versos, en lo posible armoniosos al contenido espiritual del fondo musical y de tema histórico (*Ib.* s/p).

[43] Según Hammerly Dupuy y Hammerly Peverini, El Consejo de Enseñanza Primaria y Normal adoptó oficialmente dos marchas y un himno: "Artigas", con música de Antonio F. Campiglia y letra de Lorenzo D'Auria; "La Bandera de Artigas", con música de Carlos Teramo y Victorio Irrazábal y letra de Antonlín R. Lassus; "Himno Paraguay-Uruguay de la Escuela del Solar de Artigas", con letra del general Edgardo Ubaldo Genta y música de Gerardo Grasso (Hammerly Dupy / Hammerly Peverini, Tomo II, 683). Pero veremos que más que "oficializar", lo común en Enseñanza Primaria es "incorporar".

El documento fotográfico es más elocuente. El Teatro 18 de Julio repleto, sin espacios vacíos, todos de pie. La leyenda debajo, reza:

> Fiesta escolar realizada en el Teatro 18 de Julio el 25 de agosto del año 1910. Momento de cantarse el Himno a Artigas, de Ovidio Fernández Ríos, orquestado por el maestro Santos Retali (*Ib.*).

Fernández Ríos no pudo patentarlo en 1910 porque AGADU recién se crea en 1929. Lo hizo el 26 de junio de 1944, cuando, como él mismo dice un mes antes, el himno comenzó a ser "difundido nuevamente en estos últimos tiempos por liceos Academia Militar, etc." (Fernández Ríos, en *El Día*, Año XIII, N° 592, 21 de mayo de 1944). Seguramente quiso asegurarse una autoría que ya estaba quedando diluida. Su "Himno a Artigas" ya era de todos, aunque no es cierto que fuera, como dice su autor, en el mismo artículo, "el único Himno –y de admirable partitura– cuyas notas, con el fervor espiritual de la juventud, viran en encendida ofrenda al máximo Libertador de la Patria". En 1944 sucedió algo más: un maestro de música, Kiril Svetogorsky volvió a editar un manual titulado *25 cantos para la Juventud*,[44] pero esta vez con el aval del Estado, y para una nueva asignatura que se dictaría en Enseñanza Secundaria, creada por él: "Curso de iniciación artística".[45] Y este cancionero sí es oficial en el sentido mencionado, porque el apoyo provino de el "Banco de la República [que lo ubicó] bajo la reglamentación de préstamos para el fomento de la producción científica, literaria y artística" (Svetogorsky, 1944, 1). Y allí está el "Himno a Artigas".[46] Svetogorsky fue un editor y maestro que compartía el plan de Fernández Ríos. Y lo pudo llevar a la práctica.

---

[44] En el "Archivo Lauro Ayestarán" figura, además de lo ya reseñado, el "Himno a Artigas", para voz a cappella; composición: 1910; editado por Kiril Svetogorsky, Montevideo, además del mismo "Himno a Artigas", para canto y piano; también editado por Kiril Svetogorsky, Montevideo (Ver Anexos). Agradezco a la institución, en la persona de Fabrice Lenngrone, su apoyo y asesoramiento.

[45] En nota del 7 de agosto de 1933, se le comunica al profesor Kiril Svetogorsky que "el Consejo de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, en sesión del 3 de agosto ppdo., autorizó, en carácter de ensayo, el funcionamiento de cursos de Iniciación Artística en este Liceo de acuerdo con las orientaciones programadas por el señor profesor" (en Svetogorsky, 1943,43). La nota responde a un pedido del 25 de enero, y está firmada por el Secretario Juan Albertini y el Director Reyes Thevenet.

[46] Rubén Lena hace algo muy similar, pero con sus propias composiciones: crear un cancionero accesible para sus alumnos, que incluye "A don José".

Los *25 cantos para la juventud* (1935)[47]

El cancionero tiene el formato de librillos[48] que se vendían a treinta céntimos. Es probable que se fueran editando por separado. Hay una dedicatoria a "los coros infantiles de K.S" (Svetogorsky, 1944, 4), de J. Zolesi,[49] fechado en Noviembre de 1927, lo que sugiere que aunque recién en los años cuarenta se cuenta con el apoyo económico estatal, la divulgación fue muy anterior. Empieza con un "Mensaje a mis queridos alumnos", exhortándolos a que "después de haber experimentado las emociones que el Canto Coral proporciona a quien lo cultiva, traten de extenderlo y de cultivarlo en el ambiente donde actúen" (Svetogorsky, 1944, 1) Al final del cancionero hay una cita tomada de sus *Ensayos* (1943). La transcribo en extenso porque es un perfecto resumen del circuito que hizo posible la difusión del "Himno a Artigas" de Fernández Ríos:

> En el transcurso de todos estos años en el País, he actuado en unas 75 instituciones docentes, militares o entidades corales, atendiendo a un número crecido de alumnos que sobrepasa a varias decenas de miles. Cuento con más de 400 apariciones en público, entre conciertos, fiestas escolares, teatros o iglesias y en mi repertorio figuran centenares de obras de autores de todos los tiempos y nacionalidades. Lo apreciable de toda esta inmensa labor es la divulgación del canto nativo, del folklore americano y, sobre todo, del estímulo a la creación de nuestros artistas nacionales, cuyas obras formaban la base de mis programas. Pobrísimo en un principio, como lo era el repertorio de cantos escolares, allá por el año 1925, hoy día podemos manifestar con orgullo, que nuestros cantos, de un sabor especial, recorren toda América formando, algunos de ellos, parte del repertorio oficial de las escuelas y liceos de los países hermanos.
>
> Mis alumnas maestras del Instituto Normal, que sobrepasan el número de 1.400, dispersas por toda la República, llenan la Escuela y el ambiente que

---

[47] Los *Ensayos* de Svetogorsky, así como la obra de Fernández Ríos y de Gerardo U. Genta, han sido consultados en la Biblioteca de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la UDELAR. Aprovecho este momento, para agradecer el apoyo incondicional de sus funcionarios. Muy especialmente, quiero agradecer a la Licenciada Analaura Collazo, a la Licenciada Cecilia Almiñana y a la asistente de Biblioteca Ana Laura Gilmet.

[48] El "Himno a Artigas" aparece en el N° 25, que dice: "N° 25. El año 1942 termina con el *"Himno a Artigas"* del Vigoroso (sic) poeta Ovidio Fernández Ríos y el malogrado artista E. Santos Retali cuya creación se puede poner en primer plano, como interpretación auténtica de las ideas y pensamientos que encierra la obra" (Svetogorsky, 1943, 46).

[49] El profesor Jerónimo Zolesi fue director del Elbio Fernández, institución de enseñanza inaugurada en 1869 a partir de las gestiones de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. Pero además, es el autor de la letra del himno de esta institución.

> las rodea con nuestros entusiasmos, y los cantos selectos de nuestro repertorio.
>
> Toda la oficialidad del Ejército, desde la promoción del año 1926, son también alumnos míos, que, por su parte, llevaron el canto a los cuarteles, matizando así, la vida monótona del soldado. (Svetogorsky, 1944, 100).

El Cancionero fue la rúbrica de oro de un proyecto que había comenzado tiempo antes.[50] Lo que llamo "El plan de Svetogorsky" surgió en consonancia con propuestas que se estaban dando en la Latinoamérica de mediados de siglo, y que, como explico más adelante, también va a involucrar a Rubén Lena. Se pretendía por un lado, crear, conservar y estudiar repertorios y autores latinoamericanos, para poder difundirlos; y por otro, hacerlo con el apoyo del Estado.[51] Un decreto firmado por el Presidente Alfredo Baldomir en 1938, crea el "Instituto Interamericano de Musicología", para fomentar el arte musical y la cooperación entre artistas y países. El Estado Uruguayo podía permitirse el lujo de dedicar fondos y tiempo a la cultura. En este contexto es que el búlgaro Svetogorsky puede realizar un proyecto que se sostiene en dos pilares: la música y la escuela. Resumo lo que entiendo sustancial

[50] Hay una nota reproducida en sus *Ensayos*, en que da cuenta de la difusión de este cancionero, en nota enviada al Sr. Ministro de Instrucción Pública de fecha 15 de enero de 1940, y dice: "Que desde el año 1935 está editando una serie de cantos de autores nacionales y extranjeros, siendo estos últimos de los grandes maestros, con letra adaptada por poetas y literatos uruguayos, para uso de las instituciones docentes de la nación. Que todos esos cantos han sido aprobados y recomendados por las autoridades de Enseñanza Primaria y Normal y de la Enseñanza Secundaria, adquiriendo en la práctica un éxito sin precedentes en el país. Su conocimiento ha sobrepasado las fronteras nacionales, y la primera edición de mil ejemplares de cada uno, números 1, 2, 3, 4 y 5, se ha agotado estando el resto hasta el N° 16 de serlo a breve plazo, todo ello sin que se haya hecho la menor propaganda, ni se haya contado hasta el presente con el apoyo oficial" (Svetogorsky, 1943, 139). Luego de sugerir al Ministerio al adquisición de los ejemplares, dice que "el precio de venta en casa del ramo, es de treinta centésimos cada ejemplar y el precio de oferta es de treinta céntimos, con una bonificación del 40% de los ejemplares ya impresos, y con una del 30 % para los que se impriman en el futuro. En este precio irá incluido para lo sucesivo, los honorarios que, por derecho de autor, corresponden a sus realizadores, desde que hasta la fecha su generosidad ha brindado desinteresadamente su acción a la obra en marcha (Svetogorsky, 1943, 139). El Ministro aceptó la propuesta siete días después.

[51] El prusiano Curt Lange, creó el "Boletín Latinoamericano de Música" (1935), y que junto con el S.O.D.R.E. fundaron una "Discoteca Nacional" y una "Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores". "Además de su actividad como creador, Lange era un admirador profundo del *canto orfeónico* y del famoso sistema de *mano-solfa* que Villa-Lobos empleaba y difundía por todas las regiones del Brasil, que permitía incorporar a niños de las escuelas públicas del país, en grandes números, a la práctica de la música. En 1940, Villa-Lobos había demostrado el sistema con un éxito estruendoso en un concierto coral con alrededor de 700 alumnos de las escuelas públicas uruguayas, entre las diversas actividades que cumpliera en Montevideo, gracias a una invitación cursada por el mismo Lange" (Nunes Moya, s/p).

de su libro *Ensayos* (1943), presentado como informe de actuación final de su tarea docente, en el que relata sus viajes de aprendizaje, detalla su trabajo en los cursos de Iniciación Artística en el liceo "Héctor Miranda" (1933); menciona iniciativas y realizaciones en la Enseñanza Primaria y Normal, en la Enseñanza Secundaria y Preparatoria, en la Casa de Arte y Teatro Infantil (1929) y en La Sociedad Coral "Aurora" (1935). Además de la edición del cancionero, menciona varias publicaciones en la Prensa. Las orientaciones incluían grupos mixtos,[52] la combinación de la teoría (audición de discografía, enseñanza de historia de la música, comentarios puntuales sobre autores y períodos, enseñanza de nociones básicas como claves, compases, escalas, etc.) y la participación obligatoria de todos los alumnos en los coros liceales, sin desmedro de la organización de coros especiales para alumnos más dotados por su oído o su voz,[53] actos y ceremonias con público, como forma de reforzar el compromiso con la actividad y exposición de los logros; fomento de la autogestión y el autofinanciamiento de actividades, con elección de tesorero inclusive.[54] Si la poética de Ovidio Fernández Ríos pretende infundir valores a los jóvenes, lo mismo se puede decir de Svetogorsky y sus clases de música. El "Himno a Artigas" funde ambos proyectos, que de hecho son uno.

En conclusión, "letrados correligionarios" como Fernández Ríos y Svetogorsky sentaron la retórica, las letras y también las bases de políticas públicas que siguen vigentes hasta hoy. El cancionero de Svetogorsky que difundió el "Himno a Artigas" de Ovidio Fernández Ríos fue de los primeros disponible para los docentes que, a su vez lo harían conocer masivamente. Hoy, la página web del

---

[52] "*Encuentro muy conveniente la enseñanza mixta. La niña y el varón completan el ideal del alumno en la enseñanza del Arte*" (Svetogorsky, 1943, 51. Destaque del autor).

[53] "Los coros liceales serán de carácter general, en los cuales deben intervenir todos los alumnos, y de carácter seleccionado, en que intervendrán los más aptos y elegidos. Los primeros participarán en las demostraciones de carácter general, y los segundos en los conciertos que cada Liceo ofrecerá durante el año para los alumnos y sus familias, o para los concursos que la Sección organizará al fin del año para todos los Liceos. En los conciertos familiares se harán oír también, los solistas que el profesor ayudará a prepararse fuera de las clases" (Svetogorsky, 1943, 50).

[54] El informe va acompañado de datos, estadísticas y anécdotas. No puedo dejar de transcribir la que sigue, que podría haber sido contada hoy: "He puesto también los que faltaron a la Fiesta Patria, realizada en el Liceo, el 26 de agosto. Estos números también dicen algo al observador. No obstante la grippe (sic) reinante y aun cuando se realizaba un gran partido de Football en el Estadium (sic) Centenario, la concurrencia ha sido casi completa" (Svetogorsky, 1943, 52).

Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP) cuenta con un cancionero on line, donde los maestros, profesores y los usuarios en general pueden acceder a los audios, letras y partituras, según el caso, de diferentes canciones para uso escolar. La tendencia –de Svetogorsky en los 40 y del CEIP hoy, ceibalitas mediante– es a incluir, no a desechar. No hay prohibiciones ni obligatoriedad en estos cancioneros. Es el usuario –el profesor, la maestra, el director del coro– el que selecciona el material, que simplemente se pone a disposición,[55] sea la "Canción de Cuna" o "La señora Luna" o un himno. Pero en la práctica, el himno más repetido era el de Fernández Ríos, difundido y enseñado por décadas de forma masiva, combinado con una subjetividad fuerte. El carácter optativo de su ejecución, hizo que, aunque fue instituido desde las aulas estatales, no fue percibido como una decisión unilateral o jerárquica. Y eso es lo que lo ha convertido en parte del imaginario social. En el año de su surgimiento, a través de actos en teatros y en la radio, que era lo más masivo que se podía esperar. En las décadas siguientes, nunca se pudo despegar de ese origen popular. Al contrario, se consolidó su uso a través de instituciones de formación claves (encaja aquí la noción de "aparatos ideológicos del Estado"). En la inauguración del Mausoleo en 1977 (capítulo 2), la obligatoriedad de cantarlo no significó una orden arbitraria, sino simplemente una orden expresa, escrita, de algo que ya todos estaban acostumbrados a hacer.[56]

---

[55] Los Actos Patrios se rigen por circulares emitidas por la Administración Nacional de Educación Pública, a través de sus Consejos respectivos. La última vigente es la Circular N° 32 del 17 de marzo de 2016, que aprueba "pautas sobre Ceremonial y Protocolo a tener en cuenta para la organización de los diferentes Actos Escolares". Pero que en realidad tiene muy pocas diferencias con las circulares correspondientes anteriores. En síntesis, hay un protocolo más genérico, previsto para los Actos Patrios en su conjunto; uno específico para el "Acto del 19 de Junio"; para el "Acto de Nominación"; para el "Acto de Inauguración"; "Acto de Aniversarios"; "Acto de Fin de Cursos" y "Actos Culturales". El protocolo para el del 19 de Junio, el único reglamentado por Ley, la sigue fielmente. Para todos los nombrados, la entrada y salida de las banderas debe ir acompañada de "música específica" (pero en ningún caso se especifica cuál es esa música, que suponemos debe quedar a criterio de los maestros y directores). A lo sumo hay una nota que dice: "En caso de no contar con la música específica para entrada y salida de Banderas, se puede solicitar en Inspección Nacional de Educación Artística o en las escuelas de Educación Artística de cada Departamento". En negrita, destacado, se recuerda en cada caso que la canción "Mi Bandera" **"no es un símbolo patrio, por este motivo no es necesario que el público se ponga de pie para escucharla"** –aunque la tradición y la costumbre obligue a hacer justamente lo contrario, y pararnos. La información está tomada de (www.ceip.edu.uy/documentos/normativa/ceip/2016/circular32_16.pdf).

[56] Lo contrario sucedió cuando se cambió la entonación del verso "Tiranos temblad" del Himno Nacional: cantarlo "a contrapelo" de la orden se volvió un acto de resistencia.

Un "poeta y soldado" que cante a la Patria

En el informe de Svetogorsky reseñado antes, hay testimonios que recuerdan otros himnos y otros autores. Cito un solo ejemplo:

> "El 25 de agosto, con motivo de la Fiesta Patria, se realizó en el Liceo un acto conmemorativo (…). El coro compuesto de unos 350 alumnos entonó el "Himno Nacional", "Himno a Artigas" de Santos Retali y Ovidio Fernández Ríos, "Canto a nuestros héroes" (a tres voces), "Himno Triunfal" de Haendel (a tres voces) e "Himno a la Libertad" de Manuel Salvat y Edgardo Ubaldo Genta (a cuatro voces) (Svetogorsky, 1943, 63)

Aquí se menciona a Edgardo Ubaldo Genta, cuyos versos no se siguen cantando hoy. ¿Quién era este autor? Su poema "Mi verdad", lo describe:

> Soy poeta y soldado, mi divisa
> luce en la frente de los hombres sanos,
> sé reír y llorar con mis hermanos
> y no oculto ni el llanto ni la risa.
> ¡Soy poeta y soldado! Si me inspira
> todo lo bello de la vida amable
> yo cuelgo el sable por pulsar la lira;
> pero cuando una causa miserable
> vuelve a lo bello y al amor mentira
> cuelgo la lira y desenvaino el sable (7)[57]

Según dice, "Fue por sugestión creciente del prócer, pronto redivivo, que brotaron nuestras exaltaciones literarias, iniciadas con 'Los cantos de la Patria de Artigas, escritos en edad infantil y editados, cuando cadetes, en la Escuela Militar de Montevideo." (Genta, 1950, 10). Por su longevidad (1894-1983), acompañó buena parte de la vida del país, y estuvo vinculado a varios homenajes a Artigas. Escribió versos cuando se inauguró en 1923 el monumento ecuestre en la Plaza Independencia;[58] en el Centenario de su muerte hizo discursos y dictó conferencias, además de publicar una *Historia de Artigas*.[59] Durante la dictadura, fue varias veces

[57] El poema corresponde al libro "El Tercio Azul" (1927). Lo cito de su *Antología*, (1986).

[58] Según registra la familia, cuando publica una antología de su obra después de su muerte, Zorrilla de San Martín escribió sobre él: "Me he sentido arrastrado por las estrofas de versos como arrastran a los niños las musicas (sic) que pasan remontando banderas" (en Genta, 1986, 14).

[59] Como analizo en el capítulo III, la Ley específicamente indicó la realización de concursos sobre "vida de Artigas", aunque aparentemente Genta no se habría presentado. No era necesario. Según nos cuenta, "en el breve lapso del 19 de junio –aniversario del nacimiento del héroe–, al 23 de

el poeta designado para actos solemnes: el 16 de junio de 1975 fue llamado "el cantor de la Patria" en el Paraninfo de la Universidad, reabierta aunque intervenida. De filiación pachequista, formó parte de la Comisión del Sequiscentenario de los Hechos Históricos en 1975, organizando la exposición "El nacimiento de nuestra nación", además de que se le confió la tarea de escenificar "El desembarco de los Treinta y tres". En la noche de la inauguración del Mausoleo, *Sol de América* (1960) - parte de una extensa obra titulada *La epopeya de América. Ofrenda a los pueblos americanos para el V Centenario del descubrimiento de América*-, se ponía en escena, en el Teatro Solís, por la Comedia Nacional.[60]

Su poesía tiene un estilo sumamente retórico. No es lugar aquí de profundizar en su poética, pero por ejemplo, Ubaldo Genta supera todas las expectativas

setiembre de 1950 –centenario de su muerte–, se agotaron los primeros millares de esta *Historia de Artigas*" (Genta, 1950, 13). Se conservan algunas de sus conferencias, publicadas como folleto, como una titulada "Artigas de Bronce. La orientalidad y el federalismo" (*Revista Nacional*, N° 38, 1941). Como se especifica en la publicación, la conferencia fue dictada en el Salón de Actos Públicos del Ministerio de Defensa Nacional, el 23 de setiembre de 1943, "aniversario de la entrada de Artigas en la inmortalidad", y allí también se especifica en la primera página: "Publicada en el N° 36 – 1941 de la Biblioteca Nacional. Apartado de los N° 245 al 251 de la Revista Militar por resolución del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal". El ejemplar que estoy consultando está catalogado en el biblioteca de Facultad de Humanidades por donación del autor. Otra vez, se genera el mismo circuito de difusión. Las amistades, los alumnos de las escuelas, el Ministerio de Defensa Nacional, y en el caso de Genta, la donación. Poco después de su muerte, su familia publica una "modesta antología destinada a quienes ejercen la docencia de Literatura Hispanoamericana". Esperamos que ella despierte su simpatía y adhesión espiritual, más de lo que lo lograría una detallada y fatigosa relación de los innumerables juicios consagratorios, títulos y homenajes que el poeta recibiera de todo el mundo latino, en su lejano ciclo de gloria entre los años 40 y 65" (Prólogo, en Genta, 1986, 1). En la página previa, una nota firmada por su esposa indica la dirección a los que se puede pedir gratuitamente un ejemplar. Me detengo en estos detalles porque son un excelente compendio del circuito de difusión –y de la alta autoestima– del poeta y sus obras.

[60]El ejemplar de *Sol de América* (Imprenta Militar, 1960) cosultado tiene en su tapa una dedicatoria: "Al ilustre polígrafo Sr. Eugenio Petit Muñoz, esta tentativa de llevar a las masas sencillas y nobles de nuestros pueblos, por el admirable poder educativo del teatro, la Historia de Artigas. De su admirador ", la firma, Montevideo 1962. El texto corresponde a una obra más extensa, *La epopeya de América. Ofrenda a los pueblos americanos para el V Centenario del descubrimiento de América. Epopeya de Artigas.* Montevideo, Imprenta Militar, 1960. Resumo sus contenidos: Empieza con un "Primer Canto del Nuevo Mundo" titulado "I. Flamero. Fiat Lux"; un segundo momento, "Los Poemas Américos", subdividido en "II. La epopeya de América. *Unidad*" (1939); "III. La Epopeya del espíritu. *Perfección*", subdividido a su vez en "1.El prólogo del Hombre" (1942); "2.La Platania" (1942), "3. La Amazonia" (1942); "4.Los Mayas" (1946); "5.El epílogo de Dios" (1946). Le sigue "IV.LA EPOPEYA DE BOLÍVAR" – *Libertad*" (1944); "V. SOL DE AMÉRICA –*Democracia*-. (1960). Y al final, el "Último Canto del Nuevo Mundo: VI. EL JUICIO FINAL – *Apocalipsis y Salvación* (1952). (Mayúsculas y cursivas en el texto). El "Libro VII-EL EPILOGO DE DIOS.

llevando al verso, por ejemplo, las Instrucciones del XIII y la Oración Inaugural.[61] Cito un solo fragmento:

> ARTIGAS
> *Con íntima convicción, gravedad y cálido acento,*
> *dice esto:*
> "Señores diputados: (*) …
> Hoy os recuerdo
> Que mi autoridad
> Emana
> De vosotros, y cesa
> Por vuestra
> Presencia
> Soberana.
> (…)
> (*) Son las palabras del héroe, *naturalmente* en verso. (Genta, 1960, 130, énfasis mío).

Me quiero detener brevemente en un poema que tiene una historia particular, vinculado a dos distintos homenajes a Artigas. En 1923, Gerardo Ubaldo Genta escribe un poema titulado "A la estatua de Artigas", que en ese momento se estaba inaugurando. En 1977, en otra inauguración, la del Mausoleo de Artigas, el autor modifica varios de sus versos, y le pone un nuevo título: "El Altar de la Patria", aunque mantiene la forma: versos endecasílabos con rima consonante, según el esquema ABABCDC. Los cambios reforzaban desde la poesía el decreto que volvía indisoluble todos los monumentos de la Plaza Independencia, incluido el Mausoleo.[62] Se ha dicho que "el uso de mayúsculas, la profusión de adjetivos y el empleo de frases hechas, hablan de una 'gestualidad emblemática y grandilocuente'

[61] También compuso un "Himno a Artigas", con música de Jaime Airaldi que, curiosamente, no tiene la excesiva ampulosidad de sus otras composiciones: apenas cuatro cuartetos octosílabos, de lenguaje sencillo y directo. Dice así: "Baje Artigas de la gloria / y corra al pueblo feliz / que avanzan los orientales / el camino del porvenir/ Frente en alto, pecho en proa, / audaz el paso viril, / con el sol en la mirada / y la voz como clarín. / Los orientales de Artigas / su voto han de cumplir / de ser fuertes, nobles, puros / cada cual un adalid. / Dignos de aquellos varones / forjados en justa lid; / ¡siempre más alto, más lejos! / ¡Siempre vencer o morir!" (Genta, en Hammerly Dupuy y Hammerly Peverini, vol. 1, p. 683)

[62]La siguiente descripción se puede leer hasta hoy por la web: "Con motivo de la inauguración del Mausoleo que contiene las reliquias del Prócer, publicó un extenso poema, "El Altar de la Patria", nominación de la inseparable trinidad que componen la Puerta de la Ciudadela de Montevideo, cuna de Artigas, el Mausoleo en que se custodian sus restos y la imponente estatua ecuestre, orientada como abarcando al Uruguay" (http://www.ingenierosmilitares.org.uy/index.php/ingenieros-militares/26-general-edgardo-ubaldo-genta). En el siguiente capítulo desarrollo el tema de la Plaza Independencia como unidad patrimonial desde otros enfoques.

que busca fijar en palabras el sentido unívoco y sacralizado de los contenidos transmitidos" (Cosse y Markarian, 113). Esta caracterización cae como anillo al dedo en los versos de este autor, atentando contra su permanencia. Veamos qué dicen estos versos, y cuáles fueron los cambios,[63] aunque pongo el énfasis en la versión de 1977, por ser la conmemoración que forma parte de mi corpus. "El Altar de la Patria" fue el poema que se pretendió fuera representativo de Artigas y su gloria eterna el día de la inauguración del Mausoleo, cuyos detalles aparecen en el segundo capítulo. En la primera versión, hay unos versos que dicen:

> Es éste, desde hoy, para nosotros
> el altar de la Patria. Aquí vendremos
> a colmarte de músicas y flores
> año tras año, noble caravana …
> de allí presidirás, desde tu bronce,
> la vida del pueblo soberano
> y el Juez serás; entonces,
> Libertador, ya no podrá el tirano
> sostener tu mirar … ("Versión A", p. 668).

El Altar de la Patria de 1977, ya no sería metafóricamente la estatua, sino el recientemente declarado monumento nacional, "la unidad constituida por el monumento con el estatua ecuestre en memoria del General Artigas, Fundador de la Nacionalidad Oriental, y el mausoleo para albergar sus restos, erigidos en la Plaza Independencia de la ciudad de Montevideo, Capital de la República" (Ley N° 14.668, 17 de junio 1977, en Assunção y Pérez, 535). Así que la estrofa cambió: todo el conjunto será ahora el lugar de peregrinaje, el símbolo de la patria y el héroe; seguirán llegando "músicas y flores / año tras año", estos versos se mantienen. Pero la "noble caravana" se transforma en la "tensa caravana", que en vez de que "asegure la fe que te tenemos", la "confirme". Y ofrenda, "los grandes ideales del mañana / que han de hacernos más dignos y mejores ("Version A", 668), en lugar de "nuestros grandes trabajos de un mañana / que ha de hacernos más fuertes y

[63] A partir de aquí, trabajo con ambas versiones, señalando simplemente "versión A" y "Versión B", para facilitar la continuidad de la lectura. La "versión A" fue publicada en la antología de Hammerly Dupuy y Hammerly Peverini, Tomo II, páginas 666-669, con el título ya indicado "A la estatua de Artigas". La "Versión B", la cito del texto de Assunção y Pérez, donde aparece transcrita desde el diario *El País*, 19 de junio de 1977,) páginas 537-539. Para los datos completos de ambas publicaciones remito a la bibliografía.

mejores". "Versión B", 668). Están aquí la visión ortodoxa y mesiánica, y el culto a la orientalidad –en clave dictatorial– que ya había tenido su propia celebración dos años antes, en 1975, el "Año del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825": "¡la familia Oriental enardecida / vendrá cantando loas por tu vida / como tributo eterno a su grandeza!" ("Versión B", 539). El deseo final, después de una descripción bucólica del "salmo campesino" ("Versión B", 539) de la patria, totalmente ajena a la realidad de 1977, apunta a un proyecto todavía no plasmado: "¡Cuándo será la patria de tus sueños / tan grande y pura como lo es tu gloria!" ("Versión B", 539). No hay que olvidar que poco después, en 1980, se estará proponiendo una nueva constitución.[64] La última estrofa, resolutoria, es la que presenta más cambios más fuertes. La primera versión apuntaba a su

> sueño de unidad consagratoria
> de las veinte repúblicas de América …
> conquistarás tu última victoria
> ya que muerto no estás, y eres tú mismo
> siempre de bronce, vivo en la memoria
> por milagro de nuestro patriotismo,
> por voluntad de América y la Historia" ("Versión A", 669).

En la segunda versión, el americanismo se deja de lado en beneficio de la Patria: "¡Cuándo será la Patria de tus sueños / tan grande y pura como lo es tu gloria!" ("Versión B", 539).

Las modificaciones permiten aproximarnos a una "biografía social" del poema, concepto que desarrollo con relación a la canción "A don José" más adelante. Pero solo aproximarnos, porque si la biografía de un texto registra las modificaciones que esta sufre, también implica los distintos usos y apropiaciones que se hacen de ese texto. En el caso de este poema, el uso básico es honrar a un Artigas que nunca cambia, que siempre es estatuario y monumental, y que siempre está pensado desde la misma concepción, masculina y guerrera, que presupone un pueblo que admire al héroe pero no un pueblo actante. Se va a ver y admirar la

[64] Alguno de los representantes de gobierno que hicieron declaraciones al finalizar la ceremonia, también enfatizaron lo que de "fundacional" intentó dársele al momento. El entonces Presidente del Consejo de Estado, Dr. Hamlet Reyes, declaró que "el homenaje marca la impronta de una nueva época que comenzamos a vivir" (en Assunção y Pérez, 557).

estatua de Artigas, como se va a adorar el altar de la patria. En definitiva, los cambios no son lo suficientemente sustanciales como para generar una nueva "vida" al poema, que, como el conjunto de su obra, no logró perdurar. Lo perdurable de su poesía es solamente una metáfora, que tampoco es suya: el bronce. El Artigas de bronce, tantas veces exaltado pero también tantas veces cuestionado, por iniciativa de Gerardo Ubaldo Genta, se transformó en realidad.

El "Artigas de Bronce"

La metáfora del "bronce" en relación a Artigas parece ser la única que le sirva para referirse a él, lo que no habla bien de sus dotes poéticas. Pero en su caso, no es nada más que una imagen literaria. Es un proyecto constante y sonante: hay que plasmar a Artigas en bronce, hay que hacer esculturas, muchas, de Artigas, para que todos, solo con pasar por allí, lo puedan admirar.[65] Y tal vez, aunque no lo diga, para emular al que sí se llamó el Poeta de la Patria instruyendo a los artistas, Zorrilla de San Martín. La eternidad sería para Artigas y para su nuevo cantor, que daría origen no a uno, sino a un sinfín de monumentos. Martín Atme supo fotografiar varios de ellos.[66] Quizá hoy día nadie sabe de dónde salieron tantos monumentos en plazas y oficinas, pero todos tenemos la íntima certeza de que, seguramente, habrá uno dondequiera que vayamos. Y es que, e insisto en la métafora que ya utilicé al comienzo de este capítulo, porque entiendo es la que mejor describe el

[65] El afán escultórico no se limitó a Artigas. En la reseña que figura en el ejemplar consultado de *Sol de América,* se dice: "Como resultado de sus campañas americanistas se debe la participación de nuestros intelectuales en actos radiales en cada fasto de los países del Continente; la existencia de la 'Plaza Cuba' con el busto de Martí, de la 'Plaza Darío' con la efigie del gran poeta americano, de la 'Plaza Ecuador' con el busto de Montalvo, la colocación del busto de Rodó frente a la 'Casa de la Cultura Ecuatoriana' en Quito, el busto de Bolívar en la escuela pública de su nombre en Montevideo, las promesas oficializadas de las ofrendas al Uruguay de las estatuas de Washington y Bolívar, etc." (Ubaldo Genta, 1960, sin paginar).

[66]Ya hice referencia a *El padre nuestro Artigas* (2011) de Martín Atme y Fernando Andacht. Efectivamente, este libro, publicado el mismo año de inicio del Bicentenario, fue por un lado una apuesta al rescate de Artigas, una estrategia "no ortodoxa de re-poseer re-concebir la figura de Artigas" (Andacht, 45). Pero a la vez, parte –necesita– de una tradición tan instalada de la que ni Atme, ni Andacht pueden desprenderse, si esperan que el libro funcione: el Artigas que sigue siendo "el padre nuestro", el Artigas que "podría entenderse como una unidad de culto básica válida en todo el territorio nacional" (Andacht, 46). De las más de treinta fotografías del libro, veintidós corresponden a esculturas en escuelas, oficinas, plazas. Hay dos más que son los pedestales del bronce que no está, pero que estuvo alguna vez.

proyecto, Gerardo Ubaldo Genta tuvo la idea de sembrar, literalmente, monumentos de Artigas por todo el país. Todos los países tienen sus monumentos a los héroes: pero en este caso el afán monumentalista es obsesivo.[67] El proyecto se llamó "Artigas en el Bronce Simbólico", y corresponde a esa misma década del 40, de "despegue" del culto artiguista. Por eso no fue difícil convencer a las autoridades de instalar bustos, estatuas y reproducciones del Prócer en plazas e instituciones de todo el país (y también enviar algunas como presente a otros países). La propuesta era que

> Cada Ciudad y Pueblo del Uruguay erigirán una estatua o busto de ARTIGAS, objetivando con ello su Altar de la Patria. Si pensamos con Mitre que "la estatua de un héroe significa el sacrificio de militares (sic) de héroes anónimos", en la figura del Protector de los Pueblos Libres se concentra el homenaje justiciero hacia todos los que nos dieron la Patria y forjamos sus instituciones" (en Otero, 70-71).[68]

El aval vino de un decreto –sin número– del Poder Ejecutivo del 17 de setiembre de 1941:

> *'Considerando que la trascendencia de la obra ya realizada con este fin y sus proyecciones de futuro aconsejan regularizar el apoyo que les prestó el Gobierno desde su iniciación, el Presidente de la República resuelve:*
>
> *1°Prestigiar y apoyar por los órganos de su dependencia, la obra patriótica y americanistica (sic) denominada 'Artigas en el bronce simbólico' dando preferencia a obras originales de escultores nacionales toda vez que lo permitan los recursos disponibles.*
>
> *2°Ponerla bajo la égida del Ministerio de Instrucción Pública y previsión Socia (sic)*
>
> *3°Comuníquese, publíquese, etc.*

---

[67] Héctor Galmés en su novela *La siesta del burro* (2006) hace una excelente parodia de este afán monumentalista, aunque su héroe se llama Bernal Ortega: "La manera más eficaz de destruir la verdadera imagen de un hombre, es levantarle un monumento en cada esquina. El Estado concedió autorización para que el nombre del general rebelde figurase en todas partes (…). Bernal Ortega se llamaron avenidas, paseos públicos, sociedades filantrópicas, cuarteles, barcos y ferrocarriles" (Galmés, 33).

[68] La cita está tomada del artículo de Alicia Otero (ver bibliografía) y parece presentar un evidente error de tipeo, pero no queda claro cuál. Si la frase fuera "millares de héroes anónimos", parecería hiperbólico, pero coherente con el discurso de Genta. Me inclino más por la otra posibilidad: "militares héroes anónimos", por la misma razón. La primera persona incluyente que le sigue, los que "nos dieron" la patria y "forjamos sus instituciones" refuerza un discurso militarista que deja fuera todo otro tipo de heroicidad.

Baldomir – Cyro Giambruno' (en Otero, 69-70).

El que se reprodujo fue "el modelo atribuido a Juan Luis Blanes y llevado a cabo por Dante Costa" (Otero, 70). Parecería un juego de cajas chinas: poetas de la patria, pintores de la patria y escultores de la patria.[69] Y así hasta que se "estandarizó costos sobre un modelo de Artigas que lo tornó referente para la población … [hasta] convertirse en parte de la panorámica urbana de nuestro país en numerosas ciudades del interior del país" (Otero, 71). En el año 1980, Walter Laroche escribía:

> El original que sirvió para estas versiones es el de Juan Luis Blanes, inaugurado en la ciudad de San José el 25 de agosto de 1898 (…). Calcos de esta figura del Héroe se han emplazado en ciudades Capitales y otras de Departamentos del Interior y Litoral del País, entre ellas Artigas, Durazno, Mercedes, Fray Bentos, Young, alguna localidad del Departamento de Paysandú, Libertad (Dpto. de San José), Colonia, Maldonado, Rocha, Florida, Sarandí Grande, Treinta y Tres, Pando y otras localidades de Canelones (Santa Rosa, Sauce), y en el exterior en Washington, Montevideo (Minnesota), México, Colombia, Venezuela, Lima, Paraguay, Córdoba (República Argentina) y en Francia (París). Entre estatuas, bustos y cabezas (…) al amparo del Decreto de Setiembre de 1941 por el cual el gobierno dispuso su colaboración al ARTIGAS DE BRONCE SIMBÓLICO, han cristalizado una cantidad que supera largamente el centenar de reproducciones del modelo de cuerpo entero … (Laroche, T. 1, 1980, 165).

A ese "más de un centenar", habría que agregar un sinfín más de reproducciones de otros modelos también, y también las debidas más al fervor patriótico que al celo artístico. Después de seis páginas en que Walter Laroche menciona estos monumentos, agrega:

> Hemos citado en líneas precedentes, ubicándolas, la presencia de cabezas y bustos evocativos de la figura de Artigas.
>
> El lector encontrará muchos más que los citados.
>
> En plazuelas de la ciudad, en el cruce de calles importantes, en centros culturales particulares, en complejos de viviendas, por iniciativa de Comisiones de Fomento de Casas Colectivas, Comisiones Vecinales y/o

[69] Desde esta imagen parece haber estado pensado el folleto del Espacio de Arte Contemporáneo T16 (MEC, Noviembre a Enero 2014-2015) "Juan Luis Blanes no pudiendo terminar de dar forma a la estatua de Artigas. Su padre Juan Manuel Blanes, "transforma su agonía en un acto que es a la vez de amor y de suplantación: asume la realización del proyecto por su hijo" (Sicco, folleto T 16, Espacio de Arte Contemporáneo, 6 Nov. Ene. 28 Feb., 2014-2015)). La historia es retomada por Fernando Foglino en su "Herencia" (2014), que a partir de la impresión en 3D, hará posible "construir algunas copias de la que ahora efectivamente podrá devenir en incontable repetición" (Sicco, folleto T 16, Espacio de Arte Contemporáneo, 6 Nov. Ene. 28 Feb., 2014-2015).

> Autoridades Comunales, centros sociales, etc., existen cabezas de Artigas de distintos tamaños … (Laroche, T. 1, 1980, 341).

A esto hay que sumarle, y en su detallado trabajo Walter Laroche lo hace, todas las capitales de departamento y las distintas localidades en el interior del país, además de las entregadas como obsequio a otros países. Hay que incluir también las

> Cabezas de "**ARTIGAS"** [que] se encuentran en muchas dependencias estatales e instituciones privadas, en escuelas públicas y privadas, en su interior o a nivel de vereda (…). Sobre su modelo se han realizado cientos de bustos y muchas reproducciones de la figura total del Monumento destinada a países de todo el Mundo en el marco de la Ley **"Artigas de bronce simbólico"** (…). En el interior de edificios, sedes de instituciones oficiales, se encuentran bustos de **"Artigas"** (Laroche, T.1, 1980, 336, negritas del autor).[70]

En conclusión: el escenario donde desplegar el ritual de la Patria quedó preparado. Monumentos, bustos, bronce en cada rincón. Todos los escolares, funcionarios y ciudadanos en general, se "acostumbraron" a que Artigas formaba parte, "naturalmente", del paisaje urbano. "Naturalmente" también, se cantaba "el" himno a Artigas que todas las generaciones habían aprendido con todas las maestras Juanitas que lo enseñaron, mientras se estaba allí, de pie, junto a su monumento. En fin, en la década del 40, todo estaba preparado para directamente, desde el canto, "inocular a Artigas en grandes dosis"[71] cuando llegara el año 1950. Y después también. O por lo menos, hasta que Fernández Ríos tuviera un competidor, y el bronce ya no fuera el símbolo predilecto.

---

[70] En el segundo tomo de la obra, Laroche enumera los monumentos del interior del país, departamento por departamento. Allí hay mencionado casi un centenar más.

[71] Dos autores, Clarel de los Santos y José Rilla, destacan esta expresión de la que me valgo más de una vez, por condensar gran parte de los factores presentes en estas conmemoraciones, desde los varios tipos de memoria hasta la parodia y el palimpsesto. Los aúno en una sola cita: "José Rila dice que 1950 fue el momento '*de la mejor euforia artiguista* (…). Para corroborar[lo] (…), transcribe la opinión de (…) el representante de Bélgica en Uruguay: *'La propaganda oficial despierta hoy la memoria con gran ruido (...). Artigas es inoculado en grandes dosis en todos los medios'"* (de los Santos, 137).

Una canción "oscilante": "A don José" (1965) de Rubén Lena

Decía líneas arriba, a propósito del incansable quehacer de Kiril Svetogorsky, que ya desde los años 40 se puede detectar en el continente una tendencia a conservar y hacer conocer repertorios de autores latinoamericanos, y de reproducirlos desde distintas instancias de subvención. Paralelamente, se venía gestando un fenómeno nuevo, que se conocería como "canto popular". Se puede decir que coexistían distintas formas musicales. Un autor como Rubén Lena, que se considera uno de sus iniciadores, y que defiende la sencillez porque "el canto popular debe llegar a todos" (Lena, en Pellegrino, 83), a la vez se nutre de poetas a primera vista muy distantes como Fernández Ríos y Zorrilla de San Martín: "en ese entonces leíamos a Ovidio Fernández Ríos […] a Almafuerte, a Roxlo (Conrado Nalé), a Juan Zorrilla de San Martín […] poetas rotundos, tribunicios" (Lena, en Pellegrino, 118). Con el tiempo, el lector de Fernández Ríos sería un nuevo cantor de Artigas, y su canción "A don José", pasaría a disputarle su lugar al "Himno a Artigas". Hay más similitudes. Ambos poetas saben que serán cantados por escolares, a los que quieren "llegar". Ambos, aunque cada uno a su modo, cree en los héroes. (al menos en uno). Y Lena, como Svetogorsky, crea cancioneros, también para sus alumnos. Aunque todavía está muy presente en la memoria colectiva el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos (o quizá justamente por eso), "A don José" sí es una "representación poética legitimada de una configuración política" (Poch, 84), a partir de un decreto que la transformó en el año 2003 en Himno Cultural y Popular uruguayo.[72] Doy cuenta en este apartado del derrotero sufrido por la canción, y de los factores que hicieron posible que fuera apropiada, a la vez, por ámbitos contrarios del espectro político nacional, en su "biografía social" (Mendívil, Kopytoff), en el marco del imaginario uruguayo y sus cambios. Si "existen realmente canciones que adquieren un significado cultural y colectivo en

[72] También pregunté a muchas personas sobre esta canción. Especialmente a maestras, cuando supe que "A don José" se enseña en las escuelas. Y aquí sí la franja etaria hizo la diferencia. Muchas de las maestras más jóvenes, me dijeron, entre asombradas y enojadas: "¡Cómo vamos a enseñar el "Himno a Artigas"! ¡Eso era de la dictadura! Ahora cantamos "A don José". No sabían que "A don José" también fue impulsada por la dictadura, ni del origen batllista del "Himno a Artigas".

una sociedad dada, aunque este jamás sea estático" (Mendívil, 7), "A don José" es una de ellas, y fue utilizada desde el poder en prácticas sociales concretas. Los distintos agentes –políticos, sociales, militares– se la apropiaron (la adaptaron y la adoptaron) en función de sus respectivos intereses.

Los 60 y el canto popular

A partir de los años 50 y sobre todo los 60,

> fue obteniendo amplia aceptación un nuevo movimiento de música popular basado en tradiciones folclóricas, ayudado aparentemente por esa presencia comercial y por la enorme popularidad consiguiente del folclorismo argentino … Todos estos artistas estaban interesados en la problemática social, y prepararon el terreno para una tradición fuertemente comprometida de canción política" (Aharonián, 2007, 24).

Además de diferenciarla de la música culta, Aharonián insiste en su carácter "resistente" a los embates colonizadores:

> En el esquema colonial impuesto por Europa occidental desde hace cinco siglos, América toda ha sido infatigable semillero de músicas populares, que si bien ha servido a los centro de poder para renovar su arsenal homogeneizador de mercado … ha sido al mismo tiempo una defensa instintiva de los pueblos para enfrentar el bombardeo metropolitano, un arma eficaz para defender la individualidad frente a la alienación organizada, un recurso involuntario para protegerse del vaciamiento espiritual (Aharonián, 2014, 2).

Según Lena, "el bombardeo metropolitano" correspondiente venía de la vecina orilla, aunque los uruguayos se estaban haciendo notar. Además de los más referenciales Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y Numa Moraes entre otros, de Santiago Baladán, dice Lena que "aquello no tenía absolutamente nada que ver con lo que había, a fines de la década del 40, en la que estábamos dominados por la música folklórica argentina" (Lena, en Pellegrino, 24).[73] Esta influencia argentina fue pronto contrarrestada por los artistas nacionales, imprimiendo a letras y

[73] Para ampliar esta idea, y en relación a los tres primeros mencionados, entre otros autores, vale que "significaron la ruptura con una industria musical que, luego del período de auge de cantores populares muy cercanos a la música folklórica y también a las sociedades tradicionalistas, como Amalia de la Vega, se había visto dominada por la producción de la música argentina, con la sonoridad de los cuartetos como Los Fronterizos y Los Chachaleros como protagonistas" (Fornaro, 60).

melodías una impronta más "nacional". Por ejemplo, en Los Olimareños se pueden verificar cambios, desde "un repertorio con predominio de los géneros de mayor popularidad en Argentina hacia otro con mayor presencia de géneros específicamente uruguayos, como la murga y el candombe" (Fornaro, 60), lo que también hará de la versión "fundante" de "A don José", la de Los Olimareños, la más aceptada. Se estaba buscando un canto popular "nuevo" y "propiamente uruguayo".[74] Otros compositores de esta generación que no eran intérpretes, como Víctor Lima (1921-1969) y Rubén Lena (1925-1995), empezaron a tener gran influencia a partir de 1962, gracias a que sus canciones fueron cantadas por músicos más jóvenes (principalmente Los Olimareños) (Aharonián, 2007, 24). Esto sucedió en los sesenta. En los ochenta, muchos lo verán como una de las vías de oposición a la dictadura, de ahí su perdurabilidad también. Para Lena, "la canción popular actúa por vía del corazón (sensibilidad, emoción), no por la vía de la razón. El canto popular canta, y no discurre sesudamente (…) El canto popular debe llegar a todos. (Lena, en Pellegrino, 83). Y ese todos incluye a los niños –y a sus padres–, porque Lena se define por dos características: "hacedor de canciones" y maestro de escuela. "A don José" es su resultado.

Lena fue educador rural desde 1949, todavía cursando sus estudios de Magisterio. En los años 60, es asignado como maestro en Treinta y Tres, en la Escuela N° 73, barrio 25 de agosto. También trabajaba en el Instituto Normal de la ciudad. En 1959 recibió una beca de la Organización de Estados Americanos, por recomendación del Gobierno uruguayo, para realizar estudios en el Centro Interamericano de Educación Rural, en Venezuela. Allí estudió ritmos característicos, y el resultado fue

> algo que aunaba sus dos pasiones: la docencia y la canción. Puntualmente fue un material didáctico sobre música venezolana editado en *Long Play* a instancias del Ministerio de Educación [y que] contaron con apoyo de la

[74] Sin pretender exceder los límites de mi tema, es necesario mencionar que también se estaba buscando un Uruguay "nuevo", de ahí el nombre "canción de protesta" que también circulaba: "Zitarrosa cantaba por entonces 'Hay que dar vuelta el tiempo como la taba / el que no cambia todo, no cambia nada!'; Numa Moraes, 'La patria te dijeron, y te dijeron mal / la patria la de Artigas la tendremos que hallar' (…) Los Olimareños, 'borrar y empezar de nuevo / y empezar pese a quien pese' (…)" (de Giorgi, 40). De Giorgi señala el "abismo" entre estas canciones y "las loas a los *uruguayos campeones*, predominantes en la primera mitad de la centuria" (de Giorgi, 41).

> Dirección de Educación Primaria y Normal y del Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio" (Pellegrino, 43).

El 2 de diciembre de 1977 fue destituido de su cargo de Inspector Escolar, con retención de haberes. Su esposa, Justita, también fue maestra toda la vida. Ella fue destituida de su cargo de Directora, pero pudo seguir ejerciendo como maestra. Una vez recuperada la democracia, Lena fue homenajeado más de una vez desde ámbitos gubernamentales. En este apartado, el centro será su "A don José", canción que también acompañó su vida. Cuando murió el 28 de octubre de 1995, los asistentes al velorio la entonaron a coro.[75] "A don José" entonces, es un símbolo personal de la propuesta poética de este "hacedor de canciones", un símbolo de las búsquedas del canto folklórico y popular uruguayo, un símbolo que genera o supo generar adhesiones, y por eso, es un himno. Y popular, con o sin decreto.

"A don José": origen y derrotero

Es en la escuela donde Lena escribe su primer cancionero dedicado a los alumnos, pensado para que ellos aprendieran y cantaran esas canciones "con gusto", participando del ritual del canto, paro sin solemnidad. La canción "Huella en Batalla", "tiene la particularidad de haber sido compuesta junto con los niños de la escuela N° 73. Lena la registró a nombre del establecimiento educativo, para que pudiera beneficiarse de los derechos autorales" (Pellegrino, 70).[76] Más allá de la efectiva participación o no de los alumnos en la composición de las letras, sí parece ser cierta la necesidad de comunicarse con los niños y sus padres de manera más

[75] En su canción, "Aunque nadie quiera, quiero", Lena escribe: "Aunque nadie quiera, quiero / que el día que yo me muera /que el día que yo me muera/ traigan un buen guitarrero, / traigan un buen guitarrero / con la garganta en enero / y manos en primavera". La familia le cumple esa voluntad, y "le pidió a Ruben Aldave que llevara su guitarra al velorio. Los presentes lo despidieron cantando *A don José,* su canción-símbolo" (Pellegrino, 139).

[76] En esta canción, como en el Himno Nacional, también tiemblan los tiranos, se habla de trabucos y de lanzas que ya nadie usaba y se augura una futura patria libre, cuando ya lo era. Los primeros versos dicen: "Ya no somos esclavos, / tiembla el tirano. ¡Vivan los pueblos libres / y soberanos", y la quinta estrofa dice: "Orientales no hay flojos / ¡vamos hermanos! / la patria será libre / por nuestras manos." La propuesta no parece ser –ni por el vocabulario ni por la violencia de algunas imágenes– ("A la huella en batalla / van degollando", aunque en seguida se agrega: "y a los bravos caídos / van perdonando") la más adecuada para los niños, y resulta difícil creer que versos como "Haciendo la pata' ancha / los gauchos bravos / y los godos saliendo / como venados" pudiera resultar, como dice Pellegrino, de "haber sido compuesta junto con los niños".

simple y atractiva. Lena compuso "A don José" en un medio rural uruguayo donde las formas de comunicar eran "el mano a mano" (o "guitarra a guitarra"), y la radio, que los acercaba.[77] Los niños de su escuela cantaban frente a los padres y a los vecinos, en actos más íntimos. A ellos también había que tocarles el corazón.

> Cuando pensaba en las canciones sobre el héroe, analizaba su música y sus textos y los hallaba valiosos, pero la gente permanecía lejana y respetuosa cuando las escuchaba en las celebraciones patrias. Hacía sí un silencio cuidadoso y contestaba luego con un aplauso contenido.
>
> Intentaré –dije– un texto cuya comprensión sea sencilla en una melodía y ritmo entrañables (Lena, 1980, 24).

"A don José" es otra canción pensada para acercarse a los escolares, que no pueden desvincularse de las prácticas de canto con Víctor Lima, cuya preocupación principal era entusiasmar a los niños.[78] Para eso la letra debía ser sencilla, y la música también, la milonga le dio lo que buscaba:

> ¿Y por qué una milonga? Porque la milonga está viva en la sensibilidad del pueblo. Y en esa búsqueda y hallazgo inexplicables, me encontré con la primera frase musical para el tema, escuchada en mi niñez al Nene Elías, guitarrero y cantor de mi pueblo, a quien siempre pedía: -Nene, toque esa milonga. En la canción está modificada, pero vivo el bordón, que empezando por el mi de la sexta en escala hacia lo agudo, me producía una emoción que sentí a los treinta y seis años, cuando canté para mí, con mi mala voz A DON JOSÉ (Lena, 1980, 24, mayúsculas del autor).

Según Gonzalo Victoria Farez, "A don José" pertenece al tipo de Milonga Oriental, "un género o sub-género (…) reconocido por su presencia en el actual territorio del Uruguay" (Victoria Farez, 50), que el autor identifica con un estrato "pre-uruguayo", que encuentra su origen en las más tradicionales raíces "orientales" (antes de lo uruguayo según esta lectura).

---

[77] Ya señalé antes que Los Olimareños buscaban canciones cuando Lena buscaba cantores. Pero a esto se sumó que Los Olimareños empezaron a salir de Treinta y Tres, y por lo tanto, empezó también un proceso de difusión más amplio. Alguna de sus primeras presentaciones fue en la Fonoplatea del Espectador.

[78] "Un aspecto muy importante en la existencia de Lima fue, justamente, el de enseñar canciones en las escuelas. Así lo recordó *Rubito* (…): 'Los niños le pedían canciones y a Víctor no le importaba ni la posición del cuerpo que adoptaran los pequeños cantores, ni otra convención o regla adecuada, con tal de sentir que los oyentes se transformaran en cantores entusiastas y contenidos a la vez: 'Nada de grito pelado', decía. Y así sucedía siempre; aprendían con facilidad y gusto sus canciones y se iban por las calles y caminos cantándolas". (Pellegrino, 36)

> Al escuchar los primeros arpegios, el oyente advierte la referencia auditiva enmarcada en la figura del payador oriental. Esta figura emblemática del canto repentista es gravitante en la construcción del cantor e instrumentista posterior, con influencias evidentes en toda la generación que lo siguió: toques fuertes de mano derecha, principalmente pulgar fijo; canto con emisión potente y clara, compromiso con lo actual (Victoria Farez, 51).

Según este autor, sería la música, más que la letra, la que generaría una identificación más o menos inmediata con la tradición que retrotrae a Lena a su niñez, al país a sus orígenes, y a la Poesía a su primer poeta oriental, Bartolomé Hidalgo –que fue el primero que homenajeó a Artigas, que fue el primero popular y que también hizo poesía de denuncia y compromiso–. Ahora bien, Lena era un "hacedor de canciones", pero no un cantor. Son imprescindibles para difundir esta canción Los Olimareños. Ellos buscaban canciones, y Lena quien las cantara. Es de Lena la canción, y de Los Olimareños la "versión cero" (Victoria Farez), la que genera la tradición. El primer encuentro de Braulio López y José Luis 'Pepe' Guerra con Lena fue en 1961, el mismo año de creación de la canción. En 1964, año en que Lena por fin la registra formalmente en la Biblioteca Nacional, un 26 de mayo, Los Olimareños ya eran conocidos a nivel nacional –no solo en la local Treinta y Tres– y ya se los buscaba para tocar en Montevideo, además de escucharse sus voces en diferentes fonoplateas radiales. También estos seguían siendo días de radio. Según Lena, "Los Olimareños le dieron prestigio a mis canciones. A veces he dicho que ha sido como si pasaran un paño por la cara empañada de un espejo" (Lena, en Pellegrino, 58). La identificación de "A don José" en la versión de Los Olimareños como "versión cero" –fundante– e identificada con lo popular, y el "corazón de la gente" (Lena, en Pellegrino, 58) es uno de los factores que permite entender las diferencias con las otras versiones, por ejemplo, la de Los Fogoneros, más usada por la dictadura militar. La coexistencia de distintas versiones es característica de la música popular, y es una de sus grandes diferencias con la música culta,[79] y con el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos. Si en esta última hay dos niveles –el de composición y el de interpretación–, que supone la creación por parte del

[79] Sigo en estas ideas la propuesta de diferenciación de ambas músicas de Coriún Aharonián según bibliografía indicada.

compositor y la interpretación por parte del ejecutor de la música que decodifica lo escrito por el compositor; en la música popular a estos dos niveles hay que agregarle un tercero, el de la versión. Porque en este caso,

> la transmisión de lo creado es solamente oral. La codificación en partitura es muy inexacta, y constituye solo un auxiliar prescindible. Una pieza sigue siendo reconocida como ella misma a pesar de haber variado muchos de sus parámetros (su métrica, por ejemplo, o sus criterios estilísticos), y no se la siente como una "variación sobre un tema de Fulano" (Aharonián, 2014, 6).

Lo que hará que, efectivamente, se "sienta" la variación sobre la "versión cero" cantada por Los Olimareños, es la carga política que la variación encarna, y la percepción de los distintos usos que recibió la canción, en momentos determinados, o sea, su vida social oscilante. De ahí también, su maleabilidad para ser apropiada por unos y otros, por ejemplo, en la dictadura. El 27 de junio de 1973, los uruguayos madrugadores –y los insomnes también– se encontraron con que todas las radios privadas habían sido intervenidas por las Fuerzas Armadas, desde las cinco de la madrugada. Unos veinte minutos después, se dio a conocer el decreto de disolución de las Cámaras. Por cadena de radio, acompañando la lectura, muchos recuerdan que se escuchaba la canción "A don José", del mismo Rubén Lena que más adelante sería destituido, y en la versión de Los Olimareños, quienes también, poco después, debieron exiliarse.

> La tormenta, como era previsible, se desató en junio de 1973 cuando los militares tomaron el poder. Ese mismo día, por cadena nacional, leyeron el decreto que anunciaba la disolución de las cámaras legislativas y el final de las libertades públicas. Para ese comunicado, los golpistas no tuvieron mejor idea que elegir como cortina musical la canción *A don José* (Pellegrino, 96)

Así se cuenta cómo recuerda Tomás de Mattos el 27 de junio de 1973:

> Cuando se produjo el golpe de Estado, de Mattos recibió una comunicación de su padre desde Tacuarembó quien le advirtió que lo esperara en su apartamento de Montevideo para llevarlo de regreso al interior. Él, junto a quien entonces era su novia, América Rodríguez …, escuchaban que las emisoras de radio repetían incansables "A don José" en la voz de Alfredo Zitarrosa,[80] lo cual generó en el joven Tomás de Mattos la "recelosa esperanza" de una realidad diferente, porque aquella era "una canción nuestra, de la izquierda" (en http://www.tacuarembo2030.com/cultura

[80] Probablemente el recuerdo de Tomás de Mattos no esté correcto. La mayoría de los testimonios que he podido recabar, hablan de la versión de Los Olimareños.

/2726-tomas-de-mattos-sobre-el-27-de-junio-de-1973-y-la-dictadura-civico-militar.html).

Y aunque muchos otros recuerdan las marchas militares,[81] la canción "A don José" que desde su origen había sido identificada con el canto popular y progresista, fue usada para anunciar el golpe de Estado:

> A las cinco de la mañana la cadena oficial de Radio y Televisión con base en Radio Montecarlo comienza a irradiar la canción "A don José" cantada por "Los Olimareños". Le sigue "El Pericón" y nuevas melodías folclóricas. En lo sucesivo, esta música será intercalada con marchas militares y la lectura de decretos y comunicados del Poder Ejecutivo y las Fuerzas Armadas (Rico et al, 2005, 115).

La dictadura estaba empezando a imponer un nuevo paisaje sonoro, la "musiquita" tan particular. Las canciones pueden ser entendidas como "construcciones construidas (sic) mediante una relación intertextual entre éstas y los sujetos sociales que las consumen" (Mendívil, 1). Tomás de Mattos está construyendo una "biografía social" de la canción, a partir de lo que en términos también de Julio Mendívil, es una "biografía personalizada", o sea, "el resultado de una domesticación individual, o en palabras de Lahire, la dimensión íntima de la disposición del grupo social" (Mendívil, 10). En su testimonio transforma una mercancía (las canciones lo son), en un producto cultural simbólico que entiende como perteneciente a sí mismo y a un grupo con el que se identifica: "una canción nuestra, de la izquierda", dice. Y que por lo mismo excluye a otros (los de derecha, los militares que están dando el golpe), como ajenos y opuestos a este grupo de

[81] El recuerdo de Mercedes Espínola, hija del entrañable escritor, incluye "La noche. Las radios portátiles. La marcha militar" (Espínola, en Rico et al., 2005, 82). Félix Díaz, en aquel momento dirigente de CNT, habla de "las primeras musiquitas" (Díaz, en Rico et al, 2005, 83). Luis Alberto Lacalle, recordando los acontecimientos dice: (…) al final, me fui para mi casa y le dije a mi mujer: "Va a haber un golpe de Estado". "No", me dice mi mujer. A cierta hora me despierta y me dice: "Escuchá" y oigo la musiquita que escucharíamos tantos años" (Lacalle, en Rico et al., 2005, 92). Para Albérico Britos, la "musiquita" se transforma en "la música aquella, la espantosa música aquella, la marcha militar" (Britos, en Rico et al., 2005, 104). En lo personal, en ese momento yo contaba 10 años. En mis recuerdos de la época, además de que mamá empezó a esperarnos en la parada del ómnibus a la vuelta del colegio, cosa que antes no hacía, está incluida también "la musiquita". A la hora de "tomar la leche", mis hermanas mayores solían mirar a Pilán. Pero yo me acuerdo mucho más de la "musiquita" que indefectiblemente acompañaban los interminables spots que obligaban a "hablar correctamente nuestro idioma", y de las fotografías de "sediciosos buscados", precedidas de la misma "musiquita". La "musiquita" que se metía en las casas, hasta a la hora de la merienda.

pertenencia. Con ello, ya ha variado la biografía de la canción: la que había empezado siendo una canción simple para acercar al prócer a los escolares, pasa a formar parte de la izquierda a la que adhiere Tomás de Mattos. Hay otros recuerdos. El siguiente aporta una versión distinta a la suya:

> A las cinco y veinte de la mañana del miércoles 27 de junio de 1973, el gerente periodístico de Radio Montecarlo Nissan Sarkissián esperaba noticias. Se sabía que a esa hora, las Fuerzas Armadas iban a anunciar la disolución del Parlamento, acusando al Cuerpo de desconocer la Constitución y a la Justicia. Habían pasado unos minutos de esa hora cuando irrumpió en radio Montecarlo una delegación de militares uniformado (…). "Bueno… necesitamos música folklórica", le dijo el oficial mientras le extendía los textos. "Tengo 'A Don José', respondió con cierta vacilación el periodista", convencido que era una banda de sonido que no iba a servir a los efectos de los comunicados militares. "Eso está muy bien", le dijo el militar a cargo del operativo. "Pero mire que tengo la versión de Los Olimareños", explicó Sarkissián. El soldado lo miró con aire de satisfacción y le respondió: "Tanto mejor". (en http://www.subrayado.com.uy/Site/noticia/1798/%C2%BFQu%C3%A9-hac%C3%ADan-los-uruguayos-el-27-de-junio-de-1973).

La respuesta del militar también construye una "biografía personalizada", en el mismo momento que está incorporando la canción a su propia historia personal, y a la vez "domesticándola" (a la canción y los que como de Mattos, la cantaban como símbolo de pertenencia). De ahí la importancia de tener en cuenta no solo la producción de la canción (cuándo, cómo y para qué la compuso Lena), sino los distintos momentos de recepción y consumo de ella. Desde el momento que "A don José" se pasó varias veces aquel 27 de junio, cambió su "biografía social". La dictadura le dio otros usos a esta canción, en el marco de una política cultural planificada. Desfiles militares y de sociedades criollas, propaganda, conmemoraciones, creación de monumentos: todo apuntó a impulsar "lo nacional" (por oposición a lo foráneo, fuera el rock y sus letras en inglés, el comunismo o lo que arbitrariamente los militares decidieran).[82] Se hizo una apuesta fuerte al medio

[82] "Se considera la música producida desde el régimen dictatorial como resultado y a la vez como constructora de un proyecto de país estructurado militarmente, de un feroz nacionalismo" (Fornaro, 49).

rural, como fuente de lo nacional.[83] Además de la presencia –continua e inquietante– de marchas militares, también se apostó a "la apropiación de los repertorios musicales y coreográficos de raíz tradicional" (Fornaro, 49). "La noche de los fogones", tradición inventada en dictadura, se empezó a realizar desde 1975, aprovechando la Semana de Lavalleja, que ya se venía celebrando desde 1971.[84] Allí, en la noche del 12 de octubre, en el cerro Artigas, "A la hora cero, año tras año, la multitud cantaba, con carácter de himno: *A don José*" (Marchesi, 2001, 44). La idea había sido de un coronel, Pascual Cirilo. Desde 1975, Año de la Orientalidad, la celebración que adquirió una relevancia particular:[85]

> Esta actividad consistió en la realización de una vigilia colectiva, en el cerro Artigas, durante la madrugada del 12 de octubre (…). A la hora cero, año tras año, la multitud cantaba, con carácter de himno: *A don José.* Mientras todo quedaba a oscuras, potentes reflectores iluminaban la gigantesca estatua ecuestre que se encontraba encima del cerro (Marchesi, 2001, 43-43).[86]

En 1975 la DINARP editó un disco titulado "Año de la Orientalidad", que se llevó a todas las escuelas y reparticiones militares y policiales.[87] Además de por lo

[83] "En la visión de la Dinarp, el interior es el reducto de las tradiciones, allí se conserva la historia del país, las costumbres que se deben mantener y el folclore que debe continuar" (Marchesi, 2001, 43).

[84] Remito al trabajo de Aldo Marchesi, El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario (2001, 43-53 especialmente).

[85] En 1975 se creó una comisión especial para organizar los festejos, que se llamó "Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825". Además de actos de todo tipo, las actividades impulsadas incluyeron materiales bibliográficos, como "Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental", además de varios discos que recogían "Cantos de la Patria", según reza uno de ellos.

[86] La idea fue "copiada" en el marco de los festejos del Bicentenario. A comienzos de octubre de 2011, Carolina Cosse, presidenta del ente anunciaban el "Antel Fest" a realizarse el 22 y 23 de octubre de ese año en Paso de los Toros: "En el mismo fin de semana en que en todo el país se van a estar realizando actividades por el Bicentenario. Está previsto que el 22 todo en todo el país (sic) se va a cantar 'A Don José' y en este festival a la misma hora de esa convocatoria también vamos a estar cantando todos esa canción, que es un poema que nos une a todos los uruguayos alrededor de una figura tan importante" (Cosse, en "La República", 6 de octubre de 2011, p. 16).

[87] Aparentemente, durante la dictadura, hasta Gardel dejó de cantar cada vez mejor. Según la cronología que aporta Marita Fornaro (ver bibliografía), en 1975 también se prohibieron cinco tangos de Gardel, cuya temática aludía a la pobreza y a la huelga.

menos otros cuatro titulados "Cantos de la Patria".[88] La carátula del primero era un sol que aparentemente estaría inspirado en el que aparecía en las primeras monedas circulantes en el país, reforzando tradiciones. Allí estaba "A don José", pero en la versión de Los Fogoneros, no de Los Olimareños. Desde entonces, las versiones de Los Fogoneros y de Los Nocheros fueron las más impulsadas por los militares. Si bien la letra no cambia, la musicalización y la interpretación sí. Según Gonzalo Victoria Farez, en esta versión

> "podemos percibir un alejamiento de la Milonga Oriental entendida como la de los payadores, donde aparece oculta acompañando a los toques más agudos de las cuerdas de guitarra con un uso habitual del *staccato.* En relación a las formas de tocar, se puede escuchar la influencia de conjuntos folklóricos argentinos … como el caso de "Los del Suquía". Este grupo es recordado … por el uso habitual del falsete en la emisión vocal, rasgo que coincide con Los Fogoneros (Victoria Farez, 92).

En ese "Album de la Orientalidad", Los Nocheros están incluidos dos veces: con "Disculpe", en la pista 2 del lado B, y con "Yo creo en ti", al inicio del lado A, ambas con letra de Hugo Ferrari. "A don José" en la versión de otro grupo, Los Fogoneros es la pista 3 del lado B.[89] De todas maneras, la canción que más identificó a Los Nocheros, fue una zamba, ganadora en el tercer "Festival de Costa a Costa" de Piriápolis, en febrero de 1969: "Disculpe", con letra de Hugo Ferrari. La prensa de época presentó al grupo como "todos uruguayos". El siguiente diálogo apareció en el periódico:

> –¿Por qué nació "Disculpe"? ¿Un poco como anti-protesta? La protesta por la protesta...? Inquirimos. Sí, acotó Ferrari. Es que yo quiero mucho a mi país y no creo que con criticarlo simplemente – a veces con pinceladas injustas– demostremos ese amor (…).
>
> –¿Está la canción dirigida a algún sector especial? – preguntamos.

[88] Pude conseguir el "Album de la Orientalidad", que incluye además de Los Nocheros y Los Fogoneros, a Maruja Quadros, Jorge Villalba, Amalia de la Vega, Los Trovadores del Yí, Vicente Ascone y su Banda Sinfónica. Está editado por Sondor con D.L 30.367/75. Las canciones son las siguientes: LADO A: "Yo creo en ti", "Cielito del 25", "Mis tres banderas", "Dos cielos y un general", "Pericón Nacional". En el LADO B: "Pal' que lo sea", "Disculpe", "A don José", "Memorias de Artigas", "Mi Bandera". Los títulos hacen innecesarios más comentarios.

[89] Aunque no aparece en este disco, Los Nocheros también hicieron una versión de "A don José". Por ejemplo, consultar https://www.youtube.com/watch?v=_x_gEws9RkE

> –No en especial o sí en especial. Al que le caiga el sayo, que lo use. (…)
>
> –Es un canto de amor a la patria. La patria. En cualquier país y contra cualquier posición foránea".[90]

En esta "saga" de discografía editada durante la dictadura, en el "Año de la Orientalidad" y después también, el "Himno a Artigas" siguió siendo el que nadie discutió, y se incluyó en estos discos.[91] La vuelta a la democracia siguió, de todas maneras, variando la biografía social de estas canciones.

> "El primero de marzo de 1985, con la asunción de Julio María Sanguinetti, el Uruguay recuperó la democracia. A la semana, Lena fue reincorporado a la órbita de la escuela primaria en Montevideo, con el cargo de Inspector, Orientador y Director de la sección Repertorio Musical. (Pellegrino, 129)

Hubo espectáculos al aire libre en todo el país.[92] En Treinta y Tres, se hace un homenaje a Rubén Lena. Se le otorgó el Premio "Guitarra Olimareña", creado especialmente, en el marco del "Primer Festival del Reencuentro Democrático". El festival se hacía desde la dictadura, pero se rebautizó, con la visible intención de desligarse del período anterior.[93] Asistió el flamante Presidente Julio María Sanguinetti, y representantes de la plana mayor de los restantes sectores: Los blancos Wilson Ferreira Aldunate y Carlos Julio Pereira; el Vicepresidente Enrique

---

[90] Aunque no es el momento de un estudio exhaustivo, "Disculpe" también formó parte del paisaje sonoro que anunciaba la crisis, y Los Nocheros viajan más de una vez "al exterior en representación del país, e incluso contando con un decreto gubernamental que obligaba a las emisoras radiales a emitir la canción "Disculpe" cada 2 horas. (en: http://www.historiadelamusicapopular uruguaya.com/artista/los-nocheros/oficial)

[91] Un ejemplo es el disco "Canciones patrias y marchas militares uruguayas. Banda de Música de la Escuela Militar" (1978), editado por Clave Iemsa Uruguay, con el aval del Ejército Nacional de la República Oriental del Uruguay, el Comando del Ejército y el Estado Mayor del Ejército. El lado 1 incluye, en este orden: Himno Nacional, General León Palleja, y las marchas. "4 de línea" y "Presidente Viera". El lado 2: "Himno a Artigas", y las marchas "Mi Bandera", 19 de abril" y "25 de agosto".

[92] Me detengo brevemente en el capítulo 4, en el espectáculo del 1° de marzo de 1985, por considerarlo un antecedente de los festejos de 2011.

[93] La fiesta o más bien su nombre y su número ordinal cambiaron también. Aparentemente, en 2012 no se usó la expresión "reencuentro". También se decidió pasar de la edición 27 a la 40 de un año para otro: desventaja, la cuenta incluiría los festivales realizados en dictadura. Pero la ventaja es que de esa forma pasaba a ser uno de los festivales más antiguo del país (http://www.revistaajena.com/el-olimar-es-un-sueno)

Tarigo; Líber Seregni y José Crottogini del Frente Amplio; Juan Vicente Chiarino y Federico Slinger, de la Unión Cívica. Basten estos ejemplos.

Pero seguramente el hito más importante en la historia de esta canción sea el correspondiente al año 2003, cuando, según Ley 17.698, del 23 de octubre, se declare, (aunque no oficial ni el único a Artigas) "A don José" "Himno Cultural y Popular Uruguayo", con la firma al pie de Jorge Batlle y Leonardo Guzmán, figura en el Registro Nacional de Leyes y Decretos, Tomo 1, Semestre 2, Año 2003, página 707, y consta de un único artículo, breve, conciso, que dice: "Artículo Único: "Declárase himno cultural y popular de la República Oriental del Uruguay la canción 'A Don José" creada por el uruguayo Rubén Lena en 1968". (http://impo.com.uy/bases/leyes/17698-2003/1).

De esta canción, además, hay imágenes. El 1° de marzo de 2010, asumiendo esta vez José Mujica la presidencia, todos los canales transmitieron (en directo pero también en los flashes informativos de ese día y el siguiente), a José Mujica, Lucía Topolanski, y Danilo Astori entre otros, coreando con alegría y fervor "A don José", con el monumento a Artigas de fondo, en el estrado levantado en la Plaza Independencia. Y todavía después, en el 2012**,** el Presidente Mujica propone reglamentar su ejecución en determinadas efemérides nacionales. ¿Qué es lo que hace posible esta apropiación de valencia antagónica, tanto de izquierda como de derecha? ¿Qué comunidad nacional propone Lena? Para él, una comunidad se debe identificar a sí misma con solo verse. Esto lo aprendió con la fotografía. Muchas veces sacó fotos de niños, de padres, de lugares, y los invitó un día a verlas. La reacción de la gente fue lo mejor.

> Me di cuenta que lo que la gente quería era verse, identificarse, no sólo como seres individuales, sino como grupos, con sus maneras comunes de actuar, de desenvolverse" (Lena, en Pellegrino, 45).

Para el contexto escolar, que es el del surgimiento de "A don José", Lena define:

> Una comunidad está formada por personas ancianas, adultos, jóvenes y niños.
>
> La vida se desarrolla por las pautas trazadas por los más ancianos o por los más adultos, que pueden ser caudillos visibles o seres sin relieves brillantes

> pero decisivos a quienes se llama 'eminencias grises' que son los verdaderos árbitros en las situaciones nuevas o conflictivas (…).
>
> Los caudillos o personas representativas se ven a simple vista, no así las 'eminencias grises' que son aquellas que están detrás de ellos y que son a las que consultan en privado los líderes (Lena, 2009, 53-54).

Artigas es el caudillo, nadie lo duda. Pero… ¿cuántos "don José" son imprescindibles al momento de decidir? Llamarlo "don José" lo hace simultáneamente "eminencia gris" y "caudillo". La canción lo(s) rememora: porque "no está hecha solo con conceptos, sino con vivencias. (…). Cada grupo humano trata de tener sus canciones, para identificarse y soñar" (Lena, en Pellegrino, 48). Rubén Lena se piensa desde la familia, desde la fraternidad horizontal de los hermanos, pero sin olvidar la verticalidad "padre-hijo". En carta a Los Olimareños de julio de 1964, les dice, y les repite:

> Yo pienso sí, que ustedes, claramente, llevan la tierra –esta tierra– en sus cantares. Y es voz del viento, del agua y las cuchillas. Es la voz dolida del hombre de estos pagos. Y la voz amarga del niño de los campos. La voz del hombre más hombre en su destino. Y es voz de un pueblo que quiere que lo escuchen a nivel del hermano, con respeto de amigo. (…) ¿Qué quiere con su canto esta tierra rebelde? Y esta tierra rebelde quiere, entre muchas cosas, que la oigan atentos a nivel del hermano, con respeto de amigo. (Lena, en Pellegrino, 60).

El énfasis está en "los desheredados, los olvidados de nuestra tierra [quería que] también se sintieran expresados y comprendidos" (Lena, en Pellegrino, 57). Esto lo dice a principios de los 60, cuando ya empieza a trabajar en colaboración con Serafín J. García, con Braulio López y Pepe Guerra, Los Olimareños, y con "personajes" como el 'Laucha' Prieto. El lenguaje acorde a esto debe ser accesible, sencillo, pero no por eso simple. Esto se ve en canciones como "El Paco Bilbao": "venimos desde el pueblo / de la raíz del pueblo / y a cantar…" (…). Porque "somos el sueño humilde / que trae su mensaje / y ya se va / (…)". Los desheredados están incluidos en la fiesta y en la patria, y son "la Juanita / con los zapatos prestados / y allá afuera en la portera, dragoneando, / un milico atravesao". Y son "La María en un rincón" y también "El Franela aprovechando la bolada" (citas de "De cojinillo"), o "El matrero" o "El niño enfermo" de otros títulos. El lenguaje es más accesibleque el grandilocuente de Fernández Ríos. La música, deshecha lo marcial, operístico y

solemne de Santos Retali, para decidirse por la milonga "más tradicional". Pero hay puntos de contacto. Uno de ellos es el culto a los héroes. Al menos en declaraciones de Lena, se percibe la intención atacar la imagen imponente del héroe monumental, excesivo, grandioso, pero por eso mismo, lejano

> A mí me parece que el Artigas que está en la Plaza Independencia no es el que todos los uruguayos quisiéramos que fuera. Para mí don José es un hombre mucho más sencillo y más seco, más definido en todas sus actitudes y no ampuloso, majestuoso, no tiene nada de eso. Entonces digo, todas las hermosas canciones que se han hecho sobre Artigas no dicen lo que verdaderamente es (Lena, en Pellegrino, 51).

El segundo ingrediente que buscaba, era el "arraigo" en esa comunidad:

> "Me dio una gran satisfacción poder cantar *A don José* con los niños. Había muchas canciones para Artigas, pero creo que faltaba el arraigo de lo nuestro, por eso lo hice en forma de milonga, que es lo más tradicional, y está hecha en un lenguaje muy sencillo (Lena, en Pellegrino, 50).

Corresponde ver ahora si esos objetivos se materializan en la canción, que dice así:

> A don José
>
> Ven a ese criollo rodear, rodear, rodear…
> Los paisanos le dicen: -Mi general.
>
> Va alumbrando con su voz la oscuridad
> Y hasta las piedras saben a dónde va.
> Con libertad ni ofendo ni temo.
> ¡Qué don José!
> Oriental en la vida y en la muerte también.
>
> Ven a los indios formar el escuadrón
> Y aprontar los morenos el corazón.
> Y de fogón en fogón se oye la voz:
> Si la patria me llama, aquí estoy yo.

La elección de un nombre es de por sí un acto de poder. Conocer y pronunciar un nombre, implica una cierta forma de posesión. En su monumento en la Plaza Independencia, solo figura "Artigas". Otras veces se había discutido si agregar o no "general". Pero Lena elige "José", solamente, el nombre de pila, el que usamos con alguien cercano, familiar, que se ajusta a las necesidades de una canción que busca la identificación con un héroe a la medida humana. Pero aunque fuera el real, "José" es un nombre marcadamente bíblico. José es el padre adoptivo de todos, como el

José bíblico es el padre adoptivo de Jesús. La relación no es arbitraria. Ya vimos que hay todo un lenguaje religioso asociado a la celebración de la patria y sus héroes. El "Éxodo del Pueblo Oriental" fue el nombre que sacralizó el acontecimiento. "José" es un signo ambivalente y oximorónico, que a la vez horizontaliza hacia abajo (todos nos podemos llamar José) y exalta jerarquizando, sacralizando (como Fernández Ríos) al prócer, aunque sutilmente. En cuanto a "don", es hasta hoy un tratamiento respetuoso y afectivo, propio del uso popular, tan común que hasta Sancho Panza podía quejarse de su uso indebido.[94] Alfredo Zitarrosa se lo adjudica a "Doña Soledad". Pero recordemos que paralelamente a este uso popular, corría una serie de normas escritas, jurídicas, que establecían quiénes podían, efectivamente, valerse de ese título. A partir de 1573, el rey Felipe II concedió el carácter de hidalgo – aunque no expresamente el uso del "Don/Doña", aunque su uso fue frecuente– a los primeros pobladores, de Colón en adelante. Es el caso de la familia de Artigas. Con lo que el "José" horizontal hace contrapeso con el "don" vertical, que recuerda los orígenes "nobles" o al menos, patricios, de la familia.[95] El "don José" se reitera enfáticamente al mediar la canción: "¡Qué don José!", en un tono coloquial, que comenta su palabra: "con libertad no ofendo ni temo", sin comillas, volviendo la expresión de todos. Pero antes, aparece otro apelativo: "Mi general", que es el que le dicen sus paisanos. Así, hay una voz lírica que mira como en un cuadro la situación, y es la que usa el "don José". Pero entre los suyos, es un General. Es un jefe, pero querido. La jerarquía militar está dicha, pero diluida, porque no se repite, y porque predomina, desde el título, el "don José", que repele la verticalidad del cargo. Artigas es el criollo, ese otro don José.[96] Su voz

[94] "Pues advertid, hermano, dijo Sancho, que yo no tengo Don, ni en todo mi linaje le ha habido; Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas sin añadiduras ni Dones ni Donas (…)". (Cervantes, Parte II, 408).

[95] Más de una novela se refiere a estos antecedentes familiares, en general destacando el valor del abuelo y del padre de Artigas. Tal vez sea Collazo la que pone el tema en el tapete más directamente: "mira hermana, todo lo que nos dan, el título de hijosdalgo, el solar de la ciudad (Collazo, 28). Aunque la abuela Ignacia Xaviera le contesta a su hermana: "no me salgas de nuevo con toda esa morralla de hijosdalgo y los solares y demás yerbas, que bien poco le cuesta al Rey ofrecer lo que le sobra" (Collazo, 28).

[96] El cargo de General, y la mayor o menor recurrencia a llamarlo así, se ha vuelto, efectivamente, un campo de discusión, otra forma de apropiarse o no de la figura de Artigas. Pongo un ejemplo

va precedida por imágenes visuales: es el que pone luz a la oscuridad, por lo tanto, su palabra es la luz que ordena el caos y genera camino: "va alumbrando con su voz la oscuridad". La luz, a diferencia del "Himno a Artigas", no es la que se lleva como un sol. Es mejor: es la que se reparte "de fogón en fogón". Este es el lenguaje sencillo, que históricamente ubica bien a Artigas en su medio, pero que para los niños que cantan la canción y cualquier contemporáneo, es su propia historia cotidiana. La identificación se vuelve más accesible. La secuencia "iluminadora" que muestra y demuestra la potencia de esa voz que se extiende, como la luz, como el fuego, se va trasladando hasta los fogones repetidos de la siguiente estrofa: "de fogón en fogón se oye la voz: / -Si la patria me llama aquí estoy yo". La luz y la voz son una sola, y se sintetizan en la libertad repetida del estribillo. El matiz, para nada menor, que logra Lena y sí lo distancia de Fernández Ríos, es trasladar la llama –la luz, la libertad– a los fogones. Si es la voz y la presencia que todos ven de Artigas que la enciende, son los fogones los que la mantienen viva, y en este sentido, es una luz más "democrática", más compartida. Es un héroe, sí, pero no un dios.

También se traza el cuadro humano que lo acompaña: los indios que forman el escuadrón, junto con los morenos, que aprontan el corazón. De ese modo se privilegia a los más infelices, como hizo Artigas, y se les da el estatuto de constructores de la Patria junto con Artigas. Aunque es discutible si el José Gervasio Artigas, padre de la patria, se transforma en un "don José" totalmente despojado del mítico bronce en la canción de Lena. Aunque, sigue diciendo Lena:

> Artigas es mucho más un hombre sencillo, de reflexión, de acuñar los pensamientos celosamente en poquitas palabras, mucho más sencillo y mucho más profundo que todo eso (Lena, en Pellegrino, 51).

tomado de un blog del Regimiento Solano Infante, correspondiente al 19 de junio de 2017, en la que todavía se sigue insistiendo en la faceta militar de Artigas como la única verdadera: "Decir simplemente 'Artigas' no se ajusta a la historia. Lo correcto sería nombrarlo siempre como 'General José G. Artigas', ya que su figura es inseparable de su condición de integrante del Ejército Oriental. El 'Fundador de la Nacionalidad Oriental', 'Protector de los Pueblos Libres' o 'Jefe de los Orientales', fue militar y como tal entró en la inmortalidad. Ingresó al Ejército en el recién formado 'Cuerpo de Blandengues' en 1797. Allí realizó toda su carrera militar y llegó a ser su Jefe. Por ello hoy esa Unidad Militar lleva en su honor el nombre de 'Regimiento de Blandengues de Artigas de Caballería N° 1" (en http://www.solanoinfante.com/index.html)

Por último, el don José de Lena vuelve a las fuentes. Su retrato de Artigas tiene mucho parecido con el de Dámaso Antonio Larrañaga, y su asombro frente al hombre que encuentra, cuando descubre que "En nada parecía un general".[97] Aunque en seguida, son los mismos paisanos quienes le dan el título de General. En *Meditaciones. Memorias de un maestro*, Lena dedica un capítulo al *Diario de viaje de Montevideo a Paysandú* (1815), o más bien, a la que entiende la visión que el clérigo tenía de Artigas. Si bien el capítulo está "pensado", desde las prácticas educativas,[98] interesa para ver la imagen que Lena se formara del héroe (y de Dámaso Antonio Larrañaga). A partir de ambos personajes históricos, y de algunos pasajes del *Diario*, Lena no parece salirse de un imaginario tradicional que se reduce a la dicotomía campo-ciudad. Se explicita en ese capítulo que Larrañaga tiene y cultiva todos los dones del hombre culto de la ciudad, mientras que Artigas, al contrario, es el hombre rural.

> Larrañaga: ciudadano y culto.
>
> Artigas: rural y práctico.
>
> (…) el Padre Larrañaga (…) es la revelación de ese hombre culto, que anota las observaciones de las más diversas manifestaciones del mundo no estudiado todavía por el que atraviesa.

---

[97] La cita completa dice así: "Nos recibió sin la menor etiqueta. En nada parecía un general: su traje era de paisano, y muy sencillo: pantalón y chaqueta azul sin vivos ni vueltas, zapato y media blanca de algodón, sombrero redondo con gorro blanco y un capote de bayetón eran todas sus galas, y aun todo esto pobre y viejo. Es hombre de una estatura regular y robusta, de color bastante blanco, de muy buenas facciones, con la nariz algo aguileña, pelo negro, y con pocas canas: aparenta tener unos 48 años. Su conversación tiene atractivo, habla de quedo y pausado; no es fácil sorprenderlo con largos razonamientos, pues reduce la dificultad a pocas palabras, y lleno de experiencia tiene una previsión y un tino extraordinarios. Conoce mucho el corazón humano, principalmente el de nuestros paisanos, y así no hay quién le iguale en el arte de manejarlos. Todos los rodean y le siguen con amor, no obstante que viven desnudos y llenos de miserias a su lado, no por falta de recursos, sino por no oprimir a los pueblos con contribuciones" (Larrañaga, 43-44).

[98]Varias de las meditaciones explicitan qué pasaje, qué libro de qué autor, qué momento de qué cuento conviene leer en alta voz, qué ejercicio realizar –o no– acto seguido de la lectura, etc. Pero en este capítulo la reflexión va por otras vías. Según Lena, "El Viaje es una fuente riquísima que se puede tomar como base para amplios estudios a nivel escolar, para trabajos individuales o de grupos" (Lena, 2009, 95), entre otros para geografía, el estudio de fauna, flora, etc, la vivienda, mobiliario, etc. Pero a estas aplicaciones didácticas solo le dedica poco más de media página. El resto del capítulo está destinado de reflexionar sobre algo que "siempre *sentí* …: la presencia de un muro sutil de separación, de rechazo no expresado concretamente del Padre Larrañaga hacia Artigas, indicios que se cuelan en su diario, más que por presencia del rechazo, por la ausencia de la adjetivación afectiva" (Lena, 2009, 96).

> Artigas es el hombre rural (…). Larrañaga dice además que Artigas lo recibe sin etiqueta.
>
> Etiqueta significa ceremonial de urbanidad y Larrañaga anota: "conoce el corazón humano, principalmente el de nuestros paisanos, y así no hay quien lo iguale en el arte de manejarlos" (…).
>
> Larrañaga: Sacerdote, diplomático y hombre de consulta.
>
> Artigas: Jefe en armas, directo, líder (Lena, 2009, 97).

La posibilidad de resolver esta dicotomía, cosa necesaria si se quiere hacer de Artigas una figura representativa de "lo nacional", una figura de cohesión, es su calidad de líder y héroe desde la primera estrofa: "Ven a ese criollo rodear, / rodear, rodear… / Los paisanos le dicen: / Mi general".[99]

La insistencia en el verbo, además de su posición privilegiada al comienzo, ubica al héroe en un entorno rural y tradicional. "Rodear" recuerda al "rodeo", y su espacio abierto, además del conjunto de animales que lo pueblan, y que el gaucho supo –sabe– guiar; pero también a la actividad de reunir a la hacienda en algún lugar, con algún fin determinado. Es un verbo que indica aptitudes (habilidad, liderazgo, fuerza, valor) atribuibles en la tradición gauchesca y criollista al gaucho, con lo que se rescatan las raíces de Don José en el medio rural, pero también en un código de valores vinculado al criollo. En sentido amplio, "criollo" remite a dos acepciones principales: una, el ser nacido en tierras americanas por oposición a la metrópoli hispano lusitana, y por lo tanto propio de la tierra, como los paisanos que lo ven. El paisano, además, es el vecino, el que vive cerca. Y por eso lo ven. En segundo lugar, lo criollo es lo característico de un país. Don José reúne todas las características del criollo, porque lo es y porque los representa. Es "ese" criollo, y no otro; todos lo ven (o sea, todos lo están mirando), y la gente lo llama: "Mi general", como un nuevo "Mio Cid", que sin dejar de ser "señor" de ejércitos y personas, se aproxima al hombre común a partir del posesivo. Las comillas de "¡Si la patria me llama / aquí estoy yo!" ingresan un enunciante en el texto que puede

[99] Así aparece escrito en *Las cuerdas añadidas* (1980), cuya selección estuvo a cargo del propio Lena, según una invitación de Washington Benavides que Ruben Lena cuenta así: "Nada, Ud. hace la selección y escribe lo que quiera" (Lena, 1980, 7). Por ese motivo, esta ha sido la edición elegida al momento de realizar las citas correspondientes. Aunque, como reconoce Lena, fue difícil "encontrar los textos de las canciones, porque soy un pésimo archivero y tuve que pasar por la vergüenza de pedirlos a otras personas" (Lena, 1980, 8).

ser el mismo Artigas, o cualquiera de las otras voces que se escuchan "de fogón en fogón". Así, se presenta un colectivo cohesionado, sin voces disidentes, todas absolutamente identificadas entre sí y con el héroe-líder, lo que se acrecienta en la estrofa siguiente, cuando la emblemática, "con libertad no ofendo ni temo" no aparece con comillas, lo que hace que el cantor y los cantores, (los que cantan, los que escuchan) se apropien de la frase de José Gervasio, volviéndola de todos.

¿Cuál es, entonces, el himno a Artigas más "válido"? ¿El de Fernández Ríos, el de Ubaldo Genta, el de Lena? ¿Alguno de los tantos otros que pasaron sin pena ni gloria para solo quedar en las páginas de alguna antología? Si la vara de medir un himno es su oficialidad, entonces "A don José" estaría más cerca de serlo, ya que al menos tiene una norma que lo legitima como himno (aunque no lo vuelva "oficial"). Por su parte, el "Himno a Artigas", aunque no cuenta con una norma expresa, fue y sigue siendo avalado por uno de los más potentes aparatos ideológicos del Estado: la institución escolar. Atravesó distintos períodos de la vida nacional. Nació con el Uruguay moderno y que por mucho tiempo se creyó excepcional. Fue cantado en los años 50, tiempo de bonanza, de victorias futbolísticas y de festejos. Atravesó la dictadura sin "salpicarse", simplemente, "estando ahí" como herencia de un pasado muchísimo mejor. Y algunos lo siguieron sintiendo el "verdadero" himno cuando cuatro plazas de Montevideo se llenaron de caminantes que aplaudieron las músicas y los artistas más dispares el 10 de octubre de 2011. "A don José", nació vinculado a la escuela también, pero no como homenaje a una maestra. Nació en una escuela rural que no tenía todos los recursos esperados, y que necesitaba buscar un lenguaje nuevo para explicar la importancia de los héroes nacionales, al menos de "el" héroe nacional. Y nació de una necesidad individual, la de Lena, de que otros cantaran lo que él no podía cantar (aunque sí podía escribir). El colectivo que se apropió en los 60 de esta canción, fue el de los músicos del canto popular, los resistentes a la música que venía de afuera, y los que –al menos varios de ellos– también van a ser los resistentes a la dictadura. Y por eso había que recuperarla en la vuelta a la democracia. Pero a la vez, si, para cierto momento del imaginario nacional, Artigas fue un revoltoso que llevó a la anarquía, se podría hacer el relato paralelo: el canto popular asociado a un momento

de crisis –de quiebre– de ese Uruguay como no hay otro, que dejó de serlo en esa década. La vida social de esta canción, como quedó analizado, es tan compleja, que la relaciona con los últimos momentos de la "tacita de plata" pero también con el inicio mismo del golpe de Estado; con fiestas impulsadas por la dictadura, pero también con fiestas en la salida democrática. Pero incluso en democracia, no son iguales los homenajes recibidos en 1985, que la cuasi imposición de "A don José" como himno y como canto en cada acto público del gobierno de izquierda. Nadie –ni colorados, ni blancos, ni frenteamplistas– reniega de "A don José". Pero fue el Frente Amplio quien más hizo por apropiarse de esta canción, y dentro del Frente Amplio, más que nadie José Mujica, otro José. Es entonces en "A don José" más que en el "Himno a Artigas" que se ponen en evidencia las tensiones entre las "necesidades societales y [las] necesidades institucionales de gobierno o de régimen político" (Tcach, 40). La apropiación de ambos "himnos" (a esta altura del capítulo los puedo llamar así) ponen de manifiesto "las necesidades memoriales presentes en un período histórico dado" (Tcach, 40). Y los períodos históricos que vieron "nacer" y "crecer" a ambas composiciones incidieron lo suficiente como para cambiar su "vida social" y su significación en el imaginario nacional. Aunque, cada una a su manera, más o menos, llegaron a ser de esas coplas que se cantan sin que nadie sepa el autor. Ovidio Fernández Ríos oyó en cada acto masivo cantar los versos de su himno por todos los asistentes. Según cuenta alguna anécdota, cuando los militares quisieron comprarle los derechos de "A don José" a Rubén Lena, este contestó: "Están equivocados, no es conmigo que tienen que hablar, esa canción la escribí yo, pero ahora esa milonga es de la gente, es del pueblo, no es mía, y no puedo vender lo que no es mío". (http://www.junta maldonado.gub.uy/indez.php/versiones-2012/1476-sesion-ordinaria-20-de-noviembre.html).

Y además, y en esto hago énfasis, cualquiera de las iniciativas desarrolladas aquí surgieron de personas particulares. Pero se terminaron imponiendo como necesidades de la sociedad en su conjunto, a la vez que del Estado, a través de sus distintos organismos. Del deseo particular e individual de Ovidio Fernández Ríos, y del de Santos Retali de homenajear con lo que podían –sus versos y su música– a la maestra tan bien recordada –memorias individuales–, pero la forma de hacerlo

por intermedio de Artigas, el héroe más homogéneamente presente en la memoria nacional. Artigas podía representar los valores que la maestra les había sabido transmitir. Y llegó a ser el himno más difundido por el más potente aparato ideológico del Estado: la institución escolar, gracias a otro particular: Svetogorsky. El caso de Lena, es muy similar: no era un gran cantor, pero tuvo la doble iniciativa de "crear" un don José más accesible a los niños –porque lo quiso hacer, no por obligación–, y de dejar que la cantaran Los Olimareños, que lo hicieron mejor. Pero el Estado se la apropió en 2003, y la difundió. Ubaldo Genta también regaló a Artigas sus versos, aunque fueran muy malos, y por su iniciativa personal, quiso llenar las plazas y oficinas de los bustos de Artigas. Y su "necesidad" monumental se convirtió en una necesidad nacional avalada por un decreto presidencial. Varias vías –iniciativas privadas, normas jurídicas, leyes, cantos– para acceder a lo mismo: homenajear a Artigas.

Pero la historia no terminó. Porque surgió un nuevo competidor. En el año 1996, un grupo –El Cuarteto de Nos, que hoy forma parte de los referentes musicales uruguayos– editaba un disco con muchas canciones, pero una sola que importó: "El día que Artigas se emborrachó". Si para Fernández Ríos Artigas era un dios, y para Lena era un héroe, para El Cuarteto de Nos, Artigas era un borracho (o al menos, alguna vez, se emborrachó). La canción "El día que Artigas se emborrachó" también tuvo una "vida social" sumamente agitada, y también cambió –diametralmente– su significación en el imaginario nacional. Y también puede ser considerada un himno a Artigas. Pero dejo su estudio para el capítulo 4, porque fue en el Bicentenario y en la plaza pública, que esa canción demostró, ella también, ser de la gente. Antes, considero necesario pasar a delimitar un proceso que se dio paralelamente a esta entronización de Artigas a través del canto, incluso desde antes. Y es el que refiere a los varios entierros que recibieron los restos de Artigas. Porque, como desarrollo con más detalle en el capítulo que sigue, para que los héroes lo sean, "la primera condición es que éstos sean celebrados por un canto siempre recordado; la segunda, que su cadáver haya recibido su tributo de honores" (Vernant, 71). José Gervasio Artigas cumplió con los dos requisitos: como quedó demostrado en este capítulo, los "cantos" que lo celebran, se "cantan" hasta hoy. Y

también mereció más de un entierro, más de una tumba y más de una urna, pero siempre, en todas las ocasiones, en medio de ceremonias –rituales– con todos los honores.

Capítulo 2: El héroe enterrado

Naturalmente, los que siguen viviendo pueden … introducir cambios
también en la vida de los muertos ….
(Italo Calvino)

"Cúmplase, pase al Ministerio de Gobierno para su ejecución,
Recomendándose la mayor brevedad en esta traslación
y dar sepultura a esos honorables restosque se encuentran errantes".
(Mayo 13 1856).

Despúes de treinta años en Paraguay, el 23 de setiembre de 1850, Artigas muere. En su partida de defunción, el cura dejó constancia de haber enterrado "en sepultura ordinaria del cementerio el cadáver de un adulto llamado Don José Artigas" (Salom, en Sala, 131). Eso fue Artigas al momento de morir: un adulto pobre. Por eso no obtuvo más que una "sepultura ordinaria". No podemos saber fehacientemente quién lo acompañó hasta la sepultura. Una versión dice que "muere en compañía de su asistente y amigo Ansina. Es sepultado en el nuevo Cementerio de la Recoleta. Forman el escaso cortejo sus vecinos y fieles servidores" (Salom, en Sala, 130). Pero el cura párroco probablemente no hubiera dejado constancia de que Ansina fuera su "asistente y amigo". Otros dicen que allí estaban Andrea Cuevas.[100] O Ledesma. Pero quizá el cortejo fue más de "vecinos", respetuosos de la muerte de un anciano, que de "fieles servidores". Ana Ribeiro describe así ese primer cortejo y entierro:

> Obligatoriamente los cadáveres tenían que ser trasladados al cementerio nuevo en los carros fúnebres. Siguiendo las normas, cuando llegaron a la portada del cementerio el cadáver fue bajado de la carreta y conducido por sus acompañantes hasta el depósito …. El encargado del cementerio efectuó el reconocimiento del cadáver, descartando señales de golpes, heridas o sofocación. Luego se lo condujo hasta la fosa ya abierta y se lo dio a tierra, con sus ropas puestas. El sacerdote encargado labró la correspondiente acta de defunción (Ribeiro, 2003, 529).

[100] Andrea Cuevas es mencionada por Zorrilla de San Martín: "…pasaba largas horas a la sombra del *ibirapitá* frondoso que os hice ver a cierta distancia de su casa, en el bajo. La buena Andrea Cuevas, que allí cerca tenía su choza, le servía el mate bajo aquel árbol …" (Zorrilla de San Martín, *La epopeya de Artigas,* 1963, 287).

Según esto, el que haya sido sepultado "en el nuevo Cementerio de La Recoleta", se transforma en un mero hecho administrativo: se hizo lo que se hacía con todos los muertos. No lo dice Ribeiro en este párrafo, pero el dato tiene que ver con los cambios que se estaban dando, en Paraguay y en Uruguay y en muchísimos lugares más, en torno al ritual de la muerte, la sepultura de cadáveres, los malos olores y accidentes en las iglesias por la cantidad de muertos que albergaban, etc. Tiene que ver con funcionarios administrativos, –no deudos– que inspeccionan los cadáveres. Y tiene que ver con la falta de un ataúd. Tiene que ver con que, simplemente, se estaba enterrando a una persona. En 1856, el gobierno uruguayo envía a un comisionado a buscar los restos para repatriarlos, y hacer a Artigas, en su suelo natal, el homenaje que se merece. Hay que desenterrar a una persona, para poder enterrar con honores a un héroe. Pero eso implicó un proceso. Ante todo, había que convencer de que esos restos, eran de él, porque en buena medida, lo que quedaba de esa persona que se quería transformar en héroe, eran solamente restos mortales, que necesariamente había que transformar en reliquias, esto es, un objeto que no tiene "otro valor sino el basado en un conjunto muy específico de creencias compartidas" (Geary, 217). Con lo que volvemos a la importancia de los elementos irracionales en la conformación del imaginario nacional, y a sus semejanzas con las creencias religiosas. Patrick Geary explica el valor que se le atribuye a los restos mortales de una persona, esos restos que como los de los santos en la Edad Media y como los de Artigas hasta hoy, son venerados como reliquias, o sea, como objetos sagrados. Según este autor, para transformar un objeto en reliquia se

> Requería la aceptación counitaria de tres creencias interrelacionadas: primera, que el individuo había sido durante su vida y sobre todo después de muerto, un amigo especial de Dios, esto es, un santo; segunda, que los despojos del santo debían ser apreciados y tratados con deferencia, y tercera, la más importante para nuestros fines, que el cadáver o los huesos conservados correspondían realmente al santo en cuestión (Geary, 218).

Si para el crítico la identidad "real" de los restos es importante para explicar el circuito de las reliquias como mercancía sagrada, para los uruguayos, desde el mismo momento en que Vega llegó a Paraguay, asegurarse de que "los huesos conservados correspondían realmente al santo" (léase Artigas) era una cuestión

nacional. Y lo sigue siendo. Porque todavía se mantiene la que llamo "duda fundacional". El imaginario uruguayo se sostiene sobre un Prócer del que no sabemos a ciencia cierta si guardamos sus cenizas. No es lo mismo que el caso de una tumba al Soldado Desconocido. Allí se sabe que solo hay un momumento. Pero los restos que hasta hoy los Blandengues custodian continuamente, los de Artigas, quizá no lo sean. Porque fue enterrado como un indigente. Porque no tuvo ataúd. Porque solo quedan testimonios de testimonios. Hasta uno de sus más fervientes admiradores, Zorrilla de San Martín, después de dar cuenta de las tachaduras y enmiendas de las que entiende como tres partidas de defunción, no puede hacer más que un acto de fé: "se abrió pues, la tumba, y se hallaron los huesos que se buscaban" (Zorrillla de San Martín, 325) "todo está muy bien, muy bien documentado; esos son los huesos que buscábamos" (Zorrilla de San Martín, 328). Incluso hoy, en libros que a primera vista pueden parecer de los más irreverentes, como *Prócer Zombie* (2016), de los hermanos Andrés y Leonardo Silva (Silva Bros), la criatura que emerge de la urna destrozada por una "fuerza cósmica", que el dibujo representa como un rayo que cae verticalmente en ella, es indudablemente, Artigas. Y vuelve a vestir el uniforme de los Blandengues –aunque se lo quite al soldado de guardia desmayado–, como reconociendo, otra vez, que son sus cenizas las que están ahí.

Las "sepulturas ordinarias" y los "cementerios de insolventes", hasta bien entrado el siglo XIX, están vinculados a tumbas colectivas, con escaso margen de identificación. Así que cuando se hacen las gestiones para repatriar sus restos, uno de los objetivos del gobierno paraguayo, es "dar fé" de que esos restos son los correctos. El cura párroco, según informa, Estanislao Vega,[101]

> le manifestó que allí, en aquel sepulcro descansaban los restos mortales del General Oriental Don José de Artigas, que antes de ahora había recibido ordenes (sic) especiales del Supremo Gobierno deesta (sic) Republica para

[101] La iniciativa se concretará en 1855, cuando el doctor Estanislao Vega, integrante del Superior Tribunal de Apelaciones, viaja a Paraguay, con dos cometidos: lograr un tratado de alianza ofensiva y defensiva con ese país (se estaba en medio de la Guerra Grande), y lograr el permiso para repatriar los restos de Artigas. El primero era el objetivo más importante, según instrucciones del gobierno. Pero no se logró. No hubo problemas con el segundo.

> vigilar y cuidar que aquel Sepulcro no fuese removido y que aseguraba á (sic) el Agente Oriental que no lo había sido (en Assunção y Pérez, 105).[102]

El cura párroco hace lo mismo que seguirán haciendo muchos años después los escribanos: dar fe. Dar fe que esos restos son, efectivamente los de Artigas, "Señor de Nuestra Tierra". Zorrilla, el cura y los escribanos con sus actas deberán, como los poetas con sus himnos, convencer a los ciudadanos de que están homenajeando a su héroe fundador, conmoviéndolos. Pero el tipo de entierro recibido generó (sigue generando) una duda fundacional: ¿era el cadáver de Artigas el que allí se exhumó? Incluso en momentos de máximo homenaje, la duda aflora, con más o menos elegancia. En el año 2009, como desarrollo al final de este capítulo, se discutió la permanencia o no de los restos de Artigas en el mausoleo. Y aunque los descendientes de Artigas reafirman que esos "son los huesos de nuestro antepasado" (citado por Barreiro, Diario de Sesiones, 8 de setiembre de 2009, p. 99). Algunos se permitieron dudarlo –y decirlo–, como el senador Vega Llanes: "esos huesos que andá a saber si son de él" (*Ib.* 11*)*. Con algo más de sutileza, Cardozo, en esa misma sesión, recuerda en otros términos la anécdota, cuando él era Subsecretario de Educación y Cultura, y Jorge Batlle Presidente: "En el año 2000, en el año de los homenajes, se le ofreció al Gobierno Nacional la posibilidad de extraer el ADN de Artigas y mediante una investigación científica obtener datos relevantes sobre Artigas ser humano, inclusive, hasta su fisionomía. Y el Gobierno Nacional lo rechazó. ¿Por qué? Porque nos parecía que esta era una cuestión en la que no podíamos avanzar sin consultar absolutamente a todos" (*Ib*. 92)

No tenemos ni vamos a tener respuesta a esta duda. Es fundacional porque sigue estando allí. Pero una vez que Artigas murió, los que seguían vivos empezaron a introducir cambios en su muerte, cambios que contaban más para los vivos que para el muerto, como dice el epígrafe. Porque lo que logró Artigas, durante mucho

[102] "Y en el lance número 26 del cementerio la comitiva se detuvo ante una piedra en que estaba escrito: GENERAL DON JOSÉ ARTIGAS: 1850. El cura de la parroquia manifestó 'que había recibido orden del Supremo Gobierno del Paraguay para vigilar y cuidar de que aquel sepulcro no fuese removido, y que aseguraba al agente oriental que no lo había sido". Y en un otrosí de la partida que entonces se expide, se hace constar que "en virtud de orden superior, no se ha enterrado en ese lugar ningún otro cadáver'. Se abrió, pues, la tumba, y se hallaron los huesos que se buscaban" (Zorrilla, 1963, 325).

tiempo más, fue que sus restos, si lo son, fueran cada vez más honorables, pero sistemáticamente errantes, a pesar de todos los decretos. Se hizo lo que se podía hacer: transformar ese primer entierro en una ceremonia (varias, de hecho) de honras fúnebres al héroe máximo. Fue la mejor manera de transformar los huesos reales en reliquias, volviéndolos valiosos. Inhumar y exhumar, hacer discursos y escribir epicedios, construir mausoleos y mejorar la urna, fueron factores que hicieron posible la necesaria "transición social y cultural: desde ser percibidos como despojos humanos ordinarios hasta ser venerados como despojos de santos" (Geary, 220).[103] Por eso, este capítulo trata de otra de las formas de conmemoración de Artigas: su tumba, entendida como uno –uno más– de los "objetos más simbólicos de nuestra memoria" (Nora, 24). La tumba de Artigas –y los distintos monumentos que la acompañaron– desde la lápida inicial al Mausoleo de la Plaza Independencia, son una muestra clara de la necesidad de "crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas" (*Id.* 25). Este capítulo trata también de los sitios de memoria y de los lugares de memoria correspondientes. Conservar vacío el centro del Panteón Nacional, recordando que los restos de Artigas estuvieron allí, transforma el sitio auténtico donde descansaron los restos, en un lugar de memoria: un "resto" artificial cargado de simbolismo. Trata de los rituales y las oraciones fúnebres que se llevaron a cabo.[104] Y trata de

[103] El ritual que acompañaba al proceso de legitimación de los restos considerados santos era muy similar al proceso de construcción de un héroe: documentos, ceremonias y actos públicos: "lo común era la necesidad de atribuir un conjunto particular de restos a un santo determinado. Esto se efectuaba de acuerdo con criterios extrínsecos o intrínsecos. La primera categoría estaba compuesta por los procesos formales de estudio de la tumba o el relicario, así como de los documentos denominados *authenticae*, contenidos en la sepultura, el relicario o en las descripciones hagiográficas. En general, el obispo local llevaba a cabo este análisis en sesiones solemnes y públicas, a las que asistían los magnates laicos y clericales. Una vez reconocida la autenticidad de las reliquias, se verificaba el rito comunitario de la 'elevación', donde se presentaban formalmente las reliquias para que el pueblo las venerara" (Geary, 221). Artigas tuvo sus authenticae, autoridades –parlamentarios, letrados, artistas– y sus ceremonias de elevación pública más de una vez. La construcción de su figura heroica encontró matices que lo acercan al santo, como dar sus últimos dineros para sus compañeros presos, o perdonar la vida de los prisioneros engrillados mandados por el gobierno de Buenos Aires, o compartir fraternalmente su exilio con los pobres del lugar. Según Monsiváis, "a su modo, la nación es una entidad 'mística' ('La Patria es lo primero'), y los héroes son los santos de la hora primera" (Monsivais, 80).

[104] Según Pierre Nora, "Los lugares de memoria son, ante todo, restos. Es la desritualización de nuestro mundo la que hace aparecer la noción. Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, con los cerros testigo de otra

urnas más o menos suntuosas y de los rituales para trasladarlas. En primer lugar, hago una breve introducción a los cambios que se produjeron en relación al tratamiento de la muerte, y cómo afectaron en nuestro país, y luego me detengo en algunos relatos ficcionales que dan cuenta de la muerte de Artigas, algunos de ellos muy instalados en el imaginario nacional hasta el día de hoy. En "Antecedentes" considero ese primer entierro con honores de 1856, fundacional, en tanto es el que inaugura la tradición inventada (Hobsbawm) de las consecutivas honras fúnebres a Artigas. Allí estuvieron presentes los epicedios (con su retórica y sus tópicos que también se volvieron tradición); las ceremonias (con música, cortejos militar y civil, gubernamental y popular); el primer decreto reglamentando el ritual, etc. En los siguientes apartados trabajo los "nuevos entierros" de Artigas, y la masa discursiva generada en torno a ellos –decretos, artículos de prensa, llamados a concurso, poesía, películas, etc.– en las conmemoraciones objeto de esta investigación: el velatorio en 1950, en el Centenario de su muerte, y el entierro en el Mausoleo en 1977, y por último, un nuevo traslado paralelamente a la conmemoración del Bicentenario. El de 1950 fue de los más renovadores en varios sentidos: fue literalmente un velorio; fue el único al aire libre, fue el único sin orador designado; fue el único pensado para transformar a Artigas en estrella de cine. En 1977, la dictadura erigió un Mausoleo "definitivo", que evitaría que los huesos siguieran errantes. Fue una herencia polémica –junto a la normativa que lo acompañó–. Y generó fuertes debates parlamentarios y periodísticos contemporáneos a la preparación del Bicentenario.

época, de las ilusiones de eternidad (…). Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales" (Nora, 25). Por su parte, Régine Robin comentando a Nora, sintetiza: "Los lugares de memoria son, pues, lugares artificiales. Hubo que tomar la decisión de que en esos lugares se recordaría, se conmemoraría. Para constituirlos, tiene que haber una voluntad de hacer memoria. Los sitios auténticos, por el contrario, son precisamente los lugares donde los acontecimientos tuvieron lugar. Despliegan su propia memoria, a menudo sin rastros, a veces por medio de huellas más o menos legibles, ya sea se encuentren abandonados o, por el contrario, se los conserve. Hay que distinguir, entonces, la memoria de los lugares de los lugares de la memoria" (Robin, 2014, 124-125).

Introducción

Según Hobsbawm, "tanto los nuevos regímenes políticos como los movimientos innovadores buscarían sus propios sustitutos para los ritos de paso asociados con la religión (matrimonio civil, funerales)" (Hobsbawm, 2002, 17). Hay coincidencia también en que "no hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas" (Anderson, 26). Pero fueron los atenienses del siglo V A.C. quienes nos legaron la idea de que los héroes que mueren por su ciudad –por su patria– merecen un ritual fúnebre para honrarlos. Tucídides, describe así ese primer ritual:[105]

> En el mismo invierno los atenienses, siguiendo la costumbre tradicional, hicieron las ceremonias fúnebres … procediendo del siguiente modo: exponen durante tres días los huesos de los muertos, y cada uno lleva al suyo la ofrenda que quiere; y cuando tiene lugar el entierro, diez carros transportan las cajas, que son de ciprés …; los huesos de cada uno de los muertos están en la caja de la tribu a que pertenece …. Acompañan al entierro los que lo desean de los ciudadanos y extranjeros, y las mujeres de la familia se hallan junto a la tumba llorando. Los entierran en el sepulcro público, que está en el más hermoso barrio de la ciudad (el Cerámico), donde siempre entierran a los que mueren en la guerra, excepto a los de Maratón, pues considerando excepcional su valor, los enterraron en el mismo campo de batalla (Tucídides, 34).

Los orientales, salvando las distancias, repitieron este ritual en cada una de las honras fúnebres que le brindaron a Artigas. Cada vez fue llevado al que se consideraba el mejor lugar. Cada vez importó de qué material era la urna que lo resguardaba, y cómo sería transportada a ese lugar: en cureña o en tanque. Cada vez estuvo acompañado de "los ciudadanos y extranjeros" que así lo quisieron (o debieron). Con una sola excepción, cada vez "un ciudadano elegido por la ciudad, pronuncia en su honor el elogio apropiado, y después de esto se retiran" (Tucídides, 34). Y aunque solo uno de esos oradores hizo expresa la similitud con Pericles, todos –habiendo conocido su discurso o no– hicieron lo mismo: trasladar el elogio del muerto, al elogio de la *polis.* Porque el discurso fúnebre "reviste el carácter

[105] Tucídides. *Historia de la guerra del Peloponeso,* Libro 11, 34-46. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Hernando, 1987. La referencia importa a mi tema además, por la innovación que según Loraux se introduce en este episodio en una tradición anterior: la repatriación de los restos.

doble y único a la vez, de institución (cívica) y de forma literaria" (Loraux, 32), y eso lo transforma en palabra política.

Estos rituales hablan de los cambios en las dinámicas nacionales, pero también del posicionamiento del ser humano y de los distintos colectivos frente al problema de la muerte, siendo claves para entender los imaginarios sociales. Enterrar, incinerar, guardar las cenizas o esparcirlas, implica distintas representaciones de la muerte y por lo tanto de la vida.[106] Por eso, hay que tener en cuenta que las honras fúnebres a los héroes están insertas en la dinámica del culto mortuorio en general, en un proceso que fue más o menos semejante en Europa y en América. Las cuatro formas de asumir la muerte que según Philippe Ariès se pueden periodizar en Occidente, coinciden en gran medida con el pasaje de la "muerte bárbara" a la "muerte civilizada" que describe José Pedro Barrán.[107] Los lugares de culto a esos muertos, y las formas de memoria (tumbas, lápidas, etc.) siguen un derrotero similar, así como la práctica de enterrar en el "campo santo" o afuera, en fosas comunes o no, según la calidad social del muerto, tal como se desprende del certificado de defunción de Artigas.

Hasta la forma de nombrar la muerte cambió: la prensa "bárbara" menciona más frecuentemente la expresión "cadáver" que "restos" o "mortales despojos", nos dice también Barrán,[108] y lo mismo se percibe en distintas actas labradas en relación a los restos de Artigas. Del simple señalamiento con una estela o lápida del lugar del enterramiento, se pasó a los distintos diseños de los monumentos mortuorios

---

[106]Para las distintas prácticas mortuorias y significados de la incineración del cadáver ver Vernant (2008) "La muerte heroica entre los griegos", en Vernant, 2008, 71-81, y Loreaux, *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la ciudad clásica* (2012, pp. 37-151). Para los cambios en las prácticas testamentarias y funerarias desde la Edad Media hasta la actualidad, Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media a nuestros días*, El Acantilado, 2000. Para un anclaje del tema en nuestro país, Barrán (1990, Tomo I, 184-207), y Bielli y Erchini (2009).

[107] Según Philippe Ariès, se parte de la *muerte domesticada*, en tanto se "prepara" esa muerte, sin dramatismos. A ella sigue la *propia muerte*, cuando sutilmente se va estableciendo una relación cada vez más fuerte entre muerte y biografía; la *muerte del otro* es contemporánea al Romanticismo con su arsenal de postulados, para finalizar con la *muerte vedada*, la que hay que ocultar. En vez de "vedada", Barrán titula el CapítuloVIII "la muerte temida y ocultada". La descripción de los "velorios de angelitos", por ejemplo, que hace Barrán, es coincidente con estas etapas.

[108] Ver Barrán, Tomo I, p. 193 y ss.

según se siguiera la "pompa fúnebre barroca heredada de la "España de los siglos XVII y XVIII" (Barrán, Tomo I, 185) o el estilo italiano. Y también en nuestro país, los cambios en el rito de la muerte tuvieron que ver directamente con cuestiones prácticas, como la pestilencia de los muertos y cómo afectaba a los vivos, o/y el crecimiento de las ciudades. La fundación del Cementerio Central, lugar donde los restos de Artigas estuvieron mucho tiempo,

> puede ubicarse dentro de un movimiento que se originó en Europa a mediados del siglo XVIII, que provocó la creación de un número importante de cementerios públicos en las principales capitales del Viejo Continente, durante todo el siglo XIX y que llegó a América también en esa misma centuria (Bielli y Erchini, 13).

Las diferentes honras fúnebres que recibieron los restos de Artigas tienen estrecha relación con todo esto. Cuando los restos son inhumados y repatriados en 1855, Occidente ya entendía que "los vivos deben dar a los muertos, a través de un verdadero culto laico, testimonio de su veneración" (Ariès, 74), y Uruguay ya está sintiendo que la muerte debe estar vinculada a "la pompa, la seriedad de la vida y el temor" (Barrán, 1990, Tomo II, 265).[109] Desde la inauguración del Cementerio Central en 1835, es posible registrar la doble función privada (recuerdo de los seres queridos) y pública, cívica y celebratoria que ya existía desde la Grecia de Pericles:

> las tumbas de los héroes y de los grandes hombres serán allí veneradas por el Estado [porque] los muertos son tan significativos y necesarios como los vivos. La ciudad de los muertos es el reverso de la sociedad de los vivos, o más que el reverso, su imagen *intemporal*. Porque los muertos han superado el momento del cambio y sus monumentos son los signos visibles de la perennidad de la ciudad (Ariès, 76).

La forma de percibir la muerte afectó al lenguaje que la nombraba en la prensa, como registra Barrán, y también en la literatura. Hay pocos textos de ficción que tengan por protagonista a Artigas que hablen del momento mismo de la muerte. Y si lo hacen, no se detienen en los rituales del cuerpo. La mayoría de las obras

[109] "La diferencia entre *enterrar* y *desenterrar*, *inhumar* y *exhumar*, consiste en que se *entierra* y *desentierra* todo lo que se esconde o saca de la tierra, para que esté y permanezca oculto, y así todo se entierra y en todas partes se entierra. *Inhumación* y *exhumación* solo corresponde a los cadáveres humanos y a las ceremonias con que esto se verifica" (Calandrelli, M., *Diccionario filológico-comparado de la lengua castellana*, Buenos Aires, 1880-1916. Vol. 12. Consultado en: (http://www.wikilengua.org/index.php/inhumar. 7 abril 2018, Hora 17, cursivas del autor).

premiadas en 1950 y de las más vendidas en el 2011, no eligen este momento como centro. A modo de hipótesis provisoria se puede plantear que la mayoría de ellos compartirían la sensibilidad civilizada, la que oculta la muerte y no la nombra, porque es un acto que solo puede conmover, o "inspirar un respetuoso temor" (Barrán, T. II, 266).[110] No se representa literariamente la muerte de Artigas, porque esta no corresponde a la *kleós thánatos* épica, y por lo tanto no es bella.[111] En 1950, a lo sumo se narra la muerte desde el símbolo, o desde las últimas palabras que nunca sabremos con exactitud si fueron dichas o no. La *Vida de Artigas* (1950), de Alfredo Castellanos,[112] dice expresamente que un muerto es más potente en el imaginario colectivo que un anciano vivo: "sus sagradas cenizas habrían de ser un incentivo patriótico mucho más poderoso que su presencia física en la hora crepuscular de la senectud" (Castellanos, 211). Bengoa, en *La patria en armas* (1950), representa la muerte, pero fuera de escena. Artigas es "la voz" que se escucha llamar a Joaquín Martínez, que junto con Andrea Cuevas y el Sargento Ledesma acompañan al moribundo y son los que aparecen en escena. Lo último que se le hace decir al héroe, reiteradamente, es "¡Mi caballo! ¡Mi caballo! ¡Que me traigan mi caballo!" (Bengoa, 181). Y cierra el telón con un símbolo, no con el desceso, que no convenía representar:

---

[110] Según José Pedro Barrán, la cultura bárbara "exhibió la muerte. La vivió, en primer lugar, dentro de la comunidad y la asoció después, exorcizándola y degradándola como poder, a la fiesta y el juego. [pero] la cultura civilizada … negó la muerte … y la asoció solo con la majestuosidad terrible e inexorable … y solo permitió vincular a la muerte con la pompa, la seriedad de la vida y el temor" (Barrán, T. II, 265).

[111] En algún caso, como en *Amores Cimarrones* (2011), se presentan personajes que todavía la entienden como "la muerte propia", como la que María Rodríguez Camejo, la abuela materna del héroe prepara con tanta anticipación, y que se anuncia" entre deudos y vecinos" (187), en la que se permite la presencia de los nietos que "revolotean por el lugar" (187), y que puede finalizar con el "consabido chocolate con masas, bizcochos y demás confituras" (191) después del entierro. Pero no es Artigas quien muere.

[112] El final de la obra es el que sigue: "Sus restos fueron sepultados en el Cementerio Recoleta de Asunción, cubiertos por una sencilla lápida de piedra (hoy en día en nuestro Museo Histórico Nacional) donde se grabó en toscos caracteres esta breve leyenda: 'GENERAL DON JOSÉ ARTIGAS. 1850'. Cinco años más tarde la gratitud nacional los reintegraba a la patria, depositándolos fervorosamente entre el pueblo oriental que tanto amó, y próximo al río cuyas márgenes conmoviera con su palabra y su ademán de fuego. Desde entonces la Patria lo llama: FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL" (Castellanos, 213).

> LEDESMA.- " (Como si le pareciera imposible lo que pregunta). ¡¿Muerto?! …
>
> ANDREA. – (Con una voz que parece formada por todos los vientos del mundo). ¿No será que comienza a vivir?...

La anécdota del caballo se repite más de una vez. Está, en grandes letras, inscrita en la entrada a las caballerizas en el Museo de los Blandengues hasta hoy. Es una anécdota muy conveniente para transformar en épica, en "bella muerte", una que no lo fue. Zorrilla de San Martín la recoge como "tradición", no como verdad, y la asimila a la del Cid del romancero pidiendo a Babieca, y a la de Bolívar ordenando hacerle su equipaje. Zorrilla transcribe el testimonio de Doña Asunción García, "que había visto la escena [y] la contaba con sencillez" (Zorrilla de San Martín, 322). Y la reafirma con un rotundo "Y así murió, tras rápida agonía, el *Protector de los Pueblos Libres:* a caballo y en paz" (*Ib.* 323).

Para poder transformarse en héroe, José Gervasio Artigas debió soportar varios velorios y entierros más. Y todos los que siguieron al primero parecen haber tenido como objetivo central subsanar su sencillez, y dejar claro que esas cenizas –o lo que sea que haya en la urna– eran las de Artigas. Y la única forma de hacerlo, era con un ritual.

El ritual: una ceremonia protocolar

Desde nuestra primera Constitución, se repite en todas las siguientes el artículo 13, que da potestad al Poder Legislativo de "Crear y suprimir empleos públicos; determinar sus atribuciones; designar, aumentar, o disminuir sus dotaciones o retiros; dar pensiones o recompensas pecuniarias, o de otra clase, y decretar honores públicos a los grandes servicios", y al Ejecutivo de hacerlo según "la normativa vigente"[113]. Y esta normativa indica que son una ceremonia militar,

[113] En todas las constituciones, se mantiene el orden. Todas fueron consultadas en la misma fuente que figura a continuación. Se ahorran las citas de cada una para hacer menos engorrosa la lectura: Artículo 13, Sección IV, Del Poder Legislativo y sus cámaras. (Consultado en https://archivos. juridicas.unam.mx/www/libros/4/1739/6.pdf.)

definida por reglamentación. Es competencia de los legisladores decidir a quién rendir honras fúnebres, pero es el Ejército quien las hace:[114]

> Se denomina "Honores Militares" al ceremonial que realizan los integrantes del Ejército Nacional actuando en forma colectiva o individual en las circunstancias y forma que establece este Reglamento. Cuando los honores se tributan a los Símbolos y Héroes Nacionales, así como a personas que representan, toman el nombre de "Honores de Gala" y en las exequias se denominan "Honores Fúnebres".
> (ejercito.mil.uy/R.G.29_2_Ceremonial_Protocolo_del_Ejercito_2003.pdf).

En 1856, los honores fúnebres ya eran una tradición. Desde noviembre de 1835, cuando se instaló el Cementerio (hoy Central), se dispuso que "el ejército acompañaría los restos de algunos muertos ilustres, entre ellos Bernabé Rivera, a los mausoleos que tenían destinados" (Barrán, Tomo I, 199). Pero antes ya se estilaba. En 1815, el Cabildo manda celebrar con pompa al "*valiente e inmortal Coronel [artiguista] Blas Basualdo*" (Barrán, Tomo I, 186, cursivas del autor). Fructuoso Rivera (muerto en enero de 1854) y Juan Antonio Lavalleja (muerto en octubre de 1853) fueron también velados en la Catedral. Cuando en 1950 se decida rendir a Artigas "honores máximos", tampoco será necesario explicar cuáles son. Y así también en 2011, cuando vuelvan sus restos, luego de restaurada la urna, al Mausoleo. Al menos eso se deduce de la comparación entre la normativa que rige las honras fúnebres, y las descripciones o imágenes que nos han llegado de los diversos homenajes a Artigas. El Decreto 435/007, de 14 de Noviembre de 2007,

[114] Durante la dictadura militar se reglamentó nuevamente el procedimiento, y también los posibles honrados con estas ceremonias, según Decreto-Ley N° 14.458, del 11 de noviembre de 1975. El mismo fue modificado en democracia, el 25 de setiembre de 2006, con la Ley N° 18.023, que modifica el artículo 1° del anterior decreto, diciendo: "El Poder Ejecutivo deberá decretar honras fúnebres con las solemnidades previstas en la reglamentación respectiva, dando cuenta al Poder Legislativo, en los casos siguientes: 1) Cuando fallecieren el Presidente de la República, el Vicepresidente de la República o uno cualquiera de los ciudadanos que hayan ocupado dichos cargos, con excepción de quienes lo hayan hecho durante la dictadura comprendida entre el 27 de junio de 1973 y el 1° de marzo de 1985". 2) Cuando fallecieren, en ejercicio del cargo, el Presidente de la Suprema Corte de Justicia, un Ministro de Estado o un miembro del Poder Legislativo" (http://www.impo.com.uy/bases/leyes/18023-2006/1Modifica Decreto-Ley 14485, artículo 1). Firman Tabaré Vázquez, Juan Faroppa, Danilo Astori y Azucena Berrutti. Las modificaciones nunca incluyen "la reglamentación respectiva" que implica una ceremonia militar. En mayo de ese año 2006, el ya bastante avanzado en edad Gregorio "Goyo" Álvarez había declarado no tener de qué arrepentirse. En noviembre, se ordena la cárcel para Juan María Bordaberry y Juan Carlos Blanco.

por ejemplo, revisa un decreto anterior del 1° de marzo de 1988. Allí se describe y prescribe con detalle el Ceremonial del Estado. El Título V, Capítulo II, dice:

> Artículo 58.- Los Honores Fúnebres (guardias, escoltas, salvas) se rendirán con arreglo a lo establecido en el Reglamento de Honores Fúnebres de las Fuerzas Armadas y Policial.
>
> Artículo 59.- Transportado el cuerpo a la Capilla Ardiente instalada en el Salón Rojo del Edificio Independencia, se dará el tiempo suficiente para permitir las visitas oficiales y públicas.
>
> Artículo 60.- Durante la visita, solamente estará en la Capilla Ardiente la Guardia Fúnebre prevista en el Reglamento de las Fuerzas Armadas y Policial antes citado.
>
> Artículo 61.- La escolta será dispuesta de acuerdo a lo establecido en los Reglamentos de las Fuerzas Armadas y Policial antes citados. (Diario Oficial, N° 27.375. Noviembre 30 de 2007, p. 447-A).

En tres de los cuatro artículos del Capítulo, la reglamentación explícitamente referida es militar y/o policial, no civil. Aunque sea el Presidente actuando en Consejo de Ministros quien lo decrete. Y nos lleva al "Reglamento de Ceremonial y Protocolo del Ejército" (aprobado el 19 de agosto de 2003 Decreto N° 339/003). El capítulo 5 es el que reglamenta los "Honores Militares".[115] La ceremonia, como todas, es un ritual, y los rituales se fundamentan en la repetición. En conclusión, la mayor parte de las ceremonias dedicadas a la memoria de Artigas, repiten el esquema ya tipificado desde la primera vez, y justificado por normas vigentes aún, con pequeñas desviaciones. Es así que "hay respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria" (Hobsbawm, 2002, 8). En este caso, además de la tradición, juega la variable "héroe", que es el centro del ceremonial fúnebre. "Es a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política. La autoridad que engendra es más espectacular todavía que la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos" (Balandier, 19). Y ese espectáculo está regulado en este Reglamento: "Los Honores Militares se rendirán desde la salida hasta la puesta del sol" (5.1). Los participantes deben ser estrictos en el

[115] Todas las citas a continuación corresponden a este documento, y solo se menciona el artículo y/o literal.

cumplimiento del ritmo adecuado a la Marcha Fúnebre que se indica ejecutar (5.3.4.2.4):

> A partir del momento en que la guardia se incorpora al cortejo fúnebre, el clase encargado de la Cureña deberá cuidar también que el aire de marcha de ésta, sea lo suficientemente lento como para poder ser acompañada por la tropa a pie, a un compás que no sea mayor que el reglamentario" (5.3.4.5.5)

El Espacio es el escenario en el que se teatraliza la Patria, y por eso cada centímetro importa. Cada personaje debe estar ubicado en el lugar exacto: "El sargento se colocará dos pasos detrás y al centro de la Cureña, y el Jefe de guardia tres pasos detrás del Sargento y el Corneta dos pasos atrás y uno a la izquierda de aquel" (5.3.4.2.4). El héroe es el Protagonista, a partir del cual todos los demás personajes ocuparán un lugar. Por eso debe haber una "Guardia de Honor" y una "Escolta de Honor", ordenada de manera estricta:

> Llámase Guardia de Honor a toda tropa armada o desarmada de efectivos variables …. La Guardia de Honor destinada a una persona, sólo rendirá honores al Pabellón de Guerra, Himno Nacional y al Señor Presidente de la República. Las instaladas en Capillas Ardientes, Mausoleos, Monumentos, solamente a los Símbolos Nacionales mencionados (5.1.2).

No todos los personajes gozan de la misma categoría, por eso "cuando una persona desempeña simultáneamente dos cargos que tengan diferente jerarquía, su precedencia la determinará el cargo más alto" (5.2.2.3), y depende de la jerarquía el lugar a ocupar: "cuando las autoridades hicieran acto de presencia simultáneamente, corresponde rendir honores a la de mayor jerarquía o más antiguo" (5.2.2.3). Hay un "guión" que ordena desde la Delegación oficial, la Escolta de Honor, la Guardia fúnebre, las tropas, en qué momento decir las palabras de despedida y hasta cuándo se debe llevar a cabo el Toque de Silencio (ver 5.3.3 y siguientes). El vestuario forma parte de la teatralización. Por eso en 1856 hubo que financiar cinco uniformes nuevos para la fuerza de Policía que acompañaría los restos, y cincuenta fusiles a pistón y cincuenta correajes completos que pidió el cuerpo de veteranos de Infantería de la Capital. Por eso los Blandengues usaron sus uniformes de Gala en el 50, y por eso la Guardia personal del Presidente que custodió la urna en 2011 iba vestida igual, aunque los uniformes fueran más

sencillos. Lo que se llevó a cabo en las conmemoraciones a Artigas fue a la vez un velatorio militar y una ceremonia oficial, pública, solemne y multitudinaria. Porque la ceremonia es lo que "indica su acceso a otra vida, la de la inmortalidad civil (…) [el héroe muerto] se transforma en una imagen, la de un modelo de inspiración para las generaciones del mañana" (Balandier, 117). La lejanía por décadas en Paraguay, los escasos datos del momento mismo de la muerte, excepto el acta de defunción[116] todo, colaboró para que esa tosca lápida de piedra inicial, estuviera "saturada de imaginerías *nacionales* fantasmales" (Anderson, 26) y cubriera, en cierta manera, a un desconocido conocido por todos.

La Ley 484 (14 junio 1856), o la invención de la tradición

La repatriación de los restos de Artigas se entendió como una deuda que el país tenía con él, y una forma de pagarla era brindarle lo que en su entierro en Paraguay no había tenido: los honores, la solemnidad y la pompa dignas de un "hombre ilustre". Ya en 1853, durante la presidencia de Giró se había pensado en traer los restos al país.[117] Al año siguiente, se envía a Estanislao Vega a Paraguay. De este enviado surge el primer documento que menciona expresamente los restos mortales y su manipulación. Así quedó registrado dos veces: en el Acta de exhumación, y en el informe escrito que Vega entrega a su regreso, donde copia dicha acta nuevamente.

---

[116] Según Zorrilla de San Martín, esta acta aparece "plagada de enmiendas, interlineados, escrituras de tintas diversas (…) Hay allí dos documentos sobrepuestos, puede decirse. Y ninguno de ellos coincide con el que nos trajo Vega de Paraguay" (Zorrilla, 1963, 325). Zorrilla confía más en su amigo Agustín Carrón, que tuvo, dice, "la feliz idea de ocurrir al registro parroquial de la Asunción … la partida que conocemos no coincide con la que allí se lee, en el folio 92 del libro III" (*Ib.* 325). Este amigo le manda fotografías de este folio. Y transcribe "ambas" actas de defunción. Las diferencias es que se agrega la "s" de Artigas, que estaba mal escrito, y también se agrega intercalado el "don". Además, donde se dice que es extranjero, se supone que está agregado lo siguiente: "extranjero, *que lleva una lápida con este título: 'General José Artigas: 1850'*" (*Ib.* 326). Para Zorrilla, nadie más que el dictador López puede haber ordenado al cura párroco hacer esas correcciones, y hacer la lápida, y lo interpreta como uno de los primeros testimonios de la gloria de Artigas, o "la primera confesión solemne de la resurrección de aquel muerto" (*Ib.* 327).

[117] Reyes Thevenet menciona el proyecto de Ley N° 330, en el que se "cambió el nombre del pueblo Arredondo por 'Villa de Artigas' [y] se declaró expresamente en medio de los mayores unánimes elogios, que el trueque se hacía como un 'monumento de gratitud a la **memoria del ilustre GENERAL Artigas, cuyos restos deben traerse al país"** (Reyes Thevenet, 31, negritas del autor).

> A veinte días del mes de Agosto de mil ochocientos cincuenta y cinco … concluido este acto se procedió á (sic) levantar la piedra y en seguida se cabó (sic) como vara y media, á (sic) cuya distancia aparecio (sic) del Cadaver[118] (sic); entonces el profesor en Medicina y Sirujia (sic) Doctor Echeverria encargado de dirijir (sic) la exhumación, empesó (sic) á dar a los huesos un baño de agua con cal viva y en seguida le dio otros dos baños con cloruro de cal y se colocaron sobre unas tablas para que se oreasen; después detres (sic) horas deesta (sic) operacion (sic) los huesos aparecieron enteramente secos y se procedio (sic) á (sic) envolverlos en algodón y colocarlos en la urna delata (sic) destinada al efecto.
>
> Concluida esta operacion (sic), se serro (sic) la urna con dos candados, cuyas llabes (sic) conservó en su poder el Agente Oriental y la urna fue depositada en la Iglesia del curato, para ser conducida en oportunidad á (sic) bordo del Vapor Uruguay la víspera de la salida de este puerto (en Carámbula, 1957, 275).

El episodio así relatado, pudo ser digno para la sensibilidad de la época, más vinculada a una percepción de la muerte más "bárbara" que "civilizada, pero no parece ser hoy compatible con lo heroico la manipulación "médico-científica"[119] –y menos los términos para explicarlo–. Definitivamente, el cloruro de cal es la antítesis perfecta del bronce y el mármol. Por otra parte, poner los huesos a orear sobre tablas, es literalmente decir que los restos de Artigas se pusieron a secar al sol. Pero la iniciativa personal del enviado empezó a transformar al cadáver desenterrado en héroe: en primer lugar, se debió a su iniciativa personal recuperar la lápida original. Pero esa iniciativa fue adoptada por el gobierno, que la conserva, como una reliquia, hasta hoy:

> El infrascrito obtuvo particularmente para sí, la lápida modesta bajo que había sido sepultado el general (sic) Artigas, y tiene el honor de hacer de ella un presente al Exmo. Gobierno de la República por conducto de V.E. para que se le dé (sic) el destino que mejor conviniere a su juicio (Vega, en Carámbula, 1957, 277).

[118] Ana Ribeiro llama la atención sobre este hecho: "El acta no dice 'el féretro', sino 'apareció el cadáver': ¿lo habían enterrado sin cajón? Es probable, porque aún era muy frecuente" (Ribeiro, 541).

[119] El médico cirujano Luis Echeverría acompañó la comitiva (en *Un simple ciudadano, José Artigas*. Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, p 234. Catálogo de la exposición homónima).

No se pudo hacer el entierro formal en seguida. El estado del erario público no era el mejor.[120] Recién el 14 de junio de 1856, se dictó la Ley 484, definiendo las honras fúnebres. El proyecto fue presentado en la Cámara de Representantes por José Encarnación Zas. La fundamentación fue breve, y se sostenía en los tópicos del culto a los héroes y su valor modélico para las futuras generaciones. Y tal como Zas lo pidió, fue aprobada por unanimidad. Solo se agregó la frase "en un lugar preferente" en el segundo artículo. La transcribo en su totalidad:

> **HONORES FÚNEBRES**
>
> **Se decretan los que deben tributarse al General José Gervasio Artigas.**
>
> El Senado y Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General, decretan:
>
> Artículo 1°- Tribútanse los honores fúnebres *que corresponden al rango militar* del primer Jefe de los Orientales, Gobernador y Capitán General de la antes Provincia, constituída (sic) hoy República Oriental del Uruguay, *ciudadano* José G. Artigas.
>
> 2°- Facúltase al P.E. para los gastos de las exequias y competente depósito de los restos del expresado General, en un lugar preferente del cementerio público.
>
> 3°-Comuníquese a sus efectos, etc.
>
> Sala de Sesiones del Senado, en Montevideo, 14 de junio de 1856.
>
> **José M.a Plá**
>
> Presidente
>
> José Martos,
>
> Pro Secretario del Senado
>
> Juan A. Magariños
>
> Secretario de la H.C. de RR.RR.
>
> Montevideo, Junio 28 de 1856.
>
> Cúmplase, acúsese recibo y publíquese.
>
> **Rúbrica de S.E**

[120] El legislador Lazota dijo que "si el Poder Ejecutivo manifestaba no tener fondos con que subvenir á (sic) los gastos de exéquias (sic), él por su parte, renunciaría á (sic) las dietas de toda la prórroga y para ser destinadas a este laudable objeto" (Lazota, 5 de junio 1886, Assunção y Pintos, 122) El 26 de octubre de 1855, publica "La Nación": "Pídase permiso al Gobierno para hacer al General Artigas unos funerales modestos. Reunámonos algunos patriotas y conduzcamos esos preciosos restos a su última mención (sic), y en la misma humilde losa que le sirviera de mausoleo en tierra extraña coloquemos esta inscripción: Siempre, siempre patriota, siempre honrado, siempre pobre, hasta en el sepulcro" (en Ardao, 1950, 28).

San Vicente

(En Compilación de Leyes y Decretos, Palacio Legislativo, Tomo 4, p.162, negritas del texto, énfasis míos).

Podría llamar la atención su brevedad:[121] solo tres artículos, y dos de ellos formularios. Pero no era necesario más: la ley simplemente recogía una tradición que ya existía: la de las honras fúnebres. La solemnidad de la ocasión hizo que se previeran con cuidado los detalles por el Ministro de Guerra y Marina, Carlos de San Vicente. El 20 de noviembre de 1856, por fin, se **s**epultan sus restos al pie del Cristo de Piedra, en el Cementerio Central, el "lugar de preferencia en el cementerio público" (Reyes Thevenet, 32). Los restos fueron velados en la Iglesia Matriz, y posteriormente llevados al cementerio, acompañados por altas autoridades de gobierno. Al Cura Rector de la la Matriz se le pide especialmente a través de una nota del Ministerio de Gobierno que "las exéquias (sic) funebres (sic) á (sic) a aquellos ilustres restos … se verifiquen con la pompa debida consultado a la vez el actual estado del Erario publico (sic)" (Nota del 18 de noviembre de 1856, en Assunção y Pérez, 128). Según la reseña de "La Nación" de los dos días siguientes (21 y 22 de noviembre), a las ocho de la mañana, de un día soleado, se fueron a buscar los restos a la Capitanía del Puerto para trasladarlos a la Iglesia Matriz, en medio de un cortejo civil y militar. La marcha fúnebre sonó todo el trayecto gracias a la banda de guardias nacionales:

> … la urna que encierra los honorables restos era conducida alternativamente por casi todos los jefes principales de la República y custodiada por una guardia de nacionales que formaban a derecha é (sic) izquierda de dicha urna, la que iba cubierta con el estandante (sic) de la época en que el General Artigas conquistaba glorias a su patria" (en Assunção y Pérez, 130).

Después de la misa solemne, se hizo el recorrido hasta el Cementerio, y hubo varios oradores, cosa que no volverá a suceder. En este primer entierro formal en suelo patrio no hubo un solo orador por la polis. Hubo muchísimos. Tantos, que

[121] Más aún si se ve en el conjunto de leyes discutidas ese día en el tomo correspondiente. La anterior, relativa a recaudación de impuestos sobre caños y quién se encarga de ello en las casas que tengan letrinas (en Compilación de Leyes y Decretos, Tomo 4, p. 161), si el propietario o el inquilino, necesitó de nueve artículos. Y la siguiente, una modificación de la Ley de Patentes, también necesitó más espacio.

según el cronista de *La Nación* "varias personas iban preparadas para decir algunas palabras mas (sic), pero la duración del acto y la pesadez de la hora no lo consintieron por haberse retirado el Gobierno" (en Assunção y Pérez, 137). María Julia Ardao menciona "la oración fúnebre durante la misa a cargo del Cura de la Matriz Don Santiago Estrázulas y Lamas, desde el púlpito; al Ministro de Gobierno Joaquín Requena, ya en el cementerio, y después "de las descargas de costumbre" (Ardao, 1950, 30). Su discurso se vale de tópicos: habla de "la tumba del primero de sus héroes, del patriarca de la independencia, del fundador de la nacionalidad, el padre de la patria" (en Ardao, 1950, 30), y le atribuye características casi tan sagradas como las que después consagrará Ovidio Fernández Ríos en su "Himno a Artigas": Los restos mortales del Jeneral (sic) D. José Artigas … descansan ahí bajo la sombra del Sagrado Estandarte del divino Libertador del género humano" (en Ardao, 1950, 40). El Sr. Ramón Acha leyó un poema que alude específicamente a los restos mortales: "Tus restos, que se helaron en extranjera fosa, / de hoy más ya los ampara la tierra de tu amor / depósito sagrado para la patria hermosa / que un día tu bandera gloriosa cobijó" (Acha, en Ardao, 1950, 41). La parte oratoria no dejó su huella. Más bien la recogió de tradiciones retóricas previas. La decisión de realizar honras fúnebres sí, y se seguirán realizando. Pero este decreto es fundante por más motivos. Uno de ellos, dejar planteado (aunque no zanjado) un problema más o menos explicitado: ¿cómo recordar a Artigas? ¿Militar? ¿Simple ciudadano?[122] El decreto, salomónicamente, hace coincidir ambos aspectos: lo llama "ciudadano", pero encarga honras que "corresponden al rango militar". En el otro extremo en la línea temporal, en el año 2014, cuando se conmemoraban los doscientos cincuenta años del nacimiento de Artigas, el Museo Histórico Nacional realizaba una exposición titulada *Un simple ciudadano: José Artigas*. Si bien el título correspondió a la entonces Directora del Museo, Ariadna Islas, los paratextos iniciales del catálogo (en formato papel y en pentdrives que se pueden comprar a precio accesible), firmados por el entonces Presidente José Mujica y el también entonces Ministro de Educación y Cultura y Presidente de la Comisión del

[122] Para un tratamiento exhaustivo del tema, remito a Reyes Thevenet "El generalato de Artigas", según figura en bibliografía.

Bicentenario, Ricardo Ehrlich, lo avalan. Esto es coherente con lo ya estudiado en el capítulo 1 en relación a la canción "A don José", propuesta desde las instituciones estatales como la propia del nuevo héroe, más "humano" y accesible que se pretendía instalar. Pasaba desapercibido –o silenciado– que uno de sus versos dice: "los paisanos le dicen, mi General".

Una tradición muy perdurable, fundada no en el decreto, pero sí en este primer entierro, es la urna. Los restos de Artigas no solo soportaron varios velorios. También fueron cambiados de urna varias veces. Pero hasta hoy, la forma perdura. Una vez limpiados los restos de Artigas en Paraguay se procedió a envolverlos en algodón y colocarlos en una urna de lata. Es esta la primera vez que se utilizan dos candados con sus respectivas dos llaves para mejor salvaguarda de los restos, tradición que también se mantiene hasta hoy:[123] "Concluida esta operacion (sic), se serro (sic) la urna con dos candados cuyas llaves conservó en su poder el Agente Oriental" (en Carámbula, 275). Desde entonces, algunas de las preocupaciones constantes han sido los materiales de la urna y el lugar donde estará ubicada. La tensión entre tradición e innovación es fuerte: el material de la urna se cambió (el latón no es un material noble), pero no su forma, que hasta hoy se respeta.[124] Las imágenes se "registraron" en el cuadro de Domingo Puig, "El desembarco de los restos de Artigas el 19 de setiembre de 1855".[125] El cuadro, esta primera urna y la lápida traída por Vega, se conservan todavía en el Museo Histórico Nacional, en un mismo salón. La bandera que cubrió la urna fue gratis: la hizo a sus expensas el

[123] En el Cuartel de Blandengues se exhiben dos llaves: una de ellas, en el despacho principal, la otra está en exposición en una de las vitrinas del museo, y por lo tanto visible para todos los estudiantes y público asistente en general.

[124] Costó "30 patacones, según la relación de gastos de la Misión al Paraguay, fue encargada al hojalatero Nicolás Troja, en Asunción" (en *Un simple ciudadano, José Artigas*. Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, p. 236. Catálogo de la exposición homónima). Esta es su descripción según la misma fuente: "Chapa de latón pintada de rojo con detalles dorados (filetes y herrajes). Ancho máximo 89 cm x 113 de al tura. Ca. 1855. Procedencia: envío del Ministerio de Guerra y Marina al Antiguo Museo Nacional. 1856. Museo Histórico Nacional. 1911", p. 234.

[125] El centro del cuadro es la urna misma, de color rojo intenso, cubierta por una bandera roja, azul y blanca, y los dos jóvenes trabajadores que la manipulan, en el momento mismo en que uno, en el bote, se la da al que está de pie en el puerto. A uno y otro lado, dentro del bote y en el muelle, en ropa más formal y con rostros compungidos, las que suponemos autoridades y delegados del gobierno acompañando el momento.

ciudadano José María Roo, por su iniciativa particular, "igual a la que por primera ves (sic) se enarboló el 25 de Mayo de 1815 en un baluarte de la antigua ciudadela por orden del governador (sic) Don Fernando Otorgues" (en Assunção y Pintos, 125), que había sido confeccionada por su difunto padre. Doble homenaje de Roo a sus dos padres. Así como la leyenda negra sobre Artigas se fue volviendo cada vez más blanca (¿o celeste?), la sencilla urna de lata se fue transformando en una exquisita joya de artesanía, en maderas nobles "que sugieren la eternidad del recuerdo" (Loraux, 42). Según los documentos oficiales que, ciudad letrada de por medio, siempre dio fe de estos traslados y sus procedimientos, del 15 de noviembre de 1856, es el decreto que decide el traslado a una nueva urna. En el Acta, el escribano tampoco dice cuáles son exactamente los restos trasladados:

> … componen la comisión que ha de verificar la traslación de los restos del General Don José Artigas á (sic) *la Urna (sic) que nuevamente se le ha desinado (sic)*, cuya operación se ha efectuado como se dispone cerrandose (sic) ermeticamente (sic) la caja interior de plomo y la que contiene esta con llave de la Urna la que la Comisión pasa á (sic) poner en manos de su Excelencia el Señor Ministro de Guerra … (en Carámbula, 1956, 285).

En junio de 1859, se decide la remodelación del Cementerio Central, justo cuando "también se disponía a generar una galería de hombres ilustres (…).Las autoridades y políticos del momento expresaron su intención de generar un panteón destinado a los hombres ilustres y servidores de la patria" (Bielli y Erchini, 18).[126] Mientras tanto, los restos de Artigas fueron trasladados al panteón familiar del entonces Presidente Gabriel Antonio Pereira, hasta noviembre de 1863, al inaugurarse la Rotonda. La Comisión del Cementerio tuvo que conformarse con la "compra de un Atril de agua manil y un pedestal forrado de pana negra para poder

[126] Atenas también marcó esta tradición, que en términos mayoritarios se mantiene. Si las sepulturas más arcaicas reunían a todos los integrantes de la familia aristocrática (hombres, mujeres, ancianos, niños), el cementerio público de la polis, "se trata de una oposición funcional que dentro del mismo grupo aísla a los *ándres*,- adultos y ciudadanos- soldados, separados para siempre de sus padres y de sus hijos pero también de sus mujeres: la ciudad ateniense, es quizá, más que toda otra polis, un 'club de hombres', y hasta el paralelismo espartano de la guerra y la reproducción (…) sería allí inconcebible. La guerra es asunto de hombres y lo son también los funerales cívicos" (Loraux, 45). En el Panteón Nacional del Cementerio Central están los restos de una única mujer: Delmira Agustini.

colocar con decencia la Urna" (en Assunção y Pérez, 229).[127] Un particular, el Director de Cementerios, Pedro E. Bauzá, aunque vinculado a las instituciones por su cargo público, por iniciativa privada también, decidió hacer una urna nueva:

> La tumba del General Artigas, fundador de nuestra nacionalidad, no revestía esa pompa exterior que también da prueba del culto que los pueblos conservan de sus glorias. Una pequeña caja de caoba sobre un pedestal de madera ordinaria constituía el túmulo del primer ciudadano uruguayo. Yo pensé que nuestro decoro nacional no estaba consultado, y entonces mandé construir una gran urna de las más finas maderas fesoneada (sic) de plata y un pedestal en armonía con este trabajo de arte y positivo valor (Bauzá, en Assunção y Pérez, 232).

El acta que certifica el pasaje de los restos a esta nueva urna es muy parca. Parece desprenderse de esta misma parquedad que no hubo manipulación de los restos, y que solo se trasladó a la nueva urna de madera, más lujosa, la caja de plomo que contenía los restos, aunque no se dice expresamente ni se dan detalles.

> Siendo las once de la mañana, se procedió … a la traslación de los restos del Sr. General D. José Artigas a la urna mandada construir por el Director de Cementerios y para cuya ceremonia el Superior Gobierno prestara su aprobación.
>
> Esto hecho, celebróse un responso por el Sr. Capellán del Establecimiento, cerrándose la urna cuyas llaves fueron entregadas por el Director de Cementerios a los Señores Ministros ya nombrados, por el carácter de depósito nacional que custodian (Assunção y Pérez, 232).

En 1877 Lorenzo Latorre mandará hacer una urna de plata, y en 1884 Máximo Santos declarará el 23 de setiembre "día de duelo nacional". Siempre los restos estarían en el centro de la Rotonda. Según figura en "El Panteón Nacional" de la Biblioteca del Palacio Legislativo, (1979) "anteriormente la urna con los restos de Artigas ocupaba el centro, y a su lado estaba la urna con los restos mortales de Manuel Antonio Ledesma. Actualmente el centro quedó vacío y la urna de Ledesma fue ubicada en el mismo recinto central, entrando a la derecha" (p. 17).

[127] La comisión del cementerio no pudo hacer todo lo que pretendía: hubiera sido necesario alhajar la capilla de la rotonda, "hacer una escalinata con su catafalco para colocar los restos del General Artigas" (Assunção y Pérez, 229), pero se priorizó el atril y la urna.

Efectivamente, hoy en día el Centro del Panteón Nacional está vacío[128]-y los restos de Ledesma en Las Piedras. Así que si se mira a la izquierda, al terminar de bajar la escalinata, lo primero que se ve es la urna del coronel Lorenzo Latorre, cuyos restos fueron repatriados por la dictadura en 1975, y que todavía están en ese lugar. Si en el 2006 hubo un decreto que recordó no rendir homenajes fúnebres a los ex dictadores, y aunque, como desarrollo páginas adelante, en el Uruguay que se preparaba para el Bicentenario se propuso sacar los restos de Artigas de un Mausoleo inventado por la dictadura, aparentemente todos olvidaron el homenaje que la misma hiciera a Latorre, colocando la urna con sus restos en el Panteón Nacional. Y que todavía sigue allí.

Recién se volverían a movilizar los restos de Artigas en la dictadura, a una urna de plata, que fue sellada. Esta es la que hasta hoy está dentro de la urna de madera que se ve en el Mausoleo. Mientras se esperaba la inauguración, se realizaron otras actividades. El 29 de diciembre de 1976, se controló el estado de los restos del Prócer.[129] El acta labrada constata:

> 1°)- que los restos se encontraban envueltos en una Bandera Nacional conjuntamente con gran cantidad de algodón, se procede a retirar los huesos para efectuar su limpieza y reacondicionamiento

[128] "Si bien no existe ninguna ley nacional o decreto departamental que disponga que la Cripta de la Capilla del Cementerio Central sea considerada como 'Panteón Nacional', se tiene noticias que por la muerte del señor José Ellauri y por Decreto N° 907, del 25 de noviembre de 1867, se autorizó su inhumación en dicha cripta, hasta tanto se construyera el mausoleo que se denominaría: 'Panteón Nacional', y como desde la época de los romanos 'la costumbre hace la ley', después del fallecimiento del señor José Ellauri se siguió inhumando en dicha Cripta a las personalidades que por los servicios prestados a la República merecen descansar en el 'Panteón Nacional'" (Serra Maderna, Claudio, en Pérez, Wilfredo (director). *Panteón Nacional*. Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1979. Serie Temas Nacionales, Nº 8, p. 11). Aquí mismo se transcribe la discusión del 11 de octubre de 1890, en relación a esta denominación (pp. 96-105).

[129] Se procede a abrir la urna que guarda los restos del Prócer General José Artigas –la cual fuera mandada construir durante el Gobierno del Gral Lorenzo Latorre en el año 1877, y que fuera ejecutado por el ebanista Pedro Antonio Bernat– a los efectos de realizar en el regimiento "Blandengues de Artigas de Caballería N° 1 la restauración de los mismos. Al respecto se considera Primero: Dentro de la urna de madera se encuentra otra urna de plata la cual está sellada y contiene los restos del Gral José Artigas. (Acta 29 de diciembre de 1976, Doc. 1,Fl. 1 E.d. N° 086709) . (Ver Anexos)

> 2°) Se percibe que tanto la bandera como el algodón que estaban dentro de la urna se encuentran apolillados" (Acta 29 de noviembre de 1976, Doc. 1,Fl. 1 E.d. N° 086709).[130]

El 6 de junio de 1977, "se procedió a trasladar los restos del General D. José Artigas de la urna donde se hallaban depositados a una urna de plata confeccionada con tal fin por la firma encomendada 'Leandri Hnos.' (en Assunção y Pérez, 530). Un particular, el señor Elbio Pena, de la firma Leandri Hnos. "selló la urna conteniendo sus restos". La urna de madera conteniendo la de plata, sería restaurada dos veces: en 1999 y en 2011 por la misma persona, el ebanista y blandengue Julio Alfonso, quien la consideraba una verdadera joya.[131] En 1999, el acta nos informa de más rituales, en una especie de cajas chinas vinculadas al culto al héroe. Fue el día 12 de julio, a las 8.30 de la mañana, que se abrió la urna en que estaban los restos desde el gobierno de Latorre:

> Se procede a abrir la urna que guarda los restos del Prócer General José Artigas –la cual fuera mandada construir durante el Gobierno del Gral. Lorenzo Latorre en el año 1877, y que fuera ejecutado por el ebanista Pedro Antonio Bernat– a los efectos de realizar en el regimiento "Blandengues de Artigas de Caballería N°1 la restauración de los mismos.

Al respecto se considera:

> Primero: Dentro de la urna de madera se encuentra otra urna de plata la cual está sellada y contiene los restos del Gral. José Artigas.
>
> Doc. 5 folio 2
>
> Segundo: Acto seguido se procede a colocar la urna de plata en una caja de madera que perteneciera al Gral. Oscar D. Gestido quien fuera Presidente de la República, cedido por su actual propietario el Cel. Oscar Gestido de las Campas, y que contendrá los restos del Prócer mientras se restaure la urna original. (en "Documentos del Señor Jefe del Regimiento Blandengues

[130] El artículo 3° del Acta deja percibir cierta desazón por esos restos apolillados: "se procede a efectuar un enlace con el Señor Jefe de la Casa Militar Central don Julio C. Rapela a los efectos de que el Señor Oficial General, como integrante de la Comisión del Mausoleo, determine qué conviene (…)". Agradezco al Jefe del Regimiento "Blandengues de Artigas" de Caballería N°1, Coronel Don Raúl Picapedra; al Capitán Ayudante Don Luis Acuña y a la encargada del Museo "Blandengues de Artigas", Cabo de Primera Leticia Etcheverry, el acceso a la lectura y transcripción de las actas conservadas en la carpeta titulada "Traslados de la urna del Gral. José Artigas".

[131] Al poco tiempo de terminar con la segunda restauración, Julio Alfonso murió. Según testimonio de la Cabo Leticia Etcheverrry, encargada del Museo de los Blandengues y compañera de trabajo del artesano, Alfonso estaba ya jubilado cuando en 2011 volvió especialmente a restaurar nuevamente la urna, y ya sufría de cáncer. Según Etcheverry, "pareció haber esperado a terminar su tarea para morir".

de Artigas de Caballería N°1. Traslados de la urna del General José Artigas", ver Anexos)

Estos últimos traslados se hicieron siempre en el Cuartel de Blandengues, y también en un lugar especial: el Salón de Honor. El mismo está en el primer piso del local, es un salón más "solemne" que otras áreas, pero quizá no el más práctico para que un artesano haga su trabajo. Pero, según los informantes consultados, "es obvio" que ese es el lugar que le corresponde a Artigas: el mejor.[132]

El Centenario de la muerte de Artigas: 1950

En agosto, se votó la Ley 11.473, que en su artículo 1° decreta: "La Nación rendirá honores máximos a José Artigas, con motivo del Centenario de su muerte" (D.O. 15 agosto 1950, N° 13.129).[133] Los apenas tres artículos de la Ley 484 de 1856 contrastan con los treinta y seis, desglosados en varios literales, de la de 1950. En esta se indica expresamente qué organismos participarán, los montos destinados, y en algunos casos cómo hacerlo.[134] Me interesa aquí el artículo 4, literal G, porque

[132] Como figura en la nota 30, entrevisté a las autoridades del Museo y del Cuartel de los Blandengues más de una vez. Siempre fueron muy amables. Las actas consultadas que menciono, están en una carpeta muy prolija, dentro de la que están, ordenadamente, las actas que tienen que ver con los traslados de la urna tal como se anuncia en la tapa. Se me permitió transcribirlas allí mismo, excepto las firmas siempre estando presente alguno de los funcionarios. Pero no se me permitió tomar fotos. Pregunté por algún soporte digital, pero no lo hay. Incluyo las dos aquí citadas, que son las que no figuran en el puntilloso trabajo de Assunção y Peréz. Ahí surgieron más preguntas. Por ejemplo, pregunté cuáles eran los restos. Nadie quiso responderla, y fue una pregunta incómoda. A la vez, más de uno de los funcionarios, me dijo haber estado presente cuando se manipularon los restos. A esa altura, lo que estaba claro, es que sí había restos, no cenizas. ¿Un cráneo o parte de él? ¿Un fémur? ¿Qué exactamente? Ante mi pregunta directa, me contestaron que no había una suela de zapato, aunque alguno había "oído algo de eso". Pregunté entonces si alguien había registrado fotográficamente el pasaje de los restos, o tal vez hubiera una película. Tampoco. Entonces pedí la ordenanza, el reglamento o la norma correspondiente –si es que la había– donde se prohibiera fotografiar los restos. O al menos la urna de plata. No hay fotografías ni películas. Pero tampoco hay una prohibición expresa. Es más, nadie recibió la orden de no decir qué restos había en la urna. Pero no se dice. Parece que el mito de Artigas necesita de la mediación de una urna de plata que no se puede ver. No se habla de los restos mortales –como los de todos los mortales– del héroe. Aunque no haya una norma que lo impida.

[133] Todas las citas de esta Ley están tomadas de la misma fuente, y a partir de aquí, para hacer la lectura más ágil, solo señalaré el artículo o/y literal correspondiente.

[134] Por ejemplo, la Dirección General de Correos deberá emitir series especiales de sellos. Pero excede los límites de esta investigación el análisis de esta ley en su totalidad. Me limito a los artículos que involucran honores fúnebres, motivo de este capítulo, y los que pautan el homenaje literario, en el capítulo 3.

es el que dará origen a las honras fúnebres. Ese artículo dispone para el "Ministerio de Defensa Nacional, doscientos mil pesos ($ 200.000.00) para los gastos que demanden los homenajes de las Fuerzas Armadas de la Nación", pero no se especifica qué exactamente debe hacer. No era necesario. Desde marzo estaba funcionando una Comisión designada por el Poder Ejecutivo, que en mayo ya había presentado un detallado plan de actividades,[135] aprobado por decreto:

> Artículo 1°- En el desfile militar a efectuarse el próximo 23 de setiembre en conmemoración del 1er. Centenario de la muerte del General don José Artigas, *las fuerzas militares rendirán honores reglamentarios* ante sus restos mortales. Artículo 2°- Comuníquese, etc. BATLLE BERRES.- *Francisco S. Forteza* (Decreto N° 16.491, del 21 de setiembre de 1950, en Boletín del Ministerio de Defensa Nacional, Tomo XLIX, Año XVIII, N° 2866, Montevideo, 3 de octubre de 1950, 41, énfasis mío).[136]

La ceremonia estaba pensada en las inmediaciones del Obelisco, lo que implicó otra ley autorizando el traslado transitorio de los restos. Y se obtuvo. La planificación precisa de cómo y qué se haría en ese momento está detallada en el informe presentado. Es así que el único velatorio "al aire libre", durante todo un día con su noche incluida, y pensado desde el comienzo como un espectáculo masivo que debía quedar documentado (¿documento-monumento?), se debió a una iniciativa de una Comisión emanada del Ministerio de Defensa, a pedido del Ejecutivo, en el entendido de que José Gervasio Artigas fue "el primer Soldado de la Patria", y también su máximo General.[137] Veamos los detalles.

---

135 Me refiero al Decreto N°16.075, del 1° de agosto de 1950. Ver texto completo en Anexos, Boletín del Ministerio de Defensa Nacional, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 287).

136 En los varios considerandos de la Ley también se insiste en los honores reglamentarios, esta vez, con fundamentación: nada más alto que el Prócer: "de acuerdo a los preceptos constitucionales corresponde se rindan al Presidente de la República, en su carácter de Jefe de las Fuerzas Armadas, *los honores reglamentarios*. –Considerando: que frente a la presencia augusta de los restos del Patriarca, no puede haber autoridad más alta que aquella que está encarnada en el espíritu del Prócer y por tanto es a él a quien *corresponden los honores de los Institutos Militares de la República"* (Decreto N° 16.491, del 21 de setiembre de 1950, en Boletín del Ministerio de Defensa Nacional, Tomo XLIX, Año XVIII, N° 2866, Montevideo, 3 de octubre de 1950,41, énfasis mío. A partir de aquí me refiero al Boletín con la sigla BMDN, para agilizar la lectura).

137 Quizá hay que relativizar esta afirmación. En el mismo informe se menciona expresamente que "el Presidente de esta Comisión Delegada fue (sic) invitado por las Comisiones Legislativas, para participar de las deliberaciones [y que las mismas] manifestaron su viva complacencia, por la calidad de los actos que esta Comisión Delegada ha proyectado para el homenaje" (BMDN, Año XVIII,

El "Informe y Anteproyecto de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo

El anteproyecto completo es muy extenso, y las propuestas pensadas desde y para las Fuerzas Armadas.[138] Se dividen en dos grupos:

> El primero … de exaltación artiguista, tendientes en su conjunto a fijar perennemente en la conciencia pública y de las Fuerzas Armadas particularmente, los perfiles más substantivos y recios de la personalidad del Precursor. Y en el segundo …, los homenajes de carácter público que han de rendir las Fuerzas Armadas de la Nación como ofrenda de devoción y reverencia a la figura excepcional del General Artigas (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 288).

Hay un punto adicional: se prevé expresamente la documentación gráfica de las ceremonias programadas.[139] Gracias a ello será posible la realización de la primera película documental sobre Artigas (ver capítulo 3). Uno de los actos que se documentarían era la ceremonia de las honras fúnebres, también detalladamente prevista. Si bien el plan original era trasladar los restos a una bóveda especialmente construida en la Fortaleza del Cerro, los plazos no lo permitieron. Pero eso no impediría que

> Pueblo y Ejército mancomunados por el mismo sentimiento y anhelo de exaltación y recuerdo, en apretadas filas, rindan su homenaje: el primero,

Tomo XLVIII, N° 2828, Montevideo, 22 de julio de 1950, 288). Pero más allá de la colaboración, la redacción del informe pone énfasis en la autoría de las iniciativas.

[138] Su reproducción en el Boletín del Ministerio de Defensa correspondiente ocupa desde la página 288 hasta la 310 inclusive (ver Anexo correspondiente). Me detengo solo en relativo a mi tema. Señalo algunos ejemplos: divulgación, unificación y oficialización de imágenes de Artigas, y su uso respectivo, señalamiento de lugares históricos, envío de delegaciones a Paraguay, denominar 1950 como "Año de Artigas", concursos de tiro y Pentathlon militar, paradas y desfiles militares con delegaciones extranjeras especialmente invitadas, colocación de placas conmemorativas, plantación de árboles, etc. Se proponían más honras fúnebres: "localización de los muertos en la Batalla de Las Piedras, y erección de un monolito recordatorio [porque] el primer deber de un pueblo es rendir homenaje a sus hijos que supieron hacer el holocausto de su vida en la lucha por la Independencia de su Patria" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, p. 303). Se propone también la "repatriación de los restos de los hijos del General Artigas: Coronel Manuel Artigas y Teniente Coronel Santiago Artigas" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 303).

[139] En el Bicentenario también se tendrá el cuidado de registrar en imágenes todo lo posible, generando memoria, y también de hacerlas públicas y accesibles. En el 2013 se decide la liberación de los contenidos del Bicentenario a través de internet (Wikimedia Comons y Flickr): "Desde que comenzaron las celebraciones del Bicentenario, el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) financió la generación de contenidos relacionados con la identidad nacional, como fotografías y videos. Estos materiales serán preservados una vez finalizado el proyecto y pueden ser difundidos en forma libre y gratuita" (en https://wikimedia.uy/2013/07/31/liberacion-de-contenidos-del-bicentenario/)

> con la presencia llena de fervor y unción patriótica y el segundo, presentando sus armas como el máximo honor a la memoria del Primer Jefe, en el lugar que tuvo su Cuartel General de "Las Tres Cruces" (hoy Parque José Batlle y Ordoñez–ex de los Aliados) (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 300).

El traslado de los restos era necesario por dos motivos: la veneración pública (y en eso no había diferencias con las anteriores ceremonias) y para que otra vez, Artigas pudiera pasar revista a sus tropas. Que se explicite este simbolismo sí es novedoso, revive a Artigas desde un acto simbólico: "para [que] luego de haber tomado por Bulevar hacia el sur, los restos del Prócer, 'revisten simbólicamente' a las tropas en orden de parada" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 301).

El ceremonial está desglosado en diez literales que regulan con total precisión día, hora, participantes y su ordenamiento, trayecto de la caravana fúnebre escoltada por los Blandengues, el homenaje del Presidente de la República, el paisaje sonoro ("el son de la música solemne que ejecutará la Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E y que será transmitida por alto-parlantes" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 301). En ningún momento se menciona la Marcha Fúnebre, solo "música solemne". Nunca se habla del "Himno Nacional", ni del "Himno a Artigas", como sí se hará durante la inauguración del Mausoleo de Artigas, en la dictadura militar. Hay más novedades: una, y es la única vez que sucede, "el acto se realizará sin parte oratoria porque no puede haber palabra que trasunte la honda emoción de los momentos que se viven" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 301).[140] En 1856 los oradores fueron tantos que algunos se quedaron sin hablar. En 1977, habrá uno solo, obviamente militar: el General Vadora. En el 2011, otros tiempos, un intelectual: Daniel Vidart. En 1950, no se buscó un Pericles, se buscó, lisa y llanamente, la emoción de los asistentes. Y por única vez la polis, efectivamente, entendió que nadie podía representar a Artigas con palabras.

[140] En el capítulo 3, el apartado correspondiente al primer documental sobre Artigas, me pregunto hasta dónde la función del orador no está cubierta (¿encubierta?) por el narrador que con su voz acompaña toda la película.

La segunda novedad, es que las honras fúnebres fueron pensadas desde la muerte misma: se haría, literalmente, un velorio, al que asistirían los deudos. Cada ciudadano podría convertirse en un deudo velando a su Padre, y no sería solamente un espectador de una ceremonia:

> Durante todo el resto de la tarde, la noche y hasta la mañana siguiente, la urna permanecerá a cielo descubierto para veneración y ofrenda del pueblo, todo iluminado con profusión de antorchas y fuegos votivos, instalados en torno. Se ejecutará por bandas militares seleccionadas, música solemne a distintas horas" (BMDN, Año XVIII, Tomo XLVIII, N° 2830, Montevideo, 2 de agosto de 1950, 301).

Otra nota originalísima es la exposición de la urna a cielo descubierto, aunque claro que también el despliegue de "fuegos votivos" implicaba la puesta en escena de un espectáculo. Según las imágenes en el documental, la idea de que la urna estuviera tan "cerca" de la gente resultó. Se ven rostros con lágrimas, niños que se acercan a depositar flores, mucha gente congregada incluso por la noche. Otro detalle. Se esperaba trasladar los restos en una cureña, lo que hubiera sido indudablemente más solemne. Pero finalmente se utilizó un tanque. Este tanque se conserva actualmente en el Museo de los Blandengues, acompañado de una placa que dice en letras mayúsculas:

> "M3A1 'STUART'. EL 21 DE SETIEMBRE DE 1950, COMO PARTE DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL CENTENARIO DEL FALLECIMIENTO DE NUESTRO PROCER (sic) LA URNA CON SUS RESTOS MORTALES FUE CONDUCIDA DESDE EL PANTEON (sic) NACIONAL EN EL CEMENTERIO CENTRAL AL PIE DEL MONUMENTO A LOS CONSTITUYENTES DE 1830, DONDE SE REALIZO (sic) UNA PARADA MILITAR A LA QUE ACUDIERON REPRESENTANTES DE DIFERENTES PAISES (sic) DE AMERICA (sic). EL TRASLADO FUE REALIZADO EN ESTE TANQUE MODELO M3A1 'STUART' SIENDO CUSTODIADO TODO EL TRAYECTO POR EL REGIMIENTO BLANDENGUES DE ARTIGAS DE CABALLERIA (SIC) N° 1" (Transcripción de la placa fotografiada en visita al Museo).

Esto importa porque es un ejemplo de cómo los lugares de la memoria van cambiando de significación. El escenario que había sido elegido por haber sido "el lugar en que tuvo su Cuartel General de "Las Tres Cruces", es recordado por el monumento a una Constitución que seguramente no era la que Artigas hubiera escrito. Pero el documento del Ministerio de Defensa que estoy utilizando aquí no

es explicado en las escuelas, mientras que el Museo de los Blandengues recibe visitas de escolares todo el año. Cada visita dura aproximadamente dos horas. Los escolares cuentan con espacios abiertos –como en el que se encuentra el tanque– muy adecuados para los niños y sus juegos, que además pueden tomar todas las fotos que quieran, y verse en la página del Museo después. Por lo que seguramente los que hayan leído esta placa –y las maestras que los acompañan probablemente la utilicen para las clases posteriores–, recordarán a Artigas vinculado a los Constituyentes, no a su Cuartel General.[141] Otro eslabón a agregar a la cadena que José Rilla ya encadenó tan bien: "(…) en junio 19, natalicio de Artigas, y casi un mes más tarde, la jura de la primera Constitución el 18 de julio. La independencia es del 25 de agosto, según rezan todos los calendarios. Y, finalmente, el 12 de octubre, Cristóbal Colón descubre América" (Rilla, 223).

La inauguración del Mausoleo (1977)

Según Jelin, "los golpes militares mostraron, apenas instalados, una voluntad activa para su conmemoración futura" (Jelin, 2017, 157), además de intentar marcar "su continuidad con las glorias de los héroes patrios de comienzos del siglo XIX" (Jelin, 2017, 157). La dictadura uruguaya no fue la excepción, y la decisión de crear el Mausoleo encaja en esos parámetros. Expresiones como "nación", "oriental", "verdaderos uruguayos", inundaron la prensa y la televisión. Se cambió la nomenclatura de las calles y rutas;[142] abundaron las campañas publicitarias con la creación de la DINARP, hubo "una suerte de fiebre iconográfica en cuadros, esculturas y pabellones" (Marchesi, 2013, 361). Se pretendió recuperar la figura del general Lorenzo Latorre, que también fue repatriado. Se reivindicó la

[141] Si bien hay meses con más visitas de escuelas, se estima que solo en agosto de 2018 concurrieron aproximadamente más de dos mil escolares. Agradezco a la funcionaria Cabo de Primera Leticia Etcheverry estos datos, la detallada información sobre el funcionamiento del Museo y el amplio acceso al mismo.

[142] "Asimismo, una de las rutas se llamó Brigadier General Juan Antonio Lavalleja. Las otras carreteras fueron denominadas Brigadier General Manuel Oribe, General José Artigas, Andrés Artigas, Brigadier General Fructuoso Rivera y Coronel Leonardo Olivera. Mediante esta decisión, los habitantes del territorio nacional pasaron a estar comunicados, literalmente, a través de los héroes nacionales" (Cosse y Markarian, 47).

gesta de los Treinta y Tres Orientales en el "Año de la Orientalidad" en 1975.[143] Pero Artigas eclipsaba a todos, así que se trabajó para apropiárselo. Eso pareció lograrse en 1977, cuando se inauguró el Mausoleo, con nuevas honras fúnebres. Antes, hubo otras actividades tendientes a generar un relato de nación acorde a las necesidades dictatoriales. En 1975, se hizo la muestra "El Nacimiento de Nuestra Nación", nombre elocuente, que se puede considerar un ensayo o antecedente de lo que se vería en 1977 con la inauguración del Mausoleo. La muestra se hizo en el Palacio Legislativo: "la contundente 'monumentalidad del edificio' fue utilizada para contagiar el inaprensible sentimiento patriótico" (Cosse y Markarian, 59). Si en el Mausoleo se esperaba un lugar aislado, donde solo se pudiera mirar al héroe, en la muestra, el recorrido siempre en una sola dirección posible, narraba la nación desde un proceso lineal y sin fisuras. También esta vez se "apelaba a un montaje 'teatral' de los símbolos patrios" (Cosse y Markarian, 59), y también en el Catálogo preparado por Assunção se plantea la "tesis independentista clásica, a la que Real de Azúa definió como 'interpretación romántico-providencialista de la independencia oriental tal como la habría ido encarnando el curso de su pueblo desde la condición de dispersa tribu indígena hasta 1830" (en Cosse y Markarian, 60). Las semejanzas son tantas, que también el Artigas de la Plaza Independencia se entendió uno solo e indivisible con un héroe muerto, enterrado, como se desprende de la siguiente descripción de parte del trayecto: "un túnel ilustrado exclusivamente con una fotografía ampliada a tamaño natural del friso monumental del monumento a Artigas de Zanelli. Por ese pasadizo de 30 metros, el visitante caminaba escuchando la marcha fúnebre" (en Cosse y Markarian, 62). Por último, si la exposición "demostraba" según Assunção que "el espíritu de autonomía de nuestro país y de sus gentes, sigue una línea definida y creciente" (Assunção, en Cosse y Markarian, 60), el libro *Inauguración de su Mausoleo* dedica los primeros capítulos a los homenajes previos, porque así se mostraba la concreción del que se

[143] Remito al respecto al estudio de Cosse y Markarian según bibliografía. Aldo Marchesi también menciona la "Semana de Lavalleja", que conmemoraba la victoria de las tropas comandadas por Lavalleja en Sarandí, como una de las fiestas populares con participación popular, que incluyó "la noche de los Fogones", idea del Coronel Pascual Cirilo (ver Marchesi, 2013, 363 y ss.)

pretendió el máximo y definitivo homenaje: el Mausoleo. En la "Exégesis Preliminar" del libro se dice: "Por eso, en el pórtico de este libro destinado a recordar los homenajes póstumos al Prócer, *que siguen una gráfica ascendente, hasta la culminación del Mausoleo,* es necesario que rindamos homenaje, también, a todos los que, de un modo u otro, han hecho posible esta majestuosa obra" (Assunção y Pintos, 1978, 20, destacado mío). Desde el vamos, el Mausoleo significó para la dictadura la culminación –en el doble sentido de lo último y lo mejor– de un proceso tan "bien" alcanzado, que no necesitaría más. Si en la muestra se contaba el nacimiento de la nación, el Mausoleo contaría su llegada a la adultez. Así, aunque el proyecto ganador incluía dos frases de Artigas: "Clemencia para los vencidos" y "Mi autoridad emana de vosotros y ella cesa ante vuestra presencia soberana",[144] la dictadura, con la resolución N° 241/976 (9 de marzo de 1976), solo dejó fechas, no ideas. La transcribo:

> Considerando: que debe darse aprobación a lo informado por dicha Comisión Honoraria y ratificarse el criterio por ella sustentado respecto de las inscripciones o leyendas a efectuarse en el Mausoleo en construcción, porque como ella señala en su informe las inscripciones a efectuarse en el Mausoleo al General Artigas deben referir los principales hitos de su vida y obra, de manera que, conforme a la vocación de permanencia de ese Monumento, no pueda vincularse su erección a ningún momento de la vida institucional o política de la Nación.
>
> La elección de frases de su ideario, que excede en todo caso a la capacidad de discreción de cualquier autoridad pública, podría conducir, aún con ausencia de ese designio, a un irreverente empleo de sus expresiones en beneficio de ideas políticas determinadas, lo que desconocería, en definitiva, la esencia del pensamiento artiguista: la afirmación y la unidad de la Nación Oriental (http://www.impo.com.uy/diariooficial/1976/03/16,carilla 5)

En el mismo documento se decide cuáles serían las inscripciones en los muros, o el relato que liga la vida de Artigas con la del Ejército y la dictadura en particular:

> 1º Apruébase el criterio planteado por la Comisión Honoraria encargada de entender en todo lo relacionado con la erección del Mausoleo en la Plaza

[144] Así lo afirmó años después Alejandro Morón en una entrevista, recordando además que "la obra estuvo parada algún tiempo hasta que sacaron un decreto cambiando las frases que habíamos elegido, porque eran consideradas subversivas" (en "El País", 19 de junio de 2009, p. 11. Ver reproducción del artículo en Anexos).

Independencia que albergará los restos del General Artigas, respecto de las inscripciones a efectuarse en el mismo.

2º Dichas inscripciones serán únicamente las siguientes:"

-"Nacimiento del General José Artigas

19 de junio de 1764

-Batalla de Las Piedras

18 de mayo de 1811

-Exodo (sic) del Pueblo Oriental

Octubre de 1811

-Instrucciones del Año XIII

13 de abril de 1813

-Protector de los Pueblos Libres

1815

-Exilio al Paraguay

Setiembre de 1820

-Muerte del General José Artigas

23 de setiembre de 1850

-Repatriación de los restos del General José Artigas

19 de setiembre de 1855

-Inauguración del Monumento al General José Artigas

28 de febrero de 1923

-Inauguración del Mausoleo al General José Artigas

La última inscripción aparece sin fecha, esperando los efectivos cumplimientos de los plazos previstos. Pero sí ocupa el cierre del relato. Después del Mausoleo, nada más sería necesario ni digno de recordar. Los restos de Artigas iban a ser, literalmente, enterrados en pleno silencio, porque no se habían permitido las frases –ninguna frase– del héroe en las paredes del Mausoleo. Solo fechas que aunque se anunciaban como "los principales hitos de su vida y obra", incorporaban a un Artigas muerto y sepultado.[145]

[145] Según Cosse y Markarian, Esta apropiación militar del héroe nacional se simbolizaba en dos acontecimientos sintomáticamente asociados a su muerte. Antes de 1973, habían trasladado los restos de Artigas a un cuartel para evitar que l*os enemigos de la nación* se apoderaran de sus despojos mortales. En 1975, mientras Bordaberry planeaba exponerlos al público, la corporación militar conmemoró solemnemente el aniversario de la muerte del héroe, fecha que según C. Perelli 'sufrió

A partir de esta investigación he ido más de una vez al Mausoleo, antes de que se incorporaran frases de su ideario, y después también. Algunas veces porque la casualidad me acercaba al lugar, y otras a propósito. Por lo menos tres de las veces que fui al Mausoleo, había grupos de escolares con sus maestras, pero no adentro sino afuera, arriba, en la Plaza Independencia, incluso en invierno. Una de esas jóvenes maestras me dijo que no habían bajado al Mausoleo con los niños. Y que ella solo lo había hecho una vez, cuando hacía sus prácticas. Yo sí bajé más de una vez, mirando… Por ejemplo, al terminar de bajar los tres tramos de escaleras, antes de entrar al recinto cerrado, uno puede mirar hacia arriba. Según cómo y desde dónde se ubique, se ven retazos de edificios, de cielo o del monumento ecuestre. Una de esas veces, se veían a través de una malla que oficiaba a modo de techo. De forma tal que el espacio abierto que va quedando entre los muros, ya se empezaba a cerrar también "arriba". El cielo estaba en ese momento cruzado de alambre. Hasta hoy, llegar a homenajear la urna implica casi un camino a la ultratumba, descendiendo los tramos de escaleras de cemento gris, que desembocan en un foso, en el que unas puertas –no todas abiertas–, permiten el acceso al interior. Allí el juego de luces acompaña más al monumento que al visitante.[146] Hoy, además de fechas hay frases de Artigas. En el centro del recinto, lugar de privilegio, se encuentra la urna con los restos, en tumba adecuada: se llega a ella por pisos de granito negro, a la que se desciende por cinco escalones que la hunden más todavía. Además, "el basamento está rodeado de un foso de defensa, destinado a evitar que los visitantes se acerquen al lado de la urna" (en *Revista Hábitat*, N° 29, agosto de 1977, 11). El héroe es intocable. Al inaugurarse, nada más, ni en las paredes grises ni en los pisos negros que distraiga la atención, o que permita una mínima reconstrucción de nada: ¿en qué papel se escribieron las Instrucciones? ¿Cómo eran

una 'apropiación simbólica' por parte de las fuerzas armadas nacionales (Cosse y Markarian, 67, destacado de las autoras). Pero tal como vengo desarrollando, conmemorar la muerte de un héroe es propio de los estados, sin importar su filiación. Celebrar un héroe –y todos lo hacen– es exponer las virtudes de la polis, que se apropia de las del héroe, tal como plantea Loreaux.

[146] "La iluminación exterior está incorporada a los elementos arquitectónicos que rodean al Monumento …. La luz resbala ascendentemente por los muros, valorizando las leyendas y haciendo notar, en la penumbra, el potente casetonado del techo" (en Revista Hábitat, N° 29, agosto 1977, 10).

las carretas del Éxodo? ¿Qué armas se usaron en Las Piedras? ¿Cómo era el uniforme de Artigas? ¿Cómo vestían los gauchos? Nada. Lo que hay dentro del Mausoleo es la idea pura, la abstracción de un mito llamado Artigas, como reza la urna (ni siquiera un José Gervasio).[147] Artigas mudo y resguardado, en el foso. Hasta hoy, a pesar de las frases agregadas en modernos paneles, no hay nada en el Mausoleo que permita interactuar (nada que tocar, nada que oler, ninguna música que oír: solo silencio). Si el visitante le pregunta a los dos Blandengues que custodian la urna algo tan simple como si se puede tomar una foto (porque tampoco hay carteles que lo digan, como si también se impidieran la entrada de la más simple realidad cotidiana), permanecerán en silencio. Con suerte, logrará un movimiento de las cejas. Pero nada más. En definitiva, no es fácil discernir si, efectivamente, se logró un "silencioso y permanente homenaje" o si lo único que hay es un silencio permanente.

En el año 1972, según decreto N°236/972 del 3 de abril, se dispuso el traslado provisorio de los restos de Artigas desde el Panteón Nacional del Cementerio Central, al Regimiento de Caballería N° 1, Blandengues de Artigas. Aunque el homenaje fue uno de los motivos, la precaución lo fue más. La "sedición" ya había robado la bandera de los Treinta y Tres Orientales del Museo Histórico Nacional, y se temía que a los restos del héroe le siguiera igual destino.[148] El traslado era

---

[147] En este sentido, la diferencia con el Museo Casa de Gobierno que está a unos pocos pasos, cruzando la calle, es significativa. Allí están los presidentes, no los mitos. Y los presidentes usaban vajillas, llevaban sus relojes atados con los cabellos de sus esposas, finamente entrelazados, pulían sus espadas y elegían el uniforme que utilizarían para retratarse. Podían encargar sus monturas a Francia, y usar rapé, y dentro de lo legal, marcar las diferencias en sus bandas presidenciales. Tenían –tienen- un rostro que a través del cuadro o de la fotografía, según cuán cerca en el tiempo estén, dice cómo eran. No hay enigma.

[148] Al inaugurarse el Mausoleo en 1977, todavía se mencionaba el episodio, y los diarios se encargaron relacionar los dos hechos. La crónica del 20 de junio de *Mundo Color*, dice: "los soldados con sus armas a la funerala despidieron al Jefe que había estado en custodia durante cinco años en su salón de honor. Fue en épocas de la subversión apátrida que fue trasladada para preservar los sagrados restos. Ya los delincuentes marxistas habían robado la bandera de los Treinta y Tres del Museo Histórico Nacional" (en Assunção y Pérez, 559). Y siguió dando que hablar. Mucho después, El cuarteto de Nos, se rio de todo este episodio en la canción "Tupamaro" (2009), que cuenta la realización del deseo de un oriental bastante atípico, que en vez de elegir viajar al momento del "como el Uruguay no hay" y dar la vuelta olímpica con la selección del 50, prefiere viajar a los 60 y ser tupamaro: "Pero el hechizo se terminó al llegar a la meta / escapando por el túnel de Punta Carretas / y al regresar entre mis ropas / encontré la famosa bandera de los 33 / los fachos que aun

provisorio, porque ese mismo año, y por decreto 329/972 del 19 de junio, se dispuso la construcción de un recinto "digno del Prócer", que debía "servir de sitio de peregrinación cívica, de reflexión individual, de serena meditación, de reencuentro con los valores esenciales de todos los hijos del país". Un mausoleo invita a respetar la muerte y al muerto, no a recrearlo. Quien está enterrado en un mausoleo es un arquetipo. Y desde este punto de vista, el mausoleo es "una obra de calidad, extraordinariamente adecuada y digna para su propósito" (BASES, 15):[149] "La operación [de realizar el mausoleo] suscribe un esquema tautológico que remite al puro símbolo como sede de "lo nacional" (BASES, 105), que es lo que los militares pretendían pero los anteriores gobiernos, desde la constitución misma de la República Oriental del Uruguay, también. Desde el inicial proyecto de José María Reyes (1831) al de Carlos Zucchi (1837), se apuntaba a una plaza que se volviera "centro, [dejar] de ser mera bisagra para pensarse como núcleo estático, central, simbólico" (BASES, 102). Tanto la estatua ecuestre como el mausoleo creado en armonía con ella materializan ese simbolismo. La idea se efectiviza en el marco de los festejos del "Año del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825" en 1975, el "Año de la Orientalidad".

> El Poder Ejecutivo llamará a concurso de bocetos entre proyectistas nacionales para la erección de un mausoleo en la Plaza Independencia, que albergará los restos del Fundador de la Nacionalidad, General Artigas, en donde recibirán sepultura definitiva.
>
> En el llamado a concurso de bocetos, se preverá especialmente que el diseño del mausoleo permita que la urna que contiene los restos del General Artigas, quede expuesta, de forma de permitir la veneración pública.

El llamado estuvo restringido a artistas nacionales –diferencia importante en relación al monumento al héroe de la Plaza Independencia, cuyo vencedor definitivo fue un extranjero–. Se presentaron veintiocho proyectos. La dictadura

---

la buscan / no saben que la bandera está / en el bombo del cuarteto". Me detengo en este grupo y su versión de Artigas más adelante. En el 2009, cuando se volvió a plantear la posibilidad de trasladar los restos de Artigas, otra vez se mencionó el tema en las discusiones parlamentarias.

[149] A partir de aquí me refiero de este modo a las "Bases para el Concurso Público de Anteproyectos para la Remodelación de la Plaza Independencia de Montevideo", Ministerio de Transporte y Obras Públicas, 2010. La Comisión que redactó las Bases se conformó en el 2009. Se preveía como fecha máxima de presentación de proyectos el 9 de setiembre de 2010. Finalmente, se otorgaron los premios, pero no se concretó la remodelación.

respetó las formas: concurso público. Se presentaron arquitectos de reconocida trayectoria. Los vencedores, Lucas Ríos y Alejandro Morón, ya habían sido premiados otras veces.[150] Así, el Mausoleo, que se quiso fuera imagen del particular artiguismo que la dictadura quería imponer, también reforzaba la centralidad que ya desde el siglo XIX se le había querido infundir a la Plaza Independencia, cuya "concepción como recinto urbano estuvo en principio asociada a la celebración de un nuevo tiempo institucional" (BASES, 93), ya fuera la República o en este caso, la dictadura.[151]

El Mausoleo se inauguró, valga la paradoja, el domingo 19 de junio de 1977, por lo que se festejó el cumpleaños de Artigas con un entierro. Se suspendieron los espectáculos comunes en los fines de semana. La prensa debió anunciar que *"estarán suspendidos voluntariamente* todos los espectáculos públicos, incluidos carreras de caballos, fútbol, teatros y cines. La decisión depende de los empresarios, pero se descuenta la adhesión a la ceremonia patriótica" (*El País*, 14.6, p. 51, en Demasi et al., 2004, 415, destacado mío). El ceremonial de la Patria –y sus actores– no querían tener ninguna competencia. Otra vez, todo estuvo pensado como un gran acto teatral, con personajes, espectadores y actores principales. Lo dicen también las crónicas: "el espectáculo adquiría imponentes proporciones" (*El Diario*, 20 de junio de 1977, en Assunção y Pérez, 548). Según Emilio Irigoyen, la dictadura vio en este tipo de monumentos y en las plazas,

> como una zona de puesta en escena y encuentro entre la multitud de los gobernados y el cuadro de gobernadores. Una suerte de útero en el que distribuir a los hijos de la patria durante los actos públicos y un escenario para la manifestación de esta como entidad y para la aparición de líderes como mediadores entre ella y el pueblo (Irigoyen, 2000, 146).

---

[150] "Los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro R. Moron (sic), constituyen, sin duda, uno de los equipos más representativos de la arquitectura uruguaya de hoy día. Ganadores de los concursos públicos de la Junta Departamental de Montevideo, del Banco Central, de la sede de la Sociedad de Empleados Civiles de la Nación, del Grupo Habitacional de la Caja Bancaria de la Unión, y ahora del Mausoleo de Artigas, cuentan entre los mejores arquitectos del país" (en Revista hábitat, N° 29, agosto de 1977, 10).

[151] Me detengo en un análisis más detallado de la Plaza Independencia entendido como lugar de memoria en el Capítulo III. Por ahora rescato que la Plaza prácticamente se "inventa" con el país independiente, y que "es la conjunción de un nuevo proyecto de nación y un intento de relato histórico alternativo lo que la explicará y justificará como espacio instaurador" (BASES, 93).

El clima colaboró para que este fuera de los entierros más sombríos de Artigas: "hasta (…) el cielo plomizo coroló (sic) el cortejo" (en *La Mañana*, en Assunção y Pérez, 557). Otra cronista habla de "un cielo muy gris, y haíto de nubes" (*Ib.* 551). Según varias crónicas, la Marcha fúnebre sonó incansable. Un ejemplo: "Sonaron los timbales y los quejosos instrumentos de viento. El público hizo un solemne silencio, sólo se escuchaban ritmos dolientes de la marcha fúnebre (…) que no cesaron" (*El Día*, 20 de junio de 1977, en *Ib.* 551). Y aunque desde las primeras décadas del siglo, con la impronta batllista y sus reformas, hasta el período dictatorial, muchas cosas habían cambiado, una permaneció y estuvo muy presente en este entierro: el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos, que estaba previsto en el Programa de los Actos:

> Inmediatamente después del arribo del cortejo se ejecutará el Himno Nacional. A continuación hablará el Comandante en Jefe del Ejército, Tte. Gral. Julio César Vadora. Posteriormente se interpretará el Himno a Artigas y se transportará la urna al Mausoleo (en Assunção y Pérez, 541).

Destaco que no hubo necesidad de aclarar nada. En 1977, se seguía entendiendo que había un solo "Himno a Artigas". La prensa tampoco hizo aclaraciones. Para *El Día*, "otro momento de vibración patriótica, la constituyó la inmediata ejecución del Himno a Artigas, entonado con emotivo calor por los estudiantes y escolares" (*Ib.* 553), estudiantes que evidentemente ya lo habían aprendido y cantado desde mucho antes. *El País* también lo menciona sin explicar cuál es: "faltaban cinco minutos para las 17 horas, cuando culminó la ejecución del Himno a Artigas, coreado prolijamente por los estudiantes presentes en la Plaza Independencia" (*Ib.* 555). Aunque todos los cronistas insisten en destacar la multitud, no dejan de aparecer frases como "En el cruce de Tristán Narvaja, se integró el cortejo y *se dispuso* que el público caminara algo más atrás" (en *El Día*, *Ib.* 552). "Los nutridos *efectivos de seguridad* facilitaron el movimiento de las personas" (*Ib.* p. 553, énfasis mío). La concurrencia masiva de público destacada por la prensa, fue previamente asegurada. Cuando el cronista de *El País* dice que

> Decenas de miles de estudiantes y soldados, así como la espontánea participación popular, aseguran adecuado marco de homenaje al Fundador de nuestra Nacionalidad.

> Alumnos de Enseñanza Primaria, de Enseñanza Secundaria y de la Universidad del Trabajo, estarán alineados sobre la acera sur de 18 de Julio. Al frente, sobre la acera norte, estarán ubicados miles de soldados de todas las unidades militares de Montevideo.
>
> En la ceremonia estarán representadas igualmente todas las escuelas de Montevideo y del Interior de la República que llevan el nombre del General José Artigas. También se hará presente una delegación estudiantil de la Escuela Solar de Artigas, del Paraguay, integrada por alumnos de los cursos superiores acompañados de directora y maestras. (*El País*, 14.6, p. 51, en Demasi et al, 2004, 415).

Pero omite decir cómo se llegó a esas "decenas de miles de estudiantes" (la cantidad de soldados no necesita explicación: cumplían órdenes). Estaba rigurosamente previsto quiénes y cuántos irían.

> **I – PARTICIPANTES:**
>
> A)Los liceos oficiales y habilitados de la Capital participarán con una delegación integrada por:
>
> 1-En la Avenida 18 de Julio: 3 alumnos abanderados (Pabellón Nacional, Artigas y de los Treinta y Tres); 27 alumnos; Director del Liceo; 2 Profesores (Subdirectores o Profesores).
>
> 2-En la Plaza Independencia: 3 Alumnos abanderados; cada Liceo asignado a la Plaza Independencia, distribuirá sus alumnos en grupos de 3 y en tantas filas como indica el Anexo 4. Se tendrá en cuenta que entre las filas indicadas, una de ellas corresponderá al Director y a 2 Profesores del Liceo correspondiente, los cuales se sitúan detrás de los abanderados (En Assunção y Pérez, 542-543)

Hablar de "alumnos" es casi una formalidad, porque los "participantes" –y los mayores que los acompañan– reciben órdenes como si fueran soldados.[152] Además de concurrir con sus uniformes, se explicita cuál debe ser la disciplina del cuerpo: "Mientras se espera el pasaje del cortejo, los alumnos estarán en *posición de descanso* con las banderas apoyadas, *sin alterar la formación*" (literal H, Assunção y Pintos, 542, subrayados míos); cuando la cureña con los restos llegara a la bocacalle más próxima a la ubicación de la delegación, "estas formarán

[152] "El período se caracterizó por el incremento de las normativas disciplinarias dentro de las instituciones y un estricto control del espacio y de los cuerpos" (Marchesi, 2013, 376), más aún desde el 12 de febrero de 1975, en que la enseñanza fue intervenida. Los varones debían usar el cabello corto, las mujeres las faldas largas.

correctamente" (literal I, Assunção y Pintos, 542, destacados míos). Desde el principio, se imaginaron los actos masivos:

> En la Memoria Descriptiva del Concurso Público realizado, los Arquitectos expresaban la INTENCION (sic) de su proyectos, como la de desarrollar el concepto de que las grandes manifestaciones populares de homenaje al Héroe deben realizarse en la explanada actual, a cielo abierto, frente al Monumento que señala la entrada al Mausoleo, dándose posibilidades así a la más amplia exteriorización patriótica, y las ceremonias de un carácter menos masivo, que a manera de homenaje a Artigas realizan distintas delegaciones, se efectúen en el Mausoleo (en *Revista HABITAT*, N° 29, agosto de 1977, 10).[153]

Por fin, la urna con los restos fue depositada en el Mausoleo,[154] y fue el centro de las miradas: "La urna aparece así colocada a la altura del público y dentro de una caja de acrílico, coronada por un bloque de granito negro lustrado que sirve de base (*HABITAT*, 11), y que por efectos de la luz se vuelve "el centro de toda la composición … Nada distrae la visión del visitante, ya que no hay ningún pilar que corte el ambiente y la estructura del techo, domina con su potente encasetonado". (*HABITAT*, 11).[155] Y aunque en su crónica de la inauguración, un periodista de *El País* establece una explícita relación entre este y los homenajes de 1950,[156] las semejanzas parecen ser menos que las diferencias. La de la dictadura no era, ni mucho menos, la "Suiza de América". No se podían esperar, ni ese año ni en

---

[153] A partir de aquí se cita esta revista solo como *HABITAT*, indicándose el número de página.

[154] "Lentamente, el receptáculo [refiere a la urna] avanzó escaleras abajo hacia el interior del Mausoleo. Detrás, en apretada escolta, marcharon el presidente de la República, flanqueado por los Comandantes en Jefe del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea, todos acompañados por sus respectivas esposas. Les seguían los titulares de todas las Secretarías de Estado, consejeros de Estado, altos jefes militares y miembros del Cuerpo Diplomático" (de *El País*, en Assunção y Pérez, 556).

[155] Si todo apunta a mantener la tradición –la memoria del Héroe, la forma de la urna, etc.–, hay varios elementos del Mausoleo que no corresponde profundizar aquí, pero que apuntan al uso de los más modernos materiales y técnicas para ese momento. El urnario en "acrílico especial transparente" (…) así como la de los distintos vidrios de los tragaluces y los plafones para la iluminación interior" (*HABITAT*, 14), fueron tarea de la empresa M. Pérez e Hijos Ltda., que ya se habían encargado de la fachada completa del Banco del Litoral y la de la sucursal "19 de Junio" del Banco República, con materiales y tecnología pionera en esos años.

[156] Indudablemente el acontecimiento que vivirá el pueblo uruguayo el próximo domingo, habrá de constituir un hito histórico nacional que se recordará de por vida, así como se mantienen vivos e imperecederos los actos solemnes del centenario de la muerte de Artigas, vividos en 1950 (en Cronología, 414-145).

muchos más, elecciones limpias y concurridas como las de 1950. Tampoco había un Maracaná cercano.[157] La ceremonia misma no tuvo el carácter popular y espontáneo que se le quiso adjudicar, hasta por la disposición –formación militar– en que debieron ubicarse los escolares, en espejo con los soldados.[158] Los encargados de custodiar la urna en el 1950 fueron los Blandengues de Artigas, de amplia tradición en el imaginario nacional, y aunque ellos habían sido los custodios de la urna con los restos mientras se construía el Mausoleo, esta vez, en 1977, los trasladarían "un grupo de oficiales de las Fuerzas Armadas". Los restos en 1950 fueron velados al aire libre. En 1977, literalmente, los restos se enterrarían "abajo", en la fosa. Si en 1950 se decidió que no habría orador válido para la circunstancia, el designado en la ocasión fue el General Vadora, figura central de la dictadura.[159]

La otra cara del Mausoleo: la parodia

Del griego paréido: "yo canto con arreglo a otra cosa"

La dictadura no fue la primera en utilizar la expresión "mausoleo", pero sí la que efectivamente hizo uno. El Mausoleo a Artigas impresiona por sus dimensiones, y quizá eso desvíe la atención sobre otros aspectos. Pero la forma de

[157] El cronista de *El Día* se quejaba de la caída del fútbol uruguayo: "El desastre deportivo de nuestra selección de fútbol ha adquirido carácter de problema nacional, como en otros tiempos las victorias fueron motivo de regocijo colectivo" (*El Día*, 31.3, p. 5, Demasi et al, 2004, 472). Si bien el fútbol no es tema de esta investigación, importó e importa como generador de identidad nacional. En este período, basta recordar el "Mundialito" de 1980, y su mascota –un indiecito muy blanco, con vincha con las franjas de la bandera uruguaya y su sol como pelota. Las imágenes de la película *Mundialito* (2010), muestran los festejos celebrando la victoria uruguaya combinados con los cantos anti-dictadura como forma de resistencia.

[158] Quizá sea necesario relativizar esta afirmación por dos motivos. Uno, la fuerza en el imaginario de un Artigas efectivamente convocante. Dos, la popularidad de algunas de las iniciativas de la dictadura: porque hubo algunos "aspectos recreativos para los cuales la participación no puede reducirse a aspectos coercitivos. A lo largo del período existió un apoyo importante a los festivales folklóricos, mayoritariamente en el interior del país" (Marchesi, 2013, 361).

[159] El General Julio César Vadora es una de las figuras que más se identifican con la dictadura uruguaya. Integrante de los "Tenientes de Artigas", Comandante en Jefe del Ejército durante la misma, y requerido por delitos contra los derechos humanos. Pero cuando murió el 11 de abril de 2011, fue sepultado con honores de Teniente General, aunque "su cuerpo no fue velado en el Comando General del Ejército, sino en una empresa particular; tampoco fue inhumado en el Panteón del Ejército, ubicado en el Cementerio del Norte, sino en un cementerio privado del departamento de Canelones" (en www.lr21.com.uy/.../166680-a-los-84-anos-murio-el-ex-comandante-en-jefe-del-ejercito) y en general los representantes del gobierno entrevistados evitaron comentar la noticia.

pirámide truncada (la pirámide es otra forma de monumentalizar la muerte, así que el Mausoleo podría ser entendido como dos veces tumba), del Mausoleo puede recordar –o parecerse– a otras cosas, según como se mire. Quien mira con otros ojos y "canta con arreglo a otra cosa" es Amir Hamed, que transforma el Mausoleo en una "gigantesca carpa de circo", imagen degradada de las catedrales europeas que Ariel le manda en sendas postales a Pedro, y que le dan la idea de,

> para corresponderlo, enviarle una foto o una postal de esta gigantesca carpa de circo, que es como una bufonada que se le hace a la historia, de donde acaso emerja el prócer con zapatos desmesurados y una nariz roja, de payaso, o con un restallante látigo en la mano, domando leones, domando osos polares, domando el viento (Hamed, 30)[160]

Me refiero a la novela de Amir Hamed, *Artigas Blues Band* (1994). Su fecha de publicación no corresponde a las trabajadas en particular en esta investigación. Pero, además de ser otro de los textos que permiten ir acercándonos al Artigas homenajeado de 2011, es el único que se detiene –se ensaña quizá es más exacto–, con el Mausoleo, y lo ubica como uno de los escenarios centrales de su novela.[161] Y es de los pocos que, referidos a Artigas, opta por la parodia. En esta novela hay mucho del grotesco bajtiniano. Hay "uso frecuente de groserías, o sea, de expresiones o palabras injuriosas" (Bajtin, 1988, 21). La caracterización como un payaso de Artigas puede entenderse así también. Y si "las groserías blasfematorias dirigidas a las divinidades y que constituían un elemento necesario de los cultos cómicos más antiguos [eran] ambivalentes: degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban" (Bajtin, 1988, 23), el fin que persigue "Leyenda Negra" es, justamente, regenerar el culto a Artigas. Hacer visible a un Artigas que por tanto estar, nadie ve: "tal vez en ningún lugar del mundo se hayan hecho tantos bustos y monumentos como los que hay hoy con su cara, o con una de sus caras" (13). La

[160] Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Editorial Fin de Siglo, Montevideo, 1994, y solo se indicará la página correspondiente.

[161] Ya mencioné *Prócer Zombie*. En esta novela el origen del relato también es el Mausoleo, pero desde allí, Artigas y su nuevo "lugarteniente", Escoria, salen a recorrer la ciudad. Más que privilegiar un lugar, los cuadros transcurren entre la Estación Central, la Ciudad Vieja, El Museo Histórico Nacional General Fructuoso Rivera (cerrado por refacciones), bares, librerías del Cordón, en un Montevideo predominantemente nocturno y degradado, en el que abundan prostitutas, rapiñeros y adictos.

novela abunda en "imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y de la vida sexual" (Bajtin, 1988, 23). Y es que ello funciona como "un principio profundamente positivo" (Bajtin, 1988, 24). Mucho de esto también se percibe en la novela. Algunas de las características que Bajtin aplica al relato grotesco, pueden ser interpretadas, desde otra línea, en clave neobarrosa, estética también hiperbólica, abigarrada, erótica y con lenguaje ex profeso vinculado a lo corporal y escatológico. También dialoga explícitamente con la precedente "movida de los 80" uruguaya, "caracterizada por el despertar de una serie de manifestaciones culturales que abarcaron un renovado movimiento rockero, la escritura de graffitis en las paredes de Montevideo, performig artists, revistas subterráneos, los lumpen poetas a cargo de jóvenes veinteañeros (Basile, 158). Desde cualquiera de estas lecturas, la parodia queda instalada, desacralizando al héroe, para acercarlo a un Artigas más humano, más accesible:

> Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior (…). La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento (Bajtin, 1988, 25).

Pero si es así, el fin último de la novela no es la ruptura, sino el cambio: un Artigas por otro. No el que aparece instalado en un imaginario nacional hecho de monumentos, estatuas, pinturas, historiografía, poesía, narrativa, sino uno nuevo, pero que también está hecho de escritura. En la novela se cuestiona el (los) discursos relativos a Artigas, más que a Artigas mismo. No es el héroe el que está en duda. Se duda de los relatos que hablan de él. La novela que escribe Ariel pretende distanciarse de ellos, así como la obra de Leda y Susana, "Las cuatro mujeres de Artigas, se iba a llamar" (46).[162] El grupo "Leyenda Negra" por la acción directa y

[162] Parecería que ni en la realidad ni en la ficción, las mujeres pudieran representar al Prócer, pero este es un tema por sí solo que excede a mis parámetros. Me refiero puntualmente a que si en la ficción novelesca Leda y Susana intentan escribir una obra de teatro sobre Artigas, sin lograrlo, en el año 1915, en la "vida real", otras mujeres uruguayas, lideradas por Matilde Regalía de Roosen, tampoco. Matilde era la presidenta del Comité Pro Escuelas y Patronatos de la Liga de Damas Católicas del Uruguay y de la Liga Uruguaya contra la tuberculosis, y fue elegida por ese comité como directora de una futura película sobre Artigas, película que plasmaría "el vivo deseo de encarnar y hacer amar la genial figura de nuestro gran Artigas" (en Torello, 53). Incluso se contaba con Zorrilla de San Martín como guionista, pero finalmente el proyecto se abandona (Ver Torello,

contundente poner al héroe en evidencia con toda su humanidad y "verdad". No es el héroe lo mutante, como dice Teresa Basile,[163] sino los discursos sobre él, que se desplazan desde el libelo de Cavia al himno de Fernández Ríos; desde Artigas bailando el mambo, de Rada, hasta la correspondencia con Barreiro o los escritos de Larrañaga; desde el también "Padre Nuestro" de Fernán Silva Valdés, hasta los versos de Ansina. Los escritos sobre el héroe se quieren disolver en un éxodo que se transforma en "un abismo enorme, algo inmenso: un desierto inconquistable. Nuestro gran secreto, Ansina: el vacío" (57), pero más que "hacer estallar" la urna y la tumba, se terminaría haciendo una nueva, aunque lo que quede al final sea la nada de la arena del desierto, como en un nuevo éxodo, aunque esta vez solamente de uno: Gustavo. Un Gustavo, que, al igual que Pedro y los otros, están llenos de escritura:

> Las versiones –irremediablemente hagiográficas– que hemos recogido de su biografía, los himnos que, casi *goebbelsianamente,* con el pretexto de educar nuestras voces blancas, nuestro sentimiento cívico o nuestra conciencia histórica, nos han hecho cantar; el perfil cotidiano e inevitable que se acuña en monedas, billetes, estampillas y bustos burocráticos … nos vedan todo acceso a la indispensable distancia justa, a la óptica y a la perspectiva adecuadas: no se escribe una novela en nombre de nadie. Se escribe un himno, un (sic) hagiografía o una epopeya …. Repito: no se escriben novelas sobre el padre. Se escriben epitafios, ditirambos, hagiografías …. Por eso lo han dejado en el limbo de su mausoleo. Por piedad, hoy lo cubre una carpa (154).

La carpa que cubre el mausoleo es las varias capas –carpas– de escritura que cubren a Artigas. En la novela no hay "pampa blanca", más bien hay "semillas

"Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)", en Torello, Georgina y Wschebor, Isabel. *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano.* Montevideo, Espacio Interdisciplinario, UDELAR, 2016. Y también Olivera Mazzini, María José y Torello, Georgina: "Double 'Redota'? Représentation du héros de la patrie. José Gervasio Artigas dans le cinema uruguayen (1915-2011)" en Revue Cinémas d'amerique latine. N° 24, 2016. Agradezco la mención de esta obra a Gustavo Remedi y especialmente a Georgina Torello por facilitarme los artículos mencionados.

[163] "Contra esa cristalización de la memoria y recuperando la carga simbólica del Mausoleo, Hamed hace de Artigas un héroe mutante, inapropiable no sólo por un sistema dictatorial, sino por cualquier instancia de poder que imponga una práctica de clausura. Si el gesto de la dictadura consistió en 'petrificar' –mausoleo de por medio– la imagen de Artigas; Hamed regresa al pasado para convertirlo en principio de dispersión, en paradigma de posibles metamorfosis" (Basile, 149).

negras", muchas.[164] Además, en *Artigas Blues Band*, el mausoleo es una constante,[165] siempre degradado por la insistente referencia a la carpa de circo, "carpa semiaerostática, custodiada de gendarmes impávidos [que] se vaya a volar" (29), y casi siempre vinculante con distintos tiempos de la vida nacional y personal del narrador, que recuerda "la juventud, donde no había democracia" (29). La herencia de esa época fue que

> Los militares habían erigido el mausoleo que ahora, con desfachatez y con misterio, con escándalo de palomas y despliegue castrense en toda la plaza, estaba cubierto por esta enorme carpa que lo cubre todo, monumento, mausoleo y hasta algunas palmeras y que acaso, en algún momento, se eleve como un globo aerostático llevándose un tesoro de bronces patrios y palmeras transplantadas (29).

El mausoleo se empieza a volver presencia no solo en la vida de Pedro, sino también en los televisores y en la prensa:

> Pedro, le dirán luego, apareciste en el noticiero, justo antes de que el ministro de turno informara que estaban refaccionando el monumento y el mausoleo, para que el general apareciera más digno que nunca, y por eso lo habían cubierto (37).

La imagen persistente del mausoleo, tumba piramidal que transforma a Artigas en "momia de mi novela, faraón de la furia" (133), se potencia con la continua reiteración de la inmovilidad de la estatuaria: "nosotros le hicimos monumentos para llenarlo del más común de los sentidos: la inmovilidad" (132).[166]

---

[164] Los gauchos decían pampa blanca para señalar al papel y semillas negras, no hay cómo olvidarse, a las letras …. No les dejamos ni pampa blanca, ni semillas de ningún color, porque no les dejamos casi gauchos, y casi ningún indio a los portugueses … para que no pudieran marcar sobre sus pechos rasgados la señal del vasallaje y del imperio. Ni papel ni tinta; se precisan hombres para que haya tinta o papel (58).

[165] Cuando por fin el Mausoleo sea dinamitado, ya cerca de las doscientas páginas del libro, otros monumentos pasarán a tomar su lugar: "Señor Artola, discúlpeme, por favor, pero ha habido otro atentado …. Han volado la cruz gigante, señor Artola" (229), "la cruz, inmensa, fragmentada en pedazos, había volado a plena luz del día …. Los trozos voladores aterrizaron en las ventanas del hospital italiano … picaron pedazos del obelisco" (240). O también cuando "una banda de forajidos tomó el Correo Central …. Con palancas y correas tiraron abajo el monumento del General Artigas" (241).

[166] El monumento como estado inmóvil que vuelve extraño al prócer aparece en otros textos posteriores. En el año 2001, Jorge Chagas estará escribiendo desde la primera persona de Artigas: "Estoy sobre mi caballo y no puedo moverme. / No sé dónde estoy. / Estoy paralizado. / Tengo frío en el alma. / Mi caballo tiene la cabeza inclinada y una pata levantada. / La pata tampoco se mueve. / Yo y mi caballo, duros como rocas, estamos en el aire. / ¿Dónde estoy? ¿Dónde está mi sombra? /

Siempre interpretados –monumentos y tumba– como una muerte más: "para terminar de matarte te hicieron un mausoleo" (133).[167] El mausoleo estalla en la página 172. La urna también. Y nos enteramos –nosotros y Ariel– a través de la televisión. O sea, vemos el espectáculo:

> en la Plaza, a la mierda, volaron el monumento, Señor Nuestro Artigas, lo sacaron del pedestal, lo bajaron del caballo, no, no hay ni Artigas ni caballo, y no hay carpa que lo cubra … la urna con los restos ha explotado en mil pedazos … ah no, todavía los argentinos toman medidas con respecto a los monumentos de sus próceres (172).[168]

La destrucción del Mausoleo, metafóricamente, implica la vuelta a la vida del héroe. Esparcir las cenizas, en vez de inmovilizarlas en la urna, es dejar que el héroe vuelva a vivir. El monumento, mata, y eso ya lo había dicho (y redicho) Ansina:

> A pesar de la justicia de nuestro impulso, todos querrán decir que usté está muerto, muy muerto, para eso en la dictadura le hicieron este mausoleo … porque nadie ha tratado de matarme tan enfáticamente como a usté …. Para matarlo lo trajeron a todo este mármol (11).

Desde el punto de vista de Artigas personaje, tampoco se habría logrado el silencio respetuoso para homenajear al héroe esperado por la dictadura:

> si me habré aburrido de marineros coreanos que vienen a esta plaza a pelearse, si me habrán fastidiado los protocolos interminables que le hacen a este mausoleo, como si un soldado de la libertad, como yo, … pudiera confundírselo a simple vista con un faraón (11).

¿Estoy en mi patria? / Es una pesadilla. / 'Es el bronce, General. El bronce. Peor que la noche. Peor que la muerte" (Chagas, Jorge. *La soledad del general. La novela de Artigas.* Montevideo, Rumbo Editorial, 2001, p. 107). Trabajo el tema en relación a Tiradentes en la novela *Boca de Chafariz* (1991), quien también se percibe como un héroe "endurecido em estátua no alto desta coluna", en *Boca de Chafariz, o de las fuentes que hablan* (Montevideo, Udelar, 2011), en particular pp. 46 y siguientes.

[167] Más de una década después, todavía molestaba un mausoleo que se asociaba con lo faraónico: Un parlamentario se quejaba, en 2009, que "el mausoleo es el monumento a los faraones, a los que creyeron que podían crear un imperio de mil años" (Vega Llanes, en Diario de Sesiones, 8 de setiembre de 2009, 105).

[168] Junto con el monumento, muere una persona que Ariel reconoce como Omar Cifuentes, "aquel que quería ser poeta" (172). Este personaje ocupa un lugar muy secundario en la novela, pero no llama la atención que sea justo él, el que quería ser poeta, el que realice la acción mayor, esperada durante todas las páginas anteriores, de destruir el monumento y la urna, esto es, el que destruye toda la escritura representada allí.

El mausoleo aparece como el lugar de la degradación no solo por las peleas callejeras de los marineros, sino también por el nylon que lo cubre durante las reparaciones.

> y los militares habían erigido el mausoleo que ahora, con desfachatez y con misterio, con escándalo de palomas y despliegue castrense en toda la plaza, estaba cubierto por esta enorme carpa que lo cubre todo, monumento, mausoleo y hasta algunas palmeras y que acaso, en algún momento, se eleve como un globo aerostático llevándose un tesoro de bronces patrios y palmeras trasplantadas (29).

Pero el Mausoleo no fue solamente cosa de militares. Fue una herencia incómoda de la que se discutió, y mucho, desde la llamada salida democrática, hasta los prolegómenos del Bicentenario mismo.

¿Mausoleo o Edificio Independencia?

Teresa Basile se pregunta si es "posible hablar de un héroe nacional luego de la experiencia de la última dictadura. Más aún cuando esa dictadura se apropió de la figura de Artigas y otros héroes patrios" (Basile, 149). De hecho, todos, de izquierda y de derecha intentan apropiarse de los héroes. La diferencia más grande es si lo logran o no.[169] En el año 2009, más de dos décadas después de la recuperación democrática, siguió la "lucha por el poder interpretativo". El primer gobierno nacional de izquierda intentó "sacudirse" el mausoleo y arrebatarle a Artigas a la dictadura. El Bicentenario ya se estaba preparando. Ya se había formado la Comisión para la reformulación de la Plaza Independencia. Ya se hablaba de un estacionamiento que se iba a topar con las cenizas de Artigas. Era año electoral. El entonces presidente Vázquez planteaba que "es necesario rescatar a Artigas del frío mausoleo al que lo recluyó el totalitarismo (…) Hay que rescatarlo del mármol y el bronce (…)" (Cámara de Representantes, Diario de Sesiones, 8 de setiembre de 2009, 88)[170]. Instalado el problema, las menciones al bronce, el mármol y a la frialdad o calidez en que se debería dar la relación del prócer con su

[169] He estudiado el caso de Tiradentes antes. El Museo de la Inconfidencia que lo homenajea, y la repatriación de los restos –los pocos que se encontraron– de los demás conjurados fue una iniciativa del gobierno de Getulio Vargas.

[170] A partir de aquí, solo se menciona disertante y página de este documento.

pueblo, metáforas ya utilizadas desde mucho antes, se volvieron lenguaje recurrente. Se utilizaron en las discusiones parlamentarias. Ortuño defiende el proyecto utilizando los mismos términos. Semproni entiende que el "mausoleo brinda una imagen fría, de mármol que no invita a nadie a rendir al prócer los honores que se merece" (105). Nadie cuestionó la estatua ni bajarla del pedestal. El problema no era el bronce en el pedestal, sino en la sepultura. Y más si la sepultura la construyó la dictadura. No se tuvo en cuenta que generalmente, "la estética del monumento, cuyo simbolismo tiende a esencializar lo humano, propone además una universalización metafísica del dolor en torno a un arquetipo abstracto y no a la recuperación de la singularidad biográfica de los ausentes"(Schindel, 79). El Mausoleo, ya lo vimos, buscó al mito, no al hombre. Y es lo común a los mausoleos: no buscan biografías, buscan "esencializar lo heroico". En esta línea, el Artigas que se homenajea no deja de ser, en ningún caso, sea donde sea que lo quieran sepultar, un arquetipo: el del máximo héroe, mito fundador. Y es muy difícil que el mito no sea de mármol. Es un buen material para efectuar operaciones de distanciamiento del ordinario material biográfico, siempre humano y contingente.

La métafora llevó a otro problema: definir dónde –y por lo tanto cómo– se debe enterrar un héroe. Para algunos, en un museo. Para otros, en un mausoleo. Porque "ese hombre fue grande y no merece estar en un museo como si fuera una casaquilla militar; para las casaquillas militares sí son los museos, pero no para los restos sagrados del más grande de los orientales" (98). Casaretto opina que "en cualquier parte del mundo a la que uno vaya los héroes y sus restos son venerados, no en piezas, no en museos, sino en ámbitos acordes" (113). Cabrera entiende –aunque no pasa desapercibida una cierta ironía de sus palabras– que se puede hacer "un gran museo, pongamos muchos de los documentos, ¡documentos!, porque el pensamiento de Artigas estaba en documentos y en su peripecia vital, no en sus cenizas" (Cabrera, 107). Un museo, un solo lugar donde se concentrara todo lo relativo a Artigas, fue la propuesta de la Ministra de Educación y Cultura, María Simon:

> hay un enormemente rico acervo de documentos … también hay elementos en CD … se pueden añadir algunas imágenes de tipo iconográfico … y sin

> duda, a los documentos se les puede añadir –eso es tarea de museólogos– paneles explicativos, diapositivas, elementos de video, diferentes formas de montajes" (Simon, citada por Ortuño, 89-90).

No se podía "derogar" el Mausoleo. Pero sí el decreto que al darle origen lo volvió "definitivo". No se quería que la última tumba de esos restos errantes del epígrafe fuera esa. Había que movilizarlos, otra vez, ahora no para hacer un nuevo homenaje, sino para deshacer el último que había recibido, de manos de la dictadura. La iniciativa generó polémicas, rechazos, apoyos, discusiones, cartas de particulares, de artistas y todo tipo de reacciones, además de una "caballada" que "custodió" simbólicamente el mausoleo,[171] y que la prensa se encargó de difundir. También se consultó a los especialistas:

> Entre los historiadores, la decisión del mandatario también levantó polémica. El historiador Carlos Demasi dijo a Búsqueda que el mausoleo no le gusta, pero trasladar los restos "tampoco". Recordó que "los restos de Artigas siempre fueron un problema". "En principio, cuanto menos los muevan mejor, porque en ningún lugar van a estar mejor de lo que están. De todos, trasladarlo al Edifico Independencia es el mal menor", afirmó. El historiador José Rilla, en tanto, expresó semanas atrás en el portal "180.com" que el planteo es "un lío" para el que no tiene solución. La también historiadora Ana Ribeiro se opuso a la idea del presidente porque entiende que una figura como la de Artigas no puede estar en un museo, sino en un espacio especial como el de un mausoleo" (www.mdn.gub.uy, Resúmenes de Prensa Nacional, 23.07.2009, de *Búsqueda*).

Según encuesta de Cifra en esos momentos,

> la gran mayoría de la población oyó hablar del tema (solo un 6 % dice que no conoce la propuesta, y casi todo el mundo opina. Tal vez porque involucra a Artigas, apenas un 2 % de la gente no opina. **El 56 % de los uruguayos está en contra,** sólo cerca de una cuarta parte está a favor (24 %) y el resto (12 %) no está ni a favor ni en contra. **Todos los grandes grupos sociales** (según edad, sexo, educación, lugar de residencia, nivel de ingresos) **están o tienen una opinión coincidente:** en todos los casos **la mayoría está en contra.** Las únicas diferencias relevantes son políticas: partidarias e ideológicas.

[171] La senadora Peña Hernández los evoca a modo de argumentación: "¡qué trescientas personas a caballo hayan sufrido frío, lluvia, viento, hayan dormido en pleno campo para decir al Presidente que pare este proyecto, creo que es un buen indicio de lo que pensamos todos los uruguayos! (Peña Hérnández, en Diario de Sesiones, 103). La Oficina de Relaciones Públicas de Presidencia, en su Resumen de Prensa Nacional, selecciona también esta noticia, desde las páginas de Búsqueda: "El sábado 18 más de un centenar de jinetes provenientes de distintos puntos del país cercaron la Plaza Independencia para expresar su rechazo al traslado. Junto a ellos estuvieron presentes unas 800 personas que llegaron hasta el mausoleo con banderas uruguayas" (de *Búsqueda*, p. 14 www.mdn.gub.uy, Resúmenes de Prensa Nacional, 23.07.2009).

> (http://www.cifra.com.uy/index.php/2015/09/01/el-traslado-de-los-restos-de-artigas/ consultado 1° de abril 2018, hora 12, destacados del autor).

Todos votaron una comisión que decidiera las frases que se incluirían en los muros del mausoleo,[172] pero no se votó el traslado de los restos. Desde el Partido Nacional, los entonces precandidatos Luis Alberto Lacalle y Jorge Larrañaga, hicieron declaraciones públicas sobre el tema. El primero aprovechó el acto en el cierre de campaña, para decir que "el centro del ser nacional está aquí en ese mausoleo y este monumento y aquí debe permanecer" (http: //www.montevideo.com.uy/ZZZ-No-se-usa/Critican-traslado-de-restos-de-Artigas-uc85631, 20.06.2009, 13.53). Por su parte, Larrañaga pidió que "dejen en paz al General de la Patria" (http://www.montevideo.com.uy/ZZZ-No-se-usa/Critican-traslado-de-restos-de-Artigas-uc85631, 20.06.2009, 13.53). En el Parlamento, las bancadas opositoras acusaron al Presidente Vázquez de personalismo, demagogia y a su idea por lo menos inoportuna, (cosa que algunos senadores oficialistas también hicieron) y al proyecto del traslado de las cenizas como una pantalla para no hablar de un estacionamiento en la Plaza Independencia. Algunos senadores del Frente Amplio, fundamentaron su voto por disciplina partidaria o por respetar a las mayorías, o porque recuerdan antecedentes:

> Nosotros vamos a votar el proyecto de ley … acompañando la decisión mayoritaria de nuestra bancada, y también porque en su momento hubo una iniciativa de nuestro sector, que el señor Diputado Yanes llevó adelante, planteando el traslado de los restos del General Artigas hacia otro lado: su ciudad natal de El Sauce. (Pozzi, 111).

Semproni explicó que votaría a favor, pero reconocía que "cuando analicé el proyecto y las razones que se dieron, la verdad es que noté que algunas de ellas –o las pocas que se dan– son muy superficiales". (Semproni, 104). El debate, según el

[172] En el año 2001, había sido votada una ley para incluir las frases del ideario artiguista que se juzgaran convenientes en el Mausoleo, subsanando la censura que la dictadura impusiera. Pero en el 2009 todavía no se había concretado. Por lo que se discutieron conjuntamente en sala de Senadores las dos iniciativas: la de formar una comisión que por fin definiera las frases no tuvo ningún opositor, todos la votaron, y efectivamente hoy en día el Mausoleo cuenta con frases de Artigas y una breve contextualización (fecha, documento correspondiente) acompañándolas (Ver transcripción completa en Anexos) Fue el traslado de los restos lo que generó polémica, y en este episodio me detengo con más detalle.

Senador Cabrera es "artificial, introducido en la agenda pública del Uruguay a partir de una decisión del Presidente, y no tiene explicación en el proyecto de ley" (Cabrera, 106). Por fin, el Proyecto se aprobó, en julio en Senadores y en setiembre en Diputados. Se derogó el artículo 5° del decreto ley 14.276, y la expresión polémica –"definitivo" –; y que se autorizara el traslado de los restos al Edificio Independencia. Cuando en el 2011 se debió reacondicionar el Mausoleo y sus humedades, la urna con los restos fue trasladada temporalmente al Palacio Legislativo. Pero para volver al Mausoleo. Como si la derogación de la expresión "definitivo", hubiera sido en vano. Después de su estancia temporal en el Palacio Legislativo (única vez que los restos de Artigas estuvieron allí) y de la restauración de la urna, se realizó la ceremonia oficial de traslado de los restos nuevamente al Mausoleo. Se dio fin (por ahora) a la biografía cultural de esos huesos errantes, transformados en reliquia, cuando "los restos fueron colocados en un relicario más valioso e impresionante" (Geary, 224), Mausoleo y urna restaurados.

Esta vez también, como en 1977, hubo un único orador, el antropólogo Daniel Vidart, invitado por el Presidente José Mujica. Aunque en el marco de otro ritual fúnebre, se intentó la resignificación del lugar a partir de la incorporación de pequeños detalles (que no libraron del todo al acto de la solemnidad y seriedad de los anteriores, a pesar de que Mujica y Vidart no usaron corbata). Los Blandengues trasladaron la urna y la bajaron a la cripta, pero, detalle original, su custodia directa estuvo a cargo de integrantes del Servicio de Seguridad Presidencial (que además integraba mujeres). La Plaza Independencia estuvo vallada, y en las imágenes se ven algunas sillas vacías, aunque algunas crónicas hablan de cientos de personas mirando el paso de la cureña.[173] Los escolares no estaban formados rígidamente, como en 1977, sino sentados en el piso o agrupados de forma desordenada en la plaza, y no se vio que se los hiciera callar o se les prohibiera saludar a las cámaras

[173] El Nuevo Uruguayo del siglo XXI no es afecto a los acartonamientos: "Algunos emocionados, otros contagiados del espíritu festivo, la mayoría tomando fotos o filmando con sus celulares o cámaras de bolsillo. Otros caminando por las veredas puestos a lo suyo, e incluso con esa mueca de escepticismo tan propia de los montevideanos. O cuestionadores, como la joven que le comentó a la amiga que caminaba a su lado: '¿Pero es que en este país nadie trabaja'" (Rossello, en *El País*, Sección "Ciudades", p. 1).

que los enfocaban. También estaban con sus túnicas a la vista, pero hacía calor, no frío como en 1977.[174] Algunos caminaron incluso cerca del Presidente.[175] Daniel Vidart, el Pericles correspondiente a este acto (y el único que lo sabe), hace de los niños sus primeros destinatarios: "Queridos niños de mi patria, queridos ciudadanos aquí reunidos"[176] Su discurso mantendrá el mismo tono.[177] A ellos se les va a pedir "el coraje para defender la democracia y perfeccionarla". El detalle nuevo es que se detiene en el Artigas niño, lo que es poco frecuente.[178]

> Se crió hasta los 14 años, aquí, en Montevideo, entre negros. Su ama de leche lo era y le cantaba canciones africanas para hacerlo dormir. Negros esclavos, tratados sin rigor, incorporados a la familia, le contaban … historias de los antepasados llenas de mitologías hermosas y sorprendentes. Sus íntimos y queridos amigos eran cuatro niños negros de su edad: Gonzalo, los angoleños Gerónimo y Francisco y el inteligente y cariñoso Joaquín.

---

[174] Cuando se decidió la participación de los escolares en 1977 en la inauguración del Mausoleo, se dio orden expresa a los Directores y maestros que las túnicas debían estar a la vista, lo que generó problemas serios a las familias que debieron abrigar a sus hijos solamente por debajo de la túnica,. Agradezco a Carlos Demasi la anécdota, y la reflexión sobre la importancia práctica y no solo simbólica de la túnica blanca tan presente en el imaginario nacional.

[175] En la discusión parlamentaria de 2009, las alusiones a ellos no fueron solamente retóricas. José Carlos Cardozo cuenta que "como maestro, que he llevado niños a este sitio y les aseguro que es el único lugar en el que a los niños no hay que pedirles que hagan silencio …. El silencio se hace solo; porque la arquitectura del lugar ha logrado eso y es parte importante de lo que uno trata de transmitir en este caso a los niños o jóvenes respecto a la figura de Artigas" (Cardozo, Diario de Sesiones, 92). A lo que Battistoni contesta: "sin duda, cuando los niños bajan allí, lo que los induce a callarse es la conexión con el horror o el terror que quiere transmitir esta construcción" (Battistoni, *Ib.* 108).[175]

[176] A partir de aquí, todas las citas del discurso corresponden a la misma fuente, por lo que no se indica nuevamente la página web consultada, para permitir una lectura más fluida.

[177] Esta sencilla frase contrasta con el inicio del discurso del General Vadora en 1977, que le habla a las autoridades, apenas mencionando al final a la ciudadanía: "Señor Presidente de la República; Señores Comandantes en Jefe de la Marina y la Fuerza Aérea; Señores Secretarios de Estado; Señores Consejeros de Estado; Señores Embajadores y Representantes de Países amigos; Señores Intendentes Departamentales; Señores Ministros de la Suprema Corte de Justicia; Autoridades Nacionales y Departamentales; Señores Oficiales Superiores, Jefes, Oficiales y Personal Subalterno de las Fuerzas Armadas; Señoras y Señores, Ciudadanos" (en Assunção y Pérez, 561).

[178] Debo relativizar esta afirmación. Tanto Lena como Fernández Ríos estuvieron atentos a los niños, y como analizo en el capítulo siguiente, parte de las "Vidas de Artigas" publicadas en el año 1950 en el marco del Centenario de la muerte de Artigas, fueron dedicadas a los niños. Por otra parte, entre las propuestas del Bicentenario que se hicieron efectivas, la de "Bandas Educativas" es una historieta que "cuenta" en un formato más accesible fragmentos de nuestra historia, teniendo como tema alguna de ellas la juventud de Artigas. Lo que no es frecuente es que en un discurso de estas características, con un único orador, con las autoridades nacionales presentes, el destinatario principal –aunque sea simbólicamente– sean los niños.

No sé hasta donde los niños sintieron empatía con esta historia. Pero está narrada –y esto no es original– desde el lugar, otra vez, del mito. No hay conflicto: son esclavos pero están integrados a la familia. Son "tratados sin rigor" pero siguen siendo esclavos. También se silencia la apropiación brutal que implica la marca indeleble de nombres cristianos en los angoleños. Otra vez, en 2012, y a pesar de la prédica gubernamental de recuperar al Don José de todos, y a la intención del antes Presidente Vázquez de rescatarlo del frío mármol, el relato privilegia una especie de predestinación heroica. El General Vadora ponía en primer plano al Artigas militar: "nuestro héroe fue, en principio, un soldado" (Vadora, en Assunção y Pérez, 563). Y los hitos de su biografía a destacar son su ingreso a la revolución platense como blandengue, la Batalla de las Piedras y el episodio del Éxodo. Y agrega: "de aquí en adelante, podemos considerar que es suficientemente conocido el devenir de los acontecimientos históricos, donde nuestro Héroe máximo tuvo tan señera intervención, hasta llegar a su forzado retiro en el solar hermano del Paraguay" (Vadora, en Assunção y Pérez, 563). Por su parte Vidart recupera al Artigas "legislador". En el lapso que Vadora había silenciado, están las ideas, que Vidart sí destaca:

> Son bien conocidos sus pensamientos, unos inspirados en las Constituciones de los Estados Unidos de América, y otros en las enseñanzas de Félix de Azara, un ilustrado español a quien acompañó en Batoví durante el año 1801. Ellos resplandecen, adelantándose democráticamente a la cultura política de su tiempo, en las Instrucciones del año 1813 y en el Reglamento Provisorio para el Fomento de la Campaña del año 1815.

Como insistiendo en la necesidad de profundizar en el estudio y conocimiento de ese pensamiento, decide "utilizar… en lo posible, poco conocidas frases del propio Artigas". La pieza oratoria pretende "completar" la voz de José Artigas, que esta vez sí iba a estar rodeado de sus propias frases. Frases que habían sido seleccionadas por una Comisión representativa de las autoridades nacionales, y por lo tanto de los "orientales" que las habían votado, y que se complementarían con sus propias palabras seleccionadas por un experto, representativo de un Uruguay incluyente, de "todos y todas", de afrodescendientes y de indígenas. De un Uruguay

que, como Artigas, busca "la pública felicidad".[179] Comencé este capítulo haciendo referencia al discurso de Pericles transcrito por Tucídides. El antropólogo Daniel Vidart fue el único orador que lo mencionó expresamente, dos veces. La primera, luego de describir a las misérrimas pero bravas tropas artiguistas:

> … aquellos muchachos valientes y decididos, cumplían con lo escrito muchos siglos atrás por Tucídides, un historiador griego, al reproducir las palabras de Pericles, las que también pueden aplicarse a la figura de Artigas en este solemne momento: 'la tumba de los grandes hombres es la Tierra entera. De ellos no solo nos habla una inscripción sobre sus lápidas sepulcrales; también en suelo extranjero pervive su recuerdo grabado, no en un monumento, sino, sin palabras, en el espíritu de cada hombre.

La segunda cita es la invitación a esos niños a los que le habla (aunque quizá no entiendan demasiado a Tucídides ni a Pericles): "Imitemos a estos –decía Pericles refiriéndose a los combatientes caídos con las armas en la mano– porque la base de la felicidad es la libertad y la base de la libertad es el coraje". Daniel Vidart fue el Pericles de la polis, dejando expresa constancia de ello, mientras todavía se estaba conmemorando el Bicentenario, evidenciando, como dejé planteado al finalizar el capítulo 1, la estrecha relación entre la poesía (en sentido amplio) y la tumba, ambas imprescindibles para lograr la gloria del héroe. Pero esta vez, quedó claro que hay que asegurar al menos un orador que con palabras vincule versos y epitafios, tumbas y homenajes, para glorificar al héroe y a la sociedad que representa. Es sencillo: "el pasado no es libre. Ninguna sociedad lo abandona a sí

[179] Corresponde aclarar que ni siquiera el General Vadora pudo evitar hacer alusión al pensamiento artiguista. Aparece en su discurso la frase "Clemencia para los vencidos", disfrazada en el estilo indirecto y haciéndola corresponder con su contrapartida: "Quien fuera capaz de reclamar clemencia para los vencidos y dar otras semejantes pruebas de sensibilidad humana, también dejó la lección de que debemos hacer respetable nuestra justicia, si deseamos que ella triunfe, porque el tiempo de la libertad no se asegura mientras existan entre nosotros esos enemigos ocultos o descubiertos, siempre inflexibles y siempre irreconciliables" (Vadora, en Assunção y Pérez, 565). Alude a que Artigas propició la educación, pero no desde la manida "sean los orientales tan ilustrados como valientes", sino desde otra cita: "los términos en que se expresara el Prócer al reprobar la conducta de un maestro, indicando: 'Los jóvenes deben recibir un influjo favorable en su educación, para que sean virtuosos y útiles a su país. No podrán recibir esta bella disposición de un maestro enemigo de nuestro sistema' (…)" (citado por Vadora, en Assunção y Pérez, 565). Un último ejemplo de una cita directa referida a la prensa: "Igualmente, –expresó refiriéndose a los medios de difusión de la época–: 'Debe velarse para que no se abuse de la imprenta. La libertad de ella, al paso que proporciona a los buenos ciudadanos la utilidad de expresar sus ideas y sus beneficios a sus semejantes, imprime en los malvados el prurito de escribir con brillos aparentes y contradicciones perniciosas a la Sociedad'" (citado por Vadora, en Assunção y Pérez, 565).

mismo" (Robin, 29). Tampoco abandona a sus héroes. Honrarlos implica permitirles acceder "a un estado nuevo: el estatuto social de difunto, tomándosele, sin embargo, como representante de los valores de vida, juventud y belleza" (Vernant, 71). Por representar esos valores, puede "hablar" a los jóvenes. Solamente en 1950 se había apostado a la emoción ciudadana a partir del puro espectáculo sin palabras. Pero eso, solo se dio en su simbólico sepelio en el Obelisco. Porque en 1950, y a partir de la fuerza de la Ley, las palabras –y los escritos– estuvieron a la orden del día. Novelas, poemas, biografías, obras de teatro, películas, documentales e informativos, canciones y cancioneros, además de sellos, cuadros, ensayos y tantos más. En el Centenario de la muerte de Artigas, la ciudad letrada organizó y ganó concursos. La literatura y el cine continuaron, también, conmemorando y homenajeando a Artigas. De este tema me ocupo en el capítulo que sigue.

Capítulo 3: El HÉROE "CANTADO": La ley 11.473 y sus efectos en la ciudad letrada

El 10 de agosto de 1950, se promulgó la Ley N° 11.473, de "Homenaje al Prócer en el Centenario de su muerte". Se llegó a ella en un contexto de bonanza nacional, que influyó directamente en la forma en que esos homenajes –que fueron muchos– se plasmaron. Desarrollo en este capítulo dos áreas específicas. La primera, los efectos directos en la producción literaria nacional, a partir de los concursos que por Ley, debió realizar la Academia Nacional de Letras. La segunda área tiene que ver con la filmación de las honras fúnebres en el Obelisco, tal como se vio en el capítulo anterior, pero que adquirió "vuelo propio" y pasó al imaginario como el primer documental en honor a Artigas, diluyéndose su origen castrense.

El ambiente del 50

La década anterior había estado consolidando a Artigas como un héroe de bronce. Ya desde antes también se estaba construyendo el mito de la excepcionalidad uruguaya (Caetano), que terminaría convirtiéndose en la casi marca registrada de "como el Uruguay no hay". Ya en 1930, José Irureta Goyena (hijo) sostenía:

> Hay naciones más ricas, más vastas, más pobladas, más poderosas, de más fama por su actuación histórica antiquísima, por el desarrollo de sus artes y su industria. No hay ninguna en la América Latina cuya población sea más homogénea, de raza más pura, ninguna donde la civilización se halle difundida tan igualmente por todo el territorio. En el camino de la evolución que conduce de la barbarie a la civilización, de la horda a la tribu, de ésta a la comunidad política organizada, … es quizá la nación de Sud América mejor preparada para acelerar el ritmo de su marcha en el futuro" (Irureta Goyena, en Caetano, 2000, 36).

También se "registra una inflexión renovada en la vida cultural de todo el Río de la Plata" (Rama, 1971, 18), que se manifiesta en la creación de instituciones como la Comedia Nacional (1947), de la Facultad de Humanidades y Ciencias (1948) y del Instituto de Profesores Artigas un año después (1949). El inicio de la década del 50 fue también de bonanza económica, por la prosperidad debida a la

Segunda Guerra Mundial y a la Guerra de Corea, aunque unos años después empezaran los primeros síntomas de la crisis.[180] Pero en 1950, todavía éramos "la tacita de plata" y "la Suiza de América",[181] un país como no había otro:

> «Como el Uruguay no hay» se basaba en una comparación, quizás un poco idealizada pero bastante real, con el resto del continente americano ... Gozábamos de los más bajos índices de pobreza y la marginalidad era casi desconocida, el desarrollo de la telefonía, el número de automóviles y la producción de energía eléctrica eran los mayores de todo el continente. Ocupábamos el segundo lugar, junto a Canadá, en el PBI per cápita y el de EE. UU. (que ocupaba el primer lugar) solo era cuatro veces mayor que el nuestro (Doyenart, 2013, 22).

En el Centenario de la muerte de José Gervasio Artigas, los números todavía estaban "en alza", y el descenso no se percibía en el país de las glorias futboleras. Convertirse en Campeón del Mundo contra Brasil, en Brasil, era otro síntoma de esa excepcionalidad,[182] broche de oro de una saga futbolera que había arrancado en 1924 en Colombes y en 1928 contra Argentina, eterno rival. "David le ganó –dos

[180] "El año 1955 es de obligada mención desde que los estudios de la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico, –organismo oficial dirigido por un joven economista, Enrique Iglesias, encabezando un equipo serio y neutral–, situaron en él la iniciación del deterioro económico nacional que en adelante no fue sino acentuándose…. El descenso económico afectó toda la vida nacional desde ese año pero su primera expresión social de magnitud se registra en las elecciones de 1958 que introdujeron la rotación de los partidos en el poder con el ascenso del nacionalismo desplazando al partido colorado que gobernaba desde hacía noventa y tres años" (Rama, 1971, 22).

[181] "… no puede extrañar que COMO EL URUGUAY NO HAY haya sido un aforismo nacional cuyos presupuestos estaban asumidos con eufórica convicción desde los años veinte; pero que a principios de la década del sesenta ya concitaba una sonrisa irónica y amarga, como si la prefiguración de la crisis estuviera acompañada por la conciencia culposa de un orgullo nacional en bancarrota, que ponía al descubierto nuestras propias contradicciones e inseguridades en tanto colectividad histórica" (Peluffo Linari, 2000, 15). Fernando Aínsa además de relacionar esta frase con otra tan manida como "Uruguay, la Suiza de América", señala, en el 2008, que "Es interesante observar cómo esta afirmación, repetida hasta hoy en día, se ha ido vaciando del contenido positivo inicial para tener en la actualidad un sentido irónico, sino negativo" (Aínsa, 2008, 114).

[182] Todas las naciones tienen su nacionalismo, que claro, pasa por sentirse iguales entre sí y excepcionalmente distintos de todos los demás. En Uruguay, esta excepcionalidad tiene que ver fuertemente con "los otros latinoamericanos". Dice en este sentido Gabriel Peluffo, que "el mito de la excepcionalidad uruguaya –sobre todo con relación a los demás países de América Latina– es una idea-marco…. Esa presunción de excepcionalidad es el sustrato de una mitología nacionalista expresada a través de presupuestos sociales políticos e idiosincráticos (como 'somos un país democrático', '…es un país de pasiones políticas y futbolísticas', 'no hay indios', 'no hay racismo', etc)" (Peluffo Linari, 2000, 16).

veces– a Goliat" (Andacht).[183] Y si en el 900 Julio Herrera y Reissig se quejaba del fútbol, porque estaba "presenciándose al revés del triunfo de la cabeza, el triunfo de los pies" (en Alfaro, 69), en los 50 (y probablemente hoy día también) parecía ser cierto que

> … en un país tan ateo como el nuestro, el fútbol es como el reemplazo de cierta mitología que no provee la religión …. Y además está la guerra. Sobre todo cuando se enfrentan naciones. Ahí ya es directamente el sustituto de la guerra. De la guerra en el sentido que pudieron haberle dado los antiguos (Roos, en Alfaro, 68).

La guerra no era solo cosa de fútbol. En el campo diplomático, Artigas otra vez, tuvo que defenderse de los ingleses, que lo llamaron "rebanapescuezos". Y si en el parlamento ya había habido iniciativas para conmemorar la fecha, y la "Comisión del Archivo Artigas aceleraba sus trabajos para la publicación del primero tomo de la obra" (de los Santos, 102), la polémica con Inglaterra en la prensa también incentivó los festejos. *El País* publicó un artículo titulado "Artigas rebana pescuezos y jefe de bandidos", criticando un artículo publicado en la Enciclopedia de Cambridge, volumen X, página 300 de F. A Kirkpatrick titulado "La independencia de Hispánoamérica", del que cita:

> El jefe que formó y dirigió estas fuerzas heterogéneas contra el gobierno centralizado fue Artigas, un antiguo cuatrero, bandido y contrabandista en la frontera brasileña, y más tarde (1798) jefe de la policía montada que se distinguió por la despiadada eficiencia con que castigó a sus antiguos camaradas. … hizo la guerra indiscriminada contra los invasores argentinos y brasileños de modo que este hábil aunque rebana pescuezos es hoy reverenciado como fundador de la nacionalidad uruguaya u oriental (*El País*, 6 de setiembre de 1949, 5).

[183] La visión desencantada de Fernando Andacht en relación al mito Maracaná corresponderá a los 90, pero seguramente no a la euforia de los 50. De todas maneras transcribo una parte más extensa de la cita porque reúne varios elementos del imaginario uruguayo que presuponen este trabajo, y del que el fútbol es uno más. "Seguir soñando con Maracaná es, de alguna manera, seguir creyendo que, así como tenemos una escuela pública y una jubilación justa –que se va degradando a ojos vista– nos corresponde salir campeones mundiales de fútbol.… Lo que tiene de ideal esa imagen de Maracaná y de Obdulio es que se trataba de gente común. Uruguay se piensa como David enfrentando a Goliat. Se ama a sí mismo viéndose como David, chiquito, y de golpe, surge el milagro. David tiene detrás toda la confraternidad de oprimidos y él está peleando por ella" (Andacht, en Alfaro, 75).

A partir de ese artículo casi a diario hubo réplicas.[184] El 30 de setiembre, el mismo *El País* publica: "Variaciones parciales experimentó el concepto sobre Artigas en Inglaterra". Kirkpatrick había recibido las presiones correspondientes de la diplomacia de ambos países, y reescribió el artículo. El proceso –y debate– que condujo desde el primer artículo de Kirkpatrick hasta su corrección, en menos de un mes, habla de la compleja red de relaciones diplomáticas, y de la importancia que el país le daba (¿le da?) a la opinión extranjera. Esta "querella" mostró que Artigas se volvió "más prócer que nunca" y generó una campaña periodística para que se celebrara "en regla" el Centenario de la muerte de Artigas. Entre las primeras propuestas hay un artículo de *El Debate*, titulado "Artigas", donde se dice que el episodio de la Enciclopedia "nos muestra que debemos preocuparnos para hacer conocer en el extranjero su nombre y méritos" (23 de setiembre 1949, Folio 0035). Y propone: "El Uruguay le debe a su precursor este gran homenaje… lanzamos la idea de que por medio de una ley se arbitren recursos para publicaciones, conferencias y exposiciones…", y culmina: "de este modo, el Centenario de la muerte del héroe encontrará a todos los orientales, unidos en homenaje fervoroso al precursor de la nacionalidad y a los principios por él encarnados" (23 de setiembre 1949, Folio 0035). Un buen resumen de lo que se esperaba. En artículo de *El País* del 4 de octubre de 1949, se dice "asombra pensar que todavía nada se ha hecho sobre el particular (se refiere al Centenario), a pesar de que el tiempo apremia" (Folio 0037). El 11 de diciembre de 1949, se publica un suelto en *La Tribuna Popular*:

[184] En Argentina, que estaba preparando el centenario de la muerte de San Martín, también hubo repercusiones. En *Noticias Gráficas* de la ciudad de Buenos Aires, se da cuenta el 25 de setiembre de la querella. El artículo se titula "Cambridge afirma que 'Artigas rebana pescuezos' y el Uruguay ha protestado" (25.09.1949. Folio 0036). En relación al tema de la Enciclopedia Británica, la fuente inicial consultada fue el libro de recortes de prensa de Juan Oddone y Blanca Paris, en varios tomos encuadernados, con páginas cosidas y foliadas. Se señala en la tapa el dato "Papelera Talleres Gráficos. Schimidt & Garico. Cerrito 575, Montevideo. (Para solicitar un libro igual hacer referencia al N° 62816)". El tomo consultado es el N° 4. Cada folio de cada tomo está numerado, y allí están los recortes de prensa originales. En todos los casos se señala la fecha pero no la página de las publicaciones. Entiendo este libro como ilustrativo del interés que generó el debate. Los artículos citados en los que no figura número de página están tomados de aquí, y solo se señala el folio. En los que se señala la página se pudo consultar directamente la publicación. Algunos de los artículos se reproducen en Anexos.

> Bien está que la Asociación Patriótica concurra a la celebración de la apoteosis definitiva del héroe, pero lo que se impone es que sea el Estado quien tome a su cargo la realización de sus actos. Es necesario, por tanto, que gobernantes y legisladores actúen de inmediato, para que todo no quede luego en improvisaciones (Folio 0038).

Es así que la iniciativa memorística no partió solamente de las instituciones, las que recién en julio de 1950 establecen la Comisión encargada de los festejos. Coherentemente "todos los diarios y semanarios capitalinos durante los meses previos a setiembre de 1950 y en particular en la misma semana de los homenajes centrales, publicaron trabajos de diversos autores sobre Artigas, sobre las distintas facetas de su ideario y de su vida" (De los Santos, 190). Las condiciones materiales lo permitían, porque

> en nuestro país la prosperidad resultante de la Segunda Guerra Mundial produjo una expansión del consumo de periódicos que llegó a 500 mil ejemplares diarios …. Fue en aquel momento [en la década del 50] cuando las tres grandes empresas que por entonces editaban, una *El Día*, otra *La Mañana* y *El Diario*, y la tercera *El País* y *El Plata*, se reequiparon con criterios de expansión (Faraone, 1969, 13).

Aunque me detengo aquí en los efectos directos de la ley –que obviamente no se aplicó a la prensa– no puedo dejar de recordar por su importancia algunas iniciativas. En marzo de 1950, *Marcha* llama a un concurso: "Artigas. Su significación en los orígenes de la Nacionalidad Oriental y en la Revolución del Río de la Plata". Solo se presentaron dos trabajos, uno con el seudónimo "Carabina a la espalda y sable en mano" y otro, que resultó electo, con el seudónimo "Humanitas". Las autoras del trabajo ganador, por unanimidad, fueron María Julia Ardao y Aurora Capillas Castellanos.[185] La iniciativa más perdurable de *Marcha* fue la serie de artículos publicados por Pivel Devoto, finalmente publicados como libro: *De la Leyenda Negra al culto artiguista.* El diario *El País* publicó diariamente, desde el

[185] El jurado estuvo conformado por Felipe Ferreiro (Presidente de la Comisión Nacional del Archivo Artigas), Juan Carlos Gómez de Haedo (Director del Archivo General de la Nación), Ariosto González (Presidente del Instituto Histórico y Geográfico), Juan E. Pivel Devoto (Director del Museo Histórico Nacional) y Emilio Ravignani (Director del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias). El libro se termina de imprimir "en los talleres gráficos "33" S.A. el 19 de junio de 1951, aniversario del natalicio de Artigas" (colofón).

1° de setiembre al 1° de octubre, artículos de especialistas.[186] Un año después fueron recopilados en un libro: *Artigas. Estudios publicados en "El País" como homenaje al Jefe de los Orientales en el centenario de su muerte (1850-1950),* que se vendió a precio de costo, para cumplir con el objetivo de divulgación masiva del héroe "tal como hoy lo vemos, por medio de estudios escritos en lenguaje llano, sin aparato erudito; brevemente, para que todo el mundo lo entienda" (Narancio, 1950, Plan de la Obra, 6), con un tiraje de diez mil ejemplares de diario y de quinientos fuera de comercio, en papel offset, según dice a pie de imprenta.[187] También se anuncia la reimpresión de *El alegato histórico* de Eduardo Acevedo, que significativamente se pondrá a la venta el 19 de junio, según nota del 8 de junio en *El País*.[188]

La Ley 11.473 y sus efectos

En esta Ley "da un plan para concertar diversas iniciativas que reflejen en conjunto la gloria del padre de la patria, con motivo del centenario de su muerte" (http://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes/ley11473),[189] generando literatura sobre el prócer porque obliga a crear, recrear, editar y reeditar. Vale aquí la noción

[186] También en 2011 *El País* se sumó a las conmemoraciones, publicando "Enciclopedia de *El País*".

[187] La lista completa de autores que figura en la portada es la siguiente: Carlos A. Maggi, José M. Traibel, Manuel Flores Mora, M. Blanca París (sic) y Querandy Cabrera Piñon, Edmundo Favaro, Facundo A. Arce, María Julia Ardao, Edmundo M. Narancio, Oscar Antúnez Olivera, Agustín Beraza, Aurora Capillas de Castellanos, Héctor Gros Espiell, Emilio Ravignani, Eugenio Petit Muñoz y Daniel Hammerly Dupuy.

[188] Hay otras iniciativas privadas, que quedan fuera de este trabajo. Una importante es la antología *Artigas en la Poesía de América* (1951), de Daniel Hammerly Dupuy y Víctor Hammerly Peverini, que se publica en Argentina. Es la única antología específica hasta hoy de poesía sobre Artigas. Los autores mantuvieron correspondencia con la Academia Nacional de Letras para evitar que se perdieran los trabajos que no habían sido premiados, y poder incluirlos "en una segunda edición de la antología "Artigas en la Poesía de América", o en un tercer tomo de la misma" (Archivo Academia de Letras, Carpeta N° 46, sin foliar). Hammerly Dupuy apela a la buena voluntad de los integrantes de la Academia, pero también al "deber patriótico [de] reunir todas las composiciones que le rinden homenaje" (Archivo Academia de Letras, Carpeta N° 46, sin foliar). La respuesta será amable pero negativa: "no es posible hacer llegar a los participantes del concurso su plausible aspiración, ya que ni la ley ni el reglamento relacionados con el certamen autorizan a abrir los sobres de identificación de los autores no premiados" (Carta del 4 de diciembre de 1951, Archivo Academia de Letras, Carpeta N° 46, sin foliar, contestada por Miguel Víctor Martínez, en su calidad de Secretario-Redactor de la Academia. Martínez será el ganador en el género narrativo).

[189] Todas las citas corresponden a esta fuente.

de "colección" **(**García Canclini),[190] en tanto reunión de objetos (reales o simbólicos, tangibles o no) que manifiesten la identidad nacional. La Ley incentiva "la publicación de los documentos históricos relacionados con la vida pública y privada de Artigas" (Artículo 4, a) asignando fondos a la Comisión Nacional Archivo Artigas; la "reproducción fascimilar de impresos publicados entre los años 1811-1820" (artículo 4, c). El resto del artículo 4 también asigna fondos a distintos organismos estatales, como el Archivo General de la Nación (d), el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay (e), a la Facultad de Humanidades y Ciencias (f), al SODRE (h) y al Ministerio de Defensa Nacional (g).[191] En todos los casos, se indica que los fondos son para "impresos publicados" (c), "publicación de actas y documentos" (d), "gastos que originen las publicaciones" (f) o/y para "ediciones críticas y publicaciones relacionadas con la tradición musical del país" (h). Una de las consignas entonces será publicar:[192] la ley determina desde la provisión de

[190]"Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía: es lo que ocurrió en las batallas de las independencias nacionales en el siglo XIX y en las luchas posteriores contra intervenciones extranjeras. Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y en los museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial." (García Canclini, 1990, 178).

[191] El SODRE, por ejemplo, llamó a un concurso, en el que resultó vencedora la "Oda a Artigas" de Héctor Tosar, basada en un poema de Luis Bausero. Tanto el poema como la música avanzan junto con la vida de Artigas, desde las batallas por la independencia hasta la gloria final. No es mi intención y excede a mis posibilidades y a mi tema trabajar estos cruces. Pero señalo dos aspectos que muestran la complejidad del tema. Uno, también en este caso la concreción del homenaje llevó más tiempo: el concurso se falló en 1951, y se estrenó en el Teatro Solís, pero recién en 1952. Dos: la composición –y por lo tanto la poesía y la música– estuvieron presentes también en 2011, en CX 6 Radio Clásica 650 A.M., a partir de un programa de homenaje realizado el 30 de octubre en el marco de un ciclo titulado "Compositores Uruguayos y el Bicentenario", conducido por Juan Carlos Gamio. Tomo estos datos del guión del programa correspondiente, enviado junto a una afectuosa carta al hijo de Tosar, Ignacio, por el conductor, en la que se destacan dos aspectos presentes en toda conmemoración: que sea "simple y directo, aunque potente y lleno de emoción" y la necesidad de "transmitir a las nuevas generaciones las creaciones más valiosas de aquellos que nos precedieron" (en carta de Juan Carlos Gamio, 18 de octubre de 2011 a Ignacio Tosar, conservada en Carpeta de documentos de la Academia Nacional de Letras correspondiente al año 2011, sin foliar).

[192] Claro que también se emitieron sellos alusivos (Artículo 26), se previó la acuñación de medallas recordatorias (Articulo 24), y hubo "actos conmemorativos" genéricamente mencionados (artículos 20, 22, 23).

recursos económicos, hasta la convocatoria a certámenes; desde concursos literarios en las escuelas primarias (artículo 7), hasta en la Academia Nacional de Letras (artículo 12); revisión de nomenclaturas varias, emisión de sellos especiales, reediciones de obras, decretos, bibliografía (artículo 4 a), iconografía (artículo 4 b), grabaciones de música uruguaya (artículo 4 h). Y más. Es así que esta Ley puede ser entendida como uno de los factores que explican la cantidad de publicaciones, que, con más o menos éxito, presentadas a concurso o no, aparecieron en 1950 o en los años inmediatamente posteriores.

Las "vidas" de Artigas

En el Artículo 7º se dice que "el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal llamará a concurso: A) para una "Vida de Artigas" destinada a los escolares. Aunque el premio recayó finalmente en *Vida de Artigas* de Alfredo Castellanos, aparecieron más trabajos, por ejemplo el de Ubaldo Genta ya mencionado, y una *Cartilla Artiguista* de Víctor A. Pastorino, subtitulada *José Artigas. Precursor de las repúblicas democráticas federales de América Latina*, realizada en Imprenta Cervantes. Es un folleto de 32 páginas, cuyo único objetivo expreso es acompañar la celebración.[193] No hay novedad en el textito, el propio autor indica que seguirá "casi literalmente al poeta de la Patria, el doctor don Juan Zorrilla de San Martín, en su monumental obra "La Epopeya de Artigas" (Pastorino, 1). Al final se transcriben las instrucciones del año XIII y fragmentos de otros documentos. Se vale de la expresión "héroe máximo" y también lo vincula con otros héroes continentales. Antes de transcribir las Instrucciones, dice: "He aquí, enseguida, los conceptos que el Héroe máximo de esta parte del Continente Americano, nos legó, no solo a los Orientales, argentinos, paraguayos, bolivianos y chilenos, sino a toda América Latina" (Pastorino, 22). Quien obtuvo el premio en este rubro destinado a

[193] Dice al comienzo: "Muy grata tarea me encomienda mi editor. Preparar para publicar este folleto que titulo *"Cartilla Artiguista*", en el año que se cumple el centésimo aniversario de la muerte del Prócer, nuestro héroe nacional" (Pastorino, 1). La edición no aporta datos sobre la cantidad de ejemplares ni ningún otro, pero por su pequeño formato y su brevedad, pareciera ser una edición de divulgación, probablemente destinada a escuelas y/o liceos.

los escolares, fue Alfredo Castellanos, con su *Vida de Artigas* (1954).[194] En la dedicatoria ("Envío", la llama el autor) se espera "hacerte querer a Artigas" (Castellanos, 8). Y se pide al niño: "Léelo en tu casa. Pregunta a tus padres o a tus maestros cuando no entiendas en él alguna cosa" (Castellanos, 9). En fin, el libro está dedicado "A ti, niño oriental, que estás en la edad del heroísmo" (Castellanos, 8).[195]

Otro detalle interesante, que se puede considerar un antecedente del Artigas de los años 60, (el de "sangre, nervios, huesos y barro" de Quijano o el simple "don José" de Lena); es la "intención de darte un Artigas de 'carne y hueso'. Quiere ser un libro vivo, sobre un hombre también vivo. Quiere animar de nervios y de sangre a un ser, que no es solo una idea, sino un hombre que aun después de muerto no ha dejado de vivir" (Castellanos, 7). La "herencia" heroica es viril. Abuela y madre son apenas mencionadas o se las incluye en un genérico "las fuertes esposas" (Castellanos, 18). La de José Gervasio, Rosalía Villagrán, que no es precisamente "fuerte", se menciona con referencia a las nupcias: "por vez primera aparecen allí unidos los nombres del futuro Jefe de los Orientales y de uno de sus más grande colaboradores en la hora de la reconstrucción nacional [se refiere a Dámaso Antonio Larrañaga]" (Castellanos, 34), o para mostrar a un esposo preocupado ("Artigas, desde lejos, siguió el proceso de su incurable enfermedad" (Castellanos, 43). La etapa juvenil de José Gervasio, problemática por su vinculación con el contrabando, es resuelta por Castellanos transformándola en el momento que se genera el vínculo con la tierra, e insistiendo en la libertad y destreza indispensables que obtuvo como "resero" o "changador":

> Los años aquellos le verán arreando largas tropas de ganado cerril, de miles de cabezas, por el norte de nuestro país ... Tarea dura, difícil, y llena de

[194] Según colofón, fue "terminado de imprimir el 26 de agosto de 1954 en impresora Rex S.A. Gaboto 1525 para Organización Medina, Colonia 1800, Montevideo. De esta obra se tiraron doce ejemplares sobre papel pluma vergé crema, numerados del I al XII y tres mil ejemplares sobre papel offset blanco numerados del 1 al 3.000". Ya estaba previsto desde la discusión parlamentaria un período de hasta cuatro años para la publicación de las obras resultantes.

[195] La primera dedicatoria que figura en el libro, antes del "Envío" universal a todos los niños del país, es "A mis hijas María del Rosario y María Aurora". Es así que se repite el esquema presentado en la poética de Ovidio Fernández Ríos, quien se dirigía también a la juventud, con un fin en última instancia pedagógico y edificante.

> riesgos. Los "changadores" o "reseros" debían vigilar la tropa sin descanso, para evitar las "corridas" del ganado (Castellanos, 27).

Miguel Víctor Martínez, el ganador en el rubro novela, también escribió una breve vida de Artigas: *Artigas. Fundador de la Nacionalidad Oriental. Prócer de la Democracia americana. 1850-1950,* que "se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Barreiro y Ramos S.A., Montevideo, el veinticuatro de agosto de 1950 año del Centenario de la muerte del héroe oriental" (colofón). El objetivo de la obra, según nota al pie es la "generalización y divulgación popular" (Martínez, 1950, 52), además de la divulgación de su propia estirpe vinculada a Miguel Barreiro:

> "El autor de esta obra proyecta trazar, en trabajos futuros, la biografía de aquel patriota, que ejerció un gobierno de civismo y de honrada gestión administrativa. Servirán para el caso de eficaz ayuda algunos papeles conservados a través de la estirpe de Miguel Barreiro, de quien el autor de esta reseña histórica es bisnieto por línea paterna" (Martínez, 1950, 52).

Al igual que Castellanos, el relato construye un héroe predestinado, que destaca la faceta militar. Desde antes de nacer Artigas es un héroe positivo.

> José Artigas, fundador de la Nacionalidad Oriental y Prócer de la Democracia Americana, era nieto e hijo de militares. De su abuelo, el aragonés Juan Antonio Artigas, y de su padre, Martín José Artigas, heredó el espíritu de sacrificio, el valor sin tacha, el inquebrantable amor a la patria y la integridad moral (Martínez, 1950, 5).

Cuando se refiere a la juventud de José Gervasio, el narrador lo imagina recordando las anécdotas de las luchas de su abuelo y su padre, así que

> Empezó así a venerar la memoria de su abuelo (…) y a respetar y a querer mejor aún a su padre (…). Abominó así del crimen, repudió el robo, se hizo sensible a las exaltaciones de la virtud ciudadana y dio en encender en su espíritu el amor a la justicia y el culto al valor" (Martínez, 1950, 6).

Hay citas directas y referencias implícitas a Juan Zorrilla de San Martín y su *Epopeya de Artigas* (1910), a Eduardo Acevedo y sus *Anales Históricos del Uruguay* (1933), entre otros, y predominan afirmaciones del estilo "su corazón se exalta. Siente entonces bullir en su espíritu los elementos de la patria material y de la patria espiritual" (10). A medida que se va llegando al período público de Artigas –se le dedica amplio espacio a la Batalla de las Piedras, por ejemplo, y a los choques con Buenos Aires–, el narrador cede el paso a la voz de Artigas a través de los

documentos: “La libertad de América forma mi sistema, y plantearla mi único anhelo” (Martínez, 1950, 35) es un solo ejemplo. Pero se citan en extenso, parte de las Instrucciones del Año XIII y de su intervención en el Congreso de Abril. La vida contada es la activamente dedicada a las luchas patrias, lo que la distancia de la novela que resultará premiada. El último capítulo, el X, resume en dos páginas el exilio y la gloria:

> Murió el 23 de setiembre de 1850, en modesta vivienda, en los alrededores de la Asunción, donde hoy se asienta el edificio de la Escuela Artigas.
>
> Murió sin estrépito. Murió como había vivido, sobria y dignamente, con aplomo y con austeridad.
>
> A cien años de esto, sus cenizas, removidas por el Pueblo Oriental, descubren brasas.
>
> Sobre esas brasas, bien cuidadas entre las cenizas del Héroe, arde el patriotismo de los Orientales (Martínez, 1950, 62).

Los concursos de la Academia de Letras[196]

En el artículo 12, se dice que “La Academia Nacional de Letras llamará a un concurso: A) Para una composición poética de homenaje a Artigas. B) para una novela sobre tema artiguista y C) Para una obra de teatro sobre la vida de Artigas” (Ley 11.473).[197] Concretar estos concursos implicó mucho tiempo, papel, marchas y contramarchas. Y no todos lograron los objetivos. Pero las argumentaciones de los respectivos jurados sirven como sismógrafo de la imagen de Artigas que los orientales pretendían –y premiarían– en ese Centenario de su muerte: un Artigas que aunque empezaba a mostrarse más humano, seguía siendo “el Padre Nuestro”.

---

[196] En la Academia Nacional de Letras, además del Libro de Actas, consulté los documentos originales que se conservan en carpetas numeradas sin foliar. Estos documentos son los que cito aquí, porque aparecen sin la intermediación de la transcripción y sin corregir errores, y es donde mejor se aprecia a veces la prisa de la escritura, o la necesidad de corregir con un tachado, y hasta el uso de esquelas más íntimas y cercanas o, por el contrario, papeles membretados. A partir de aquí, las citas a estos documentos se indican con la abreviatura ANL, seguida del número de Carpeta, y fecha si la tiene. Los documentos no están foliados ni cosidos, por lo que no se puede indicar paginado, porque no lo hay. Agradezco a la Academia Nacional de Letras el acceso a la documentación, especialmente a Jimena Hérnández y Raúl Scavarelli.

[197] En el Bicentenario, la Ley fue mucho menos exhaustiva. Se propiciaron varios tipos de homenajes, pero no hubo pautas tan detalladas como en este año de 1950. El artículo 5 de la Ley 18.677 habla de proyectos artístico-culturales, etc., de forma más general.

Novelas sobre tema artiguista

> ***Blandengues en la frontera* (1951), de Miguel Víctor Martínez**, fue Primer Premio en el concurso de novelas inéditas sobre tema artiguista, realizado de acuerdo con lo dispuesto por la ley del 10 de agosto de 1950 que mandó rendir honores máximos al Jefe de los Orientales con motivo de la conmemoración del centenario de su muerte (Martínez, 3).[198]

El jurado estuvo integrado por José María Delgado (Presidente), Víctor Dotti (Secretario), y los vocales Carlos María Princivalle, Ariosto González y José Pereira Rodríguez, y el premio ascendió a $ 5.000 (el que, según consta, se le hizo efectivo recién el 31 de enero de 1953). En esta categoría solo se presentó otra novela además de la premiada: *Uno de la raza vieja*. Miguel Víctor Martínez se presentó con el pseudónimo "Yerbalito".[199] El fallo definitivo se extendió más de lo previsto, , tanto así que en la última convocatoria al fallo, el 14 de noviembre de 1952, "se encarece la asistencia por vencerse el plazo dentro del cual el Tribunal debe emitir su fallo" (ANL, Carpeta N° 47, 11 de noviembre de 1952). Su autor ya había sido premiado por el Ministerio de Instrucción Pública: por *Santa Teresa de Rocha* (1937), *Los fantasmas de Santa Teresa* (1947) y por *Andresito, caudillo guaraní* (1949). A pesar de su vida académica, hoy las referencias a él son escasas. Sara Bollo en su *Literatura Uruguaya. 1807-1975* (1976) le adjudica un "interesante estilo de narración, sugestivo e insinuante, que da al material histórico levedad y suspenso al tema, evocado con fluidez poética" (Bollo, 189). Según la autora, su "novela [*Blandengues en la frontera*] presenta con fiel exactitud la época en que Artigas, hacia 1795, es jefe de una cuadrilla en la zona de Río Negro, y cómo ya en él se notan los rasgos de hidalguía y justicia y el amor que como caudillo

[198] El ejemplar consultado, del acervo de la Biblioteca del Palacio Legislativo, está dedicado de puño y letra del autor al historiador Ariosto González, y dice: "Para ti, mi viejo y querido Ariosto D. González. Con las expresiones de gratitud inalterable por tu mecenazgo espiritual en favor de esta obra que pongo en tus manos con los sentimientos de mi afectuosa amistad. Miguel Víctor Martínez. Montevideo, abril de 1953". Todas las citas provienen de esta edición, según bibliografía, y solo se señala el número de página.

[199] Es anecdótico que el acta de clausura firmada el 31 de julio de 1952, especificando cuáles son los trabajos recibidos, esté firmada por el mismo Miguel Víctor Mártínez, en su función de Secretario Redactor de la Academia Nacional de Letras. En esta calidad, él también se encargará de convocar a los integrantes del jurado, definir reuniones, etc.

despierta en sus compañeros" (Bollo, 190). Con este juicio reafirma la perspectiva del novelista en relación al héroe, y la refuerza a través del estudio crítico.

Blandengues en la Frontera, presenta un personaje que todavía no es héroe pero tiene todo para serlo: Un joven que, aunque contrabandista, tenía sólidos valores morales e ideales humanitarios. Las batallas o/y hazañas gauchas (matar tigres, perseguir bandidos) son realizadas por otros personajes, pero bajo sus órdenes. En las primeras páginas se presenta un panorama desolador en nuestros campos en el siglo XVIII:

> las cuadrillas que entraban a La Soledad por el lado de las fronteras, tenían por capitanes a duros bandeirantes" (10) … que "asaltaban los puestos e irrumpían en las pulperías. Aquí mataban al pulpero, allá al capataz (12).

Este cuadro contrasta con el de "los gauchos nacidos en la Provincia Oriental" (16) que "pertenecían a cuadrillas de contrabandistas que abominaban de los procedimientos brutales de que hacían gala las gavillas portuguesas" (16). En las últimas páginas, se proyecta (pero no se cuenta) su figura a "lustros después, en la desolación de la derrota, el tendal de legiones criollas en las faldas de los cerros de Carumbé y en la curvatura del río Catalán" (169), pero allí se detiene. Es una novela de fácil lectura. El tiempo narrativo es lineal, bien delimitado: "en las postrimerías del siglo XVIII". Su mayor originalidad reside en el momento de la vida de José Gervasio Artigas que se elige contar: su vida de contrabandista hasta el momento preciso de ingresar al cuerpo de Blandengues, lo que hace decir a uno de los jurados, Víctor Dotti, que "se incurre en el error de mostrar el aspecto menos grande de Artigas", y que por lo tanto entiende que "la finalidad democrática y patriótica que se buscó al instaurar este concurso no está lograda en esta novela" (ANL, Carpeta N° 47) ¿A qué se debe este juicio? En cada uno de los episodios épicos que se narran, José Gervasio no es el protagonista, aunque es el que da la orden justa para que ese episodio se produzca (como la caza del tigre); o es el que llega a tiempo para cerrar los ojos del subalterno que murió cumpliendo con su deber. También es el baqueano quesabe elegir el lugar por donde ir o el mejor gaucho para cumplir una misión. Es el que todos obedecen, el gran caudillo que los llama "sus paisanos". La novela se divide en dos partes. En la primera se presenta el estado de la Banda

Oriental a causa del contrabando, ocupación común y practicada por todos. Según Barrán, "en 1805, Venancio Benavídez, uno de los futuros héroes del Grito de Asencio de 1811, fue apresado por contrabando" (Barrán, 1990, 32). El José Gervasio Artigas de la novela no es la excepción. Pero contrabandea de un modo muy distinto a los portugueses, quienes matan y violan además, y eran considerados un azote, como se explicita en la novela en la voz de Don Pedrito, personaje letrado, que "tenía fama, en el lugar, de ser versado en temas históricos" (139), y que a la vez es un "hombre bueno, un santo varón… incapaz de caer en deslealtad" (145). Es él que dice:

> Aquí, la voz portugués tiene la misma significación que castigo, tortura y maldad. Desde la época de don Juan López Formoso, el siempre recordado educador, se llama "portugués" a la disciplina que maneja el maestro de escuela para corregir al desaplicado; "portugués" es la correa que azota al muchacho que, a hurtadillas, se ha comido el dulce casero; "portugués" es el talero; "portugués" es la picana; "portugués" es el arreador. (144)

(Ni Don Pedrito ni el narrador parecen darse cuenta de la enorme carga de violencia que se les atribuye a los orientales en este pasaje).[200] El "azote portugués" no diferencia individuos particulares. Son los duros bandeirantes, "descendientes de los antiguos paulistas, que en otros tiempos, habían asaltado a machete y espingarda las tranquilas poblaciones guaraníticas del norte de Río Negro" (11). Y que "alzaban en vilo a las mujeres jóvenes, las acomodaban violentamente a las ancas de sus redomones y se borraban para siempre con ellas del lugar" (12). El cuadro se resume en el siguiente pasaje…: estos contrabandistas primitivos, armados de lazo, bolas, cuchillo, chuza y fusiles de chispa, menospreciaban la vida, el honor y la propiedad ajenos" (12). Si cambiamos "primitivos" por "bárbaros", y entendemos "vida, honor y propiedad" como los valores de la nueva sensibilidad civilizada que se impondrá en el país paulatinamente después de las guerras de

[200] "Los padres habitualmente azotaban a sus hijos pequeños. Relató Julián O. Miranda su niñez en Maldonado de 1850-60 en estos términos: " (…) *era muy común que en los casos donde existían muchachos traviesos –y eso sucedía en la mayoría–, los padres estaban munidos de un objeto contundente para hacer respetar de inmediato sus mandatos (...) las familias denominaban el portugués* [por el recuerdo de tantas invasiones lusitanas sufridas por Maldonado, según este testimonio] a las correas, disciplinas o rebenques destinados a corregirlos" (Barrán, 1990, 70).

independencia, entonces la novela se puede leer como el comienzo mismo de ese proceso, hecho posible por los orientales, porque

> Los gauchos orientales pertenecían a cuadrillas de contrabandistas que abominaban de los procedimientos brutales de que hacían gala las gavillas portuguesas. No arreaban vacas jóvenes con cría pequeña, ni asaltaban las estancias, ni saqueaban las pulperías, ni por fuerza se llevaban a las ancas de sus caballos mujeres púberas (17)

De estos hombres "íntegros" se destaca una cuadrilla que "tenía extendida fama de valiente, baqueana y leal" (17), y que obviamente es la que dirige José Gervasio Artigas. Son los mismos veinte que al llamado del jefe, al unísono, se volverán blandengues. Y que paulatinamente (o tal vez demasiado rápido en la novela) entenderán, como Francisco Xavier,[201] que "Ofenderíamos ahora en alto grado los sentimientos de la humanidad si aplicáramos la misma dureza con el vencido que se entrega. El bandolero Chaves tiene un delito que purgar. Sean los jueces naturales quienes lo juzguen y castiguen (166)".[202] Será José Gervasio Artigas como Jefe de los Blandengues, el que comience a imponer ese orden. Así, el autor Miguel Víctor Martínez lo presenta como el "precursor" de la etapa civilizada, en que la Ley y la Justicia podrían ir de la mano.

La otra apuesta de la novela es a la "herencia" heroica "abuelo-padre-hijo". José Gervasio ha heredado, parece, hasta la necesidad de luchar.

---

[201] Este personaje es de los más destacados: baqueano, leal a toda prueba, y en buena medida, metafóricamente, "padre" del joven Juan de Santa Cruz, a quien le enseña a cazar tigres. Cuando el joven muere en una escaramuza que los recién formados Blandengues tienen, Francisco Xavier quiere matar al bandeirante que lo mató. Es Artigas quien le explica que eso no los haría diferentes a ellos, y quien impone la confianza en la Ley.

[202] La *Vida de Artigas* de Alfredo Castellanos tiene el mismo tono de exaltación del héroe. Pero –aunque no abundan– se permite alguna referencia que empaña, o al menos pone en duda la absoluta integridad y sobre todo la mesura del héroe. Un ejemplo puede ser la inclusión del parte del Comandante Salazar, explicando a sus superiores la deserción de Artigas del Cuerpo de Blandengues para incorporarse a la revolución, que describe más una reyerta ofuscada que una decisión patriótica. La cita dice: "Un día –dice– llamó al Capitán de Blandengues Dn. José Artigas y sobre si algunos de sus soldados habían entrado en un huerto y comido alguna fruta le dijo tantas y tantas cosas, amenazándolo con que lo pondría preso, que lo sofocó, y Artigas salió vomitando venganzas. Artigas, –agrega– era el coquito de toda la campaña, el niño mimado de los Jefes, porque para todo apuro lo llamaban y se estaba seguro del buen éxito, porque tienen un extraordinario conocimiento de la campaña como nacido en ella, en continuas comisiones contra ladrones y portugueses, ya demás está muy emparentado, y en suma diciendo Artigas en la campaña todos tiemblan." (Castellanos, 59).

> El jefe iba silencioso, con una vislumbre de cosa lejana en sus ojos grises … esa vislumbre era el reflejo,… de la luz con que se le representaba ahora la figura de su padre, el Capitán de Milicias don Martín José Artigas …
>
> -Padre –se dijo– yo tenía doce años cuando dejaste familia, bienes y siembras en la chacra del partido del Sauce para venir a pelear al portugués, acá, a ciento treinta leguas de Montevideo, en campos infectados por malechores. El destino ha querido que tu hijo, a los treinta años de edad, luzca los galones de teniente de Blandengues … Cinco años han transcurrido desde el día en que te abandoné para entregarme a faenas en que debí probar el valor y la resistencia que tú me legaste… (113).

Así, más allá de la oposición de algún jurado, la novela propone, como la antigua épica, el logro máximo que un héroe puede esperar: ser más valiente que su padre, y que todos lo digan. Y sí deja un legado: el Artigas de Castellano se parece bastante al de Rubén Lena, porque transforma la furia en "hogueras en los pueblos y en el corazón de los hombres del campo oriental" (Castellanos, 58), y porque "hasta las piedras lo reconocerán" (Castellanos, 59). Y si bien no se le llama "mi General", la relación con el Cid Campeador es explícita: "Con vos iremos, Cid, por yermos y por poblados" (Castellanos, 59).

El Concurso de Poesía

De los concursos llevados a cabo por la Academia de Letras, el de Poesía fue cuantitativamente el más convocante, y de los más sonados: al momento de labrarse el Acta de Clausura de Recepción de Trabajos, el 31 de mayo de 1951, a la hora 16, se deja constancia que se habían recibido cuarenta y cuatro trabajos. A los ganadores se les comunica el fallo, por medio de cartas individuales, el 26 de diciembre de ese año. Entre tanto, el 19 de octubre de 1951, el Presidente de la Academia, Raúl Montero Bustamante, recibe una nota diciendo:

> Creemos indispensable advertir a usted sobre dos graves irregularidades acaecidas en el reciente concurso organizado por la ACADEMIA y que ya han alcanzado difusión considerable en nuestro ambiente:-
>
> 1°) El fallo favorece a determinados académicos.-
>
> 2°) Uno de los jurados rectificó su voto inicial, ampliamente fundado, para inclinarse por un amigo y colega de la ACADEMIA.
>
> Esto es lo que deseamos advertir a una persona tan honorable como usted para que no se le sorprenda hoy con un fallo inadmisible por espurio.

Saludamos a Ud. atentamente.

(ABA 4932 – ABA 5049)
Dos concursantes.

(ANL, Carpeta N° 46).

El jurado estaba conformado por Emilio Oribe, Alberto Zum Felde, Carlos María Princivalle, Carlos Sabat Ercasty y Juana de Ibarbourou. Esta última obtuvo la mayoría de los votos (cinco en un total de 34) de los concursantes para que los representara,[203] pero en la deliberación final "por hallarse enferma, excusa su inasistencia" (ANL, Carpeta N° 46). El fallo debió ser discutido, atendiendo a la lectura del "Proyecto de Acta" que se conserva, que en un principio en su versión mecanografiada decía "el Jurado, por unanimidad, y por vía de fórmula transaccional, resuelve que se discierna conjuntamente el 1er premio a los autores de los poemas que motivan el empate, poemas cuyos lemas son "Oriente" y "Blandengue" (ANL, Carpeta N° 46). A mano, se sustituye el "por unanimidad", por un "por mayoría de votos". Y luego de la mención a los lemas, se agrega, también a mano: "El Dr. Emilio Oribe vota por el lema "Oriente" en minoría. (ANL, Carpeta N° 46). Una vez abiertos los sobres, se comprueba que el lema "Oriente" corresponde a Sara de Ibáñez, y "Blandengue" es José María Delgado, que compartirán el primer premio ($1.500 cada uno). El segundo premio es para Daniel Vidart (lema "Fausto Aguilar").[204] Entre las argumentaciones del jurado, la de Emilio Oribe destaca que

[203] De los demás que integraban el jurado, Emilio Oribe obtuvo dos votos, y Zum Felde uno. La simple mención de los votados hablan de un campo cultural particular, que explica en buena medida los resultados. Juana fue seguida por Juan Carlos Sabat Pebet y por Raúl Montero Bustamante, ambos con cuatro votos. Roberto Ibáñez obtuvo tres. Emilio Oribe, Eduardo Genta y José María Delgado obtuvieron dos votos cada uno. Los siguientes solo obtuvieron un voto: Eduardo Couture, Juan Ilaria, Sarandí Cabrera, Sarah Bollo, Carlos Rodríguez Pintos, Luis Bonavita, Emilio Frugoni, Ernesto Pinto, Dioniso Trillo Pays, Esther de Cáceres, Carlos Sabat Ercasty. Hubo diez votos en blanco.

[204] Sara de Ibáñez declinó asistir a la entrega del premio. El 28 de diciembre de 1951, envía una nota al Presidente de la Academia, Raúl Montero Bustamante, al que califica de "Distinguido amigo", que dice: "Con estas líneas no justifico mi inasistencia. Respondo a su especial y deferente invitación. Después de meditarlo mucho, resolví no asistir a la ceremonia esta mañana, culminación de un doloroso episodio, en el que Vd., naturalmente, no intervino. Con saludos muy cordiales de Roberto, que espera verlo pronto, reitero a Vd. Los sentimientos de mi más alta estima intelectual y personal" (ANL, Carpeta N° 26). Juana de Ibarbourou en nota del 5 de diciembre de 1951 a su amigo Princivalle, excusando su ausencia y delegándole su voto, también habla de este "zarandeado y

> Los tres poemas seleccionados son muy diferentes entre sí. El poema de Sara de Ibáñez es una demostración culminada de ese lirismo tan personal que la distingue en las letras modernas de América. La precisión formal, ajustada en la estricta disciplina de lo clásico y de lo lujoso de la lírica más culta de la tradición española, sírvele de realce para encauzar la modernidad y audacia más extremas, en el centro mismo del fuego espiritual que arde en esta siempre sorprendente criatura poética. El poema de Sara de Ibáñez se cumple en las leyes esenciales que caracterizan el lirismo de la autora, pero armonizándose bien con lo épico y lo característico del pasado histórico, escenario del héroe Artigas (ANL, borrador original del discurso de Emilio Oribe para la entrega de premios, Carpeta N° 46).

La dedicatoria de su "Artigas" dice, escuetamente, "A la memoria de mi padre", que puede ser leído en clave familiar o también metafórica. Tal vez por eso mismo, tampoco es casualidad que Arca decida hacer una edición fascimilar en diciembre de 1975, seis meses después del golpe de Estado, casi transformando el poema en un contradiscurso.[205] El texto es un poema extenso, ilustrado con dibujos de Augusto Torres,[206] dividido en dos partes con un intermedio. Cada parte, a su vez, se divide en distintas series. La primera incluye tres: "La tierra", "El guerrero secreto" y "La raza", describiendo un paisaje edénico y virgen, en armonía, similar a "la salvaje primavera" de Zorrilla. Pero esta tierra es paridora de vida: engendra al héroe que nacerá en la segunda serie: "El guerrero secreto":

> un hijo te oye, te contempla, te ama.
> Un claro niño que los soles miman.
> Tu idioma en sus oídos se derrama (15)

Imágenes vinculadas a la luz y al sol describen a ese niño. Como "al pasar", casi sin decirlo, disimulado con minúsculas, como en Castellanos, la relación con el héroe hispánico por excelencia, el futuro héroe, el "escondido campeador" (17)

---

disgustante concurso" (ANL, Carpeta N° 26). Se desprende de la nota recibida por Raúl Montero Bustamante que los seudónimos no preservaron la identidad de los concursantes, y que el amiguismo intervino en los fallos. El jurado que cambió su voto parece haber sido Emilio Oribe, votando por "Oriente".

[205] Todas las citas corresponden a esta edición (Montevideo, Arca, 1975), y solo se señala la página.

[206] Augusto Torres es el segundo hijo de Joaquín Torres García, e integrante de su taller, que funcionó desde 1943. También fue maestro de Vladimiro Collazo, esposo de Suleika Ibáñez, hija mayor de la célebre pareja Roberto Ibáñez y Sara de Ibáñez. Su pintura es apropiada para un poemario como "Artigas", donde el héroe tiene el aura "universal", "racional" de todos los héroes, pero también aspectos particulares, concretos, adecuados para "nuestro" héroe local.

al que la Patria sonríe. Porque la Patria es la madre que crea, cría y forma, porque en ella "cultiva el Héroe su futuro, / nombra a la Patria y permanece oscuro" (19), como reservando tanta luz para el momento adecuado. La última serie de esta primera parte, "La raza", presenta –sutil, veladamente– el conflicto entre las "Madres": la edénica de la primera serie, la criadora de la segunda, y la "madre España" cuyo "estandarte equivocó el camino" (23). Por eso el "Intermedio" solo tiene un capítulo: "El éxodo", en el que se funde (y se funda) el pueblo oriental, un pueblo de héroes: "héroes y Héroe en una sola llama" (33), verso con que se cierra la serie. El éxodo es el momento del Padre Nuestro Artigas, para "la patria un dios", como en Fernández Ríos:

> unge Señor al héroe sin mancillas,
> Señor de su pobreza y de su llanto,
> Señor de su raíz y sus semillas (32).

La segunda parte es la más larga, y está dividida en dos capítulos o apartados. La primera serie del primero, "El destierro" tiene por centro "la mano que las águilas domaba" (38), "la mano de la máscula justicia" (38), la mano que representa al que "condujo a un pueblo enamorado" (38) y que ahora "aquí crea su pan, gasta su arado" (38). "Memoria de la hazaña", segunda sección del primer capítulo, permite a la poeta rememorar episodios que trasladan al poema de lo bucólico a lo épico, sin dejarlo definitivamente. Es la memoria del momento en que, como el verso repetido destaca, "Él era el fuerte, el grave, el elegido" cuando

> Finaron los tranquilos pastoreos.
> …
> Oyéronse galopes y jadeos.
> La sed fundió en los belfos sus estíos
> y en confuso tropel la Patria alerta,
> y en plinto ecuestre, se encontró despierta (42).

También es el momento en que el Padre Nuestro Artigas, sin dejar de serlo, baja a la igualdad con sus hermanos:

> Y dijo el Protector a sus leales:
> *Estoy aquí por el favor del cielo.*
> He venido a sufrir de vuestros males
> y por vosotros doblaré mi celo.
> *Todos sois mis hermanos, mis iguales:*

lidia sin sangre os traiga pan sin duelo,
limpio sudor y sueño sin alarmas.
Descansad en el seno de mis armas" (cursivas de la autora, 44).

La Liga Federal se transforma en una "rosa federal" (45). El héroe se transforma en mártir:

Blandió el arcángel férrea llamarada.
Desenguantó el león garra febea,
y otra vez al calor de sus mesnada
salió a enfrentar la ofídica marea.
Odio y traición mordieron en su espada,
no el lusitano fuego en la pelea,
y fué (sic) manchada la celeste pluma
y roída la zarpa hasta la espuma" (46).

"La muerte" es el título de la tercera sección del primer capítulo de esta segunda parte, y alude a la de todos y a la gloriosa del guerrero:

Pero entre sus espigas y sus flores,
cuando la muerte le entreabrió las puertas
el guerrero de blancos resplandores
dianas oyó por las borradas huertas.
¡Mi caballo!, gritó: y en los alcores
resonaron angélicos alertas.
¡Mi caballo! Montó el corcel sombrío,
y tendió su galope sobre el frío" (48).

Es el Artigas de Zanelli, ecuestre, enorme, en la Plaza de la gloria. Es la frase que también está en el Museo de los Blandengues con grandes letras, y en Bengoa, como se verá líneas más adelante, y como la tradición contaba su muerte: vivo y a caballo. "Envío–El retorno", la última y cuarta sección es, efectivamente, el héroe de bronce, el monumento ya erigido:

Escucha, Padre, porque el Pueblo canta
y el canto sube ardiendo entre laureles.
Escucha desde el bronce en que volviste
y a la terrena eternidad naciste (51, énfasis mío).

El segundo capítulo de la segunda y última parte del poema, titulada "Cauda", consta también de cuatro secciones: "Cielo de las piedras", "Triunfo de Santa María", "Llanto de Carumbé" y "Vidalita de Tacuarembó". El tono cambia absolutamente. Se abandona la solemnidad compartida con la retórica del "Himno a Artigas" y la ampulosidad por momentos casi neoclásica, para dar la voz a lo

popular: cielitos, vidalitas, lamentos. El título de esta segunda serie, bien puesta al final, juega con el significado: "Cauda" según la RAE, es la "falda o cola de la capa consistorial" (dlr.rae.es), con lo que conecta con la sacralidad con que Artigas fue presentado en la primera parte, pero a la vez tendiendo el puente con el legado dejado por su figura. Los cielitos y las canciones remiten a poetas como Bartolomé Hidalgo, como "cola" de esa gesta heroica en músicas, ritmos y canciones, que también generará en parte a "A don José" de Rubén Lena. La capa "consistorial" se transforma en canto popular. Y esa es la "cola", lo que sobresale, lo que "cuelga" detrás, lo que sigue al héroe.[207] "Cauda" también alude a un estilo particular de la música medieval. Así, la voz del cielito y la vidalita entroncan con la más antigua lírica medieval de trovadores y juglares. El final del extenso poema "Artigas" se transforma en un inicio –porque vuelve a las fuentes– y en un final que es abierto –y por lo tanto que no es final–, porque se devuelve la voz y su uso al pueblo. Volvemos a leer (escuchar) "Cielito, cielo y más cielo" (55) "cielito de las palomas" (56), "cielito de los valientes" (56), y claro, el "¡Cielito, cielo del triunfo!" (58).

> Porque la Patria ha nacido [en Las Piedras],
> ¡ay cielo de la paloma!,
> canta la sangre en los pechos,
> canta la sangre en las rocas,
> canta el campo y canta el cielo,
> ¡ay, cielo de la victoria!" (59).

En 1950 también, Casa del Estudiante edita de Emilio Oribe. *Artigas y el Astro. Cántico Secular* (1950). Aunque no es un texto premiado, sí tiene estrecha relación con los criterios seguidos por el jurado de la Academia, que Oribe integró, por lo que amerita reseñarlo. Oribe presenta el exilio más que como una derrota, como un acto de voluntad que "agrega a su persona una adversidad de tragedia

[207] La misma Ley del 11.473 buscó realzar a Bartolomé Hidalgo. El artículo 32 dice: "Auméntase en veinte mil pesos ($20.000.00) la suma dispuesta por la Ley 10.801 del 10 de octubre de 1946, para el monumento a Bartolomé Hidalgo". Antes, en el artículo 15, se indica que el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica llamará a concurso para "la música de la "Marcha Patriótica" de Bartolomé Hidalgo titulada "Marcha de Salto" (literal b).

antigua[208] y al mismo tiempo la corona con una resplandeciente sustancia humana" (Oribe, prólogo, 5).

> He elegido como iniciación de este poema el momento en que José Artigas decide entregarse al dictador del Paraguay con el fin de cubrirse el rostro, nebuloso y trágico, con la tiniebla del destierro voluntario, el olvido y el renunciamiento total … Es el hombre que no debe volver *como guerrero vengador, caudillo o suscitador de ideas revolucionarias, el hombre que está* fatalizado en el sentido de no volver jamás a su ámbito vital, *para ser*
>
> *así íntegramente hombre y reaparecer en los tiempos futuros como emanación de la grandeza póstuma del pensamiento y de la angustia creadora.* … En eso es único Artigas. (Oribe, prólogo, 5, Cursivas del autor)

Además de Jurado, Oribe también fue el orador en nombre de la Academia en la entrega de Premios. En su discurso explica cómo entiende él que se debe "hablar" de Artigas. Sus palabras son fuertemente coincidentes con este prólogo. Por momentos parece que, más que referirse a las obras premiadas, explica su propio poema. Lo cito en extenso:

> Un carácter dominante que percibí en los poemas del concurso fue el de tratar con las más variadas formas líricas o épicas la vida de Artigas en su totalidad, en su ambiente, en sus antecedentes, en su culminación y derrota. Preocupaciones descriptivas y de reconstrucción histórica, que fatalmente conducían a la enumeración de episodios sumamente conocidos y que por lo tanto se mostrarán siempre esquivos al interés y la originalidad poéticas (sic). Es indudable que el procedimiento es legítimo y coincide con el de las epopeyas primitivas; además se supone que el canto circulará en los pueblos futuros a través de su valor literario, de su contenido trágico y de sus preocupaciones educativas … Es sabido que existe otro procedimiento. *Elegir, dentro de la vida del héroe que se va a cantar, el episodio más lírico o trágico o sublime*. O simplemente crearlo
>
> …
>
> El sentido clásico de la situación y de la composición, y la sabiduría de la síntesis predominan en la estructura formal de las obras destinadas a vivir siempre populares o cultas, cuando desde el primer momento se destaca un

[208] Hay además varias referencias explícitas a la tragedia griega, y a los clásicos en general, que subrayan esta dimensión trágica que se le pretende dar. Por ejemplo, "El silencio de su crepúsculo se petrifica en los tiempos, / y es tan grandioso para nosotros como el de Prometeo / en los preludios de la tragedia esquiliana" (Oribe, 21). O también: "El querer ser eterno, / constituye la dimensión más oculta / del héroe trágico" (Oribe, 24). O "los titanes alcanzan en el destierro / la ancianidad … el embozo de la reticencia olímpica" (Oribe, 13). En la misma línea, Gustavo Gallinal también lo relaciona "con la poesía griega que sublimó al hombre en la figura del Héroe" (Gallinal, 7), y con "el sino trágico [que] se ensaña con los protagonistas de todos los grandes dramas de la historia" (Gallinal, 7). Y al igual que Castellanos, lo describe "sobrio y seco, como nuestro abuelo el Cid" (Gallinal, 8).

> episodio, *un instante conflictual en donde el protagonista se revela como aureolado por lo poético o lo trágico* y de allí desciende por medio de las desarrollos verbales a la comunicación con el público de la historia (ANL, borrador original del discurso de Emilio Oribe para la entrega de premios, Carpeta N° 46 énfasis mío).[209]

Ese instante conflictual –como en Prometeo– corresponde al final de su vida como líder, descubre un astro

> Fijo
> Solitario
> hermético,
> que brilló sobre un trozo del cielo
> por un largo rato" (Oribe,8).

Se pueden hallar similitudes, aunque en un tono mucho más sobrio y contenido, con el Bolívar de "Mi delirio sobre el Chimborazo" (1822) y el encuentro con el Tiempo. También hay reminiscencias dantescas, porque Oribe entiende que Artigas empieza a construir su "otra mitad de la vida", la de la memoria y la inmortalidad a partir de este instante y de esta decisión. El astro es su Virgilio que le indica cómo debe salir de la Historia para entrar en la eternidad, al decirle:

> No vuelvas al sitio donde están aún los hombres.
> Húndete, para siempre, en el silencio de las selvas.
> Has sido el Libertador,
> el Civilizador,
> el Legislador,
> el más rebelde conductor de estos pueblos,
> el guerrero, el demócrata por excelencia
> de todas estas comarcas.
> *No vuelvas. Volverás siempre.* (Oribe, 10).

Este verso repetido varias veces con modificaciones es el leit motiv que explica la decisión irrevocable de no volver si no es desde la inmortalidad, como dicen los versos finales:

> Mírame. Si alumbro es para enseñar que de la
> Inmortalidad se vuelve siempre (Oribe, 25).

[209] De la fundamentación escrita de Juana de Ibarbourou, y el discurso de Oribe solamente se conservan los borradores, con tachaduras y correcciones. Agregado a mano, en la contratapa del carpetín que los contiene, está escrito "Están en imprenta para el boletín N° 13". Este boletín no se conserva en los archivos de la Academia Nacional de Letras.

El Paraná se transforma en un nuevo –y muy americano– Leteo, que despoja a Artigas no de sus recuerdos pero sí de su dimensión histórica, única manera de poder asumir su dimensión mítica, la que da el "silencio de los bronces" (Oribe, 14). El pasaje hacia Paraguay, a través del río Paraná, se transforma en estos versos en un rito iniciático, el momento justo de liminalidad entre el ser histórico y contingente de Artigas (el que deja), y el inmortal, el astro (en el que se va a transformar mediante la prueba de la soledad y el Tiempo):

> Artigas atravesó las aguas del río Paraná
> por el claro de Itapúa,
> acompañado de algunos indios fieles.
> Trepó sobre el lomo desnudo de un potro
> y se arrojó al río,
> nadando una media legua
> en sentido de la corriente.
> …
> Así había atravesado mil veces otros ríos.
> Era la última vez que lo hacía,
> porque este río era idéntico,
> a aquél otro, trasunto de la muerte,
> cuyas olas son años y siglos" (Oribe, 16).

El astro aconseja a Artigas "buscar el refugio de los titanes / y los santos" (14), esto es, la soledad. Por eso el estribillo: "*No vuelvas. Volverás siempre como hago yo"* (cursivas del autor). También debe asumir lo que se podría calificar como "la prueba de la Tierra". El apartado XI se titula "Y díjole el Astro muchos años más tarde", como si se le estuviera todo el tiempo vigilando, exigiéndole la paciencia imprescindible. Después de esos muchos años, y después que "se convirtió en labrador… sembró trigo, cortó gavillas, amasó su pan" (Oribe, 18) está en condiciones de levantarse

> como un final equilibrio corpóreo y espiritual,
> del mismo modo que en el puro orden físico
> se fijaron los Andes, la Pampa,
> y esos enormes ríos que te rodean,
> y se enriquecerán para siempre,
> con partículas de tu sangre y tus ojos. (Oribe, 24)[210]

[210] La importancia del trabajo manual y el vínculo con la tierra, entendido como un agregado positivo que hace valiosa la experiencia del exilio, también está presente en otras novelas sobre Artigas. Una

Así, al igual que Ovidio Fernández Ríos, Oribe transforma a Artigas en un dios ("los hombres verán en tu cabeza / algo de las aureolas deiformes") (Oribe, 15), convirtiendo el destierro no en una derrota ni en una imposición desde afuera, sino en el verdadero comienzo de la victoria final: la de permanecer en la memoria colectiva. Como una luz, como un sol que lleva la libertad en pos, o como un astro, que es lo mismo. El Artigas de Oribe también es un monumento. Y también de bronce, como los de Ubaldo Genta.

Obra de teatro sobre la vida de Artigas

La Academia Nacional de Letras también debió llamar a concurso "para una obra de Teatro sobre la vida de Artigas" (Artículo 12, literal c). Pero esta categoría quedó desierta. Y no una vez, sino dos, porque hubo un segundo llamado.[211] En noviembre de 1950 quedan aprobadas las bases para todas las categorías. Pero la integración del jurado se vio resentida varias veces, lo que demoró el concurso un año más.[212] En el primer llamado al género dramático solo se presentaron cuatro

---

de la que más tiempo dedica a esto es *Hombre a la orilla del mundo* (2006). Un ejemplo: "Planté variedad de calabazas, repollos, zanahorias, lechugas, tomates, puerros y nabos, y debo reconocerle que me supo a victoria verlos aparecer a su tiempo y prepararme con ellos mi frugal almuerzo…. Recuerdo que usted me lo dijo el primer día, y después se lo agradecí hasta hoy: 'Pocas felicidades como la de meter las manos en la entraña de la tierra, que dígase lo que se diga es la madre verdadera" (Schinca, 1988, 28). En la conferencia de José E. Rodó mencionada antes también Artigas es "hombre de ciudad por el origen y la educación primera, hombre de campo por adaptación posterior y por el amor entrañable y la comprensión profunda del rudo ambiente campesino" (Rodó, 8).

[211] El segundo llamado fue resuelto recién el 18 de abril de 1952, ya bastante pasado el Centenario, pero todavía estando presente la necesidad de cumplir con la Ley. No hubo problemas esta vez con los jurados, que actuaron desde su designación hasta el fallo final: José María Delgado, Fernán Silva Valdés, Carlos María Princivalle, Emilio Oribe y Julio Caporale Scelta (este último votado por sorteo, ya que los tres concursantes votaron distinto: uno por Caporale Scelta, otro por Margarita Xirgu y el restante por Atahualpa del Cioppo). Las obras que se presentaron fueron *Artigas*, de "Itajmau", *Artigas, Jefe de los Orientales*, de "Peter Pan" y José Artigas, el gran calumniado de "Susana". Otra vez, aunque sin una fundamentación tan exhaustiva –al menos que se conserve archivada– el concurso se declaró desierto, por no reunir ninguna de ellas mérito suficiente. En el acta final se dice que "se deja constancia además, de que en el primer llamado a concurso, - declarado desierto en fecha 6 de marzo de 1952,- se presentaron obras de mayor valor que las actuales" (ANL, Carpeta N° 29, Acta del 27 agosto 1953). Obtuvo un único voto (el de Emilio Oribe) para el segundo premio la obra "Artigas", del concursante "Itajmau". El único concursante que reclama su obra "JOSÉ ARTIGAS, el gran calumniado" es Carlos L. Marquillo.

[212] El acta final resultante resume bien el proceso: "En la sesión del 30 de noviembre de 1951 se resolvió nombrar a los Sres. Académicos Dr. José María Delgado, D. Fernán Silva Valdés y D. Carlos María Princivalle para integrar el Jurado. La Universidad nombró al Dr. Gustavo Gallinal, a cuyo fallecimiento fue nombrado el Dr. Emilio Oribe. Los concursantes eligieron al Sr. Carlos

obras: *Oberá-Pa-Carai*, obra en tres actos, de "Patriarca";[213] *Sobre el fiel*, de un solo acto, de "Intento (1)", *La noche de Itapúa* en tres actos, de "Curiguaré",[214] y por último, *Con libertad no ofendo ni temo*, en cuatro actos, de un autor que elige también como seudónimo la misma frase del título: "Con libertad ni ofendo ni temo". Y el jurado resolvió que "ninguno de los trabajos a que se refiere el acta ha reunido los tres votos indispensables para formar mayoría" (ANL, Carpeta N° 48). Las fundamentaciones de los miembros del jurado, remarcan la "falta de excelencia" de las obras presentadas, porque ninguna logra exaltar la figura de Artigas de forma acorde a la ocasión. La de Emilio Oribe es representativa de las opiniones del jurado:

> Al aceptar el cargo de miembro de este Jurado, en representación de la Universidad, teniendo presente la trascendencia del motivo que determinó el concurso de obras teatrales relacionadas con la personalidad de Artigas, pensé que en un certamen de esta naturaleza tendría que juzgar obras que pudieran ofrecer características semejantes a algunas grandes obras teatrales que he conocido (…) pensé que Artigas merecería la consagración dramática a través de creaciones que pudiesen compararse con "Crimen en la catedral" de Eliot, "El anuncio hecho a María" de Claudel, o algunas obras más remotas de D'Annunzio (…). Al instituirse premios valiosos y al relacionarse el certámen con los actos conmemorativos del Centenario de Artigas, había base para pensar que el Estado aspiraba a una consagración artística verdaderamente superior de nuestro héroe (Oribe, en ANL, Carpeta N° 48).

Oribe descarta dos de las obras, *Sobre el fiel* y *Con libertad no ofendo ni temo*, "por su insignificancia evidente" (ANL, Carpeta N° 48). Los otros miembros del jurado prácticamente no las tienen en cuenta. Sara Bollo apenas dice de esta última que "carece de dignidad". El criterio académico dista mucho del criterio castrense.

Martínez Moreno, habiendo renunciado, fue sustituído por el Sr. José Gorozito. Este también renunció y fue sustituido por la Dra. Sara Bollo" (ANL, Carpeta N° 48).

[213] Por cuestiones legales, no se conserva en los archivos los sobres con los correspondientes nombres de los autores que no fueron seleccionados, por lo tanto, no puedo asegurar quien es el autor que se esconde tras el pseudónimo "El Patriarca". Pero no deja de llamar la atención que el título de la obra presentada, *Oberá-Pará-Catay* ("señor que resplandece"), sea exactamente el mismo de un poema de Roberto Olivencia Márquez, Secretario de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo para el Primer Documental sobre Artigas al que me refiero más adelante.

[214] El seudónimo "Curiguaré" corresponde a Luis Costa Herrera, único concursante que reclama la devolución del manuscrito correspondiente. Al menos, es la única nota que se conserva en los archivos.

Si para el velorio en el Obelisco, como quedó planteado, la Comisión entendía que no había orador ni palabras apropiadas para un acto y una figura tan solemne, la Academia de Letras sí esperaba palabras. Pero algunas que fueran "verdaderamente superiores", no se pensó en definir "superior", pero sí se esperaba que los poetas estuvieran a la altura de las circunstancias y de Artigas (y de los "premios valiosos" en dinero estipulados). La comunidad letrada aspiraba a hablar de Artigas, y a hablar por todos, arrogándose su carácter representativo.

La dignidad esperada dependía más del contexto celebratorio que de la obra en sí misma, ya que si bien más de un jurado entiende que *La noche de Itapuá* tiene aciertos interesantes (Bollo y Delgado destacan el segundo acto, por ejemplo), no se le perdona que la figura del dictador Francia sea más fuerte, o esté mejor lograda que la de Artigas. Según se dice en la fundamentación de Sara Bollo, en el último acto aparece la frase "Son dos grandes hombres frente a frente" (ANL, Carpeta N° 48), y lo que se esperaba era uno solo, un único gran hombre: Artigas. Para Fernán Silva Valdés, "el segundo acto, en tierra paraguaya, con el dictador Francia por figura central, resulta el personaje mejor logrado de la obra, y por ende, el mejor de los tres actos" (ANL, Carpeta N° 48). Los detalles –especialmente los detalles–, también importan, y cuánto. Dice Silva Valdés:

> Encuentro que el autor saca pobre partido teatral de la histórica escena de los cuatro mil patacones entregados a De los Santos –desprendimiento magnífico del héroe– entregados personalmente según la historia, y que en la obra aparece a cargo de un oficial" (ANL, Carpeta N° 48).

En ningún caso se menciona siquiera la presencia de lo indígena, aunque sí está muy presente en títulos y seudónimos. Con toda naturalidad, por ejemplo, Emilio Oribe "traduce" el título sin más: "Pasé al análisis más detenido de 'Señor que brilla'…" (ANL, Carpeta N° 48), pero en su análisis, o al menos en su fundamentación escrita, lo que resulta definitivo para no premiar la obra es que

> A los efectos de órden (sic) histórico y técnico señalados, debe agregarse la ausencia de una concepción humana y grandiosa de la personalidad de Artigas, presentándola en la plenitud de su poderío y de su fuerza, y nó (sic) en la época de su ostracismo y de su ancianidad, como se ha hecho (ANL, Carpeta N° 48).

La Ley y el país buscaban un héroe poderoso y fuerte (el mismo que había buscado Blanes). La Academia de Letras también. Y el concurso, definitivamente, quedó desierto. Es así que en el rubro teatro, quien logró exaltar según lo esperado la figura de Artigas no fue la Academia de Letras, sino la Comedia Nacional. *La Patria en armas*, de Juan León Bengoa, estrenada el 21 de setiembre de 1950 en el Teatro Solís y dirigida por Margarita Xirgú, con el elenco de la Comedia Nacional,[215] fue considerada por "La Casa del Teatro del Uruguay" como la mejor de las estrenadas en 1950,[216] por lo que entiendo necesario considerarla aquí. Los tres actos abarcan desde una introducción con "los días iniciales", como se titula el primer cuadro, en relación a la Junta de Buenos Aires de 1810, hasta la muerte en 1850. El tiempo intermedio, está ocupado por la puesta en escena de episodios relevantes de la gesta artiguista (Congreso de Tres Cruces, Purificación, Sitio de Montevideo, la inauguración de la primera Biblioteca Pública, entrada de Lecor, vida en Paraguay, etc), salpicado por cuadros costumbristas con personajes ficticios, que recrean el habla popular e introducen los versos de Bartolomé Hidalgo (que también es personaje). En el final del cuadro primero, el relato de uno de los Cabildantes es el que introduce a Artigas y los acontecimientos revolucionarios que se verán en el desarrollo de la obra:

> Entre tanto, lejos de la Capital, cruzando leguas, en todas direcciones, bajo el sol y el agua, dando la cara al viento, un hombre de hablar pausado, regular estatura y ojos claros, que han aprendido a mirar a la distancia, está entregado a la vigilancia rural de la campaña… Sabe lo que es la libertad, porque ha peleado por ella (…) Las oscuras tareas que cumple, lo mantienen alejado de todo… A la espera de su hora (…). Hasta que un día, a principios del año 1811… Y VA CAYENDO EL TELÓN (Bengoa, 26).

---

[215] "Drama histórico en 3 actos dividido en 12 cuadros", como aclara la edición consultada (Editorial Letras, Montevideo. Copyright by Juan León Bengoa) y que se terminó de imprimir el 18 de setiembre de 1951.

[216] Al inicio figuran dos paratextos. Uno, con la enumeración completa de los actores y actrices que participaron en la noche del estreno: Alberto Candeau, Enrique Guarnero, Maruja Santullo, Concepción Zorrilla, y Estela Castro entre otros. También se agrega: "Bocetos de escenografías de José L. Zorrilla de San Martín. Realizados por José Echave, con la colaboración de Benet Helleren y Alfredo Vidal. Música de Luis Cluzeau Mortet". El segundo paratexto dice: "'La Casa del Teatro del Uruguay', en ocasión de instituirse el 'Día del Artista', y al cerebrarse (sic) por primera vez, distinguió esta obra como la mejor de las estrenadas durante el año 1950, otorgando a su autor un Diploma y Medalla de Oro".

Uno de los énfasis de la obra está puesto en la colectividad de personajes –el pueblo del título– que no solo acompañan, sino que deciden junto con Artigas. Por su parte, los antagonistas –más de uno– están bien definidos, y también aquí son los portugueses. Hasta los personajes secundarios lo dicen:

> REMIGIO.- ¡Mire que hay portugos en el mundo!
>
> PAISANO 2°.- ¡No se acaban nunca! Entran a montones por la frontera.
>
> PAISANO 3°.- Quieren quedarse con nuestra tierra.
>
> REMIGIO.- ¡Y se quedarán, nomás!... Pero abajo… Sobre ella, no creo…
>
> PAISANO 1°.- ¿Enterraos?.. ¿No le parece mucho lujo?... ¿Y los caranchos, entonces?... (Bengoa, 107).

La elite gobernante porteña cumple también esta función, generalmente "personificados" en alguien particular (Sarratea o sus enviados). "Con Dorrego, viene el oriental Valdenegro" (Bengoa, 101) dice un chasqui explicando la situación de Montevideo. "Mientras tanto, Sarratea gestiona, en Río de Janeiro, la entrega de este país a los portugueses" (Bengoa, 100), explica Artigas a Fray Amaro y Candiotti. A la vez, se deja absolutamente claro que el enemigo es la autoridad, y no los "hermanos argentinos". Por ejemplo, el cuadro noveno del Acto II se desarrolla luego de la inauguración de la Biblioteca, un veinticinco de mayo:

> BARREIRO.- La elección de la fecha tiene un significado que debemos destacar.
>
> ANA.- ¿Veinticinco de mayo? … ¿Por qué?
>
> BARREIRO.- Ah! Por muchas razones, Ana… Una de ellas, es la de demostrar a los argentinos, que sus fechas son también nuestras.
>
> ANA.- No podrán decir, que no los queremos como hermanos!... (Bengoa, 136).

Dentro de este grupo antagonista, los que menos estima merecen son los traidores. Pero a la vez son imprescindibles en la economía dramática, por lo que aparecen cada vez más a medida que nos acercamos al final. En el cuadro noveno del Acto III, los nombres quedan estampados, para la posteridad más que a los efectos de la obra:

> SUÁREZ.- Me cuesta creer que haya gente dispuesta a cometer semejante traición!

> RIVERA.- ¿Por qué no?… Esa gente existe siempre… Vive a nuestro lado … Son los hombres de orden … Los enemigos de la violencia … Yo no conozco a esos hombres pero sé dónde están y lo que esperan!...
>
> ANA.- Yo sé quienes son.
>
> BARREIRO.- Quiénes son!
>
> ANA.- Durán y Giró…
>
> BARREIRO.- ¿Durán y Giró? … ¡Debí suponerlo! Agentes descarados de Pueyrredón…
>
> ANA.- Lorenzo Pérez, Llambí, Lucas Obes…
>
> SUÁREZ.- ¡Hay hombres capaces de venderlo todo!
>
> RIVERA.- Lecor tiene dos armas poderosas: la espada y el soborno (Bengoa, 149).

Como buen héroe trágico, Artigas va quedando cada vez más solo. Ya al final, en el cuadro décimo del Acto III, titulado "La Adversidad", Artigas ya en retirada definitiva, está acompañado apenas de su ayudante Capitán Faustino Tejera, que como nuevo Sancho le insiste en "salir" todavía: "Cuando Ud. disponga, general. El hombre está pronto para llevar instrucciones" (Bengoa, 156). El diálogo es sintomático:

> TEJERA.- (…) El hombre está pronto para llevar instrucciones (*Pausa).* Había pensado pedirle autorización para mandar dos... Por lo que pueda ocurrir en el camino… Tienen caballos y voluntad de servir… Uno de ellos, estuvo con Andresito…
>
> ARTIGAS.- ¿Quiénes son? ¿Cómo se llaman?
>
> TEJERA.- No sé, general. Son dos criollos de aquí… Gente joven…
>
> ARTIGAS.- Vea usted, qué tiempos, Monterroso! Ya no sabemos ni cómo se llaman nuestros soldados… (…). La patria está desecha, amigo… (Bengoa, 156).

Los personajes populares permiten la recreación de costumbres y giros idiomáticos, además de distender la tensión en momentos graves, y también cumplen en algunos pasajes la función de oráculo que pone en evidencia la fuerza del destino, acercando a Artigas a los héroes trágicos clásicos. Así el episodio en que Virucha tira las cartas, cuando logra convencer a Remigio y a los paisanos allí reunidos con un convincente "¿No hay nadie que quiera saber cómo le va a dir mañana?" (Bengoa, 111). Esto sucede en el cuadro séptimo, el último del Acto II, y su función de prolepsis es clara.

> VIRUCHA.- Preguntémosle otra vez… Un cortecito liviano… Espadas. Mala señal… Ya está otra vez el Rey…
>
> PAISANO.- Pior…
>
> VIRUCHA.- Las cartas, son como la vida… Dicen lo que hay … El as de espadas, con el siete del mismo lado …
>
> REMIGIO.- ¿De dónde te salió la afición, Virucha?
>
> VIRUCHA.- De dónde querés que me salga… Del estómago, che… Los criollos hacemos lo que nos dejan… ¿No sabías vos? … Otra vez espadas… Y otra vez el as…
>
> SOLDADO.- ¿Y eso que quiere decir?
>
> PAISANO 3°.- Pa mi gusto, quiere decir muerte. (Bengoa, 112).

Una mención particular merecen las mujeres, porque es una diferencia importante con las obras presentadas a la Academia Nacional de Letras. Esta es la única obra de las trabajadas en este capítulo en que son activamente importantes en la acción, aunque sin papeles protagónicos. Si bien Rosalía Villagrán merece unas palabras, es a Melchora a quien reclama el héroe:

> ARTIGAS.- (…) ¿Dónde está mi familia?… ¿La tuve alguna vez?.. ¿Acaso no la he perdido, con mis otros bienes? … Rosalía, en un hospital de Caridad… Muerta en vida, entre las sombras de su razón… Mis hijos, José María y Manuel, siempre lejos… Sin verlos crecer, siquiera…Sin saber nada de ellos… Melchora en el Queguay, con sus hijos…Trabajando la tierra como un peón… ¿Dónde está mi familia, Monterroso? ¿Adónde dirigirme, después de una ausencia tan larga…tan parecida al olvido? (Bengoa, 158).

Unas líneas después, cuando Monterroso le pregunta por qué estar en Mandisoví, lugar que no ofrece seguridad, Artigas le confiesa que ha venido a despedirse "de Melchora y los niños… La estoy esperando, Monterroso… No podía irme, sin darles un adiós, siquiera (…). Quiero verla, quiero ver a los chicos…" (Bengoa, 160).

La otra diferencia importante, es que se cuestiona explícitamente el lugar de la mujer en la revolución, aunque tampoco falta el rol de enfermera de heridos: cuando Natalia se queja de su condición diciendo: "¡Qué rabia me da el ser mujer!" (Bengoa, 116), otra mujer, Virucha, le contesta: "¡No!... Eso no, mi hijita! ...Mañana, por la noche, en medio de los lamentos y las agonías, las únicas que estaremos de pie, seremos nosotras… ¡Tenemos una misión que cumplir!" (Bengoa, 116).

Pero las mujeres tienen otras misiones en esta obra. Es la todavía jovencita y soltera Ana Monterroso la que al final del Acto I, ante el atentado sufrido por Eduardo Araújo, un patriota, en su propia casa, grita:

> ANA.- *(Volviendo a un primer plano, en un tono gradual que va a culminar en la crisis de nervios y llanto)*. Pero papá !... Por qué ?...Por qué, todo esto?... Es nuestra casa…Estamos en nuestro país… ¿Es que ni siquiera podemos pensar libremente?...Ellos son los intrusos…¡Ellos!...¡Ellos!...Voy a abrir las puertas y ventanas, para gritarlo bien alto…Muera el Virrey…Muera el Virrey…Quiero que me oigan todos…Muera el Virrey *(Mientras va llorando).* Muera el Virrey… *(Queda ahogada por las lágrimas)* (Bengoa, 64-65).

Es también el personaje de Ana Monterroso, la que al inicio del Cuadro noveno del Acto II se atreve a cuestionar la autoridad masculina:

> ANA.- ¡No veo los motivos!... ¿Por qué no?... ¿Es que no somos criollas las mujeres?... (Bengoa, 141).

Si bien en esta ocasión Ana no se sale con la suya, es ella la responsable de avisar a tiempo que algunos orientales están a punto de entregarle Montevideo a Lecor, a pesar de los peligros, sobreponiéndose a su temor. Mientras Rivera, Barreiro, Suárez y otros deliberan qué hacer, llega una visita imprevista:

> *(Una pausa breve y sugestiva. Los tres hombres se miran indecisos. Sobre esta consulta silenciosa, entra enseguida por la puerta de la izquierda, Ana Monterroso. Viene cubierta con una capa y un capuchón. Descubriéndose al entrar)*
>
> ANA.- Soy yo, señores… Les pido disculpas.
>
> BARREIRO.- (Sorprendido). ¡Usted!
>
> RIVERA.- ¡Ana! ¿Qué ocurre?... ¿Con quién has venido?...
>
> …
>
> ANA.- Traigo una noticia del gobierno … El Cabildo se reúne mañana, a primera hora.
>
> RIVERA.- ¿Cómo lo sabes?
>
> ANA.- Acabo de enterarme, esta noche.
>
> RIVERA.- ¿Dónde?
>
> BARREIRO.- ¿Quién se lo ha dicho a usted?
>
> ANA.- El señor Vicario Larrañaga. (Bengoa, 148).

La noticia es que ese Cabildo decidirá salir al campamento de Lecor a ofrecerle las llaves de Montevideo. Ana explica que, simplemente "Yo hice,

entonces, lo que había que hacer, para informar al gobierno: venir!" (Bengoa, 150). Ana Monterroso se transforma así, efectivamente, en un "patriota más", activa en la causa artiguista, y con una función relevante. Cuando le quieren agradecer, explica: "¡No hay motivo!... ¡Yo también lucho por lo mío, señor Barreiro!" (Bengoa, 150). Ana Monterroso no deja de ser la esposa de Lavalleja, pero se define a sí misma como soldado. Antes de irse (y con esto se cierra el telón), le pide a Barreiro un favor: "Díganle a Juan Antonio, que hoy estuve en mi puesto, haciendo guardia!... (Bengoa, 151).

Otro episodio interesante, en la misma escena que se comenta la inauguración de la biblioteca, es aquel en que Bernardina, Ana, Agustina y Matildita hablan de la tela para hacer la primera bandera oriental. La bandera representa uno de los símbolos que "por sí solas dan una realidad palpable a una comunidad por lo demás imaginaria" (Hobsbawm, 1995, 80). En este cuadro, aunque Hobsbawm las llame "sencillos retazos de hilos coloreados" (Hobsbawm, 80), la bandera es mucho más. En el capítulo anterior quedó explicitada la importancia simbólica de esa primera bandera, reproducida por José María Roo para la tumba de Artigas, igual a la que, decía, había sido confeccionada por su padre. Desde la mirada femenina, Roo "manda" hacer una bandera que "hacen" las mujeres patriotas. Si el gesto particular de Roo está presente en actas y en el discurso historiográfico, y recibe el aval de un Estado que acepta el presente del hijo, y por lo tanto, enarbola la bandera otra vez, es la literatura la que saca a la luz el trabajo femenino, real y efectivo de construcción del símbolo patrio. La bandera no la hizo él, la hicieron ellas. El siguiente diálogo de las mujeres pone en evidencia la otra cara de la revolución (y de sus banderas):

> MATILDITA.- ¿Te acuerdas de lo que nos ocurrió cuando salimos a comprar tela para hacer la primera bandera?
>
> BERNARDINA.- ¿No encontraron dinero?
>
> ANA.- Ni tela (Bengoa, 138).

Y si en el corpus visto hasta ahora los trabajos y preocupaciones son militares y masculinas, aquí se pone en evidencia que cuesta tanto hacer una bandera como portarla:

> AGUSTINA.- ¡No era para menos, hija!
>
> MATILDITA.- ¿De qué dimensiones quería el señor Roo, que fuese la bandera?
>
> ANA.- ¡Un disparate! ¡Veinte varas de largo, por nueve de ancho!
>
> AGUSTINA.- Roo creía que cuanto más grande fuera la bandera, mayor sería nuestra libertad.
>
> ANA.- Pero a nosotras nos reducía a la esclavitud. No pensaba que éramos nosotras las que teníamos que bordar y coser la enseña (Bengoa, 138).[217]

Son ellas también, la que dan cuenta de otro elemento simbólico y su proceso: la poesía y los himnos:

> DOÑA PAULA.- Pero… ¿quieren decirme qué hace Hidalgo con los novios?
>
> MATILDITA.- Les está leyendo unos versos que ha compuesto para un himno.
>
> DOÑA PAULA.- ¡Estos poetas! No tenemos patria y ya tenemos himno! (Bengoa, 55)

El Teatro Solís también fue el lugar elegido para realizar una muestra sobre el prócer, que se concretó un año después. Leopoldo Carlos Agorio, entonces Rector de la Universidad de la República, decía al inaugurarla el 26 de diciembre de 1951:

> Llevar al conocimiento popular… los dos procesos que se desarrollan en torno a Artigas. [Por un lado el del historiador que] persigue el establecimiento de la verdad sobre su figura histórica, sobre su acción de estadista y caudillo. Por el otro, el artista [que] busca definir y fijar rasgos físicos que acusen y trasunten lo que aquel hombre fue como carácter y voluntad (Agorio, 1952, 7).

Mientras que los historiadores lograron el monumento (la piedra), sólido y duradero como el bronce (otra vez), "el otro proceso… el que llegó al arte plástico la concreción de la figuras de Artigas, es en cambio, incierto; pero no puede negarse el poder evocativo que sus realizaciones encierran" (Agorio, 1952, 9). Su valor, más

[217] Recuerdo aquí el cuadro predominantemente alegórico, "La patria" (1909), de Pedro Bruno, donde las mujeres cosen la bandera brasilera mientras cuidan a sus hijos. Uno de los niños está descansando cubierto con la bandera y en el centro, otro niño mayorcito abraza la tela. El ejemplo paradigmático sería el de "Mariana Pineda" (1927) de García Lorca. Es más que probable que Bengoa la conociera y no solo por leerla. En ambos casos, Margarita Xirgú dirigió las obras: la de Lorca en 1927, y la de Bengoa en 1950. En la edición consultada de este último se dice expresamente que "fué (sic) puesta en escena por Margarita Xirgú".

allá de las certezas, es que tienen "un indiscutible mérito que hace de sus resultados elementos útiles a la cultura cívica" (Agorio, 1952). Como quedó demostrado hasta aquí, no solo el arte plástico contribuyó a hacer de Artigas el Héroe de la Patria. La literatura también. Pero además, los "tiempo modernos" y el avance tecnológico lograron algo que ni a Blanes se le hubiera ocurrido: en 1950, Artigas fue, por primera vez, protagonista de una película.

"José Artigas: protector de los pueblos libres. Primer película documental uruguaya sobre Artigas" (1950)

Ya quedó planteada la importancia de la prensa y la radio en relación al "Himno a Artigas", y cómo el batllismo, en su afán de construir un Uruguay nuevo, también se valió de los medios "nuevos". Además del discurso radial de 1922, Batlle ya había sido filmado en 1905 entrando al Cabildo. Cuando en 1950 se filmen los actos de homenaje al Centenario de la muerte de Artigas, se estaría recuperando una tradición ya presente en el país.[218] Al llegar a la década del 40, se estaba consolidando la figura de Artigas, pero del cine también; lo suficiente como para que en 1950 se pudiera llevar a cabo el documental. Es el momento de actuación de la Generación Crítica, "los primeros contemporáneos del desarrollo de los medios de comunicación masiva" (Rama, 1971, 38). Hay varios emprendimientos importantes: el Cine Arte del Sodre (mayo de 1944) con Danilo Trelles; el Cine Universitario (1949); José C. Álvarez funda "Cine Club"; también funciona el "Cine Universitario". Se genera un cine político con Hugo Alfaro y Mario Handler que buscan crear un "centro de filmación destinado a documentar, artísticamente, la lucha popular" (Rama, 1971, 44). En 1952 se funda Cinemateca Uruguaya y ya para "1956 funcionaban en Montevideo 101 salas" (Faraone, 1969, 48), y había

[218] "Ya en 1896, apenas un año después de creado el 'Cinématographe' de los Lumiere, se realizaron en Montevideo y Buenos Aires las primeras proyecciones…, y dos años después, en 1896, Félix Oliver, un empresario de la época, compró un 'Cinematographe' en un viaje a París, y realizó la que se considera la primera película uruguaya: *Una carrera de ciclismo en el Velódromo de Arroyo Seco* (1898), a la que seguirán varias más" (Raimondo, 27). El autor menciona también *Juego de niñas y fuente en el Prado, Festejos patrios en el parque urbano, Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Artigas, La calle 25 de Mayo y La calle 25 de Mayo esquina Cerro*, entre otras.

algunas como “Azul” y “Ariel” exclusivas para información. “La Segunda Guerra Mundial fue la “primera guerra presenciada directamente … servida en fotos, cine documental, revistas ilustradas, informaciones radiales ‘a toda hora’, historietas infantiles, películas de argumento.” (Rama, 1971, 38). La tecnología acompañaba, y los empresarios privados también: EMELCO (Hugo Arredondo), CUFE (Cinematográfica Uruguaya Filmadora y Exhibidora), dirigida por Ricardo Martínez y URUGUAY AL DÍA (J. Martínez Arboleya), aportaron su tecnología a muchas iniciativas. Refiriéndose a otra de estas empresas, “Orión Sociedad Cinematográfica Uruguaya” (1943), dice Raimondo:

> La mayoría de los largometrajes realizados en el país en esa década y en las siguientes pudieron ser llevados a cabo gracias a la existencia de este estudio y este laboratorio. Todas estas producciones utilizaron los recursos técnicos y las facilidades del nuevo estudio y laboratorio. Durante los años siguientes centenares de números de los noticiarios “Emelco” y “Uruguay al día” y después otros, así como documentales, cortometrajes, filmes y TV spots publicitarios en blanco y negro fueron procesados, gracias a la existencia de esta empresa (Raimondo, 47-48).[219]

Este contexto es capitalizado por la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo, que “piensa” la película de forma tal que “todas las tomas deben propender a la realización de una película de ‘Cine Arte’ en la que adquiera relieve y fuerza viva los elementos inanimados que se utilicen” (BMDN, Tomo XLVIII, 292).[220]

En este apartado me detengo exclusivamente en la película documental, que tiene su origen en el mismo informe detallado en el Capítulo 2: las honras fúnebres de Artigas, tal como estaba previsto, fueron filmadas como registro de un hecho histórico, pero también como insumo de un hecho artístico: la película que lo tendría por estrella, broche de oro de los homenajes.

Poco antes de la promulgación de la Ley 11.473, según decreto N°15.280 del 15 de marzo de 1950, el Presidente Batlle Berres instituye una comisión delegada

---

[219] Efectivamente, estas empresas son las que aparecen en los créditos del documental.

[220] El “Cine Arte” pretendía transformar en personajes las esculturas y cuadros, “quietos”, que a partir del montaje adquirirían movimiento y “vida”, Algunos nombres de películas y de autores representativos en este sentido, además de Gras, pueden ser los de Luciano Emmer (1918-2009), con títulos como “Goya” (1950) o “Racconto de un ofresco” (1938), sobre la pintura de Giotto; y también Alain Resnas (1922-2014) con “Van Gogh” (1948).

del Poder Ejecutivo para organizar los actos correspondientes al homenaje.[221] En la fundamentación se habla de la necesidad de

> … revelar la acción de los Héroes, en esta hora difícil de la Humanidad, [lo que] propende a robustecer el espíritu de las juventudes y reafirma en ellas el amor a la Patria, que así garantizada, no prosperarán en ésta (sic) doctrinas extrañas, a veces disolventes de los valores morales de los pueblos (BMDN, Tomo XLVII, 21)".[222]

El 25 de mayo de 1950, el Presidente Ferrería Ferla, eleva al Ministro de Defensa Nacional Francisco Forteza, el "Informe y Anteproyecto de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo" que propone la realización de esta película, porque este sería "al propio tiempo, un homenaje al General Artigas y el procedimiento directo y eficaz para propender al mejoramiento de la cultura histórica del pueblo" (BMDN, Tomo XLVIII, 292).[223] Se previó que hubiera "enfoques de los testimonios más antiguos de aquella hora heroica (fortalezas, Cabildo, iglesias coloniales, Puerta de la Ciudadela, Las Bóvedas, Cubo del Sur, viviendas primitivas)" (BMDN, Tomo XLVIII, 292); que apareciera "el ideario republicano de Artigas. –'Las Instrucciones del Congreso de Abril de 1813' y fragmentos de discursos, proclamas y correspondencia oficial y privada"– (BMDN, Tomo XLVIII, 292). Como "punto adicional", se sugiere "prever los recursos para

---

[221] La Comisión estaría presidida por el Subsecretario del Ministerio de Defensa, Sr. Roberto Ferrería Ferla, el Sr. Jefe de 3ª División Personal Coronel Ricardo Benavente, y el Jefe de 4ª (Bibliotecario de la Secretaría del Ministerio de Defensa en ese momento), Don Roberto Olivencia Márquez, además de tres delegados –uno del Ejército, otro de la Marina y otro de Aeronáutica– a designar. Finalmente, a la comisión se sumaron el Teniente Coronel Manuel Díaz Cibils, Mayor Mariano S. Navajas, el Teniente Coronel Rodolfo A. de Rago, el Teniente Coronel Oscar Antúnez de Olivera, el Capitán de Fragata José M. Álvarez, Capitán de Corbeta Ramón M. Apprato (Tesorero), Mayor de Aer. Pedro Orlando Iglesias. En Anexos se adjunta el folleto que acompañó la película además del Boletín correspondiente.

[222] Las citas que figuran a continuación están tomadas de los Boletines del Ministerio de Defensa Nacional, Montevideo, Imprenta Militar, 1954. Tomo XLVII (Marzo, Abril y Mayo de 1950); Tomo XLVIII (Junio, Julio, Agosto de 1950) y Tomo XLIX (Setiembre, Octubre y Noviembre de 1950). En las citas a continuación se utilizará la sigla BMDN, indicando el Tomo y la página correspondiente. Agradezco la amabilidad del Tte. 2° Washington Martínez, del Supremo Tribunal Militar, el acceso a estos materiales.

[223] La argumentación completa jerarquizaba la película por sobre el escrito monográfico: "Es cierto que la monografía, escrita para cumplir una misión más generalizada, exalta el sentimiento patriótico y también logra la divulgación histórica aludida, todo ello, con menor desembolso. Sin embargo el cine da realidades más completas que las que el lector, en su fantasía, puede lograr" (BMDN, Tomo XLVIII, 292).

financiar la obtención de fotografías de todas las ceremonias públicas a cumplirse (…) por parte de las Fuerzas Armadas de la Nación" (BMDN, Tomo XLVIII, 309), con el objetivo de hacer "confección y ordenamiento de colecciones en álbunes (sic)" (BMDN, Tomo XLVIII, 309).

> La película finalizaría: a) – con una muestra contrastante de la república actual y la vida vertiginosa de su gran capital: Montevideo; b) – con la exaltación de sus grandes historiadores y paladines; Bauzá, Maeso, Zorrilla de San Martín, Acevedo, Ramírez, Pereda, etc.
>
> Este documental contendría el comentario adecuado –con explotación de la voz, como elemento técnico-evocativo fundamental– y un fondo sonoro de música nativa y efectos sonoros (BMDN, Tomo XLVIII, 292).

La docena de puntos indicando cómo se haría la película puede considerarse su guión inicial. Los cambios seguramente dependieron de las posibilidades (técnicas, museísticas, económicas), pero también de la iniciativa y experiencia de las empresas involucradas (Emelco, Cufe y Uruguay al Día); de la supervisión general, que quedó en manos de las Fuerzas Armadas a través de algunos de los integrantes de la comisión (el Tte. Coronel Rodolfo A. de Rago, el Cap. De Fragata José M. Álvarez y al secretario civil Roberto Olivencia Márquez), y de las decisiones del director, Enrico Gras.[224] El siguiente párrafo resume bien la intrincada red que hizo posible la película.

> La relación epistolar que tuvo Ricardo Martínez con el cineasta italiano Enrico Gras que tiempo atrás había estado en Argentina y luego participó en la II Guerra Mundial, derivó en que surgieran planes de producción de cortometrajes a otro nivel. Primero Gras volvió a la Argentina y realizó conferencias y cursos e hizo la película *La ciudad frente al río* (1948). Después filmó *Pupila al viento* (1949) en nuestro país con Danilo Trelles y la producción de la comisión Nacional de Turismo y el SODRE. Gras volvió a la Argentina para filmar *Turay, enigma de las llanuras* (1950) y CUFE lo integró al proyecto del Ministerio de Defensa Nacional para la realización de *Artigas protector de los pueblos libres* (1950), con un guión de Gras y Asiaín Márquez y fotografía de Félix Marquet Candela. A esta película se le incorporó un cortometraje sobre los actos del centenario de la muerte del héroe, realizado por los noticiarios "Emelco" y "Uruguay al día" (Raimondo, 50-51).

[224] Trabajar en Argentina acercó a Gras a un tipo de cine muy vinculado a lo político/ propagandístico, en la misma época que Perón "descubrió las formas modernas de la propaganda política y el peso decisivo de la iconografía" (Sarlo, 2003, 80).

José Artigas: protector de los Pueblos Libres. Primer documental uruguayo sobre Artigas, se estrenó en febrero de 1951 en el Festival de Cine de Punta del Este. Así se comentó en *Marcha*

> La epopeya cinematográfica asombró muy legítimamente a las señoras que no se esperaban un film uruguayo de tanta calidad, y después de los primeros signos de admiración comenzó el comentario, elogioso y en voz alta de las muchas damas poseídas por el espíritu de sociabilidad y comunicación. Fué (sic) inaudito, por tanto, el episodio posterior. Cuando **Artigas** llegó al Éxodo, el Presidente de la República se libró de otros compromisos y entró al cine; entonces se suspendió la película, hubo un intervalo enigmático y la película recomenzó desde el principio, mientras las señoras protestaban por tener que ver de nuevo quince minutos de indiscutible maestría cinematográfica (*Marcha*, 16 de febrero 1951, negritas del autor).

A pesar del inconveniente, la crítica en general fue positiva, y la película llegó a obtener algunos premios internacionales.[225] La proyección estuvo acompañada de un cuidado folleto impreso, con un subtítulo algo distinto: "Primer película documental uruguaya de exaltación de la memoria del Jefe de los Orientales"**,** que refuerza la idea de homenaje, con fotogramas de la película. Así, la imagen en movimiento que "pasó" más rápido en la pantalla de cine, está "quieta" en el folleto, reforzando la relación ya presente en la película entre narración (dinámica, temporal), y fotografía (quieta, espacial). Si, como dice Barthes, la fotografía puede ser objeto de tres prácticas, en este caso la correspondiente al *spectrum* está en primer plano, lográndose un espectáculo en que las imágenes parecen cobrar vida.[226]

---

[225] Obtuvo una mención especial en el Festival de Venecia, y un premio al mejor argumento en Checoslovaquia en 1952 (www.laondadigital.uy).

[226] "Puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones o de tres intenciones): hacer, experimentar o mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado ese el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolón* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con 'espectáculo' y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes, 2012, 38-39, cursivas del autor).

¿Película o documental?

El documento tiene la pretensión de ser registro de lo real, como si fuera neutral. Pero "el documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido…. El documento es monumento" (Le Goff, 238). Esta primera película documental transparenta muy nítidamente ese montaje, y la conciencia de estar realizándolo. Los integrantes de la Comisión saben que la memoria hay que generarla, y cada cierto tiempo, pelear por ella:

> … la historia es un asunto ideológico, la memoria un terreno de luchas, y el cine, uno de los lugares donde esta lucha se lleva a cabo, que no difiere de las otras (la historia de los historiadores, la literatura, el periodismo, etc.) sino de manera cuantitativa, por el poder de sus efectos (Maniglier, 49).

Para la Comisión, el cine podía generar un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos –que constituyen lo cultural– y las formas de producción y distribución de los bienes y servicios" (Martín Barbero, 2002, 33). Por eso el calificativo de "documental". Este es un género como otros, con sus propias reglas. Según Bill Nichols,

> El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezca, literalmente, temas candentes… El nexo entre el documental y el mundo histórico es el rasgo más característico de esta tradición…el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. (Nichols, 13).

Entre sus rasgos específicos, "tiene cierto parentesco con los discursos de sobriedad[227] … tienen efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente… Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad" (Nichols, 32). Y a diferencia de la ficción, el "documental responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente" (Nichols, 32). Por eso, "el documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta

[227] Llama así a la "Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias" (Nichols, 32).

pública más que privada" (Nichols, 32). La voz argumentativa es la en off de un narrador, lo que es parte de las reglas del juego,[228] el narrador es el que sabe y lo transmite: "la convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá" (Nichols, 62). El último punto de la propuesta de la Comisión, dice: "Esta (sic) documental contendría el comentario adecuado –con explotación de la voz, como elemento técnico-evocativo fundamental– y un fondo sonoro de música nativa y efectos sonoros" (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, 297). Efectivamente, la película combina este montaje de imágenes fotográficas con el relato de un narrador en off. Valga una precisión: al comienzo solo hay subtítulos: ("Charrúas", "Conquista y fundación de Fortines y Misiones", etc.). Algunos acompañados de fechas, por ejemplo: "1726: Zabala funda Montevideo". La voz en off del narrador aparece recién para leer el acta de bautismo de José Gervasio Artigas. Como si la patria necesitara de Artigas para empezar a hablar. Pero una vez nacido Artigas, la voz del narrador y los subtítulos se combinan íntimamente para contar una historia sin fisuras, lineal y bien delimitada: "1776: Creación del Virreinato del Río de la Plata", "1881 (Febrero 28: Grito de Ascencio", y así hasta "1820 (setiembre): Artigas se retira al Paraguay". De aquí se produce un salto cronológico hasta "1950: Primer Centenario de la muerte de Artigas".

Tanto la película como el folleto cuentan la misma historia, siguiendo el mismo relato lineal. Pero en el folleto no hay fechas, sino tres leyendas: "Preludio a Artigas", "La lucha por la libertad" e "Inmortalidad", con lo que el tiempo histórico se vuelve mítico. Los dos primeros "tiempos" se basan en el hábil montaje de ríos, animales autóctonos, nubes de tormenta, etc., combinados con fotografías de piezas escultóricas familiares a todos los uruguayos. La patria ya contaba con imágenes, muchas producto de otro Centenario.[229] Gras las tenía a su disposición,

[228] "El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de los narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales" (Nichols, 51).

[229] Para profundizar en el proyecto de la Comisión Nacional del Centenario (1930) y sus iniciativas en cuanto a la ornamentación de la ciudad con sus monumentos, así como en particular en lo referido a "Los últimos charrúas", monumento del que Enrico Gras se vale reiteradamente en su película,

y el Uruguay del 50 también. Y ahora la tecnología las ponía a su servicio. La comisión también lo había previsto. Se había pensado en

> Una película documental en la que se esquematice, con aprovechamiento de los valores artísticos circunstanciales, lo que hoy constituye el acervo nacional de archivos y museos, colecciones iconográficas, papelería y mapotecas, como asimismo, enfoque panorámico de los monumentos y lugares que evocan el pasado, importaría la muestra más interesante con que exaltar al Prócer, haciéndose historia directa en provecho del pueblo (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, 292).

A partir de la selección de objetos fotografiados, desde el grupo escultórico "Los últimos charrúas", o estatuas de Artigas, hasta objetos mínimos como puntas de lanza o relicarios, la película cuenta una historia: la de Artigas (que así contada, es la historia de la Patria). Las imágenes casi superpuestas de cañas recortándose en el cielo y de lanzas hechas con ellas, recuerda la precariedad del ejército oriental. El cuidadoso montaje logra dar la sensación de movimiento y dinamismo al bronce estático, sin dejar de rescatar esa monumentalidad y perdurabilidad propia de la escultura.[230] Las imágenes que decoran los antiguos abanicos recrean el ambiente y las costumbres del Montevideo colonial, tal como se indicaba en el proyecto: "Coordinación de tomas y encuadres sintéticos para explicar el 'Artigas colonial'…" (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, 292). Otras imágenes recuerdan las luchas independentistas, como también se estipulaba: "Reproducción material, con

remito al ensayo de Hugo Achugar "Monumentos, conmemoración y exclusión. Fragmentos referidos al monumento 'Los últimos charrúas', en *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (2004), Montevideo, Trilce.

[230] Hay que tener presente la monumentalización que caracterizó a los Centenarios en Latinoamérica. La piedra y el mármol debían metaforizar la solidez de las naciones. Las esculturas a que remito en la nota anterior, de 1930 o, también antes, el Palacio Legislativo (1925) son más ejemplos. Este documental no solo apuesta al monumento, sino que se vale de varios de los que se habían levantado justamente a partir de otros momentos de exaltación nacional, con lo que se recarga su fuerza simbólica. Excede a mi tema, pero es interesante como la crisis del país también se percibe a través de las metáforas del cine de los 60. Por ejemplo, en *Que vivan los estudiantes* (1967) de Mario Handler, también aparecen imágenes de archivo de los informativos nacionales, pero esta vez para mostrar las protestas de los estudiantes durante la Cumbre que se hizo en Punta del Este ese año. Los objetos elegidos para metaforizar la realidad ya no son esculturas, sino barricadas, bancos de plaza tirados y arrastrados por jóvenes. El montaje de imágenes claro que también es fundamental, pero esta vez para mostrar la crisis y el desgarro de una sociedad que se rompe. *Líber Arce, liberarse* (1968), de Handler también es el documento artístico de lo que Héctor Gutiérrez Ruiz manifestaba en la Cámara de Diputados: "el país por primera vez presencia anonadado este tipo de hechos (…) algo se está quebrando en nuestro país" (Guitiérrez Ruiz, en Sempol, 2004, 169). Desde la poesía, Milton Schinca en *Cambiá, Uruguay* (1971), puede ser un buen ejemplo de lo mismo.

intervención de elementos humanos y animales, de acciones de guerra en la época de la Independencia" (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, 292). Se diría que este Artigas todavía es de bronce. El lenguaje de las imágenes es altamente poético: un pájaro volando en lo alto, y en seguida manos encadenadas, es una antítesis. Muchas lanzas en alto, metáfora de la lucha. No olvidemos que el montaje de imágenes implica su manipulación. Así como el narrador manipula (selecciona, ordena y desordena, silencia o destaca) su materia narrativa, el director de cine también. Las fotografías elegidas reproducen las historias de sí mismas, y de los monumentos de donde fueron tomadas: el fotomontaje de esculturas, multiplica en cada espectador (espectador de la escultura, de la fotografía, de la película, de cada fragmento de la película accesible en youtube y de todas y cada una de las reproducciones hoy posibles), la simbología presente desde el vamos. La estática de la plástica y el dinamismo del cine se conjugan en un ritual –la conmemoración– que también es estático (todo rito se sustenta en la fijación de lo mismo) y dinámico (todo rito se adapta a su circunstancia actual). La fotografía –la fotografía de la escultura, además– es también monumento del monumento fotografiado. Barthes habla del *studium* y del *punctum* presentes en toda contemplación de una fotografía: lo que yo sé de ella y lo que ella me dice a mí:

> Por el *studium* me intereso en muchas fotografías, ya sea porque las saboreo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos… Ese segundo elemento que viene a perturbar el *stadium* lo llamaré *punctum*, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza (Barthes, 2012, 58-59).

Las imágenes están elegidas para acicatear la memoria cívica, para "punzar" el sueño colectivo (Gourgouris) de la nación. La cuidadosa selección de fragmentos de esas esculturas –un rostro, una mano sosteniendo una lanza, una carreta en sucesivas tomas que parece moverse siguiendo el Éxodo–, produce un efecto narrativo que se refuerza con los subtítulos que van "guionando" fechas y acontecimientos, junto con la voz en off que cuenta una historia que pretende ser mucho más que la del individuo Artigas. Como se explicita en el folleto,

> "Este film se plantea la lucha –siempre eterna– de la LIBERTAD contra la OPRESIÓN, el DESPOTISMO y la TIRANIA"- y los momentos principales, que se describen como "tiempo" (son tres tiempos), cada uno con su subtítulo: "Preludio a Artigas", "La lucha por la Libertad" e "Inmortalidad" (folleto, 9).

Tanto la voz en off –narrador omnisciente de la película– como los paratextos seleccionados para el folleto, son de tono explicativo y argumentativo. En este, así como la historia de la Patria se cuenta en el tiempo mítico de la "lucha por la libertad" o/y la "inmortalidad", también se construye la historia del héroe desde el mito: "En la revolución", "En el éxodo", "Delante de los diputados de la Provincia", "En el apogeo", "En la lucha final", con lo que se plantea un relato épico-heroico en el período concreto de actuación pública y revolucionaria del héroe. Y es que "en la Historia que aprendemos en la escuela, glorificamos a la gente que hizo la revolución… en vez de glorificar a aquellos que repitieron la tradición de los ancestros" (Castoriadis, 135). Dije que cada uno de esos momentos están presentados como "Tiempos", y esto remarca la linealidad de la película (y, lo que es más importante, de un relato histórico subyacente) que se presenta con un eje –José Gervasio Artigas– del que depende toda la nación. Así, las imágenes de los charrúas del comienzo y sus luchas con los conquistadores son entendidas como "preludio" de la gesta liderada por Artigas. "La lucha por la libertad" muestra gauchos, entreveros y fortalezas, sin detenerse demasiado en explicitar los detalles. La conclusión suficiente y necesaria no puede ser otra que la "inmortalidad" de un héroe al estilo de los de Carlyle: imprescindible. Lo que se logra es, por lo menos para la sección de crítica cinematográfica de *Marcha,*[231] una película altamente artística en sus dos primeras partes, por el

[231] Aunque el artículo citado no aparece firmado, en esos años los responsables de esta sección eran Hugo Alfaro y H. Alsina Thevenet. Ninguno de los dos fue convocado como jurado al Festival de Cine de Punta del Este donde se estrenó la película. Ello generó algunos artículos contestatarios, ya que si bien entienden que las designaciones "han recaído sobre personas con acreditada competencia en la materia", también creen que "es obvio que los críticos cinematográficos del semanario Marcha, señores Alfaro y Alsina, vienen ejerciendo desde hace varios años su difícil cometido con una agudeza, una versación y una exigencia tal, que han visto a constituirse, virtualmente, en la manifestación regular de crítica cinematográfica que merece el más sostenido crédito del público ilustrado" (*Marcha*, 23 de febrero 1951, p. 12).

> sentido épico y poético del realizador, por su consumada maestría en el manejo del montaje, de las cámaras y de la iluminación, … vida que surge de la piedra y el bronce de los monumentos, de las telas pintadas o de una teoría de lanzas que oponen al invasor, conjuradas con ejemplar criterio dramático (*Marcha*, 16 de febrero 1951, p. 12).

Aunque Judith Butler se refiere principalmente a fotografías de guerra y tortura, su noción de *marco* puede resultar útil aquí. Según la autora, la fotografía importa por lo que muestra, pero más aún por lo que no muestra:

> … no podemos comprender el ámbito de la representabilidad examinando simplemente su contenido explícito, puesto que está constituido fundamentalmente por lo que se deja fuera, por lo que se mantiene fuera del marco dentro del cual aparecen las representaciones. Podemos, entonces, considerar el marco como algo activo, algo que, a la vez, descarta y presenta, o que hace ambas cosas a la vez, en silencio, sin ningún signo visible de operar (Butler, 108).

Las preguntas que surgen son quién "descarta y presenta", quién establece cuál es el marco. Como estamos frente a una película, la respuesta debería ser (y lo es), que es el director, Enrico Gras. Pero antes que Gras, son otros los nombres que aparecen en la filmación: los de la comisión delegada del Poder Ejecutivo, encargada de los homenajes al héroe en el Centenario de su muerte.

> El funcionamiento del marco donde el poder estatal ejerce su dramaturgia coercitiva normalmente no es representable, y cuando lo es corre el riesgo de volverse insurreccional y, por ende, sometido al castigo y al control estatal. Antes de los acontecimientos y acciones representados dentro del marco, existe una activa –aunque no marcada– delimitación del campo como tal, y, por lo tanto, de una serie de contenidos y perspectivas que nunca se muestran, que no está permitido mostrar (Butler, 108).

La película cumple el doble fin que señala Barbosa para las conmemoraciones y sus medios: "la afirmación de una identidad … y dar a conocer e incitar …. Una mezcla de sociabilidad y pedagogía" (Barbosa, 105). Por eso, los primeros paratextos de la película remiten a decretos y a la comisión delegada del poder ejecutivo. Este doble fin que explica Barbosa nos permite entender la última parte de la película, que básicamente consiste en el registro del velatorio y sepelio de los restos de Artigas. Allí se ven caras con lágrimas de emoción acompañando los restos mortales, multitud congregada junto a autoridades y ejército en el velatorio en el Obelisco, incluso de noche. Hombres, mujeres y niños en los balcones, o en

la calle, arrojando flores a los restos mortales. La multitud –¿el demos?– está dada a partir de planos panorámicos que muestran la enorme cantidad de gente, pero también desde los primeros planos que solo algunos integrantes de esa multitud logran: niños y niñas, para empezar (¿en una anticipada preocupación de que ambos géneros estén representados, de forma políticamente correcta?), adultos; y adultos más ancianos; una mujer negra (al menos una sola que logra un primer plano); el rostro serio y solemne del soldado de la Guardia de Honor. Los infaltables escolares con las túnicas blanquísimas que cantan sin desentonar, van acompañados de sus maestros –que antes seguramente los hicieron ensayar–. Varias de las señoras aparecen acompañando a sus esposos –que forman parte de la delegación oficial de gobierno. Es imposible medir la espontaneidad –que seguramente se dio, pero no es cuantificable– de cada uno de los agraciados con un primer plano. El documental filma una práctica de conmemoración, que es uno de los elementos constitutivos de la memoria social, de la "memoria organizadísima, que es la memoria nacional" (Pollack, 4). Son las instituciones quienes deciden qué y cómo documentar. Basta leer entre los primeros créditos a la "Comisión delegada del Poder ejecutivo" y las leyes que los respaldan.

> Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores... Esto conlleva la pregunta de quién define a los documentalistas, o, quizá mejor dicho, reconoce que en gran medida este grupo se define a sí mismo (Nichols, 45).

Así, ese final de la película no es solo relleno ni "materia de noticiario". Más bien, es lo que justifica el conjunto. "La memoria no preserva el pasado sino que lo adapta para enriquecer y manipular el presente" (Barbosa, 106) Las memorias que se recuperan no son todas, sino las que importan (las que importan hoy). Y el "hoy" de 1950 era el de un Uruguay que por fin había logrado encontrar en Artigas "una zona de concordia y acuerdo" (Rilla, 225). Porque eso, tácitamente, significaba qu éramos nación, sin lugar a dudas. El final, con las escenas del ritual conmemorativo "demuestra" (muestra y constata) que existen los uruguayos (aunque Artigas no los llamara así). La

voz autorial, imperativa, no deja lugar a dudas, ni en la película ni en la letra impresa:

> El film alcanza su tiempo final con la rememoración del Prócer al cabo de lo que ocurrió en el "AÑO DE ARTIGAS – 1950" – es la revelación inconfundible de la **conciencia nacional uruguay** (sic) y prueba que el "Ideario del Protector" sigue vigente en su patria (folleto, 9, destacado del texto).

Los actos registrados al final de la película repiten muestran "la relación íntima que existe entre el arte del gobierno y el arte de la escena" (Balandier, 1), y por lo tanto, entre los distintos discursos culturales, que se vuelven "prácticas significativas en la vida política":

> … el objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en el cuadro ceremonial (Balandier, 3).[232]

Las obras premiadas, las representaciones teatrales, las imágenes filmadas que se transformaron en documentales, repitieron una imagen de Artigas con características bien definidas: un héroe épico (en formación como en *Blandengues en la frontera*, o en su aparente declive como en *Artigas y el Astro*, pero épico al fin); un héroe serio, solemne, tal vez como reminiscencia clásica de no representar los excesos. El "Padre Nuestro Artigas" quedó consolidado. Todo lo leído hasta aquí es "un modo de experimentar la sacralidad laica y épica del personaje ungido como fundacional para la historia de la nación" (Andacht, 44). Al momento del Centenario de su muerte, un Uruguay que había cumplido oficialmente más de un siglo de vida –viable y demostrada–, contaba con un héroe, máximo y "nuestro". El país más laico de América pudo rezarle al "Padre Nuestro Artigas", sin necesidad de retractarse de su laica modernidad.

---

[232] Es interesante comparar las prácticas y medios utilizados en 1950 y en 2011, con motivo del Bicentenario. Si el documental del 50 reconoce momentos de dolor, no hace de la derrota, la traición ni el exilio su centro. En cambio, *La Redota*, la película más vista del año 2011, elige desde el título el Artigas derrotado. Pero también hay semejanzas. Esta película hace una apuesta muy fuerte a los íconos nacionales, y al igual que en el 50 lo hiciera Enrico Gras, evoca la nación desde su canon plástico: Blanes, "pintor de la Patria", revive, literalmente, en la excelente fotografía a cargo del mismo Charlone y de Fabio Burtin.

Para cuando el país cumpla su segundo siglo de vida independiente, y lo celebre, lo hará de manera muy distinta. En vez de a la solemnidad y el acartonamiento, se apostará a la fiesta y la diversión. El tono épico se verá matizado en relatos que se detienen en los lazos afectivos; las mujeres en las obras literarias ya no se limitarán a bordar banderas, y en las conmemoraciones públicas ocuparán lugares destacados. Y ya no será necesario explicitar la necesidad de filmar los actos de homenaje a Artigas, porque de eso se van a encargar los medios televisivos nacionales e internacionales, y también los asistentes, celulares de por medio, registrando imágenes que luego subirán a las redes. Ya no se convocará al Uruguay homogéneo, sino que se pondrán en evidencia, expresamente, el departamento 20, las fracturas interiores y los grupos menos hegemónicos como los indígenas. Quien nunca dejó de estar presente, fue José Gervasio Artigas. Siguió siendo el Prócer, el Fundador de la Nacionalidad Oriental, el héroe máximo. Por eso, el Bicentenario estuvo pensado desde su figura, que fue la que aglutinó una conmemoración que duró todo un lustro: el del apogeo de Artigas.

Capítulo 4: La conmemoración del Bicentenario en su año inaugural (2011). Algunos ejemplos.

"Bebamos, bebamos / cantando en unión /
de Patria y de Baco / la dulce canción"

(Francisco Acuña de Figueroa, 1834)

Aunque suele decirse que los uruguayos somos tristes, grises, la tradición de festejar está instalada entre nosotros desde hace mucho tiempo. Los uruguayos festejamos comiendo asados, reuniéndonos con amigos a tomar mate, coreando nuestras murgas favoritas en el tablado, o a un grupo rockero en un festival, bailando tangos, cumbias o reguetón. Igual que Acuña de Figueroa: por Baco y por la Patria. En este capítulo hago un mapa de las múltiples propuestas para celebrar a la Patria durante el primer año del Bicentenario, el 2011, en tanto los festejos se pensaron para distintos colectivos y desde distintos actores. Además de textos "literarios", el Bicentenario se caracterizó por la diversidad de otras formas de registro, transmisión y vivencias, propias de este comienzo del siglo XXI, lo que hace imposible incluirlas a todas. Me limito a señalar ejemplos puntuales: las novelas más leídas, la participación de los canales de televisión, el acceso a la historia nacional a través de cine, televisión e historietas, etc. El centro del capítulo, es la conmemoración del héroe en la plaza pública a través de una canción: "El día que Artigas se emborrachó", cantada en la fiesta del 10 de octubre de 2011.[233]

La tradición de festejar

No es casualidad que seamos los creadores de la "vuelta olímpica" en 1924.[234] Corriendo por la cancha o caminando por la calle, casi siempre, el uruguayo "sale"

[233] Me referiré más de una vez a esta fiesta como "megaespectáculo", porque así fue pensada, como "acto de cierre" del año. En realidad, la última actividad prevista para ese año fue la recreación del Éxodo poco después. Pero esta última, por su propia naturaleza, no fue tan masiva. Además de que no forma parte del corpus seleccionado, como se fundamenta en la introducción.

[234] El triunfo del 24 ameritaría un capítulo aparte: además de "inventarse la tradición" de la vuelta olímpica "made in Uruguay", fue la "primera vez [que los uruguayos] en multitud asaltan a la avenida 18 de Julio, una avenida tan cargada de símbolos para el imaginario nacional" (Morales, 9), y de forma espontánea.

a festejar: celebra en la calle un partido de fútbol o el cumpleaños de su equipo favorito, celebra en la calle, por supuesto, a la celeste, y también celebra en la calle las victorias en las elecciones. En el 2011, no era nuevo salir a las plazas de Montevideo. Ya en 2009, la entonces Ministra de Educación y Cultura, María Simón, constataba que *"El Día del Patrimonio* es una verdadera fiesta colectiva callejera. Hay mucha gente que va a muchos sitios, pero también hay gente que sólo va a andar por la calle, a encontrarse con otra gente" (Simón, 2009, 19), tal como sucedió el 10 de octubre. El primero de marzo del 2010, un año antes, la página de presidencia habló indistintamente de "ceremonia", "fiesta" y "celebración" para describir la asunción al mando de José Mujica.[235] Pero la tradición ya estaba. Se había instalado con el carnaval, que ya era una fiesta en la cultura "bárbara", que fue un acto de resistencia y alegría en los 80, y que sigue siendo importante hasta hoy; se había instalado en cada fecha patria conmemorada y en cada acto político en la calle, desde los días de la Independencia, con las tan populares Fiestas Mayas,[236] hasta el ya lugar común del "festejen, uruguayos" proclamado por Tabaré Vázquez en 2005 y difundido por los locutores deportivos; se había instalado desde el Acto del Obelisco y la Semana del Estudiante en 1983, hasta el recibimiento de la Selección en el Palacio Legislativo por su cuarto puesto una tarde fría de julio de 2010. El festejo ya era tradición política cuando en 1988 las propagandas publicitarias a favor del voto verde propiciaban el "voto por la alegría". Cuando se anunció que las firmas para llamar al plebiscito se alcanzaron, "se observaron manifestaciones espontáneas en todo Montevideo: desde la Plaza Independencia

[235] "Bajo el monumento al Prócer José Artigas, se desarrolló la ceremonia (…). Tras la formalidad de los actos, "Los Olimareños" interpretaron "A don José", con la presencia en el escenario de un emocionado José Mujica y su esposa, junto a otras autoridades (…). La colorida fiesta popular fue seguida desde todo el país (…). De esta forma, la celebración de toma de mando fue protagonizada por los uruguayos de todas las generaciones, que se vieron reflejadas en las palabras de las autoridades electas" (http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/noticias/2010/03/2010030105.htm).

[236]Dice Carlos Demasi que "son conocidas las crónicas de los festejos montevideanos del 25 de mayo de 1815" (Demasi, 2004, 8). Clara Paladino también menciona la "necesidad de establecer tempranamente festejos y de comunicarlos: en el documento oficial de Montevideo se señala que son las Fiestas Mayas del año 1816 las primeras… dignas de ser registradas con la intención de enviar copias a José Artigas y a los otros pueblos orientales" (Paladino, 127). Kiril Svetogorsky, mucho después, en 1943, recuerda su inicial participación en la Enseñanza Primaria en un acto escolar un 25 de mayo en la Escuela "República Argentina".

hasta la Universidad… las personas cantaron, bailaron y caminaron. Los jóvenes entonaban a coro: 'se va a acabar, se va a acabar, la impunidad en Uruguay' "(Allier, 80). Y quedó claro que el voto amarillo, aunque ganó, no contentó a nadie si tenemos en cuenta nadie salió a festejar a la calle, como era lo habitual.[237] La tradición también era muy nueva: los uruguayos del 2011 ya sabían lo que era una megafiesta, porque ya habían ido al Pilsen Rock, a la Fiesta X, y los que pudieron, al Rock en Río que acababa de finalizar, y ya se estaba preparando para su edición 2013. Y para poco después, el 22 y 23 de octubre, se estaba anunciando el Antel Fest en Paso de los Toros.[238]

La alegría y el festejo tenía otro motivo: habíamos cambiado. Ya éramos el "nuevo uruguayo": el que tiene huertas orgánicas y va a la noche de los descuentos; el que come rúcula y es comprador compulsivo por internet; el que se anima a tirar televisores viejos que todavía sirven y prefiere cambiar su LCD por HD. Los nuevos uruguayos, (lo "descubrió" y aprovechó la empresa "Publics Impetu"), están "mucho más cercanos a la tecnología y ávidos por consumir más que en épocas pasadas" (https://www.elpais.com.uy/el-empresario/nuevo-uruguayo-eligio-hd-le-dio-effie-nuevo-siglo.html). Todos quedamos tan convencidos, que la empresa ganó el Premio Effie 2012, los uruguayos compraron el paquete HD que ofrecía por su intermedio Nuevo Siglo, la murga Queso Magro lo aprovechó, y Tabaré Vázquez explicó que se puede estar contento de que exista ese "nuevo uruguayo" consumista, porque eso significa que la economía funciona bien.[239]

---

[237] La misma Allier comenta que "Tras las elecciones se observó un fenómeno por lo menos extraño: *contrariamente a lo que ocurre en general en Uruguay*, donde las victorias en elecciones son siempre festejadas, no hubo ninguna manifestación de alegría por parte de los partidarios del voto amarillo" (Allier, 85, énfasis mío).

[238] Que la costumbre estaba cada vez más instalada, fue expresamente dicho, y que se apostaba a la tecnología también: "La presidenta de Antel, Carolina Cosse, dijo que el evento 'tiene la importancia de que es una buena costumbre, que estamos repitiendo, que convoca a muchísima juventud, alrededor de bandas nacionales, alrededor de la oportunidad para nosotros de levantar este contenido multimedia en adinet.tv y que se incorporen a esta movida los que no puedan ir y también los que estén en el exterior, eso es integración" (en *La República*, 6 de octubre 2011, p. 16). Es en esta misma conferencia de prensa que anunció que "A don José" se cantaría simultáneamente en todo el país (ver nota 64, Capítulo 1).

[239] "El Nuevo Uruguayo" fue una campaña publicitaria que se irradió durante el 2011, en varios formatos, en todos los medios de comunicación, creada por la empresa "Publics Impetu" para vender

El otro factor a tener en cuenta es la tecnología. El Antel Fest iba a contar con contenidos multimedia en adinet.tv, pero también los contratos de celulares nuevos por ese mes de octubre podrían "descargar 10 canciones gratis de las bandas que participan del festival en el sitio antelfest.com.uy [y tendrán] la posibilidad a través de la web antelfest.com.uy y por SMS para registrarse en un sorteo para ir y volver en tren" (en *La República*, 6 de octubre de 2011, p. 16). El 7 de octubre un titular en prensa anunciaba: "Internet en las bibliotecas, plazas, parques y zoológicos" (en *La República*, 7 de octubre de 2011, p. 13), y eso pasaría en Canelones, a través del Plan Ceibal y Antel. La fiesta del 10 de octubre también se multiplicaría entre los usuarios de las redes, potenciando el espectáculo.

Como en las conmemoraciones de los capítulos anteriores, el festejo del 10 octubre de 2011, también fue una "tradición inventada" con características de otras previas (celebrar al héroe nacional, discursos oficiales, etc.) y que también incorpora novedades (historietas, páginas en la web, mega fiestas, actividades interactivas, etc.) que modifican el ritual: "el modo preciso en que se produce la ceremonia puede cambiar, lo cual sólo sirve para dar una dimensión mayor a los cambios de 'significado'" (Cannadine, 112). El difícil equilibrio entre lo que debe "seguir siendo" y lo que debe dejar de ser (debe dejar de hacerse de este modo) se da en cualquier ritual. Balandier sostiene que "las sociedades de la modernidad permanecen… más próximas a la tradición de lo que podría antojarse. Han cambiado los modos de la representación, puesto que han sufrido los efectos de la laicización, pero no por lo que se refiere a lo esencial" (Balandier, 35).[240] Y varios

paquetes de Canales HD. El hilo conductor es un joven cuya cabeza está inserta en una pantalla de televisor, rodeado de un sinnúmero de imágenes: adultos que deciden renovar su apariencia; una mujer cómodamente sentada en el sillón comprando compulsivamente a través de su Tablet; otra con casco y herramientas en una obra en construcción que piropea a alguien que pasa; televisores nuevos, grandes y modernos, etc. La propaganda muestra pero también "demuestra" que está bien ser ese nuevo uruguayo consumista y tecnológico, por eso algunos la parodiaron, otros la criticaron y otros más la aprovecharon. El premio Effie que recibió es un premio a la eficiencia. Así que la propaganda también convenció. El video puede ser consultado fácilmente en la web (https://www.youtube.com/watch?v=RlEUK2sF4oE).

[240] Gran parte del ritual festivo que se utilizó desde la Independencia imitó el de la Revolución Francesa: "Mirabeau defiende el establecimiento de fiestas públicas (…). Robespierre reconoce en el sistema de fiestas nacionales el más poderoso medio de regeneración en la fraternidad" (Balandier, 40-41). Con respecto a América, basta una sola anécdota: en febrero de 1828, el Alcalde de la Villa de San Carlos, dicta una proclama que dice: "para que este pueblo a su cargo olvide cuanto pueda

de esos aspectos pueden detectarse en el Bicentenario. Las celebraciones en su conjunto se vieron modificadas por "…el impacto de la televisión, [que] ha hecho las ceremonias accesibles de un modo vívido e inmediato que la radio o los noticiarios cinematográficos no podían alcanzar" (Cannadine, 165). Tanto es así, que, dice Achugar, "I concluded by claiming that in addition to the *lettered city*, and long before the apotheosis of the *televised city*, there was a *visual city"* (Achugar, 2009, 11). La difusión por televisión, internet en sus varias formas, puso al Bicentenario –la patria– en escena "a la vista del pueblo" (Cannadine, 165). Hoy día es el espacio mediático el que se ha vuelto el gran escenario del poder: "la dramatización mediática destinada a una dilatada audiencia tiende a ocupar el lugar que en otro tiempo fuera el de la prensa, la literatura o el teatro populares" (Balandier, 13). La "ciudad letrada" siguió jugando su papel, pero con competidores. Hugo Achugar, relativizando las propuestas de Doris Sommer y de Benedict Anderson, propone "the importance of what I have decided to call *foundational images*" (Achugar, 2009, 12) para incluir las artes plásticas, la emisión de papel moneda y sellos, entre otros, en el estudio de los procesos de formación de naciones. En el siglo XXI, la incidencia tecnológica es mayor. Es así que en el 2011 se dispuso la emisión de monedas y medallas conmemorativas, pero también se creó una página web interactiva desde la que se podía opinar, o leer episodios de la historia patria a través de historietas. El acto central del 10 de octubre del 2011, además de "una dimensión de empresa en sentido general" (Simón, en MEC, 2009, 19), tuvo fuerte impronta de dramatización mediática de la nación, transmitida en simultáneo a todos los hogares del país y al exterior, por los medios y por cada usuario de redes que lo compartiera en su perfil. La tecnología de última generación con que ya se contaba fue decisiva para lograr la "magnificencia" de los festejos. Hay que sumar, además, las redes sociales, y los miles de fotos, selfies y mensajes, de gente que participó, y que es imposible cuantificar.

Otro aspecto a tener en cuenta es que los Bicentenarios dialogan con sus respectivos Centenarios. Los Centenarios fueron más "monumentales": "among

recordar [de] la época de los desórdenes pasados (…) mande quitar el gorro [frigio] que aún se encuentra en esa plaza (…)" (en de los Santos, 69).

other components to study are the politics that oriented the construction of monuments for the *centenary* celebrations … Such monuments … are also central to the foundational images of a nation" (Achugar, 2009, 27). Pero también fueron más "letrados". Ya quedó planteado el arduo trabajo que tuvo la Academia Nacional de Letras en 1950. Es indudable que, según las imágenes y relatos que nos han llegado, fue mucho más masivo el Campeonato del 30, y es casi seguro que asistió mucha más gente a celebrar a la selección uruguaya, de la que concurrió a charlas y conferencias. El Centenario fue un hecho más "corporativo" que el Bicentenario, que, tecnología mediante, alcanzó a todos, les gustara o no.[241] Cuando utilizo la expresión "Bicentenarios", en plural, es porque efectivamente las conmemoraciones estuvieron coordinadas. La Ley 18.677 que declaró el 2011 como año de "Celebración del Bicentenario del Proceso de Autonomía y de Emancipación Oriental", preveía la posibilidad de "relacionarse directamente con organismos de cooperación y articular acciones con países y agencias de Iberoamérica dispuestos a asociarse a esta conmemoración" (Ley 18.677).[242]

La forma de conmemoración elegida, fue más "actuante" y "participativa" en el siglo XXI**,** por eso "pesó mucho más la lógica del espectáculo masivo sobre la del monumento".[243] Otra característica de los Bicentenarios Latinoamericanos es el

[241] Para el caso inglés, Cannadine constata que "La falta de imágenes hacía que incluso la mayor parte de las ceremonias reales fuese un misterio excepto para los más cultos y los más ricos; porque la prensa ilustrada no era barata. Las grandes ceremonias reales no eran compartidas por mucha gente como acontecimientos corporativos, sino como ritos de grupo inaccesibles, realizados para el beneficio de unos pocos más que para el provecho de todos" (Cannadine, 148). Quizá el homenaje más masivo y duradero que se le hizo a los Constituyentes de 1830 fue el Estadio Centenario, que conserva su popularidad hasta el día hoy (aunque habría que investigar cuántos uruguayos saben el origen de su nombre).

[242] En 2006, se creó el Observatorio Latinoamericano (OLA) de la New School University de Nueva York, con los objetivos de observar los procesos políticos, económicos y culturales del área, y establecer el relacionamiento y colaboración entre instituciones norte y latinoamericanas. Uno de los dos programas principales del OLA fue el llamado "Building Latin American Bicentennials". Como resultado se publicó *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización* (2012), cuyos artículos ponen en evidencia también el afán integrador.

[243] En los dos Bicentenarios, "las obras urbanas proyectadas y en ejecución, aquellas que dejarán huellas físicas de la conmemoración en las ciudades y territorios, son una minoría comparadas con las actividades culturales, sociales y políticas" (Gutman, 55). Los ejemplos del Palacio Legislativo (1925) y el Estadio Centenario (1930) son más que elocuentes.

vínculo con España, que también cumplía sus propios bicentenarios,[244] a través de proyectos culturales y de disposición de fondos. Solo mencionaré aquí el proyecto cinematográfico *Libertadores*, coproducción ibero-latinoamericana, producida por Televisión Española, Wanda Films y Lusa Films, asociados a coproductores de diferentes países, que celebra algunos de los héroes más destacados de la Independencia. El proyecto cristalizó en películas sobre José Martí, San Martín, Miguel Hidalgo, Tiradentes, Bolívar, entre otros. Una de ellas fue *Artigas. La Redota* (2011), dirigida por César Charlone, con guión suyo y de Pablo Vierci, que a su vez publicó la novela homónima.[245] La dedicatoria pone también en evidencia que Artigas sigue siendo el héroe que nos identifica: "Para César Charlone, con quien salimos en busca de Artigas, y terminamos tropezando con nosotros mismos", aunque en la portada se lo caracterice como un "rebelde empecinado": "De cómo un rebelde empecinado, un español desesperado y un pueblo fugitivo, en un tiempo de hazañas desmesuradas, buscaron lo imposible y terminaron derrotados. Y cómo la derrota, la convirtieron en *redota*" (Vierci, portada). Si bien no me detengo en esta película, por no haber sido, estrictamente hablando, iniciativa del Estado uruguayo, importa señalar que fue una de las películas uruguayas más taquilleras, según cifras del Instituto del Cine y Audiovisual (ICAU), vista por 45.013 personas. Sería necesaria una investigación aparte para delimitar exactamente los motivos del éxito de taquilla: tal vez la "fiebre" bicentenaria generada por la continua propaganda todo el año por los distintos medios fue una. Las giras por todo el país de la película pudo ser otro motivo, ya que en octubre de 2011, la película que se había estrenado en julio, seguía siendo llevada a distintas localidades de todos los departamentos del país, y exhibida gratuitamente, al aire libre, y en pantalla inflable. Los organizadores[246] entendieron como un gran éxito que el público asistiera en

[244] Me refiero al de la independencia de la dominación francesa, y el de la Constitución de Cádiz de 1812, hechos a su vez íntimamente vinculados al proceso independentista hispanoamericano.

[245] La edición de 2011, de Random House Mondadori, reproduce en la tapa a los principales personajes, encarnados por los actores de la película, además de decir expresamente que está basada en su guión.

[246] La gira la llevó a cabo Medio & Medio Films, con auspicio de ANTEL, e incluyó "funciones durante los 12 meses del año, contemplando 180 actividades certificadas en 6 plataformas diferenciadas de cine móvil, siendo además la casa productora representante de Uruguay en la RED

familia, con el termo y el mate a instalarse en las plazas públicas a ver la película. Por lo que el cine –o mejor, *La Redota*–, se transformó en otro acontecimiento de memoria donde confluyeron los intereses públicos y los privados: un paseo, más que en una clase de historia nacional. También hay que tener en cuenta la importancia del Carnaval, desde el que se había impuesto Jorge Esmoris, tan rebelde desde la Antimurga BCG como José Gervasio Artigas en su Montevideo Colonial. Tal vez por ese motivo fue el elegido para encarnar al prócer. (Aunque también fue discutido: Artigas todavía, para una parte del país, seguía siendo un mito solemne que Esmoris no encarnaba). Aunque en definitiva, en diciembre de 2011, la película recibió junto con *La Casa Muda* el premio de ese año a la Mejor Película Nacional, además de varios premios más, el de mejor actor a Jorge Esmoris entre ellos.[247]

Por último, la película fue vista por muchísimos estudiantes del país, que asistieron acompañados por sus respectivos profesores, que probablemente después comentaron la película en clase. Así que se podría decir que, como el "Himno a Artigas" de Fernández Ríos en los teatros y en las escuelas, *La Redota* formó parte de los cines y los liceos, y también difundió un Artigas que, en vez de una espada, en alguna escena sostenía a su hijo en brazos, despojándolo del bronce, aunque no del aura mítica del cuadro de Blanes.

Tradiciones de siempre: monedas y medallas

La emisión de medallas y monedas conmemorativas de algún hecho o personaje destacado es de larga data,[248] y demostró seguir siendo una tradición

---

de Cines Itinerantes de América Latina" (www.icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/11350/3/.../gira_nacional:_artigas_la_redota, 7 octubre 2011).

[247] Los premios que recibió correspondieron a la mejor película, el mejor actor, al libreto, a la fotografía y a la dirección artística. La mejor película extranjera fue *Medianoche en París* (Woody Allen), y el mejor documental internacional *Pina* (Wim Wenders), y la mejor latinoamericana *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein).

[248] La emisión de monedas fue común "from the very beginning of the movement for Independence in Latin America" (Achugar, 2009, 18), pero fue también una costumbre característica de la Revolución Francesa: Medals and jetons commemorated the great figures and events of the period and were available to a surprisingly broad audience. Prior to his flight to Varennes, for example, medals depicted Louis XVI as the restorer of the French constitution and as a great supporter of

persistente. Parto de la noción de "foundational images" (Achugar), porque aunque no es lo mismo la medalla conmemorativa que la moneda circulante, ambas son objetos portadores (¿generadores?) de identidad(es). El Estado da los lineamientos del diseño y finalmente financia las medallas conmemorativas (como hace con el dinero circulante), que se regalarán a figuras nacionales y extranjeras, o que se ofertarán en Mercado Libre cuando ya hayan cumplido su misión. Me quiero detener en un caso particular. En el Bicentenario, la emisión de medallas conmemorativas estuvo prevista en el Proyecto de Ley, pero no en la Ley finalmente sancionada. El día 3 de julio de 2009, el Presidente Tabaré Vázquez, envió a la Asamblea General Legislativa un Proyecto de Ley para declarar el año 2011 "Año del Bicentenario del Proceso de Emancipación y Autodeterminación". El Proyecto dedica el artículo sexto y noveno a las monedas y medallas conmemorativas de manera detallada.[249] Sin embargo, la Ley 18.677, de "Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental", efectivamente votada, del 13 de agosto de 2010, mucho más breve (apenas seis artículos, el quinto con nueve literales), ni siquiera se refiere al tema. Eso preocupó a Leonel Betinelli, director de "Tammaro", empresa dedicada al ramo. Betinelli se presentó a la Comisión de Educación y Cultura del Senado en la sesión del 11 de agosto de 2009 (poco más de un mes después de la presentación del Proyecto de Ley), habiéndose enterado por la página web de presidencia, a la que evidentemente, seguía de cerca. En resumen, el pedido

reform…. Medals also commemorated key events such as the opening of the Estates-General, various Revolutionary fêtes, and the great journées during which the crowd helped to shape the course of the Revolution (Haylen, 1). Lynn Hunt ha estudiado el tema en profundidad en su *Politics, Culture and Class in the French Revolution* (1986) y también en su proyecto *Imagining de French Revolution* (https://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays/hanley2.html), especialmente en el ensayo de Wayne Hanley, "The transmission of Revolutionary Ideals through the Art of the Medal".

[249] Artículo 6°. Créase una Medalla del Bicentenario, con una producción de 600 unidades realizada en oro, con un peso unitario de 17 gramos, una dimensión de 30mm, confeccionada en oro 925/1000 con la que se distinguirá a los ciudadanos que se hayan destacado en distintos ámbitos del quehacer nacional, la cultura, el deporte, la educación, la ciencia, la tecnología, así como en la construcción de ciudadanía democrática, en reconocimiento a las contribuciones y aportes realizados por los mismos". Por su parte, el noveno, dice: "Autorízase al Banco Central del Uruguay a proceder a la acuñación de monedas Conmemorativas del Bicentenario del Proceso de Emancipación. (…)" que el artículo 10 delimita: "a) Monedas de plata, hasta 3000 piezas, peso 20 gramos, diámetro 40mm, plata 925/1000 y cuyo valor facial será de $ 1.000 (pesos uruguayos). b) Monedas de oro, hasta 2000 piezas, peso 27.75 gramos, diámetro 40mm, oro 925/1000 y cuyo valor facial será de $ 5.000 (pesos uruguayos)". Los artículos que siguen a este, del 11 al 14 inclusive, regulan más detalles del mismo tema.

de Betinelli era sustituir a la casa Española que se encargaría de la emisión de las medallas, o en su defecto, poder licitar con ella,[250] en lo que fue acompañado por los legisladores en su conjunto, que se comprometieron a mejorar la Ley en su versión definitiva de tal manera que ante igual calidad y precio, se optara por la empresa nacional,[251] aunque de hecho no sucedió así. La argumentación de Betinelli no se sostuvo en las ventajas económicas que su empresa podía ofrecer, sino en la tradición que su firma representaba: su empresa había sido testigo y actor del acontecer nacional. Sin entrar en detalles, Betinelli cuenta, en apenas dos enunciados breves, que "sus padres y otros socios compraron la firma en el año 1977", en seguida se apropia de un pasado muy anterior, pero más prestigioso que el dictatorial:

> En 1866 empieza a trabajar Agustín Vera –sobrino de Jacinto Vera– (…) conocido como primer grabador del Río de la Plata; él grababa los cuños a mano y en espejo, y fue tan bueno su trabajo que el Gobierno de Buenos Aires le encargó la medalla del Centenario de San Martín (http://www.parlamento.gub.uy)

Así empieza a presentar la empresa, que junto a las fotografías que muestra, acompaña el recorrido del país: "la inauguración del monumento al Grito de Asencio, de Zorrilla de San Martín, al Centenario de la Batalla de las Piedras (…), la piedra fundamental del Palacio Legislativo", etcétera. (http://www.parlamento.gub.uy). No olvida recordar que fue la empresa que hizo los primeros platos alusivos a Peñarol y Nacional, e incluso "en una publicación del Banco Comercial, figura la primera medalla deportiva de un club alemán, de 1901; se trata de la primera medalla de fútbol que se reconoce" (http://www.parlamento.gub.uy).[252] A pesar de tan prestigiosa y "nacional" trayectoria, las

[250] En el artículo 9 del Proyecto de Ley, se autorizaba al Banco Central a acuñar las monedas, y aclaraba: "A tales efectos, podrá prescindirse del requisito de la licitación pública y optar por el procedimiento de contratación directa con la Real Casa de Moneda-Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de España".

[251] La licitación que al fin se realizó, no preveía ningún tipo de consideración especial que diferenciara entre empresas nacionales o extranjeras. La Ley 18.720 del 29 de diciembre de 2010 delega en el Banco Central los detalles de la emisión, etc.

[252]La página web de la empresa reproduce un aviso de 1925, con motivo de los festejos del Centenario, que entre otros trabajos memorables menciona "Placa entregada por los estudiantes uruguayos al Almirante Caperton a bordo del acorazado Pittsburg; placa entregada por un comité

expectativas del empresario no se cumplieron. Sí se hizo una licitación, en vez de una adjudicación directa, pero la empresa que resultó vencedora fue la eslovaca Mincovna Kremnica, a la que se le pagaron cuatrocientos cuarenta y un mil doscientos treinta euros. El 1° de noviembre del 2011 se hizo la presentación oficial de las mismas.[253]

El martes 1º de noviembre el Banco Central del Uruguay presentó formalmente las Monedas Conmemorativas del Bicentenario de la Emancipación Oriental con un evento en el Auditorio Nacional Adela Reta del SODRE. Los miembros del Directorio hicieron entrega de los sets de las nuevas monedas al Presidente y Vicepresidente de la República y al Ministro de Educación y Cultura. Similares presentaciones se cumplieron el 9 de noviembre en el Teatro Lavalleja de Minas, el 15 en el Museo de la Revolución Industrial de Fray Bentos, el 16 en el Teatro Larrañaga de Salto, el 21 en el Teatro 25 de Mayo de Rocha y el 6 de diciembre en el Teatro Macció de San José de Mayo (www.monedasuruguay.com).[254]

El acto también fue acompañado por una "narrativa oficial", en la forma "tradicional" (la presentación del libro *Monedas de la República Oriental del Uruguay*, expresamente dirigido a jóvenes y niños), y agregando la "novedad" de

popular al entonces capitán Cesáreo L. Beriso a raíz de su triunfo en un raid de aviación; plaquetas de plata para la conmemoración de las bodas de plata de los esposos Prando–Blengio Rocca,… medallas de oro regaladas en octubre de 1917, a raíz de la ruptura de relaciones diplomáticas del Uruguay con Alemania, por las colectividades aliadas al Presidente Viera y al Canciller Brum… medallas en oro, plata y bronce conmemorativas de las inauguración del monumento a Artigas;… Premios para las Exposiciones de la Asociación Rural del triunfo de los campeones de football del Uruguay en la VIII Olimpíada mundial realizada en el stadium de Colombes… etc., etc. (http://www.tammaro.com.uy/historia1.html).

[253] Lo tardío de la fecha muestra que el trámite parlamentario (y la negociación respectiva) fue largo. Si se tiene en cuenta que el año 2011 fue el "fundacional", entonces las monedas se presentaron "tarde". Pero desde otra lectura, atendiendo a que la conmemoración fue pensada hasta el 2015, entonces los plazos estuvieron dentro de lo razonable. Las monedas de $ 50 emitidas circulan hasta hoy, y si bien no puedo fundamentar más que con apreciaciones personales y comentarios generales, son de las que los uruguayos tendemos a deshacernos lo antes posible, por su parecido con otras, y las confusiones que generan, aunque la idea original era que "esta pieza fuera de uso masivo, como corresponde al evento conmemorado" (www.monedasuruguay.com)

[254]Importa destacar la "descentralización" de los actos oficiales al respecto, tendencia propia del Bicentenario, pero también de la política del Frente Amplio de un "Gobierno de Cercanía", como sucede con los Consejos de Ministros en distintos lugares del país, en que simbólicamente, "el gobierno va a la gente".

un audiovisual: “Historia del Dinero en Uruguay”. No faltaron los discursos que dejaban constancia de que “tanto los billetes como las monedas son un fiel reflejo de la trayectoria de un país. Personajes, símbolos y hechos históricos, entre otros, son el aporte que desde la Numismática se hace a la construcción de la identidad nacional, dijo Ribeiro”.
(http://iunuy.org/flop01/wpcontent/uploads/elsitio/ElSitioN%C2%BA1.pdf).[255]

La afirmación de David Cannadine, de que los “fabricantes empezaron a ganar dinero aprovechando el encanto ceremonial real en un mercado de masas que no había existido nunca” (Cannadine, 143) y que este fue uno de los factores que coadyuvó a la pompa y solemnidad de la corona inglesa, quizá pudiera ser parcialmente trasladado al Uruguay del siglo XXI, que produce monedas y jarros alusivos al Bicentenario que se siguen comercializando más masivamente, a través de Mercado Libre.[256] Aunque no parece ser que el valor comercial haya sido determinante en la decisión de emitir estos objetos. Las medallas y monedas, como las escarapelas, los retratos y hoy día las fotografías, cumplen dos funciones por lo menos, prioritarias (que no son comerciales): por un lado, conmemorar, mantener en la memoria. Por el otro, comunicar y fijar los símbolos pertinentes. La emisión de monedas combina la durabilidad del monumento (el material imperecedero) con la “portabilidad” del dinero; la solemnidad del busto del héroe, y el acceso masivo (y constantemente presente) de la transacción: “Most important for the purposes of this collection, the persistence of those images and messages in metallic or print format served as constant reminders of the power inherent in the unity of crowd/mob actions”

[255] Como sostiene Javier Uriarte, “el análisis de las imágenes y leyendas que se imprimen en los reversos de las distintas monedas,… van conformando un texto en el que puede leerse la interpretación hegemónica de la historia nacional” (Uriarte, 49).

[256]Las jarras de cerveza de la Semana de Paysandú, edición del Bicentenario (con el logo oficial), se venden en Mercado Libre por $ 1.390 (usadas). Los distintos modelos de Pin oscilan entre los $ 100 y $ 200. Las monedas emitidas, según estén en estuche o envase de acrílico, oscilan entre los $ 2.000 y $ 3.000. Por ejemplo, la correspondiente al Reglamento de Tierras puede comprarse por $ 2.250 o por $ 2.500, pero con estuche llega a los $ 4.400. Según parece, de la información brindada por la página, las ventas no fueron masivas ni mucho menos, figurando uno o a lo sumo dos compradores en algunos casos. (Según consulta realizada el 3 de agosto de 2017, hora 11).

(Hanley, https://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays/hanley2.html).

Las monedas y medallas tan bifrontes como Jano, re-presentan escenas "realistas" (un lugar, un edificio, un rostro) junto con una fuerte carga simbólica (según sea de plata, de níquel u otro material); según sea de uso masivo (como la de $50), o souvenir con su estuche de terciopelo para ser regalada a autoridades de otros países.[257]

Los libros, otra vez[258]

En el año 2011 hubo varias publicaciones que tuvieron a Artigas como centro. Aunque no se titularon "Vida de Artigas" como en 1950, algunas de ellas estuvieron pensadas para niños. Por ejemplo, hubo una reedición de *El país de las cercanías. Nuestra historia, como jamás te la contaron*, de Roy Berocay, que ya había tenido dos ediciones en 2001 y 2002, con la asesoría de Gerardo Caetano y de José Rilla: "un narrador y dos historiadores [que] nos pusimos a conversar acerca del Uruguay y sus historias" (Caetano y Rilla, en Berocay, 5), explican antes de empezar a contar la historia. El abuelo que en la ficción le cuenta a su nieto la historia del Uruguay, no teme decir que de niño, Artigas "no era exactamente un santo" (Berocay, 57), ni decir la palabra "contrabando", pero que tampoco deja de mencionar que "antes de

[257] Así sucedió también en la Revolución Francesa: "While the commemorative medals of Bertrand Andrieu are obviously the work of a master craftsman who attempted to depict historical events realistically, other medals and jetons often commemorated those same events symbolically. An example of this later type is represented by the sole jeton in this virtual collection. Jetons, smaller and made of baser medals, were less expensive and were, thus, designed for a mass audience and often freely distributed as souvenirs. Larger works such as medals or medallions were intended for wealthier audiences and dignitaries and were typically struck in bronze, pewter, or precious metals. The size and type of metal used to create these medals reflected their intended audiences. Frequently the same medal was struck in copper for a mass audience as well as in gold or silver for those able to bear the cost" (Hanley, https://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays/hanley2.html).

[258] No es mi intención aquí ni registrar ni analizar exhaustivamente todas las novelas editadas en 2011 con tema artiguista ni mucho menos. Simplemente intento crear un friso de las distintas propuestas que hubo ese año. Pero me interesa más tratar de delimitar cuál fue el Artigas que se eligió conmemorar en el primer año del Bicentenario, y el alcance más o menos masivo de las propuestas. Otros textos ya mencionados, como *La consagración mítica de Artigas* (2011) de Clarel de los Santos, que fue premio nacional de Ensayo por el MEC aparece en estas páginas como referencia bibliográfica. Otro libro de ese año mencionado en estas páginas es el de Atme y Andacht, *"El padre nuestro Artigas"*, que "juega" con el verso inicial de Fernández Ríos pero también con un Artigas mítico, entronizado, Padre fundador.

cerrar los ojos para siempre, pidió que le trajeran su caballo: 'No puedo morir en la cama', dicen que dijo" (Berocay, 85).

Uno de los proyectos seleccionados por la Comisión del Bicentenario fue el de Nicolás Peruzzo, Alejandro Juele y Victoria Saibene: *Bandas Orientales, el año 11 en bandas dibujadas,* hoy *Bandas Educativas,* historietas inspiradas en distinto episodios de la historia nacional. Los comentarios de los jóvenes usuarios ("está bueno porque la atención que le das a una historieta no se la das a un libro de historia", dice un alumno de sexto año) ameritarían un capítulo aparte, que no corresponde aquí. También a instancias de la Comisión del Bicentenario se publicó (en papel y digital) la colección *Nuestro Tiempo. Para saber más de nosotros mismos. Libro de los Bicentenarios,* de fascículos temáticos variados: cine, turismo, mundo rural, música, letras, etc., que también fue una forma de homenaje –como expresamente se dice– a los realizadores de la serie de fascículos "Nuestra Tierra" (1968-1970).

Pero lo que no hubo fue una ley que expresamente organizara concursos a nivel nacional, como en 1950. La Academia Nacional de Letras, no estuvo obligada a llamar a concursos tan estrictamente delimitados como los de aquel año.[259] Por otra parte, el premio nacional a narrativa concedido por el Ministerio de Educación y Cultura correspondiente a ese año no tuvo que ver con Artigas.[260] De todas formas, se aprovechó la ocasión, incluso para reescribir la historia de Artigas y "al revés", como en *La vista desde el puente* (2011) de Ramiro Sanchiz, que intenta contraponer en medio de una trama entre detectivesca y policial, épica e

[259] Además de las tareas protocolares habituales, uno de los aportes más valiosos de la Academia Nacional de Letras ese año fue la publicación del *Diccionario del español del Uruguay* (Banda Oriental, 2011), con dos ediciones ese año, proyecto que además, fue seleccionado por la Comisión del Bicentenario Uruguay. Fue un trabajo conjunto que contó con informantes de los distintos departamentos del país. Artigas también tiene un lugar en él. El Prólogo comienza: "Nuestra Academia Nacional de Letras tiene el inmenso orgullo de presentar a todos los Orientales –así nos llamó Artigas– y a todos quienes, fraternalmente, pisen nuestro suelo, su *Diccionario del español del Uruguay"* (Obaldía –Prólogo de DEU- 2011, 13).

[260] El premio lo obtuvo *Carlota podrida* de Enrique Gustavo Espinosa Mariño, y entre los inéditos a María Silvia Schultze por *Siempre será después.*[260]

historiográfica, un relato que liquide al Artigas que "le enseñaron en la escuela" al protagonista, y que después de varias idas y venidas, lecturas y charlas, se afilia a

> una línea revisionista que dice que en realidad [Artigas] era un tirano tan terrible como cualquier otro…todo eso está bien, lo puedo aceptar, pero … de ahí a decir que por más de una década el tipo se dedicó a perfeccionar un plan de genocidio, y que el móvil eran un montón de teorías esotéricas… (Sanchiz, 82).

La novela intenta recrear un Artigas "de las grandes mansiones, de los cientos de esclavos negros, el Artigas de las purgas y las ejecuciones" (Sanchiz, 106), que, al igual que el de *Artigas Blues Band* parece enredarse en la pura escritura, y que hasta el momento de escribir estas líneas no obtuvo otra reedición, aunque invente un Artigas alternativo "que triunfó militarmente y gobernó la región hasta su muerte", como reza la solapa de la edición de Estuario. La novela que sí obtuvo no solo premios, sino varias ediciones ese año, fue *Amores cimarrones: las mujeres de Artigas* de Marcia Collazo. Por eso ocupa un espacio mayor en este capítulo. Ganó el Premio Bartolomé Hidalgo,[261] y Revelación y Libro de Oro 2011 y 2012. Obtuvo cinco ediciones solo entre setiembre y noviembre del 2011, y en julio de 2013 había llegado a la novena edición. Eso significa que fue recurrentemente leída por la comunidad uruguaya que, mientras tanto, seguía celebrando el Bicentenario,[262] y marca una distancia importante con respecto a la novela analizada antes, *Artigas Blues Band* (1994) de Amir Hamed, que después de su primera edición en 1994 recién vio otra en 2004. Uno de los aciertos, seguramente, fue el subtítulo. Aunque el plural "mujeres" parece en una primera lectura transgresor en tanto en un lenguaje coloquial apuntaría a la cantidad de amores y amoríos que tuvo Artigas, la novela comienza con mujeres de la familia de José Gervasio: las dos abuelas Ignacia Xaviera Carrasco (abuela paterna) y María Rodríguez Camejo (abuela materna);

[261] El Premio Bartolomé Hidalgo en la categoría "Literatura Infantil" también tuvo por protagonista a Artigas. El ganador fue Ignacio Martínez, con *Mi amigo José Gervasio.*

[262] En el 2011, además, su autora ganó el Premio "Mujer del Año" en Literatura. Ha recibido varios premios de la IMM, del MEC y de la Casa de Escritores del Uruguay. En 2015 recibió el Premio del Museo de la Memoria y del MEC con el cuento "Tremendo pozo", en el Concurso Nibia Sabalsagaray, y ese mismo año el Premio Morosoli de Plata en narrativa. Un repaso de sus títulos muestra hacia dónde apunta su temática: *La tierra alucinada* (2012); *A bala, sable y desgracia* (2014)*; Seguirte el vuelo: amores y desamores de la historia uruguaya* (2015*).*

luego la madre Francisca Pasqual; la esposa Rosalía Villagrán, y dos de compañeras: Isabel Sánchez y Melchora Cuenca, que entiende como "principales". La justificación de la elección está en su "A los lectores", uno de los paratextos de la novela.

> Figuran en esta obra seis mujeres de significación en la vida de José Artigas: tres de ellas de su misma sangre –la abuela paterna, la abuela materna y la madre- y tres de sus amores; no los únicos, pero seguramente los principales (11)[263]

No hay fundamento en esta instancia de porqué "los principales", o cuál es el criterio. Los amores "legítimos" están numéricamente en ventaja. Y aunque las guerras civiles "provocaron un aumento de la natalidad ilegítima (…) [y] facilitaba los encuentros fortuitos, la satisfacción exclusivamente física de la sexualidad" (Barrán, 1990, 42), en la novela nunca los amores con Isabel ni con Melchora se presentan como "exclusivamente físicos". En la justificación se agrega que "faltan otros nombres, que no han sido incluidos debido a la casi absoluta carencia de documentos y referencias históricas" (11). Aparentemente, lo que se contará entonces a continuación ha sido de alguna manera documentado. Aunque parece contradecirse unas líneas abajo cuando plantea que "A través de la investigación histórica encontré algunas respuestas, casi todas indirectas, casi todas desesperadamente escasas" (11). De esta escasez histórica surgiría la Novela. Inmediatamente a continuación, se incluye un árbol genealógico. Si bien la historia comienza con las dos abuelas, en los capítulos uno y dos respectivamente, el árbol solo incluye a los abuelos paternos: Juan Antonio Artigas e Ignacia Xaviera Carrasco, progenitores de Martín Artigas, padre del héroe. Hasta Aquiles es el Pelida aunque su madre sea una diosa. Se privilegia el origen masculino, la vía paterna del héroe, aunque la novela que se presenta como reivindicadora de lo femenino, y aunque a título expreso, intenta visibilizar a la mujer y su rol en las luchas por la independencia. ¿Acto fallido?

> La importancia de las mujeres en la vida de Artigas fue, sin lugar a dudas profunda, compleja y perdurable. Para la historia en cambio –al menos para

[263] Todas las citas están tomadas de la edición que figura en la bibliografía. Para una lectura más dinámica de aquí en más solo se señala entre paréntesis el correspondiente número de página.

> una historia oficial estructurada desde prácticas discursivas y modos de objetivación que han tendido a ignorar o minimizar a la mujer como sujeto de transformación– parece haber sido nula. Sin embargo, ellas han estado ahí. Ellas han presenciado los mismos acontecimientos, han contribuido a crear la urdimbre de sus significados, y según creo, se han hecho inolvidables –cada una a su modo– para el hombre de carne y hueso que en esta novela las une y las convoca (11).

La novela presenta muchos epígrafes, quizá demasiados, siempre al comienzo de cada capítulo correspondiente a cada mujer, pero también internamente en cada uno de ellos. En algunos casos, no hay epígrafe. Casi todos están tomados de "documentos" históricos o de crónicas. En general, el epígrafe tiene una relación directa y clara con lo que se narra en seguida. La superabundancia de los mismos se relaciona con las escasas huellas que estas mujeres dejaron en la historiografía, según adelanta la autora en "A los lectores". Parecería ser que se busca además, guiar una lectura que no siempre logra meterse de manera convincente en los vericuetos del tiempo histórico representado, ni en las mentalidades de esas mujeres –que parecen muy contemporáneas–. Según dice Heber Rabiolo en el prólogo a la novela,

> …sus seis protagonistas no son estrictamente 'heroínas', aunque puedan ser heroicas, sino mujeres de su lugar integradas a las creencias y costumbres de su época, seis vidas a las que se sigue "desde la intimidad oscura de cocinas y galpones, de aldeas y campos, de tertulias y fogones", según líneas redactadas sobre la base de las palabras de la autora.
>
> Y en cuanto a la figura de Artigas, nunca llega a taparlas con su sombra … (Rabiolo, prólogo, 8).

Pero esto último no es cierto. Artigas sí es el protagonista. Estas mujeres, desde sus cocinas y sus fogones lo educan casi como si estuviera predestinado a ser un héroe, lo prepararan para la gesta heroica que va a tener que asumir. Por eso la novela se detiene en algunos temas que también estuvieron presentes en 1950: el amor al terruño, la valentía, el relacionamiento con los indígenas, el liderazgo de José Gervasio niño y de sus ancestros –hombres y mujeres– también, los portugueses tan enemigos en esta novela como en *Blandengues en la frontera*. Una de las primeras imágenes de la abuela paterna Ignacia Xaviera Carrasco, recién llegada a poblar estas tierras, es muy "varonil": "El día que pisaron la orilla de la tierra nueva el marido le dijo, Ignacia, no pareces una mujer, sino un soldado

desarrapado, bravucón e insolente, de los que duran poco en una guerra" (24). Esta imagen que le llega a la vieja Ignacia desde los recuerdos, es refrendada por su propia experiencia:

> ¿Un soldado? Era posible, sí, el vestido tenía unas trencillas pretenciosas cosidas en los puños por las manos de su madre, que podían haber pasado por grados militares, y era verdad que había sido un soldado en casi todo, menos en aquello de colgarse el arcabuz en el hombro, masticar tabaco y orinar de pie en cualquier lado (24).

Desde su llegada, Ignacia siente el amor a la tierra:

> Cierto que era blanca y altiva esa bahía, como suelen serlo los sueños cuando la carne es joven, y estaba además bien situada, cualquier inadvertido podía darse cuenta, tan grande le pareció su hermosura que comprendió enseguida el porqué de las ambiciones lusitanas, una proa de tierra y roca, tan rodeada de cielo y de mar por todos lados que daba vértigo mirarla.…
>
> daban ganas de hacer cosas locas acá… de salir a pelearle la tierra al lusitano, cueste lo que cueste, pero esto último ni se te ocurra repetirlo, le advirtió de pronto [a su hermana], que ya tenemos bastante con la locura y la porfía de esos hombres nuestros" (25)

Amores Cimarrones presenta desde sus primeras páginas la noción de "comunidad imaginada", desde la abuela paterna, Ignacia Xaviera, cascarrabias pero lúcida, quien "mapea" los recién llegados a la "nueva tierra de Montevideo" (27), y los divide en tres grupos:

> ... los que eligieron aplastarse en la aldea, tirándose a rumiar su tristeza por los rincones... y los que ganaban la frontera en busca de mejores oportunidades..., pero estaban además los pocos infelices que todavía creían en la causa común, o la inventaban, cosa que era peor todavía, esa que lo empuja a uno a olvidarse de sí mismo en provecho de lo que otros precisan. Ignacia sospechaba desde mucho antes de llegar, que su familia pertenecía a esta última especie (27).

De los tres grupos los Artigas están y estarán durante toda la novela haciendo salir adelante la mejor de las tres: la de "los pocos infelices que todavía creían en la causa común, o la inventaban". Con lo que los Artigas tienen dos características esenciales que legar a José Gervasio: la utopía y la generosidad: "lo empuja a uno a olvidarse de sí mismo en provecho de lo que otros precisan". Si para Scheller el

héroe es el que se prodiga a manos llenas sin agotarse, los Artigas son de esa laya.[264] Otra de sus características, es su carácter fundante: llegan, justamente, a fundar. Una villa, un país, o una nación. Pero son los primeros. Los acompañan otros. Los Burgues, por ejemplo (el esposo de su hermana). El diálogo sirve para mostrar las distintas posturas frente a la nueva realidad de los recién llegados.

> Martina… decidió al fin poner al mal tiempo buena cara, por eso insistía y repasaba con verdadera obsesión los beneficios que se les concedían, los contaba con los dedos, mira hermana todo lo que nos dan, el título de hijosdalgo, el solar en la ciudad, la chacra en las afueras y hasta la estancia, qué barbaridad, qué derroche, quién iba a imaginarse todo eso?…
>
> Y eso qué cuerno te importa, contestó Ignacia poniéndose de pie, ya te he dicho mis veces que la Corona no nos regala nada… la condición es poblar a lo menos durante cinco años, vas a aguantar tú cinco años,… y no me salgas de nuevo con toda esa morralla del título de hijosdalgo y los solares y demás yerbas, que bien poco le cuesta al Rey ofrecer lo que le sobra … de qué ha de servir un titulejo aquí … (29)

El primer paso para separarse de un mal amo, es entender que es malo. Estas mujeres terminan de desembarcar y ya son lo suficientemente críticas como para darse cuenta –y decirlo– de las perversidades del sistema, y de la falacia de los "títulos de hijosdalgo". En este nuevo mundo por inventar, los títulos no sirven de nada. Pero a los efectos de la economía de la novela sí. Los Artigas (y los Burgues, y los que se mencionan después) son nombres presentes en el imaginario desde la historia y desde el nomenclátor de la ciudad. Son los dirigentes desde que bajan del barco. Como lo va a ser en el futuro José, hijo de estirpe selecta. Por eso entiendo que si bien se busca presentar a la Patria como cotidiano quehacer de la "mater", en realidad el "pater" es el que la funda en la novela. Tomo un ejemplo:

> De abusos saben mucho los pobladores de Montevideo y los Artigas más, por algo sus servicios suelen ser requeridos por los más poderosos hacendados. Y tanto, que se duermen y se despiertan estos con el nombre de Artigas en los labios, Artigas en el sueño, Artigas en el grito de auxilio ante el nuevo malón o el rumor de que una gavilla se ha dejado caer sobre las propiedades, y hasta para tenerlos de vecinos en la campaña los quieren (234)

[264] La utopía es la imagen que se privilegia también en la película *La Redota*, desde el encuentro del libro de Tomás Moro hasta su permanencia –aunque oculta– en el cuello uniformado de Artigas en la Ciudadela.

Hay que tener presente que a nivel continental, en "la primera década del nuevo milenio… los recién elegidos líderes políticos promulgaron nuevas políticas económicas y sociales, persiguiendo el crecimiento y la justicia social" (Cohen, 25). Por eso no llama la atención que en los Bicentenarios se "registra asimismo la emergencia de temas como la revaloración de la mujer, la población y lenguas indígenas, las migraciones y la reflexión de la identidad" (Gutman, 55). Uruguay estuvo en la prensa internacional, por temas tales como el matrimonio igualitario,[265] la legalización de la marihuana y la despenalización del aborto,[266] y con el "presidente más pobre del mundo", y de los más populares también.[267] Por eso no llama la atención que en la novela se aborden temáticas más propias de 2011 que de los siglos XVIII y XIX al que pertenecieron sus personajes, como la violencia de género y el abandono de la mujer y los hijos. Presenta situaciones de grupos marginales, además de incluirlos en el relato, con lo que se volverán, en definitiva, parte del discurso de la nación desde el momento mismo de su constitución. El pasado y su aura heroica –narrado así como Collazo lo hace– es la excusa para legitimar el presente (y las fiestas bicentenarias).

El viernes 12 de mayo de 2017, la diputada Alicia Esquivel fue entrevistada en Radio El Espectador, a partir de un episodio de discriminación racial.[268] Allí

[265] La ley que aprobó el matrimonio igualitario es del 10 de abril de 2013. Uruguay fue el duodécimo país en el mundo y el segundo en Latinoamérica en legalizarlo.

[266] La ley que finalmente se aprobó en 2012, venía siendo discutida desde antes; desde un proyecto del 2007, que no prosperó, pasando por otro de noviembre de 2008 que eliminaba las penas para quienes realizaran un aborto (lo que era una legalización de hecho), que también fue vetada. Habrá que esperar a un nuevo proyecto, cuya discusión en el 2011 coincidió con las actividades del Bicentenario, que recién se aprobó en noviembre del 2012.

[267] En el resto del continente, La mayor parte de los países del área han iniciado su siglo XXI con gobiernos que podríamos llamar de izquierda: "En lugar de elegir a los candidatos que defendían el *status quo*, (se refiere al período 2002-2009) los votantes eligieron nuevos líderes políticos: un dirigente sindical en Brasil, mujeres en Chile y Argentina, un líder indígena en Bolivia, y los políticos más identificados con la izquierda en Ecuador, Uruguay, Nicaragua (…). Todos estos líderes (…) se diría que están de acuerdo (…) en que la democracia también debe basarse en la justicia social y reflejarse en la política económica y social y en la reducción de la pobreza y la desigualdad (Cohen, 35).

[268] El episodio tiene que ver con un twiter en que se la trató despectivamente como "negra-blanca". La diputada es la directora del Departamento de mujeres afrodescendientes del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES).

aportó datos que vale la pena tener presentes antes de seguir adelante. Por un lado, las zonas geográficas con mayor presencia negra son las del norte del Río Negro –en un país que, más allá de los esfuerzos en contrario, todavía sigue mirando a Montevideo–. En esta ciudad, están concentrados en la periferia, no en los barrios costeros, más caros y residenciales. Su promedio de años de estudio es menor que el que se alcanza por la población blanca (y el debate sobre la educación excede muy ampliamente este trabajo). Un escaso 7 % del total se concentra en puestos de dirección, y en promedio, las remuneraciones son más bajas. Esquivel además, "expresó que la situación social de la población afro en nuestro país es igual o peor que hace 200 años" (espectador.com. Consultado 12.05.2016, hora 10.30). Lo que nos lleva, año más, año menos, al tiempo en que se ubica la novela *Amores Cimarrones.* Los personajes que encarnan esta temática, son fundamentalmente dos: el joven Lorenzo, y su madre Encarnación. Ambos están al servicio de los abuelos paternos del futuro héroe, pero el trato de ellos y hacia ellos es más el de viejos compañeros que el de amo esclavo. Según dice Barrán, "Félix de Azara aseguró en 1801 que la mayoría de los esclavos moría sin recibir un solo azote." (Barrán, 1990, 86), aunque los datos que recoge a continuación parecen desmentir esta afirmación: "Grillos, cadenas, cepos y azotes… se permitieron por la Real Cédula del 31 de mayo de 1789" (Barrán, 1990, 86). En un episodio, Lorenzo ha sido encarcelado, junto con otros cuatro jóvenes, de ellos "tres fueron liberados casi en el acto" (90). Él no.

> Y lo dejaron preso por negro, repetía una y otra vez Encarnación al tío Jerónimo, dolida estaba, furiosa también, si sabré yo quiénes son los otros tres, a cuál de todos peor, pero el único negro era Lorenzo, y no es que yo me lo imagine, no, es que se lo dijeron, ¿no es verdad, m' hijo? Y él asentía, entre pucheros (90).

La reacción de los amos no es violenta.[269] El viejo Artigas no castiga al esclavo joven, más bien lo trata como a un hijo, dándole consejos: "si quieres

[269] Roy Berocay en *El país de las cercanías* y los historiadores Caetano y Rilla que lo asesoraron, son bastante más duros al referirse a la esclavitud durante la Colonia, aunque se dirijan a los niños. Mencionan "la continua llegada de esclavos" (Berocay, 48), que los obligan a bajar de los barcos "a latigazos, gritos y empujones" (Berocay, 49) y se describe a dos esclavos negros, colgados, que "parecían muñecos balanceándose con la brisa" (Berocay, 53), que habían sido castigados por matar

arriesgar el pellejo hazlo como un hombre, por una buena causa" (90). La vieja Ignacia, más que mostrar la simpatía por el jovencito al que vio crecer, parece aprovechar para declarar los derechos del hombre y el ciudadano cuando los franceses todavía no la habían redactado:

> Por eso te digo, Lorenzo, que tú vales lo mismo que cualquiera, estaba diciendo doña Ignacia al negrito que se enjugaba las lágrimas con el puño. Ya vas aprendiendo, ves que mejor es andar derecho por la vida en lugar de entreverarse con esos malandrines que ningún provecho te darán. Pero eso sí: hazte valer, Lorenzo, porque te repito que tú eres tan bueno como cualquiera (89)

Este episodio, además de mostrar el trato familiar de unos con otros, es el disparador para que José Antonio Artigas piense en "cosas graves, en asuntos de libertad y esclavitud" (90) y de ahí se llegue a la "universalización" del tema, excediendo lo anecdótico, y preparando esa especie de predestinación de la familia Artigas a preocuparse por los otros. La narradora que se inmiscuye en los pensamientos de Ignacia y de los negros que están escuchando los relatos de José Antonio, trae la memoria de los barcos negreros "que solo aseguran la desdicha, la esclavitud y la muerte" (59), pero superándolo en seguida con un conciliador "sin embargo algo más profundo y consolador los hermanaba a todos en esa noche de fines de agosto" (59). La "horizontalidad" que se practica en la casa empieza por la madre de Lorenzo, Encarnación, quien es la que, en una escena inversamente paralela, rezonga como una madre haría con una hija a la vieja Ignacia, que se quiere levantar de la cama aunque su enfermedad y su médico no lo aconsejen. Encarnación amenaza –como tantas veces– con "mandarse mudar".

> Calló la vieja, así era Encarnación, no solamente vivía amenazando con mandarse mudar sin ser jamás replicada, sino que había logrado imponerse a todos los habitantes de la casa a fuerza de cuidados, desvelos y afanes, qué raro poder aquel de acunar sobre los hombros dolores y suciedades ajenas, miserias de la vida enfrentadas a puro puño y madrugada, anillos de oscuridad que caen por igual sobre amos y esclavos, en unos por padecerlos y en otros por gozarlos, y a pesar de los pesares Encarnación era la reina, o por lo menos debió haber sido la reina allá en su lejana África" (46)

---

a cuchillazos a su amo porque "ya no soportaban más los castigos y un día, cuando el amo llegó una vez más con su látigo y su furia, se rebelaron y lo mataron" (Berocay, 53).

La única mención al origen africano de Encarnación, y por lo tanto a su situación de esclavitud es silenciado absolutamente, como si no existiera. No se mencionan las condiciones de hacinamiento en las bodegas de los barcos, ni la mínima ración de comida y agua, ni los porcentajes de muertos estimados por viaje. Por reglamentación, solo se permitían arribos de barcos negreros a Montevideo y a Buenos Aires. Si bien la fundación, como aparece en la novela, se dio a partir de los 131 españoles, y luego vinieron pobladores (de Buenos Aires, Canarias, etc.), ya desde 1743 se inicia la trata de negros esclavos.[270] Un poco más adelante, Ignacia, la vieja Ignacia, apenas puede moverse por la casa, aunque lo hace. La "dueña", la que gobierna la amplia cocina es Encarnación, que decide por sí sola.

> Los esclavos de la casa se pusieron de pie al verla y se apartaron para dejarle paso cuando al otro día de los festejos, ya volvió a entrar en la cocina con su paso quebrado y vacilante... echó una lenta ojeada en derredor y se confirmó en la sospecha de que ya no era imprescindible en la casa. Todo funcionaba con una prolijidad desesperante... iba a decir algo cuando vio la imponente sombra de Encarnación que entraba en la cocina, disimuló la negra su sorpresa y se la quedó mirando con aire a la vez resentido y satisfecho, y qué, preguntó al fin, cómo encuentra mi capitana la cosa sin fuerza para dar batalla ella movió la mano en un gesto de aprobación. (70)

La concordia y buen trato entre Ignacia y Encarnación, una blanca y la otra negra, ama una y la otra esclava, culmina en una especie de sororidad que las iguala "hacia arriba": las dos son capitanas. Las dos son las que dirigen, ninguna necesita recibir órdenes, las dos hacen simplemente lo que saben que hay que hacer.[271] La

---

[270] El lugar fue construido por la Compañía de Filipinas para depositar a los esclavos en cuarentena (durante 40 días) antes de reembarcarlos a Buenos Aires y otros puertos o de ponerlos a la venta en la propia ciudad. Es así que se realiza una construcción, la más grande de las proximidades de la ciudad amurallada, la cual será conocida como Caserío de Filipinas o de los Negros. Los depósitos de esclavos en América, como el Caserío de Filipinas, durante el período de trata, cumplían varias funciones. Eran depósitos de almacenamiento hasta la venta, espacio de cuarentena, lugar para recuperar la mercadería de las penurias del viaje y de aclimatación a las nuevas condiciones. Asimismo permitían un mejor y mayor control para que se cumpliera con las cargas tributarias. También eran sitios por donde se introducía mercadería de contrabando, humana o no. (en Brocco et al. 2012, 16).

[271] Es verdad también que, en cierto sentido, hay un relato histórico que avala "documentalmente", este pasaje. Refiriéndose a la cultura bárbara, Barrán también muestra esta cierta horizontalidad aparentemente característica, aunque los testimonios que cita corresponden al siglo XIX, y no al período 1701-1773 que abarca la vida de Ignacia Xaviera, y que enmarca todo el capítulo. Tomo un solo ejemplo: "Confirma esta similitud de formas culturales que encubría las diferencias sociales, el anglo-argentino W. A. Hudson en "La Tierra Purpúrea", de 1885: "*aquí, el señor de muchas tierras e innumerables majadas se sienta a platicar con el asalariado pastor, pobre y descalzo, en su rancho*

presentación de las mujeres como "capitanas" o "soldados" es una imagen repetida en la novela. En uno de los tantos recuerdos de la juventud y del matrimonio recién iniciado, esta vieja que apenas camina recuerda cuando su marido va a guerrear contra los portugueses. La rabia contra "todos los soldados del mundo, perros todos, asegura" (67) no se contiene cuando se entera que su marido se le va. Y lo único que queda es la despedida silenciosa, "en la inmensa soledad de la noche, cada cual a su manera conoce en aquel momento una pequeña claudicación, él porque es soldado, ella porque recién empieza a serlo" (68). En una breve pincelada se reivindica a las cuarteleras:

> La mujer le contó que el portugués se había dado a la fuga con una china que había recogido en las afueras, una cuartelera de mala muerte dispuesta a alzarse al caballo del primer infeliz que se le pusiera por delante, de ella y sólo de ella era toda la culpa.
>
> -No digas eso, Ignacia de Flores, que hasta para meterse a cuartelera debe una mujer ser muy valiente… mira que la más cobarde prefiere quedarse en casa y aguantar palo y palo. (157)

Por otro lado, se insiste en la sangre indígena de Isabel. El lazo tan fuerte –aunque no legal– casi desde siempre con Isabel, es también fácilmente identificable con la cercanía de Artigas con los indígenas. Lo mejor (o lo más característico) de cada raza se presenta como incorporado al sustrato heredado (por costumbres adquiridas) de José Gervasio. El abuelo paterno, Juan Antonio Artigas, le parece un "infiel" incluso a su mujer:

> Y eso no es nada, pensaba la mujer, mirándolo, esta frontera austral le ha ganado el alma y los dientes, lo ha dejado (…) al borde de transformarse él mismo en un infiel… cuántas veces regresó con los pies envueltos en aquellos pellejos inverosímiles, bota de potro les llamaba, o con aquellos mantos de piel de venado, suaves y finos como el terciopelo. Ignacia se acordaba de que el marido llegó a anudarse un trapo en la cabeza para sostenerse el pelo, y hasta dio en untarse el cuero con grasa, para aguantar la helada según explicaba…

Me pregunto si esto no es otra forma de reproducir un relato que más que incluir a la *otra*, la mujer, la excluye y la trasviste en más de lo mismo: un soldado,

lleno de humo, sin que los separe ningún sentimiento de casta". La probable idealización de situaciones no impide apreciar la verdad de la afirmación esencial: las diferencias sociales no eran fácilmente visibles para hombres que estaban acostumbrados a distinguirse en Europa tanto por su nacimiento como por su fortuna…" (Barrán, 1990, 35).

un héroe, que no hace más que reproducir los valores (¿valores?) masculinos, no cuestionarlos, aunque ya desde mucho antes de escribirse esta novela algunas mujeres se hubieran preguntado "¿Qué significa 'nuestro país' para mí, que soy de afuera?" (Woolf, 164). En la novela no aparecen mujeres que se consideren de la "Sociedad de las Afueras" que propone Virgina Woolf, porque todas –personajes y autoras– adhieren a esa lógica masculina que exalta lo épico, lugar por excelencia del areté masculino.[272]

Ignacia es la que resuelve el episodio más expresa y directamente vinculado con lo que hoy (no el 1772 en que se fecha el capítulo) podríamos catalogar de "violencia de género", otro de los temas de la novela. Habría que ubicar esta violencia como una de las características de la que Barrán llamó "la civilización bárbara: "En la cultura 'bárbara' que aquí analizamos, la violencia física lo impregnó todo: cualquier clase de disputa entre hombres y entre mujeres… los delincuentes,… de los maestros con los alumnos y de los padres con los hijos" (Barrán, 1990, 45). El ambiente de calidez dado por la buena relación de amos y esclavos, por los olores del cocido y los pasteles, contrasta con la violencia que irrumpe desde el exterior, con gritos, sangre y cuchillos:

> -¡Que la mata! ¡Venga que la mata!
>
> A las voces se alborotó la casa, salieron los esclavos mayores tras Lorenzo, que (…) media cuadra más allá pudieron ver al individuo aquel (...) ahora lo que arrastraba era una mujer, de los cabellos la llevaba, se paraba a cada instante para darle patadas, de la mano le colgaba un lazo trenzado de los usados en campaña para atrapar el ganado" (71)
>
> (…), en eso los cuatro negros Artigas amagaron irse encima del hombre para separarlo de su víctima.... Fue entonces cuando sonó en el aire el disparo, ninguno de nosotros ha sido, se dijeron los negros, y de pronto vieron aquella sombra, espectro parecía, detrás del grupo estaba de pie la vieja Ignacia Xaviera, mal cubierta con su frazada oscura y los ojos revueltos de fiebre, el trabuco le humeaba aún en la mano, y ya apuntaba de nuevo, esta vez al pecho del agresor... reduce a esta sanguijuela, ordenó la vieja entre los silbidos de su asma, me lo llevas maniatado al fuerte .... y le dices que si me quieren labrar testimonio, pues que me envíen a un escribiente.

[272] La referencia corresponde a *Tres Guineas* (1938), donde la crítica a la guerra y toda forma de manifestación bélica pone en evidencia el alcance y poder del mundo masculino, que deja "afuera" a la mujer, quien si lograra hacer una sociedad nueva, debería llamarla "La Sociedad de las de Afuera", porque la mujer es una excluida.

Por último, lo inserta (tal como en la presentación de la problemática racial) en un discurso que podríamos llamar en líneas generales, "de los derechos humanos" y del necesario involucramiento de todos en el tema: "la cuestión era que aquella mujer tenía los días contados al lado del infame, y lo peor no era eso, sino que todos lo sabíamos y no hicimos nada" (73). Otros episodios de este tipo se reiteran en el capítulo dedicado a Isabel Sánchez (¿1760-1804?), pero acá importan más para presentar en Julián Arrúa, su marido, el oponente de José Gervasio Artigas, en todo sentido. Si hay alguien a quien Arrúa admira y odia a la vez, es a Artigas. José Artigas le "roba" a Arrúa el prestigio, el liderazgo que le envidia y la mujer. Arrúa viene de Buenos Aires y trabaja ilegalmente para los portugueses (el simbolismo es casi pueril). Además, Arrúa igual que Pepe Artigas, es contrabandista de ganado. Pero como en las novelas de 1950, hay contrabandistas "buenos" y contrabandistas "malos".[273] Artigas es de los primeros. Arrúa no.

José Gervasio Artigas, es, entonces, el protagonista de *Amores Cimarrones.* Es él el centro del relato. Lo que se cuenta de esas mujeres –y de sus hombres– establecen un juego de luz y sombras que, iluminan al héroe, que como es tradicional, es otro centauro más:[274]

> José Gervasio, de siete años, miraba al abuelo desde su puesto cerca del fogón. Estaba medio echado sobre un cojinillo, de piernas cruzadas y codos apoyados en las rodillas, pensativo y rubio. Ignacia volvió a asombrarse de su gran parecido con Juan Antonio, tenía ya su mismo aire grave,

[273] En *Blandengues en la frontera* (1950), Miguel Víctor Martínez también prepara la irrupción del blandengue recto y apegado a la ley, Artigas, no desconociendo su pasado de contrabandista, tan necesario para explicar su condición de baqueano, pero diferenciándolo claramente de los contrabandistas portugueses. Los orientales "no arreaban vacas jóvenes con cría pequeña, ni asaltaban las estancias, ni saqueaban las pulperías, ni por fuerza se llevaban a las ancas de sus caballos mujeres púberas" (17).

[274] El ejemplo paradigmático en la narrativa latinoamericana, por la referencia constante en toda la novela, puede ser el de Santos Luzardo (*Doña Bárbara*, 1928), quien demuestra pertenecer a "aquella raza de hombres sin miedo que había dado más de un centauro a la epopeya" (Gallegos, 19). En la ya mencionada *Vida de Artigas* de Alfredo Castellanos (ver Capítulo 3), se menciona el centauro y su representación pictórica en relación a "la admirable alarma": "Helos allí, en el lienzo inmortal de Carlos M. Herrera; en ese centauro que, firme en la rienda y el estribo, sostiene su alazán desenfrenado, echados hacia atrás el busto y las puntas de su pañuelo, suelta la greña al viento (…). Así fue aquella mañana de Asencio" (Castellanos, 61-62). Emilio Oribe en su composición de ese año *Artigas y el Astro* (1950), también reseñada antes, hace aparecer a Artigas cuando "trepó al lomo desnudo de un potro" (Oribe, 1950, 16). La estatua de Zanelli es –simbólicamente– un centauro. Collazo a lo sumo recontextualiza el mito, pero lo sigue legitimando.

> empecinado y curioso a la vez. Dijo Artigas que con el centauro aprendió a combatir en guerrillas, y qué son las guerrillas, preguntó el niño… (57)

Hasta Sarmiento dejaba traslucir su admiración frente al hombre que dominaba a la bestia. Hobsbawm establece la similitud entre el *gaucho* y el *cowboy*, al detenerse a investigar la función de este mito que "porta una poderosa carga emocional y simbólica" [y es] "fundamentalmente viril (…) tiende a representar al guerrero en acción, al agresor, al bárbaro, al violador, no al que sufre la violación" (Hobsbawm, 2013, 258). En Uruguay, además, está vinculado a los orígenes de la revolución (Y Hobsbawm lo dice expresamente).[275] Por último, desde la niñez del personaje, la expresión "destino" se desliza continuamente en la novela.

> Pero en aquel años de mil setecientos setenta y cuatro, José Gervasio era todavía un niño de diez años (…) nadie pensaba aún en asignarle un *destino* y tampoco había tenido tiempo de renegar definitivamente de la ciudad fuerte. (…) El tío Gerónimo lo contemplaba (…) y se decía para sus adentros que el mocito estaba ya abrazado a un ansia que desde muy pequeño le venía arañando el alma, Ogum sería quien lo guiaba. Esa cosa cargada de misterios obligaría al niño a doblar la cerviz ante su propio *destino* y no iba a ser tranquilo ese *destino* a juzgar por la fuerza de las raíces viejas, poderosas, que con voz casi inaudible lo venían llamando desde quién sabía cuánto tiempo (216-217, énfasis mío).

En definitiva, el José Gervasio Artigas que construye la novela, no es coherente con la agenda desde donde está narrado. Si bien a nivel superficial, anecdótico, importan los derechos de las mujeres y cómo estas los defienden, y los de los indígenas y los negros, una lectura más atenta nos muestra que el "mito Artigas", el de bronce y mármol tan venido a menos en los discursos oficiales del Bicentenario, seguía vivo: en la Academia que premió la novela y en los lectores que, comprando el libro, permitieron varias ediciones. La comunidad imaginada

[275] Después de mencionar a los gauchos en la Argentina de Rosas, dice: "Uruguay, como país, lo formó en realidad una revolución de vaqueros, bajo Artigas, y estos orígenes explican su inclinación a la libertad democrática y el bienestar popular, que lo convirtieron en la llamada 'Suiza latinoamericana' hasta que los generales pusieron fin a todo ello en la década de 1970" (Hobsbawm, 2013, 260). No corresponde aquí discutir el acierto o no de la apretada síntesis de la historia nacional que hace el autor.

uruguaya, que se pretendía abierta a las diversidades culturales y sexuales, seguía premiando a un Artigas varón, patricio, blanco, caudillo, y además, engendrador de hijos para la Patria (que cuidarían sus mujeres).

Los "Hitos del Bicentenario", o de la historia en pantalla

Al igual que en las primeras décadas del siglo XX, la tecnología de punta de estas primeras décadas del siglo XXI debe asociarse también a los medios periodísticos. Se puede hablar de una "alianza" útil a ambas partes involucradas: la periodística y la política. La primera, logra mostrarse como formando parte de una memoria de larga data, acompañando los destinos nacionales, e involucrándose en la memoria social, en el sentido de Halbawchs. La esfera política necesita de los medios para "manipular la memoria" (Ricoeur).[276] Un tercer actor involucrado es el público espectador, que accede de forma más "ágil" (o "fácil") a la conmemoración, que a través de los medios se transforma en otro espectáculo.

> La conmemoración se construye como acontecimiento…. Haciendo presente el pasado, la retórica periodística de la conmemoración logra crear una materialización de la memoria en relación al acontecimiento que se difunde como información y espectáculo (Barbosa, 105)

Hay también una cuota fuerte de "prestigio" (llamémoslo así) para los medios masivos, ya sea televisión o prensa o radio; un "valor agregado" que se le suma cuando participa activamente de las conmemoraciones: su historia particular se confunde con la del país que conmemora. Según Barbosa, "estos gestos conmemorativos son parte de una estrategia generadora de significación para una historia particular, la cual eleva a los propios medios a la categoría de guardianes de la memoria social" (Barbosa, 104). Y yo agrego, también de participantes en su construcción. La televisión permite además la difusión y divulgación masiva de

[276]La participación de empresas privadas de comunicación, como por ejemplo, periódicos en momentos que la televisión no existía, solían asociarse a las efemérides patrias: "… la publicidad empresarial pública y privada contaba con amplios antecedentes en la tradición celebratoria nacional. Ya en los festejos de los centenarios de 1825 y 1830, firmas comerciales, industriales y organismos estatales habían ocupado numerosas páginas de la prensa oficialista y opositora" (Cosse y Markarian, 27).

ideas, noticias, comentarios, y ¿por qué no? , también la historia nacional en un formato más "atractivo" que el de los manuales escolares.[277] Como dice Trouillot,

> That school system may not have the last word on any issue, but its limited efficiency cuts both ways. From the mid 1950s to the late 1960s, Americans learned more about the history of colonial America and the American West from movies and television than from scholarly books. (Trouillot, 21).

En el 2011,[278] los canales de televisión se sumaron a los festejos de varias maneras (transmisiones, entrevistas, noticias de temática histórica, reportajes, etc.)[279] Una forma accesible a todos los públicos fue lo que Canal 10 llamó *Los Hitos del Bicentenario*. La idea surgió de la práctica del Pitching, donde se presentaban y defendían proyectos televisivos. En el año 2010, la empresa

---

[277] Eso no impidió que existieran otro tipo de publicaciones más "tradicionales". En una edición especial para el 2011, se publicó la enciclopedia *Uruguay. Mi tierra, mi gente mi historia.* Montevideo, Arquetipo Grupo Editorial. La tapa dura, a todo color, reproduce fragmentos de "Artigas en la Ciudadela" y de "El desembarco de los Treinta y Tres" de Blanes, además de "La mañana de Asencio" de Carlos María Herrera. Destacado en un círculo amarillo dice "Edición Homenaje al Bicentenario", y un poco más abajo, con números también coloridos, "200 años". Hay un capítulo titulado "Artigas, sus ideales y acciones", en el que hay una breve biografía donde se lo llama dos veces "arreador" (no se menciona la palabra "contrabando") que le permitió "conocer palmo a palmo nuestras praderas" (p. 222). Se dice que "Artigas decidió ingresar" al Cuerpo de Blandengues, sin mencionar la mediación de su padre, como hará Collazo, ni tampoco se habla de los "amores" de Artigas, solo un breve recuadro menciona su casamiento en 1805 con Rafaela Villagrán, la única esposa legítima. Si bien el breve capítulo dedicado a su vida termina –en la letra– con el inicio de la revolución, la última imagen que se ve, la que cierra la página, es, ahora casi completa, la de "Artigas en la Ciudadela". En los siguientes capítulos se mencionan episodios conocidos, como la asamblea en la Quinta de la Paraguaya. El Éxodo merece casi una página completa, y una hoja completa extra poco más adelante titulada: "Éxodo o más bien redota (derrota) producto de la traición bonaerense, reunió al pueblo entero tras el caudillo" (233). El derrotero de Artigas ocupa hasta la página 246.

[278] De hecho, no solo en el 2011 los canales participaron de las conmemoraciones. En 2012 Tevé Ciudad y la Intendencia de Montevideo, con el apoyo de la Comisión Bicentenario y la del Patrimonio del MEC, emitieron *Contámela en colores. El Bicentenario visto desde Montevideo*, con guión de Pablo Vierci. Entre las actividades previstas para el 2014-2015, se realizó el *Ciclo Artigas* en la Televisión Nacional de Uruguay, "repasando las actividades audiovisuales realizadas hasta el momento (En busca de Artigas; Artigas la Redota. La Marcha del Bicentenario. Los caminos de la Redota, etc.)" (www.bicentenario.gub.uy). La misma página informaba que se proyectaba la emisión de microprogramas sobre "José Artigas–Unión de los Pueblos Libres".

[279] Hay que recordar además que durante aquellos años se estaban procesando los términos del marco regulatorio de la televisión digital, que redundaría en un decreto del 11 de mayo de 2012. Aunque el 21 de diciembre de 2012 el gobierno lo modificó, exonerando del cumplimiento de algunos requisitos a las emisoras privadas, de todos modos, antes, las empresas privadas debieron estar atentas a cumplir varias condiciones, desde "solvencia moral", atender a discapacitados visuales hasta el tipo de programación, entre otros. Claro que apoyar el Bicentenario no estaba entre los requisitos expresos, pero era políticamente correcto.

"Vitamina Productora" presentó este proyecto al Canal 10, que ya había propuesto como temática para el 2011 la del Bicentenario. "Vitamina Productora" se encargó de la realización, los gráficos y la edición. Si las prácticas conmemorativas han cambiado, y la ciudad letrada también, este es un buen ejemplo. Este tipo de proyectos tienen una dinámica muy flexible, y muy "efímera". Todo se "va haciendo", los registros que se conservan son, básicamente, los productos finales; en este caso, los hitos mismos, que surgieron de charlas, análisis de técnicos sobre acervo y viabilidad de material editable, etc.[280] Canal 10 designó a Patricia Gamio como productora general del ciclo. Los hitos resultaron de su trabajo junto a un equipo con el que ya venían haciendo otros programas periodísticos de Canal 20 en TCC. Se les sumó Daniela Bluth, encargada de la investigación y redacción. Por lo tanto, los *Hitos del Bicentenario*, aunque vinculados a una memoria manipulada desde un Estado que celebraba ciertos hechos históricos, también fueron resultado de un proyecto comercial, a partir de un esfuerzo competitivo en la instancia original del Pitching. La información que manejo proviene más de la memoria de los implicados y gestores, que de registros documentales, que no los hay. Si pude recurrir a actas en los capítulos anteriores, en este ítem eso no fue posible. Los registros, electrónicos, no necesariamente se conservan. Es otra de las novedades que alejan al Bicentenario de las tradiciones anteriores, y que muestran al "nuevo uruguayo".

Según testimonio de Patricia Gamio y de Daniela Bluth, coincidentes, la idea matriz siempre fue recorrer hitos de los últimos doscientos años, incluida la historia reciente, y no solo los sucesos reseñados en la Ley. Además, como propuesta empresarial que era, y pensada para un medio televisivo, debía cumplir dos requisitos: ser visualmente atractiva y que se contara con algún tipo de registro audiovisual. Fue necesario buscar cuál material de archivo era accesible, con cuántos y cuáles registros audiovisuales y fotográficos se contaba, y cuáles eran

[280] Agradezco aquí la amabilidad de todos los que me facilitaron la información: Patricia Gamio, Débora Gateño y Daniela Bluth de Canal 10, a Estrella Rodríguez y a Blanca Rodríguez, que me facilitaron el contacto con ellas, a María Estela Moreno (Directora de Vitamina Productora), y a Victoria Ferrero.

más atractivos visualmente. Cuanto más cercanos a la historia reciente, más fácil sería su ubicación. Si no se contaba con el material, era necesario buscar la manera de resolver visualmente la situación, y allí los editores hicieron su trabajo. También se tuvo en cuenta que los hitos realmente lo fueran: que hubieran marcado un período, un personaje, algo que en sí mismos los volviera valiosos. En definitiva, el resultado fue una serie de treinta y un spots, de carácter político, cultural, deportivo, anecdótico.[281]

Lo que la gente vio en sus pantallas fue a los locutores más representativos del canal, por conducir o participar en los noticieros centrales la mayoría, que explicaban concisamente, con un fondo de imágenes simultáneas, algún acontecimiento relevante de la vida nacional, pero no necesariamente relevante para el Bicentenario tal como lo formuló la Ley. Algunos de los spots se referían a acontecimientos históricos relativos a la gesta emancipadora, como el desembarco de los Treinta y Tres Orientales,[282] la mayoría aludían a la Historia Reciente, de corte político (como los correspondientes al plebiscito de 1980, la liberación de Líber Seregni, etc.) y también cultural o/y social (como el que corresponde a la visita del Papa Juan Pablo II a Melo, en 1988, y que se vincula expresamente en él con la película *El baño del Papa* de 2007) o al águila del Graf Spee. En cualquiera de los casos, la apuesta no era a la exactitud de los hechos, ni al debate histórico, ni a la referencia cronológica del Bicentenario, sino a los aspectos más "humanos", más "íntimos" del acontecimiento evocado. El correspondiente a la Jura de la Constitución de 1830, por ejemplo, se detiene en el detalle del equilibrista en

[281] Agradezco muy especialmente a Victoria Ferrero, de Vitamina Productora, la revisión y confirmación de la lista completa de los spots emitidos en 2011 por Canal 10, y sus correspondientes enlaces. La lista completa puede ser consultada en Anexos.

[282] Dadas las características de estos spots, no llama la atención que el episodio, a pesar de todas las aristas polémicas que la historiografía ha discutido, esté "narrado" sin conflictos. Es más, un gran número "33" aparece en el fondo de pantalla, sin siquiera mencionar lo problemático de esta cifra. Tampoco llama la atención que más de la mitad del minuto y medio que dura el spot, esté ocupado por el emblemático cuadro de Blanes, "El desembarco de los Treinta y Tres Orientales" (1877), casi como registro "fotográfico" y fidedigno –indudable– del episodio. Durante mucho tiempo, "tanto *El juramento de los Treinta y Tres Orientales*, como el poema *La Leyenda Patria* configuran, parcialmente, esa primera imagen que intenta actualizar el sueño de la nación (Gourgouris) a fines del siglo XIX" (Achugar, 2004, 182).

bicicleta que se deslizó desde el Cabildo al centro de la Plaza, donde fue aclamado. No se cuenta la historia misma del Graf Spee sino el dato del hundimiento voluntario (¿heroico?) y la generosa actitud de la Comunidad Israelita de mostrar el águila rescatada completa, esvástica incluida. No la Batalla de Carpintería ni su contexto histórico, sino el "dar vuelta el poncho" como frase emblemática de la política y su circunstancia.

Al proyectar estos spots, el Canal 10 se estaba posicionando como "guardián de la memoria", y también poniendo en evidencia la tensión entre sociabilidad y pedagogía:

> Cada conmemoración se inscribe en una tensión entre dos puntos: uno que corresponde a la preocupación por la sociabilidad, la construcción o la afirmación de una identidad, y el otro, de naturaleza pedagógica, cuya función es transmitir, dar a conocer e incitar. Cada conmemoración es, pues, una mezcla de sociabilidad y pedagogía (Barbosa, 105).

La función didáctica quedó clara, y fue eficiente. Como los spots se emitían a lo largo de toda la programación, llegaban a cualquier espectador, de cualquier franja etaria, que lo quisiera ver.[283] El lenguaje sencillo, y la narrativa lineal, concisa y breve, facilitaban la comprensión. Las imágenes seleccionadas eran lo suficientemente llamativas como para captar la atención, y cuando se utilizaba material documental (varias veces en blanco y negro, con escasa nitidez), duraba pocos segundos. Estos hitos también fueron "foundational images":

> The idea that the visual –the visual city mentioned above- exercises a fundamental part in the formation of national imaginaries (possibly even greater than that of writing) still seems valid. However, the artistic images of high culture are not the only ones that give birth to and shape the nation, it is necessary to take into account other types of imagery and visual representation (Achugar, 2009, 13)

Otro aspecto interesante de la serie "Hitos del Bicentenario", era la superposición de imágenes de archivo con las de locutores característicos del canal como Jorge Traverso, Blanca Rodríguez o Carolina García entre otros, una

[283] Según informa Rosario Sánchez Vilela, aunque para el año 2013 "el segundo en horario central cuesta $3.429; en horario nocturno $1.649 y $ 1.008 en la tarde, según el tarifario de Saeta Canal 10 del 1/01/2013 al que pudimos acceder" (Sánchez Vilela, 470).

estrategia para “actualizar” los contenidos. Si el periodismo es el “ahora”, la información del presente, dada por el locutor que cada día vemos en casa; el documento superpuesto proveía al locutor (y al canal) de un “sustrato” pasado, de una historia “propia” aunque no hubiera estado allí. Los incorporaba a la fila de los que “hicieron la patria”. Por ejemplo, hay dos spots dedicados al Plebiscito de 1980. Uno privilegia lo anecdótico: la gente que prendía los limpiaparabrisas de los autos apoyando el NO que había triunfado, en una metáfora cómplice propia de la imposibilidad de festejar durante la dictadura. Los limpiaparabrisas aparecen al fondo de la imagen. Encima, un primer plano nítido de la locutora, Carolina García, sonriendo, cómplice y feliz, también. Y por lo tanto, “haciendo” lo mismo que aquellos: derribar o ayudar a derribar la dictadura, desde el lugar de lo “heroico cotidiano”. El otro spot que corresponde al Plebiscito es el del famoso debate del 14 de Noviembre, entre el Coronel Néstor Bolentini y Enrique Viana Reyes por el SÍ, sentados a un lado de la mesa, y Enrique Tarigo (colorado, director de *Opinar*), y Eduardo Pons Echeverry (ex Ministro de Educación por el gobierno blanco entre 1959 y 1963), sentados frente a ellos. Los moderadores, locutores referentes de Canal 4, fueron Carlos Giacosa y Asadur Vaneskaian. El debate no podía faltar, por el valor histórico y simbólico del episodio, y además porque representaba la importancia de los canales de televisión y de la prensa en su conjunto, en la caída de la dictadura. Cuando son presentados, la figura “real”, más nítida y grande, del locutor de Canal 10, al centro de la pantalla, deja ver a los polemistas, pero no a los conductores, que están “tapados” por el locutor del Canal 10. Lo que sigue es el momento en que Pons Echeverry tilda a los militares de rinocerontes, la mención a Ionesco, y cómo la obra se había “colado” en las salas montevideanas a pesar de la censura. Apenas se ve por unos segundos a Carlos Giacosa. Los más viejos lo recuerdan, pero los más jóvenes ven superpuesta, la cara del locutor de Canal 10, y esta es, probablemente, la que permanece en la memoria.

Los “Hitos del Bicentenario” son un ejemplo de cómo los festejos, distanciándose de la Ley, pueden distanciarse también de la historia oficial, y reelaborarla. También son un buen ejemplo de la importancia dada a los resultados, que ante todo deben ser atractivos para el público que los consume, y no

necesariamente "verdaderos" o "conmovedores", como se esperaba de los himnos, o de las inauguraciones.

Fiestas bicentenarias: la gestión y los gestores

Un aspecto bien identificable en cualquier conmemoración entendida como espectáculo, tiene que ver con las personas involucradas en su organización, y su desempeño. La eficacia y de la capacidad juegan un papel fundamental.[284] Estas dos características también están muy presentes en el ámbito empresarial.[285] O sea, no necesariamente los involucrados con el festejo están (o debieran estar) involucrados con el poder instituido, o con sus presupuestos éticos. Las instituciones estatales pueden –y lo hacen– delegar los detalles de la organización, y también la conmemoración misma. En el Centenario de la muerte de Artigas, fueron los ciudadanos vinculados al poder (estatal o académico) los que se encargaron de organizar e idear el evento. En 1977, claro que no se dejó nada fuera del control castrense. Pero en el Bicentenario hubo dos Comisiones funcionando: una designada por la Ley 18.677 (artículo segundo), integrada por autoridades nacionales y letrados reconocidos.[286] Otra, una comisión gestora, empresarial, encargada de la parte ejecutiva, con jóvenes que conocían bien al "nuevo uruguayo" y que contaban con los contactos y la experiencia previa que hiciera posible las

[284] Cannadine se pregunta: "¿eran indiferentes al ceremonial e ineptos en su organización, o eficaces y capaces para desarrollar el acontecimiento?" (Cannadine, 112).

[285] La participación de empresarios, o en una terminología más actualizada y englobante, "gestores culturales" está siempre presente en todo tipo de celebración. Pero a medida que nos acercamos a las que tuvieron lugar a partir de los Bicentenarios, ya en el siglo XXI, su participación parece ser mayor, y también más relevante.

[286] "Créase una comisión interinstitucional que se denominará "Comisión del Bicentenario de la Revolución de Independencia del Río de la Plata 2010-2015". La misma estará integrada por el Ministro de Educación y Cultura, quien la presidirá. El Ministro de Economía y Finanzas, el Ministro de Defensa Nacional, el Ministro de Relaciones Exteriores, el Ministro de Transporte y Obras Públicas, Cuatro representantes de la Asamblea General del Poder Legislativo que expresen la diversidad partidaria de su integración; un representante del Consejo Directivo Central de la Administración Nacional de Educación Pública; un intendente delegado por el Congreso de Intendentes; el presidente de la Academia Nacional de Letras y el Presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay; el Director del Museo Histórico Nacional y el Director de la Biblioteca Nacional y, por último, el Director del Archivo General de la Nación (http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=18677&Achor= Consulta: 30 de enero 2015 hora 12.)

realizaciones. En los hechos, la prensa en su conjunto los presentaba, a todos, como "integrantes de la Comisión del Bicentenario", sin demasiadas aclaraciones. Una vez funcionando, la Comisión también previó un "Comité de Honor", conformado por todos los ex presidentes de la República desde la vuelta a la democracia. Y también fue necesario crear un equipo operativo. Según figura en el Acta de Reunión de la Comisión del 9 de setiembre de 2010, desde el inicio se entendió necesaria la presencia de gestores culturales. En su papel de Presidente de la misma, el entonces Ministro Ehrlich se refiere a la "necesidad de conformar un equipo de tipo operativo, de gestión (…) específicamente un gestor cultural, alguien con capacidad en tareas de administración (…) especialistas en gestión cultural y secretaría" (ANL, Acta de Reunión de la Comisión del Bicentenario de la Revolución de la Independencia del Río de la Plata, 9 de setiembre de 2010, impreso facilitado por la Academia Nacional de Letras). El festejo de octubre de 2011 necesitó (sí o sí) empresarios tan eficaces como para "imaginar" el festejo, organizarlo, acceder a los fondos necesarios (muchos fondos), y lo suficientemente convincentes como para hacer creer a todos (gobierno, auspiciantes y público en general) que el derroche valía la pena. Los fondos en principio no eran un problema: fue una de las épocas de "las vacas gordas" para Uruguay. Si el gasto se restringe o no durante una conmemoración, refiere más a la situación político económica de los gobiernos que la llevan adelante, que de la significación de la fecha.[287] La conmemoración del Grito de Ascencio en febrero, se gestionó a la manera tradicional, a través del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) con una licitación. Pero los plazos burocráticos del Estado no convenían al ímpetu de la fiesta. El calendario corría. Se creó entonces un fideicomiso, por resolución ministerial de fecha 28 de julio de 2011, cuyo objeto fue "la administración de los fondos asignados a la Comisión del Bicentenario a los efectos que el Comité

[287] En todas las ocasiones en que fue necesario festejar, las condiciones económicas del país fueron determinantes para decidir si el evento ameritaba o no el derroche. Y en el 2011 predominó el derroche. No fue así, por ejemplo, en 1964, bicentenario del nacimiento de Artigas, en que "como un país severamente golpeado por la crisis económica, la moderación y la restricción del gasto fueron la pauta" (Rilla, 228). En el 50, el Uruguay de las vacas gordas, como ya quedó planteado, no reparó en gastos para conmemorar la muerte del héroe.

Ejecutivo a través del MEC, cumpla los cometidos asignados por la Ley 18.677" (www.presidencia.gub.uy/2010/resoluciones/resoluciones-03-2012.pdf). En el mismo documento se da cuenta de los gastos del año 2011: $ 64.939.000.[288] Un fideicomiso era la forma más rápida de acceder a los fondos. Bastaba con una firma. En la celebración de 1950 la burocracia era más ágil que en 2011. Para los organizadores, el Bicentenario fue austero en comparación con otros países. Según se informa en prensa unos días antes, "los festejos en Montevideo demandarán una inversión de 1.500.000 dólares aportados por Presidencia de la República y entes como Antel. Según los organizadores es una cifra muy magra y si se la compara con la fiesta de Argentina hay que tener en cuenta que allí se gastó un promedio de 3.500.000 dólares por día" (*La República*, 5 de octubre de 2011, p. 14).[289]

Los gestores fueron "jóvenes cabezas", que ya traían experiencia en espectáculos o "movidas" no precisamente solemnes, que parten de presupuestos distintos a, por ejemplo, los políticos partidarios. Nombres como el de Daniel Machín, quien se presenta en su página de Linkedin como Licenciado en Comunicación y Gestor Cultural, que formó parte activa de la organización de los festejos; o también Gabriel Calderón,[290] o Bruno Gadea, socio director de "Lucero Comunicación", empresa vinculada (y vinculante con otros jóvenes como los mencionados), estarían apostando a un nuevo tipo de espectáculos y "movidas"

---

[288] El documento también menciona en su "considerando" cuatro anticipos sucesivos el primero de fecha 1° de setiembre de 2011, y el último del 2 de enero de 2012, de $12.000.000.-, de $ 30.000.000, de $ 15.000.000 y de $7.939.000, "con destino a financiar las actividades de festejos y conmemoración del Bicentenario", que el Presidente de la República, José Mujica, firmó antes de pasar el trámite al Tribunal de Cuentas y al MEC.

[289] El contador Aurelio Abilleira en una crónica de *El País* explica así el monto total que se invertiría en los cinco años: "Es una celebración que, al menos, le costará a todos los uruguayos unos cinco millones de dólares durante 2011. Es decir, lo mismo que el presupuesto anual del Plan Juntos con el que el gobierno pretende mejorar la situación de la vivienda. Es decir, una cifra cercana a la que se ahorra con el cambio horario. Es decir, lo mismo que piden los abogados del joven haitiano. O la mitad de los diez millones que recibirá la AUF por la televisación de ocho partidos de las eliminatorias" (*El País*, 8 de octubre de 2011, en https://darioabilleira.com/2011/.../costo-del-bicentenaro-en-uruguay-se-creo-un-fidei).

[290] Gadea explica en entrevista sus antecedentes: "Yo había trabajado en la organización de 'Museos en el Noche', en 'Boliches en Agosto', en la 'Fiesta X', pero nada igual a esto. Fijate que si bien la 'Fiesta X' era compleja, no tenía por ejemplo toda la parte de personalidades oficiales y el protocolo que hay que tener en cuenta" (*La República*, 5 de octubre de 2011, p. 14).

multitudinarias, además de ser lo suficientemente flexibles como para ser los lectores de cierre, en la maratón de lectura del Quijote que se realizó también en el 2011.[291] Todos ellos (pero no solo ellos), están vinculados por relaciones personales empresariales, por haber realizado en conjunto varios emprendimientos TED.[292] Este dato es importante, ya que como lo indica la sigla, combinan "tecnología", "entretenimiento" y "diseño", tres elementos que caracterizaron el festejo del 10 de octubre de 2011. Según se presentan a sí mismos en su página web, empresas como TEDx, a la que pertenece Gadea, apuestan a que "desde TED se provea una guía general, pero cada evento se auto-organiza, siguiendo ciertas reglas y regulaciones" (sitio web TEDx). Más allá de la sensación de espontaneidad y flexibilidad que estas palabras pretenden dar a estos eventos, la verdad es que para que funcionen deben estar reglados, dirigidos y sincronizados. Deben ser eficientes. Y la eficiencia fue la cuarta característica de la fiesta del 10 de octubre de 2011. Gonzalo Curbelo, de *La Diaria* comenta:

> (…) es un placer no poder ejercer la costumbre de tener que abrir casi todo este tipo de resúmenes destacando los errores de organización, porque –teniendo en cuenta el tamaño de la festividad, la cantidad de artistas y lo intratable que se ha vuelto el público uruguayo en las reuniones masivas– la fiesta del Bicentenario estuvo organizada con mucho inteligencia y sentido común (Curbelo, en *La Diaria*, 12 de octubre 2011 (https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/10/un-espejo-nacional-amable/)

Hay que agregar también un par de elementos: la presencia de lo urbano en un primer plano, y la voluntad lúdica, de juego.[293] El acto de cierre del 10 de octubre

---

[291] Las maratones de lecturas en la Biblioteca Nacional, involucrando a distintos actores sociales son una tradición que comenzó en nuestro país prácticamente con el siglo XXI. En el año 2011, inicio de los festejos, la lectura se realizó en el auditorio Adela Reta, y el libro elegido fue *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El cierre estuvo a cargo de Gabriel Calderón y Bruno Gadea "en su calidad de integrantes de la Comisión del Bicentenario" (http://quijote24h. blogspot.com.uy/2011/), informaba el blog.

[292] Este tipo de eventos surgen en los años 80 aproximadamente en Estados Unidos y se extienden rápidamente como práctica a nivel global. El objetivo es compartir conocimientos innovadores, de una manera no tan formal como las clásicas conferencias o eventos, y de forma accesible, dándole además un lugar a los más jóvenes.

[293] En entrevista realizada a Machín y Bentancor con motivo de su emprendimiento "Montevideo Sonoro", ambos señalan que el mismo surgía de su "amor a la ciudad y a las canciones", y que "confiaban en la cuestión lúdica". Definen "Montevideo sonoro" como un proyecto de "georreferenciación del patrimonio musical de la ciudad", que consiste en intervenciones en lugares característicos con una frase y una música alusiva (Entrevista 28.05.2015 de Rossana Piedra).

de 2011estuvo pensado desde este conjunto de dinámicas: la ciudad como centro de reunión; un espectáculo muy "visual" y "musical", con artistas nacionales y extranjeros, más o menos conocidos, de estilos heterogéneos; y, no menos importante, lo lúdico, lo festivo. Esta impronta estuvo dada, entonces, porque los gestores lo pensaron desde la dinámica de las TED, y tal vez no tanto, como decía antes, desde los valores "patrióticos" y/o "nacionales" que estaban en juego. Desde el espectáculo más que desde la ceremonia oficial, en un ejemplo notorio de "la relación entre la cultura mediática y el ejercicio de la política" (Balandier, 12). La fiesta del 10 de octubre de 2011 puede ser "leída" también, como "obra de la trinidad que hoy todo lo rige: información, comunicación, técnica" (Balandier, 12).

La elección de la Fura del Baus como broche de oro de la fiesta es coherente con estos principios, y un ejemplo útil de cómo fue pensado. La propuesta de la Fura no parte de lo letrado, sino de la "escuela de la calle":

> Nosotros no tenemos una formación muy letrada, no somos filósofos ni nada … sabemos de artes escénicas y tenemos intuición… nosotros a los dieciocho años decidimos no ir a la universidad (yo hubiera querido hacer arquitectura, pero las matemáticas eran muy complicadas y no tenía dinero para pagarme clases extras) y entonces empezamos entre tres o cuatro a hacer un grupo de teatro de calle. Estuvimos cuatro años en la calle aprendiendo a comunicar mejor y al quinto año hicimos un espectáculo y nos graduamos (Padrissa, Carlos, en entrevista de Georgina Torello, 15 de diciembre de 2011, en https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/12/ahora-bajo-techo/).

Los contenidos del espectáculo ideado también dependieron de esta impronta. Si en 1950 proliferaron los documentos y los archivos, e incluso a las novelas, ensayos y poesías premiadas se les exigió cierta rigurosidad y fundamentos "históricamente avalados", el director de la Fura se acerca a la historia uruguaya echando un vistazo en internet, y según se desprende de sus declaración, no parece

Importa agregar que la idea inicial fue incorporar un código QR para descargar los temas. El uso de la tecnología fue característica distintiva del Bicentenario, y funcionó además como propuesta inclusiva a los sectores más jóvenes. Y siguió funcionando después, por ejemplo en el proyecto "Nuestra Historia está llena de Futuro", la estrategia de comunicación para el 2012-2013 hacía hincapié en campañas digitales, además de medios alternativos como intervenciones urbanas. Incluso se habla de un "Bicentenario QR" en las principales plazas del país, para el 2012.También el proyecto SUMAR, impulsado a través del MEC, apostó a incluir a jóvenes mayores de 18 años en paneles conjuntos con especialistas reconocidos en distintas áreas.

haberse exigido demasiada rigurosidad: "Fue asombroso enterarme por internet de muchas cosas: por ejemplo, de las payadoras, yo sabía del Martín Fierro, lo que no me imaginaba era que existieran las payadoras, o que "La Cumparsita" se había escrito aquí" (Padrissa, Carlos, en entrevista de Georgina Torello, 15 de diciembre de 2011, en https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/12/ahora-bajo-techo/).[294]

No todos quedaron conformes. Pablo Álvarez, de la secretaría del MEC, declaraba a la prensa que aunque el objetivo era generar en la ciudadanía el involucramiento y la reflexión histórica, "lamentablemente, la gente no tiene mucha idea; no se ha consustanciado con ese debate, es evidente" (Álvarez, en *El País*, 8 de octubre de 2011, en http://darioabilleira.com.2011/.../costo-del-bicentenario-en-uruguay-se-creo-un-fidei). Para el periodista, la conclusión es que la ciudadanía, "por ahora, en lo que está más interesada es en disfrutar de los espectáculos musicales gratuitos. El rol de Artigas y la independencia nacional es un tema que quedará para más adelante" (Abilleira, *El País*, 8 de octubre de 2011, en http://darioabilleira.com.2011/.../costo-del-bicentenario-en-uruguay-se-creo-un-fidei). Aplicada la pregunta de Cannadine sobre la naturaleza del ritual a nuestro caso, "¿era mezquino y aburrido o espléndido y espectacular?" (Cannadine, 113), la respuesta, según los locutores televisivos que transmitieron el evento, y también según los comentarios en la web, parece inclinar la balanza a lo espectacular y divertido: por la cantidad de escenarios, por la calidad de los artistas, y su variedad, por la transmisión simultánea en pantallas gigantes de lo que sucedía en los otros escenarios: fue un "ceremonial" literalmente, espectacular.

El 10 de octubre de 2011: ¿megafiesta o conmemoración?

La actividad de este día contaba con un antecedente similar: la del 1° de marzo de 1985, cuando se festejó la asunción de Julio María Sanguinetti, el primer

[294] Álvaro di Giorgi señala el "mayor potencial persuasivo de la *performance* en la transmisión de ideas y valores políticos de una colectividad" (de Giorgi, 139). Y aclara: "Este movimiento implica también un corrimiento de la palabra escrita a la actuación y a la oratoria. Sin embargo (…) no debe verse oposición en este plano, puesto que *performance,* oratoria y soportes escriturarios del sentido confluyen a los propósitos de establecer una política de fijación de determinados significados respecto al pasado reciente" (di Giorgi, 139).

Presidente constitucional después de la dictadura, fue celebrada con varios espectáculos en escenarios instalados en distintas plazas del país. Montevideo toda fue una fiesta. Álvaro di Giorgi estudia el episodio,[295] deteniéndose fundamentalmente en la(s) ceremonia(s) oficiales de la instalación de la Legislatura el 15 de febrero y la asunción de Julio María Sanguinetti el 1° de marzo de 1985, "otro [acto] más masivo y popular, implementado en el espacio público, de libre acceso para todo aquel que quisiera, lo que refuerza a la vez su atributo cohesionador" (di Giorgi, 2014, 166). Este efecto también estuvo presente el 10 de octubre del 2011.

> Esta actividad (…) consistió en el montaje de dos escenarios ubicados sobre otros dos puntos de congregación espacial tradicionales de Montevideo: la explanada de la Intendencia y la llamada "Plaza del Entrevero", diferenciadas por no más de seis cuadras entre sí (di Giorgi, 2014, 166).

En realidad, estas "seis cuadras" se salieron de sí, porque al igual que el 10 de octubre de 2011, el *lugar* estable de la plaza se volvió *espacio* (de Certau),[296] modificado por el continuo cruzamiento de movilidades: la de los ciudadanos /espectadores /consumidores que asistieron.[297] Había otro escenario, en la Plaza del Entrevero, en que no estaba la Nueva Trova Cubana. Estaban José Luis Perales y Charlie García (entre otros), que "expresó las propuestas estéticas culturales más afines a los votantes del gobierno entrante" (di Giorgi, 167). Pero a la que también se podía llegar fácilmente.

---

[295] Ver di Giorgi (2014) especialmente Capítulo 5, donde profundiza además en los diferentes tipos de espectáculos brindados en cada escenario.

[296] "… un lugar es pues una configuración instantánea, de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los valores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo. El espacio es el cruzamiento de movilidades" (de Certau, 129).

[297] No puedo evitar la subjetividad del relato en este caso. Viví muy de cerca esta celebración. El día anterior a la asunción de Sanguinetti, rendía el examen final de mi carrera de Profesorado. Escrito y oral. Como solía suceder, los orales se extendieron al día siguiente. Pero al día siguiente era la asunción del Presidente, así que los orales se corrieron para el lunes siguiente. Lo que quedó en el medio, fue una alegría y disfrute compartido con compañeros del IPA, pero con todos los que salieron a la calle también. Nadie podía hacer nada más que festejar. Mi recuerdo es caminar y caminar, simplemente, festejando, cantando cuando los artistas cantaban pero después también. Montevideo, otra vez, era un espacio propio, practicable, y podíamos caminar en grupo, y sin miedo.

En la fiesta del 2011, los escenarios se duplicaron: hubo cuatro, aunque otra vez fue la Plaza Independencia la que desde los organizadores, se privilegió con el cierre más espectacular: bailarines de tango "aéreos", la Fura del Baus y su muñeca gigante, una soprano, una payadora, y el "propio" Artigas pidiendo que le ensillaran el caballo. Y mucha gente estuvo ahí, como se esperaba. En la sesión del 8 de diciembre de 2009, la Comisión Permanente de la Cámara de Senadores, tenía entre los asuntos a tratar lo relativo a la Declaración del año 2011 como "Año del Bicentenario del Proceso de Emancipación y Autodeterminación". En una de las intervenciones, con la que nadie estuvo en desacuerdo, el senador Agazzi sostuvo que

> … en cuanto al tema del bicentenario, estoy seguro de que el Gobierno no quiere que ese año sea un año del Gobierno, sino del país", y propone que "se "habilitara al Poder Ejecutivo a crear instancias en las que pudiera haber una participación más abierta" (comisión Senado, 8.12.2009)

Ese "el país" pretendía incluir a todos los uruguayos, y planteaba, de otro modo, la necesidad de intersectar lo público y lo privado. También ponía de manifiesto que toda conmemoración se "instituye", verticalmente, sin desmedro, necesariamente de la participación y aceptación de los demás. Agazzi "está seguro" de las intenciones del gobierno, que considera legítimas, y por otro lado, sobreentiende la efectiva creencia de los gobernados en esa legitimidad. En palabras de Ricoeur, es el difícil equilibrio ("resquicio") entre "las pretensiones de legitimidad suscitadas por los gobernantes [y] la creencia en la susodicha autoridad por parte de los gobernados" (Ricoeur, 113). O sea, se da simultáneamente la verticalidad (la memoria del mito nacional se impone desde arriba, se instituye), y la horizontalidad en la práctica participativa. César Tcach se refiere a ello como "espacio de fusión":

> En otras palabras, se articula con un espacio de fusión entre el universo simbólico y las prácticas políticas: las necesidades memoriales presentes en un período histórico dado. Esta es pues, una noción bifronte: remite a un entrelazamiento entre necesidades societales y necesidades institucionales de gobierno o de régimen político. Extrae su vitalidad de ese entrelazamiento. En otras palabras, las necesidades memoriales no son sólo de los gobiernos, sino de un conjunto de actores mucho más amplio que puede incluir oficialismo y oposición (Tcach, 40).

Hay que agregar a estos dos últimos grupos, un tercero, el de los ciudadanos comunes, que también mostraron su necesidad memorial. A varios de ellos los podemos consultar en la página web del Bicentenario, abierta a todo el que quisiera dejar su opinión. Y a ellos voy a citar en más de una oportunidad, porque se hicieron presentes, con sus nombres de pila, sus apodos, su redacción rápida y sin signos de puntuación, y sus faltas de ortografía, discutiendo (proponiendo, quejándose, opinando) sobre ese acontecimiento en particular: el acto del 10 de octubre de 2011, un mega espectáculo pensado como cierre de las actividades conmemorativas de ese primer año, de lo que terminó siendo durante cinco años el "Proceso de Emancipación Oriental y Autodeterminación" del Uruguay. El nombre elegido pone en evidencia el "hecho obvio pero con frecuencia ignorado de que la formación de la nación es un 'proceso', no una ocurrencia o un evento" (Connor [1990: 98] en Fernández Bravo, 2000, 12). Pero fue el 2011 el año fundante. La convocatoria vino del Estado, pero los comentarios que cito y comento a continuación,[298] son de la gente que participó interactivamente de la página web. Ellos son representativos de "las necesidades societales" y "memoriales" a los que se refiere Tcach, y de la participación y horizontalidad que plantea Ricoeur.

Ese lunes, a las 16 horas, la página web que convocaba a la fiesta, contaba con cuarenta y cinco comentarios, casi todos de distintos participantes que comentaban el mega espectáculo que estaba por empezar. Mari invitaba a "festejar y disfrutar compatriotas, es nuestra fiesta del bicentenario de nuestro prócer". Otros, más pragmáticos como leti, se preguntan: "se imaginan cuanto costaría una entrada por ver este mismo espectáculo en cualquier otro momento del año??? Por favor!! Aprovechen y festejen Uruguayos!!!". Y otros más actualizados como javito explican: "Muchachos: se nota que no salen nunca!!!! En rock'nRio, pepsi music, la fiesta x, y lo que sea mega hay muchos escenarios y se superponen…". Algunos apoyan en un todo los festejos. Como pablo que dice: "estoy asombrado y

[298] Todas las citas correspondientes a las intervenciones en la página están copiadas tal cual, con errores ortográficos, con nombres propios escritos con minúscula, como el de "leti" y otros que aparecen a continuación. También se respetó el uso de mayúsculas, la reiteración de letras en los nombres, y las abreviaturas utilizadas por los usuarios, etc. (Ver Anexos)

sorprendido y voy a tratar de disfrutarlo de la mejor manera con mi flia gracias y uruguay esta cambiando y se merecia una fiesta como esta", o como Ruben del Prado que entiende que "está bueno que se festeje algo buscando la identidad nacional", o como Caritooo que en medio de su exaltación cívica saluda hasta con mayúsculas: "FELLIZ BICENTENARIO XA TODOS LOS CHARRUAS!!!!

Por su parte, la necesidad del gobierno que también menciona Tcah, o "las pretensiones de sus gobernantes", como dice Ricoeur, y por lo tanto su pretensión de legitimidad surgen de la misma página, esta vez del lado convocante. Luego de una página a todo color con letras grandes y destacadas, con los tres logos del Bicentenario, Presidencia y la IMM al pie, el texto de la invitación a la que Caritoo, Ruben del Prado y los demás contestan, dice:

> Con motivo de las celebraciones del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental, y también con el propósito de conmemorar los 200 años del nombramiento de José Artigas como Jefe de los Orientales en la quinta (o chacra) de La Paraguaya (hoy Estadio Gran Parque Central del Club Nacional de Fútbol), el Estado uruguayo prepara sendos espectáculos musicales gratuitos, que se llevarán a cabo el próximo lunes 10 de octubre, a partir de las 16 horas, en 4 escenarios ubicados en diferentes puntos del Centro de Montevideo (www.bicentenario.gub.uy).

En seguida, la nómina de los grupos y artistas en general en cuatro puntos no solo diferentes, sino emblemáticos por distintos motivos: La plaza Libertad (Plaza Cagancha), como aclara la propia convocatoria; la Avenida del Libertador, la Intendencia Municipal de Montevideo, y claro está, la Plaza Independencia.[299] Por ahora basta leer los nombres para darse cuenta que todavía en buena medida el nomenclátor de nuestra ciudad es eminentemente militar. La primera necesidad de

[299] No a todos les pareció tan acertada la elección de esta plaza, y lo expresaron en clave paródica también. Uno de los usuarios de la web, se preguntaba: "El escenario de la Plaza Independencia está frente al monumento a Artigas!!!???? Me pregunto: ¿A quién se le ocurre poner un escenario frente a un mamotreto así tapando todo? Jaja seguro es para proteger el Edificio Presidencial". No sé si el usuario lo sabía o no, pero la estatua también ha sido motivo de parodia por parte del artista Mario D'Angelo, en su exposición "Ausencias y presencias III (1999). Según Alfredo Torres, "el origen de toda la exposición, y también su culminante epílogo, tenía que ver con una fotografía en blanco y negro sobre el enorme Artigas de Zanelli tomada por el creador. El encuadre perspectivo elegido mostraba al gigantesco equino y a un prócer que parecía carecer de cabeza. La intención era casi obvia, para la dictadura militar lo que importaba era el tremendismo monumental, el cuerpo ciclópeo, y no su ideario, un pensamiento que era constantemente traicionado" (Torres, 5).

los gobernantes era elegir las coordenadas: el espacio y el lugar, que nunca son casuales. Los espacios tienen que ver con los "lugares de la memoria" (Nora) y con los "espacios públicos" (Habermas). La fundamentación fue por cuenta, entre otros, del propio presidente, José Mujica:

> [Pero] tenía que hacer algo este Montevideo y elegimos una fecha. Precisamente, la que lleva el nombre de Juana Suárez, alias la Paraguaya. Porque allí hay un gesto de la democracia primitiva, elige un jefe político porque van a emprender una peripecia, tal vez la más dramática de nuestro ser (*El país digital*, 11 de octubre de 2011).

Tanto Ruben del Prado como José Mujica están buscando celebrar (¿constituir? ¿afianzar?) la identidad nacional: "la más dramática de nuestro ser", dice Mujica. Es así que la conmemoración y sus fiestas son, ante todo, un modo de traer algo a la memoria de manera conjunta, y celebrarlo. Y la memoria es un fenómeno colectivo, social, porque no hay memoria individual que no se genere dentro de una colectividad. "Habría memorias individuales, y por decirlo de algún modo, memorias colectivas. Dicho en otras palabras, el individuo participaría en dos tipos de memorias" (Halwachs, 53). Probablemente, para los participantes (de la página y de la fiesta de octubre), esta fecha nacional se transforme en un recuerdo vívido, porque caminó por determinado lugar, porque encontró a alguien en particular, porque pudo acercarse a su artista preferido, porque le sucedió algo que no le volvió a pasar. La siguiente cita, es tal vez algo extensa, pero lo resume bien:

> Una guerra, un motín, una ceremonia nacional, una fiesta popular, un nuevo medio de locomoción o las obras que transforman las calles de una ciudad, pueden verse desde dos puntos de vista. Son hechos únicos en su especie, por los que se modifica la existencia de un grupo. Pero, por otra parte, se resuelven en una serie de imágenes que atraviesan las conciencias individuales. (…) para que, detrás de la imagen, [el individuo] llegue a la realidad histórica, tendrá que salir de sí mismo, situarse en el punto de vista del grupo, ver cómo un hecho determinado marca una fecha, porque ha entrado en el círculo de sus preocupaciones, intereses y pasiones nacionales. Pero en ese momento, dicho acontecimiento deja de confundirse con su impresión personal. Retomamos contacto con el esquema de la historia (Halwachs, 61)

Tomo de la misma página algunos ejemplos que muestran los cruces y tensiones entre una y otra memoria. El día del festejo es "feriado corrido", pero igual hay varias quejas de los usuarios sobre los lugares, la hora, las dificultades

para volver a casa al finalizar todo y algunos (algunas más bien) se preguntan por qué no hay nada previsto para los niños. Rayito, apropiándose de la célebre frase de un locutor deportivo,[300] pide:

> "GENTE URUGUAYA BASTA DE QUEJAS, A FESTEJAR ES LO QUE HAY, en otros lugares no pueden hacerlo (…) hagan de cuenta es 1° de mayo, a caminaaaarrrrrr, todos deberíamos transitar el mismo camino, hace 200 años caminaron sin chistar por nosotros, "El Exodo del Pueblo Oriental"… Uruguayos No olvidemos"

La memoria individual de Rayito hace la analogía entre dos acontecimientos colectivos (si no tenemos en cuenta las veces que escuchó al comentarista en algún partido de fútbol, otro espectáculo colectivo protagonista del Bicentenario). De uno de ellos, seguramente participó, y probablemente, por el tono en que lo menciona, más de una vez: el día de los trabajadores. El segundo, decididamente, no lo vivió: el Éxodo del Pueblo Oriental, uno de los acontecimientos más manidos de la Historia Nacional en la escuela, y también en el Bicentenario.[301] Por ahora, explico el episodio apropiándome de las palabras de un historiador:

> Sucede que hasta el propio vocablo 'éxodo' con que se denomina hoy en escuelas y liceos aquella sin par gesta americana, cultismo acuñado a fines del siglo XIX por el historiador uruguayo Clemente Frigerio, encubre un involuntario pero cierto matiz ideológico. Aceptado e impuesto por los letrados que conocían el episodio bíblico… este nombre contraviene las designaciones tradicionales de la penosa marcha… Sus contemporáneos, analfabetos en su inmensa mayoría, la llamaron con error idiomático pero

[300] Sería interesante estudiar la cantidad de capas discursivas que esta frase implica, y su vinculación con las voces populares. El comentarista deportivo al que me refiero, y que ha hecho célebre la frase es Alberto Kesman. Pero que alguna vez, entre sus innumerables anécdotas, ha contado que la frase la dijo un mozo, en un bar, que no le pudo traer una botella de la calidad que él pedía. Al hacerle el reclamo correspondiente, parece que el mozo contestó: "¡Es lo que hay, valor!". La coloquial frase –hasta metafísica, si se quiere, como actitud frente a la vida– nació de la pura oralidad. Pero los medios de prensa –locutor mediante– además de popularizarla, lograron que buena parte de los uruguayos se apropiaran de la misma. Y no es la única. Parece ser que "en su currículum figura el haber patentado numerosas expresiones que han quedado en el vocabulario popular, desde el "es lo que hay, valor", hasta el filosofal "una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa" (…). Kesman ha declarado, además, que "muchos de los latiguillos que he usado, de repente surgieron de una partida de truco, en un asado, una reunión familiar o en la jerga popular" Consultado 13.09. 2017 (http://lacelestedeantes.com/2013/07/18/kesman-es-kesman/#.WblRF8jyjIU)

[301] Más allá de la ficcionalización del episodio, el Bicentenario en su conjunto privilegió el error idiomático como gesto identitario: la expresión "redota" fue la preferida en canales de televisión y en el Ciclo Libertadores, con la película *La Redota.*

> estricta precisión conceptual, la 'redota', y Artigas sólo se refirió a ella como la 'emigración'…" (Olazábal, 293).

Cuando Rayito trae a colación el éxodo, lo evoca pero no por haberlo vivido, sino porque leyó o le hablaron sobre él en sus clases. El éxodo es un recuerdo histórico, nacional, "copiado" pero no vivido. Para ella, y para nosotros, "son nociones, son símbolos;… puedo imaginármelos; [pero] me resulta totalmente imposible acordarme de ellos" (Halwachs, 55). Otro ejemplo: la explicación que da Mujica sobre la elección de la fecha, está hecha sobre otras fundamentaciones/narraciones que se parecen mucho al ejemplo anterior. La operación realizada por el presidente "transforma" un hecho y un espacio, la quinta de la Paraguaya y lo que allí sucedió, haciendo coincidir en ella no solo restos, sino también, discursos. Por ejemplo, el historiográfico:

> Aproximadamente cien vecinos, reunidos por los negociadores el 10 de setiembre en la 'Panadería Vidal', propusieron mantener el sitio con las fuerzas orientales y que las tropas venidas de Buenos Aires combatieran a los portugueses. No obstante, la Junta Grande y el Triunvirato que la sucedió el 28 de setiembre persistieron en su nuevo propósito. Artigas fue designado Jefe de los Orientales, en una nueva asamblea realizada el 10 de octubre en la "Quinta de la Paraguaya", cuando sabían que no podrían impedir el armisticio finalmente ratificado el 20 de octubre, que dejó bajo la jurisdicción del gobierno montevideano toda la Banda Oriental y el este de Entre Ríos (Sala, XXXIII).

Pero en carta dirigida a la Junta Gubernativa del Paraguay del 7 de diciembre de 1811, Artigas, lo narra así:

> Seguidamente representaron los ciudadanos que de ninguna manera podían serles admisibles los artículos de la negociación: que el ejército auxiliador se tornase a la capital si así se lo ordenaba aquella superioridad, y declarándome su general en jefe, protestaron no dejar la guerra en esta Banda hasta extinguir en ella a sus opresores, o morir dando con su sangre el mayor triunfo a la libertad (Artigas, en Sala, 9).

Lo que predominantemente se conserva en la historiografía, en el relato escolar y en la convocatoria de los festejos del 10 de octubre de 2011, no es que fue nombrado "general en jefe" –cargo básicamente militar– sino que fue nombrado "Jefe de los Orientales", el único caudillo oriental que merece el nombre de tal, casi con carácter sagrado.

Los cuatro lugares donde se instalaron los escenarios, la fecha, el personaje elegido (Artigas, pero también "La paraguaya" dueña de la quinta, una mujer) son "lugares de la memoria", que juegan con nuevos lugares que también tienen sus propias memorias. Porque si los lugares de la memoria son "museos, archivos y cementerios" (Nora, 24), también son "fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios (…) Son los rituales de una sociedad sin rituales" (Nora, 25). Como dice Nora, estos lugares "nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones (…) porque estas operaciones no son naturales" (Nora, 25). En definitiva, que Artigas fue nombrado "Jefe de los Orientales" o que el "Éxodo del Pueblo Oriental" fue siempre el éxodo, se debe a dos estrategias: una, la que acabo de explicitar: su "construcción" como lugares de la memoria. Dos, formar parte de un intenso trabajo de imposición u organización de la memoria nacional. Lo que en el caso de Rayito y los demás, funcionó.

> El problema de toda memoria oficial es su credibilidad, de su aceptación y también el de su organización. Para que emerja en los discursos políticos un fondo común de referencias que puedan constituir una memoria nacional, es indispensable un intenso trabajo de organización para superar el simple montaje ideológico, por definición, precario y frágil (Pollak, 2006, 24)

El intenso trabajo de publicidad, difusión, monumentalización y organización dio sus frutos. La convocatoria tuvo muchísimo éxito. Según las cifras oficiales, coincidentes con las de la prensa capitalina, las trescientas mil personas que se esperaban, efectivamente se apersonaron en los cuatro escenarios simultáneos, a ver los distintos espectáculos previstos (cronometrados). Si no se llegaba a tiempo de uno a otro, seleccionando los artistas favoritos, desde cada escenario se podía seguir a través de pantallas gigantes sin altavoces lo que sucedía en los otros. Por supuesto, también se podían seguir todos los acontecimientos desde el sillón del living simplemente prendiendo el televisor y haciendo zapping. O interviniendo directamente (ese día, y también antes, durante y después) en la página web con la que el Bicentenario (como "familiarmente" se lo llamó en todos los ámbitos) contó desde el vamos. Hay más ejemplos de cómo las estrategias narrativas pueden imponer un "relato otro", que se entienda y se defienda como legítimo y verdadero.

La intervención de Patricia puede servir para mostrar las intersecciones entre verdad/ficción y memoria personal/colectiva, donde se pone en evidencia que es tan ficcional el "Himno a Artigas" como llamar "Éxodo" al episodio de 1811.[302] Patricia opina que "este gobierno nos demostró una forma mas de falta de respeto hacia los valores patrioticos", porque faltaron "organizaciones nativistas de danza y folklore fieles representantes del pensar gaucho y artiguista" y en seguida agrega que se debió interpretar el himno a Artigas. Otra vez, en el 2011, el "Himno a Artigas" seguía siendo uno solo. Y para Patricia había que cantarlo. Ya quedó demostrado que las músicas también ficcionalizan la nación, y la "inventan".[303] En el chat que estoy comentando se dio una verdadera discusión –en el estilo propio del chat, claro– en relación a las músicas más cercanas a la identidad de los uruguayos: no todos opinaban igual (más bien, casi todos opinaban distinto) pero todos coincidían en algo: la música identifica. Y para algunos de ellos, no era lo mismo una murga que Dani Umpi. La primera intervención es de Mónica, escueta, a las 9.06 de la mañana, preguntándose: "Por que no hay ninguna murga?" , o la que le sigue de Carlitos, apuntando "Faltó Marito Silva, el Norte también existe LPQLP" . Las quejas más frecuentes ese día corresponden, efectivamente, a la ausencia de murgas en el programa previsto, falta imperdonable para Natalia pero también para VEROHIPI, Alice, hector y varios más. Aunque en realidad, hubo otras faltas que no tantos, pero sí algunos, hacen notar. Keka-Manya dice: "Y la Facebuk? Los Wachiturros?A q h tan? Los plancha no tenemos lugar en la fiesta… Le vamo a Kemar todo le vamooo!!!! Aribaaa el manyaaaa!". Keka-Manya se sintió tan excluído como los que vivían en barrios alejados y no iban a poder volver del centro fácilmente. La queja por la ausencia de murgas "AQUELLAS QUE NO SE CALLARON NI AUN EN LOS MOMENTOS MAS DIFICILES", como dice hector con mayúsculas, es un reconocimiento de otro aspecto de la identidad uruguaya. Aspecto que otros no compartieron ("Que inbancables que están los

[302] El Bicentenario privilegió el error idiomático como gesto identitario: la expresión "redota" fue la preferida en canales de televisión y en el Ciclo Libertadores, con la película *La Redota*.

[303] "Y la música –ingrediente litúrgico importantísimo de la superestructura ideológica– dramatiza, en las marchas, el discurso patriótico-mesiánico del poder militar; y en lo operístico, los efectos melodramáticos que apelan a lo popular y lo emocional" (Poch, 80).

murguistas!!!", dice Augusto D'Aiello, aunque termina con una posdata: "PD: Aclaro que no debe haber más carnavalero que yo". Para muchos, que Los Olimareños fueran confirmados sobre la hora no estuvo bien. Y para otros estuvo peor que coincidieran con Bajofondo en otro escenario. Alice apoyó el festejo, pero no se identifica con las Bandas de Rock, y es otra de las que se pregunta: "Porque nada de algo tan nuestro como la murga". ¿Es más "culto" –y por lo tanto más patriótico– "El himno a Artigas" que "la payasada de personajes como dany Umpy entre otros"? sigue diciendo Patricia. "¿y Rada, grupos de cumbias?" pregunta otro. Según parece, la murga nos identifica, aunque eso no fue lo que se dijo cuando el zurdo Bessio cantó el himno en clave murguera poco antes.[304] Los participantes en la página parecen compartir las mismas batallas que las instituciones que organizan las memorias y sus conmemoraciones:

> Todos sabem que até as datas oficiais sâo fortemente estruturadas do ponto de vista político (…). A memoria organizadíssima, que é a memoria nacional, constitui um objeto de disputa importante, e sâo comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vâo ser gravados na memoria de um povo. Esse último elemento da memoria –a sua organizacâo em funcâo das preocupacôes pessoais e políticas do momento– mostra que *a memoria é um fenómeno construido"* (Pollak, 4)

Por último, Jorge esperaba oír "El día que Artigas se emborrachó", del Cuarteto de Nos,

> ME PREGUNTO SI EL CUARTETO CANTARÁ LA CANCIÓN EL DÍA QUE ARTIGAS SE EMBORRACHÓ HIZO CUALQUIER CAGADA COMO UN BUEN SEÑOR… espero que no se caguen y la canten!

El Cuarteto de Nos, no solamente la cantó: lo hizo en la Avenida del Libertador, uno de los escenarios más concurridos, frente a miles como Jorge que la querían escuchar y que la corearon. En honor a los doscientos años del Proceso de Emancipación, el grupo brindó como lo hacía Francisco Acuña de Figueroa: por Baco y por la Patria: "¡Doscientos whiskies para los vencidos!", gritó Roberto Musso al final. Los nuevos uruguayos, los del Bicentenario, podían aplaudir tanta

[304] El 19 de noviembre de 2009, Freddy "Zurdo" Bessio cantó el Himno Nacional a ritmo de murga en el partido de la selección celeste contra Costa Rica. Las quejas fueron por la duración (se cantó la versión completa), pero sobre todo por el ritmo de murga.

irreverencia. Los de los 90 defendieron la censura. Pero ahora ya estaba instalado, por las buenas o por las malas, un nuevo himno a Artigas, solo que en clave paródica. ¿Por fin Artigas era "carne y hueso", y no "mármol y bronce"?

"El día que Artigas se emborrachó", o el día que por fin se bajó a Artigas del caballo

El comentario del usuario Jorge fue una pregunta y un desafío, que los periodistas hicieron llegar al grupo. El mismo día, otra página web, la de Subrayado digital, a las 16 horas, estaba publicando:

> En el mismo día en que designaron al prócer jefe de los orientales, la banda de rock uruguaya no excluirá de repertorio el polémico tema … Santiago Tavella, uno de los integrantes de la banda, dijo a **Subrayado** que estará en el repertorio y que ninguna autoridad pidió que no se cantara esa canción. "Si todos los afiches hacen mención a Artigas obviamente que la vamos a tocar", ironizó Tavella. (en http://www.subrayado.com.uy/Site/noticia/5057/Bicentenario-Cuarteto-tocar%/C3%A1-El-d%C3%ADa-que-Artigas-se-emborrach%C3%B3).

Basta consultar las imágenes para ver cómo el público sabía la canción, y cómo disfrutó cantándola. Quizá se podría decir que la canción pasó de la leyenda negra al culto "bicentenarista"… ¿Qué había cambiado desde que se compuso en 1996 hasta el 2011? ¿Solo las personas físicas que ocupaban cargos de gobierno? ¿Por qué ahora sí se podía cantar –y, efectivamente, se cantó– frente a miles de personas, en un acto, este sí, "oficial", una canción que apenas quince años antes había sufrido denuncias desde organismos estatales y desde las más altas esferas políticas? ¿Por qué, además, se esperaba especialmente que cantaran esa canción? Porque esta vez no hubo voces indignadas ni ningún tipo de polémica, como sí la hubo cuando la canción apareció. Esta vez solo hubo "ríos de gente" de fiesta que acompañaron la canción.[305] Pero se equivocaron. La canción se instaló, se celebró

[305]Hay varios videos disponibles que registran el evento. Por ejemplo, el correspondiente a la cobertura realizada por Canal 10, en https://www.youtube.com/watch?v=HAB8bQDTbhk y en https://www.youtube.com/watch?v=YvmhYvkMdM0. En este último tanto el entrevistador Dopico, como los entrevistados hablan de los "dos ríos" de gente –por Avenida del Libertador y por Paraguay–, en clara alusión al río de gente del Acto del Obelisco. También se menciona expresamente "haber cumplido con las expectativas" ("cumplieron con la patria", dice Dopico), cantando "El día que Artigas se emborrachó".

y se citó entre los uruguayos. En el 2016, en nota a propósito de *Prócer Zombi*, la prensa titula un reportaje a los autores así: "El día que Artigas volvió a la Plaza y vio lo hicimos con él" (https://www.tvshow.com.uy/arte/dia-artigas-volvio-vio-hicimos.html, consultado 1° de octubre 2018, hora 8). Más: cuando los restos de Artigas fueron por última vez trasladados al Mausoleo, según quedó trabajado en el capítulo 2, el periodista Renzo Rossello, tituló su artículo "El día que Artigas volvió a la Plaza". La cita implícita es transparente. Más: la página web de Presidencia lo incluyó, con título y todo, en su página oficial.[306] De todas maneras, hay que relativizar estas afirmaciones. Hasta los –según algunos– irreverentes Silva Bros, entendieron la lección, y por las dudas, consultaron si era legal transformar a Artigas en un zombie. Y no fueron los únicos:

> Luego del juicio que le iniciara el Ministerio de Educación y Cultura en 1996 a El Cuarteto de Nos, los hermanos decidieron cerciorarse de no infringir ninguna norma. Fue en unas charlas sobre gestión de derechos de autor donde Andrés Silva conoció a dos abogadas en la materia, una especializada en audiovisual y la otra en la rama editorial, y las consultó sobre los derechos de la imagen del prócer José Gervasio Artigas.
>
> Sobre la figura del prócer no encontraron elementos como para que alguien pudiera sentirse agredido por el cómic. Leonardo Silva agrega que también hablaron con Marcelo Rabuñal, director de la película "Detrás del mito", quien también usó la figura de Artigas, y "nos dijo que siguiéramos con el proyecto, ya que él se había asesorado también" (https://www.tvshow.com.uy/arte/dia-artigas-volvio-vio-hicimos.html)

La polémica

Aunque esta es una canción que la gran mayoría pudo corear al unísono, como el "Himno a Artigas" y "A Don José", vale la pena transcribir la letra completa, antes de entrar en los detalles.

"El día que Artigas se emborrachó"

"Mi autoridad es la hermana de vosotros
y ella se deja ante mi presencia soberana"

El día que Artigas se emborrachó
hizo cualquier cagada como un buen señor
pero como ningún libro nunca lo contó
por eso ahora agarro y se los cuento yo.

[306] Ver https://medios.presidencia.gun.uy/jm-portal/2012/noticias/NO_6090/Vidart.pdf

Con la lengua trabada explicó el general
qué color en su bandera iba a utilizar:
"blanco y rojo en honor al vino que me tomé,
y azul por el pedo que después me agarré".

Se emborrachó, porque la guerra perdió
y se emborrachó, porque alguien lo traicionó
se emborrachó, y la patria se lo agradeció.

"Llegamos al Ayuí con el éxodo oriental"
gritaba haciendo eses nuestro general
y un paisano le avisó "pero usté está en cuete,
éste no es el Ayui, no ve que es el Miguelete".

Llegó al Hervidero y antes de tropezar
preguntó a qué hora tocaba la Banda Oriental
se tomó un bicarbonato que después eructó
y le puso a ese pueblo Purificación.

Se emborrachó, porque la guerra perdió
y se emborrachó, porque alguien lo traicionó
se emborrachó, y la patria se lo agradeció.

Ese día dejó como a diez embarazadas
se casó con la prima que era medio retardada
le dijo a Posadas "agarrala que me crece",
y vomitó en las instrucciones del año trece.

Mamado hasta las patas dijo "me gusta esa china"
y en realidad no era otro que el negro Ansina,
fajó a Lavalleja que le quiso explicar
pero el pedo se le fue recién en el Paraguay.

Se emborrachó, porque la guerra perdió
y se emborrachó, porque alguien lo traicionó
se emborrachó, y la patria se lo agradeció.

"Whisky para los vencidos!"

También esta canción, como “A don José”, tiene una “biografía” social, con todas sus consecuencias, de la que doy cuenta a continuación. Fue la letra –no la música– la que encendió la mecha. Asistiendo a un ensayo de grabación a realizar una nota, un periodista escuchó parte de las canciones que serían incluidas en el disco, le pareció interesante publicarla, pidió que le enviaran la letra, el grupo se la hizo llegar, y el viernes 18 de octubre de 1996 la *Revista Tres* publicó el artículo resultante: “Artigas beodo”. El artículo se leyó. Un periodista de *Brecha* comentaría un poco después:

> De no haber mediado la publicación de la letra en un órgano de prensa (*Revista Tres*, 18-X-96), seguramente el diputado nacionalista Ágapo

> Palomeque nunca se hubiera enterado de la existencia de la canción y tal vez ni siquiera de que hay un grupo llamado Cuarteto de Nos. Pero esta vez la cruzada no partió de los encargados habituales de estos menesteres sino de Raíces Negras y otras colectividades afrouruguayas (Torrón, *Brecha*, 1° de Noviembre de 1996, 19).

Y empezó la polémica. Los argumentos en contra de la canción fueron básicamente dos: obscenidad y falta de respeto a los símbolos nacionales. El colectivo "Raíces Negras", sintió que se agraviaba a Artigas pero también a Ansina, y salió a opinar. "Mundo Afro" decidió no entablar polémica, porque solamente "polemizamos por el avance, por el crecimiento y los derechos de la colectividad negra". Pero declaró que lo que se decía de Ansina era imperdonable. La palabra "polémica" se puso de moda. La otra palabra, la que se prefería no pronunciar, fue "censura". Porque, ¿qué otro nombre darle a la prohibición de cantar una canción?[307] El pasaje de una carta enviada a la sección "Contestador" de la revista mencionada, puede oficiar de modelo de decenas de frases similares a la que sigue: "No soy partidario de la censura, pero pienso que eso no podría salir en un medio de comunicación, ni ser editado" (*Revista Tres*, N° 39, 68).[308] Ese era el conflicto de fondo: a los uruguayos no nos parece bueno censurar. Pero… hay excepciones.[309] Un lector que escribe a *Búsqueda* y que se define como "un

---

[307] La censura ya había existido en democracia en otros ámbitos artísticos. En 1986, se prohíbe la exposición de dibujos de Oscar Larroca en la Intendencia de Montevideo, por considerarlos pornográficos. Solo la Ministra de Educación y Cultura, Adela Reta, defendió que la exposición se realizara, como efectivamente se hizo, en la Biblioteca Nacional. A partir de allí, los que se llamaron a sí mismos "Amigos de Jorge Elizalde" o "Brigada Elizalde", en paródico homenaje al intendente que había prohibido los dibujos, se hizo presente en la ciudad: el "David" amaneció con pañales, algunas figuras femeninas del pedestal de "El gaucho" con corpiños, en una movida posiblemente inspiradora de *Artigas Blues Band*. Lo que empezó siendo un intento por reconquistar el espacio público para todos (con muestras fotográficas, monumentos y festivales de rock, todos a la par), terminó más de una vez como un acto de censura.

[308] Opté por registrar fundamentalmente los artículos publicados por esta revista en particular, por dos motivos: fue la que generó la polémica (y la que no entendió como ofensivo publicar la letra por primera vez), y porque así como la generó, no tuvo otra opción que mantenerla (contestando todo lo que llegaba) y defender su derecho a publicar la letra. A partir de aquí, las referencias correspondientes a las citas indicaré solo el número de la revista y la página correspondiente. La N° 39 es del viernes 1° de octubre de 1996. El N° 40 corresponde al viernes 25 de octubre de 1996. De los otros medios de prensa consultados se da la referencia completa.

[309] Muchos se tomaron el asunto con humor. El 7 de noviembre, en plena efervescencia, la columna "Hechos y deshechos" del Semanario *Mate Amargo*, parodia la situación con el siguiente diálogo: "-*¿Vos también estás de acuerdo con la censura?* –indagué a uno de los integrantes de *Raíces*. – ¡*Yo con la censura nunca*! –me respondió. –*Pero pedís que se prohíba la canción* – insistí. –*Nunca es*

demócrata liberal [que] se opone a cualquier tipo de dictadura y cree en la libertad de expresión, en el pluralismo, las elecciones libres (…)" agrega en seguida: "Pero hay límites". (*Búsqueda*, Sección Cartas al Director, jueves 7 de noviembre de 1996, p .62). Esos límites, según el lector, están dados porque "los valores morales no han caducado [a pesar de] unos pocos corruptos". Así que muchos quisieron opinar, y lo hicieron: los ciudadanos comunes que aprovecharon los espacios abiertos de prensa y radio (correo de lectores y similares), la clase política que decidió tomar cartas en el asunto, los profesionales del tema –historiadores, antropólogos etc. –, y colectivos sociales como los dos mencionados. Si la página web sirvió para comentar la fiesta del 10 de octubre de 2011, en 1996 diarios y revistas recibieron cartas de lectores, y llegaron mensajes también a las radios, que además, polemizaron entre sí. Integrantes del programa "Raíces Negras" de Alfa FM, envían una carta, por ejemplo, a *Revista Tres***,** manifestando sentirse agraviados por la canción y porque "trata de homosexuales –entre muchos otros dislates– a Ansina y la propio Artigas" (Sección "Cartas", *Revista 3*, 1° noviembre de 1996). ¿Es entonces un "dislate" ser homosexual? ¿O es un dislate que el prócer de la Patria lo sea? No queda claro. En ese mismo día, en esa misma página y sección, otro ciudadano que firma Carlos Bolsi, opina que "tomarse ciertas cosas con humor forma parte de la tolerancia. La libertad de expresión es lo que nos hace un estado libre y de derecho. Parece que de estos tres millones de uruguayos hacia el tercer milenio, hay algunos que quieren volver al primero" (N° 40, 70). Un lector de *Búsqueda*, que se define como "hombre de campo, cristiano, patriota y blanco", José Enrique Santos, escribe para decir que se sintió muy ofendido con estas (sic) mala gente que denigró la figura patriarcal de Artigas, su compañero Ansina y otras cosas más" (*Búsqueda*, Sección "Cartas al Director", jueves 7 de noviembre de 1996, p. 62). Y al igual que otros, relaciona este episodio con otro sucedido el

hasta que no se metan con nosotros– me respondió muy suelto de cuerpo." (*Mate Amargo*, 7 de noviembre de 1996, página 21).

mismo año: la intervención que Ricardo Lanzarini hiciera en el monumento a Aparicio Saravia.[310] Los "argumentos" de este lector hablan por sí mismos. Dice:

> Hablé en una radio cuando Saravia que estos 'niños' afeminados educados por padres y maestros comunistas, tupamaros no sienten la sangre oriental por las venas, y que si no se les daba una lección, mañana le tocaría a Artigas, Lavalleja, Oribe, Rivera (…). Más vale que se vayan del país. Por favor, porque ustedes no nacieron de una madre (*Búsqueda,* Sección Cartas al Director, jueves 7 de noviembre de 1996, p. 62).

El presidente del Círculo Militar "General Artigas", General (R) Antonio Cirillo, como firma su nota para la misma sección de *Búsqueda*, (y ex presidente interventor de UTE durante el gobierno de facto de 1976 a 1985), califica a "quien o quienes escribieron ese panfleto [como] solo escoria; individuos que aprovechan nuestras benignas leyes para salir indemnes de tal fechoría" y también como "sonrientes paranoicos que se mofan de nuestro pasado". (*Búsqueda,* jueves 7 de noviembre de 1996, Sección Cartas al Director, 62). Otro general retirado, también figura de la dictadura militar, Iván Paulós,[311] no entiende como "una persona se puede aventurar así a profanar los valores de una nación", y peor: dice que aunque "me moví como ciudadano con determinadas personas para interesar al gobierno en esta situación, [pero] no encontré la sensibilidad que esperaba" (N° 40, 40). No sabemos quiénes son esas "determinadas personas". Meses después, se seguía hablando del tema:

---

[310] Este episodio excede los límites de este trabajo. Pero cumple un derrotero muy similar a la canción que me ocupa, pasando de la denuncia de un legislador y su amenaza de pasar al autor a la justicia (1996), al homenaje del artista y su obra, que, por ejemplo, usufructuó de una beca concedida por la Escuela Nacional de Bellas Artes (2014), además de otras distinciones en el extranjero. El caso de Diego Masi y los lunares que colocó en los caballos del monumento de Belloni de "El Entrevero" (1998), generó la inmediata denuncia de los familiares de Belloni, aunque había sido autorizado por el intendente Mariano Arana. Pero en el 2016, fue la obra que inauguró el Primer Festival de Intervenciones Urbanas en Montevideo, sin ningún tipo de consecuencia legal.

[311] Cuando el 13 de abril de 2015 Iván Paulós murió, toda la prensa nacional reseñó, de forma más o menos breve, su vida y "obra". Sin pretender ser exhaustiva, los momentos más mencionados en general corresponden a su formación en la Armada de Estados Unidos (1979-1981), su carácter de fundador de la logia de los "Tenientes de Artigas", su vinculación al Plan Cóndor, pero sobre todo sus desafiantes declaraciones ya en democracia. En 1988, al conocerse que se había llegado al número de firmas necesario para realizar el plebiscito dijo, refiriéndose a muertos y desaparecidos, que "fue una insignificancia" en relación a lo logrado. En 1999, sigue opinando públicamente de forma amenazadora. Por ejemplo, entiende pertinente conservar los archivos policiales de la dictadura porque "quien sabe si pueden servir otra vez".

> "Una encuesta de la empresa *Cifra* realizada en 1997 a 1403 personas mayores de 16 años en la población urbana de todo el país arrojaba entre sus resultados que 7 de cada 10 uruguayos estaban de acuerdo con la frase que dice: "hay que castigar a las personas que difamen la figura de Artigas". (Ver *El País*, Montevideo, 15 de junio de 1997, p. 7). Esta propensión punitiva no estaba tan vinculada a la producción historiográfica o ensayística sino a la circulación de una canción burlesca del Cuarteto de Nos titulada *El día que Artigas se emborrachó*." (Rilla, 247 nota 29)

Jorginho Gularte firma la nota que escribe a la revista, pero además se hace portavoz de otros: "en nombre de la colectividad Afro-Uruguaya de este país, Mundo Afro, ACSU, Raíces Negras, Sinfonía de Ansina, todas las comparsas y grupos de tambores, Marta Gularte, Lágrima Ríos y todos los defensores de los derechos humanos que: repudiamos todo asomo de racismo e intolerancia que busca infiltrarse en nuestra cultura" (N° 39, 69). Jorginho Gularte lleva la canción al campo de los derechos humanos, y apoya su queja en

> la ignorancia histórica con que fue encarada, la calumnia desfachatada, agresiva, peyorativa, infame, contra la persona de Joaquín Lencina, Ansina. La hombría de Artigas se ve manoseada por una transgresión carente de sentido, gratuita, hacia una persona que forjó los ideales de nuestra idiosincrasia más noble: la libertad (N° 40, 68).

Además de colectivos como el anterior, el asunto fue tratado por los más altos jerarcas estatales y la clase política en su conjunto:

> El Ministro del Interior (MI) se encuentra "trabajando de común acuerdo con el Ministerio de Educación y Cultura (MEC)"[312] para decidir si el grupo de rock Cuarteto de Nos insultó los emblemas nacionales con su canción 'El día que Artigas se emborrachó', dijo el Ministro del Interior, Didier Opertti, según una fuente del MI. (*Búsqueda*, jueves 31 de octubre de 1996, 56).

Quien llevó adelante la investigación (¿la inquisición?), fue el diputado Ágapo Palomeque, del sector Manos a la Obra (Partido Nacional) en su calidad de Presidente de la Comisión de Cultura de Diputados, quien recibió el fax del colectivo "Raíces Negras" denunciando la situación. El trámite también pasó por la Fiscalía de Corte del Instituto Nacional del Menor, y su presidente de entonces, Alejandro Bonasso. El Departamento de Espectáculos Públicos debió también

[312] En ese momento el Ministro de Educación y Cultura era Samuel Lichtensztejn, que también se entrevistó con los integrantes del grupo.

realizar un informe. Y según *Búsqueda*, "Palomeque envió un tercer pedido de informes al Ministerio de Defensa, que está en estudio" (*Búsqueda*, jueves 31 de octubre de 1996, 56). También involucró al Director de Cultura del Ministerio de Educación, Thomas Lowy, además de las "fuentes judiciales" consultadas, y tantos más. El entonces Ministro de Cultura, Samuel Lichtensztejn, presentó en nota al fiscal de Corte "la situación planteada por la canción El día que Artigas se emborrachó" (N° 40, 9). No estaba muy claro cuál era "la situación", ni qué se pretendía con eso: la letra ya había sido dada a conocer por la prensa, aunque el disco todavía no estaba a la venta. Parece que el Ministro buscó el apoyo de los fiscales "a efectos de promover las acciones pertinentes en salvaguarda del debido respeto a símbolos de nuestra identidad nacional" (*Ibid.*). Pero nadie parecía saber con claridad cuáles eran "las acciones pertinentes", y probablemente tampoco estuviera muy clara la noción (si es que solo había una) de "identidad nacional". Como sea, Artigas la representaba.

La acusación del diputado Ágapo Palomeque se basó en que "hay pornografía, agravio a los símbolos nacionales y agravio a la verdad histórica: Artigas no vomitó sobre las Instrucciones del Año XIII ni le dijo a Posadas que le crecía el miembro viril" (N° 40, 39). En cuanto a la pornografía, Bravo, siguiendo a Antón Andreas Guha, dice que "es un término normativo en el que la sociedad expresa lo que su moral quiere que se interprete como deshonesto" (Bravo, 2016, 96). En este caso, lo que la moral del diputado entiende correcto. Además, el diputado no parecía estar al tanto del Decreto del 18 de febrero de 1952 que es el que delimita cuáles son los símbolos nacionales, y que no incluyen al prócer. Tampoco parece saber elegir los mejores ejemplos acerca de la "verdad histórica" –en una época en que era poco probable que alguien registrara detalles del estilo que menciona–. Cuando el periodista le pregunta por qué no sucedió lo mismo con canciones anteriores del Cuarteto, tanto o más ofensivas que estas, se limita a admitir: "Confieso que estaba desatento a esa expresión musical. Hay letras que no

valen la pena, porque no son poesía".[313] Pero "esa expresión musical" ya estaba al menos desde los últimos años de la dictadura, y generó ciertos frutos:

> La praxis transgresora de la movida afectó los códigos artísticos y axiológicos con más largo alcance (…). Su apertura del tratamiento de lo sexual (…), en torno a lo neo-sicodélico (protagonizan el primer planteo en materia de legalización del cannabis). Es desde la operativa gestada en esos años que esos tópicos llegan con diverso alcance hasta las conquistas legales del reciente período 2009-2014: matrimonio igualitario, aborto, legalización de la marihuana" (Bravo, 2016, 99).

Aquellos que en ese momento representaban instituciones estatales, no parecieron preocuparse de manera homogénea por el tema:

> El presidente del Iname, Alejandro Bonasso, consideró que el tema ha sido "sobredimensionado", mientras que el director de Cultura del Ministerio de Educación, Thomas Lowy, afirmó que "está muy bien que haya gente que se moleste y que haya gente que crea que esto no tiene sentido. El tiempo dirá si es una travesura, un nuevo camino o simplemente la historia se lo deglute... Un juez penal opinó que "las limitaciones son algo que algún día los policías, los jueces y la prensa van a tener que debatir porque democracia implica tolerancia en todo su sentido…. Didier Operti, dijo a **tres** que "no hay ninguna norma que establezca la protección de la figura de los próceres…. (N° 40, 9).

Otros artistas también opinaron. A Mariana Ingold no le gustó, pero "la libertad es para eso" (N° 40, 40). Jaime Ross fue rotundo: "Censura nunca. Una letra hay que escucharla junto a la música". Aunque también es rotundo en la crítica: "leí la letra y me parece al santo botón…. Si no existiera sería lo mismo"(N° 40,

---

[313] Una de las canciones de El Cuarteto de Nos, "Tupamaros" (1995), muestra al protagonista optando, ante la posibilidad de viajar al pasado, entre "con la Celeste dar la vuelta en el 50/ o ser un Tupamaro de los 60". Esta última es la opción elegida, y claro, cae preso, escapa por el túnel de Punta Carretas, hasta que termina el hechizo que lo llevó allá, o casi, porque si bien vuelve del pasado, dice en sus versos finales: "Y al regresar entre mis ropas encontré / la famosa bandera de los 33 / los fachos que aún la buscan no saben el secreto / que la bandera está en el bombo del Cuarteto". Esta canción no generó el escándalo judicial o/y político que sí generó "El día que Artigas se emborrachó", a pesar de que, y esto sí lo dice el Decreto del Poder Ejecutivo de 1952, la Bandera de los 33 sí es un símbolo patrio, y junto a todos los demás, y el pabellón patrio en particular, está especialmente regulado su uso, y las sanciones que se deriven de un mal uso de las mismas. Según declaraciones de Roberto Musso, antes de grabar esta canción "como aludía a la historia reciente quisimos saber qué les parecía la canción (…) y les dijimos que si tenían alguna objeción podía no ir en el disco. Hablamos con José López Mercado porque queríamos saber qué pensaban" (entrevista *Revista Tres*, 1° noviembre 1996, 38). La pregunta obvia e inmediata del periodista fue por qué no hicieron lo mismo con "El día que Artigas se emborrachó". La repuesta -¿obvia también?-, fue: "¿A quién le íbamos a pedir permiso?". La bandera de los Treinta y Tres Orientales, que estaba en el Museo Histórico Nacional, fue robada el 17 de julio de 1969, y el robo se lo adjudicó la "Organización Popular Revolucionaria 33 Orientales" (ROE 33).

40). Osvaldo Fattoruso es más enfático: “la letra es una mierda, nada aporta, es de muy mal gusto. Pero no hay que censurar” (N° 40, 40).

Como no podía ser de otra manera, los especialistas también dieron su opinión. El historiador Guillermo Vázquez Franco, escribe una larga carta a *Búsqueda,* en la que se suscribe a la idea de que toda censura es mala. Polemiza con el diputado Palomeque, expresamente, explicándole que decir que “Artigas está consagrado no es lo ideal, porque está olvidando que “también estuvo consagrada la teoría geocéntrica, hasta que cuatro siglos después de demostrada su falsedad, la Iglesia reivindicó a Galileo” (*Búsqueda,* jueves 7 de noviembre de 1996, Sección “Cartas al Director”, 62). Lo más interesante de su nota es que trae a la memoria –y al debate– un antecedente: el del “Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay” de Francisco Berra, cuando en 1883 es prohibido en las escuelas:

> Es entonces cuando interviene el poder político. Carlos de Castro, en su condición de Ministro de Gobierno de Santos, con fecha 13 de setiembre de 1883, ordena al director general de Instrucción Pública… que la enseñanza de la historia patria… no se dé ni por referencia, con arreglo al citado bosquejo, el que debe desaparecer del recinto en que se educa la niñez” (Sección Cartas al Director, jueves 7 de noviembre de 1996, 62).

Y después de mencionar la destitución de un catedrático de Historia en esas épocas, agrega: “Como se ve, no es un mérito de Benito Mussolini haber encontrado la fórmula del fascismo” (*Búsqueda,* jueves 7 de noviembre de 1996 Sección “Cartas al Director”, 62). La actitud final es condescendiente: no le gustó la música –prefiere el tango– pero sí la letra, porque lo hizo reír y “porque crea un jocoso contraste entre el amanerado academicismo oficial y el desenfado con que estos jóvenes imaginan a Artigas “mamao” aunque es sabido que no bebía alcohol” (*Búsqueda,* jueves 7 de noviembre de 1996, Sección “Cartas al Director”, 62). Claro que no fundamenta la certeza de que Artigas no tomaba alcohol.

Según Palomeque, (pero no fue el único que lo creyó), la clase política tiene el derecho de opinar (y censurar) sobre “la verdad histórica”, sobre la “verdadera poesía”, sobre los valores morales (“la letra es pornográfica”). La tal verdad histórica es ironizada –y cuestionada– por Javier Vázquez D’Elía en carta publicada en *Búsqueda* el jueves 21 de noviembre de 1996, quien critica a Palomeque su

invitación, "a sumergirnos, sin anestesia, en los 29 volúmenes del Archivo Artigas", y apoyándose en la mención de Edward H. Carr, Marc Bloch y Lucien Febre, entre otros, quienes "nos vienen demostrando que el conocimiento histórico se construye (…)"(Vázquez D'Elía, en *Búsqueda,* 21 de noviembre de 1996, 68). La clase política también tendría derecho a declarar "símbolo nacional" a un héroe, aunque esto implicara en los hechos casi censurar la investigación historiográfica. En artículo publicado en la contratapa de *Brecha* el 29 de noviembre de 1996, Marcelo Pereira es uno de los que pone al descubierto algo que "no es chiste", como él mismo dice, en relación a una canción que empezó siendo, justamente, un chiste, pero puso en evidencia temáticas muy serias: los símbolos, la patria y los ritos, por ejemplo. Pereira se pregunta "¿Símbolos de qué patria?", destacando la fuerte carga de subjetividad implícita en este último concepto.

> La noción de "símbolo patrio" es jurídicamente poco precisa, ya que remite a la definición de "patria" y ésta no figura en la Constitución (que además, no establece, entre los deberes de los uruguayos, el de ser patriotas). El diccionario de la Real Academia Española nos dice que "patria" es la "*tierra natal o adoptiva, ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos" (...)* vale decir, los vínculos con la patria y el respeto a sus símbolos se sienten, no se imponen" (Pereira, en *Brecha,* 29 de noviembre de 1996, Contratapa).

Pereira llama la atención en relación a los peligros de que se considere símbolo patrio "la figura de Artigas", como se planteó en medio de la polémica. Y luego de una serie de preguntas retóricas que funcionan por el argumento del absurdo, hasta la hipérbole ("¿Se seguirá permitiendo ejercer la prostitución en Bulevar Artigas? ¿Se ordenará a los Blandengues la ejecución sumaria de toda paloma que ensucie los monumentos del héroe?"), llega a lo que para él es motivo de alarma:

> Ríanse los lectores si lo desean –mientras pueden, porque soplan malos vientos para la libertad de reír– pero también alármense. Porque lo que se pretende es, en el fondo, obligar a todos los habitantes de este país, por quien sabe cuánto tiempo, a observar determinados ritos. No a sentir amor o respeto (porque eso no puede imponerse), y tampoco a mostrar amor o respeto (porque eso cada uno lo hace a su manera, y no excluye por supuesto el humor), sino a comportarse de la forma que, según las autoridades, guarde las apariencias del "debido respeto". Y esto es muy grave (Pereira, en *Brecha*, 29 de noviembre de 1996, Contratapa).

Historiadores uruguayos se sumaron al tema, muchas veces porque la prensa les pidió opinión. Carlos Demasi llama "infantilizante" a esta forma de entender al héroe (impoluto, perfecto):

> las notas negativas de la acción de un "prócer" no pueden integrarse conjuntamente a sus aspectos positivos en una construcción que tenga carnadura humana, más próxima a la falibilidad de nuestros contemporáneos; aquella imagen depurada debe aceptarse en su totalidad o ser rechazada en bloque, y en este caso, si se trata de la imagen de Artigas, el réprobo debe ser denunciado para escarnio público (Demasi, 1995, 36).

Cuando *Revista Tres* le pregunta su opinión a José Pedro Barrán, contesta que para él no hay delito, y que "sería un error prohibirla: el país se creó para ser libre" (N° 40, 40). El diputado Palomeque no debió quedar muy conforme con las declaraciones de Barrán, que le da más razón a la canción que a él.[314] Empieza recordando la leyenda negra, y admitiendo que "lo que dicen en la letra de que lo traicionaron es cierto". Brevemente reseña el proceso de construcción de su figura como héroe de la patria: "entre 1870 y 1880 comenzó una reivindicación con hombres destacados como Carlos María Ramírez y Justo Maeso". Reafirma con el peso de la Historia que "está documentado que Artigas tuvo aventuras con varias mujeres y que tuvo varios hijos", entiende que desde esa misma Historia "el rol de Ansina no está claro", y para colmo, acepta implícitamente el título de la canción como válido porque "en cuanto a la borrachera, dudo mucho que algún oriental no se haya emborrachado en el siglo XIX, con la abundancia de caña brasilera que

[314] Intenté entrevistar personalmente al ex diputado Ágapo Palomeque, pero solo pude hablar con él por teléfono. Cuando le mencioné el tema, pareció enojarse nuevamente, e insistió varias veces en que lo único que él pretendía en aquel momento era "que esos muchachos se arrepintieran", porque "no son unos cualquiera, no son unos murgueros que se suben al tablado y nada más", dijo. Cuando intenté agendar una visita a su casa, suponiendo que guardara documentos relativos al episodio, me aseguró que "no tenía nada guardado". Antes, yo había hecho el recorrido correspondiente en el Palacio Legislativo, donde las funcionarias me explicaron que cuando un legislador hace un pedido de informes, el material obtenido llega directamente a sus manos, y él lo conserva. Mi interés en ir a revisar directamente los documentos, cosa que no logré, se debía no a la polémica, que como se aprecia es accesible en la prensa, sino porque según me informara amablemente la Dra. Ana Frega, varios historiadores firmaron una nota explicando que declarando a Artigas (o a quien fuera) "símbolo nacional" se estaría impidiendo la investigación histórica. Pregunté a Carlos Demasi, a José Rilla, a Ana María Rodríguez y a Ana Ribeiro, y ninguno la conservaba. Algunos no la recordaban. De Gerardo Caetano no recibí respuesta.

había" (N° 40, 40). Y lo dice quien describió al detalle la cultura bárbara de la época.

Un poco de historia

El Cuarteto de Nos, y su "estilo" particular, ya era conocido antes de 1996. Como también eran conocidas canciones como "Torturador",[315] de Los Estómagos. El disco *Montevideo agoniza* (1986) de Los Traidores se perdió de dos canciones, que hubo que dejar afuera antes de que apareciera: la que dio nombre al disco, y la titulada "Buenos días presidente", en la que se le decía "regale tranquilo lo que queda de Uruguay". Para Bravo, lo que sucede es que los jóvenes empiezan a "portarse mal", en consonancia con esa necesidad de "emerger sin antecedentes",[316] de resistir culturalmente:

> En el bienio de la transición democrática 1985-1986 se produce una serie de hechos sociales y de acciones culturales –nuevo periodismo, poesía y punk-rock serán protagónicos– que dan origen al debate intergeneracional. Los jóvenes de la generación poética de los 80 (…) comienzan a portarse mal según el estrecho orden etario, jerárquico y patriarcal de una sociedad a la que, sumado a su propio conservadurismo, se la había expuesto durante doce años a discursos pseudo moralistas de torpe orden castrense (Bravo, 2016, 98).

Es así que entiendo que si confrontamos esta canción con la producción previa del grupo, el factor desencadenante de la polémica fue Artigas, no la irreverencia ni los "dislates". Una característica del grupo, según ellos mismos, es que "nos gusta usar la música para manifestar lo que pensamos. Nos quedamos en la adolescencia, no nos hacemos mucho drama por las cosas. Ese es el cuarteto *way of life*" (Musso, entrevista 1° noviembre 1996, *Revista 3*). Esto no parece ser cierto cuando se hace un breve repaso de temas anteriores, que sí se presentan temas trascendentes, como los mitos nacionales, pretendiendo hacerlos volar en pedazos. Y no es tan seguro

[315] La canción dice: "Eres solo un animal, un enfermo mental/. Máquina de torturar, programada para matar/. Y dirás que era tu deber, que sólo cumplías tu misión /. ¿Cómo pudiste llegar, hasta tal degradación?/.

[316] Son interesantes las declaraciones de algunos de los jóvenes entrevistados en "Mamá era punk" (1988), disponible en la web. (Consultar por ejemplo, https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg)

que no se hicieran problema por las cosas: antes de grabar la canción "Tupamaros" (1995), consultaron con el MLN; en relación a la canción "Tabaré" (1991), dice Musso, "le pedí a varias amigas profesoras de literatura sus interpretaciones" (entrevista *Revista Tres*, 1° de noviembre de 1996, 38). "Break it all", como cantaban "Los Shakers" pero con el visto bueno de profesores y políticos. Como señala Andrés Torrón,

> Fue con **Soy una arveja**, fonograma de 1987, que la idea del Cuarteto quedó más clara destacándose en el por entonces ascendente rock nacional. Sus canciones tocaban temas como la homosexualidad, la masturbación y las "perversiones" sexuales, la vejez, la muerte o la locura, sin prejuicios y con mucho humor. Esta propuesta se iría profundizando en sus posteriores trabajos, que además, incorporarían ciertos elementos de la cultura popular, como el humor carnavalero y la música tropical, generalmente considerados de mal gusto por gran parte del público "bien pensante". (Torrón, *Brecha*, 1° de noviembre de 1996, 19, negritas del autor).

Antes de 1996 el grupo ya había incursionado en temas paródicos del canon nacional (el canon literario, el canon épico-heroico y el canon musical): tupamaros, banderas, milicos e himnos forman parte de su repertorio. Pero, insisto, solamente con Artigas, los orientales se levantaron en armas. "Tabaré, that's right" (1991), se ríe de Zorrilla de San Martín, de su personaje Tabaré, pero sobre todo de la escuela como institución, que lo presentó como paradigma de literatura nacional.[317] La canción nos da la versión paródica de los actos escolares, contracara de los mencionados en el capítulo 1:

> Buenas noches tengan todos en este seminario
> soy una persona de buen gusto literario

[317] El mestizo Tabaré estuvo presente en el imaginario nacional no solo por el libro de Zorrilla, sino por su difusión en el ámbito escolar, sobre todo a través de la imagen visual. Cuando no existía la oferta ni la variedad de hoy al momento de comprar cuadernos, los alumnos concurríamos a la escuela con los cuadernos "Tabaré", cuya tapa mostraba el dibujo de Tabaré agonizante, rodeado de la "salvaje primavera" de la naturaleza nacional. Una vez llegados a la educación secundaria, era uno de los temas presentes en los programas de 3er. año de ciclo básico. Zorrilla figura hasta hoy en los Programas oficiales de Educación Secundaria. Está como uno de los autores uruguayos optativos entre una lista de aproximadamente cincuenta, en el ítem titulado "Lírica", en competencia con la "Poesía en la música popular" (aquí no se usa la expresión "lírica") donde aparecen Ruben Lena, Osiris Rodríguez Castillo, Zitarrosa y varios más. Hasta el día de hoy existen las hojas Tabaré, pero ya sin ningún tipo de dibujo. Sí ha quedado el nombre, que es común ver a diario, como por ejemplo el mismo Presidente Tabaré Vázquez, Tabaré Cardozo (de la murga Agarrate Catalina), el diputado Tabaré Viera, el futbolista Tabaré Silva, por nombrar algunos. Habría que investigar, pero no es esta la ocasión, si el poema de Zorrilla fue el origen de la elección del nombre, o no.

hoy disertaré sobre un libro especial
que leí cuando era chico y me lo hicieron recitar
ustedes pensarán que soy un resentido
pero tenían que verme con lentes de contacto celestes y con plumas
con una bombachita y gritando aú aúa

El romántico Tabaré, según la canción "sufrió de Edipo",

amó a una española que era igual que su mamita;
y fue el precursor del racismo nacional
con los de su propia raza estaba todo mal.[318]

Blanca, la española, "era virgen y se había calentado". Y, para colmo,

se puede concluir de esta historia de idiotez
que la garra charrúa tan solo un cuento es
(…) flor de teleteatro que se harían los porteños!
La disertación ha llegado a su fin!
Que en paz descanses, Zorrilla de San Martín.

En "Zitarrosa en el cielo" (1994), el grupo arremete contra uno de sus temas más emblemáticos, "Stephanie":

Zitarrosa en el cielo me contó una vez
que la historia que él contaba había sido al revés
no se había levantado a una yira brasilera
pero el nombre de la mina sí que era de veras
Stephanie era la princesa hija de Rainiero…

"El Primer Oriental desertor**"** (1994), dice que "a mí la patria me chupa un huevo", y entonces no pelearía por ella. También juega con los miedos nacionales: "escuché en Radio Clarín que al Uruguay lo invadió Brasil", versos que ponen en evidencia la fragilidad de la patria. La mención a Artigas es para mostrarlo en su momento de derrota, y en cierto sentido anticipa uno de los aspectos que más molestó después en "El día que Artigas se emborrachó":

de Artigas en mí solo hay
las ganas de borrarme al Paraguay

[318] Un año después, el 31 de enero de 1992, *Brecha* publica un artículo de Javier García Méndez, titulado "Tabaré o la Leyenda Blanca", en el que, desde la crítica literaria, hay coincidencia. García Méndez rastrea cómo son presentados los indígenas y los españoles en el texto, llegando a la siguiente conclusión: "Los dos ideologemas pareados sobre los cuales el texto construye su coherencia –*los indios son bestias, los españoles son hombres*– implican una concepción jerárquica de las especies de hombres que no es abusivo calificar de racista" (García Méndez, *Brecha*, 31 de enero de 1992, p. 16).

con el primer grone que ande por ahí
seré el primer oriental desertor.

A partir de la alusión indirecta a Ansina ("grone"), y a Los Treinta y Tres Orientales, mitos nacionales aparecen rebajados al nivel de "historieta" que "sólo un escolar o un milico se la cree".[319] La entonación paródica del Himno a la Bandera (esta sí un símbolo nacional según la Ley), utilizada prácticamente al puro efecto de la rima (color-tricolor-desertor), termina de desacralizar los mitos nacionales. En esta canción se dice:

dejen de molestar
no me van a conquistar
ni en dictadura militar
yo jamás grité el 'tiranos temblad'.

Este sí es ubicarse en un lugar de enunciación absolutamente disidente, del discurso "honorable" tradicional ("no sería ningún deshonor / ser el primer oriental desertor"), y también del discurso militante y de resistencia opositora al régimen militar, con su propia épica.[320] Sin embargo, no fue hasta 1996, con la edición del disco "El tren bala", que el Cuarteto adquirió de forma masiva el "honorífico" título de "transgresor". La diferencia la tiene bien clara Roberto Musso: "con el disco *Otra Navidad en las trincheras,* lo único que faltó fue la polémica a nivel

[319] En el Año del Sequiscentenario de los Hechos Históricos de 1825, más conocido como "Año de la Orientalidad" (1975), la dictadura militar emprendió una serie de conmemoraciones que se centraron en los Treinta y Tres Orientales y su gesta, y en particular en Juan Antonio Lavalleja. Quizá uno de los episodios más llamativos en ese contexto, haya sido el afán de los militares por hacer una lista oficial de esos treinta y tres hombres "adoptando la resolución de elaborar una nómina según el orden dispuesto por el pintor Blanes" (Markarian y Cosse, 40). "El 'Juramento de los Treinta y Tres Orientales' era reformulado hasta convertirlo en prueba de la veracidad de los mismos hechos que en su origen había contribuido a exaltar. La lectura histórica oficial equiparaba la representación paradigmática de la 'Cruzada Libertadora' con el análisis documental" (Markarian y Cosse, 39). No es difícil relacionar este episodio con el verso citado.

[320] La imposibilidad de decir lo que se pensaba, generó varias prácticas metafóricas, más o menos creativas, más o menos sutiles en el vivir cotidiano. La obligación de cantar y escuchar de pie el Himno Nacional en el cine, no podía ser obviada. Pero ello mismo generó una táctica (Certau) de resistencia, una "treta del débil" (Ludmer), cantando más fuerte justamente el verso "Tiranos Temblad", entre signos de exclamación. De ese modo, se cumplía el mandato, desobedeciéndolo a la vez. El gobierno militar ejerció su estrategia (Certau): cambió la música del Himno, para que se cantara más bajo esa parte. El resultado musical fue imposible de aplicar, en un Himno que no armoniza bien la letra con la música ya desde su origen, y cuyo principal problema es el uso excesivo de la hipérbaton, además del poco cuidado en el manejo de ritmos y cesuras (Aharonián, 2012, 4). Remito al artículo de este autor "Que el alma pronuncia" (según bibliografía) para más detalles.

parlamentario o judicial, porque la hubo en radios por el tema de la pornografía" (Musso, en N° 40, 38). Efectivamente, esta vez las instituciones estatales o sus representantes se sintieron en la necesidad de acusarlos. Según Musso se pregunta en esa misma entrevista, "¿Por qué no podemos jugar con algunas cosas? ¿Porque están allá arriba?". Parece ser que sí, que Artigas es una de esas cosas que están allá arriba. Y no solamente en el monumento de la Plaza Independencia. Cuando el diputado Palomeque aconsejaba al Cuarteto de Nos que "sigan creando, puesto que tienen éxito, pero corrijan la letra. Tiene que haber un límite" (N° 40, 39), estaba volviendo a lo viejo, y autoritario, además. Pero, ¿qué había que corregir? Con el humor corrosivo característico del grupo, se presenta a un Artigas borracho y excedido. Roberto Musso insiste en lo humorístico. Según él, se le ocurrió primero el título y le pareció gracioso. Ante la pregunta de si la pregunta nació del humor o de la revisión histórica, Roberto Musso contesta: "Fue el humor. No me interesan las revisiones históricas". Le pareció graciosa "la posibilidad de que un prócer se emborrache", o "en realidad son las cosas que hubiera hecho yo borracho" (N° 40, 38-39). Pero simultáneamente reconoce que "me gusta hacer canciones que tengan doble, triple lectura" (p. 39), "nos gusta usar la música para manifestar lo que pensamos" (*Ib.*), "si querés, es contra los mitos" (p. 39), y que "las letras del Cuarteto, queda feo que lo diga, no son tontas, no ponemos la primera pavada que se nos ocurra" (*Ib.*). La letra comienza con un recitado, que parodia una de las frases más celebres de Artigas:

> Mi autoridad es la hermana de vosotros
> y ella se deja ante mi presencia soberana

que instala al héroe en un discurso sexual mantenido en los versos siguientes, que generó la acusación de "pornográfica": "ese día dejó como a diez embarazadas"; "le dijo a Posadas 'agarrala que me crece'. Los versos que molestaron a los colectivos afro involucran lo sexual ("me gusta esa china / y en realidad no era otro que el negro Ansina"). Y la temática sexual involucra al cuerpo. Y el cuerpo involucra la pornografía que invocaba Palomeque. Que le guste Ansina o que la hermana "se deje" implica decir lo que no se puede decir (pero que todos saben que sí, efectivamente, se puede hacer). Tal vez Palomeque fue el abanderado de esa

parte de la sociedad uruguaya que mostraba un "pánico inconfeso" a decir las cosas por su nombre, como ya había apuntado Gabriel Peluffo años antes, y que todavía se mantenía.[321] Para Bravo,

> ese recipiente vacío que es la pornografía se llena según los parámetros de quienes juzgan, y aun regulan, lo que el conjunto de una sociedad estaría autorizada a recepcionar en materia sexual. Dicho de otra manera: la prohibición y/o censura que pesa sobre las artes ha sido históricamente motivada por el tabú que lo sexual suscita en una determinada sociedad (Bravo, 96).

La categoría de biografía social de Mendívil es útil también en este caso, aunque no hay como en "A don José" distintas versiones. Pero sí se podría hablar de "reescrituras" (y de "relecturas") en tanto que la canción tuvo una historia: en el principio fue la letra, en segundo lugar la polémica, y recién después, la canción. Cuando "El tren bala", por fin salió, fue precedido por una discusión mediática de la que no se pudo separar, y que resumí antes. La canción se "cargó" de un contenido que excedía lo estrictamente musical o "literario". Se volvió un objeto público y político (en tanto afectó a la polis, pero en tanto también que la clase política-letrada se valió de ella). La canción fue una buena (o más bien, oportuna) excusa para discutir otros temas. Es teniendo en cuenta esto que es válida la pregunta del participante en la web citado al principio. Si El Cuarteto de Nos se animaba o no a cantar la canción, era una pregunta que presuponía su biografía social. También era válida porque el Bicentenario mismo puso en primer plano la figura de Artigas –de bronce, sobre el pedestal– y de la nación.[322]

---

[321] Citado por Luis Bravo (2016, 110) quien además, agrega que este pánico era el que "la sociedad uruguaya mantenía no solo con lo sexual sino más profundamente con toda la corporalidad en conflicto: el cuerpo torturado, con el cuerpo castrense; el cuerpo juvenil, con el cuerpo gerontocrático del Estado, y su cuerpo legislativo" (109). En relación a los cinco números de "La Oreja Cortada", de 1987 a 1990, dice: "puede constatarse cómo el asunto de la corporalidad se asumió como elemento de erotización en la rebeldía política, y cómo la represión sexo política, a derecha y a izquierda, combatió la erotización juvenil como cuerpo de choque"

[322] La *Revista Tres*, que como vimos fue la primera en publicar la letra y prender la mecha, ya había jugado antes con esta imagen. En la entrevista que le hace al grupo, publicada en el N° 40, la imagen que ocupa todo el centro de la página es la de los cuatro integrantes del grupo en la Plaza Independencia, con la estatua de fondo. Además, están todos vestidos de smoking (moña incluida), aunque en actitudes sueltas, nada formales ni rígidas. La sonrisa –casi risa– con que posan, la guitarra que cuelga del hombro y el saludo cotidiano con la mano con que posa uno de ellos, ofician a su vez de elementos disonantes –desafiantes– de la formalidad de la ropa. Hay que recordar además, que

Aunque, según queda evidenciado en este capítulo, el bronce, el mármol y el pedestal (en Artigas y en la Patria) siguieron estando presentes en las historias infantiles que necesitan un Artigas que muera a caballo; en los lectores que compran novelas donde los Artigas no trataban mal a los esclavos; y en fiestas que ponen en lo alto, literalmente, a mujeres payadoras, la canción de El Cuarteto de Nos, coreada por cientos de personas allí muy cerca del Centro Militar, pareció por fin, lograr un Artigas más humano –con sus vicios y virtudes– con el que los orientales de 2011 se pudieron identificar. Y celebrarlo.

en sus primeras presentaciones el grupo se vestía como viejas. Esta foto es un gesto que dialoga con la polémica más que con la canción.

Conclusiones

Euclides el zapatero, entrañable personaje de *La siesta del burro* (2006) de Héctor Galmés, descubre, después de mucho leer, que "la manera más eficaz de destruir la verdadera imagen de un hombre es levantarle un monumento en cada esquina" (Galmés, 33). Euclides también observó que "El Estado concedió autorización para que el nombre del general rebelde figurase en todas partes. Hubo infinidad de artículos marca Bernal: jabones, escobas, cepillos, hojas de afeitar, alimentos envasados, golosinas y cigarrillos" (Galmés, 33). El héroe se había instalado no solo en los monumentos, sino también en un sinfín de objetos de uso cotidiano. Lo que Galmés imagina en su novela, es más parodia de la realidad que pura ficción. Porque las similitudes entre Bernal Ortega y José Gervasio Artigas son muchas.

En 1950, la misma Comisión Delegada del Ministerio de Defensa Nacional que organizó el velorio del Prócer en el Obelisco y que imaginó la primera película documental sobre Artigas, hizo una observación similar a la de Euclides el zapatero: "hay marcas de fábrica, autorizadas por el Estado, que llevan el nombre del Prócer y que por la índole de los artículos mismos, sería necesario el cambio de denominación" (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, Junio, Julio y Agosto de 1950, 293). Su propuesta concreta en el marco de la celebración, fue entonces limitar el uso del nombre, del retrato, la bandera y el escudo del General Artigas[323]. Los integrantes de la Comisión, pretendían restringir la circulación del nombre Artigas, que se estaba volviendo simple marca registrada, aunque en ese mismo informe habían propuesto la divulgación del retrato del prócer –en un gesto muy semejante al de Gerardo Ubaldo Genta–, en todas las oficinas. ¿Una incoherencia? No. Una lúcida percepción: la imagen de Artigas era de tal magnitud, que se estaba escapando de los circuitos "adecuados" –normativos, institucionales– que la podían domesticar y unificar, y se estaba "desparramando", sin orden (sin "la" orden de nadie y sin "el" orden correcto) por objetos inapropiados en lugares inapropiados: el espacio

[323] Ver el artículo completo en BMDN , página 293, en Anexos.

personal y doméstico de sujetos individuales. Tampoco pasaba desapercibido que el valor simbólico del héroe se estaba mercantilizando al usarse como marca de fábrica. La Comisión reconoce también, que la magnitud del hecho es "imposible avaluarse, [por eso] no pasa de ser la proposición patriótica que, de alcanzarse, estaría sujeta a estudios jurídicos por el conflicto de derechos que originaría" ((BMDN, Tomo XLVIII, 1954, Junio, Julio y Agosto de 1950, 293).

Tenían razón. Era imposible avaluarlo, y lo siguió siendo. En los años 70, cuando se estaba construyendo el Mausoleo, uno de los requisitos del proyecto era que

> el granito a utilizarse debía ser del mismo tipo, calidad y colorido que el que se empleara para el basamento de la estatua del Prócer; y este procedía de una de aquellas canteras de Pan de Azúcar, de donde procediera el que Piria regalara para la construcción de la mencionada Estatua (en *Revista Habitat*, N° 29, agosto 1977, 20).

Hubo que reabrir la cantera y acondicionar la zona de acceso, para obtener las ciento veinte toneladas que se necesitaban. Y se hizo, sacando de allí cuatro tipos distintos de granito. El que se usó en la estatua del prócer, se llamó "Artigas", por la iniciativa de un ingeniero, que le puso ese nombre[324]. Aparentemente, a nadie le molestó.

En el año 2011, Martín Atme, que sale con su cámara a la calle, se encuentra al Artigas de Blanes "transformado en una mezcla de Tarzán y Charles Atlas" (Andacht, 50) en una puerta de chapa, y en la parte interna de un inodoro, donde "con la técnica del esténcil (…) en ese mundo inhóspito surge impertérrito un perfil de billete de don J.G.Artigas (…) de un boceto de Blanes, con el rostro mirando hacia la derecha" (Andacht, 50). Atme encontró a Artigas en un inodoro, en un billete, en un cartel. Y también encuentra, y "patas arriba", una bolsa de portland de "Cemento Artigas", en medio de materiales de construcción. ¿Sería esa marca

[324] "En ellas [las canteras] y dentro de distintas variedades, pueden extraerse granitos tipo 'Artigas' (así llamado por el Ing. Mc Millan, en 1932, por haberse utilizado en el Monumento al Héroe" (en *Habitat*, 20).

de fábrica la que ya molestaba en 1950?[325] ¿Por qué? ¿Es válido el bronce para mostrar la eternidad del héroe, pero no el cemento, que también es durable, y nacional además? Según otras fotos, el máximo héroe y primer general, se transforma por obra y gracia de la fotografía de Atme (pero también del anónimo ciudadano que colocó carteles junto a su imagen), en portero, o en el encargado de informes, o en el que indica junto con una flecha hacia dónde está el circuito de votación, o en el que acompaña el anuncio de "Montevideo Gas". También estas fotos atestiguan la efectividad de la iniciativa de Gerardo Ubaldo Genta, "Artigas en el bronce simbólico", aunque probablemente no lo imaginara del mismo modo.

No hubo ningún decreto que prohibiera a los ciudadanos a inscribir el nombre de Artigas en objetos cotidianos. Los ejemplos del cemento y del granito "Artigas" son ilustrativos. La tradición de poner este nombre a "cualquier objeto" no se había instituido (no venía de ninguna institución), ni tenía la fuerza de la ley (ninguna norma jurídica indicaba que eso se pudiera o no se pudiera hacer): la decisión provenía de personas individuales (los dueños de la empresa, el ingeniero), que así también, inventaron una tradición: utilizar el nombre Artigas en cualquier objeto o situación común, de tal manera, que instalaron a Artigas en el imaginario nacional, pero por vías tan subjetivas, tan esparcidas, que es difícil identificarlas. Pero están y perduran. Y por ellas también, Artigas entró a las casas y a la cotidianeidad de los orientales. Y se volvió familiar, un símbolo fácil de reconocer. Según Gadamer, re-conocer "no es volver a ver una cosa, sino reconocer algo como lo que ya se conoce" (Gadamer, 113). Como símbolo que ya era, Artigas se podía volver a ver en cada plaza y monumento, pero no solo viéndolo, sino reconociéndolo como lo ya conocido desde un espacio más íntimo también. No desconozco la contrapartida que señala Andacht: la superabundancia de imágenes puede generar saturación y "anestesia" frente al prócer. Pero esa es solo una de las opciones. La contraria también es válida. Según Andacht,

[325] Según la página web de la empresa, esta existe desde 1919, y hasta mediados del siglo XX fue la única en su rubro, además de la pionera (consultado en http://www.cemartigas.com.uy/es/, 20.11.2018, hora 10)

> En nuestro mundo uruguayo, post-batllista y moderno, el operativo de sobre-exposición icónica del prócer, con fines burocrático-educativos, habría conseguido el efecto involuntario pero eficaz de desdibujar hasta el desvanecimiento su figura, su importancia, sus ideas (Andacht, 2011, 45).

Pero las mismas fotografías de Atme que Andacht comenta parecen desmentir esta afirmación. ¿"Desvanece" la importancia de Artigas que alguien tome una lámina del cuadro de Blanes "Artigas en la Ciudadela", y se valga de palillos para adornar –tal cual emblema- la ventana de su casa? ¿No es acaso una adhesión más, una reproducción más? ¿Son las fotografías de Atme y el ensayo de Andacht los que sacuden "con violencia la pereza de los sentidos" (Andacht, 2011, 45), o son las personas que se apropian de imágenes institucionales del héroe para volverlas personales, íntimas?

En los capítulos anteriores puse en evidencia que ese reconocimiento del héroe ya construido, se fortaleció también a través de rituales: cantar en un teatro colmado el "Himno a Artigas", hacer un silencio solemne y majestuoso frente a sus restos en el Obelisco o en el Mausoleo, bailar y cantar en las plazas desbordadas de una fiesta colectiva, todas fueron formas institucionalizadas –dirigidas– y normativizadas de alguna manera, pero también fueron capaces de generar la cohesión de la colectividad que todo poder utiliza para legitimarse. Como dice Baczko, "la imaginación está en el poder desde siempre (…) todo poder se rodea (particularmente el político), de representaciones colectivas, que en el ámbito de lo imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital" (Baczko, 12).

Por lo tanto, se puede postular la existencia de dos vías claras, evidentes, rastreables tal como aquí se hizo, que voy a llamar la "vía institucional" y la "vía normativa". La vía institucional –política y cultural– se manifestó en la voluntad de hacerle una ceremonia digna a sus restos desde 1856 junto con la necesidad de crear un Panteón de hombres ilustres; en la organización de las celebraciones del Centenario de su muerte; en la participación de la Academia y el mundo del arte –historiadores, artistas plásticos, escritores y las instituciones que los albergan, llámese Universidad de la República, Academia Nacional de Letras, u otras–. La

segunda vía fue la vía normativa (jurídica**)**, estrechamente relacionada con la anterior: emitir un decreto que obligara a poner estatuas y cuadros; promulgar una ley que impusiera una celebración o declarara feriado una fecha. La institución (Cámaras Legislativas, Presidencia) decide (instituyen) celebrar la conmemoración, pero estas se deben ajustar a la norma: el decreto N° 484 de 1856 que decide tributarle honores fúnebres, el protocolo del Ejército que los regula, votar un fideicomiso que administre los recursos según la reglamentación vigente. La Academia de Letras hubiera querido dar a conocer las composiciones poéticas no premiadas, para que todas las que quisieron exaltar al héroe fueran conocidas, pero la normativa no lo permitía. Aunque ambas vías tienen en común la deliberada intencionalidad de "ordenar", de "instituir" algo, como se desprende de estos pocos ejemplos, no siempre son coincidentes en su accionar.

Sin embargo, en cada caso, hubo, "irrupciones", manifestaciones espontáneas, particulares, iniciativas privadas que aunque no tuvieron la voluntad (ni el poder) de institucionalizarse en su origen, finalmente se impusieron. Carlos Demasi, basándose en la noción del "sueño de la nación" (Gourgouris) destaca "la peculiaridad de crear una realidad a partir de una 'fantasía' compuesta de elementos simbólicos y afectivos" (Demasi, 2005, 1030). Son los elementos afectivos los que aquí estoy destacando: las iniciativas privadas que terminaron incorporándose a las celebraciones públicas, son las que incluyo en una tercera y última vía que llamo "subjetiva - personal", porque partieron de iniciativas particulares, de personas que, sencillamente, "admiraron" a Artigas, y se sintieron "honradas" haciendo algo por él. Estas personas, sin proponérselo, generaron –inventaron– tradiciones, incluso la de poner su nombre en una marca de cemento.

En los capítulos anteriores hay varios ejemplos: en el primero, el eje fue el "Himno a Artigas", compuesto por Ovidio Fernández Ríos y con música de Santos Retali. No recibieron una orden para hacerlo, ni hubo una norma legal que lo indicara. El "Himno a Artigas", nacido de la vía subjetiva, se "institucionalizó" cuando el Banco República otorgó el préstamo para que Svetogorsky publicara sus "25 cantos para la juventud", que se multiplicó ilimitadamente a la cantidad de

maestras Juanitas que asistieron a sus clases y que a su vez, lo enseñaron a los alumnos, porque así quisieron. Lo hizo al tiempo que Fernández Ríos entendió que era necesario registrar en una institución –AGADU– su autoría, y que una institución más fuerte todavía, Enseñanza Secundaria, reglamentó que se dictara un "Curso de iniciación artística". Artigas no hubiera llegado a ser "la zona de concordia" sin la cantidad de "vías" subjetivas, individuales, que decidieron cantar ese himno y no cualquier otro de todos los posibles. Como se aprecia en la fotografía de portada, más de un niño debe haber cantado ese himno junto a un busto de Artigas. En el 2011, patricia (sic), en la página web del Bicentenario reclamó que se interpretara. La enorme cantidad de bustos, también surgió de esta vía personal: un militar y mal poeta, Gerardo Ubaldo Genta, que tuvo la idea. Obtuvo la vía legal: un decreto sin número del presidente Baldomir en 1941, que hace acuerdo con la idea, y facilita llevarla a la práctica. Y que los mandos militares institucionalizan cuando proponen la divulgación del retrato del prócer en "despachos de jefes, salones de actos, aulas de unidades y escuelas, casino de oficiales y tropa, etc., en todas las reparticiones militares" (BMDN, Tomo XLVIII, 1954, Junio,Julio y Agosto de 1950, 291. Ver anexo).

La canción "A don José", también surgió así: Lena pretendía que sus alumnos "se acercaran" a Artigas, con palabras más accesibles, con un nombre más conocido, más cercano: José. El decreto que transforma la canción en "Himno Cultural y Popular", del año 2003, aúna la vía legal y la institucional a la vía personal, para cumplir lo que Lena había querido, un Artigas accesible. Aunque los gestores se habían olvidado de invitar a la fiesta del 10 de octubre nada más ni nada menos que a Los Olimareños, que como dice *jmb* (sic) en su participación en la web, recién "a último momento se confirmaron". ¿Acaso otra vía subjetiva-particular interfiriendo con las otras dos?

Las historias mínimas y personales que incidieron en el tratamiento de los restos materiales y errantes de Artigas, son tal vez las más elocuentes en este sentido y son las que desarrollo en el Capítulo 2. Por ejemplo, la del ebanista y blandengue Julio Alfonso, el restaurador dos veces consecutivas de la urna, que vivió su trabajo

como un honor, y a pesar de estar jubilado y enfermo quiso restaurar, por última vez, la urna, como un legado al país, casi como su testamento antes de morir, aunque por motivos biológicos obvios esta no pudo ser una costumbre permanente. La bandera que en 1856 envolvió los restos de Artigas, fue iniciativa personal de José María Roo, que de esa manera honraba al Padre de la Patria y al suyo propio, que a su vez había hecho la que enarboló Otorgués el 25 de mayo de 1815. Pero si un museo la conserva, entonces las instituciones la adoptaron. Y por lo menos se mantuvo la tradición hasta 1999, cuando reacondicionando los restos, se encontró la bandera apolillada.

Estanislao Vega fue quien, por iniciativa personal, "obtuvo particularmente para sí la lápida que hasta hoy las instituciones guardan en el Museo Histórico Nacional, gracias a que a Vega se le ocurrió (no había una norma jurídica ni un mandato institucional que lo obligara a ello), porque consideró "un honor hacer de ella un presente al Gobierno". Es más, inventó una de las tradiciones más perdurables: la forma de la urna. No existía una norma jurídica –una vía jurídica– que lo exigiera. Pero la tradición se impuso.

No mucho después, en 1863, Pedro Bauzá, otro particular aunque en este caso vinculado a las instituciones como Director del Cementerio Central, decidió hacer una nueva urna "de madera fesonada de plata y un pedestal", porque pensó, y lo escribe, "en nuestro decoro nacional". La vía subjetiva-particular estaba directamente incidiendo en la institucional, porque de ahí en más, la urna siguió mejorando y se mantuvo la preocupación por mantenerla y restaurarla. Pero ya dejó de ser simple problema de particulares, para formar parte de las preocupaciones del Estado: del honor particular, al decoro nacional (aunque en procesos muy estrechos, difíciles de desligar). Los Blandengues son los custodios "naturales" del Prócer. Esa es la expresión que más utilizaron los funcionarios entrevistados en el Museo de los Blandengues, sito en el Cuartel de Blandengues en la calle General Flores, y que no es el original cuartel de Blandengues, que estaba en Maldonado. Pero, y esto es tal vez lo más interesante, es tan alto el grado de compenetración con esta tradición, que ninguno de los funcionarios, sin importar su grado militar, me dijeron

qué había exactamente en la urna, aunque algunos dejaron entrever que lo sabían. Si por vía institucional los Blandengues custodian a Artigas, por decisión personal ellos sellaron –otra vez– la urna con su silencio. Ya quedó dicho que cuando se les solicitó la normativa que les prohibía hablar del tema, informaron que no la había. Pero de los restos de Artigas no se puede hablar. Por vía personal y subjetiva, por tradición, no por normativa legal. Como tampoco se puede –se pudo– fotografiar. Tampoco hay una normativa que lo impida. Simplemente, nadie lo hizo. No se debía hacer. No se quería hacer. No se hace. Este ejemplo muestra la intrincada red de operaciones en torno al héroe: una institución estatal, tan burocráticamente organizada –como vimos en los protocolos de honores fúnebres, por ejemplo–, "genera" normas que no están escritas. La tradición de los Blandengues de no hablar de los restos mortales de Artigas, se difunde a otros ámbitos, y se transforma en *la* orden de no decir y en *el* orden correcto: no se habla de esos restos. En definitiva, instituciones, normativas y sujetos individuales fueron imprescindibles para lograr que Artigas fuera la zona de concordia que es.

Propongo, por eso, una mirada de la construcción del héroe que califico como "espesa". Artigas sale de un espesor, que no solo está conformado por los relatos literarios, historiográficos o artísticos. También fue construido desde cada nombre y/o cada gesto que iniciativas particulares generaron. Ángel Rama se refiere al "espesor literario" para explicar "la superposición, en un mismo tiempo y lugar de diferentes expresiones literarias" (Rama, 1995, 17), y las tensiones y confluencias que se dan entre ellas. Por su parte, y ampliando la noción, Achugar entiende que

> uno podría hablar del espesor de la cultura, del teatro, del libro, del cine, de las danzas, de las fiestas tradicionales. Y él decía [se refiere a Rama] que junto con el gran texto o el gran autor, hay un *espesor*. Homero no sale de la nada. Borges tampoco. Salen de un *espesor cultural*, de un espesor literario (Achugar, 2009, 18).

¿No es posible, entonces, también postular la noción de un "espesor heroico" para entender que así como Homero, un héroe tampoco sale de la nada? Ya se ha establecido que los héroes, como las naciones, son construcciones, y que se necesita un sustrato material básico, y en general se ha insistido en la importancia de las instituciones y las normativas para hacerlo. No dejo estas dos vías de lado, pero

entiendo que no son suficientes. El "espesor heroico" supone una noción más abarcadora por la heterogeneidad de elementos que incluye, pero también por la forma en que se presentan, que siempre es dinámica. Además pone el acento en el "grosor", en las capas de sedimentos que lo conforman, como en una piedra: se perciben las capas, pero no se pueden delimitar con total precisión, porque una de ellas es la conformada por la vía individual-personal, la que se puede narrar pero no fechar en decreto: la que en última instancia hace posible un Artigas que pueda crecer, como rizoma: desde cualquier lugar, conectando vías, "siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas" (Deleuze, y Guattari, 26), y permite cuestionar y poner en evidencia los distintos –hegemónicos o no tanto– relatos de la nación, en última instancia, siempre ficcionales. Al respecto, propone Achugar que "tal vez, el único camino verdaderamente democrático sea (…) la postulación del rizoma: la fundación rizomática de la nación. La fundación, aclaremos no datada de una vez y para siempre en un parto milagroso, sino la fundación permanente" (Achugar, 1995, 23).

Esa red espesa presupone el símbolo. El héroe lo es, porque reúne sus características: "está inserto en una constelación de relaciones con otros símbolos" (Baczko, 29): himnos, poemas, novelas, mausoleos, cortejos fúnebres, imágenes. Y como todo símbolo, es solidario con otros símbolos, que se refuerzan cada vez que se utilizan.

> No es que un solo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una «potencia» simbólica suplementaria (Durand, 17).

Y presupone el rito (y las conmemoraciones lo son). Los cantos, los actos públicos, las honras fúnebres, las fiestas celebrantes tienen en común los tiempos que confluyen. Los ritos repiten el original tiempo mítico de la primera vez, del primer héroe, del primero hecho importante. Los cantos y las honras fúnebres vuelven al héroe fundador, "dador" de un origen. Y lo transforman así en mito. Repetir la forma de la urna original, al menos en su aspecto exterior, es hacer presente el tiempo mítico en cada secuencia del tiempo histórico (Eliade): es repetir el acto de apropiación y homenaje de los restos que Vega realizó la primera vez.

Hacerlo es también (de)mostrar la "eternidad" de la nación, en este caso, a partir de su héroe. Según Levi-Strauss, el mito "refiere siempre a acontecimientos pasados (…) pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que esos acontecimientos forman una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro" (Levi-Strauss, 189). Artigas es una estructura permanente, y a la vez, dinámica de la nación. Por otra parte, el ritual, estrechamente vinculado a la fiesta, "rechaza todo aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos" (Gadamer, 99). Al ser periódicos, la vuelta del héroe al tiempo histórico está asegurada. Aunque solo en 1950 se hubiera entendido que estaba pasando revista a sus tropas. Por último, las conmemoraciones centenarias, las que "cumplen cien años" especialmente, dan cuenta de la viabilidad, de la permanencia, de la comunidad que rememora.

***

En las páginas anteriores fundamenté la importancia de los himnos como formadores de identidad nacional (capítulo 1), de la ciudad de los muertos en la ciudad de los vivos (capítulo 2). En ambos casos, la argumentación partió de nociones teóricas aplicadas al caso particular de Artigas, pero que pueden generalizarse a la construcción de lo heroico en general. El canto, en sentido amplio como ha sido utilizado aquí, y las honras fúnebres en todas sus manifestaciones, constituyen, y retomo una cita anterior, "los signos visibles de la perennidad de la ciudad" (Ariés, 76). En los dos primeros capítulos, me concentré en ambas manifestaciones, desde el "Himno a Artigas", y la Ley N° 484 de 1856 ordenando sus honras fúnebres, a los que considero fundacionales, por ser, como quedó explicado, los generadores de tradición. Las prácticas continuadas generadas por ambos hitos fundacionales, como se desarrolló exhaustivamente en estas páginas, me llevaron directamente a otro tipo de tradición, presente desde las Fiestas Mayas (o antes, desde la Revolución Francesa a quien tanto deben los imaginarios de nuestra independencia también): la tradición de conmemorar a partir de la celebración y la fiesta. Seleccioné tres conmemoraciones que considero ejemplares en relación al "símbolo" Artigas, y a la vez, de diferente carácter: la de 1950 en el

Centenario de su muerte, me permitió intersectar las honras fúnebres con la solemnidad de la muerte "civilizada" en una celebración masiva, además de integrar un elemento novedoso para el momento como el cine que la registró, pero que todavía se mantuvo en el ámbito letrado "tradicional" de la literatura mayormente épica, según muestran las discusiones de la Academia Nacional de Letras. Acá las historias mínimas, las vías subjetivas-particulares, se pueden inferir, entre otros ejemplos, a partir de las imágenes del Velorio filmado y documentado en la película; o de la dedicatoria "a mi padre" con que Sara de Ibáñez encabeza el poema ganador (Capítulo 3). Cada niño que tira una flor, cada madre que da la mano a su hijo para ir hasta la urna, cada rostro popular en primer plano conforman iniciativas particulares (asistir, ofrendar la flor, acompañar el cortejo) que redundaron en la grandeza y masividad de un acto institucional, organizado a partir de innumerables normas jurídicas que lo organizaron.

En la conmemoración que empezó en 2011 (Capítulo 4), no se recordó a un muerto, sino a un líder en acción, en el momento de sus mayores victorias, (por eso el acento pudo estar puesto en la fiesta y lo lúdico), y en un país que se permitía decir en voz alta que ya no era excepcional ni homogéneo (y por eso se apostó a lo diverso y minoritario, que se quiso fuera visible). La alegría y el desenfado, la heterogeneidad también artística y la posibilidad de hablar de un Artigas borracho sin ofender, hizo de la fiesta del 10 de octubre de 2011 una patria carnavalizada, en el sentido bajtiniano. Ya no fue solamente el cine: la tecnología e internet fueron protagonistas. Intenté mostrar esas historias particulares a través de ellos mismos, por eso este capítulo privilegia las cartas de lectores que acompañaron la polémica sobre la canción de El Cuarteto de Nos, y los comentarios de los usuarios en la página web, donde se discutió, por ejemplo, si las murgas "que nos acompañaron en las malas" debían estar. En esa página algunos usuarios particulares entendieron la conmemoración como una megafiesta sin necesariamente saber que los organizadores (vinculados a la Comisión del Bicentenario, la institución) la habían pensado desde ese lugar; otro ejemplo más de la confluencia de necesidades societales y estatales. La transcripción del poema de Benedetti, "Defensa de la alegría" que eligió el usuario Mario (¿Casualidad? ¿Coincidencia? ¿Decisión del

usuario de apropiarse de un nombre?), entre toda su enorme producción, no fue una iniciativa que surgió de la Academia ni de ningún llamado a concurso, fue pura iniciativa subjetiva y particular que entendió que

> defender la alegría como una bandera (…)
> defenderla de la retórica y los paros cardíacos
> de las endemias y las academias

era, justamente lo que en la conmemoración se pretendía "instituir" desde el Estado. O quizá este usuario no lo pensó así, pero "vivió" que "defender la alegría como un derecho" era lo que iba a poder hacer en esa fiesta. Todos estos usuarios que esbozaron sus historias personales –sus memorias particulares– a partir de una conmemoración a Artigas, incidieron en la conmemoración institucionalmente organizada – memoria nacional–, hasta convocando a último momento a algún artista que se había olvidado. Los lectores de la *Revista Tres* que escribieron quejándose o apoyando la letra de "El día que Artigas se emborrachó", se constituyeron, también, a su modo, en otra vía para fijar la memoria de Artigas. En el intermedio, la inauguración del Mausoleo en 1977, fue la contracara de la fiesta, pero también del velorio popular: fue un entierro militar. Asistir o no, llevar un abrigo sobre la túnica o no, cantar de verdad o solo "mover los labios", son historias personales que en ese momento no se pudieron contar. Pero que algunos, como las mamás que no sabían cómo abrigar a sus hijos por debajo de la túnica, o como los arquitectos Ríos y Morón, censurados aunque ganadores, después sí contaron.

Llegados hasta aquí, habría que abrir un paréntesis y preguntarnos cuán nuevo es el "nuevo uruguayo", porque los orientales respetamos las tradiciones, aunque se postule lo contrario. Seguimos pensando que debe haber un himno a Artigas oficial, sea cual sea. Seguimos creyendo que hay que homenajear a Artigas con honras fúnebres (¿acaso porque siempre fue así?). Por último, pero no menos importante, los orientales preferimos mantener la duda fundacional (¿son esos los huesos de Artigas?) antes que arriesgarnos a cambiar un ritual y las "certezas" sobre nosotros mismos. Tal vez porque aunque la convocatoria al Bicentenario planteó "repensar nuestra historia, y cómo llegamos a ser lo que somos", nunca se esperó

ni se quiso que el replanteo llegara a las bases mismas –Artigas– de un relato nacional tan bien construido.

***

Es difícil concluir un tema que está inconcluso. Artigas siguió siendo conmemorado más allá del lustro que duraron oficialmente las conmemoraciones del Bicentenario. Días después de la megafiesta del 10 de octubre, se escenificó la ruta del Éxodo. Un año antes de culminar ese período, la Comisión del Bicentenario, organizó entre otras actividades de índole lúdica y participativa, una que se llamó "Vos también sos Artigas. Animate a participar y llevate una foto de regalo", que volvió a vincular el espacio público de la Plaza Independencia con el prócer, además de su iconografía.[326] También se siguieron publicando libros: *Prócer Zombie* (2016), fue seguida por un nuevo libro dos años después. El periodista que hizo la nota correspondiente en 2018 para *El Observador*, Nicolás Tabárez, lo anunció con un título sugestivo "José Artigas: ayer de bronce, hoy de huesos". Pareciera que no tuvo en cuenta que desde el comienzo, Artigas también fue huesos, como quedó demostrado aquí. Lo que sí "sabe" el cronista, es que "en cada escuela está su busto. En cada edificio oficial su bandera. En cada plaza su monumento" (Tabárez, Nicólás, "José Artigas: ayer de bronce, hoy de huesos", consultado en https://www.elobservador.com.uy/nota/jose-artigas-ayer-de-bronce-hoy-de-huesos-2018613500). Ya ha quedado explicitado cuál fue el proceso que hizo posible esta proliferación de Artigas. Pero, ¿todos "sabemos", como el cronista, que Artigas está en cada plaza? ¿O más bien "esperamos" que así sea?

[326] Consistió en "una muestra de fotografías que invita a reflexionar en torno a la figura de José Artigas, su imagen y su permanencia. Entre el 26 y 30 de mayo, en la puerta de la Ciudadela, se convocó a la ciudadanía a recrear el retrato de "Artigas en el puente de la Ciudadela", que pintó Juan Manuel Blanes en 1884. A partir de este registro se realizará una muestra, que estará exhibida al pie de la estatua de José Artigas en la Plaza Independencia, del 19 al 30 de junio". Gabriel Adda y Agustín Fernández, tomaron más de 150 fotografías desde el 26 al 30 de mayo de 2014, seleccionaron e instalaron gigantografías (de 1.80 x 1.00) de algunas de esas fotos al pie de la estatua. La convocatoria a participar se hizo por todas las redes, estaba incluida en el cronograma oficial de los Festejos por el Nacimiento del héroe del Bicentenario, y también contó con carteles apostados en las inmediaciones de la Plaza, que con la silueta en amarillo de Artigas, rezaban: "VOS TAMBIÉN SOS ARTIGAS. ANIMATE A PARTICIPAR Y LLEVATE UNA FOTO DE REGALO."

Las redes sociales, multiplicaron las imágenes de Artigas. Por ejemplo, el fotoshop de "Artigas en la Ciudadela", de Blanes, con el rostro de Luis Suárez[327], que un anónimo ciudadano subió a las redes, fue otra más de una serie muy repetida. Fútbol aparte, la iconografía ocupó un lugar de privilegio y se revitalizó a partir de estas conmemoraciones. Según Malosetti,

> (el estudio de) las imágenes en América Latina, (fue) estimulada en buena medida por la celebración de los bicentenarios (…). Cuestiones como la cultura visual en los tiempos de la revolución emancipadora, la construcción de la imagen de sus héroes y la historia material de sus símbolos y emblemas (percibidos habitualmente como inmutables y eternos atributos de las naciones) recobraron interés" (263)

Así que no llama la atención que el cuadro de Blanes, "Artigas en el puente de la Ciudadela" (1884), "construcción" o "invento" del pintor de la Patria a partir casi literalmente de la nada, haya estado en primer plano durante los festejos. Si "ciertas imágenes visuales han demostrado tener una extraordinaria capacidad de atraer como un imán y ser preservadas por la memoria (…)" (Malosetti, 263), esta es una de ellas, junto con los cientos de bustos generados por el proyecto "Artigas en el bronce simbólico", es de las más reproducidas en oficinas públicas y escuelas. Artigas se multiplicó también debido a otro tipo de tecnología: la impresión 3D a partir de la iniciativa de Fernando Foglino, en una escultura cuyo nombre, "Herencia" (2014), jugaba con los Blanes –padre e hijo y la réplicas de la escultura empezada por el hijo y terminada por el padre–, pero sobre todo con la herencia generadora de identidad oriental.

La televisión siguió emitiendo programas como "Artigas el Origen" (2015), conducido por Facundo Ponce de León, y producido por Teledoce y Mueca

[327]La imagen circuló el 19 de junio de 2014, festejando la victoria frente a Inglaterra por las eliminatorias al Mundial de Brasil en el Sauce, y por convocatoria de la Comisión del Bicentenario, el partido fue visto en muchas pantallas gigantes, junto a los "tradicionales desfiles" militar y de caballería gaucha y también junto al show de "Buitres". Todo gratuito. Esa vez, nadie habló ni a favor ni en contra de celebrar el día; todos se dedicaron a reenviar por todas las redes sociales decenas de memes con el otro héroe del día: Luis Suárez fue Superman, el superhéroe y fue "Artigas en la Ciudadela" de Blanes. Todos festejaron la idea, y nadie se enojó. Todos nos sentimos parte de la "Comunidad Imaginada Uruguaya". Celeste, por supuesto.

Films.[328] Más comentado estuvo el "plebiscito televisivo" al que sometieron a las grandes figuras nacionales en el programa "El gran uruguayo" (2017), conducido por Diego del Grossi en Canal 10, y en el que finalmente, por "voto popular" pero "fundamentado" por el debate previo de escritores, historiadores y personalidades, el Gran Uruguayo –el máximo uruguayo, otra vez–, resultó José Gervasio Artigas. La lista sería no infinita pero sí casi inabarcable.

Para terminar, José Gervasio Artigas volvió a ser estrella de cine con el estreno de *Detrás del mito* (2017) de Marcelo Rabuñal.[329] La Plaza Independencia, como cuando se inauguró su estatua ecuestre o después el Mausoleo, fue otra vez un lugar emblemático: la promoción de la película incluyó la intervención en la Plaza Independencia, en cuyo piso se pegó, literalmente, el rostro pixelado de Artigas.[330] En la película se muestra otra iniciativa privada, la de un "fanático de Artigas", como lo anunciaban algunos medios, que contrató a un forense para encomendarle un retrato "científico" de Artigas, sin mediación institucional. El título de la película evidencia que todavía Artigas metaforizaba la cuestión identitaria uruguaya, la tensión irresuelta entre mito y verdad[331]. Y ponía en

[328] El ciclo quiso ser otro intento de narrar una historia "otra" de los orientales. Incluyó varios episodios de la vida de Artigas, su protagonismo en la Batalla de Las Piedras, etc., pero también se interesó por reconstruir costumbres y detalles de la vida cotidiana de los uruguayos de otras épocas, coherentemente con la propuesta estatal de encontrar héroes más "humanos".

[329] El filme fue ganador del Fondo de Producción de la Dirección de Cine y Audiovisual Nacional, y "fue premiado en el Festival de Margarita 2015 y Atlantidoc, selección oficial de MiradasDOC, Doculab Guadalajara y Doculab Andino. En noviembre del mismo año es galardonado con el primer premio del concurso de fotografía Wiki Loves Monuments Uruguay" (https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Se-estrena-Detras-del-mito-una-pelicula-documental-que-explora-la-imagen-de-Artigas-uc347304).

[330] "El mosaico es una metáfora de la imagen que el documentalista buscó consultando investigadores e historiadores sobre el verdadero rostro de Artigas, más allá de la pintura de Juan Manuel Blanes eternamente reproducida." (consultado en https://www.elobservador.com.uy/nota/el-rostro-pixelado-de-artigas-la-intervencion-urbana-del-procer-en-plaza-independencia-201762014320). Los artistas responsables del trabajo fueron Fernando Corbo y Ana Aristimuño, y les llevó unas cuatro mil cartulinas de 9x9, y más de seis horas de trabajo.

[331] Quizá un buen ejemplo de cómo otra vez se intersectaron –y dialogaron– la Historia, los medios de comunicación masivos y el arte, en una apuesta "didáctica" –y por lo tanto dirigida a los jóvenes– sea un programa radial, con nombre muy elocuente: "Clase Abierta" (Emisora del Sol, CX 99.5), con la conducción de Cecilia Bonino, que llevó como entrevistados a Marcelo Rabuñal (al que presentaron como "director de *Detrás del mito*") y a Carlos Demasi ("historiador, escritor y docente", según se lo presentó).

evidencia que “Mith is the last –not the first – stage in the development of a hero” (Chadwick, en Eliade, 48). Aunque los cantos épicos hayan cambiado, y las baladas se hayan vuelto rock, como sigue diciendo Mircea Eliade, el arquetipo mítico prevalece muchas veces sobre el personaje histórico, y las categorías míticas en vez del acontecimiento histórico (Eliade, 48). Todavía en el 2017, Artigas seguía llenando la necesidad de conservar la memoria de un individuo por su valor ejemplar, por su carácter arquetípico, como todo antepasado. Todo lo que esté vinculado con él, un objeto, una urna, la bandera, incluso la selfie en el monumento adquiere un valor –se transforman en reliquias– “porque participan de “otra” realidad que los trasciende” (Eliade, 14).

Tal vez estas producciones televisivas, estos carteles pixelados, estas fotos y selfies tomados junto a su estatua, y esta película que lo dice en su título, fueron tantas otras formas míticas que convirtieron nuevamente a Artigas el Padre Nuestro,[332] que estuvo “servido en terroncitos onomásticos”, que estuvo “afeitado con soda en las vitrinas” como dicen los versos de Milton Schinca.

No es posible predecir si eso seguirá siendo así. Pero quizá tal vez, solo tal vez, un eventual próximo (bi)centenario, convoque a otros “nuevos uruguayos”, que construyan otro Artigas distinto, un Artigas que merezca otras conmemoraciones que hoy, tal vez, solo tal vez, todavía sean imposibles de imaginar.

[332] A punto de culminar la redacción final de este trabajo, la prensa informaba que la Intendencia de Montevideo había resuelto expropiar la casa en que nació el prócer, en la Ciudad Vieja (Cerrito y Colón). No alcanza solo con la placa que está allí “marcando” el sitio de memoria, que ahora se espera restaurar y transformar también en un lugar de memoria practicable. Para Carlos Varela, alcalde del Municipio B, el objetivo es que en el futuro “el lugar pueda evocar el ideario artiguista y ser una parada obligada de turistas, así como de escolares y liceales” (https://www.elobservador.com.uy/nota/intendencia-busca-expropiar-casa-en-la-que-nacio-artigas-que-esta-abandonada-201811619112).

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo. Poesía y Sociedad. (Uruguay 1880 -1911). Montevideo: Arca, 1985.

– "Uruguay, el tamaño de la utopía", en Achugar, Hugo y Gerardo Caetano, (compiladores). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992.

– "Parnasos Fundacionales, Letra, Nación y Estado en el siglo XIX", en Achugar Hugo (compilador). *La Fundación por la Palabra. Letra y Nación en América Latina en el Siglo XIX*. Montevideo: FHCE, 1998.

– "Blanes y el cuerpo de la Patria. Apuntes acerca de las imágenes fundacionales", en Achugar, Hugo. *Planetas sin boca.* Montevideo: Trilce, 2004.

– (Coordinador) "Derechos de memoria, sobre independencia y Estados-nación en América Latina", en *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura.* Montevideo: Trilce, 2004.

– "Foundational Images of the Nation in Latin America", en Acree Jr, William and Juan Carlos González Espitia. *Building Nineteenth-Century Latin America. Re-Rooted Cultures, Identities and Nations*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

– "Presentación", en *Festivales y ferias culturales como industrias creativas. Hacia una ecología creativa.* Montevideo: MEC, Zona Editorial, 2009.

ACHUGAR, Hugo y Gerardo Caetano. *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992.

AGORIO, Leopoldo Carlos. "Discurso al inaugurar la Exposición del 26 de diciembre de 1951", en *Artigas en la Historia y en el Arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís.* Montevideo: Colombino Hnos., 1952.

AHARONIÁN, Coriún. "Que el alma pronuncia. Aportes a la confusión general en torno al Himno Nacional y sus autores". Udelar, Montevideo, 25 de Noviembre de 2012, en http://www.fhuce.edu.uy /images/SADIL/Coriun%20Aharonian.pdf

– "Músicas populares y educación en América Latina", Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. 2014. (http://ipamardelplata.edu.ar/wp-content/uploads/2014/04/3-bibliograf%C3%/ ADA-Ahhoronian-1pdf)

AÍNSA, Fernando. *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2008.

Álbum de la orientalidad. Montevideo: Sondor, (D.L 30.367/75), 1975.

ALFARO, Milita. "Imaginarios de la Ciudad 'iletrada'. Notas acerca de la eficacia simbólica de las narrativas residuales", en Peluffo Linari, Gabriel (coord.). *Como el Uruguay no hay.* Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo: 2000.

– "Itinerarios de la celebración en el siglo XX", en Alfaro, Milita y Antonio di Candia. *Carnaval y otras fiestas.* Colección Nuestro Tiempo. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2011.

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2010.

ALTHUSSER, Louis: *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

ANDACHT, Fernando. "Veinte interpretantes para una aproximación a los dípticos artiguistas de Martín Atme", en Atme, Martín y Fernando Andacht. *El padre nuestro Artigas.* Montevideo: Estuario, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.* Buenos Aires: FCE, 2000.

APPADURAI, Arjun. "Introducción: las mercancías y la política del valor", en Appadurrai, Arjun (editor). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo, 1991.

ARDAO, María Julia. "Las exequias de Artigas en 1856". *Boletín Histórico del Ejército.* Boletín Extraordinario, N° 27, 1950.

ARIÈS, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días.* Barcelona: Acantilado, 2000.

ARTIGAS, José Gervasio. *Obra Selecta*. Caracas: Ayacucho, 2000.

ASSUNÇÃO, Fernando y Wilfredo Pérez. *Artigas. Inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes.* Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo, 1978.

ATME, Martín y Fernando Andacht. *El padre nuestro Artigas.* Montevideo: Estuario, 2011.

AYESTARÁN, Lauro. *El Centenario del Teatro Solís. 1856 -25 de agosto- 1956.* Comisión de Teatros Municipales. Montevideo: 1956.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas.* Tucumán: Nueva Visión, 1991.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

BARBOSA, Marialva. "Medios de comunicación y conmemoraciones. Estrategias de reactualización y construcción de la memoria". *Signo y pensamiento*, vol. XX, N°39, 2001, pp.104-112. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. (http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86012124012).

BARRÁN, José Pedro. *La historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo I. La cultura "bárbara": 1800-1860.* Montevideo: FHCE, Banda Oriental, 1990.

BARRÁN, José Pedro. *La historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II. El disciplinamiento": 1860-1920*. Montevideo: FHCE, Banda Oriental, 1990.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 1990.

BASES para el Concurso Público de Anteproyectos para la *Remodelación de la Plaza Independencia de Montevideo*, Ministerio de Transporte y Obras Públicas, 2010. (https://www.sau.org.uy/content/PlazaIndependencia_paraweb.pdf).

BASILE, Teresa. "La retroescritura de Artigas: a propósito de *Artigas Blues Band* de Amir Hamed", en Demasi, Carlos y Eduardo Piazza (compiladores). *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el Siglo XX*. Montevideo: FHCE *Los Héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI*. Montevideo: CEIU, FHCE, Red Académica "Héroes de Papel", 2006.

BENGOA, Juan León. *La patria en armas. Drama histórico en 3 actos dividido en 12 cuadros.* Montevideo: Letras, 1951.

BEROCAY, Roy. *El país de las cercanías. Nuestra historia como jamás te la contaron.* (Asesores: Gerardo Caetano y José Rilla). Montevideo: Loqueleo, 2011.

BIANCHI, Edmundo. "Dos valores literarios frente a frente. Ovidio Fernández Ríos reporteado por Edmundo Bianchi", Revista *P.O.E.U.R,* s/f.

BHABHA, Homi K. "Introducción: Narrar la nación", en Bhabha, Homi K. (compilador). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

– "DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna", en Bhabha, Homi K (compilador). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

BIELLI, Andrea y Carina Erchini. "De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central", *Trama, Revista de Cultura y Patrimonio*, Año I, N° 1, setiembre 2009.

BISBAL, Marcelino. "El encuentro de la cultura y la comunicación en el consumo cultural. Una perspectiva de comprensión", *ZER. Revista de Estudios de Comunicación.* VOL. 6, N° 10, 2001. (http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/6098/5780).

Boletín del Ministerio de Defensa Nacional. Tomo XLVII. Año XVIII, N° 2771. Marzo, Abril y Mayo de 1950. Montevideo: Imprenta Militar, 1953.

Boletín del Ministerio de Defensa Nacional. Tomo XLVIII, Junio, Julio y Agosto de 1950. Montevideo: Imprenta Militar, 1954.

Boletín del Ministerio de Defensa Nacional. Tomo XLIX, Año XVIII. N° 2863. Setiembre, Octubre y Noviembre de 1950. Montevideo, Imprenta Militar, 1954.

BOLLO, Sarah. *Literatura uruguaya. 1807-1975.* Montevideo: División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República, 1976.

BOURDIE, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social.* México: Siglo XXI, 1998.

BORGES, Leonardo. *Cual retazo. Anacronismos de jurar la Bandera.* Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2005.

BORJA, Jordi. *La ciudad conquistada.* Madrid: Alianza, 2003.

BOURET, Daniela y Gustavo Remedi. *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930).* Montevideo: Banda Oriental, 2009.

BRACCO, Roberto, et al. *Esclavitud y afrodescendientes. Una mirada desde la antropología*. Montevideo: FHCE, UDELAR, 2012.

BRAVO, Luis. "La restauración cultural / Resistencias contraculturales. Arte joven, cuerpo y política: censura e impunidad en la transición democrática uruguaya (1985-

1990)", en *Revista Encuentros Uruguayos*. Volumen IX, Número 1, Julio 2016, pp. 95-110.

BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010

Canciones patrias y marchas militares uruguayas. Banda de música de la Escuela Militar. Montevideo: Clave I.E.M.S.A, (D.L. 126.786), 1978.

CAETANO, Gerardo: "Entre el parlamento y los ciudadanos. El espacio de la política y sus avatares en el imaginario de los uruguayos" (pp.27-58), en Peluffo Linari, Gabriel (coordinador). *Como el Uruguay no hay.* Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo: 2000.

CAETANO, Gerardo y José Rilla. *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Siglo XXI*. Montevideo: Fin de Siglo, 2010.

CANNADINE, David. "Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la 'invención de la tradición': c. 1820-1977", Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (editores). *La invención de la tradición.* Barcelona: Crítica, 2002.

CARÁMBULA DE BARREIRO, Margarita. "Las exequias del General José Artigas en 1856", en *Revista Histórica*, Tomo XXVII, Año LI, Nos. 79-81, Montevideo: 1957.

CARRIÓN, Fernando, M. "Conmemoraciones, construcciones, disputas" (pp. 57-70), en Gutman, Margarita y Rita Molinos (editoras). *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización.* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2012.

CASTELLANOS, Alfredo. *Vida de Artigas.* Montevideo: Medina Editor, 1954.

CASTILLO, Ruben. *Silencio: estamos en el aire*. Montevideo: Acali, 1979.

CASTORIADIS, Cornelius. *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I*. México: FCE, 2002.

CERTAU, Michel de. L*a invención de lo cotidiano. I. Artes del decir*. México: Universidad Iberoamericana A.C., 1996.

CHARTIER, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Labor, 1978.

COLLAZO IBÁÑEZ, Marcia. *Amores cimarrones. Las mujeres de Artigas*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

Cámara de Representantes, sobre *Traslado de los restos… al Edificio Independencia.* Martes 8 de setiembre de 2009. Rep. 1638, 87-116 (parlamento.gub.uy).

COHEN, Michael. "América Latina en tiempos del Bicentenario: 'otro mundo es posible'" (pp .25-36), en Gutman, Margarita y Rita Molinos (editoras). *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización.* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2012.

Comisión de Educación y Cultura del Senado. *Monedas conmemorativas del Bicentenario del Proceso de Emancipación.* 11 de agosto de 2009. C.SS. 1576/2009. Dist. 3349 de Agosto 2009. Concurre Betinelli, Director Empresa Tammaro. (https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/ficha-asunto/39200/ficha_completa).

COSSE, Isabela y Vania Markarian. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura.* Montevideo: Trilce, 1996.

CUROTTO, Ángel. "Figuras de nuestro teatro: Ovidio Fernández Ríos (1883-1963). *El Día. Suplemento dominical*, 10 de mayo de 1981.

D'ALESSANDRO, Sonia. *Boca de Chafariz, o de las fuentes que hablan*. Montevideo: FHCE, 2011.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos, 2000.

DEMASI, Carlos. "La dictadura militar: un tema pendiente", en: Rico, Alvaro (compilador). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias.* Montevideo: Trilce, 1995.

– et al. El régimen cívico-militar. Cronología comparada de la Historia Reciente del Uruguay (1973-1980). Montevideo: F.C.U., CEIL, 2004.

– "La construcción de un héroe máximo: José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005, p. 1029-1045.

– La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay. Montevideo: Trilce, 2004.

DEMASI, Carlos y Alvaro de Giorgi: "El retorno a la democracia. Otras miradas", en Demasi, Carlos y Álvaro de Giorgi (coordinadores). *El retorno a la democracia. Otras miradas.* Montevideo, Fin de Siglo/Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República, 2016.

DEMASI, Carlos y Eduardo Piazza (compiladores). *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI.* Montevideo, CEIU, FHCE, Montevideo: Tradinco, 2006.

Diccionario del español del Uruguay. Academia Nacional de Letras. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

Diario Oficial del 15 de agosto de 1950. (http://www.parlamento.gub.uy/leyes/documentosyleyes/leyes/ley11473).

Diario Oficial, 16 de marzo de 1976, p. 679-A, Tomo 282, Año LXX, N° 19724 (www.impo.com.uy/ diariooficial/1976/03/10)

Diario Oficial, N° 27.375, noviembre 30 de 2007, p. 447–A. (http://archivo.presidencia.gub.uy/_web/decretos/2007/11/CM353_19%2010%202007_00001.PDF

Diario Oficial, 29 de setiembre de 2006. N° 27.008 Ley N° 18.023. *Honras fúnebres. Modificación del artículo 1° del Decreto–Ley N° 14.485* (http://www.impo.com.uy/bases/leyes/18023-2006/1 Modifica Decreto - Ley 14485, artículo 1).

Diario Oficial, 7 de setiembre de 2010 – N° 28054. *Año de celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental.* Montevideo (Versión digital:http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=18677&Anchor= Consultada 30 enero 2015 hora 12).

Documentos del Sr. Jefe del Regimiento de Blandengues de Artigas de Caballería N° 1, "Traslados de la urna del Gral. Artigas".

Declaración del año 2011 como "Año del Bicentenario del Proceso de Emancipación y Autodeterminación", Comisión de Educación y Cultura del Senado, 8 de agosto de 2009. C.SS. 163/2010. Dist. 107, Junio 2010.

DOYENART, Juan Carlos. *Como el Uruguay no había.* Montevideo: Fin de Siglo, 2013.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica.* Buenos Aires: Amorrortu, 1968.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno.* Madrid: Alianza, 1992.

FARAONE, Roque. *Medios de Comunicación.* Nuestra Tierra N° 25. Montevideo: Impresora Rex, 1969. http://www.periodicas.edu.uy/o/Nuestra_tierra/pdfs/Nuestra_tierrpdfa_25.

FEGLIA, Enzo y Bruno Andreoli. "Entre la memoria y el olvido: la movida Rock post-dictadura", XIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales. Montevideo: Udelar, 15-17 de setiembre de 2014.

FERNÁNDEZ RÍOS, Ovidio. "Santos Retali, el autor de los himnos a Artigas y a Batlle", en *El Día. Suplemento Dominical*, Año XIII, N° 592, 21 de mayo de 1944.

– "Exaltación a Batlle". *El Día. Suplemento Dominical.* 17 de octubre de 1948, s/f.

– Cofre de sándalo. Poesías Completas. Montevideo: Mentor, 1955.

– *Horizontes de Luz. Poesías.* Montevideo: Ediciones Patria, N° 3, s/f.

FOKKEMA, D.W, y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992.

FORNARO BORDOLLI, Marita. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973-1985)", *Resonancias*, Vol. 18, N° 34, enero-junio 2014, pp. 49-67.

FREGA, Ana. "Uruguayos y orientales. Itinerario de una síntesis compleja", en Chiaramonte, José Carlos y Marichal, Carlos, Granados, Aimer (compiladores.). *Crear la Nación. Los nombres de los países de América Latina.* Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

– "El Bicentenario en Uruguay: apuntes para un nuevo debate". *Revista Estudios del ISHIR*, Unidad Ejecutora en Red. CONICET. Publicación cuatrimestral, Año 1, Número 1, 2011. (http//www.revista.ishir-conicet.gov.ar/index.php/revista ISHIR/ Año1, Número 1, 2011).

FREGA, Ana y Ariadna Islas (coordinadoras). *Nuevas miradas en torno al artiguismo.* Montevideo: FHCE, 2001.

GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

GALMÉS, Héctor. *La siesta del burro [Novela]*. *Sosías [Cuento]*. Montevideo: Banda Oriental, 2006.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara.* Buenos Aires: Austral, 1971.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. -*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo, 1990.

– *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. México: Gedisa, 2005.

– *Lectores, espectadores e internautas.* Barcelona: Gedisa, 2007.

GEARY, Patrick. "Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales", en Appadurai, Arjun, ed. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo, 1991.

GELLNER, Ernest: *Naciones y nacionalismo.* Madrid: Alianza Universidad, 1988.

GENTA, Edgardo Ubaldo. "Artigas de Bronce. La orientalidad y el federalismo" (Conferencia). En *Revista Nacional,* N° 38, s.n., 1941.

– "A la estatua de Artigas" (1923), en Hammerly Dupuy, Daniel y Victor Hammerly Peverini. *Artigas en la Poesía de América.* Buenos Aires: Editorial Noel, 1951.

– *La epopeya de América. Ofrenda a los pueblos americanos para el V Centenario del descubrimiento de América. Epopeya de Artigas.* Montevideo: Imprenta Militar, 1960.

– *Sol de América.* Montevideo: Imprenta Militar, s.n., 1960.

– *Antología poética. Edgardo Ubaldo Genta. Cantor épico de América, del Espíritu del Hombre y de la Creación Universal.* Montevideo: s.n., 1986.

– "El altar de la patria", en Assunção, Fernando y Pérez, Wilfredo. *Artigas. Inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes.* Montevideo: Palacio Legislativo, Biblioteca, 1978.

GILLIS, John R. *Memoria e identidad. La historia de una relación.* www.cholonautas.edu.pe/memoria/gillis.pdf.

GIORGI, Álvaro di. *Sanguinetti. La otra historia del pasado reciente*. Montevideo: Fin de Siglo, 2014.

GONZÁLEZ Conzi, Efraín y Roberto Guidice. *Batlle y el batllismo.* Montevideo: Medina, 1959.

GOURGOURIS, Stathis. *Dream Nation. Enlightenmente, Colonization, and the Institution of Modern Greece*. Stanford: California, Stanford University Press, 1996.

GRAS, Enrico (Director) *José Artigas. Protector de los pueblos libres. Primer película uruguaya de exaltación de la memoria del Jefe de los Orientales*. Montevideo: Febrero, 1951.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana.* Barcelona: Paidós, 1979.

GROSSI, Diego del (conductor). *El gran uruguayo*. Montevideo: Canal 10, 2017.

GUTMAN, Margarita y Rita Molinos (editoras). "Introducción", en *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización.* OLA. The New School University. Ediciones Infinito, Buenos Aires: 2012.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004.

HAMED, Amir. *Artigas Blues Band.* Montevideo: Fin de Siglo, 1994.

HAMMERLY DUPUY, Daniel y Victor Hammerly Peverini, Victor. *Artigas en la poesía de América.* Tomo I y II. Buenos Aires: Editorial Noel, 1951.

HANLEY, Wayne. "The transmission of Revolutionary ideals through the art of the Medal", en Hunt, Lynn and Censer, Jack. *Imagining the French Revolution:* (https://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays/hanley2.html)

Hitos del Bicentenario. Montevideo: Canal 10. Vitamina Productora, 2011.

HOBSBAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Grijalbo, 1995.

– "La fabricación en serie de tradiciones: Europa 1870-1914", Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, (editores.). *La invención de la tradición.* Barcelona: Crítica, 2002.

– "Introducción: la invención de la tradición", en Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (editores.) *La invención de la tradición.* Barcelona, Crítica, 2002.

– *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2013

HOBSBAWM, Eric y Terence Ranger (editores.) *La invención de la tradición.* Barcelona, Crítica, 2002.

HOWARTH, David. "La teoría del discurso", Universidad Mayor de San Marcos, Taller de Estudios Políticos. Ciencia e Investigación. Ciencia Política pp. 125-142. www.cholonautas.edu.pe/biblioteca de Ciencias Sociales.

HUNT, Lynn. Politics, culture and class in the French Revolution. Berkeley: University of California Press, 1986.

– *La invención de los Derechos Humanos*. Barcelona: Tusquets, 2009.

HUNT, Lynn y Jack Censer. *Imagining the French Revolution.* (tps:/chnm.gmu.edu/ revolution/imaging/essays/hanley2.html)

IBAÑEZ, Sara de. *Artigas*. Montevideo: Arca, 1975.

IRIGOYEN, Emilio. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Trilce, 2000.

JELIN, Elizabeth. "Introducción" en Jelin, Elizabeth (compiladora). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI España Editores, 2002.

– "Los sentidos de la conmemoración", en Jelin, Elizabeth (compiladora). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices".* Madrid: Siglo XXI España Editores, 2002.

José Artigas. Homenaje nacional en el centenario de su muerte. Cámara de Senadores, Montevideo: Florensa & Lafon, 1950.

KOPYTOFF, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso" en Appadurai, Arjun (editor). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo, 1991.

LARRAÑAGA, Dámaso Antonio. *Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú*. Montevideo: MEC, Archivo General de la Nación, Centro de Difusión del Libro, 2004.

LAROCHE, W.E. *Estatuaria del Uruguay.* Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo. Serie de Temas Nacionales N° 10. Tomo I, 1980.

– *Estatuaria del Uruguay.* Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo. Serie de Temas Nacionales N° 10. Tomo II, 1981.

LECUNA, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Pliegos, 1999.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.

LENA, Rubén. *Las cuerdas añadidas.* Montevideo: Banda Oriental, 1980.

– *Cancionero de Los Olimareños.* Montevideo: Banda Oriental, 1984.

– *Meditaciones. Memorias de un maestro.* Montevideo: Banda Oriental, 2009.

– *Cancionero.* Montevideo: Banda Oriental, 2012.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural.* Buenos Aires: Eudeba, 1961.

LINN, Tomás. "Las canciones y los cimientos". *Búsqueda*, 31 de octubre de 1996, p. 6.

LIRA, Luciano. *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya.* Tomo III. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1981.

LORAUX, Nicole. *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la "ciudad clásica"*. Madrid: Katz Editores, 2012.

MALOSETTI COSTA, Laura. "Uno, dos… ¿cuántos Artigas?". en http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/30411/1/Uno_dos_cuantos_Artigas.pdf, 2010.

MANIGLIER, Patrice y Dork Zabunyan. *Foucault va al cine. Con textos inéditos en español.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.

MAÑE GARZÓN, Fernando y Ariadna Islas. "El primer homenaje público rendido al prócer: elogio a José Artigas por José Manuel Pérez Castellano, 4 de marzo de 1815", en Frega, Ana y Ariadna Islas (coordinadoras.). *Nuevas miradas en torno al artiguismo.* Montevideo: FHCE, 2001.

MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.

– "Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre". Los caminos culturales del consenso autoritario de la dictadura", en Demasi, Carlos, et al. *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985.* Montevideo: Banda Oriental, 2013.

MARONNA, Mónica. – "La radio montevideana en busca de oyentes". Cuadernos del CLAEH, N° 100, Montevideo: 2ª. Serie, año 33, 2012/1. ISSN 0797-6062

– "El espectáculo radial montevideano en los años 30 a través de la trayectoria de Eduardo Depauli". *Cuadernos de la red de Historia de los Medios.* 04/Año 4. Verano 2015/2016. Buenos Aires: Rettime Ediciones, 2016. http://issuu.com/rehime /docs/ rehimcuaderno04 maronnaweb

MARTÍN BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía. México: Gilli, 1997.

– *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.* Santiago de Chile: FCE, 2002.

MARTÍNEZ, Miguel Víctor. Artigas. Fundador de la Nacionalidad Oriental. Prócer de la Democracia americana. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1950.

– *Blandengues en la Frontera***.** Montevideo: Barreiro y Ramos, 1953.

MENDÍVIL, Julio. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones", en *El oído pensante*, Vol. 1, N° 2, 2013.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

MUSSO AMBROSI, Luis Alberto "*Medio siglo de artes, ciencias y letras en el Suplemento Dominical del diario "El Día". Índice general alfabético: 1932 – 1985.* Biblioteca Nacional, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1997. (http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5612)

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Madrid: Paidós, 1997.

NIGRO GEOLKIEWSKY, A. *Apuntes sobre la Radio, desde Uruguay, CX3BZ,* en https://lagalenadelsur.wordpress.com/2012/08/16/1936-eduardo-depauli-un-milagro-de-la-radiotelefonia-que-logro-colmar-el-estadio-centenario/

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.* Montevideo: Trilce, 2008.

NUNES MOYA, Fernanda. "O 'Americanismo Musical' de Francisco Curt Lange (décadas de 1930 a 1940), en Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

OLAZÁBAL, Héctor. "La idea de nación en Artigas", en Frega, Ana y Ariadna Islas (coordinadoras). *Nuevas miradas en torno al Artiguismo*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2001.

OLIVERA MAZZINI, María José y Georgina Torello: "Double 'Redota'? Représentation du héros de la patrie. José Gervasio Artigas dans le cinema uruguayen (1915-2011)" en *Revue Cinémas d'amerique latine*, N° 24, 2016.

OREGGIONI, Alberto (Dirección). *Diccionario de Literatura Uruguaya*. *T. 1*. Montevideo: Arca-Credisol, 1989 y T. II. Montevideo: Arca-Credisol, 1987.

ORIBE, Emilio. *Artigas y el Astro. Cántico Secular.* Montevideo: Casa del Estudiante, 1950.

OTERO, Alicia. "El Gral. José Artigas en la Iconografía Nacional. Segunda Parte: Una visión escultórica", en Boletín Histórico del Ejército, N° 339-342, Montevideo: Estado Mayor del Ejército. Departamento de Estudios Históricos, 2012.

OZUF, Mona. "El festival: bajo la Revolución francesa", en Le Goff, Jacques y Pierre Nora. *Hacer la Historia. I. Nuevos problemas*. París: Laia/Barcelona: 1985.

PALADINO, Clara. "Fiesta y contrapunto: miradas en las celebraciones de la independencia de América", en Achugar, Hugo (coordinador). *Derechos de memoria. Nación e independencia en América Latina.* Montevideo: FHCE, 2003.

PASTORINO, Víctor. *Cartilla artiguista. José Artigas. Precursor de las Repúblicas democráticas federales de América Latina*. Montevideo: Imprenta Cervantes, 1950.

PELLEGRINO, Guillermo. *Rubén Lena. Maestro de la canción.* Montevideo: Banda Oriental, 2009.

PELUFFO LINARI, Gabriel. "Como el Uruguay no hay, o el país de la inmaculada concepción", en Peluffo Linari, Gabriel (coordinador). *Como el Uruguay no hay.* Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes: Montevideo, 2000.

PÉREZ, Wilfredo (Director). *Panteón Nacional.* Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1979. Serie de Temas Nacionales, N° 8.

PIAZZA, Eduardo. “Caminos heroicos y caminos de la nación. En Demasi, Carlos y Eduardo Piazza (compilador). *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI*. Montevideo, CEIU, FHCE, Montevideo: Tradinco, 2006.

PIRO, Gervasio. “Himno a Brum”. *El Día, Suplemento Dominical,* 31 de marzo de 1946, s/p.

POCH, Susana. “Himnos nacionales de América: Poesía, Estado y Poder en el siglo XIX”, en Achugar, Hugo (compilador). *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: FHCE, 1998.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212. http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20 identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf

– *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

PONCE DE LEÓN, Facundo (Conductor), *Artigas, el origen.* Teledoce y Mueca Films, Montevideo: 2015.

QUIJANO, Carlos. “El gran traicionado”, *Marcha*, 19 de mayo de 1961 (http://letras-uruguay.espaciolatino.com/quijano/gran_traicionado.htm)

RAMA, Ángel. La generación crítica. 1939-1969. Montevideo: Arca, 1971.

– *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.

– *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Montevideo: Arca, 1995.

RABUÑAL, Marcelo (director). *Detrás del Mito.* Montevideo: Mr. Cine, 2015.

RAIMONDO, Mario. *Una historia del cine. Memorias compartida*s. Montevideo: Planeta, 2010.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.

RAPETTI, Sandra. “Cultura: consumo nacional”, en *Imaginarios y Consumo Cultural. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Montevideo: UDELAR, CEIL, Trilce, 2009.

Registro Nacional de Leyes y Decretos, Ley 17.698. *Se declara “A don José” como “Himno Cultural y Popular Uruguayo”*, 23 de octubre de 2003. Tomo 1, Semestre 2, Año 2003, p. 707, (http://impo.com.uy/bases/leyes/17698-2003/1).

Registro Nacional de Leyes y Decretos. Resolución N° 241/976. *Prohibición de insertar elementos ajenos a la finalidad del Mausoleo.*Tomo 1, Semestre 1, Año 1977, p. 1122, 9 de marzo de 1976. (https://www.impo.com.uy/bases/decretos/305-1977/1)

Reglamento de Ceremonial y Protocolo del Ejército. Decreto 339/003 del 19 de agosto de 2003. (ejercito.mil.uy/R.G.29_2_Ceremonial_Protocolo_del_Ejercito_2003.pdf).

REMEDI, Gustavo. -*Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce, 1996.

– “Presentación”, en *Festivales y ferias culturales como industrias creativas. Hacia una ecología creativa*. Montevideo, Zona Editorial, MEC, 2009.

REVISTA HABITAT. *Órgano oficial de la liga de construcción del Uruguay.* N° 29, Montevideo, agosto de 1977.

REVISTA TRES Revista de Actualidad. N° 39, Año I, viernes 25 de octubre de 1996, y N° 40, Año I, viernes 1° de noviembre de 1996. (anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/11680/1/Tres%20n40%28ab%29.pdf)

REYES THEVENET, Alberto. *El generalato de Artigas.* Montevideo: Imprenta Militar, 1963.

RIBEIRO, Ana. *El caudillo y el dictador.* Buenos Aires: Planeta, 2003.

RICO, Alvaro. *¿Qué hacía Ud. durante el Golpe de Estado y la huelga general? (Curiosidades de una épica uruguaya). Política y Sociedad en la Historia Reciente del Uruguay. Ruptura estatal y huelga general. 27 de junio-11 de julio 1973.* Montevideo: Fin de Siglo, 1994.

– "De héroes y tradiciones en la épica sesentista", en Demasi, Carlos y Eduardo Piazza (comp.). *Los Héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI*. Montevideo: CEIU, FHCE, Red Académica "Héroes de Papel", 2006.

RICO, Alvaro, et al. *15 días que estremecieron al Uruguay. Golpe de Estado y huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973.* Montevideo: Fin de Siglo, 2006.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000.

RILLA, José. *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1842-1972)*. Montevideo: Sudamericana, 2008.

ROBIN, Regine. *-La memoria saturada.* Buenos Aires: Waldhuter Editorial, 2012.

– "Sitios de memoria e intercambios de lugares", *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. N° 2, Octubre 2014, pp. 122-145.

RODRÍGUEZ I MACIÁ, Manuel. "La Fiesta", Acontecimiento, *Invierno de 1996*, pp. 20-22.

RONZONI, Raúl y Mauricio Rodríguez. *Viejos son los trapos.* Montevideo: Saga ediciones, 2009.

SALA DE TOURON, Lucía. "Prólogo", en Artigas, José Gervasio. *Obra Selecta.* Lucía Sala de Touron. Caracas: Ayacucho, 2000.

SALOM, Ana. "Cronología", en Artigas, José Gervasio. *Obra Selecta.* Lucía Sala de Touron. Caracas: Ayacucho, 2000.

SANCHIZ, Ramiro. *La vista desde el puente.* Montevideo: Estuario, 2011.

SANTOS, Clarel de los. *La consagración mítica de Artigas.1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades*. Montevideo: Tradinco S.A., 2012.

SANTOS, Sandalio. "Prólogo" en Fernández Ríos, Ovidio. *Horizontes de Luz. Poesías.* Montevideo: Ediciones Patria, s/f.

SARMIENTO, Domingo F. *Facundo o Civilización y Barbarie.* Barcelona: Ayacucho, 1995.

SARLO, Beatriz. *La pasión y la excepción. Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

SCHINCA, Milton. *Cambiá, Uruguay!* Montevideo: Talleres Gráficos de la Comunidad del Sur, 1971.

SCHINDEL, Estela. “Inscribir el pasado en el presente”. *Revista Política y Cultura*, primavera 2009, núm. 31, pp. 65-87.

SCHWARTZ, Barry. “The social Context of Commemoration. A Study in Collective Memory”, en *Social Forces*, Vol. 61, N° 2, December 1982.

SEMPOL, Diego. “El surgimiento de una política homosexual en Argentina y Uruguay en los años ochenta”, en Demasi, Carlos y de Giorgi, Álvaro (coordinadores). *El retorno a la democracia. Otras miradas.* Montevideo: Fin de Siglo/Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República, 2016.

SERRA MADERNA, Claudio, *El panteón Nacional*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo, Serie Temas Nacionales, N° 8, 1979.

SILVA BROS. *Prócer Zombie*. Montevideo: Estuario, 2016.

SIMÓN, María. “Presentación” *Festivales y ferias culturales como industrias creativas. Hacia una ecología creativa.* Montevideo: MEC, Zona Editorial, 2009.

SVETOGORSKY, Kiril. *Ensayos.* Montevideo: Edición de Kiril Svetogorsky, 1943.

– *25 cantos para la juventud. Primer Tomo.* Montevideo: Edición de Kiril Svetogorsky, 1944.

TCACH, César. “El bisturí de la memoria en la democracia argentina”. *PolHis*. Año 6 Nº 12. Segundo Semestre 2013.

TORELLO, Georgina. “Entrevista a Carlus Padrissa, director de la Fura del Baus”. http://la.diaria.com.uy/articulo/2011/12/ahorabajotecho

– “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)”, en Torello, Georgina y Wschebor, Isabel. *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano.* Montevideo, Espacio Interdisciplinario, UDELAR, 2016.

TORELLO, Georgina e Isabel Wschebor. “La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano”. Montevideo: UDELAR, 2016.

TORRES, Alfredo. “La casi ausencia de personajes históricos en las artes visuales contemporáneas en Uruguay, o Blanes y Zanelli recargados”, en http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/la-casi-ausencia-de-personajes-hist%C3%B3ricos-en-las-artes-visuales-contempor%C3%A1neas-uruguayas-o-b?page=4

TORRES, María Inés de. *La nación, ¿tiene cara de mujer?* Montevideo, Arca, 1995.

TORRÓN, Andrés. “Artigas y el Cuarteto de Nos. El poder de la música”. *Brecha,* 1° de noviembre de 1996, p.19.

TRIGO, Abril. *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg: Hispamérica, 1990.

TUCÍDIDES. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Madrid: Hernando, 1987.

Un simple ciudadano, José Artigas. Montevideo: Museo Histórico Nacional, 2014.

URIARTE, Javier. “Las fechas y la invención del sistema simbólico nacional en América Latina”, en *Derechos de Memoria. Nación e independencia en América Latina*. Montevideo: FHCE, 2003.

VELÁZQUEZ, "Flaco". "Entre censuras y campanas", columna "Hechos y deshechos". Semanario *Mate Amargo*, 7 de noviembre de 1996, p. 21.

VERNANT, Jean Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

– *Atravesar fronteras. Entre mito y política II*. Buenos Aires: FCE, 2008.

VICTORIA FAREZ, Gonzalo. *Guitarra olimareña: de lo regional a lo local en la práctica guitarrística de la milonga "A don José", de Rubén Lena.* (Tesis) Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado, 2015. (repositorio.uchile.cl/handle/2250/138533).

WOOLF, Virginia. *Tres Guineas*. Buenos Aires, Godot, 2015.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *La epopeya de Artig*as. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, T. V, Vol. 41. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1963.

Anexos

Himno a Brum[333]

¡Pueblo de pie, para escuchar las notas
de un himno que es un salmo de homenaje!
¡Himno a Brum! El mártir que en el templo
donde es la libertad ideal patricio,
sobre la piedra viva del ejemplo
su corazón fue flor de sacrificio!
La sangre ardiente que brotó en su pecho
página sacra de idealismo puro,
será de la Justicia y el Derecho
un breviario de fe para el futuro!
Por héroe de hazaña que deben grabarla
en bronce, los siglos, como una lección:
por mártir estoico
que subió al calvario de la redención:
por santo y apóstol de la democracia
que ofreció su sangre
en gesto sublime de renunciación;
por eso que es luz de una aurora
fuego sagrado de la libertad,
la memoria de Brum se agiganta
con una aureola de inmortalidad
y ante ella, vibrante, solemne,
es la voz de la patria que canta
la estrofa del himno viril, sacrosanta;
'Tiranos temblad! ¡Tiranos temblad!'
Y en símbolo inmortal de gestas grandes
hace guardia a su heroica muerte homérica
la majestad eterna de los Andes
sobre su tumba, que es toda la América!
¡A vuelo las campanas, anuncian sus maitines!
Despierten con sus dianas los épicos clarines!
Presente está la Historia y el lauro de la Gloria!
¡De pie puesta la Patria, en su solemnidad!
Y todo en una sola plegaria diga al mundo:
¡Por Brum! Por su martirio:
¡Viva la Libertad!"

[333] El "Himno a Brum" es poesía de circunstancias, fue creado puntualmente para homenajearlo en el aniversario de su muerte. Lo transcribo porque no está recogido en sus obras completas, y es de difícil ubicación. Lo tomo de Fernández Ríos, en *El Día*, Suplemento Dominical, 31 de marzo de 1946. Todas las citas de este poema corresponden a esta fuente.



VISTA ESCOLAR REALIZADA EN EL TEATRO EL 31 DE JULIO EL 31 DE AGOSTO DEL AÑO 1916, MOMENTO DE CANTARSE EL HIMNO A ARTIGAS, DE OVIDIO FERNANDEZ RIOS, DIRIGIDO POR EL MAESTRO SANTOS RETALI

SANTOS RETALI, EL AUTOR DE LOS HIMNOS A ARTIGAS Y A BATLLE

SANTOS Retali. Un nombre que fuera un día, hombre y muerto en el ambiente social y artístico de Montevideo, es lo que, como ley inevitable de vida, le sucedió a los prodigios humanos, si no se cumple se olvida. Pero también, a veces, más fuerte que la misma ley, como esas fisonomías que parecen repetirse y hasta un estilo que reconoce su fuente determinada, un hecho renueva un poco lo que parece ceñido en la condición humana, hace que como por un milagro, brille la luz de una forma que merezca un recuerdo, y con el recuerdo un nombre y una figura que fueron gratas y prestigiosas. Y hoy evocamos con viva emoción sugestiva, el nombre de Santos Retali, y con él lo que fuera su palabra y inteligente personalidad de hombre y de artista, en la seguridad de que esa memoria será reverdecida con alabanza por todos los que le conocieron o supieron de su existencia o de su destacada labor de compositor y autor de admirables páginas.

Hemos querido recordarlo en un nuevo aniversario de su muerte y efemérides de paso el homenaje que merecía a través de los años, y en la perduración del tiempo, su vida y su obra, las que deseamos vivificadas hasta en el afecto personal y en la estima pública.

Santos Retali nació en Montevideo el 1º de noviembre de 1882, siendo sus padres don José Retali y doña Irene Tortosa, ambos artistas, de excelsas virtudes y de sobresaliente actuación en los concurridos conciertos europeos que en las últimas décadas del siglo pasado, luego con el trabajo de los nuevos conservadores de los países americanos de América.

Joven aun estudia en la entonces Escuela Italiana, contribuyendo valiosamente en su formación artística el maestro don Angel M. Maraña, director entonces de "La Banda del 1º de Cazadores". Fue también discípulo aventajado del maestro concertista Masi, ingresando más tarde en el Conservatorio "La Lira" donde terminó sus estudios en forma sobresaliente, en 1902. Veinte años tenía entonces, y la dirección de ese importante instituto musical le confió un curso de violines de violín, en el mismo Conservatorio de donde egresara con tan brillante título. Igual curso desempeñó a la vez en el Liceo Franz Liszt, que octubre bajo la dirección del grande e inolvidable maestro don Camilo Giacci, conformando así las lógicas aspiraciones que de su talento tuvo el que también fuera su maestro, Miguel Ferroni.

Pero, el suyo, rebelde a disciplinas de cátedras; espíritu inquieto y enamorado de su arte más no consecuencia con su recio temperamento, activo y dinámico, abandonó el profesorado, dirigiendo entonces arreglados orquestas teatrales en distintas oportunidades, hasta en el viejo Politeama, en el Teatro Nacional, o en el Cosmo, hoy Artigas, en cuyo temporadas tuvieron intervino como director de su propia comparsa. Actuó también en Buenos Aires ocupando el puesto de primer violín en el Colón, bajo la dirección del gran maestro Podrovsky, encontrándose en el ambiente porteño de la época como un virtuoso de renombre.

Además fue compositor de hermosas páginas que le dieron prestigio de autor apreciado. Entre ellas recordamos "Medicación" dedicada a la señora Amelia de Santa Ana, que perdiendo a Retali, sentimental efecto por recuerdo de su malogrado hijo — de parecido físico notable, — al gran Arturo Santa Ana; la famosa "Hoja de Music"; las marchas "Tacambos" y "Costa", varias tonadas y valses; el "Himno a



SANTOS RETALI. FOTOGRAFIA TOMADA UN AÑO ANTES DE SU FALLECIMIENTO, ACAECIDO A LOS 38 AÑOS DE EDAD.

"Estoy muy satisfecha con Silvo; mantiene como nueva mi platería".

Así dice la señora María Luisa Morales de Queirno Herrera, orgullosa del hermoso aspecto que presenta su valiosa colección de piezas de plata.
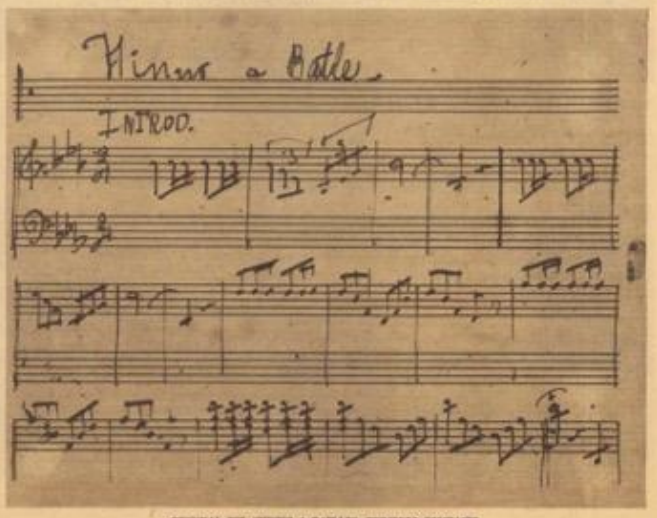






Toda valiosa pieza de plata tiene que ser mantenida siempre prolijamente pulida. Nada mejor que SILVO para ello. SILVO, limpiador para plata exclusivamente, es suave y eficaz, borra de la platería ese empañado que tanto la afea y da a las piezas ese encantador brillo de nueva.

Asegúrese de que sus vitrinistas usen siempre SILVO.



ORIGINAL DEL "HIMNO A BATLLE". PRIMEROS COMPASES.

bIBLIOTECA
dIGITAL

CDM
CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

Partitura

E. Santos Retali

Himno a Artigas

letra de Ovidio Fernández Ríos

para canto y piano

1910? - Edición Kiril Svetogorsky, Montevideo, sin fecha.

Partichela vocal sola

CDM-LA-P-403-P

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley nª 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:
- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.
- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el caracter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Los derechos de ejecución o de reproducción de la música por cualquier medio que sea quedan sometidos a las leyes correspondientes.

7. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM
Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
www.cdm.gub.uy
correo electrónico: info@cdm.gub.uy

HIMNO A ARTIGAS

1910
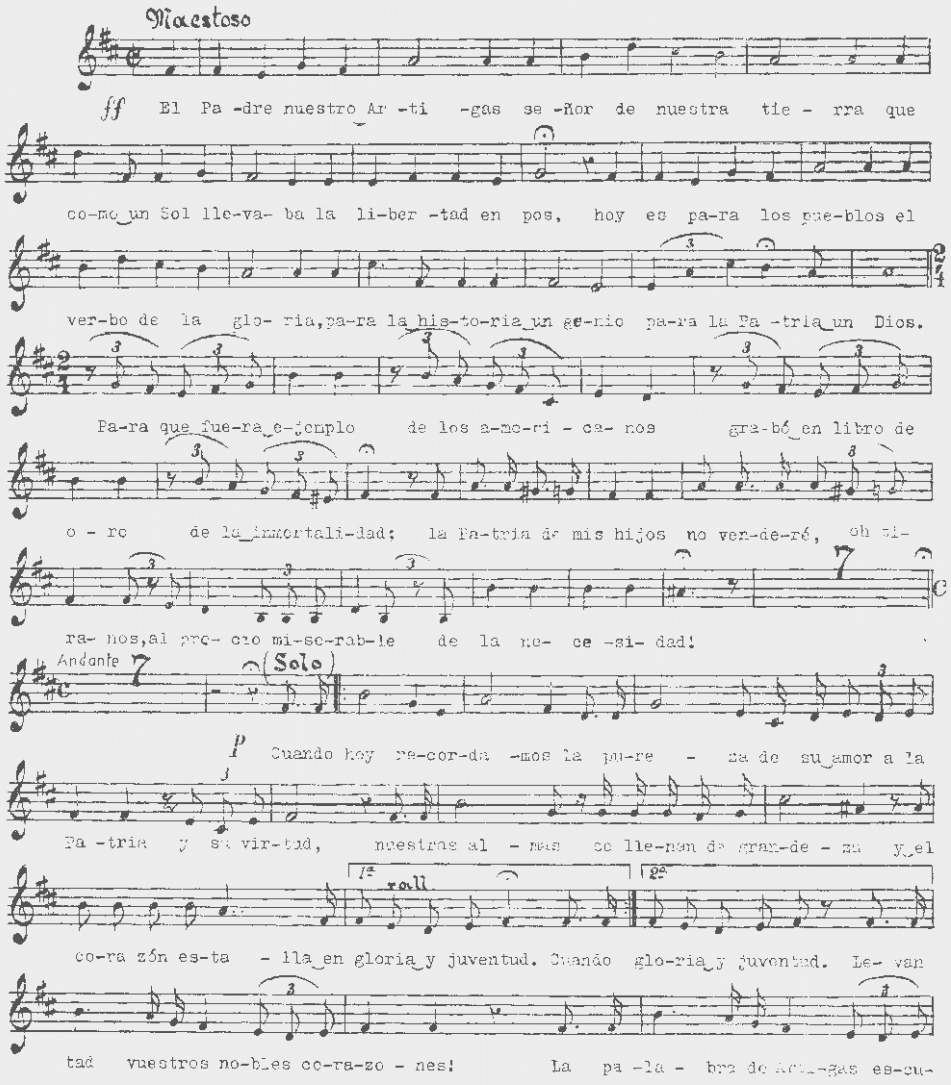


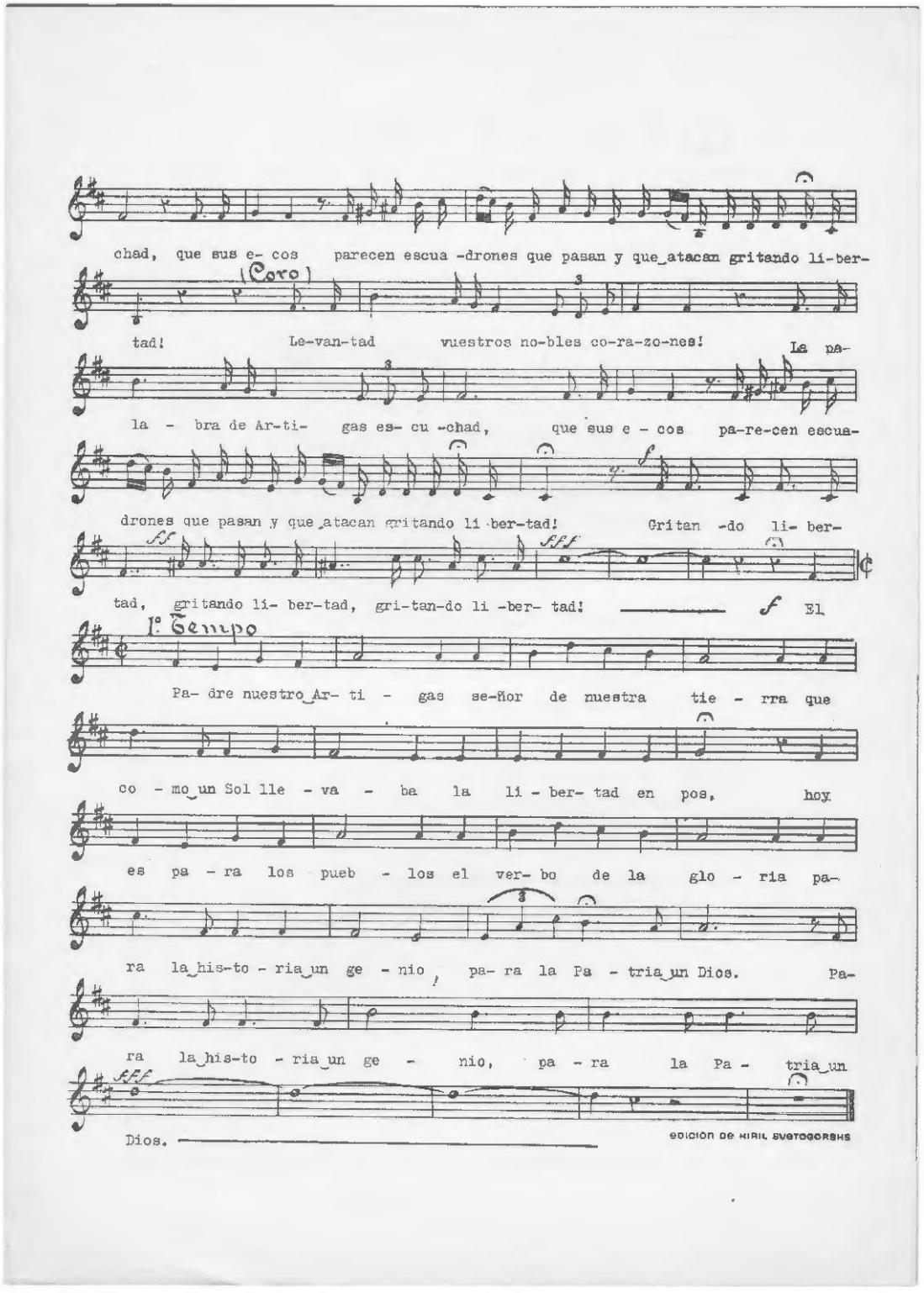
EDICION DE KIRIL SVETOGORSKY
COMANDANTE BRAGA, 2684
MONTEVIDEO - (URUGUAY)

HIMNO A ARTIGAS

Letra de
OVIDIO FERNANDEZ RIOS

Música de
E. SANTOS RETALI




chad, que sus e- cos parecen escua -drones que pasan y que atacan gritando li-ber-
(Coro)
tad! Le-van-tad vuestros no-bles co-ra-zo-nes!
La pa-
la - bra de Ar-ti- gas es- cu -chad, que sus e - cos pa-re-cen escua-
drones que pasan y que atacan gritando li-ber-tad! Gritan -do li- ber-
tad, gritando li- ber-tad, gri-tan-do li -ber- tad!
El
1º Tempo
Pa- dre nuestro Ar- ti - gas se-ñor de nuestra tie - rra que
co - mo un Sol lle - va - ba la li - ber- tad en pos, hoy
es pa - ra los pueb - los el ver- bo de la glo - ria pa-
ra la his-to - ria un ge - nio, pa- ra la Pa - tria un Dios. Pa-
ra la his-to - ria un ge - nio, pa - ra la Pa - tria un
Dios.
EDICIÓN DE KIRIL SVETOGORSHS

HIMNO A ARTIGAS

El padre nuestro Artigas señor de nuestra tierra
que como un Sol llevaba la libertad en pos,
hoy es para los pueblos el verbo de la gloria,
para la historia un genio, para la Patria un Dios.

Para que fuera ejemplo de los americanos
grabó en el libro de oro de la inmortalidad;
La Patria de mis hijos no venderé, oh tiranos,
al precio miserable de la necesidad!

Cuando hoy recordamos la pureza
de su amor a la Patria y su virtud,
nuestras almas se llenan de grandeza
y el corazón estalla en gloria y juventud.

Levantad vuestros nobles corazones!
La palabra de Artigas escuchad,
que sus ecos parecen escuadrones
que pasan y que atacan gritando libertad!

Ovidio Fernández Ríos.

bIBLIOTECA
dIGITAL

CDM
CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

Partitura

E. Santos Retali

Himno a Artigas

letra de Ovidio Fernández Ríos

para canto y piano

1910? - Edición Gori, Turín, sin fecha.

Partitura

CDM-LA-P-94-P

Advertencia:
La partitura tiene un error en el título, anunciado como "Hinmo a Artigas".

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley nª 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:
- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.
- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el caracter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Los derechos de ejecución o de reproducción de la música por cualquier medio que sea quedan sometidos a las leyes correspondientes.

7. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM
Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
www.cdm.gub.uy
correo electrónico: info@cdm.gub.uy

Á

HINMO ARTIGAS

dedicado a la Escuela de 2° Grado N. 27



Musica de

E. Santos Retali

LETRA de

Ovidio Fernandez Rios

Torino = G. GORI = Editore



Hinmo à Artigas.

CANTATA

E. SANTOS RETALI.

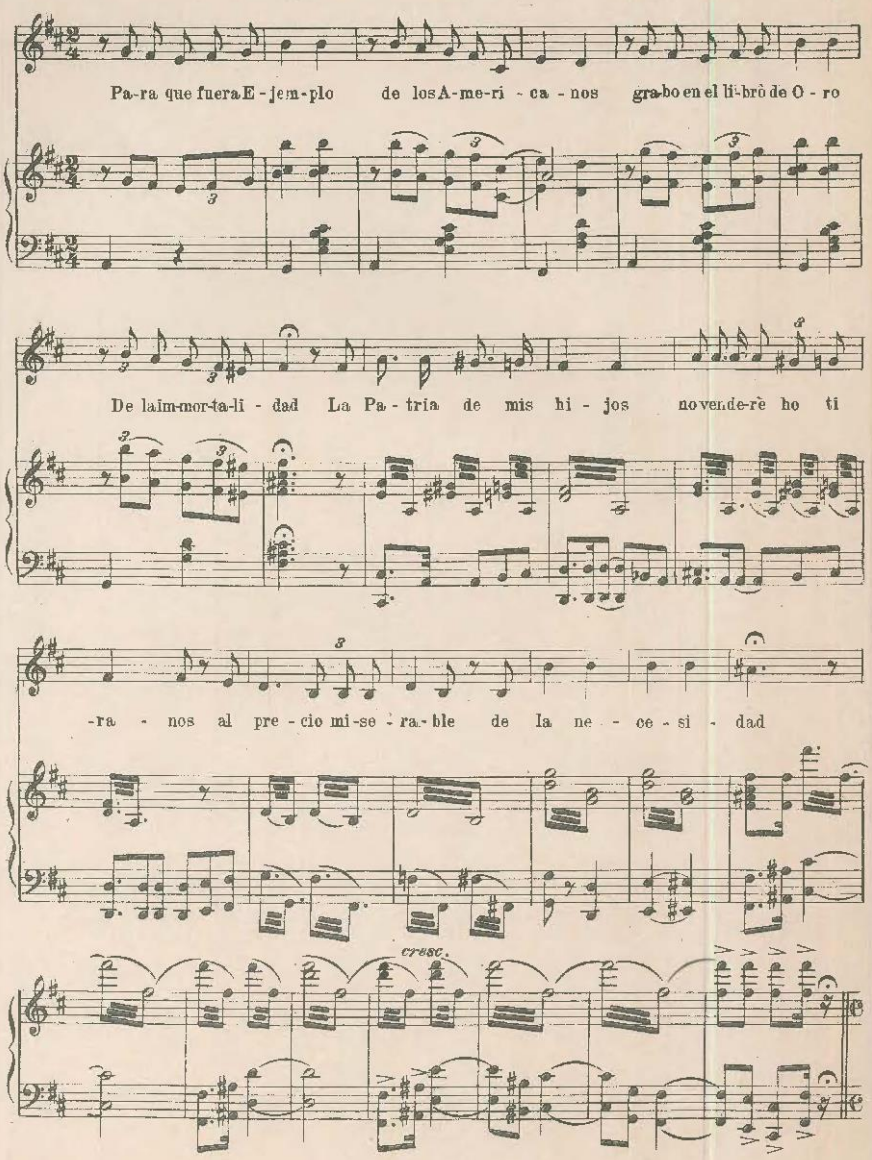
Maestoso

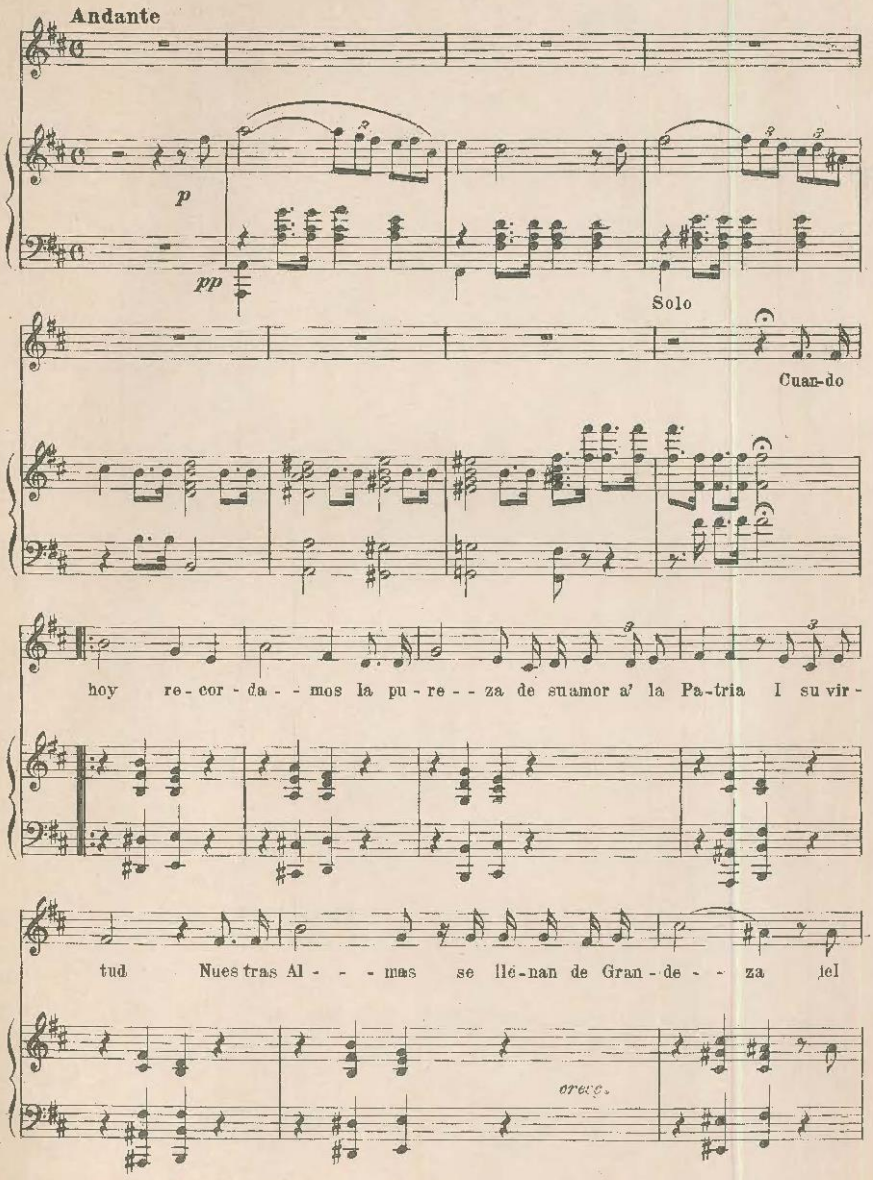
El Pa-dre nuestro Ar-ti - gas Se-ñor de nuestra tier - ra que Como un Sol de-

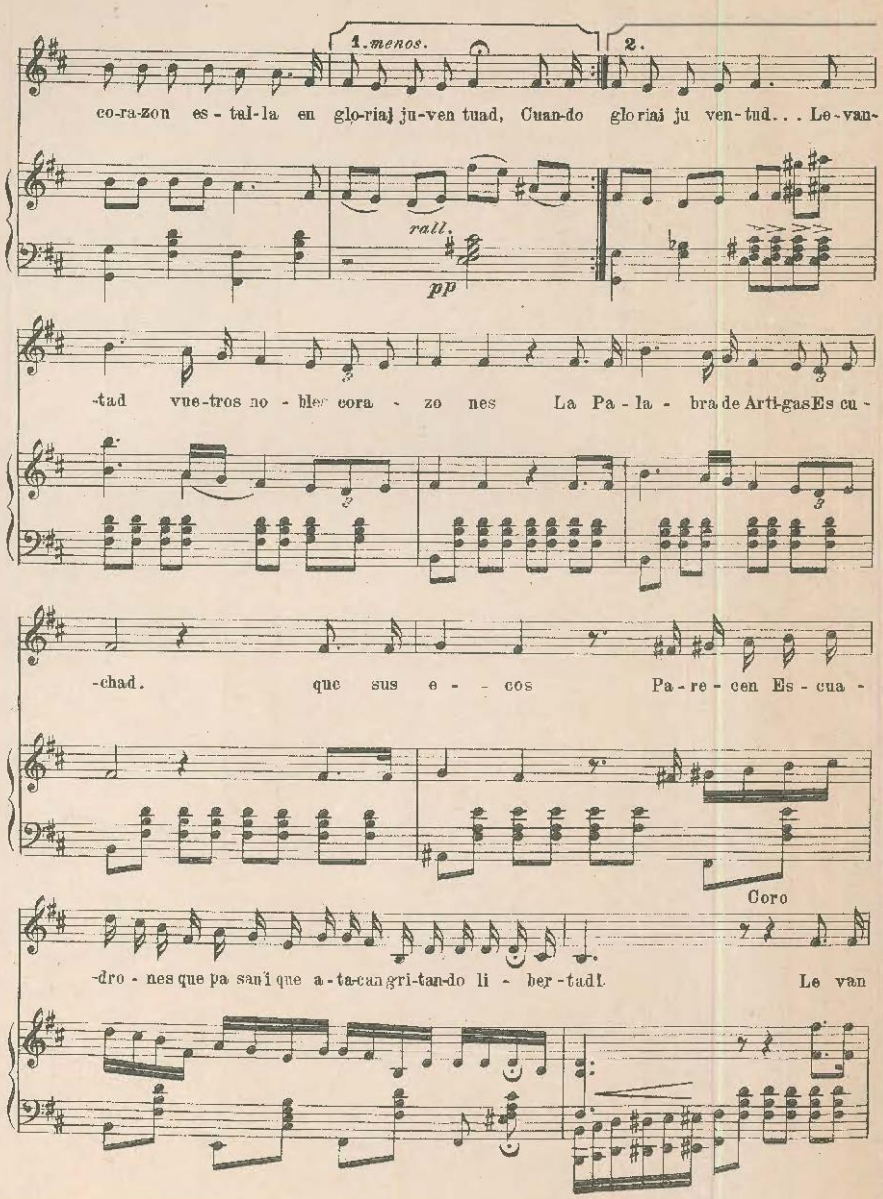
va - ha la li - ber-tad en pos hoy es pa-ra los Pue - blos el ver-bo de la

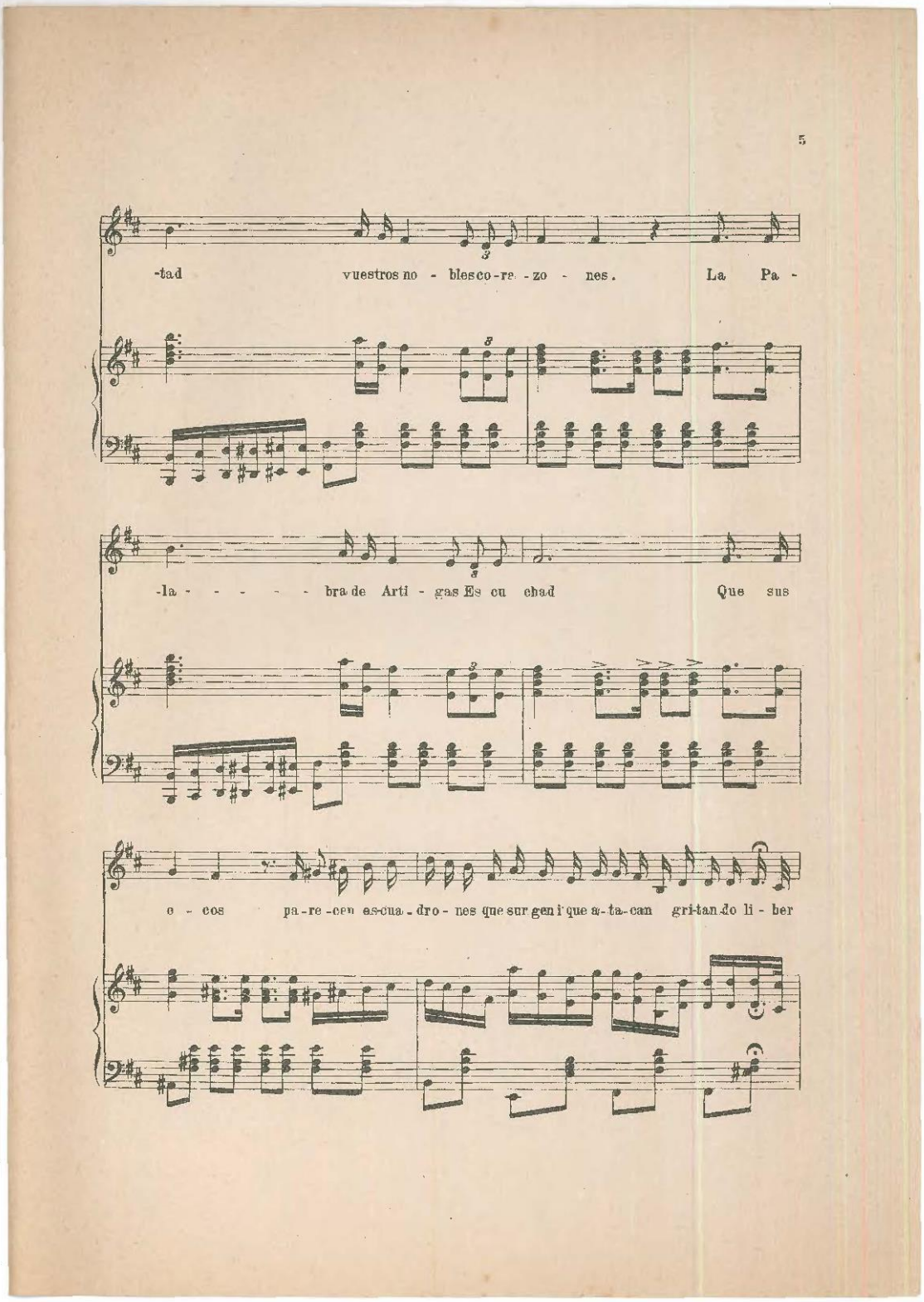
glo - ria Pa - ra la Histo-ria un ge - nio pa-ra la Pa - tria un Dios
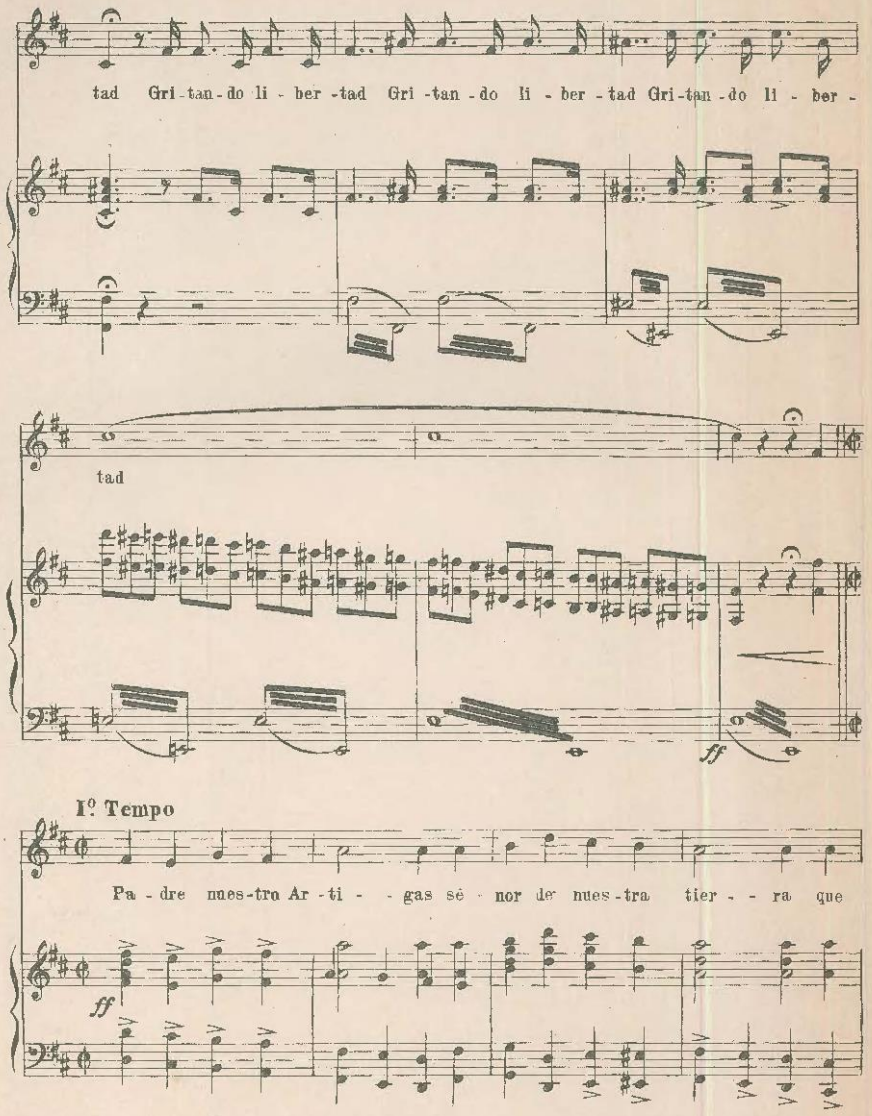
G. GORI Editore Torino.
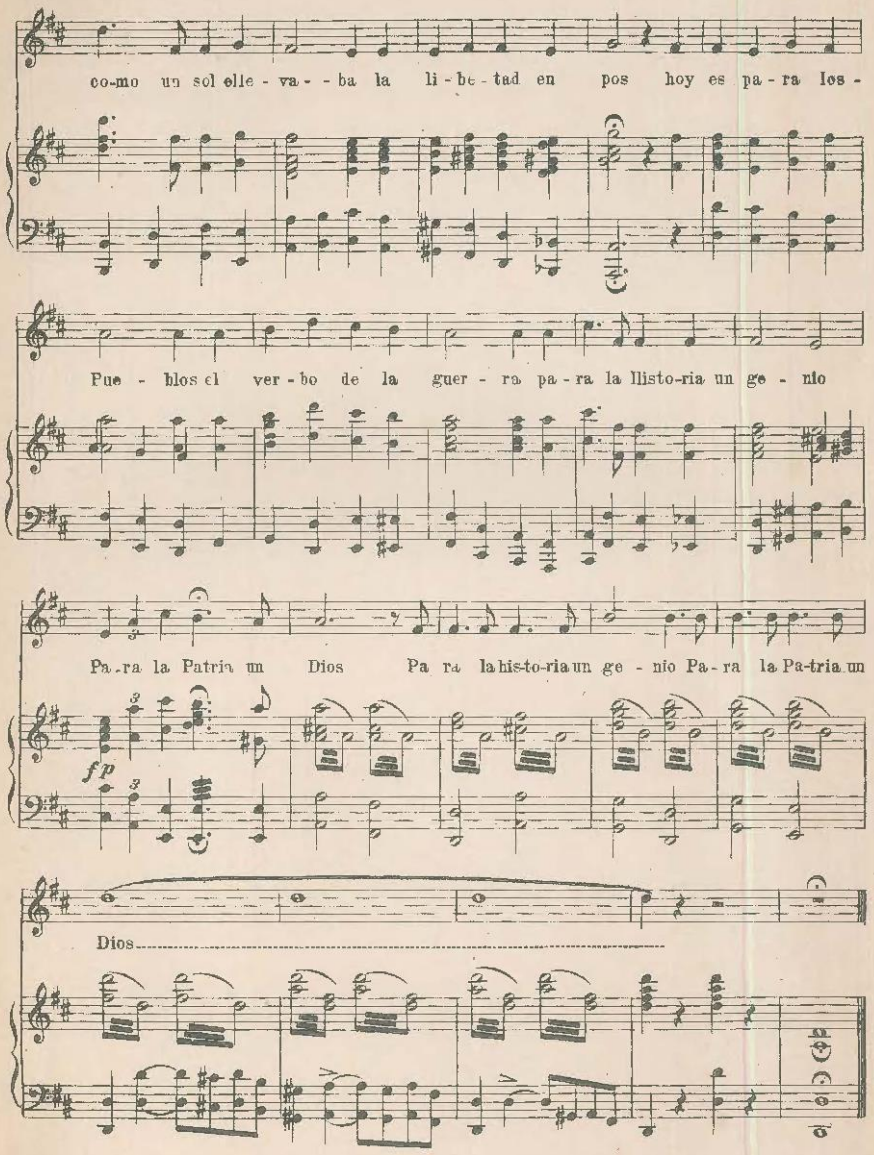

Pa-ra que fuera E-jem-plo de los A-me-ri-ca-nos gra-bo en el li-brò de O-ro
De laim-mor-ta-li-dad La Pa-tria de mis hi-jos no vende-rè ho ti
-ra-nos al pre-cio mi-se-ra-ble de la ne-ce-si-dad
cresc.


Andante
p
pp
Solo
Cuan-do
hoy re-cor-da--mos la pu-re--za de su amor a' la Pa-tria I su vir-
tud Nues tras Al---mas se llé-nan de Gran-de--za del
cresc.


1. menos.
2.
co-ra-zon es - tal-la en glo-riaj ju-ven tuad, Cuan-do glo riaj ju ven-tud... Le-van-
rall.
pp
-tad vue-tros no - ble cora - zo nes La Pa - la - bra de Arti-gas Es cu -
-chad. que sus e - - cos Pa - re - cen Es - cua -
Coro
-dro - nes que pa sa'i que a-ta-can gri-tan-do li - ber-tad. Le van


-tad vuestros no - bles co-re - zo - nes. La Pa -
-la - - - - - bra de Arti - gas Es cu chad Que sus
e - cos pa-re-cen es-cua-dro- nes que sur gen i que a-ta-can gri-tan do li - ber


tad Gri-tan-do li-ber-tad Gri-tan-do li-ber-tad Gri-tan-do li-ber-
tad
ff
I° Tempo
Pa-dre nues-tro Ar-ti- -gas se-nor de nues-tra tier- -ra que
ff


como un sol elle - va - - ba la li - be - tad en pos hoy es pa - ra los -
Pue - blos el ver - bo de la guer - ra pa - ra la llisto-ria un ge - nio
Pa - ra la Patria un Dios Pa ra la his-to-ria un ge - nio Pa - ra la Pa-tria un
fp
Dios

EDIZIONI GORI

"L'ORCHESTRINA,,

Collezione periodica quindicinale di Musica di Autori antichi e moderni, ad uso di Cinematografi, Caffè-chantant, Stabilim. Balneari, Soirées, ecc. per pianoforte e 10 parti d'orchestra.

ELENCO DEI NUMERI PUBBLICATI

VALZER

157. Becucci - Ahiore
158. Bellis - Chic
387. Bencavoglio - Caré rencontre
83. Blasco - Mary
1025. Milanovich
2011. Muy
698. Nuccio
856. Ultime luci
15. Bono - Distacco di sole
54. Brunetti - Maitre
55. " - Flat
138. " - Voluptueuse
197. " - Primavera
1001. Calegaro - Esposizione di Torino
273. Capetani - Missouri
200. " - Concorso di Fate
14. Carosio - Edera
95. " - Lisi
16. " - Papillon noir
17. " - Promenera
18. " - Volutty
19. " - Pretty Eyes
20. " - Valses des Alpes
" " - Amour s'Asphonne
" " - Flor di Maghetto
21. " - Pugno d'oro
24. " - Soir d'été
104. " - Vita nuova
169. " - Sorte d'argento
271. " - Sempre l'amore
66. Cerato - Amor tenjours
125. " - La Bonne Chilene
126. " - Hermosa Castellana
130. " - Bacio di fata
48. Ciccolini - Pegno d'amore
100. " - Vibrations
164. Chiri - Mio
2. Dall'Argine - Casa Mia Cara
" " - Amour trust
5. " - Rimpianto
" " - Cœur blessé
214. D'Arco - Brasil
284. Fedi - Nubi d'or
65. Feldmann - Caresme de nuit
97. " - Nuit Egyptienne
" Ferrario - Monsieur-fetiet
" " - Chantecler
154. " - L'amour se meurt, mes
" " - Heures de soir
226. " - Les amours des anges
272. " - Ombre d'oro
73. Giordano - Doux
" " - Aimer souffrir
" Gori - Esposizione d'automobili
38. Ingouville - Onde del Danubio
86. Juliani - L'Ungherese
" Lena - Gloire
" Metallo - Felicidad
" " - Arrivée
89. " - Tu morrais
136. " - Lèvre du Bon amant
192. " - Oche
197. " - Vive amour
" " - Soigne qui sait
" " - Déclaration d'amour
170. Metra - Serenata
284. Molar - Willy Forever
159. Paglieri - Nuptialis
" Pellioni - Les Pellicans
" Vipiteno - Amori e Danze
" Ramenti -
56. " -
" Real - Pantalon
" " - Brings
" " - Elegante
" Rosati - Sopire lo ascie
128. Rossi - Buenos-Aires
" Strauss - Caderesi la vita
" " - Mes dames
" " - Suite rue des Dauphins
210. " - Sanjita viennese
257. " -
51. Tadda - Gentil
" Tonniquist - Negrillon
68. Vanderstaeb - Valse Bretelle
" Vannetti - Virtus et Labor

POLKE

194. Becucci - Pimmachu L. 1 50
161. Bertolenda - Bimbinello
158. Bondini - Capannelle villereuse
286. Capitani - Amanti a spasi
288. " - Vita Torinese
290. " - Antonietta
291. " - Vezzi
292. " - Selanelle
293. " - Rosazza
19. Carosio - Morello
" " - Cose lecite
" " - Folle
100. " - Vitas ancora
Cerato - Sportiva
181. " - Gli automobilisti
" " - Genitl'amorina
" " - Large alle maschere
Colombino - Un carnaval bon
" Lagi - Amore, amore
" Leon - Merrette
" Magliano - Trapelio
" Molar - Si ma
" Negri - Chiettonne
" Pellioni - La Marmi di Pierrot
" Perrgille - I gendarmi
194. Rivetti - L'Ungherese
230. Rossi - Baci
28. Barbari - Tu vibi all'Adige
" Sciutti - Viva la Pace
101. Vanderstaeb - Polca Coquette
272. " - Violoncelle Allegri

MAZURKE

" Benedetti - Bestrice
" Brunetti - Occhi lazzarini
" Capitani - Le gai-bec - Polka
" " -
" " -
" " -
" " -
" Carosio - Diana
" " - Ricca
" " -
" Cerato - Cattolica
" " - A'le
" " - Fleurs de Viole
" Piacchia - Ricordi lontani - perduti
" Pellini - Vito-elegante
" " - Les Mimosas - Dinah
" " - Tam-Tam
" " - Nostalgia
" Rognoni - Disinganno
" Vanderstaeb - Mazurka d'amour

MARCIE

" Benedetti - Regina dei ritrovi L. 1 80
" Carosio - Bebe
" " - Pulcinari
" " - Lo Re
" " - Virtù
" " - Marche des
" " - Cavalier
" " - Marcia dei
" " - Tabrok, Marcia
" Desiderati -
" Gallarini -
" " - In
" " - Addio del lavoro
" Poggi - Marcia dei
" Ricco - Ultrafu
" Rossi - Viva il Caffè
" Sonni -
240. " -

INNI

" Brunetti - Inno a Pietro Micca L. 1 50
" Cardelo - Vittorio
508. " - Unità d' I pout-pourri
" " - II
" Cerato - Marcia della Marina Italiana
" Colombino - I Tripoli Inno patriottico
" Colombino - Gloria Inno patriottico 1 50
" Bell'Isle - La Marsigliese
" Fornaris - I garibaldini dell'amore
" Liberti - Marcia Reale
20. M. N. - Inno dei Lavoratori
186. " - Inno religioso
" " - Piano a 4 m. Inno Reale (Filadic)
217. M. N. - 14 luglio di Goccia Montenegrin
" " - Bulgaro-Serbo
" Navaro - Inno di Mameli
162. Olivieri - Inno di Garibaldi
21. Sesia - Fantasia Patriottica

PEZZI ORIGINALI

183. Ascher - Danze Ungheresi L. 1 50
207. Angeleri - La Bettanzia di Tripoli
288. Bach - di primavera
76. Beethoven - Sonata, m.
" " - Adagio
" " - Minuetto
" " - Sicilienne
" Becucci - Minuetto
" Bruno - Leggenda Cantata
" Calegaro - Gavotta
" Capolo - La Mandolinata - Canzone
" " - Minuetto
266. " - Canti Trieste - canzoni I
" " - II
" Cerato - Marcia
" " - Valzer op. 5
" " - Meditate, op.
" " - Mazurka
" " - Polka Storia, leggiera
" " - Gigli di, bolligi
" " - Le passeggia
" " - Fantasia
" " - Scena de Ballet, Bolero
" " - Ave Maria
" " - Chiara Serenade
" Hajdi - Minuetto op. 1pe
" " - Serenata
" Lodge XIII - Gavotte
" Ogni - Marche de
" Mendelssohn - Sulleali del canto, canz
" Mignelio - Il mazzo
" Molaq - Minuetto
" " - La mia bandiera
" Mozart - Marcia
" Ray - Valzer
" Rotelli - La Stella confidente
" Romano - Minuetto
" Rosellini - Trionfo
" Schubert - Marcia Ungherese
" " - Marcia militare
" " - Moments Musicals
" " - Serenata
" Scarpino - Notturno
" Sposi - Faust Polonese
" Stradella - Preghiera
" Svaid - Regina Cavalla
" Tschaikowsky - Chant sans paroles
" Trindelli - Adoro! Amor, Romanza
" Zobeli - Minuetto

OPERE E BALLI

" Adam - Si j'etais roi, ouverture
26. Auber - Muette di Portici, ouverture
" " - Fra Diavolo, ouverture
117. Bellini - fantasia
" " - Norma
" " - Sonnambula pot pourri I
" " - II
" Berlioz - Damnazione di Faust, marcia
197. Biset - I pescatori di perle, romanza
" " - pot-pourri
" Dall'Argine C. - Brahmin, marcia pour
" Goutrod - Mireille
" " - Faust, Valzer
" Meyerbeer - Profeta, marcia
" Mussorgsky - Boris Godounoff, p.
" Petrella - Ouverture d'Amalfi, pot
26. Rossini - Ghuglielmo Tell, ouverture
" " - Il Signor Bruschino, sinfonia
140. Rossini - Il Barbiere di Siviglia, p. a 4 L.
" " - sinfonia
" " - Italiana in Algeri
" " - Gazza ladra,
" " - Semiramide,
" Thomas - Mignon, I pot-pourri
" " - II
" " - celebre reclame
" Verdi - La Traviata, pots-pourri
" " - preludio I
" " - II
" " - Aida, pot-pourri
" " - Rigoletto, pot-pourri
" " - Trovatore
" " - Ernani, pot-pourri
" Wagner - Lohengrin, pot. 3 atti
" " - pot-pourri
" " - Walkiria, canto d'amore
" Weber M. - Oberon, - Ouverture
" " - Der Freischutz

OPERETTE

" Amadei - Fiocco della Principessa C.
" Angeleri - Tentazione, valzer
" Dall'Argine - Dall'Ave al Monton valz.
" " - II
" " - III
" " - Caporal Susine, valzer
" Lecoq - La Figlia di Madame Angot, valz
" " - quadriglia
" Offenbach - La Belle Helene, valzer
" " - polka
" " - all'Inferno, galop
" Strauss - Primavera sinfonietta, valz.
" " - II
" " - polka
" " - mazurka
" " - e Quadriglia, ouverture
" " - I pot-pourri
" " - II
" " - Donna polca
" " - I pot-pourri

DANZE DIVERSE

" Bolmann - Lanciers
" Brunetti - Rose Waltz
" Barbier - Sonore allegri, Caprice-valz
" " - Smiling Dance,
" " - Fiffraine Rag,
" " - Delicieuse, Rag,
" " - Dancing
" " - Cocon d'amour, fantasia
" Dusenzard - Dieci sorrisi, dancing
" Fedi - Vento a nord, galop
" Fornaris - La Mitel - Tango
" Guglielmi - Dancing
" Lucci - Madame Angot, quadriglia
" Mahanne - Two Step
" Metallo - El choclo, tango
" Orsara - Ragtime
" " - Vinta grave, tango
" " - El choclo, tango
" " - La Morena, tango

CANZONETTE

" Brunetti - La Regina
" " - Inno a Pietro
" Carosio - Marcia dei Cherubi
" " - d'Italia, I
" " - II
" " - Hymenea
" Colombino - A Tripoli
" Cerato - Rock
" " - Marcia dei Bersaglieri
" " - Tobrok
" " - Canzon d'amore
" Fornaris - Garibaldini
" N. N. - Alla dal Forno
" " - partina

GUSTAVO GORI - Editore - Torino

EDIZIONI GORI

"L'ORCHESTRINA,,

Collezione periodica quindicinale di Musica di Autori antichi e moderni, ad uso di Cinematografi, Caffè-chantant, Stabilim. Balneari, Soirées, ecc., per pianoforte e 10 parti d'orchestra.

ELENCO DEI NUMERI PUBBLICATI

VALZER

191. Bevacci - Amore L. 2 —
128. Bellis - Chic »
265. Bercanovich - Care memorie »
85. Blanc - Mary »
102. » - Malombra »
201. » - Nisy »
265. » - Nuccia »
266. » - Ultime luci »
18. Bono - Delizie du soir »
34. Brunetti - Mabre »
35. » - Flat »
126. » - Voluptueuse »
127. » - Primavera »
152. Calegari - Esposizione di Torino »
279. Capitani - Illusioni »
280. » - Canzoni di Pace »
14. Carosio - Edera »
15. » - Gigi »
16. » - Pupilla noir »
17. » - Primavera »
18. » - Volubilé »
19. » - Pretty Eyes »
20. » - Valses des Anges »
21. » - Amore d'Aeplonne »
22. » - Fior di Maghetto »
23. » - Pupille nere »
24. » - Soir d'été »
104. » - Vita nuova »
162. » - Nozze d'argento »
271. » - Sempre t'amare »
166. Cerato - Amor tzigano »
125. » - La Bonita Chilena »
126. » - Hermosa Costitiana »
130. » - Bacio di fuoco »
40. Cacciato - Pulget d'amour »
190. » - Vibrations du cœur »
254. Chiri - Higt Life »
2. Dall'Argine - Cara Mata Graf »
3. » - Among trust »
5. » - Ricordo batto »
6. » - Cuor negatri »
214. D'Arcy - Brazil »
264. Fedi - Nubi d'or »
65. Feldmann - La reine de nuit »
67. » - Nuit Egyptiane »
61. Ferrabino - Momenti felici »
111. » - Chimiries »
154. » - L'amour ne meurt pas »
264. » - Heures de soir »
256. » - Les amour des anges »
252. » - Gotze d'oro »
75. Giorgio - Doux baiser »
81. » - Aimer souffrir »
31. Gori - Esposizione d'automobili »
39. Ivanowici - Onde del Danubio »
83. Julien - L'Uniforme »
186. Lena - Innata »
47. Metallo - Mi felicidad »
48. » - No me olvides »
49. » - Tu mirada »
165. » - Lejos del mio amado »
166. » - Ojos bilb »
167. » - Vivo por amarti »
168. » - Copon del cielo »
179. » - Declaration d'amour »
230. Metra - Serenata »
233. Molar - Willy Torrento »
154. Pagliano - Angiolina »
182. Pellioni - Les Pallmoure »
241. Ulmer - Amori e Danze »
52. Ranzetti - Notte »
68. » - Savoia »
101. Real - Pantalon »
110. » - Effigie »
130. » - Elegante »
112. Rosas - Sospiri te gende »
150. Rossi - Hasnot-Aires »
217. Strauss - Cinquieri la vita »
218. » - Vino, donna e canto »
219. » - Sulle rive del Danubio »
220. » - Sangue viennese »
51. Tanata - Jeanne »
59. Torniquist - Negrillon »
60. Vanderstrab - Valse flottante »
232. Vanzetti - Virtus et Labor »

POLKE

134. Bevacci - Piammetta L. 1 60
181. Benintende - Biondinetto »
135. Bondini - Carousel villeneuve »
280. Capitani - Amanti e sposi »
280. » - Vita Torinese »
290. » - Amorietto »
291. » - Vezzi »
292. » - Splendida »
293. » - Rosazza »
19. Carosio - Moretto »
21. » - Cosi facile »
22. » - Folie »
100. » - Vino ancora »
54. Cerato - Sportiva »
131. » - Gli automobilisti »
132. » - Gentil guerino »
133. » - Large alle maschere »
210. Colombino - Cin-cin-non-non »
194. Lago - Amore, amore »
140. Lena - Pierrette »
190. Magliano - Tappello »
192. Molar - Si, mio... »
45. Negri - Chantecler »
191. Pellioni - La sharnia di Pierrot »
142. Perugia - L'ardent »
134. Rosas - L'arrenello »
200. Rossi - Baci »
48. Sarkari - Va rien all'Adige »
136. Schotti - Reve la Paz »
151. Vandekrapfo - Polca Coquette »
218. » - Volupelle Allegro »

MAZURKE

206. Bianchi - Beatrice L. 1 60
4. Brunetti - Garbi lazzarri »
208. Capitani - Il pol bel di della vita »
209. » - La Boccia »
254. » - Dame elegante »
255. » - Senza fastidi »
262. » - Vals mauvaise »
18. Carosio - Nino »
108. » - Vecchi brave »
228. » - A tempo »
112. Cerato - Citrelli d'oro »
273. » - Pensierino d'or »
143. Galone - Profumi di viole »
57. Piacenza - Ravvedimento e perdono »
118. Pellioni - Vita elegante »
148. » - Les Nymphes du Danube »
140. Perrghe - Tutti fiori »
135. Real - Nostalgia »
18. Tognotti - Desiderio »
76. Vanderstab - Mazurka d'amour »

MARCIE

36. Brunetti - Regina del mercato L. 1 50
31. Carosio - Bebè »
106. » - Ravennari »
150. » - La Re »
151. » - Virtù »
271. » - Marche des Neiges »
50. Cagnato - I sambri et gambuzanti »
91. » - Marcie dei bersaglieri »
216. » - Tobrak. Marcia Two Step »
114. Desenzani - Cinema-fotorà »
90. Guitarri - Nel mare di vita »
157. Matruccelli - In automobile »
139. N. N. - Addio del torero »
192. Poggi - Marcia dei allegrissi »
147. Rocca - Ritratti brillanti »
148. Rossi - Viva il Caffè Rosso »
230. Sousa - Washington-Post »
240. » - Coldfiles-March »

INNI

56. Brunetti - Inno a Pietro Micca L. 1 50
260. Carosio - Vittorio! »
236. » - Canti d'Italia, 1 pout-pourri »
265. » - II. »
240. Cerato - Marcia della Marina Italiana »
202. Colombino - A Tripoli l'inno patriotico »
260. Colombino - Gloria! Inno patriottico L. 1 50
258. Dell'Isle - La Marsigliese »
288. Formeris - I garibaldini dell'aure »
25. Ubbetti - Marcia Reale »
26. N. N. - Inno dei Lavoratori »
126. N. N. - Inno religioso »
Vicino a lo, mio Dio! (Tiltedic) »
277. N. N. - Inno di Grecia Montenegro »
» - Bulgaria-Serbia »
185. Navaro - Inno di Mameli »
184. Olivieri - Inno di Garibaldi »
215. Scalia - Fantasia Patriottica »

PEZZI ORIGINALI

127. Ascher - Danze Espagnole L. 1 50
257. Amadei - La Battaglia di Tripoli »
268. Bach - Risveglio di primavera »
76. Beethoven - Adagio Sonate, 60 »
145. » - Adagio patetico »
257. » - Adagio del sestetto »
146. Boccarini - Calabre Siciliana »
106. » - Minuetto »
259. Brega - Leggendo Valzer »
122. Calegari - Gavotte »
4. Cassio - La Mortarina, Tarantella »
86. » - Pizzicato »
264. » - Canti d'Italia, canzoni I »
266. » - II »
268. Chopin - Marcia funebre »
184. » - Valzer, op. 8 »
265. » - Notturno, op. »
264. » - Mazurka »
85. Cucconato - Tristi ricordi, reminiscenza »
126. Dinelli - Sogni d'amore »
» - Dall'Argine - Un passaggio del trono »
11. Duduis - Le canzoni »
181. De Beriot - Scene de Ballet, Valzer »
94. Dounod - Ave Maria »
106. » - Cantica Séculaire »
166. Hapdi - Minuetto del bue »
167. » - Serenata »
197. Luigi XIII - Gavotte »
28. Lulli - Marcia de Turenne »
180. Mendelssohn - Sole ed del canto, coro »
255. » - Marcia di nozze »
264. » - Canto di primavera »
244. Minelli - Le campane di S. Marco »
264. Molar - Chiacchierata »
241. » - La mia bandiera »
166. Mozart - Marcia turca »
256. Ilff - Cirratas »
213. Robaldi - La Stella fortunata »
191. Romano - Minuetto »
68. Vogelben - Trionfo »
45. Schubert - Marcia Ungherese »
46. » - Musica militare »
170. » - Moments Musicals »
171. » - Serenata »
99. Scarlatti - Notturno »
173. Spohr - Faust Polonese »
172. Stradella - Pregitero »
65. Sveid - Regina, Gavotta »
266. Tchaikowsky - Chanti senza parole »
21. Ubrinelli - Amori, Amor, romanza »
151. Zenelli - Minuetto »

OPERE E BALLI

126. Adam - Si j'etais roi, ouverture »
56. Auber - Muta di Portici, ouverture »
10. » - Fra Gioseko, ouverture »
147. Bellini - Norma, sinfonia »
198. » - Norma, fantasia »
198. » - Sonnambula, pot-pourri, I »
» - » - » II »
198. Berlioz - Damnazione di Faust, marcia »
146. Blaze - I pescatori di perle, romanza »
238. » - » pot-pourri »
183. Dall'Argine C. - Brahma, marcia dans. »
86. Gounod - Mireilla »
209. » - Faust, valser »
176. Meyerbeer - Profeta, marcia »
96. Musorgski - Boris Godanow, p-p. »
92. Petrella - Ophtesa d'Amalfi, p-p. »
30. Rossini - Guglielmo Tell, ouverture »
124. » - Il Signor Bruschino, sinfonia »
140. Rossini - Il Barbiere di Siviglia, p-p L. 2
190. » - » sinfonia »
188. » - Italiana in Algeri, »
105. » - Gazza ladra, »
196. » - Semiramide, »
88. Thomas - Mignon, I pot pourri »
40. » - II »
41. » - celebri romanze »
168. Verdi - La Traviata, pout-pourri »
240. » - preludio I »
240. » - II »
205. » - Aida, I pot-pourri »
206. » - II »
282. » - Rigoletto, pot-pourri »
208. » - Trovatore »
240. » - Ernani, pot-pourri »
107. Wagner - Lohengrin, pr. 3 atti »
201. » - pot-pourri »
260. » - Walkiria, canto d'amore »
62. Weber M. - Oberon, ouverture »
62. » - Der Freischutz »

OPERETTE

151. Amadei - Favola della Principessa »
219. Argentino - Testaccio, valzer »
1. Dall'Argine - Dall'Ago al Milione valz. »
265. » - » II »
241. » - » III »
53. » - Canzoni Susini, valzer »
258. Lecoq - La Figlia di Madame Angot, valz »
226. » - » quadriglia »
218. Offenbach - La Belle Helene, valzer »
19. » - » pot »
176. » - Orfeo nell'Inferno, galop »
202. Strauss - Primavera scapigliata, I valz. »
18. » - » II »
42. » - » III »
15. » - » quadriglia »
82. Suppé - Poeta e contadino, ouverture »
61. » - Boccaccio, I pot-pourri »
58. » - » II »
115. » - Donna Juanita, polca »
195. » - » I pot-pourri »

DANZE DIVERSE

242. Bolutanti - Tzigani L. »
86. Brunetti - Rose Walz »
28. Carisio - Sempre allegri, valse walz »
172. » - Skating Dance »
252. » - Fittration Reg. »
206. » - Delicate, Reg. »
144. Chiri - Dancing »
270. Cucconato - Coquin d'amour, dancing »
213. Desenzani - Dolci sorrisi, dancing »
220. Fedi - Ventre à terre, galop »
203. Fiorino - La Habat Tango »
236. Galimberti - Dancing »
256. Lecoq - Madama Angot, quadriglia »
240. Manahans - Two Step »
196. Metallo - El otario, tango »
238. Olivieri - Ragtime »
191. Wilhelm - Viuta brava, tango »
» - » - El cacio, tango »
196. » - La Morena, tango »

CANZONETTE

81. Brunetti - La Regina del Varietà »
282. » - Inno a Pietro Micca »
137. » - Primavera »
274. Carosio - Marsh dei Fiumi »
254. » - Vittoria! »
266. » - Canti d'Italia, I pot-pourri »
267. » - II »
8. » - Meglanina »
202. Colombino - A Tripoli »
216. » - Gloria! »
218. » - Cin, Cin, Bum, Bum »
140. Cucconato - I vagoni, polca »
140. » - Marcia del Bersagliere »
214. » - Tobruk »
244. » - Coquin d'amour »
255. Forgetti - Gli Italiani all'Asmara »
155. N. N. - Addio del Torero, Canzonetta »
176. Willoldi - La bambina, tango »

GUSTAVO GORI - Editore - Torino

Boletín del Ministerio de Defensa Nacional

AÑO XVIII
TOMO XLVIII

Montevideo, 2 de agosto de 1950

NUMERO 2830

Para su conocimiento y demás efectos se hace saber lo siguiente: O.I.G.E. 2558 del 4-agosto-1950

HOMENAJE DE LAS FUERZAS ARMADAS DE LA NACION AL GENERAL JOSE ARTIGAS:

Se aprueba el anteproyecto presentado por la Comisión designada por D|S 15.280, y se le encomienda su realización.

DECRETO Nº 16.075

MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL.
MINISTERIO DEL INTERIOR.
MINISTERIO RE RELACIONES EXTERIORES.
MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS.
MINISTERIO DE SALUD PUBLICA.
MINISTERIO DE GANADERIA Y AGRICULTURA.
MINISTERIO DE INDUSTRIAS Y TRABAJO.
MINISTERIO DE HACIENDA.
MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL.

Montevideo, 1º de agosto de 1950.

Visto: el anteproyecto presentado por la Comisión Delegada del Ministerio de Defensa Nacional, creada por Decreto Nº 15.280, de fecha 15 de marzo de 1950, de Homenaje de las Fuerzas Armadas de la Nación al General José Artigas.

Considerando: que en él están contempladas las aspiraciones de la ciudadanía de la República en el sentido de exteriorizar el máximo homenaje al fundador de nuestra nacionalidad, y que en él se expresa lo que en el mismo sentido deben realizar especialmente los integrantes de las Fuerzas Armadas al que fuera Primer Soldado de la República.

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA,
DECRETA:

Artículo 1º — Apruébanse el anteproyecto e informe presentados por la Comisión Especial referida, con fecha 25 de mayo de 1950.

Artículo 2º — Encomiéndase a la aludida Comisión Especial a que, por intermedio del Ministerio de Defensa Nacional, plasme en realidades concretas las sugerencias presentadas en el mencionado anteproyceto.

Artículo 3º — Los Organismos del Estado prestarán a la mencionada Comisión Especial la colaboración necesaria para el mejor cumplimiento de la misión encomendada.

Artículo 4º — Comuníquese, etc.

BATLLE BERRES

FRANCISCO S. FORTEZA
DARDO REGULES
CESAR CHARLONE
JOSE A. ACQUISTAPACE
LISANDRO CERSOSIMO
CARLOS L. FISCHER
SANTIAGO I. ROMPANI
NILO R. BERCHESI
OSCAR SECCO ELLAURI

HOMENAJE DE LAS FUERZAS ARMADAS AL GENERAL JOSE ARTIGAS

Informe y Anteproyecto de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo (Decreto Gubernativo Nº 15.280)

Montevideo, 25 de mayo de 1950.

SEÑOR MINISTRO DE DEFENSA NACIONAL, DOCTOR DON FRANCISCO S. FORTEZA.

Presente.

Señor Ministro:

Tenemos el singular agrado de elevar a consideración del Señor Ministro, el plan de homenajes que rendirán las Fuerzas Armadas de la Nación a nuestro héroe epónimo General José G. Artigas, con motivo de cumplirse este año el primer centenario de su muerte, estructurado por la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo, según Decreto del mismo Nº 15.280 de fecha 15 de marzo ppdo.

Cabe señalar, que esta Comisión Delegada, — que integramos— abordó el honroso mandato que se le confiriera, teniendo en cuenta, fundamentalmente, la perspectiva en el tiempo, evidentemente limitada, para cumplir su cometido y comprendiendo, desde luego, la responsabilidad que importaba articular un pronunciamiento en el período más breve que fuera posible. Tal vez por eso, no menudeen en el proyecto de homenajes adjunto, actos de la grandiosidad y jerarquía que se merecería la recordación exaltada del insigne fundador de nuestra nacionalidad. Debimos sujetarnos, pues, a las exigencias ineludibles de formular un plan que ofreciese a las Fuerzas Armadas posibilidades prácticas de realización en lo que resta del año 1950.

Como bien lo podrá apreciar el Señor Ministro, el proyecto de homenajes adjunto, — con una motivación circunstanciada y específica de cada ponencia, —comprende dos grandes capítulos.

El primero se refiere a una serie de proposiciones de exaltación artiguista, tendientes en su conjunto a fijar perennemente en la conciencia púbilca y de las Fuerzas Armadas particularmente, los perfiles más substantivos y recios de la personalidad del Precursor. Y en el segundo capítulo, se relacionan los homenajes de carácter público que han de rendir las Fuerzas Armadas de la Nación como ofrenda de devoción y reverencia a la figura excepcional del General Artigas.

* * *

Consideramos necesario poner en conocimiento del Señor Ministro, que el Presidente de esta Comisión Delegada fué invitado por las Comisiones Legislativas, para participar de las deliberaciones conducentes a la articulación de un Proyecto de Ley, por el cual el Parlamento de la República rendirá homenaje nacional a José Gervasio Artigas.

Interesa subrayar que las Comisiones Legislativas manifestaron su viva complacencia, por la calidad de los actos que esta Comisión Delegada ha proyectado para el homenaje que han de rendir las Fuerzas Armadas al fundador de la nacionalidad, asegurando, además, que prestarán sin retaceos, la indispensable colaboración para que dichos actos puedan realizarse con entera regularidad.

* * *

Descontamos que no escapará al ilustrado criterio del Señor Ministro que alguna de las proposiciones que integran el programa de homenajes adjunto, si merecen la aprobación del Poder Ejecutivo, necesitarán, además el debido pronunciamiento legislativo. Nos referimos, entre otras, al retiro de los restos del Prócer del Panteón Nacional, a la institución de la "Orden Artigas al mérito militar", "Repatriación de los restos de los hijos del Prócer", sin mencionar, específicamente, la autorización de los gastos que demandarán todos los homenajes a realizarse, porque ya las Comisiones Legislativas han manifestado su impresión favorable a ese respecto.

Formulamos esta puntualización, que quizá fuera inoficiosa, al solo efecto de hacer notar la brevedad de términos que existen para iniciar las respectivas gestiones legislativas.

* * *

Esta Comisión Delegada, al dejar expresa constancia de su agradecimiento por la señalada distinción que mereciera del Poder Ejecutivo, cree haber cumplido en la medida que le fué posible, al remitir estos obrados, con el honrosísimo cometido que se le confiara.

Saludamos a Vd. muy atentamente.

Roberto Ferrería Ferla, Presidente. — *Coronel Ricardo Benavente. — Coronel Carlos A. Díaz. — Capitán de Fragata José M. Alvarez. — Tte. Coronel Oscar Antúnez de Olivera. — Tte. Coronel Manuel Díaz Cibils. — Capitán de Corbeta Ramón A. Apratto. — Mayor Mariano S. Navajas. — Jefe de 4ª Roberto Olivencia Márquez,* Secretario.

TEMARIO GENERAL

Exaltación Artiguista

— Publicación de una monografía sobre el Héroe.
— Unificación y divulgación de su iconografía.
— Divulgación oficial del retrato del Prócer.
— Mantenimiento de una bibliografía sobre Artigas, en unidades, escuelas, servicios, etc.
— Filmación de una película documental.
— Denominación de importantes locales militares con el nombre del Primer Jefe de los Orientales.
— Uso limitado, establecido según normas, del nombre, retrato, bandera y escudo del General Artigas.
— Acompañamiento de la bandera tricolor, en las formaciones militares, cuando la unidad conduzca la bandera nacional.
— "Hora de Exaltación Artiguista" en todas las reparticiones militares donde se dicten cursos.
— Denominar el presente año: "Año de Artigas".
— Restauración, por cuenta del Estado, del antiguo "Cuartel de Dragones" (Maldonado), primer asiento del Regimiento de Blandengues, y colocación de una placa recordatoria.
— Idem, de la llamada "Calera de las Huérfanas" (Carmelo - Colonia).
— Creación de la "Orden de Artigas al Mérito Militar".

Actos Públicos

— Concurso Nacional de Tiro.
— Pentathlon Militar.
— Placa recordatoria en el monolito de "Las Tres Cruces".
— Gran Parada y Desfile Militar el 23 de setiembre, al colocarse los restos del General José Artigas en un monumental catafalco a cielo descubierto,

junto al Obelisco de los Constituyentes, para veneración y ofrenda del pueblo.
— Invitación a los gobiernos americanos para el envío de dotaciones de Fuerzas Armadas a efecto de participar en la Gran Parada y Desfile Militar.
— Traslado de los restos del Prócer a la Fortaleza del Cerro de Montevideo y su guarda en bóveda funeraria.
— Localización de los muertos en la "Batalla de Las Piedras" y erección de un monolito recordatorio.
— Repatriación de los restos de los hijos del General Artigas: Coronel Manuel Artigas y Teniente Coronel Santiago Artigas.
— Participación del Instituto Armado en las plantaciones simbólicas del "Arbol de Artigas" y en la campaña de recuperación del árbol en la República.
— Adhesión de las Fuerzas Armadas al acto de plantación del "Roble Simbólico", próximo al Obelisco de los Constituyentes.
— Iluminación extraordinaria, durante el mes de setiembre, de los principales edificios militares, y colocación de leyendas luminosas sobre la base de pensamientos del Héroe.
— Señalamiento de lugares históricos.
— Envío, a la Asunción del Paraguay, en tres aviones de las Fuerzas Armadas de la Nación, de una delegación integrada por: ocho alumnos de cada escuela (Militar - Naval y Aeronáutica Militar); dos alumnos de la Escuela Militar de Educación Física; cuatro ciudadanos de los que cumplen instrucción en los Centros de Formación de Oficiales de Reserva (Ejército y Marina — dos por cada centro); y cuatro soldados del Regimiento de Caballería Nº 1 "Blandengues de Artigas". — Esta dotación así formada estaría a cargo de un jefe de grupo y la misión al Paraguay se completaría con los señores miembros de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo, a efecto de cumplir el programa de homenajes al Protector de los Pueblos Libres en la tierra de su exilio y muerte.
— Colocación de un monolito recordatorio en "San Isidro del Labrador de Curuguaty".
— "Guardia de Honor", junto al bronce simbólico del Héroe en la Plaza Independencia, durante el mes de setiembre.
— Punto adicional: Documentación Gráfica de las ceremonias.

---

§ — EXALTACION ARTIGUISTA

— PUBLICACION DE UNA MONOGRAFIA SOBRE EL HEROE.

Esta monografía, más que un trabajo de exégesis llamado a resolver aspectos de la investigación histórica todavía en el campo de la polémica, debe ser la estampa directa del Prócer Máximo de la República, escrita en lenguaje llano, estilo sobrio, pero que resulte de su contenido el perfil biográfico exacto del Héroe —y por sobre todo— su pensamiento republicano, hoy vigente no sólo en el Uruguay sino en toda América.

Es preciso que esa estampa monográfica, trazada sobre grandes panoramas de conjunto, que expliquen y justifiquen al Prócer en la gesta emancipadora, debe poner de relieve que su acción militar respondió siempre a su alto patriotismo, a su gran respeto por pueblos y territorios hermanos y al sentido americanista que animaba la propia revolución continental.

Este propósito tiene su fundamento, aún más, en las palabras del gran ensayista platense D. Ricardo Levena cuando afirma que:

> "En los tiempos de crisis en todas sus dimensiones que vivimos, la Historia tiene, además, carácter de misión. En sus fuentes se nutre la fuerza que en toda nación organizada propugna la continuidad del proceso histórico, el sentimiento de defensa del patrimonio moral y

territorial de la nacionalidad, el impulso de iniciativa y acción. La Historia robustece la conciencia colectiva y el culto alentador del pasado y de las individualidades ejemplares por su patriotismo y virtud y eleva al hombre, abrumado por la civilización material, a la jerarquía del ciudadano que lucha por el ideal de la Libertad.

Según viven y sienten la Historia los pueblos, tienen el porvenir que se merecen".

Financiación: 50.000 ejemplares. — Cada folleto contendría 4 pliegos o sea 128 páginas. — Carátula en papel ilustración, a dos tintas. — (2.000 ejemplares irían en papel de obra y el resto en papel de diario). — Costo aproximado .... $ 10.000.00

— UNIFICACION Y DIVULGACION DE SU ICONOGRAFIA.

Dado la influencia que tiene la iconografía en la imaginación popular sería conveniente, para mejor orientación de la reconstrucción de nuestras tradiciones, particularmente en lo referente a Artigas, una revisión de carácter oficial. Y el mejor árbitro en estos asuntos sería la Dirección del Museo Histórico Nacional, cuya opinión respecto de lo existente y de las futuras creaciones artísticas, deberían recibir —para su oficialización— sanción legislativa.

Financiación: Divulgar un folleto conteniendo grabados artiguistas, de previa selección, podría insumir un costo aproximado de: $ 2.000.00

— DIVULGACION OFICIAL DEL RETRATO DEL PROCER.

El más grande soldado y ciudadano de la Nación debe estar presente en los lugares de mayor significación de las unidades de las Fuerzas Armadas. Por esta razón se sugiere la adopción del retrato al carbón, obra del pintor nacional Juan Manuel de Blanes, ya que compulsada la iconografía existente en el Museo Histórico Nacional, pareció el más apropiado.

Este retrato sería destinado al sitial de preferencia en despachos de jefes, salones de actos, aulas de unidades y escuelas, casinos de oficiales y de tropa, etc., en todas las reparticiones militares.

Financiación: Divulgar un retrato, según lo que queda expresado, podría devengar un gasto aproximado de ..... $ 2.000.00

— MANTENIMIENTO DE UNA BIBLIOGRAFIA SOBRE ARTIGAS, EN UNIDADES, ESCUELAS, SERVICIOS, ETC.

La vida y actos del Prócer están, no obstante el alejamiento de los años, plenos de altos ejemplos y enseñanzas cívicas y militares, cuyo conocimiento y permanente estudio es indispensable para la formación de los más sólidos principios que fundamentan la carrera de las armas en todos sus grados.

La posesión, por cada unidad de las Fuerzas Armadas, de una "Biblioteca de Honor" dedicada a Artigas, tiene por fin facilitar el cumplimiento de esta importantísima misión.

Esta Comisión se permite sugerir la adquisición de las siguientes obras, entre otras, como textos clásicos de gran valoración en el estudio de las disciplinas históricas sobre Artigas:

Isidoro de María: "Hombres Notables del Uruguay".
Eduardo Acevedo: "Obra Cívica — Alegato Histórico".
Eduardo Acevedo: "Anales Históricos del Uruguay".
Pablo Blanco Acevedo: "El Federalismo de Artigas y la Independencia Nacional".
Juan Zorrilla de San Martín: "La Epopeya de Artigas".
Justo Maeso: "El General Artigas y su época".
Carlos María Ramirez: "Artigas".

Francisco Bauzá: "Historia de la Dominación Española en el Uruguay".
Setembrino Pereda: "Artigas".
Flavio García: "Una Historia de los Orientales".

Financiación: Cien bibliotecas a $ 100.00 cada una para servir las reparticiones del Instituto Armado devengan un gasto aproximado de: ..... $ 10.000.00.

— FILMACION DE UNA PELICULA DOCUMENTAL.

Este punto del temario es, al propio tiempo, un homenaje al General Artigas y el procedimiento directo y eficaz para propender al mejoramiento de la cultura histórica del pueblo.

Es cierto que la monografía, escrita para cumplir una misión más generalizada, exalta el sentimiento patriótico y también logra la divulgación histórica aludida, todo ello, con menor desembolso. Sin embargo el cine da realidades más completas que las que el lector, en su fantasía puede lograr.

Por tanto: una película documental en la que se esquematice, con aprovechamiento de valores artísticos circunstanciales, lo que hoy constituye el acervo nacional de archivos y museos, colecciones iconográficas, papelería y mapotecas, como asimismo, enfoque panorámico de los monumentos y lugares que evocan el pasado, importaría la muestra más interesante con que exaltar al Prócer, haciéndose historia directa en provecho del pueblo.

Un guión, en consecuencia, debe contar con los siguientes elementos de explotación cinemática:

— Pantallazos de lugares históricos del artiguismo.
— Enfoques de los testimonios más antiguos de aquella hora heroica (fortalezas, Cabildo, iglesias coloniales, Puerta de la Ciudadela, Las Bóvedas, Cubo del Sur, viviendas primitivas, etc., etc.).
— Coordinación de tomas y encuadres sintéticos para explicar el "Artigas Colonial" y sus ascendientes (casa del Sauce, montes indígenas, arenales del este, palmares de Rocha, zona lacustre, cabeceras del Río Negro, etc.).
— Idem, para explicar la evolución de nuestra frontera al norte y el este, desde el Tratado de Tordesillas hasta la hora más intensa del artiguismo (grabados, apuntes y mapas).
— Revisión y muestra de antiguos uniformes coloniales y patriotas al tenor de los apuntes de acuarela de Emilio Regalía.
— Reproducción material, con intervención de elementos humanos y animales, de acciones de guerra en la época de la independencia. — Breve acotación crítica de lo que significan, en la Historia Uruguaya, "Las Piedras" y "Guayabo" (1811-1815).
— Encuadre de símbolos del artiguismo: bandera tricolor, escudo provincial, emblema del Protectorado.
— Ideario republicano de Artigas. — Las "Instrucciones del Congreso de Abril de 1813" y fragmentos de discursos, proclamas y correspondencia oficial y privada.
— Ultimos años del Héroe en su Patria y las Provincias del Litoral, declinación y exilio. — Vista panorámica del Paraguay y el solar de Artigas. — El "ibirá-pitá", testimonio vivo de su soledad en el destierro voluntario.
— La película finalizaría: a) — Con una muestra contrastante de la república actual y la vida vertiginosa de su gran capital: Montevideo; b) — Con la exaltación de sus grandes historiadores y paladines: Bauzá, Maeso, Zorrilla de San Martín, Acevedo, Ramírez, Pereda, etc.
— Esta documental contendría el comentario adecuado —con explotación de la voz, como elemento técnico-evocativo fundamental— y un fondo sonoro de música nativa y efectos sonoros.
— Todas las tomas deben propender a la realización de una película de "Cine-Arte" en la que adquiera relieve y fuerza viva los elementos inanimados que se utilicen.

Financiación: Se calcula el costo, en forma global y aproximado de esta película en: ..... $ 30.000.00

— DENOMINACION DE IMPORTANTES LOCALES MILITARES CON EL NOMBRE DEL PRIMER JEFE DE LOS ORIENTALES.

Elegir el nombre del General Artigas como palabra-símbolo, como égida de una institución militar es poner al propio instituto y a sus servidores bajo la más alta custodia moral y espiritual.

El nombre del Prócer es, en la Historia de América, la más clara expresión de la pureza cívica. Su ejecutoria de funcionario del Estado es limpia y sin claudicaciones. Hijo de padres ricos, vivió y murió en la pobreza por haber entregado su peculio íntegro a la noble causa nacional que lo animaba.

Por esa vida ejemplar es que Artigas es sólo comparable con Jorge Washington en América. Zorrilla de San Martín, evocando al gran Prócer de los Estados Unidos, en un paralelo circunstancial con Artigas, ha dicho:

> "...Eso fué Washington: una fé, un carácter una virtud. Busquemos a su hermano en la Historia de la independencia ibérica, si es que ésta lo tuvo; busquemos al creyente en pueblo americano, al que fué, entre nosotros, el carácter y la virtud y la fé; al primero en la paz, al primero en la guerra, al primero en el corazón de sus conciudadanos..."

De ese paralelo entre los hombres del norte y el sur, Artigas surge junto a Washington, respondiendo sin tacha ante el juicio de la Historia. De ahí que elegir su nombre para jerarquizar locales del Instituto Armado, es darle a éstos la mayor tutela espiritual.

— USO LIMITADO, ESTABLECIDO SEGUN NORMAS, DEL NOMBRE, RETRATO, BANDERA Y ESCUDO DEL GENERAL ARTIGAS.

Esta es una aspiración de la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo, aún cuando presiente por adelantado sus dificultades en el orden jurídico.

Hay marcas de fábrica, autorizadas por el Estado, que llevan el nombre del Prócer y que por la índole de los artículos mismos, sería necesario el cambio de denominación. No obstante, se sabe que esta aspiración acarrearía a los dueños y concesionarios trastornos económicos que sólo se salvarían con indemnizaciones por el lucro cesante.

Este punto del temario, imposible de avaluarse, no pasa de ser la proposición patriótica que, de alcanzarse, estaría sujeta a estudios jurídicos por el conflicto de derechos que originaría.

Asimismo se recomienda toda prohibición, en el mismo sentido, cuando se trate de lemas y toda denominación en base a una política interna, de actividades partidistas.

— ACOMPAÑAMIENTO DE LA BANDERA TRICOLOR, EN LAS FORMACIONES MILITARES, CUANDO LA UNIDAD CONDUZCA LA BANDERA NACIONAL.

La presencia de la bandera de Artigas en todas las formaciones militares, es el homenaje permanente de las Fuerzas Armadas al Primer Jefe de los Orientales. Perenne exaltación del pasado, merced el propio símbolo del Protector de los Pueblos, que sería conducido junto al pabellón nacional.

Este homenaje no contraviene las disposiciones del Código Militar (Arts. 76 - 77 - 78) porque la bandera de Artigas sería conducida a modo de "Estandarte Evocador del Patriarca", del mismo modo que en otros países de América y Europa se cumple con símbolos semejantes. Esta práctica es particularmente reiterada en el ejército de los Estados Unidos de América.

— **"HORA DE EXALTACION ARTIGUISTA" EN TODAS LAS REPARTICIONES MILITARES DONDE SE DICTEN CURSOS.**

Es preciso que las fechas del presente año, en las que se celebren efemérides del artiguismo, sean también de evocación de la figura máxima de la Historia Nacional.

El hombre de tropa debe conocer, por divulgación hecha por el superior, la vida heroica, el total entregamiento del que antaño resultó ser el Precursor de la Nacionalidad Uruguaya.

La existencia ejemplar de Artigas, su acción militar en permanente defensa de su tierra natal y lo que es más aún, su pensamiento republicano y sus altas virtudes cívicas, hacen de él un exponente inconfundible del Hombre-Constructor de su Pueblo.

Es así que en cada oportunidad patriótica el oficial debe convocar a la tropa para explicarle, en lo que dice con su rica valoración histórica, el contenido mismo de esa efemérides, intentando en cada caso, por los caminos de la emoción, exaltar al Patriarca cuyo ideario está vigente.

Todos estos actos se realizarían en reparticiones militares donde se dicten cursos (Unidades, Escuelas, Servicios, etc.).

— **DENOMINAR EL PRESENTE AÑO: "AÑO DE ARTIGAS".**

Es este un homenaje que —desde la antigüedad— cumplen los pueblos en reconocimiento de sus grandes hombres. A veces se denominaba todo el siglo con el nombre del que se buscaba inmortalizar. Supremo rendimiento colectivo, seguido hasta hoy con idéntica devoción al punto de que el pueblo hermano de la República Argentina, para exaltación pública del General José de San Martín, también lo ha hecho el presente año.

Por feliz coincidencia, también 1950 es la data del Primer Centenario de la Muerte del General Artigas, cuya proyección ideológica en la organización constitucional de América hace de nuestro Héroe uno de los Grandes Próceres del Continente. Razón sobrada para que su nombre sea la denominación del presente lapso en el Nuevo Mundo.

— **RESTAURACION, POR CUENTA DEL ESTADO, DEL ANTIGUO "CUARTEL DE DRAGONES" (MALDONADO), PRIMER ASIENTO DEL REGIMIENTO DE BLANDENGUES, Y COLOCACION DE UNA PLACA RECORDATORIA.**

Conservar el acervo histórico y protegerlo de la incuria del tiempo, es mantener en pie los grandes testimonios del pasado, delante de los cuales la posterioridad aquilata su destino por todo lo que valió el sacrificio y la abnegación de sus mayores.

El "Cuartel de Dragones", construído en la segunda mitad del siglo XVIII para asiento militar en el este del país, fué el primer local del "Cuerpo Veterano de Blandengues de la Frontera de Montevideo" —unidad de policía rural, vigilancia aduanera y cuerpo montado de guerra— en la que se inició el General Artigas con fecha 10 de marzo de 1797.

Hoy apenas se conserva un fragmento de su muro frontero y el portalón de acceso, de arco escarzano y piedra tallada. El predio que comprendía toda la manzana, fué subdividido para la venta entre particulares.

El Estado debería restaurar, el presente año, dicho local, recuperando en lo posible por expropiación pública algunos lotes colindantes para organizar el museo de "Artigas Colonial". La expropiación integral de la manzana podría hacerse siempre que quisiera devolvérsele, al "Cuartel de Dragones" su primer destino histórico (asiento de una unidad militar).

La financiación de esta aspiración no puede calcularse por razones obvias. — La placa recordatoria se estima en: ..... $ 300.00

— IDEM, DE LA LLAMADA "CALERA DE LAS HUERFANAS" (CARMELO — COLONIA).

Idéntica argumentación se invoca para aconsejar la restauración de la llamada "Calera de las Huérfanas" (Carmelo - Colonia), antigua estancia jesuítica del siglo XVIII que pasó a poder del estado español a raíz de la expulsión de la Orden de San Ignacio de Loyola en todas las colonias de ultramar.

Es oportuno recordar que el oficial que estuvo al frente del establecimiento, para inventariar muebles y semovientes, fué don Juan de San Martín, padre del General José de San Martín. Allí nacieron los hermanos del Prócer argentino según resulta de las partidas de bautismo insertas en el libro respectivo de la ex-capilla de Las Víboras.

Muchos años más tarde, en 1811, el nombre de la ex-estancia jesuítica se vincula al nomenclator de la Revolución Oriental porque Artigas, de regreso de Buenos Aires con tropas e instrucciones de la Junta de Mayo, desembarca en sus inmediaciones para pasar muy pronto a Capilla Nueva de Mercedes e instalar su Cuartel General, desde donde lanza su primera proclama de guerra a la provincia natal, en armas.

Son los albores de la gesta emancipadora que hacen, de este lugar de la República, el primer jalón revolucionario.

La financiación tampoco puede calcularse por iguales motivos.

— CREACION DE LA "ORDEN DE ARTIGAS AL MERITO MILITAR".

Es la presente una aspiración más de esta Comisión, que la funda en anteriores gestiones cumplidas por el Poder Ejecutivo y durante una gestión gubernativa en la que estaba, en el ejercicio de la primera magistratura del país, un estadista de alto concepto público, el Doctor Baltasar Brum.

La Comisión que así actualiza, para justificar del mejor modo posible, su presente ponencia, deja librada a ulteriores enmiendas del texto transcripto por parte del organismo técnico que le incumba esa tarea, al tiempo de redactarse el Mensaje y Proyecto de Ley con destino al Parlamento de la República. Sólo quiere agregar que nunca más oportuna la sanción de un texto legal que instituya la "Orden de Artigas al Mérito Militar" por cumplirse, el año en curso, el Primer Centenario de la Muerte del Héroe que simboliza el más alto sacrificio en la acción más empeñada por la conquista del más noble y digno de los ideales ciudadanos: la Libertad.

Dice así el Mensaje y Proyecto de Ley a que se alude como antecedente:

> "PODER EJECUTIVO. — *Presidencia de la República.* — *Ministerio de Guerra y Marina.* — Montevideo, abril 23 de 1920. — Honorable Asamblea General: El Poder Ejecutivo tiene el honor de someter a la ilustrada sanción de V. H. el adjunto proyecto de ley.
>
> Constituyendo el Ejército la garantía primera de la independencia patria, el órgano más eficaz para templar la raza en los sentimientos del honor y del deber, la principal escuela para nivelar todas las condiciones en la misma disciplina social y la institución más poderosa para nacionalizar a todas las clases en el mismo espíritu de ciudadanía, debe fomentarse en él, el amor al estudio, la inteligencia y la laboriosidad de sus componentes, estableciendo premios que alcancen también a aquellos que han revelado méritos distinguidos, que durante su permanencia en las filas han sido modelos de intachable comportamiento por su devoción al deber y que han dado pruebas de carácter, iniciativa, celo y competencia en sus distintos cometidos, contribuyendo al buen orden, disciplina y subordinación, base principal de los ejércitos.
>
> Teniendo en cuenta que una buena ley de premio militar aplicada con espíritu de justicia aportará a la institución armada interior satisfacción, constituyendo poderoso estímulo para la realización de actos de extremada abnegación y valor y estimulará las producciones intelectuales, es que se ha preparado el adjunto proyecto de ley.

Aún cuando en la práctica a menudo se confunda el sentido de los vocablos recompensa y ascenso, dentro del tecnicismo militar son completamente distintos el significado de ambas palabras. Acaso parecerá que el ascenso es la recompensa máxima que puede recibir un militar, porque le reporta mayor garantía, es decir, mayor autoridad, consideración, sueldo y beneficios en el retiro; pero esto no puede constituir la recompensa única para una carrera en honor como es la de las armas. Premio, galardón, recompensa, llevan en sí algo de excepcional que presupone un hecho meritorio, en tanto que la concesión de ascensos está regulada por leyes fijas para todos, siendo normal en la institución militar y determinada su significación.

Por las consideraciones expuestas, entiende el Gobierno que debe establecerse una recompensa galardonando el mérito y los servicios distinguidos de los que se hagan acreedores a premio en el Ejército y la Armada, la cual obedezca, como lo establece el proyecto, exclusivamente a consideraciones de interés público, constituyendo al mismo tiempo un honor tan elevado para los beneficiados con la "Medalla Artigas" que honre también, especialmente, a la institución armada de que forman parte.

Saluda a V. H. con su consideración más distinguida. — BALTASAR BRUM. — *General Buquet.*

Proyecto de Ley. — Artículo 1º — Créase la "Medalla Artigas" como premio al Mérito Militar y Naval. — Artículo 2º — La "Medalla Artigas" será redonda, de 30 m|m de diámetro y lucirá en su anverso la efigie de Artigas, circundada por una corona de laurel, de 4 m|m de ancho, que arrancará del borde de la medalla, cubriéndolo. Esta misma corona se repetirá, en igual forma, en el reverso de la medalla, que llevará la inscripción "Por Artigas al Mérito Militar". — En su parte superior, dos gajos del laurel entre cruzados, formando anillo de 28 m|m de diámetro unirán la medalla a una cinta de seda moaré, de 38 m|m de ancho por 46 m|m de alto, que será de los colores de la bandera de Artigas, dispuestos como lo están en ésta. La "Medalla Artigas" se llevará sobre el costado izquierdo del pecho a la altura del espacio comprendido entre el primero y el segundo botón del uniforme cuando vistan uniforme de gala o parada; con los demás uniformes sólo se llevará el distintivo de la cinta. — Artículo 3º — La "Medalla Artigas" será de dos clases: primera, de oro; segunda, de plata. — La concesión de medallas no excederá en ningún caso del número de veinte, de primera y cuarenta, de segunda. Si el número de acreedores a premio es mayor que el de las medallas, agotadas éstas se tomará nota del excedente y su concesión se hará por el orden que corresponda al producirse vacantes. — Artículo 4º — El Estado Mayor del Ejército y la Dirección de la Armada son las autoridades militares habilitadas para formular proposiciones para la "Medalla Artigas". Estas proposiciones deberán ser individuales, motivadas y nunca colectivas. — Artículo 5º — El examen de las proposiciones a que hace referencia el artículo anterior será hecho por un Consejo Especial que se denominará "Consejo de Honor" presidido por el Ministro de Guerra y Marina y constituído por el Jefe del Estado Mayor del Ejército, Presidente del Consejo Supremo de Guerra y Marina y dos Generales, designados por decreto del Presidente de la República, quien designará al Secretario del Consejo, sin voz ni voto. Este Consejo será integrado con el Director de la Armada, en el caso de tratarse proposiciones de Miembros de la Armada. Los fallos del "Consejo de Honor" serán inapelables después de juicio votado por mayoría. — Artículo 6º — El "Consejo de Honor", después de estudiadas las proposiciones que le fueren enviadas, teniendo a la vista el legajo personal de los que deban ser premiados, producirá informe sobre cada una de ellas y las elevará a los efectos del otorgamiento de la "Medalla" al Presidente de la República. — Artículo 7º — La "Medalla Artigas" será conferida por decreto del Presidente de la República que refrendará el Ministro de Guerra y Marina. De este decreto se librará al interesado un testimonio, en forma de diploma, que suscribirán el Pre-

3º) Se realizará un concurso en cada una de las siguientes Armas:

a) Pistola de precisión;
b) Fusil de guerra;
c) Carabina 22, Tendido;
d) Carabina 22, Tres Posiciones;
e) Revólver o pistola de calibre 30 (7,65 mm.) o mayor;
f) Escopeta: Tiro al Platillo;
g) Escopeta: Skeet;
h) Pistola de Velocidad.

4º) Premios:

a) Por equipos:

Al 1º — Plaqueta y Medallas de Vermeil, al equipo e integrantes, respectivamente.
Al 2º — Plaqueta y Medallas de Plata, al equipo e integrantes, respectivamente.
Al 3º — Plaqueta de Bronce y Medallas, al equipo e integrantes respectivamente.

b) Individual:

Al 1º — Medalla de Oro.
Al 2º — Medalla de Vermeil.
Al 3º — Medalla de Plata.
Al 4º — Medalla de Bronce.

5º) Todos los concursos se realizarán de acuerdo al Reglamento de la Unión Internacional de Tiro y Comisión Nacional de Tiro.

6º) La organización y dirección de los concursos estará a cargo de la Dirección de Tiro y Educación Física, con la colaboración de la Comisión Nacional de Tiro, bajo el contralor de la Comisión que el Poder Ejecutivo pudiera designar para cumplir el Plan General de Homenajes de las Fuerzas Armadas.

7º) A fin de poderse cumplir las distintas pruebas programadas es necesario que el Ejército importara, con carácter urgente, los cartuchos necesarios para las competencias de escopeta y de revólver calibre 30 (7,65) o mayor, por no existir en plaza y los cuales serían vendidos a precio de costo a los tiradores.

8º) Los diseños de las plaquetas y medallas serán concebidos especialmente para este campeonato conmemorativo, como también se acuñará un distintivo especial para ser obsequiado como recuerdo a cada tirador participante, miembros del Jurado y demás personas que actúen en la organización de los concursos.

9º) De las plaquetas, medallas y distintivos se hará la cantidad imprescindible y luego los cuños, destruídos en parte, a fin de evitar nuevas reproducciones, pasarán a acrecentar el acervo del Museo Militar.

Financiación: Costo aproximado del Concurso Nacional de Tiro se fija en ..... $ 5000.00

El Pentathlon Militar se realizará de acuerdo a las siguientes bases:

1º) Se realizará por equipos de tres jinetes, pertenecientes a una escuela, unidad o repartición militar, como asimismo, cualquier entidad de carácter hípico-deportivo que desee intervenir.

2º) Podrá intervenir en forma individual cualquier Oficial del Ejército o persona perteneciente a una entidad de carácter hípico-deportivo.

3º) La clasificación se hará por equipos o individual.

sidente y su Ministro. El diploma será acompañado de la medalla otorgada, cuyo importe será satisfecho por el Estado, con cargo a Rentas Generales. La entrega de las medallas la hará personalmente el Presidente de la República, como Jefe del Ejército, en acto solemne. — Artículo 8º — Para optar a la "Medalla Artigas" se requiere: a) Veinte años de servicios activos clasificados para los oficiales subalternos y treinta, para los oficiales superiores. — b) No haber estado nunca sometido a juicio por delito, salvo el caso que la sentencia exprese que no hubo mérito para la prisión y enjuiciamiento. — c) Haberse distinguido por su conducta en acciones de guerra o del servicio con actos de valor, abnegación o patriotismo. — d) Haber demostrado con obras, constante amor al Ejército y a la Patria. — e) Conducta irreprochable en el orden militar y civil a juicio del "Consejo de Honor". — Artículo 9º — La "Medalla Artigas" no se podrá conferir, en ningún caso, sin llenar en primer término lo determinado por los incisos a) y b) del artículo anterior de esta ley, perdiendo sus derechos los que después de obtenerla quedaran comprendidos en el inciso b). — Artículo 10º — La "Medalla Artigas" acrecerá el sueldo de actividad o retiro de los que la obtengan en un quince por ciento del sueldo mensual respectivo, acrecimiento que será vitalicio e inembargable, cesando a la muerte del premiado. — Artículo 11º — Comuníquese, etc. — Montevideo, abril 23 de 1920. — *General S. Buquet".*

---

§ — ACTOS PUBLICOS

— CONCURSO NACIONAL DE TIRO.

— PENTATHLON MILITAR.

Cree esta Comisión que además de los homenajes de carácter cultural y recordatorio, debe darse participación también a la parte deportiva, ya que ella cumple un rol fundamental en el desarrollo físico del hombre, cooperando eficazmente a la obtención de una raza sana, fuerte y viril, además de ser un factor decisivo en la formación del carácter y contribuye al desarrollo de virtudes morales, útiles en general a todo ciudadano para actuar eficientemente dentro de la colectividad, pero que además lo capacita para afrontar la dura vida del soldado, si un día no deseado se viera obligado a defender el suelo nativo.

Por estas breves consideraciones, esta Comisión ha creído conveniente incluir entre los homenajes al General Artigas, la realización de dos justas deportivas, que por sus características especiales, capacitan al hombre para poder, llegado el caso, soportar la vida de campaña y ser un defensor eficiente de su Patria.

Es así que se ha proyectado un campeonato nacional de tiro y pentathlon militar en el cual podrían participar todos los ciudadanos y militares que deseen.

El campeonato nacional de tiro se realizará de acuerdo a las siguientes bases:

Se disputarán siete pruebas, a saber:

1º) Un Concurso Nacional de Tiro, por equipos de cinco tiradores, pertenecientes a las entidades de tiro, unidades o reparticiones militares, como asimismo para cualquier equipo representativo de entidades sociales, deportivas, como también para cualquier equipo de tiradores libres que deseen participar.

2º) Simultáneamente al concurso por equipos, se realizará uno de carácter individual, en el cual podrán clasificarse individualmente los tiradores de los equipos, junto con los demás participantes que intervengan.

4º) La Escuela de Armas y Servicios, Militar y unidades de armas montadas proporcionarán los caballos necesarios para la realización de las pruebas ecuestres.

5º) Los participantes del interior se encontrarán con diez días de anticipación en la capital, siendo alojados por cuenta del Estado, en la Escuela de Armas y Servicios y Regimiento de Infantería Nº 1, si no alcanzara la comodidad de aquélla.

6º) Regirá para esta competencia el Reglamento Internacional, vigente para las Olimpiadas de Londres.

7º) La Dirección de Tiro y Educación Física, tomará a su cargo la organización y dirección de la competencia, bajo el contralor de la Comisión que designara el Poder Ejecutivo para la ejecución del Plan de Homenajes de las Fuerzas Armadas. Actuará una Comisión Ejecutiva, presidida por el Director de Tiro y Educación Física, e integrada por el Jefe del Curso de Caballería de la Escuela de Armas y Servicios y dos Jefes u Oficiales de Armas Montadas, designados por la Inspección General del Ejército.

8º) Premios:

a) Al equipo que ocupe el primer puesto, plaqueta de vermeil y medallas de vermeil para sus componentes.

Al segundo — plaqueta de plata y medallas de plata a sus componentes.

Al tercero — plaqueta de bronce y medallas de bronce a sus componentes.

b) Individual — Al jinete clasificado, medalla de oro.

Al segundo — medalla de vermeil.

Al tercero — medalla de plata.

Al cuarto — medalla de bronce.

9º) A cada participante, como asimismo a la Comisión Ejecutiva, Jurados y demás personas que intervengan en la dirección o ejecución de las pruebas, se les obsequiará con un distintivo especial.

10º) Los cuños de las plaquetas, medallas y distintivos, una vez ejecutadas las cantidades necesarias, serán inutilizados parcialmente y luego destinados a acrecentar el acervo del Museo Militar.

Financiación: Costo aproximado ..... $ 3.000.00

— PLACA RECORDATORIA EN EL MONOLITO DE "LAS TRES CRUCES".

Habiendo establecido Artigas, durante el Segundo Sitio de Montevideo, su Cuartel General de "Las Tres Cruces", en cuyo paraje se realizó además el Congreso de abril de 1813, ha motivado que allí se eleve un monolito recordatorio.

Esta Comisión opina que el referido monolito ostente también una placa - homenaje de las Fuerzas Armadas al General Artigas, que desde el referido lugar comandó el primer ejército de la República.

No obstante lo expresado, y en la seguridad que dicho monolito se colocará el presente año en un sitio a elegirse en el Parque "José Batlle y Ordóñez" (De los Aliados), sería aspiración de esta Comisión que el organismo que tiene la obra a su cargo la magnifique en su expresión artística y corporeidad de tal manera que constituya un "Memorial" donde queden esculpidas, en forma imperecedera, las "Instrucciones Artiguistas" que hacen la base fundamental de sus principios republicanos.

Financiación: El costo aproximado de la placa asciende a ..... $ 300.00

— **GRAN PARADA Y DESFILE MILITAR EL 23 DE SETIEMBRE, AL COLOCARSE LOS RESTOS DEL GENERAL JOSE ARTIGAS EN UN MONUMENTAL CATAFALCO A CIELO DESCUBIERTO, JUNTO AL OBELISCO DE LOS CONSTITUYENTES, PARA VENERACION Y OFRENDA DEL PUEBLO.**

— **INVITACION A LOS GOBIERNOS AMERICANOS PARA EL ENVIO DE DOTACIONES DE FUERZAS ARMADAS A EFECTO DE PARTICIPAR EN LA GRAN PARADA Y DESFILE MILITAR.**

1º) — *Fundamentos*:

La falta material de tiempo impedirá el llevar a cabo durante el presente año, la aspiración concretada así: "Traslado de los restos del Prócer a la Fortaleza del Cerro de Montevideo y su guarda en bóveda funeraria" lo que no permitirá que, en tal acontecimiento, Pueblo y Ejército mancomunados por el mismo sentimiento y anhelo de exaltación y recuerdo, en apretadas filas, rindan su homenaje: el primero, con la presencia llena de fervor y unción patriótica y el segundo, presentando sus armas como el máximo honor a la memoria del Primer Jefe, en el lugar en que tuvo su Cuartel General de "Las Tres Cruces" (hoy Parque José Batlle y Ordóñez — ex de los Aliados).

Se hace necesario pues, el combinar y propiciar un acto que, revistiendo un carácter de la magnitud e imponencia del expresado precedentemente, dé oportunidad a Pueblo y Ejército para rendir ese homenaje debido al Prócer, al cumplirse los cien años de su desaparición material, homenaje que por la significación que encierra, puede considerarse como el acto más grandioso de exaltación y reconocimiento.

Es indudable que en actos de celebraciones patrióticas, la presencia y participación del Ejército, da a los mismos la atracción, brillantez y resonancia que ellos, por su carácter y finalidad, necesariamente deben tener.

Entonces: coordinar el homenaje que en este año el Gobierno y Pueblo deben tributar a la memoria del General José Artigas, conjuntamente con el debido de las Fuerzas Armadas, haciéndolo en presencia de los restos venerados del Prócer, sería indudablemente de inmensas proyecciones e indiscutido contenido histórico y espiritual. Por otra parte, la magnificencia y significado de estos actos se verán aumentados si se logra, —si no de todos, por lo menos de la mayoría— la concurrencia de delegaciones de las Fuerzas Armadas de las naciones americanas, en lo posible con sus uniformes tradicionales. Ello significaría, además de una consagración de la valoración histórica del Gran Héroe Uruguayo, en el concenso americano, sino que también —y esto es muy importante— un alto ejemplo de solidaridad y fraternidad continental en la celebración de un fasto histórico de la república más pequeña geográficamente.

2º) — *Forma de llevarse a cabo la aspiración, previo Mensaje al Poder Legislativo, por la vigencia de la Ley Nº 484 (junio 28 de 1856).*

Esta aspiración se materializaría en la siguiente forma:

a) El día 23 de setiembre, a las 15 horas, el Regimiento de Caballería Nº 1 "Blandengues de Artigas", con el total de sus efectivos, se encontrará formado frente al Cementerio Central.

Los Generales y Almirantes de la Nación retirarán, con toda solemnidad, de la rotonda la urna conteniendo los restos del General José Artigas, la que colocarán para su transporte, en una cureña magníficamente preparada y atalajada a cuatro yuntas de caballos blancos llevados por sus respectivos palafreneros.

Desde este momento, es el Jefe del Regimiento el que se hace cargo de la urna y los señores Jefes superiores se retiran.

b) Dándole escolta el citado regimiento, se desplazará todo el conjunto por el itinerario: Yaguarón y 18 de Julio hasta su desemboque en Bulevar Artigas, frente al Obelisco de los Constituyentes.

c) En el Obelisco, con frente al Parque, se habrá construído un monumental catafalco en cuyas proximidades, estarán situados el Señor Presidente de la República, Altos Dignatarios Civiles y Militares de la Nación y Cuerpo Diplomático y Consular; a continuación, y en dirección al río, formadas en líneas sobre ambas calles del Bulevar, las tropas de los ejércitos extranjeros y las nacionales.

d) Al desembocar la cureña en la forma expresada en el apartado b), el primer homenaje oficial que se le tributará, será el del Señor Presidente de la Nación y todos sus acompañantes, para luego de haber tomado por Bulevar hacia el sur, los restos del Prócer, "revisten simbólicamente" a las tropas en orden de parada al son de música solemne que ejecutará la Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E. y que será trasmitida por alto-parlantes. Este desplazamiento de la cureña (siempre escoltada por el regimiento) se hará al paso lento y recorrerá (haciendo una doble variación en donde corresponda), todas las unidades formadas, de manera tal que se termine la "revista", al llegar nuevamente al catafalco.

e) En este momento, y al toque de atención general, se hará una salva de 21 cañonazos, luego de lo cual se ejecutará el Himno Nacional y a su terminación la urna será retirada de la cureña por el Señor Presidente de la República y Altos Dignatarios Civiles y Militares y colocada en el catafalco. El Regimiento "Blandengues" seguirá rindiendo su guardia de honor.

f) El acto se realizará sin parte oratoria porque no puede haber palabra que trasunte la honda emoción de los momentos que se viven.

g) A continuación se realizará el Desfile de Honor ante el catafalco.

h) Terminado el desfile y retiradas las autoridades y tropa, el Regimiento "Blandengues" acampará en "vivac" en los jardines del parque y prestará, con los elementos necesarios, Guardia de Honor en el catafalco. La Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E. ejecutará un programa de música solemne, con coros, adecuado al acto, durante el mayor tiempo posible.

i) Durante todo el resto de la tarde, la noche y hasta la mañana siguiente, la urna permanecerá a cielo descubierto para veneración y ofrenda del pueblo, todo iluminado con profusión de antorchas y fuegos votivos, instalados en torno. Se ejecutará por bandas militares seleccionadas, música solemne a diversas horas. — El día 24, a la hora 10, el Señor Presidente de la República, acompañado de altas autoridades civiles y militares, diplomáticos e invitados especiales, en acto solemne, retirará la urna de su ubicación para colocarla en la cureña y el Regimiento "Blandengues", custodiándola, retornará los restos del Héroe a su tumba al son de estridentes dianas y marchas marciales, acompañados por toda la masa del pueblo. Serán los señores Generales y Almirantes quienes, en el Cementerio Central, conducirán la urna a la rotonda en cuyo preciso momento se hará una salva de 21 cañonazos y se ejecutará el Himno Nacional.

3º) — *Financiación*:

A)	Gastos totales, con motivo de la venida de delegaciones extranjeras: transporte, alojamiento, alimentación; agasajos, acuñación de medallas y banderines conmemorativos; imprevistos	$ 60.000.00
B)	Gastos de Gran Parada y Desfile Militar e instalación del catafalco, iluminación e imprevistos	" 25.000.00
	TOTAL	$ 85.000.00

— TRASLADO DE LOS RESTOS DEL PROCER A LA FORTALEZA DEL CERRO DE MONTEVIDEO Y SU GUARDA EN BOVEDA FUNERARIA.

1º) — *Fundamentos.*

Siendo el General José Artigas, por su altivez, equilibrio y elevación de pensamientos, el paladín de un profundo y sabio Ideario de Libertad Republicana que lo han consagrado, no solamente como Héroe indiscutido, sino como el verdadero constructor de nuestra nacionalidad y uno de los más auténticos conductores de pueblos en América, su recuerdo, veneración y consideración lo hacen "sobrevivir" perennemente, en acción conjunta, espontánea y coordinada de Gobierno, Pueblo y Ejército, en el territorio de la República y más allá de sus fronteras.

No obstante: a cien años de tránsito de la vida a la inmortalidad, aún permanecen sus despojos mortales en la sepultura que, de acuerdo a lo que autorizara la Ley Nº 484 (junio 28 de 1856), se le diera en la rotonda del Cementerio Central de Montevideo, lugar ése que por indiscutibles razones de conservación material, ubicación inadecuada y carencia de grandiosidad arquitectónica, no condice con la exaltación de su memoria.

El traslado de los restos del General Artigas a la Fortaleza del Cerro de Montevideo sería cumplir con una deuda postergada por la Nación, por lo que el sitio de la referencia significa al tenor de las propias palabras del fragmento que se transcribe a continuación, de una exposición de motivos que el Sr. Mateo Legnani, en un proyecto que con la misma finalidad, hizo llegar al Parlamento de la República:

> "Que sea el lugar en que yace Artigas, lo primero que descubra de nosotros el viajero que llega a nuestro país, y lo que en último término mire y recuerde de nosotros el que se aleja. Que Artigas esté en lo más alto y en lo más elevado de nuestra tierra. Que los que lleguen, recuerden al contemplar el Cerro, las ideas y los sentimientos democráticos del Fundador de nuestra Nacionalidad, cuya tumba esté en aquel lugar de nuestro país, que con claridad se distingue desde lejos. Que la capital de la República contemple a diario y a diario piense en el Héroe, a quien los nativos de la Banda Oriental, en masa siguieron durante los aciagos días del Exodo, seguros de que en Artigas se albergaban integralmente los sentimientos y las ideas de todos los orientales, cuya independencia se preparaba durante aquella primera etapa. Que sea la tumba de Artigas lo primero que alumbre el sol de Montevideo y lo último que todos los días ilumine. Y que al contemplar el Cerro se recuerde que para obtener una República típica, poblada por hombres trabajadores, libres y felices, no son necesarios conceptos nuevos de ordenamiento social, sino que bastan los expuestos por Artigas durante su existencia de luchador e indiscutido padre de su país".

2º) — *Estudio y plazos para llevar a cabo esta aspiración.*

El estudio de la ubicación exacta de esa bóveda, así como del monumental mausoleo que la contendría y de su espacio circundante, será mediante un concurso nacional entre los artistas y profesionales que acudieran al llamado respectivo; llamado éste que se haría el 19 de junio para ser dilucidado el 23 de setiembre del cte. año.

El plazo máximo que la ley podría determinar para llevar a término la obra podría ser el de un año a partir del otorgamiento del primer premio.

Las bases del concursos serían determinadas por una Comisión que se designaría oportunamente.

3º) — *Financiación.*

El importe total de esa obra y gastos que, como consecuencia de la misma se originen será determinado una vez otorgado el Primer Premio.

— LOCALIZACION DE LOS MUERTOS EN LA "BATALLA DE LAS PIEDRAS" Y ERECCION DE UN MONOLITO RECORDATORIO.

El primer deber de un pueblo es rendir homenaje a sus hijos que supieron hacer el holocausto de su vida en la lucha por la Independencia de su Patria; este simple argumento basta por sí solo para justificar la obligación que tiene la Nación y en particular sus Fuerzas Armadas como herederos directos de las glorias de los ejércitos de la Independencia, de localizar a sus heroicos soldados y erigir el monumento que señale a las generaciones futuras, el lugar donde descansan sus cenizas queridas.

En lo que respecta a los muertos de la "Batalla de las Piedras" está probado, por trabajos de personas que vivieron en una época en que aún se veían los despojos mortales en una fosa común, expresándose al respecto en 1896:

> "Existe allí un pozo en que hay gran cantidad de restos humanos, que la tradición dice que son los muertos en la acción y así debe ser indudablemente, por más que no lo indique la menor señal".

En una época posterior se contemplaba con pesar que la referida fosa por efectos del tiempo y de los arrastres estaba próxima a desaparecer, lo cual efectivamente ha sucedido en nuestros días; pero aunque no puede precisarse el sitio exacto donde se encuentra, los trabajos llegados hasta nosotros nos permite determinar que la referida tumba se encuentra próxima al Paso del Ombú, sobre el arroyo de las Piedras, siendo factible que aún puedan localizarse. Pero en el caso que ello resultara infructuoso se levantaría igual en la zona del referido paso, el monolito recordatorio, lo cual estaría por otra parte, en concordancia con una vieja idea de realizar una rambla sobre la costa del arroyo aludido como homenaje a la memorable batalla.

La realización de los trabajos sería confiada a tropas de ingenieros con la colaboración del Ministerio de Obras Públicas, consistente, fundamentalmente, en la prestación de una máquina escavadora con la cual se haría el trabajo en forma rápida y económica.

En lo que respecta a la dirección de la localización, ella podría ser confiada a personas que hayan realizado ya los estudios pertinentes, estando esta Comisión en antecedentes de personas que ya han trabajado con motivo de la búsqueda de los restos de los muertos argentinos en la Batalla de las Piedras, que fueron conducidos al país hermano con motivo del homenaje que la Argentina rindió en 1943 al "Soldado Desconocido de la Independencia".

Además, los muertos de la Batalla de las Piedras, en caso de ser localizados, se convertirían así en los restos de "Nuestro Soldado Desconocido", cumpliendo en esta forma la Nación su deuda de gratitud hacia el soldado anónimo que "todo dió a la Patria y nada le pidió".

Financiación: Los fondos necesarios para cumplir esta aspiración, podrían insumir ..... $ 5.000.00

— REPATRIACION DE LOS RESTOS DE LOS HIJOS DEL GENERAL ARTIGAS: CORONEL MANUEL ARTIGAS Y TENIENTE CORONEL SANTIAGO ARTIGAS.

El hecho de ser ambos, hijos de nuestro Héroe, de por sí justificaría la repatriación que, hasta hace unos veinte años aproximadamente, estaban sepultados en el Cementerio de la ciudad de Concordia, localidad donde los descendientes del Prócer eligieron para vivir casi anónimamente el resto de sus días. Pero además de hijos del General Artigas, ambos prestaron su esfuerzo a la lucha por nuestra Independencia.

En efecto: El Coronel Manuel Artigas, primer hijo del Héroe, lo acompañó en toda su gesta heroica y, en forma particular, durante la cruenta lucha contra la invasión portuguesa cuyo término lo encontró con el grado

de Coronel, radicándose luego en el litoral argentino, dedicándose a los trabajos ganaderos, sin haber pedido nada a su Patria con motivo de sus servicios.

Su rama dió un ilustre Oficial al Ejército argentino: el Teniente Coronel Leandro Artigas, Expedicionario del Desierto, cuya muerte en 1943 motivó significativos homenajes de sus antiguos Oficiales, entonces Generales; sin embargo, su abuelo Coronel Manuel Artigas (hijo del Prócer) aún no los ha recibido de su Patria, a la que dió los mejores años de su vida y soportó silenciosamente las calumnias levantadas contra su ilustre padre.

En lo que respecta al Teniente Coronel Santiago Artigas, último hijo del Prócer, sus servicios se inician en 1832; actúa durante la Guerra Grande, y en enero de 1847 forma parte de la guarnición del Salto, cuyo Jefe era el Coronel Luciano Blanco, el cual fué derrotado por Servando Gómez, salvándose Santiago Artigas, Fausto Aguilar y otros compañeros, ganando la costa argentina, siendo luego prisionero de Urquiza. Pero cuando éste se declara contra Rosas, Santiago Artigas marcha contra el tirano en las filas del Ejército Libertador. Actúa en Caseros y luego de la caída de Rosas vuelve a su Patria y solicita su alta en el Ejército, manifestando "que habiendo regresado a mi Patria después de haber pedido y obtenido la separación del Ejército Aliado Libertador en el que sólo presté mis servicios porque en él combatía contra el Dictador Argentino, enemigo de mi país, solicito de V. E. sea dado de alta nuevamente en el Ejército de la República".

Con fecha 15 de noviembre de 1853 es incorporado al Ejército como Teniente Coronel, permaneciendo hasta enero de 1855 en que es dado de baja por encontrarse al servicio de la Provincia de Entre Ríos, acompañando a Urquiza en su lucha contra Buenos Aires.

El 21 de enero de 1861 muere en la ciudad de Concordia, desempeñando interinamente en esa época, el cargo de Comandante Militar del departamento del mismo nombre. El General Urquiza, gobernador de Entre Ríos, decretó honores fúnebres a su memoria, teniendo en cuenta —decía el decreto— que los servicios prestados a la causa pública, así en su rango militar como en la administración del departamento que le estaba confiado, es digno de una manifestación especial de parte del Gobierno.

La breve síntesis de la vida de los hijos Manuel y Santiago Artigas, justifica plenamente la repatriación de sus restos, si aún es posible, saldando así una de las tantas deudas que la Patria tiene con sus hijos que todo lo sacrificaron por darle y mantener su Independencia

En caso de aceptarse esta proposición, se trataría de localizar sus restos, trasladándolos a la Patria para colocarlos en un lugar de privilegio, en el Panteón de los Servidores de la misma; para esto se procedería, por el Servicio de Ingeniería y Arquitectura Militar, a construir la tumba digna de tan ilustres soldados.

Financiación: Se estiman los gastos aproximados para cumplir esta aspiración ..... $ 10.000.00

— PARTICIPACION DEL INSTITUTO ARMADO EN LAS PLANTACIONES SIMBOLICAS DEL "ARBOL DE ARTIGAS" Y EN LA CAMPAÑA DE RECUPERACION DEL ARBOL EN LA REPUBLICA.

Conmemorando la Nación el año del "Arbol de Artigas", sus Fuerzas Armadas, como acto simbólico evocador al Prócer de la Nacionalidad, organizan en cada una de las Unidades de Campaña y en la Capital de la República, así como también la Marina y Aeronáutica, en un día patrio, un acto cívico-militar al disponer los Comandos la plantación de un roble simbólico, así como reunir en este acto, todo el personal de la Unidad y sus familiares, designando a la vez a un oficial para que en uso de la palabra evoque al Héroe y realce la importancia del acto con relación a la recuperación del árbol en la República.

Reunir así en cada Unidad, pueblo y Ejército, para exaltar la personalidad del Prócer y dejar para el futuro un árbol que será recordado permanentemente en el pensamiento de otras generaciones y elevar también el concepto de la reforestación de la República, es tributar un alto homenaje al Fundador de la Patria. Además se contribuye en la acción forestal empeñada en nuestro territorio, en circunstancias en que se aprecia la merma de bosques naturales y artificiales.

— ADHESION DE LAS FUERZAS ARMADAS AL ACTO DE PLANTACION DEL "ROBLE SIMBOLICO", PROXIMO AL OBELISCO DE LOS CONSTITUYENTES.

La Comisión Honoraria Forestal ha programado, para el 19 de junio del corriente año (o para su víspera, en tal caso) una gran concentración cívica delante del bronce del Bulevar Artigas y Av. 18 de Julio. En este acto, en el que se plantará en sus inmediaciones, y por su iniciativa, un roble que exprese, por su perennidad, la vigencia del Prócer en los siglos venideros, debe estar presente el Instituto Armado de la Nación, siendo de auténtica exaltación patriótica que el alumnado de las Escuelas Militar, Naval y Aeronáutica Militar entonen con el pueblo el Himno Nacional. Aparte de la grandeza que esta ceremonia alcanzaría, la ceremonia así cumplida provocará un nuevo acercamiento de la juventud cívica y militar del país.

— ILUMINACION EXTRAORDINARIA, DURANTE EL MES DE SETIEMBRE, DE LOS PRINCIPALES EDIFICIOS MILITARES, Y COLOCACION DE LEYENDAS LUMINOSAS SOBRE LA BASE DE PENSAMIENTOS DEL HEROE.

Es aspiración de esta Comisión que, durante todo el mes de setiembre —lapso decretado para el cumplimiento de los actos públicos de homenaje al Prócer— se iluminen en forma extraordinaria, durante la noche, los principales locales del Instituto Armado de la Nación, fijándose, en lugar de preferencia de sus frentes, un pensamiento del Prócer que traduzca uno de sus altos principios sobre soberanía popular, republicanismo, libertades públicas, autonomía territorial, respeto internacional y derechos de gentes, virtudes ciudadanas y lo que él mismo fué, supremo entregamiento del hombre a la Patria.

En ocasión de instalarse el catafalco, según se expresa antes, ha de encenderse en las horas del solemne velatorio de sus restos, la frase que revela toda su grandeza.

Financiación: No es posible determinar este gasto, el cual quedaría supeditado al ulterior presupuesto de la U. T. E., en caso de aprobarse.

— SEÑALAMIENTO DE LUGARES HISTORICOS.

Jalonar, para las generaciones futuras, los lugares de pasaje de nuestro Héroe, durante la gesta emancipadora, es recordar el sacrificio realizado y señalar la conducta a seguirse, para conservar nuestra independencia y soberanía, como también impulsar a los hombres a la lucha, para que cada generación legue, a la siguiente, una Patria acrecentada en sus potencias materiales, morales y espirituales.

Es deber de esta generación, presente en el Primer Centenario del General Artigas, señalar aquellos lugares más íntimamente ligados a su acción. Es así que la Comisión aconseja colocar un monolito recordatorio en los siguientes sitios, que aún no los posee:

— " Calera de las Huérfanas" (Reunión de Artigas con su Pueblo).
— " Puntas del Canelón Chico" (Encuentro de Artigas con su hermano Manuel, antes de la Batalla de las Piedras).

— " Paso de la Arena del arroyo Pantanoso" (Proclamación de Artigas como primer Jefe de los Orientales y resolución del Exodo).
— "Monzón" (Punto de separación de Artigas y Rondeau; éste marcha para Buenos Aires y nuestro Héroe emprende el camino del Exodo).
— " Yapeyú" (Paso sobre el Río Negro, salvado por Artigas y su Pueblo en marcha).
— " Paysandú" (Otro jalón importante del Exodo).
— " Cosas del Daymán" (Donde Artigas se detiene para redactar su famoso informe a la Junta del Paraguay y también para levantar el "Padrón de Familias Orientales" que emigran ante la invasión portuguesa).
— " Paso del Salto" (Lugar por donde cruzan pueblo y Ejército, para situarse en la costa occidental del Uruguay.
— " Paso del Durazno del Yí" (Campamento al regreso del Exodo, donde Artigas recibe los emisarios de Sarratea).
— " Paso de la Calera del Santa Lucía" (Sitio a donde se retira Artigas, al abandonar el segundo asedio de Montevideo).
— " Belem" (Lugar ocupado por Artigas y donde se cumplió la importante entrevista "Amaro-Candiotti", enviada por Posadas. También Belem fué centro de otras actividades artiguistas).
— " Arerunguá" (Cuartel General de Artigas en 1815, donde se juró la bandera creada por el Prócer y de donde partieron los refuerzos que hicieron posible la victoria de Guayabo, con la que toca su fin la dominación porteña en la Provincia Oriental).
— " Guayabo" (lugar donde se libró la batalla de resultados más decisivos, en la defensa de los ideales artiguistas, y de grandes repercusiones políticas y militares en el Río de la Plata).

Esta Comisión sugiere la conveniencia —para el caso de aprobarse dicho señalamiento— que el Ministerio de Obras Públicas proceda al arreglo, ornamentación y vialidad de los sitios donde se emplacen los monolitos de referencia.

Financiación: Se trataría de colocar doce monolitos, cuyo costo, incluyendo viajes e instalación, se calcula (a razón de $ 500.00 cada uno) en una totalidad de ..... $ 6.000.00

— ENVIO, A LA ASUNCION DEL PARAGUAY, EN TRES AVIONES DE LAS FUERZAS ARMADAS DE LA NACION, DE UNA DELEGACION INTEGRADA POR: OCHO ALUMNOS DE CADA ESCUELA (MILITAR - NAVAL Y AERONAUTICA MILITAR); DOS ALUMNOS DE LA ESCUELA MILITAR DE EDUCACION FISICA; CUATRO CIUDADANOS DE LOS QUE CUMPLEN INSTRUCCION EN LOS CENTROS DE FORMACION DE OFICIALES DE RESERVA (EJERCITO Y MARINA — DOS POR CADA CENTRO); Y CUATRO SOLDADOS DEL "REGIMIENTO DE CABALLERIA Nº 1 — BLANDENGUES DE ARTIGAS". ESTA DOTACION ASI FORMADA, ESTARIA A CARGO DE UN JEFE DE GRUPO Y LA MISION AL PARAGUAY SE COMPLETARIA CON LOS SEÑORES MIEMBROS DE LA COMISION DELEGADA DEL PODER EJECUTIVO, A EFECTO DE CUMPLIR EL PROGRAMA DE HOMENAJES AL PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES EN LA TIERRA DE SU EXILIO Y MUERTE.

Enviar a la Asunción del Paraguay, una agrupación militar integrada en la forma que se expresa, daría al acto de recordación, frente al legendario ibira-pitá el impulso emotivo de la presencia vibrante de nuestro Ejército, rindiendo homenaje en suelo extranjero a su Héroe Máximo.

Usar los transportes aéreos militares, además de las ventajas de orden económico y de rapidez, permitiría elevar aún más, por el más poderoso medio

de transporte, la proyección del homenaje de los que recién empiezan sus pasos en la vida de la Patria, hacia el Prócer de nuestra Independencia.

En los actos de recordación a programarse en la Asunción, la Escuela y la colonia uruguaya, así como las autoridades nacionales y diplomáticas acreditadas contarían con la presencia de nuestros gallardos cadetes y blandengues para un mayor realce de estos actos.

Los actos que llevaría programados esta delegación y que se proponen en el presente informe son los siguientes:

1º — Recepción y saludo a las autoridades nacionales de acuerdo al protocolo.

2º — Colocación de una ofrenda floral en el Panteón de los Héroes Nacionales Paraguayos.

3º — Ceremonia en el solar de Artigas, colocando un monolito con una placa recordatoria como homenaje del Ejército Uruguayo y que sería llevada, especialmente, desde Montevideo.

4º — Entrega al Ejército Paraguayo de un busto de bronce del General Artigas, ofrenda del Ejército Uruguayo.

5º — Acto recordatorio en la tumba de José Antonio López (que ayudó y trajo a Artigas de su internación en Curuguaty).

Financiación: El costo aproximado sería el siguiente:

Para tres aviones y tres días de permanencia:

Combustibles:

Carga en Paraguay — 1.400 lts. (100 Oct.) 25 " aceite	$ 850 × 3	$ 2.550.00
Carga en Montevideo — 1.400 " (100 Oct.) 25 " aceite	" 316 × 3	" 948.00
		$ 3.498.00

Delegación:

Cadetes	24
Blandengues	4
Alumnos CIOR	2
Idem EMEF	2
Idem Reserva Naval	2
Total	34
Delegación Oficial	20
Tripulación	15
TOTALES	69

69 personas (a $ 10.00 hotel) 3 días	$ 2.070.00
69 " " " 10.00 transporte)	" 690.00
69 " " " 15.00 imprevistos)	" 1.035.00
Combustible de tres aviones	" 3.498.00
Monolito y placa	" 2.500.00
Gastos de representación	" 2.000.00
TOTALES	" 11.793.00

Esta Comisión sugiere que dicho homenaje se realice en la primera quincena del mes de setiembre, para permitir así que la delegación total se encuentre en Montevideo el día 23 de setiembre.

— COLOCACION DE UN MONOLITO RECORDATORIO EN "SAN ISIDRO DEL LABRADOR DE CURUGUATY".

Imposible concebir un programa de homenajes a nuestro Héroe sin detenerse, aunque fuera un instante, en pensar en aquella lejana aldea de Curuguaty, donde pasara los primeros veinticinco años de ostracismo, aislado del mundo, pues al decir del propio Francia "es el de menos comunicación con el resto de la república".

Evocar su figura, verlo recorriendo pensativo la pequeña aldea, cambiar un cortés saludo con sus vecinos, convertirse voluntariamente en labriego, no por necesidad, sino por aprovechar útilmente sus actividades, servir de ejemplo a sus vecinos, no sólo con su trabajo, sino con sus virtudes, todo esto nos hace sentir hondamente el deber patriótico de llegar allí a dejar imperecedero recuerdo de nuestras Fuerzas Armadas.

Respecto a la ejemplar vida de Artigas en Curuguaty, basta citar lo que han expresado varios escritores extranjeros, entre ellos el Dean Funes, quien escribió:

> " Abandonado a sí mismo, Artigas volvió a ser lo que la naturaleza había querido que fuera: a los sesenta años se puso a cultivar su campo, fué padre de los pobres y edificó a todos con su excelente conducta".

En forma similar se expresa el Vicario de San Borjas, Juan Pedro Gay, como también el padre Maiz, contemporáneo de Artigas y hermano del párroco de Curuguaty, lo cual da mucha veracidad a sus conceptos sobre nuestro Héroe, manifestando lo siguiente:

> " Artigas era de sentimientos muy humanitarios, en más de una ocasión y a más de un pobre socorrió caritativamente, tanto en dinero en efectivo como con vestuario. Era por esto muy bien mirado y respetado".

En todas las épocas de la historia los pueblos, llevados por su fe y como impulsados por fuerzas misteriosas, consideraron un deber recorrer y llegar hasta los lugares que para ellos eran sagrados.

Hoy mismo contemplamos la disputa por Jerusalem, centro del nacimiento de varias religiones, cuyos cultores se creen con derecho sobre su posesión, debiendo intervenir las organizaciones internacionales buscando la fórmula que permita las diversas creencias que allí tuvieron su cuna, compartir el honor de su posesión.

Nuestro sentimiento patriótico nos impulsa a llegar hasta Curuguaty, realizando para ello el penoso viaje, ya que aún hoy aquella vieja aldea encuéntrase aislada del país; pero ese esfuerzo, cual nuevos peregrinos, es pequeño, insignificante, frente al sacrificio de Artigas para legarnos una Patria.

Hasta allí deben llegar las Fuerzas Armadas, allí deben dejar su recuerdo y que sean estas Fuerzas Armadas, las que por primera vez alcancen aquel lejano lugar, ya que hasta el presente ningún oriental se ha acercado a la pequeña aldea donde vivió Artigas los más crueles años de su infortunio.

Actualmente Curuguaty tiene una pequeña escuela y hasta ella debe de llegar también, por intermedio de la misión militar, un mensaje de los escolares uruguayos.

Según carta del maestro de la escuela de Curuguaty, publicada por la señorita Elisa A. Menendez, en su libro titulado "Artigas", editado en 1944, se sabe que la casa del Héroe, en vez de alambrados, tenía como cercados profundas trincheras, que los animales no podían pasar, existiendo aún un horcón de urunday en el solar, y los escombros de la casa, derrumbada por los años. La trinchera, en parte, está bien marcada todavía, queda en pleno bosque, a más de un kilómetro del pueblo.

Aunque no pueda estimarse exactamente el costo de este homenaje, ya que debe irse en vapor hasta Rosario, sobre el Río Paraguay, luego recorrer

110 kilómetros en camión hasta San Estanislao y después realizar la última parte del viaje, unos 120 kilómetros, en carreta y a caballo, por picadas abiertas en el bosque; pero el camino es transitable. Puede calcularse que una pequeña comitiva podría insumir para los gastos de viaje, equipaje especial, monolito recordatorio y otros homenajes ..... $ 30.000.00

— "GUARDIA DE HONOR", JUNTO AL BRONCE SIMBOLICO DEL HEROE EN LA PLAZA INDEPENDENCIA, DURANTE EL MES DE SETIEMBRE.

Es una función de sentido trascendente la que cumple el militar en su servicio de guardia. Permanente situación de "alerta", cubriendo con la vigilancia y atención constante las obligaciones, acervo moral y material de la unidad que lo destacó en ese puesto de centinela.

Custodia del hombre, y también una prueba del valor, de la fe inquebrantable y del carácter militar endurecido en la fatiga diaria, más aún si la guardia es de honor y con sus armas, el soldado vela los símbolos de la Patria.

Estas razones justificarían, sobradamente, que durante setiembre próximo —lapso principal de los homenajes al Prócer— se imponga una "Guardia de Honor" en la Plaza Independencia, junto a los mástiles empavesados que Ejército y Marina plantarían a cada lado del bronce simbólico del General Artigas. Escuelas, Unidades y organismos del Instituto Armado de la Nación prestarían dicha guardia permanente, con relevo de dotaciones y ceremonial al tiempo de izarse o arriarse el pabellón de la Patria y la bandera del Héroe, con salvas desde la "Batería Centenario", toques de clarín y el Cuerpo que le correspondiere en turno, formado en su totalidad. A la caída del sol, bandas del Ejército y la Marina se alternarían a diario para la ejecución de un programa musical.

§ — PUNTO ADICIONAL — DOCUMENTACION GRAFICA DE LAS CEREMONIAS

Cabe agregar un gasto adicional a los ya previstos para el cumplimiento de los actos de homenaje al General Artigas. Consistiría en prever los recursos para financiar la obtención de fotografías de todas las ceremonias públicas a cumplirse, en exaltación del General Artigas, por parte de las Fuerzas Armadas de la Nación.

Es necesario tener en cuenta la confección y ordenamiento de colecciones en álbunes, con destino a autoridades oficiales, Comisión de Homenajes, Museo Histórico Nacional, Museo Militar, Archivo "Artigas", Biblioteca Nacional, delegaciones extranjeras en los actos militares, etc.

Financiación: Se calcula aproximadamente ..... $ 10.000.00

RESUMEN FINAL DE LOS GASTOS QUE ORIGINARIAN LOS HOMENAJES PROYECTADOS

§. — EXALTACION ARTIGUISTA.

Monografía	$	10.000.00
Iconografía	"	2.000.00
Retrato del Prócer	"	2.000.00
Bibliografía Artiguista	"	10.000.00
Película documental	"	30.000.00
Placa "Cuartel de Dragones"	"	300.00

§ — ACTOS.

Concurso N. de Tiro	"	5.000.00
Pentathlón Militar	"	3.000.00
Placa en "Las Tres Cruces"	"	300.00
Gran Parada - Desfile y Catafalco	"	25.000.00
Invitación dotaciones extranjeras	"	60.000.00
Localización de los muertos en Las Piedras	"	5.000.00
Repatriación restos de los hijos	"	10.000.00
Señalamiento lugares históricos	"	6.000.00
Viaje a la Asunción (Paraguay)	"	11.793.00
Monolito en Curuguaty	"	30.000.00
TOTAL	$	210.393.00

§. — Hay otros gastos no calculados como ser:
Restauración "Cuartel de Dragones".
Idem "Calera de las Huérfanas".
Traslado restos del Prócer al Cerro de Montevideo y bóveda funeraria en la fortaleza.
Iluminación extraordinaria.

§. — Punto adicional: documentación gráfica . . . . . $ 10.000.00

GASTOS TOTALES . . . . $ 220.393.00

Por el Ministro y por su orden: El Director General de Secretaría de Estado,

Cnel Aníbal Pérez

CORONEL ANIBAL PEREZ

Documentos del Sr. Jefe del Regimiento Blandengues de Artigas de Caballería N°1
Traslados de la urna del General José Artigas.

E.d. N° 086709

E.d. N° 08 67 09 Doc. 1. Fl. 1 (a mano)

En Montevideo, a los 29 días del mes de diciembre del año mil novecientos setenta y seis y siendo la hora nueve y cincuenta minutos, reunidos en el Salón de Honor del Regimiento "Blandengues de Artigas" de Caballería No. 1, el Señor Jefe Coronel don Hugo N. Arregui, el Señor Segundo Jefe Teniente Coronel don Hugo M. Lamela, el Señor Jefe del Segundo Grupo de Escuadrones Mayor don Manuel I. Fernández, el Jefe Accidental del Primer Grupo de Escuadrones Capitán don José L. Pereyra, el Oficial de Administración Sub-Oficial Mayor Ney Chagas y el cerrajero Señor Fausto Dal Monte, se procede a abrir la urna que guarda los restos del General José Artigas, a los efectos de efectuar el control correspondiente. Se constata:

1|) Que los restos se encuentran envueltos en una Bandera Nacional, conjuntamente con gran cantidad de algodón, se procede a retirar los huesos para efectuar a su limpieza y reacondicionamiento.

2°) se percibe que tanto la Bandera como el algodón que estaban dentro de la urna se encuentran apolillados.

3°) Se procede a efectuar un enlace con el Señor Jefe de la casa militar General don Julio C. Rapela a los efectos de que el Señor Oficial General, como integrante de la Comisión del Mausoleo, determine que (sic) conviene más, si reparar la actual urna o si encara la confección de una nueva. El señor Gral. Julio C. Rapela dispone que: se coloque nuevamente los restos del General en la urna hasta que la Comisión del Mausoleo en los primeros días del año 1977 concurra al Regimiento a inspeccionarlo.

(Siguen firmas)

Documentos del Sr. Jefe del Regimiento Blandengues de Artigas de Caballería N°1
Traslados de la urna del General José Artigas.

Doc. 5 Fs. 1

Regimiento "Blandengues de Artigas"
de Caballería Nro. 1
"Escolta del presidente de la República

Montevideo a los doce días del mes de julio del año mil novecientos noventa y nueve y siendo la hora 8.30, reunidos en el Salón de Honor del Regimiento "Blandengues de Artigas de Caballería N° 1, se procede a abrir la urna que guarda los restos del Prócer General José Artigas –la cual fuera mandada construir durante el Gobierno del General Lorenzo Latorre en el año 1877, y que fuera ejecutado por el ebanista Pedro Antonio Bernat – a los efectos de realizar en el regimiento "Blandengues de Artigas de Caballería N° 1" la restauración de los mismos.

Al respecto se considera:

Primero: Dentro de la urna de madera se encuentra otra urna de plata la cual está sellada y contiene los restos del Gral José Artigas.

Doc. 5 folio 2

Segundo:

Acto seguido se procede a colocar la urna de plata en una caja de madera que perteneciera al Gral. Oscar D. Gestido quien fuera Presidente de la República, cedido por su actual propietario el Cel. ® Oscar Gestido de los Campos, y que contendrá los restos del Prócer mientras se restaure la urna original.

Tercero:

Posteriormente, la mencionada urna fue colocada en el mismo lugar que la anterior, en el Salón de Honor del Regimiento "Blandengues de Artigas" de Caballería N° 1 para ser exhibida al público en general.

Previa lectura se otorga y firma la presente en tres ejemplares del mismo tenor y fecha arriba indicados.

(Siguen firmas).

el mausoleo de artigas



Corte longitudinal mostrando el poderoso encasetonado del techo, el bloque de granito coronando la urna, los muros en hormigón aparente, con las leyendas recordatorias de: HEROE, en sobrerrelieve, iluminadas por una potente luz que surge del piso.

El 19 de junio de 1977, se inauguraron las obras del MAUSOLEO DE ARTIGAS en la Plaza Independencia, obra de los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro R. Moreo, ganadores del Concurso Público promovido para seleccionar el proyecto respectivo.

Los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro R. Moreo, constituyen, sin duda, uno de los equipos más representativos de la arquitectura uruguaya de hoy día. Ganadores de los concursos públicos de la Junta Departamental de Montevideo, del Banco Central, de la sede de la Sociedad Empleados Civiles de la Nación, del Grupo Habitacional de la Caja Bancaria en la Unión y ahora del Mausoleo de Artigas, cuentan entre los mejores arquitectos del país.

Antes de trazar una semblanza de esta gran obra que es el Mausoleo, que se destaca por la simplicidad de la solución, que hace que las grandes obras de la arquitectura resulten imperecederas, damos la Memoria que presentaron al Concurso, que define muy bien, qué es lo que se busca con el proyecto.

la intención

En la Memoria Descriptiva del Concurso Público realizado, los Arquitectos expresaban la INTENCION de su proyecto, como la de desarrollar el concepto de que las grandes manifestaciones populares de homenaje al Héroe deben realizarse en la explanada actual, a cielo abierto, frente al Monumento que señala la entrada al Mausoleo, dándose posibilidades así a la más amplia exteriorización patriótica, y las ceremonias de un carácter menos masivo, que a manera de homenajes a Artigas realizan distintas delegaciones, se efectúen en el Mausoleo.

Este servirá, además, para la visita de la ciudadanía en un clima de solemnidad, recogimiento y evocación.

Integrar el Monumento al Mausoleo, convirtiendo a ambos en un homenaje unitario al Héroe.

Lograr que ninguno de los elementos a crear en la plaza, compitiera con la serena potencia del Monumento, acentuándolo, en cambio, como hito principal en el conjunto.

Crear el ambiente, la atmósfera interior adecuada al recogimiento y evocación del Héroe.

Provocar el contacto más emotivo con su ideario y su vida.

la expresión

La plástica exterior del conjunto, no altera sino que exhalta la austera expresión del Monumento.

La plástica interior no pretende especular con elementos estructurales o arquitectónicos, que distraigan la respetuosa meditación sobre la urna y el contenido del ideario artiguista, grabado en los muros.

los elementos escultóricos

A fin de no crear conflictos plásticos entre formas de expresión de distintas épocas, no se anexaron elementos escultóricos figurativos, prefiriéndose, en cambio, la exhaltación de las formas literales que además de su valor plástico desarrollan una función didáctica.

los materiales

Eternos y claramente definidos:

Granito para la plataforma y escalinata;

Hormigón de textura acerada para los muros y el plafond casetonado.

Las leyendas en hormigón y bronce.

El prisma que sitúa la urna está compuesto por cuatro monolitos de granito y cuatro planos de cristal protector.

la luz

La iluminación exterior está incorporada a los elementos arquitectónicos que rodean el Monumento y un potente haz dirigido hacia el cielo, señala en la ciudad el lugar donde descansan los restos del Héroe.

La iluminación interior está resuelta sin la presencia de ningún artefacto.

La luz resbala ascendentemente por los muros valorizando las leyendas y haciendo notar, en la penumbra, el potente casetonado del techo.

En la zona central, más oscura, estalla la luz natural, iluminando la urna.

el sistema constructivo

La construcción es un prisma-estanco de hormigón armado.

Se ha evitado todo tipo de rebuscamiento formal y estructural, tomando partido por las soluciones simples, directas, de vigencia eterna.

el mausoleo de artigas



arte longitudinal mostrando el poderoso encasetonado del techo, el bloque de granito coronando la urna, lo
uros en hormigón aparente, con las leyendas recordatorias del HEROE, en sobrerrelieve, iluminadas por ur
potente luz que surge del piso.

19 de junio de 1977, se inau- ceremonias de un carácter menos los materiales



Faraónica. *Una obra promovida por el gobierno de facto.*



Multitud. *En 1977 la ciudadanía homenajeó al prócer.*

Un mausoleo inaugurado en 1977 sin señaladas frases del prócer

Época. "Mi autoridad emana de vosotros..." fue un concepto "subversivo"

Un día como hoy, pero en *1977, se inauguraba el mausoleo de Artigas, ubicado debajo de la estatua ecuestre que recuerda la figura del prócer de la patria en la plaza Independencia. Hoy, en medio de los festejos de los 245 años del natalicio de Artigas, el presidente de la República, Tabaré Vázquez anunciará el traslado de sus restos al edificio Independencia, ex sede del gobierno, que pasará a ser un museo que recopilará su vida y pensamiento.*

Hacia 1975, la dictadura realizó un llamado a concurso a la Sociedad de Arquitectos, para la construcción de un mausoleo para guardar los restos de José Artigas.

Los ganadores de ese concurso fueron los arquitectos Lucas Ríos (fallecido) y Alejandro Morón, quienes inmediatamente comenzaron a trabajar en el proyecto.

La obra "se llevó a cabo dentro de los plazos que estaban establecidos en aquel entonces", según relató Morón a *El País*.

Sin embargo, gobierno de facto mediante, el proyecto definitivo tuvo algunos cambios, respecto al diseñado inicialmente por los arquitectos.

Originalmente, relata Morón, se iban a incluir dos frases de Artigas, dentro del mausoleo: "Clemencia para los vencidos" y "Mi autoridad emana de vosotros y ella cesa ante vuestra presencia soberana".

"La obra estuvo parada un tiempo hasta que sacaron un decreto cambiando las frases que habíamos elegido, porque eran consideradas subversivas", contó Morón.

Esas frases fueron substituidas por hechos relevantes en la vida del prócer, como las instrucciones del año XIII, el éxodo del pueblo oriental de 1811 o su exilio en Paraguay.

El arquitecto, hoy jubilado, admite que le es difícil tomar partido al respecto del traslado de los restos de Artigas del Mausoleo al Edificio Independencia.

Luego de la muerte de José Artigas, el 23 de setiembre de 1850, sus restos fueron repatriados en 1855 a nuestro país.

Tras varias décadas de quedar en la Aduana, en una primera instancia fueron llevados al Panteón Nacional y luego, pasaron al Regimiento de Caballería número uno, donde permanecieron hasta la inauguración del mausoleo en 1977.

Mausoleo: forma en que están dispuestas las frases e inscripciones

A la entrada, al centro:

(izquierda, arriba): “La cuestión es solo entre la libertad y el despotismo”
(izquierda, abajo): Precisión del Yí. 25 de diciembre de 1812. Oficio a Manuel de Sarratea, Representante y General en Jefe por el Gobierno de Buenos Aires)

(derecha, arriba): “Mi autoridad emana de vosotros, y ella cesa ante vuestra presencia soberana. Vosotros estáis en el pleno goce de vuestros derechos… ved ahí el fruto de mis ansias y desvelos, y ved ahí también todo el premio”
(derecha, abajo): “4 de abril de 1813. Oración inaugural ante el Congreso de Abril”.

Al costado izquierdo:

(izquierda, arriba): La libertad de América forma el sistema y plantarlo mi único anhelo”
(izquierda, abajo): “Carta a Sarratea. 11 de febrero 1813”
(derecha, arriba): “Sean los orientales tan ilustrados como valientes”
(derecha, abajo): “En 1815 este fue el santo y seña elegido por Artigas al ser nombrado gobernador y capitán”.

Por detrás de la urna, siguiendo el circuito:

(arriba, izquierda): “El despotismo militar será precisamente aniquilado con trabas constitucionales que aseguren inviolable la soberanía de los pueblos”.
(abajo, izquierda): “Instrucciones del Año XIII. Artículo 18”

(arriba, derecha): “Se promoverá la libertad civil y religiosa en toda su extensión imaginable”
(arriba, izquierda): “Instrucciones del Año XIII. Artículo 3”

A la derecha de la urna, desde la entrada:

(arriba, izquierda): “Los más infelices serán los más privilegiados”
(abajo, izquierda): “Reglamento Provisorio para el Fomento de la Campaña y seguridad de sus hacendados. 1° de setiembre de 1815”

(arriba, derecha): “Es muy veleidosa la probidad de los hombres, solo el freno de la constitución puede afirmarla”
(abajo, derecha): “Ciudadanos, los pueblos deben ser libres, este carácter debe ser su único objeto y formar el motivo de su celo”.

descontento en-

s contra la pro-
rando un auge
de la actividad
licia.

ada renuncia del
deria y Agricul-
responderia a su
ndidatura presi-
sar Mayo Gutié-

O TAL

"La Mañana"
tendido desco-
ra cartas de na-
mando por el
los blancos".

o el colega; no
desconocer na-
fué que él no-
bido una carta
sta independien-
diciendo que no
a acompañar a
de favorecer a
nosotros dijí-
s recibido antes
ida por "un ri-
" en la que se
ector porque no
ontra el herre-
cciones munici-
departamento.
tor, en lugar de
un pseudónimo,
aria la rompi-

VOS CARA!

*...ña y grappa
...s en el primer
...acusarían una*

**...n respecto a
...eses del año**

**parlamentario
...sas y nocivas
...alcoholismo se
...oridad al cierre
...rresponde atri-
...ciones moraliza-
...ados esta reduc-
...io de bebidas.**

**...otros fundamen-
...cabria incluir la
...mpuestos, que si
...sed de los bebe-
...los distribuidores
...expendedores mi-
...n sus stocks du-
...y no se sanciona
...de los gravámenes.**

**...sible seria el des-
consumo alcohó-
...idas que no son la
...el estanco. Es fac-
merma al auge de
...landestina, y tam-
...narse como un in-
...n.**

**las conjeturas es
...r si a la disminu-
...nias de Ancap co-
...orcionalmente una
...ma en el despacho.**

AS COMISIONES

AMENTALES

*de dictada la ley
...as y Contralor de
...lgunas localidades
...sigue reclamando
...nto de las Comi-
...amentales dispues-
...ley.*

*—como ocurre en
...in lo que expresa
...aquella localidad—
...hace algun tiempo
...rada, pero aún es-
...tuirse y entrar en
...ntrolando los pre-
...rticulos de primera*

*...vamos, cuando las
...Departamentales se
...das y en condicio-
...sus cometidos, re-
...nismos "inope...n-*

*...cuerte bajo el conjuro de ...
alcance transitorio que permiten sortear momentáneamente una dificultad dejando sin modificar la raiz de la cuestión.*

Se predice ahora que la desvalorización de la libra será la solución salvadora. La verdad es que, sin perjuicio del alineamiento de la esterlina más en consonancia con la elevada estructura de los precios ingleses, permitiendo así a sus mercaderias que recuperen la perdida competividad y puedan volver a exportarse, sólo habrá allí un recurso de eficacia relativa capaz únicamente de abrir una nueva ocasión para ensayar el aumento de la productividad por el mayor trabajo y el perfeccionamiento técnico. Esa es la única fórmula efectiva y mientras las razones politicas, que vemos predominar en el manejo de la política económica por muchos gobiernos, no tan distantes como el de Inglaterra, continúen tratando de oscurecer el planteo, será muy difícil que pueda obtenerse en los respectivos paises una recuperación que asegure la estabilidad económica y el general bienestar de la colectividad.

ARTIGAS, "REBANA PESCUEZOS Y JEFE DE BANDIDOS"

A veces se piensa de qué se ocupan nuestras embajadas en el exterior, cuando episodios de los más chocantes y ofensivos para nuestro país les pasan inadvertidos. Nosotros, desde Montevideo, nos enteramos de la forma en que trata a Artigas el gran diccionario de la Universidad de Cambridge (The Cambridge Modern History).

En el volumen X de esa obra en la que se educan las juventudes inglesas, capitulo IX, página 300, en un articulo sobre "La Independencia de Hispano-América firmado por el Sr. F. A. Kirkpatrick, se lee lo siguiente:

"No nos ocuparemos del desordenado curso de las Repúblicas tropicales después de la muerte de Bolivar. Pero las dos regiones templadas del Río de la Plata y de Chile tienen una historia más clara. Las llanuras que se extienden hacia el N O hasta los Andes, no contaban con una ciudad que pudiese rivalizar con Buenos Aires, y todas estas regiones dependian de aquel puerto. A causa de ello hubo un impulso general en el periodo 1810 a 1812 a seguir la jefatura de Buenos Aires; pero tal impulso apenas si podria crear una Nación. Gobiernos formados a título de experimento en la Capital y que cambiaban constantemente, que retenían con dificultad la adhesión de la propia Capital, no podía esperarse que lograran la de las restantes provincias; y las ciudades del interior, aunque no exigían una concreta independencia, no querían aceptar la subordinación. Los gauchos de la Pampa, entrenados en las guerras recientes y dispuestos bajo una Jefatura a galopar contra cualquier autoridad, real o republicana, estaban a disposición, ya para ayudar, ya para dominar, este sentimiento localista. **El Jefe que formó y dirigió estas fuerzas heterogéneas contra el Gobierno centralizado fué Artigas, un antiguo cuatrero, bandido y contrabandista en la frontera brasileña, y más tarde (1798) jefe de la policía montada que se distinguió por la despiadada eficiencia con que castigó a sus antiguos camaradas. Cuando la revolución comenzó, continuó al servicio real; pero, no habituado a la disciplina de una guerra regular y a soportar el ser mandado, desertó a los argentinos que asediaban Montevideo: pronto pretendiéndose ofendido por sus nuevos Jefes, proclamó la independencia de la Banda Oriental e hizo guerra sin discriminación contra los invasores argentinos y brasileños de modo que este hábil aunque caprichoso rebana pescuezos es hoy reverenciado como fundador de la nacionalidad uruguaya u oriental.** Sus proezas y éxitos le atrajeron, a los jefes de Santa Fe y de Entre Ríos, caudillos gauchos como él. **De este modo siendo en parte un jefe de bandidos**, y en parte jefe de una liga poco coherente de estados medio pastorales y medio municipales, mantuvo tres provincias separadas de la Confederación y hostiles a Buenos Aires. Después de la caída de Artigas en 1818 el provincialismo encontrando un centro en Córdoba se vió animado por la incompetencia del inestable Gobierno central, que indicaremos por el sumario siguiente".

¿Qué dicen nuestros artiguistas apasionados, entre los cuales nos incluimos? ¿Cómo es posible que todavía se estampen, como material histórico, tales enormidades?

Cotejo de los Salarios de Rusia y Estados Unidos

De acuerdo con un estudio que acaba de publicar en Francia da Administración de Cooperación Económica (E.C.A.), un obrero ruso debe trabajar aproximadamente veinticinco veces más que uno norteamericano para ganar la misma

na "La Voz de la Calle", del diario que tan inteligentemente dirige, uno de los tantos atentados de los que somos víctimas las personas que por una circunstancia desgraciada, no hemos podido acogernos a la ley de alquileres.

Arriendo una casita en la Avda. Larrañaga, por la que pago $ 50.00, y habiendo hecho dos veces cola en el Juzgado, sin haber tenido la dicha de ser atendida, me decidí a arreglar directamente con el dueño, para evitar pérdida de tiempo, pues soy empleada.

En diciembre de 1948, hablé con él, prometiéndome un aumento razonable.

Este **aumento razonable**, me ha envuelto en el dilema más grande de mi vida, pues se ha convertido "lo razonable", en $ 100.00, es decir, que el alquiler que tendría que pagar en lo sucesivo, sería de $ 150.00.

Significa esto, un abuso incalificable, unido al abuso de mi buena fe, que confió ciegamente en él y en su palabra de hombre honorable.

Si en sus posibilidades está defender esta posición de muchos extorsionados por estos "agios" del momento, mi reconocimiento queda desde ya junto a Ud., considerando su favorable gesto, como de amplia justicia hacia el ciudadano que se ve sorprendido por estos atentados especulativos.

Saluda a Ud. con mi más alta consideración.

Annie Durbois.

Sobre las Recientes Leyes De Jubilaciones Escolares

El 14 de Enero de 1948, se sancionó una ley de emergencia para que las maestras que a la sanción de la ley integraran el coeficiente 75 entre años de servicios y de edad, pudieran retirarse con el sueldo íntegro. El espíritu de la ley no era otro que el de abrir las puertas para que se retirara de las actividades docentes un enorme conjunto de maestros que entorpecían las corrientes renovadoras que agitaban nuestra escuela, dando paso así al torrente de maestras jóvenes desocupadas que año a año concursaban sin probabilidad ninguna de ubicación. Posteriormente se resolvió que las maestras al llegar a los 25 años de actividad, debían ser sometidas a un examen "psico-físico", para que se les autorizara a seguir trabajando y en caso afirmativo recibirían el 20 o|o sobre el sueldo si continuaban en actividad. Esta medida hizo que muchas maestras depusieran su anterior actitud que las llevaba a alejarse de las aulas y resolvieran quedarse al frente de sus clases.

Fué entonces que el Poder Ejecutivo firmó un decreto con fecha 9 de Junio de 1949, ampliando la interpretación del artículo 7º del decreto de Marzo de 1948, estableciendo que los maestros que al 14 de Enero de 1948, integraban el coeficiente 75 podían retirarse con el último sueldo de actividad, arrastrando claro está el 20 o|o puesto que al retirarse el maestro gozaba ya de ese beneficio. El magisterio saturado de años de servicios ya no podía optar entre irse o quedarse. No existiría una ley más ventajosa y tanto en su caso como en actividad recibiría igual remuneración.

Pero la ley no establece antigüedad en el cargo que se desempeña en el momento de producirse el retiro docente, y éste es el momento en que maestros en condición de retirarse solicitan cargos de mayor remuneración para iniciar de inmediato su reforma de cédula jubilatoria y retirarse con un sueldo que en algunos casos supone un aumento hasta de $ 200.00.

El Consejo de Enseñanza llamó a aspirantes para desempeñar con carácter de suplentes las sub inspecciones creadas por el nuevo presupuesto docente recientemente sancionado, y se han movilizado muchas directoras que integran el coeficiente 75, para lograr un nombramiento que ha de traer un quebranto a la Caja Escolar, puesto que la diferencia de sueldo entre Directora de 2º grado y sub inspectora, más el 20 o|o se acerca a los $ 200.00. Así resulta que estas directoras que se vean favorecidas

Variaciones Parciales Experimentó el Concepto Sobre Artigas en Inglaterra

Las Modificaciones de la Universidad de Cambridge Y de Kirkpatrick.- Se Enviará Material Informativo

Prosigue sobre el tapete el tema de los conceptos relativos a Artigas, contenidos en una publicación inglesa cuyo texto diéramos a conocer recientemente:

CON EL PROFESOR NARANCIO

En la tarde de ayer tuvimos oportunidad de recoger la opinión del profesor Edmundo M. Narancio, destacada figura de nuestro medio docente, a quien entrevistamos en el local del Instituto de Investigaciones Históricas.

—La publicación que dió lugar a la controversia, —nos expresó nuestro entrevistado,— un capítulo que firma F. A. Kirkpatrick en "The Cambridge Modern History" (tomo X), corresponde a una edición muy antigua de la mencionada obra, puesta en circulación hace aproximadamente cuarenta años.

RECTIFICACION DE CONCEPTOS

—Corresponde aclarar entonces las actitudes asumidas posteriormente tanto por el mencionado autor como por la Universidad de Cambridge bajo cuya dirección fué hecha esa publicación.

En lo referente a Kirkpatrick, —agregó el profesor Narancio,— estamos en condiciones de afirmar que ha rectificado sus conceptos luego de un viaje al Río de la Plata, donde por espacio de varios meses trabajó con el doctor Emilio Ravignani, director actual del Instituto de Investigaciones Históricas de nuestro país. Esta rectificación se ha concretado en su obra intitulada "Latin América" de la cual existen ocho ediciones aparecidas entre 1939 y 1942.

Nos leyó a continuación nuestro interlocutor la nueva opinión de Kirkpatrick, que reproducimos fielmente traducida: "Pero el caudillo nacional o héroe del Uruguay fué José Artigas, que fuera en su juventud un experto contrabandista acarreador de ganado procedente de las estancias brasileñas, diestro en las tareas de los gauchos de las llanuras. A la edad de 23 años fué nombrado oficial de la Policía Montada española. Furioso por un incidente con su comandante, abandonó este servicio en febrero de 1811 y se ofreció a la Junta de Buenos Aires". Sigue luego con una descripción objetiva de la campaña del prócer. Más adelante se refiere al Congreso de Abril y al nombramiento y envío de cinco diputados a Buenos Aires en estos términos: "Instruídos para pedir una declaración de independencia y un sistema federal con la capital fuera de Buenos Aires, seguramente una proposición razonable, pero posiblemente prematura, etc. etc." Y luego: "Verdaderamente, el historiador argentino Ravignani, —que debo ser tenido en cuenta con respeto,— mira a Artigas como el exponente profético del sistema que debía resolver los problemas políticos argentinos".

OTRAS INFORMACIONES

Recuerda posteriormente en la misma obra Kirkpatric, la descripción de Artigas y de su modo de actuar a través del juicio de los hermanos Robertson en sus "Letters en Paraguay" y el testimonio de Rengger, que atravesó las campañas rioplatenses en 1819, en el cual describe algunos horrores cometidos en esa época, pero que no les atribuye a Artigas sino a sus tenientes. El mismo autor prosigue con una referencia a la derrota del héroe y a sus últimos años en el Paraguay, para terminar diciendo: "Para muchos argentinos es un monstruo. Para los uruguayos, un héroe magnífico".

—Al hablar de rectificación, —añadió el profesor Narancio,— nos hemos referido a un cambio de concepto en general, pero cabe señalar, como se podrá advertir a través de las líneas leídas, que aún Kirkpatrick conserva algunos errores de consideración que le impiden reflejar fielmente las características del gran oriental.

EL TEXTO DE LA UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE

—Corresponde analizar ahora el concepto del texto oficial de la Universidad de Cambridge, —que también han sufrido modificaciones,— citando los párrafos contenidos en "Historia del Mundo en la Edad Moderna", edición de 1913, en castellano, y que es el correlativo de la versión inglesa "The Cambridge Modern History" donde apareció el lamentable juicio que ha dado lugar a la controversia. En la citada edición castellana, publicada bajo la dirección del profesor Eduardo Ibarra y Rodríguez y en el capítulo relativo al Uruguay, firmado por Jerónimo Bécker y González se emite el siguiente juicio: "Pocos hombres han sido juzgados con más apasionamiento. Para unos, Artigas es una especie de héroe griego; para otros, fué sencillamente un monstruo, y en realidad la Historia no puede aplicarle ni uno ni otro calificativo. Ni puede ser calificado como un monstruo, porque si en la fiebre de la lucha cometió excesos, también dió pruebas de sentimientos humanitarios, ni cabe estimarle como un genio militar, porque ni en la concepción de un plan de campaña ni en la dirección de los combates dió muestras de grandes dotes militares. "Fué sí, un carácter, un hombre de empecinadísimas convicciones, un soldado de valor heroico, un gran patriota, que lo sacrificó todo a lo que él entendía ser, con error o con acierto, el interés de su patria. Por ésto, a pesar de sus errores, que fueron muchos, y de sus defectos, que no fueron escasos, resultan justos los homenajes que a su memoria han tributado sus conciudadanos, y es acreedor al respeto de los extraños".

—Como se ve —señala el profesor Narancio,— oficialmente la Universidad de Cambridge ha modificado su opinión en la materia, pero también en forma parcial. Este juicio es respetuoso, aunque no certero.

LO QUE SE HARA

—De estos antecedentes surge con claridad que el concepto sobre Artigas en Inglaterra ha variado, pero aún lejos de ajustarse a la realidad histórica. Si ese ajuste no se produce, en buena parte la responsabilidad es nuestra, y debemos en consecuencia reparar los errores a la brevedad posible.

—La Facultad de Humanidades, teniéndolo en cuenta, ha resuelto que el Instituto de Investigaciones Históricas envíe a la mencionada Universidad británica una nota solicitando las rectificaciones necesarias. Para ello se enviarán copias de documentos, material bibliográfico moderno e incluso las obras clásicas acerca del prócer.

—Respecto a estos elementos de juicio, podemos estar seguros de que el material que suministraremos será más que suficiente como prueba de convicción en el tema, ya que el Instituto de Investigaciones Históricas ha trabajado intensamente y con verdadero éxito, y seguirá trabajando. Hablamos de éxito en la labor, —agregó nuestro entrevistado,— pues en la búsqueda de documentos se han hallado numerosos de extraordinario valor, y todos ellos no hacen otra cosa que consolidar la personalidad histórica de Artigas de una manera concluyente.

—Entre las obras más interesantes que existen al respecto, se encuentra la Recopilación de [illegible]

El mundo en cuatro líneas

OTRO EMPLEO DE LA ESPUMA.—

Hace bastante tiempo que se recurre al sistema de flotación en la metalurgia. Las partículas metálicas del mineral finamente pulverizado se elevan, con la espuma, a la superficie, en tanto que las partículas de tierra, que absorben más humedad, se van al fondo. El mismo principio empieza a aplicarse ahora a la separación de cuerpos extraños y otras impurezas en los guisantes ya privados de la vaina. Los guisantes se humedecen más rápidamente en una solución de sulfonato láurico de sodio y así se van al fondo, en tanto que los fragmentos triturados de la vaina y otros cuerpos extraños, que no absorben tan fácilmente la humedad, son llevados a la superficie por la espuma.

SE HIZO CONOCER.—

El poeta satírico Oliver Herford envió unas composiciones al "Century Magazine". Se las rechazaron. Las volvió a enviar. Se las volvieron a rechazar. Entonces escribió esta carta al director: "Muy señor mío: El ordenanza de esa redacción ha estado rechazando sistemáticamente estas obras maestras. Tenga usted la bondad de hacer que les dediquen la atención que merecen".

A FALTA DE ALAMBRADOS.—

En extensas áreas forestales estadounidenses donde no existen alambrados para cercar las propiedades, los límites se hallan marcados por líneas pintadas sobre los troncos de los árboles.

EXITO DE LA PSICOLOGIA.—

A pesar de habérsele recluído en un penal, —leemos en una revista de Chicago— un incendiario inveterado se dió maña para provocar varios principios de incendio en la cárcel misma. El pirómano fué tratado por un psicólogo, quien le encontró la "válvula de escape" encargándole que alimentara de elementos combustibles la caldera de calefacción del presidio. Según Arnoldo Fox, esto es un ejemplo de como se puede evitar la delincuencia de los menores orientando el empleo de sus energías de acuerdo con sus inclinaciones.

UN LITERATO Y PROFESOR.—

Un crítico, autor y profesor español digno de recordación, sin duda, Leopoldo de Alas, vastamente conocido por su seudónimo de "Clarín". Nació en Zamora el 25 de abril de 1852 y falleció trágicamente en Oviedo el 13 de junio de 1901. Entre sus obras de ficción se destacan las novelas "La Regenta" y "Su único hijo"; los cuentos de "Pipa", "Doña Berta", "Cuervo", "Supercherías" y "Las dos cajas". Figuran entre las obras de diversa índole: "Sermón perdido" (crítica), "La literatura de 1881", "Paliques", "Rafael el Calvo y el teatro español", "Poesías inéditas", "El derecho y la moralidad" (tesis doctoral), "Programa analítico de economía política y estadísticas y "Ensayos y revistas".

Fué un efectivo orientador de la juventud de habla hispana de su tiempo.

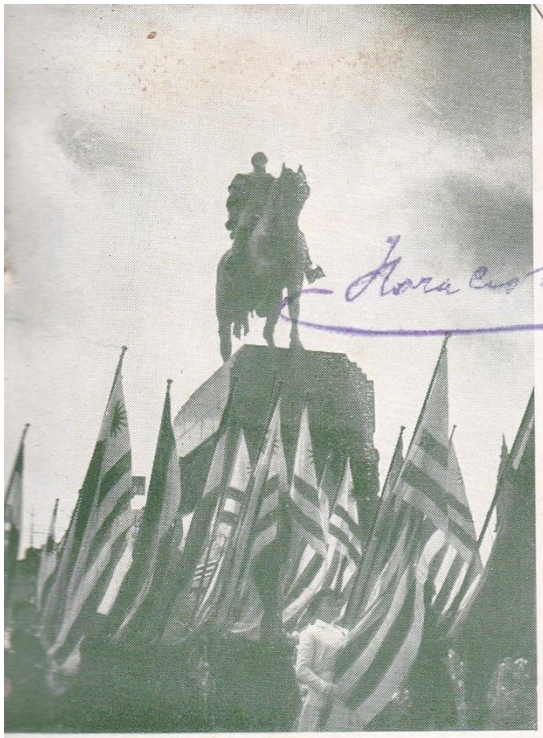
EL GUERRERO, UN ANORMAL.—

"Los dictadores y hombres célebres son anormales", afirma el parlamentario norteamericano, Walter Judd, republicano. Judd es médico.

—Stalin —afirma— es de pequeña talla y tiene los brazos atrofiados. En ambas características se parece a Guillermo II. Mussolini no media más de 1.65. En cuanto a Hitler, no tiene defectos visibles, pero era evidentemente un anormal. Napoleón era petiso, como César, y ambos fueron epilépticos.

Judd traslada luego sus consideraciones al campo de la sociología y estima que los japoneses han tenido una historia tan afortunada porque eran de poca estatura. Llevaban los sables más largos del mundo y montaban caballos más grandes que ellos. Bastó que el sable cayera en desuso que fuese adorno inútil, para que los japoneses fueran derrotados.

UN DIA DEL TRABAJO.—



882347
010

COMISION DELEGADA DEL PODER EJECUTIVO DE HOMENAJE DE LAS FUERZAS ARMADAS DE LA NACION AL GENERAL ARTIGAS EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE

"...Todo tirano tiembla y enmudece al marchar majestuoso de los hombres libres".

JOSE ARTIGAS

FACULT... Y CIENCIAS
INSTITUTO DE CIENCIAS HISTORICAS
BIBLIOTECA HORACIO ARREDONDO
Entro el 1/8/72
Nº 8826

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA - FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA

JOSE ARTIGAS

PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES

PRIMER PELICULA DOCUMENTAL URUGUAYA DE EXALTACION DE LA MEMORIA DEL JEFE DE LOS ORIENTALES

Montevideo
Febrero 1951



Se agradece la colaboración prestada, para la realización de este film, a los siguientes organismos, firmas comerciales y particulares:

MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
INSPECCION GRAL. DEL EJERCITO
INSPECCION GRAL. DE MARINA
DIRECCION GRAL. DE AERONAUTICA MILITAR
REG. "BLANDENGUES DE ARTIGAS" DE CAB. Nº 1
REG. DE CABALLERIA Nº 5
SERVICIO DE INTENDENCIA
SERVICIO VETERINARIO Y REMONTA

JEFATURA DE POLICIA DE MONTEVIDEO
CUERPO DE BOMBEROS

INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO
DIRECCION DE PARQUES Y JARDINES
JARDIN ZOOLOGICO
DIREC. G. DE CEMENTERIOS
MUSEO HISTORICO MUNICIPAL
COMISION DE TEATROS MUNICIPALES

U. T. E. — S. O. D. R. E. — S. A. D. R. E. P.

MUSEO HISTORICO NACIONAL
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
MUSEO DE HISTORIA NATURAL

JOCKEY CLUB DE MONTEVIDEO
CATEDRAL DE MONTEVIDEO

Sres.: JOSE LUIS ZORRILLA DE SAN MARTIN
CARLOS MAC COLL
MANUEL LUSIARDO
OLGA ALGIERI DE VIGNALI

IMPRENTA

DECRETOS GUBERNATIVOS

Nos.: 15.280 y 16.075

Integran la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo:

Presidente:

Subsecretario del M. D. N., ROBERTO FERRERIA FERLA

Miembros:

Coronel CARLOS A. DIAZ
Coronel RICARDO BENAVENTE
Tte. Coronel RODOLFO A. DE RAGO
Tte. Coronel OSCAR ANTUNEZ DE OLIVERA
Cap. de Fragata JOSE M. ALVAREZ
Cap. de Corbeta RAMON M. APPRATTO (Tesorero)
Mayor de Aer. PEDRO ORLANDO IGLESIAS
Bibl. M. D. N., ROBERTO OLIVENCIA MARQUEZ (Secretario)



"...Mi decisión por la Libertad de los Pueblos será siempre superior a todos los contrastes".

JOSE ARTIGAS

Realización de

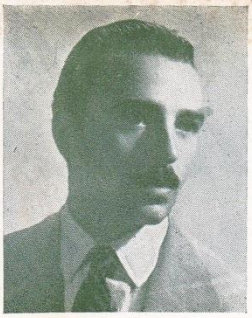
"EMELCO"	"CUFE"	"URUGUAY AL DIA"
HUGO L. ARREDONDO	*RICARDO MARTINEZ C.*	*J. MARTINEZ ARBOLEYA*
Director General	*Director General*	*Director General*

Sub-comisión supervisora del film

Tte. Coronel RODOLFO A. DE RAGO

Cap. de Fragata JOSE M. ALVAREZ

Bibl. M. D. N. ROBERTO OLIVENCIA MARQUEZ



Enrico Gras

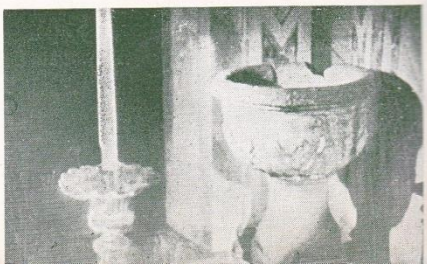
NACIO en Génova, en 1919. Cumplió su primer viaje al Plata (Rep. Argentina) en 1924 y regresó a su patria para cursar estudios clásicos en Milán, donde los terminó en 1937. Estudiante de ingeniería, aún, realiza su primer film en colores "Giuseppe" de dibujos animados (1939). En 1940. con Luciano Emmer, dirige una serie de documentales de corto metraje: "Ora X", "Covo", "Sua Terra". "Cantico delle creature", "Verdi", "La citta ha sette", "Racconto da un affresco", "Paradiso Terrestre" y "Guerrieri". En estos films (sobre obras de pintura narrativa los tres últimos) el arte plástico no es analizado desde el punto de vista estético o didáctico; por el contrario Enrico Gras buscó los valores poéticos y humanos de la pintura.

Creador de esta escuela de "Cine Arte", con Enrico Gras los personajes de un cuadro se tornan en actores del cinedrama. Los paisajes, los principios de la acción, la tela entera o el grupo escultórico elegidos, reviven y alcanzan una rítmica insospechada. Nueva fórmula lograda por el director genovés obra en bien de una total comprensión de la obra plástica, ya que muchas veces un cuadro o una estátua, como la esencia guardada en pomos herméticos, oprime sus valores por gravitación de esteticismos y academismos. Con Enrico Gras, la imagen alcanza una expresión universal, más allá del cenáculo o las elites de una crítica artística, sin disminuir por concesiones arbitrarias, en su virtud.

Enrico Gras, con esta expresión nueva en la cinematografía mundial, abordó repetidamente el análisis de los grandes clásicos, siendo justicia señalar entre sus mejores trabajos las películas sobre el Giotto, Pablo Ucello, Piero della Francesca, etc. Así se suceden los conocidos films: "Romanza di una epoca", "Destino d'amore" y "Colonna Traiana".

La última Gran Guerra Mundial interrumpió su labor artística; pero de retorno de un campo de prisioneros en Alemania, reanudó sus trabajos cinematográficos, unas veces en colaboración con Emmer y otras con Jean Cocteau. De este período son: "Bianchi Pascoli" (Premio Festival de Cannes), "Sulla vía di Damasco" (Primer Premio Festival de Venecia), "Napoles", "Laguna", "Carpaccio" y "Venecia Romántica".

En 1948, Enrico Gras vuelve al Plata para filmar "La ciudad frente al río" (Plan de Urbanización del Municipio de Bs. Aires), "Pupila al Viento" (Comisión Nacional de Turismo del Uruguay) y "Turay, Enigma de las llanuras" (Argentina).



En 1950, "AÑO DE ARTIGAS", la Comisión Delegada del Poder Ejecutivo de Homenaje de las FF. AA. del Uruguay al Primer Jefe de los Orientales, le confía el film documental para Cine-Arte, sobre la vida del Prócer.



FICHA TECNICA DE LA PELICULA

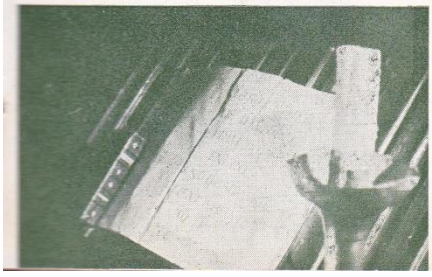
PRE - GUION	*ROBERTO OLIVENCIA MARQUEZ*
GUION	*GRAS - ASAIAN MARQUEZ - GARCIA OTERO*
ADAP. MUSICAL . . .	*R. MENENDEZ*
IIUMINADOR	*P. MARQUET CANDELA*
AYUD. DIRECTOR . . .	*C. BAYARRES*
AYUD. CAMARA . . .	*E. HINTZ*
DIREC. DE PRODUC. . .	*R. MARTINEZ C.*
LABORATORIOS	*"ORION"*

ASESORAMIENTO HISTORICO Y SELECCION DEL IDEARIO ARTIGUISTA, ETC.

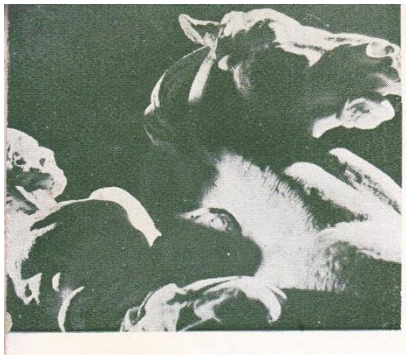
Cap. de Frag. JOSE M. ALVAREZ
Secr. de Com. ROBERTO OLIVENCIA MARQUEZ

LA DIRECCION ARTISTICA Y MONTAJE DEL FILM

ENRICO GRAS



* * *



Tema y desarr



ÉE este film se plantea la lucha —siempre eterna— de la LIBERTAD contra la OPRESIÓN, el DESPOTISMO y la TIRANIA, nunca mejor encarnada que en vida de JOSE ARTIGAS, "Primer Jefe de los Orientales".

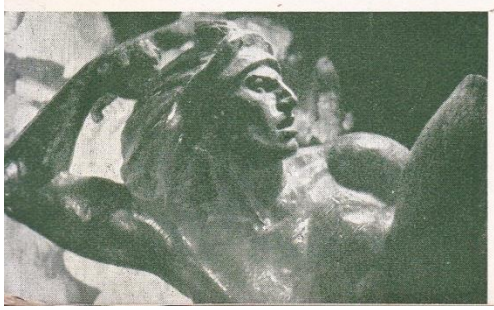
Compuesta en tres tiempos, la película muestra en su parte primera la epopeya del **charrúa** y el **gaucho** en su brega contra el **conquistador.** Impuesta, en definitiva, la máquina colonial surge el Patriarca al frente de su pueblo para la revancha del pasado sobre los enemigos exteriores e interiores de la Libertad.

En la segunda parte del film aparece JOSE ARTIGAS en sus tres facetas fundamentales:

a) **Militar,** con su jornada de Las Piedras;
b) **Demógrata,** con su "Congreso de Abril de 1813';'
c) **Protector de los Pueblos Libres,** con su plan republicano-federalista, que congregó en torno del Héroe a seis provincias del ex-virreinato platense.

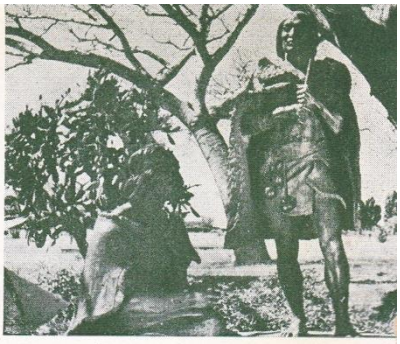
Esta pugna tuvo sus alternativas de triunfo y apogeo, pero también de dolor. El "Exodo" y el "Exilio" motivan dos secuencias cinematográficas importantes.

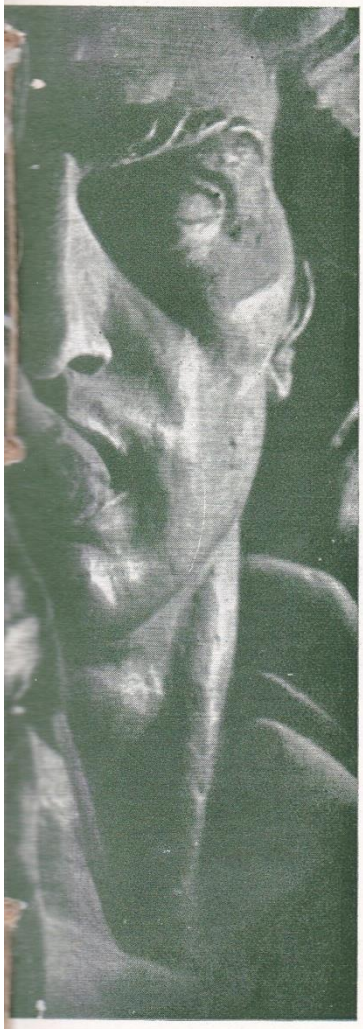
El film alcanza su tiempo final con la rememoración del Prócer al cabo de la primera centuria de su desaparición física. Esta tercera parte —miscelánea de lo que ocurrió en el "AÑO DE ARTIGAS - 1950"— es la revelación inconfundible de la **conciencia nacional uruguay** y prueba que el "Ideario del Protector" sigue vigente en su patria.



"...A la empresa, compatriotas. El triunfo es nuestro. Vencer o morir sea nuestra cifra. Tiemblen los tiranos de haber excitado vuestro enojo. A defender la Patria o

llo de la película





Primer tiempo

"PRELUDIO A ARTIGAS"

ERA pre-colonial. El indio autóctono, como la Naturaleza que lo rodea, nada saben de la Esclavitud. El "Plata" rompe sus olas en las barrancas de la costa; los pájaros dueños del espacio, bautizan con su nombre al "Uruguay". Pampero y puma andan sueltos; todo es Libertad en el territorio uruguayo hasta que llega el Conquistador. Flamea, de pronto, su estandarte. Huye una bandada de pájaros cuando el ancla se hunde en las aguas del río y avanzan, en la playa, alabardas y cruces, espadas e imaginería. Aborígenes y alimañas bravías se oponen y defienden; pero en vano. La conquista se afianza. Por doquier se multiplican bastiones y muros artillados, capillas y fortalezas. Agoniza y muere en las playas del Mar Dulce el ciclo pre-histórico de la Libertad Platense.

España levanta la ciudad fuerte de San Felipe de Montevideo. Una heráldica primigenia, en base a su Cerro característico, le da blasones de invencible. Sus primeros habitantes hacen culto del coraje. En el "Padrón de Familias Fundadoras" figura un apellido que muy pronto será ilustre: ARTIGAS. Es la progenie del Prócer.

Apenas medio Siglo XVIII (19 de junio de 1764) y nace en Montevideo el que será **Fundador de la Nacionalidad Uruguaya.** En la pila bautismal de la Matriz Vieja echan óleo y crisma a JOSE GERVASIO.



a morir antes con honor, que vivir con ignominia, en afrentoso cautiverio".

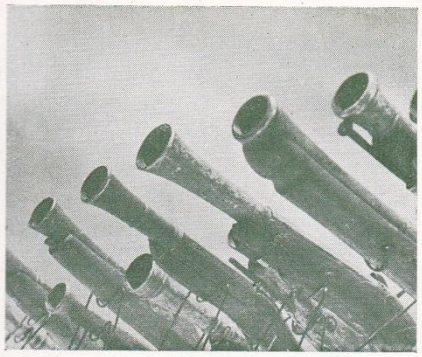
JOSE ARTIGAS

(De su Proclama de Mercedes, en 1811)



De esta asamblea popular salen sus "Veinte Instrucciones", primer código político de la Libertad Republicana en el Plata.
Pero también es ésta la hora de los grandes incomprensiones. Los enemigos interiores lo niegan, hasta ponen a precio su cabeza. La intriga prospera, el libelo lo difama, la traición lo amenaza. Sin embargo, los pueblos intuyen al genio y concurren espontáneamente en su apoyo. Hasta Córdoba La Docta le obsequia una espada a su "Protector JOSE ARTIGAS". Es el apogeo del Héroe. Su Ideario rige. Una heráldica nueva, por sobre los blasones coloniales, definen sus principios "Con libertad ni ofendo ni temo". La balanza del escudo es la Justicia que impera. Y su obra efectiva se traduce en actos importantes como:

— **Tratado de Libre Comercio** (primera página de la Historia Marítima del Uruguay).
— **Reglamento de Fomento de la Campaña** (primera página de la Historia Ruralista del Uruguay).



— **Establecimiento del Correo de Postas** (primera página de la Historia Postal Uruguaya).
— **Fundación de la Biblioteca Nacional,** que valiera su proclama patriótica:
"Sean los Orientales tan ilustrados como valientes".

Mas el ciclo autonómico se interrumpe. Otra vez ondea el pabellón de Portugal. Y con el triunfo militar del General Lecor se eclipsa la estrella del Héroe. De nuevo están los tiranos en la provincia, apoyados por una expedición muy poderosa, embarcada en Río de Janeiro. Sólo resta ya el "Exilio" tras las derrotas sucesivas y la traición del lugarteniente Ramírez.

Agoniza el gaucho como antaño el charrúa. El segundo ciclo doloroso de nuestra Epopeya por la Libertad se cierra con nuevos eslabones.

...Y en el borde de la selva tropical, adonde cumplirá JOSE ARTIGAS su ostracismo, declina y se agota su vida física.

* * *

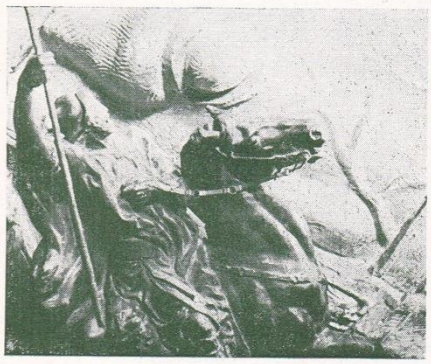


"Qué dulce es el nombre de la Patria y qué áspero el camino de la Verdad..."

JOSE ARTIGAS.



El Convento de San Francisco le enseñará las primeras letras; pero la escuela de su máxima sabiduría estará en el campo, en el seno de esa sociedad rural, semi-nómade y bárbara, donde la Libertad del hombre de antaño es venero de próximas revanchas. El "hijo del estanciero rico" se hace "blandengues de la frontera", animado por un irrefrenable espíritu de Justicia y de Honor. En tanto esto ocurre, Montevideo sólo vive para el despotismo de los funcionarios de Su Majestad El Rey de España. Vida regalada de palacio, de manos enguantadas y pechos entorchados, levitas de raso y abanicos para una historia de la frivolidad. Decretos, sellos y papelería regia, sin importársele de los malones campesinos, el robo y el saqueo de los contrabandistas, y lo que es peor, el escamoteo del territorio por la codicia bandeirante. ARTIGAS, en esta época, es el único en proteger a los desvalidos. Así las cosas hasta que ondea en el río de la Plata el pabellón británico. Una escuadra inglesa golpea las colonias de España para herir a la Metrópoli; pero el criollo ya aprendió a defenderse y caen abatidos los pabellón de guerra de Albión. — El monarca ibero satisfecho del triunfo, llama a Montevideo "Ciudad Muy Fiel y Reconquistadora"; pero ya es tarde para los halagos. El gaucho oriental no quiere más cadenas ni despotismo y lanza su grito de Libertad en Ascencio. Un gran caudillo encabeza la revancha patriota: JOSE ARTIGAS.



* * *

Segundo tiempo

"LA LUCHA POR LA LIBERTAD"

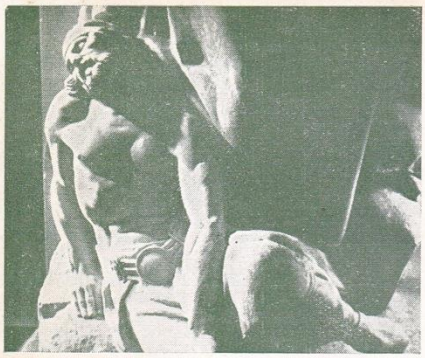
EL pasado le dejó al gaucho oriental su instinto libertario y la Naturaleza, también como antaño, le da los recursos. El charrúa fabricó sus arcos de guerra con ramas de los árboles; el gaucho de ahora encuentra sus lanzas en los **tacuarales.** Al cañón del europeo sólo se oponen las boleadoras y el avance, como pampero libre, de las "montoneras". La batalla de Las Piedras es el gran triunfo inicial de JOSE ARTIGAS.

Pero, no obstante, el vencedor debe emigrar con su pueblo al Ayuí. Emprende el "Exodo". Una invasión portuguesa y el Armisticio pactado contra su voluntad por el Gobierno Central, son las causas.



Al cabo de tan alto sacrificio de la Provincia, el Jefe de los Orientales retorna a la patria para instalar su "Congreso de Las Tres Cruces". Delante de los diputados del pueblo pronuncia su **Discurso de Abril,** de la más sincera fe republicana:

> "Ciudadanos: Mi autoridad emana de vosotros y ella cesa por vuestra presencia soberana..."



Tercer tiempo

"INMORTALIDAD"

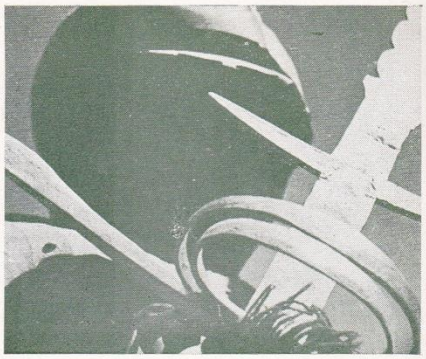
HA pasado la primera centuria de su extinción corporal, pero el Protector de los Pueblos Libres sigue presente. Más allá de su corporeidad está el símbolo, traducido en su pensamiento inmortal.

El pueblo retira la urna que contiene sus reliquias para la pública veneración. Su "Ideario" es la norma constitucional en vigor. La Justicia

* * *

Algunos pensamientos de Artigas

EN LA REVOLUCION

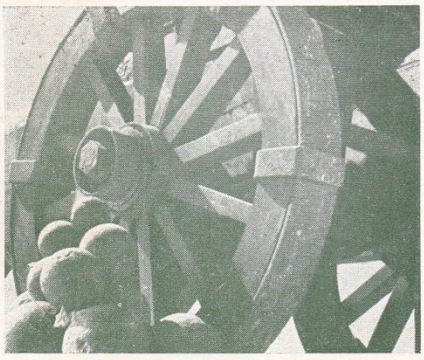


"Mis medidas están ya tiradas y el Oriente hará respetar su Libertad con pesar de sus enemigos..."

"El honor, la Justicia, todo nos grita que nacimos libres".

"En muy poco tiempo se vió un Ejército Nuevo cuya sola divisa era la Libertad".

"La causa de los pueblos no admite la menor demora".



EN EL EXODO

"...Todo individuo que quiera seguirme, hágalo. No quiero que persona alguna venga forzada, todos voluntariamente. Quien no lo quiera permanecerá esclavo".

"Cada día miro con admiración sus rasgos de heroicidad y constancia. —(Se refiere al Pueblo Oriental en marcha) — **Leguas a pie, por haber consumido sus cabalgaduras. Mujeres ancianas, viejos descrépitos, pórvulos inocentes... Yo llegaré muy en breve a mi destino con este pueblo de héroes!"**

Lista completa de “Los Hitos del Bicentenario”, de Canal 10

1 PLEBISCITO DEL 80 el DEBATE
https://www.youtube.com/watch?v=GLUqgBM8CMQ

2 EL PLEBISCITO DEL 80 triunfo del NO
https://www.youtube.com/watch?v=53I1ynIAkeA

3 SANGUINETTI PRESIDENTE
https://www.youtube.com/watch?v=R4zbuNOCKW8

4 LA CRISIS DEL 2002
https://www.youtube.com/watch?v=4rddIX1faUA

5 IDIARTE BORDA EL MAGNICIDIO
https://www.youtube.com/watch?v=m-Ki2YYYsz4

6 LACALLE PRESIDENTE
https://www.youtube.com/watch?v=O8m-uC-YD6Q

7 MUERTE DE BATLLE Y ORDOÑEZ
https://www.youtube.com/watch?v=OP3zXFQo7ZY

8 EL INCENDIO EN EL SODRE
https://www.youtube.com/watch?v=d21nWYGJvCU

9 EL PALACIO Y EL PRINCIPE
https://www.youtube.com/watch?v=1P1PiuGY56M

10 EL REGRESO DE ZITARROSA
https://www.youtube.com/watch?v=JPAwKS5rFx0

11 LA LEYENDA PATRIA
https://www.youtube.com/watch?v=bjR0u0xfGxg

12 EL PACHECATO
https://www.youtube.com/watch?v=mC1Zp-8Sxro

13 EL AGUILA DEL GRAFF SPEE
https://www.youtube.com/watch?v=_Lk2T_FOScM

14 EL PABELLON NACIONAL
https://www.youtube.com/watch?v=kdPy5wMLo2E

15 VISITA DE JUAN PABLO II
https://www.youtube.com/watch?v=cxjroq86q1U

16 DESEMBARCO DE LOS 33
https://www.youtube.com/watch?v=DYnV2_bCNyw

17 ACTO DEL OBELISCO
https://www.youtube.com/watch?v=A1v5a-hFbBQ

18 WYNANTS
https://www.youtube.com/watch?v=gjeamiZETNU

19 JURA DE LA CONSTITUCION
https://www.youtube.com/watch?v=R6FMt_Cr958

20 EL EXODO
https://www.youtube.com/watch?v=mT3sXVQ_hWk

21 GRITO DE ASENCIO
https://www.youtube.com/watch?v=z-zoYHDNaVg

22 ASUNCION BATLLE 1911
https://www.youtube.com/watch?v=dbGNFM0O6u8

23 PRESIDENCIA DE BATLLE
https://www.youtube.com/watch?v=pbVaH0MbCrE

24 BATALLA DE LAS PIEDRAS
https://www.youtube.com/watch?v=T6M7eKOTzsQ

25 INSTRUCCIONES DEL AÑO 13
https://www.youtube.com/watch?v=iDTOux-X13U

26 LAS DIVISAS
https://www.youtube.com/watch?v=O2quhEeIkMQ

27 EL CONGRESO DE ABRIL
https://www.youtube.com/watch?v=9n8TE8HiCuY

28 LA TRAGEDIA DE LOS ANDES
https://www.youtube.com/watch?v=ixjjiDJSqs4

29 LIBER SERGNI EL GRAN ZURCIDOR
https://www.youtube.com/watch?v=ll2KtGciwrY

30 LA REVOLUCION DEL AUTOMOVIL
https://www.youtube.com/watch?v=ol79icxLi4Q

31 JUANA DE AMERICA
https://www.youtube.com/watch?v=mRpQp3_2Tz8

Programación Festejos Bicentenario Uruguay / 200 años Artigas Jefe de los Orientales / Lunes 10 de Octubre 16 horas Centro de Montevideo

octubre 5th, 2011


10 OCT
MONTEVIDEO
– 200 AÑOS –
ARTIGAS
JEFE DE LOS ORIENTALES
A PARTIR DE LAS 16HS.
CENTRO DE MONTEVIDEO
LA FURA DELS BAUS
JORGE DREXLER-RUMBO
CUARTETO DE NOS
LA VELA PUERCA
JAIME ROOS-BAJOFONDO
GILBERTO GIL
DANIEL VIGLIETTI - MALENA MUYALA
LA TABARÉ - LOS TRES (CHI) - LAS PELOTAS (ARG)
ALBERTO WOLF & LOS TERAPEUTAS
FATA & CIA - DANI UMPI - ALEJANDRO BALBIS
HABLAN POR LA ESPALDA - TONOLEC (ARG)
EL CHOQUE URBANO (ARG) - TRONAR DE TAMBORES
EL MATÓ A UN POLICÍA MOTORIZADO (ARG) - ELUMBE
ENTRADA LIBRE
BICENTENARIO URUGUAY
PRESIDENCIA
Montevideo deTodos

Con motivo de las celebraciones del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental, y también con el propósito de conmemorar los 200 años del nombramiento de José Artigas como Jefe de los Orientales en la quinta (o chacra) de La Paraguaya (hoy Estadio Gran Parque Central del Club Nacional de Fútbol), el Estado uruguayo prepara sendos espectáculos musicales gratuitos, que se llevarán a cabo el próximo Lunes 10 de Octubre, a partir de las 16 horas, en 4 escenarios ubicados en diferentes puntos del Centro de Montevideo. A continuación la programación del evento:

Escenario Plaza Libertad (Plaza Cagancha)

16 hs. Tonolec (Argentina)

16:50 hs. El mató a un policía motorizado (Argentina)

17:40 hs. Alejandro Balbis

18:30 hs. Dani Umpi

19:20 hs. Malena Muyala

20:20 hs. Daniel Viglietti

21:20 hs. Alberto Wolf y los Terapeutas

22:20 hs. Hablan por la Espalda

23 hs. La Tabaré

Escenario Avenida Libertador

17 hs. Las Pelotas (Argentina)

18:25 hs. La Vela Puerca

20:00 hs. El cuarteto de Nos

21:25 hs. Gilberto Gil (Brasil)

22:50 hs. Jaime Roos

Escenario Intendencia de Montevideo

17:30 hs. Fata y Cia

18:55 hs. Los Tres (Chile)

20:20 hs. Jorge Drexler

21:45 hs. Rumbo

22:50 hs. Bajofondo

Escenario Plaza Independencia

22:00 hs. El Choque Urbano (Argentina)

23:10 hs. La Fura dels Baus (España)

00:00 hs. Tronar de Tambores y Elumbe

Tags: Artistas, Barrios de Montevideo, Centro, Montevideo, Música

45 Comentarios para el post "Programación Festejos Bicentenario Uruguay / 200 años Artigas Jefe de los Orientales / Lunes 10 de Octubre 16 horas Centro de Montevideo"

1. *Natalia* dice:
octubre 6, 2011 a las 9:06 am
Por que no hay ninguna murga?

2. *Carlitos* dice:
octubre 7, 2011 a las 11:16 am
Faltó Marito Silva, el Norte también existe LPQLP

3. *Yamila* dice:
octubre 7, 2011 a las 1:28 pm
Porqué no lo organizaron más temprano??? Es feriadoooo!!!

4. *YANINA* dice:
octubre 8, 2011 a las 6:46 pm
TENES Q YEBAR UNA BICICLETA A NO UN MOSKITO COMO HACES PARA ESTAR EN LOS TRES LUGARES SOLO AKA HEEEE…

5. *Jes* dice:
octubre 8, 2011 a las 11:02 pm
El escenario de la Plaza Independencia está frente al monumento de Artigasss!!!???? Me pregunto: ¿A quién se le ocurre poner un escenario frente a un mamotreto así tapando todo? Jaja seguro es para proteger el Edificio Presidencial.

6. *Jes* dice:
octubre 8, 2011 a las 11:09 pm
Otra…con la cantidad de gente que va a asistir y lo bajo que son los escenarios…mejor me quedo en casa!!!! No se va a ver nada!! jajaja.

7. *pablo* dice:
octubre 9, 2011 a las 12:18 am

felicitaciones verdaderamente estoy asombrado y sorprendido y voy a tratar de disfrutarlo de la mejor manera con mi flia gracias y uruguay esta cambiando y se merecia una fiesta como esta

8. *ani* dice:
octubre 9, 2011 a las 6:00 pm
no seas negada “jes”.

9. *Inés* dice:
octubre 9, 2011 a las 7:21 pm
Qué excelente programación, a disfrutar.
Creo que los uruguayos somos los Reyes de la queja…., insoportables malhumorados.
El lunes con toda la onda a disfrutar de todo lo bueno que va a haber y los que se quedan en su casa que miren la TV

10. *VEROHIPI* dice:
octubre 9, 2011 a las 9:09 pm
TODO MUY LINDO, BANDAS ARGENTINAS PARA EL FESTEJO??? ES POR AQUELLO DE LAS PROVINCIAS UNIDAS??? NO HAY UNA MURGA, CANTO POPULAR VIGLIETI Y GRACIAS, PARA NIÑOS QUE SON LOS QUE TIENEN LIBRE…NADA Y PA LOS QUE LABURAMOS LO MEJOR ESTÁ A LAS ONCE DE LA NOCHE…ES MUY URUGUAYO TODO ESTO…

11. *laura* dice:
octubre 9, 2011 a las 9:30 pm
que mala onda, no les sirve nada.

12. *Lu* dice:
octubre 9, 2011 a las 10:14 pm
Por qué se quejan tanto?? Uruguayos, nada nos viene bien…
No es por ser conformista, pero se supone que es un festejo, traten de pasarla bien…

13. *Maurito* dice:
octubre 10, 2011 a las 7:28 am
Típico!!!…que si no hay murgas…que si no hay espectáculos para niños…que porqué es tan tarde o tan temprano…después nos dicen con razón que somos los más amargos del mundo…a disfrutar gente, déjense de joder!!!

14. *monique* dice:
octubre 10, 2011 a las 8:22 am
no se entiende como el resto de los paises festejaron como corresponde su bicentenario decretando día feriado, todos tienen derecho de participar y acá no…. me parecen geniales los escenarios lástima que no es para todos….

15. *bruja* dice:
octubre 10, 2011 a las 8:35 am
con esa mal onda …pah q patético !! viva URUGUAY carajo!!

16. *bruja* dice:
octubre 10, 2011 a las 8:36 am
pura queja !! vamo'arriba che!

17. *mari* dice:
octubre 10, 2011 a las 9:59 am
A festejar y disfrutar compatriotas, es nuestra fiesta del bicentenario de nuestro procer. Que molestia tanta queja nada les viene bien. Siento orgullo de haber nacido en este maravilloso pais, y hoy voy a ir con mi flia y amigos argentinos que vinieron de paseo para compartir esta fiesta con nosotros…. A DISFRUTARRRRRRRRR

18. *carolina* dice:
octubre 10, 2011 a las 10:05 am
Que quejones !!! Saquense un poquito el palo del orto y disfruten un poco.

19. *Ruben del Prado* dice:
octubre 10, 2011 a las 10:13 am
Concuerdo con los que opinan que debería haberse programado en un horario más temprano. esto es para los que viven cerca y/o tienen locomoción. anda a encontrar un bus con lugar para 3 o 4 personas a las 24 hs o a la 01 am cuando termine todo. además no es noche de sábado que la otro día no se trabaja. es una pena, tendremos que ver por tv lo que a ellos se les ocurra transmitir.por lo demás esta bueno que se festeje algo buscando la identidad nacional.

20. *ana* dice:
octubre 10, 2011 a las 10:49 am
Lu, me quito las palabras que pensaba escribir, festejen uruguayos y nos seamos tan pesimistas y negados, cual es que trabajemos hasta las 11, a las 11 nos vamos para el festejo y chau, bien que si hay liquidacion en el shoping nos quedamos toda la noche despiertos!! o no???
Bicentenario, que sea una fiesta!!!

21. *naza* dice:
octubre 10, 2011 a las 11:38 am
menos patriotas q los uruguayos dejen de quejarse por dios…siempre buscando el pelo al huevo

22. *naty* dice:
octubre 10, 2011 a las 11:43 am
nada les viene bien; k si se hace porke se hace y si no se hace tambien!! malas ondas!!!! mejor ni se aparesecan!!!

23. *jose* dice:
octubre 10, 2011 a las 12:01 pm
en 23 espectaculos solo 8 son de artistas extranjeros, no me extraña que pocos se percaten de esto ya que la ley de proteccion de la musica nacional no incluye un porcentaje obligatorio de difusion de la musica nacional en los medios privados aunque si en los del estado.Apoyen

a los musicos de este pais para que el articulo 19 de la ley 16 624 que obliga a los medios del estado a difundir un minimo de un 30 porciento de musica nacional en sus programaciones se extiendan a los medios privados!!!!!!arriba la musica nacional!!!!

24. *javito* dice:
octubre 10, 2011 a las 12:06 pm
Muchachos: se nota que no salen nunca!!!! En rock´nRio, pepsi music, la fiesta x, y lo que que sea mega hay muchos escenarios y se superponen….Vamo{arriba con la salida, che!!

25. *Keka-Manya* dice:
octubre 10, 2011 a las 12:55 pm
Y la Facebuk? Los Wachiturros? A q h tan? Los plancha no tenemos lugar en la fiesta…Le vamo a kemar todo le vamooo!!!! Arribaaa el manyaaaa!!!

26. *jmb* dice:
octubre 10, 2011 a las 1:04 pm
A último momento se confirmaron Los Olimareños. Tocarán en el escenario de la IMM a las 23 horas. A esa hora estaba anunciado Bajofondo.

27. *MONICA* dice:
octubre 10, 2011 a las 1:18 pm
REALMENTE VALE LA PENA IR, ésto no se da todos los días y esta bueno ir a disfrutarlo, he estado viendo en la televisión y hace mucho que éstan organizándolo; pienso en la cantidad de gente extranjera y sobretodo los uruguayos que por ahi es la primera vez que van a participar de los espectáculos como en el caso de LA FURA DELS BAUS y para ellos debe ser una experiencia increíble!!!! Esas cosas tienen que valorarse sin olvidarse de todos los que están detrás y que no se muestran: desde los que arman los escenarios hasta el que pone los carteles. LA CULTURA/HISTORIA NO HACE MAL AL CONTRARIO TE ENRIQUECE!!!!

28. *Lucia* dice:
octubre 10, 2011 a las 1:41 pm
Tipico de un manya.. quere romper tdod.. en cuanto a las quejas me parece mal que no sea feriado total, que no haya murga, que hayan bandas argentinas habiendo tantas uruguayas siendo que los argentinos traicionaron al Prócer. y deberia ser desde temprano todo

29. *somos uruguayos los q se quejan y los que no demostremos a todos los de afuera q aca tambien podemos hacer las cosas bien , y que de aca de este pequeño lugar salio el campeon de america vamo arriba uruguay carajo...* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:31 pm
arriba uruguayyyyyyyyyyyyyy

30. *jorge* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:41 pm
ME PREGUNTO SI EL CUARTETO CANTARÁ LA CANCIÓN EL DÍA QUE ARTIGAS SE EMBORRACHÓ HIZO CUALQUIER CAGADA COMO UN BUEN SEÑOR…espero que no se caguen y la canten!

31. *Rayito* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:50 pm
Arriba el Bicentenario, por los que estamos aca y por los que están en otros países y de lejos y a su manera festejan, GENTE URUGUAYA BASTA DE QUEJAS, A FESTEJAR ES LO QUE HAY, en otros lugares no pueden hacerlo , no tiene oportunidad y nosotros tenemos la dicha de poder hacerlo, por los trabajadores Uruguayos hagan de cuenta es 1º de mayo, a caminaaaarrrrrrr, todos deberiamos transitar el mismo camino, hace 200 años caminaron sin chistar por nosotros, “El Exodo del Pueblo Oriental”… Uruguayos No olvidemos…..

32. *cristian zorzal* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:52 pm
me hubiese gustado ,cristian medina cantando tangos,para el que no lo conoce estuvo en don francisco,ideas del sur,y a mi gusto canta como el zorzal subte……..

33. *Irma* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:55 pm
En la página oficial bicentenario.gub.uy dice que Mujica declaró en febrero que los “festejos por bicentenario serán humildes”….menos mal jaja no quiero ni pensar como serían si fueran a todo trapoooo!!!

34. *ALICE* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:58 pm
no estoy en desacuerdo con los festejos , lo unico que siento que no es Uruguayo , puras bandas de Rock en su gran mayoria, y nuestros artistas Uruguayos en donde entran??? Porque nada de algo tan nuestro como la murga,Rada,grupos de cumbias.Porque solo asi con la gran mayoria de ese tipo de musica sabemos bien lo que puede pasar en una masa grande de gente .
FELIZ BICENTENARIO !!!! , Pero me condicionaron a verlo por TV.-

35. *lopez angulo* dice:
octubre 10, 2011 a las 2:59 pm
no puedo creer,toca yo mate a un policia y no toca la banda uruguaya numero uno en ventas en europa,aun cantando temas en español,el tuco del gordo alberto,propuesta de ska,que con sus teloneros pijas ute brillaron en españa,a conocer todo lo que tenemos

36. *Caritooo* dice:
octubre 10, 2011 a las 3:23 pm
FELLIZ BICENTENARIO XA TODOS LOS CHARRUAS!!!! Y Q TRISTE LOS URUGUAYOSS CON MALA ONDA NADA LES SIRVEE!!! SI HAY XQ HAY SINO HAY XQ NO HAY!!! AGUANTE LOS URUGUAYOS CON ONDAAA !!!!

37. *leti* dice:
octubre 10, 2011 a las 4:46 pm
que grises algunos comentarios!! Se imaginan cuanto costaría una entrada por ver este mismo espectáculo en cualquier otro momento del año???
Por favor!! Aprovechen y festejen Uruguayos!!!
Y el que no quiera estar apretadito y hasta tarde y bla bla… que lo vea por TV!

Hay festejo para todos!!!!!
Arriba los que aguantamos todo porque sabemos el valor de los que nos dan y lo agradecemosssssssss…….

38. *claudia batista* dice:
octubre 10, 2011 a las 5:12 pm
yo voy a opinar a la vuelta

39. *Mario* dice:
octubre 11, 2011 a las 1:01 am
PARA QUE PRESCRIBA LA AMARGURA “DEFENSA DE LA ALEGRÍA” DE MARIO BENEDETTI
Defender la alegría como una trinchera
defenderla del escándalo y la rutina
de la miseria y los miserables
de las ausencias transitorias
y las definitivas
defender la alegría como un principio
defenderla del pasmo y las pesadillas
de los neutrales y de los neutrones
de las dulces infamias
y los graves diagnósticos
defender la alegría como una bandera
defenderla del rayo y la melancolía
de los ingenuos y de los canallas
de la retórica y los paros cardiacos
de las endemias y las academias
defender la alegría como un destino
defenderla del fuego y de los bomberos
de los suicidas y los homicidas
de las vacaciones y del agobio
de la obligación de estar alegres
defender la alegría como una certeza
defenderla del óxido y la roña
de la famosa pátina del tiempo
del relente y del oportunismo
de los proxenetas de la risa
defender la alegría como un derecho
defenderla de dios y del invierno
de las mayúsculas y de la muerte
de los apellidos y las lástimas
del azar
y también de la alegría

40. *patricia* dice:
octubre 11, 2011 a las 12:44 pm

Este gobierno nos demostro una forma mas de falta de respeto hacia los valores patrioticos,por mas que fuera el festejo organizado desde la capital este no era motivo para dejar por fuera a quienes continuan con las tradiciones como organizaciones nativistas de danza y folklore fieles representantes del pensar gaucho y artiguista, deviendose haber interpretado el himno Artigas y una macro interpretacion del pericón nacional lo cual no estaria en contraposicion con grupos de la actualidad respetuosos del momento y del publico, no la payasada de personajes como dany Umpi entre otros.
Mas de un gaucho verdadero lo abra tomado a broma para no llorar,menos mal que Uuruguay no es solo Montevideo porque fue mas que un VIVA LA PATRIA un VIVA LA PEPA

41. *PIRRO* dice:
octubre 11, 2011 a las 2:16 pm
MI OPINION:
-solamente fui a ver el espectáculo de Plaza Independencia.
El escenario muy bajo , podrían haber agregado algún metro más, pensando en el público.
La Fura dels Baus me pareció un espectáculo muy pobre a pesar de la parafernalia técnica que despliegan. Si la idea general fue de ellos, deben pensar todavía que somos unos indios que con un poco de luz y ruido nos estremecen. Para ver acrobacia y con algún argumento que no sea “vamo arriba Uruguay” y “viva Artigas” prefiero ver el Cirque du Soleil.
El público de la plaza no veía los fuegos artificiales si no caminaba hasta la puerta de la Ciudadela. Demostración de que los organizadores no pensaron nunca en el público.

42. *Adriana Ducret* dice:
octubre 18, 2011 a las 5:04 pm
¿Por qué no hubo espectáculos musicales para niños?

43. *hector* dice:
febrero 20, 2012 a las 3:07 pm
QUE PASO CON NUESTRAS QUERIDAS MURGAS??? PORQUE NO ESTAN??? AQUELLAS QUE NO SE CALLARON NI AUN EN LOS MOMENTOS MAS DIFICILES. MIENTRAS VOS PEPE QUERIDO ESTABAS SUFRIENDO EN LA CARCEL..NUESTRAS VOCES SOLO LAS PODIAMOS HACER OIR A TRAVES DE LAS MURGAS.ERROR GARRAFAL E IRREPARABLE A ESTA ALTURA.QUIEN SEA QUE HAYAS PUESTOPARA ORGANIZAR ESTO CREO QUE DEBERIAS PEDIRLE EXPLICACIONES. NO ESTUVIERON LAS MURGAS..PERO COMO DICE LA FALTA..ESTUVO MURGA LA….QUE LASTIMA!!!

44. *Augusto D`Aiello* dice:
febrero 21, 2012 a las 11:57 pm
Que inbancables que estan los murguistas !!! Porque no dicen toda la plata que pone el gobierno y la I.M.M. para bancar el Carnaval (tablados populare,T. de Verano y premios extras)? La Falta que no se queje porque sale en Carnaval cuando quiere y le conviene(sino va a Argentina).
Al final ciento de miles se divirtieron y disfrutaron, o No? PD: Aclaro que no debe haber más carnavalero que yo.

45.  *pasajera en trance* dice:

febrero 22, 2012 a las 1:25 am

HECTOR COMO DICE UNA MURGA EN ESTE CARNAVAL (NO RECUERDO CUAL ES): EN LOS FESTEJOS DEL BICENTENARIO NO HUBIERON MURGAS PORQUE AGARRATE CATALINA JUSTO ESTABA DE GIRA…JAJAJA…POR SUERTE EL INGENIO POPULAR SIGUE EXISTIENDO PARA PONERLE UN POCO DE HUMOR A LA CUESTIÓN. Y ARRIBA LAS MURGAS QUE ESTE AÑO SE ACORDARON DE CUAL ES SU FUNCIÓN (POR 7 AÑOS SE OLVIDARON).

Deja tu comentario

Publicada D.O. 15 ago/950 - Nº 13129

Ley Nº 11.473

ARTIGAS

SE DA UN PLAN PARA CONCERTAR DIVERSAS INICIATIVAS QUE REFLEJEN EN CONJUNTO LA GLORIA DEL PADRE DE LA PATRIA, CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE SU MUERTE

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General,

DECRETAN:

Artículo 1º.- La Nación rendirá honores máximos a José Artigas, con motivo del centenario de su muerte.

Artículo 2º.- Créase una Comisión Nacional de Homenaje, integrada por dos representantes del Poder Ejecutivo, un delegado de la Suprema Corte de Justicia los Presidentes de ambas Cámaras, dos delegados de la Cámara de Senadores, dos delegados de la Cámara de Representantes, el Rector de la Universidad, un delegado de cada Municipio y un delegado del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. La Comisión Nacional nombrará de su seno un Comité Ejecutivo.

Artículo 3º.- La Comisión Nacional organizará y coordinará los actos conmemorativos dispuestos por la presente ley, además de los que resuelva programar.

Artículo 4º.- Fíjanse a los fines enunciados anteriormente, las siguientes cantidades:

A) A la Comisión Nacional Archivo Artigas, doscientos mil pesos ($ 200.000.00). De dicha suma, ciento ochenta y cinco mil pesos ($ 185.000.00) serán destinados a proseguir la publicación de los documentos históricos relacionados con la vida pública y privada de Artigas, dispuesta por la ley Nº 10.491 y quince mil pesos ($ 15.000.00) para la publicación de la bibliografía artiguista premiada en el concurso realizado sobre este tema, de acuerdo con lo establecido en el artículo 8º de dicha ley.

B) Al Museo Histórico Nacional, teinta y cinco mil pesos ($ 35.000.00) para la publicación de la iconografía de Artigas y de la documentación gráfica relacionada con su época.

C) A la Biblioteca Nacional, treinta mil pesos ($ 30.000.00) para la reproducción fascimilar de impresos publicados entre los años 1811-1820 relacionados con Artigas.

D) Al Archivo General de la Nación $ 30.000.00 (treinta mil pesos) para la publicación de las actas y documentos de los Cabildos de Soriano, Canelones, Maldonado, Colonia, San José y Santa Lucía.

E) Al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, treinta mil pesos ($ 30.000.00) para las publicaciones que edite y actos recordatorios que resuelva efectuar.

F) A la Facultad de Humanidades y Ciencias, treinta y cinco mil pesos ($ 35.000.00) para atender los gastos que originen las publicaciones conmemorativas que realice.

G) Al Ministerio de Defensa Nacional, doscientos mil pesos ($ 200.000.00) para los gastos que demanden los homenajes de las Fuerzas Armadas de la Nación.

H) Al Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, treinta mil pesos ($ 30.000.00) para una edición crítica del Himno Nacional y de publicaciones relacionadas con la tradición musical del país, en particular la que corresponde al período de la formación de nuestra nacionalidad. Para la publicación de estos trabajos, el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica solicitará el asesoramiento del Museo Histórico Nacional y del Archivo General de la Nación; veinte mil pesos (pesos 20.000.00) para la grabación de la antología musical histórica uruguaya hasta nuestros días y diez mil pesos ($ 10.000.00) para realizar una obra de radioteatralización sobre la vida de Artigas.

Artículo 5º.- El Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social llamará a concurso para la redacción de una obra sobre "Artigas y su tiempo". A ese efecto, se integrará un Tribunal con un delegado de la Universidad, un delegado de la Comisión Nacional Archivo Artigas, un delegado del Instituto Histórico y Geográfico, un delegado del Instituto Militar de Estudios Superiores, un delegado de los concursantes, el Director del Archivo General de la Nación y el Director del Museo Histórico Nacional. En caso de que estos Directores se propusieran intervenir en el concurso, serán sustituídos por jurados que designará el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Artículo 6º.- La Facultad de Derecho y Ciencias Sociales llamará a concurso para una obra sobre un tema histórico-jurídico relativo a la acción y la influencia de Artigas en la vida nacional americana.

Artículo 7º.- El Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal llamará a concurso:

A) Para una "Vida de Artigas" destinada a los escolares.

B) Para un texto de lecturas históricas debidamente ilustrado y anotado, de documentos artiguistas.

Artículo 8º.- El Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria llamará a concurso:

A) Para una antología anotada del pensamiento artiguista, precedida de un estudio de carácter histórico destinada a la enseñanza media.

B) Para un texto de Historia Nacional

A ese efecto se integrará un Tribunal con un delegado de la Universidad, un delegado de la Comisión Nacional Archivo Artigas, un delegado del Instituto Histórico y Geográfico, un delegado del Instituto Militar de Estudios Superiores, dos delegados del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria, un delegado de los concursantes, el Director del Archivo General de la Nación y el Director del Museo Histórico Nacional. En caso de que estos Directores se propusieran intervenir en el concurso, serán sustituídos por jurados que designará el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Artículo 9º.- El Ministerio de Defensa Nacional dispondrá que el Instituto Militar de Estudios Superiores llame a concurso para una obra sobre las campañas militares de Artigas. Para este concurso, se formará un Tribunal integrado por el Director del Instituto Militar de Estudios Superiores, por el Director de la Escuela de Armas y Servicios, por el Director de la Escuela Militar, por el Director de la Escuela Naval, por el Director de la Escuela de Guerra Naval, por un delegado de la Comisión Nacional Archivo Artigas y por un delegado del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Artículo 10.- El Ministerio de Relaciones Exteriores dispondrá de la suma de cincuenta mil pesos ($ 50.000.00), para organizar la adhesión del país a los actos culturales que se realicen en el extranjero en conmemoración de Artigas. Encomendará además, al autor del trabajo premiado por el artículo 6º, la preparación de una síntesis de su obra, la que será destinada a la difusión internacional, y se editará en diversos idiomas.

Artículo 11.- La Comisión Nacional de Bellas Artes llamará a concurso de bocetos:

A) Para un retrato de Artigas.

B) Para una escultura que lo represente, y

C) Para una tela sobre uno de los siguientes episodios y escenas: Batalla de Las Piedras, Exodo del Pueblo Oriental, Congreso de Abril de 1813, Campamento de Artigas en Purificación, Congreso de Concepción del Uruguay y Artigas en el Paraguay.

En las bases para el concurso, se establecerá que, para optar al premio, será necesario la presentación de un boceto y de un detalle de tamaño natural. Los bocetos que obtengan el primer premio serán ejecutados por sus autores. El Jurado que entienda en estos concursos se integrará de acuerdo con las normas que rigen la designación de los jurados para los Salones Nacionales de Bellas Artes.

Artículo 12.- La Academia Nacional de Letras llamará a concurso:

A) Para una composición poética de homenaje a Artigas.

B) Para una novela sobre un tema artiguista, y

C) Para una obra de teatro sobre la vida de Artigas.

El Jurado estará constituído por tres delegados de la Academia Nacional de Letras, un delegado de la Universidad y un delegado de los concursantes.

Artículo 13.- Créase, con carácter permanente, la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, encargada de la conservación y cuidado de los monumentos y sitios históricos de la República.

Estará formada por un delegado del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, un delegado del Ministerio de Defensa Nacional, por el Director del Museo Histórico Nacional, el Director del Archivo General de la Nación, un delegado de la Facultad de Arquitectura, un delegado de la Sociedad de Arqueología y un delegado del Instituto Histórico y Goegráfico del Uruguay. Los delegados serán renovados cada cuatro años.

La Comisión tendrá su sede en el Museo Histórico Nacional, el que le suministrará provisoriamente los medios y el personal administrativo necesarios.

Dentro del plazo de noventa días, levantrá un inventario de los monumentos históricos nacionales, y elevará al Poder Ejecutivo un proyecto de reglamentación de sus funciones y de conservación de la riqueza histórica y artística mueble e inmueble de la República.

Esta Comisión llamará a concurso inmediato, para un estudio de investigación que sirva de base a la determinación de las rutas y lugares históricos relacionados con la vida de Artigas.

A los efectos del concurso, se integrará un Tribunal formado por un delegado de la Universidad, un delegado del Instituto Militar de Estudios Superiores, un delegado de la Comisión Nacional Archivo Artigas, un delegado del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay y un delegado de los concursantes.

Artículo 14.- Asígnase al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social la cantidad de doscientos mil pesos ($ 200.000.00) para iniciar la publicación de una Biblioteca de Autores Clásicos Uruguayos, que se denominará "Biblioteca Artigas".

A tal efecto, créase una Comisión presidida por el Ministro de Instrucción Pública e integrada por el Director del Archivo General de la Nación, el Director de la Biblioteca Nacional y el Director del Museo Histórico Nacional. Dentro del plazo de treinta días, el Poder Ejecutivo reglamentará el funcionamiento de dicha Comisión.

Artículo 15.- El Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica llamará a concurso:

A) Para una sinfonía sobre Artigas.

B) Para la música de la "Marcha Patriótica" de Bartolomé Hidalgo titulada "Marcha al Salto" y

C) Para una obra de radioteatralización sobre la vida de Artigas.

Artículo 16.- A los efectos de la presente ley, los concursos que se organicen se ajustarán a las bases particulares que se establezcan en cada caso y a las siguientes normas de carácter general:

A) Los autores presentarán sus trabajos con pseudónimos.

B) No se procederá a la apertura de los trabajos hasta que esté constituído el tribunal.

C) Este deberá ser designado un mes antes de vencerse el plazo para la presentación de los trabajos.

D) Las bases particulares acordarán al tribunal un plazo dentro del cual deberá expedirse.

E) El tribunal emitirá su fallo mediante el voto fundado de cada uno de sus miembros.

F) En todos los jurados, actuará un delegado de los concursantes.

G) Se declararán desiertos los concursos cuando no se presenten trabajos de suficiente mérito; y

H) En los concursos a realizarse habrán solamente un primer y segundo premios.

Artículo 17.- Encomiéndase a los Municipios y al Ministerio de Obras Públicas, el amojonamiento de las rutas y lugares determinados de acuerdo con el trabajo premiado en el artículo 13. A ese efecto, la Comisión Nacional de Monumentos Históricos queda encargada de comunicar de inmediato los resultados del concurso.

Artículo 18.- Para el cumplimiento de lo dispuesto por la presente ley, destínanse las siguientes cantidades:

A) Al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, quince mil pesos ($ 15.000.00) para el primer premio de la obra "Artigas y su época" y diez mil pesos ($ 10.000.00) para el segundo premio.

B) A la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, cinco mil pesos ($ 5.000.00) para el primer premio de la obra especificada en el artículo 7º, y tres mil pesos ($ 3.000.00) para el segundo premio.

C) Al Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, dos mil quinientos pesos ($ 2.500.00) para el primer premio de la "Vida de Artigas", y mil quinientos pesos ($ 1.500.00) para el segundo premio: dos mil pesos ($ 2.000.00) para el primer premio del texto de lecturas históricas, y mil pesos ($ 1.000.00) para el segundo premio.

D) Al Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria, dos mil quinientos pesos ($ 2.500.00) para el primer premio de la antología del pensamiento artiguista; mil quinientos pesos ($ 1.500.00) para el segundo premio; siete mil quinientos pesos ($ 7.500.00) para el primer premio del texto de historia nacional, y dos mil quinientos pesos ($ 2.500.00) para el segundo premio.

E) Al Ministerio de Defensa Nacional, dos mil quinientos pesos ($ 2.500.00) para el primer premio del estudio sobre las campañas militares de Artigas, y mil quinientos pesos ($ 1.500.00) para el segundo premio.

F) Al Ministerio de Relaciones Exteriores, mil quinientos pesos ($ 1.500.00) para la síntesis de la obra sobre "Artigas y su época".

G) A la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, dos mil quinientos pesos ($ 2.500.00) para el primer premio del estudio sobre las rutas y lugares históricos relacionados con la vida de Artigas, y mil quinientos pesos ($ 1.500.00) para el segundo premio.

H) A la Comisión Nacional de Bellas Artes, veinte mil pesos ($ 20.000.00) para los primeros y segundos premios establecidos en el artículo 12 de la presente ley.

I) A la Academia Nacional de Letras, tres mil pesos ($ 3.000.00) para el primer premio de la composición poética en homenaje a Artigas, y mil pesos (pesos 1.000.00) para el segundo premio; cinco mil pesos ($ 5.000.00) para el primer premio a la novela sobre tema artiguista y dos mil pesos ($ 2.000.00) para el segundo premio: tres mil pesos (3.000.00 pesos) para el primer premio de la obra teatral sobre el período artiguista, y mil quinientos pesos (pesos 1.500.00) para el segundo Premio.

J) Al Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, cinco mil pesos ($ 5.000.00) para el primer premio de la Sinfonía sobre Artigas; mil pesos ($ 1.000.00) para el primer premio a la música de la Marcha Patriótica de Bartolomé Hidalgo y tres mil pesos (pesos 3.000.00) para el primer premio de radioteatralización.

Artículo 19.- Las publicaciones que se editen de acuerdo con las disposiciones de esta ley, llevarán la siguiente inscripción: Publicación conmemorativa del centenario de la muerte de Artigas.

Artículo 20.- Destínase la cantidad de cien mil pesos (pesos 100.000.00) a los Municipios del Interior, para la realización de actos conmemorativos. De la cantidad que le corresponda a cada Municipio, podrá invertir hasta un 50% en premios para concursos departamentales de monografías sobre la actuación de Artigas en la localidad o su región.

Artículo 21.- La Comisión Nacional creada por el artículo 2º, dispondrá de la cantidad de cien mil pesos (100.00.00 pesos) para el cumplimiento de sus cometidos.

Artículo 22.- Asígnase al Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, la cantidad de tres mil pesos (pesos 3.000.00) para realizar actos conmemorativos de homenaje a Artigas.

Artículo 23.- Asígnase al Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria, treinta mil pesos ($ 30.000.00) para realizar actos conmemorativos de homenaje a Artigas. El Consejo deberá rendir cuenta detallada de las inversiones que realice, de la suma asignada.

Artículo 24.- Destínase al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay la suma de diez mil pesos ($ 10.000.00) para acuñar medallas recordatorias de los historiadores artiguistas: Isidoro de María, Carlos María Ramírez, Clemente L. Fregeiro, Juan Zorrilla de San Martín, Héctor Miranda, Lorenzo Barbagelata, Eduardo Acevedo, Setembrino Pereda, Justo Maeso, Francisco Bauzá y Pablo Blanco Acevedo.

Artículo 25.- Asígnase a la Comisión de Teatros Municipales de Montevideo, la suma de quince mil pesos ($ 15.000.00) para contribuir a la realización escénica de una obra teatral sobre Artigas y su época.

Artículo 26.- La Dirección General de Correos emitirá series especiales de valores postales.

Artículo 27.- En caso de insuficiencia de los recursos previstos en el artículo 35 el Poder Ejecutivo solicitará los fondos necesarios para proceder a la publicación o ejecución de las obras a las que se hubieran adjudicado los primeros premios.

Artículo 28.- Las publicaciones dispuestas por el artículo 4º así como las que resulten de los concursos a efectuarse de acuerdo a esta ley, deberán realizarse antes de finalizado el año 1954.

Artículo 29.- Destínase la suma de cincuenta mil pesos (pesos 50.000.00) para que el Municipio de Montevideo realice obras decorativas en el Panteón Nacional.

Artículo 30.- La Comisión Nacional de Homenaje a Artigas tendrá a su sede en el Palacio Legislativo. El Parlamento proporcionará el personal necesario.

Artículo 31.- La Comisión Nacional Archivo Artigas, el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República y la Comisión Directiva de la Biblioteca Artigas, no podrán invertir más del 20% de las cantidades asignadas por esta ley, en los gastos de copia, corrección y retribución de servicios especializados.

Artículo 32.- Auméntase en viente mil pesos ($ 20.000.00) la suma dispuesta por la ley Nº 10.801, de 10 de octubre de 1946, para el monumento a Bartolomé Hidalgo. El Poder Ejecutivo designará una Comisión Honoraria para el cumplimiento de lo dispuesto por la citada ley y el presente artículo.

Artículo 33.- Desígnase con los nombres de Francisca Anastasia Arnal de Artigas, Rafaela Rosalía Villagrán de Artigas, Juan Antonio Artigas y Martín José Artigas, a cuatro escuelas de Montevideo, dependientes del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal que éste indicará.

Artículo 34.- Desígnase con el nombre de "Artigas", al Instituto de Profesores creado por la ley de 2 de julio de 1949.

Artículo 35.- Autorízase al Banco de la República para efectuar una emisión de monedas de $ 0.01, $ 0.02, $ 0.05 y $ 0.10. Las erogaciones que demande la presente ley, serán cubiertas con los beneficios que reporte dicha acuñación, los que se aplicarán también a la publicación o ejecución de las obras a las que se hubieran adjudicado los primeros premios. El Banco de la República podrá adelantar, con cargo a los mismos, en subsidio a la cuenta Tesoro Nacional y en las demás condiciones ordinarias, hasta la suma de un millón trescientos seis mil pesos (pesos 1:306.000.00).

Artículo 36.- Comuníquese, etc.

Sala de Sesiones de la Cámara de Representantes, en Montevideo, a 1° de agosto de 1950.

JOSE G. LISSIDINI,
Presidente.
Arturo Miranda,
Secretario.

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL
MINISTERIO DE HACIENDA
MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
MINISTERIO DEL INTERIOR
MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS
MINISTERIO DE INDUSTRIAS Y TRABAJO

Montevideo, 10 de agosto de 1950.

Cúmplase, acúsese recibo, comuníquese, publíquese e insértese en el Registro Nacional de Leyes y Decretos.

BATLLE BERRES.
OSCAR SECCO ELLAURI.
NILO R. BERCHESI.
FRANCISCO S. FORTEZA.
CESAR CHARLONE.
DARDO REGULES.
JOSE A. ACQUISTAPACE.
SANTIAGO I. ROMPANI.

Publicada D.O. 7 set/010 - Nº 28054

Ley Nº 18.677

AÑO DE CELEBRACIÓN DEL BICENTENARIO DEL PROCESO DE EMANCIPACIÓN ORIENTAL

SE DECLARA EL AÑO 2011

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General,

DECRETAN:

Artículo 1º.- Declárase el año 2011 como año de "Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental", en el marco de la lucha de los pueblos americanos por su autodeterminación e independencia, reconociendo la participación central de la figura de José Artigas en la misma.

Artículo 2º.- Créase una comisión interinstitucional que se denominará "Comisión del Bicentenario de la Revolución de Independencia del Río de la Plata 2010-2015".

La misma estará integrada por:

- Ministro de Educación y Cultura, quien la presidirá.
- Ministro de Economía y Finanzas.
- Ministro de Defensa Nacional.
- Ministro de Relaciones Exteriores.
- Ministro de Transporte y Obras Públicas.
- Ministro de Turismo y Deporte.
- Cuatro representantes de la Asamblea General del Poder Legislativo que expresen la diversidad partidaria de su integración.
- Un representante del Poder Judicial.
- Un representante de la Universidad de la República y un representante de las universidades privadas.
- Un representante del Consejo Directivo Central de la Administración Nacional de Educación Pública.
- Un Intendente delegado por el Congreso de Intendentes.
- El Presidente de la Academia Nacional de Letras y el Presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
- El Director del Museo Histórico Nacional y el Director de la Biblioteca Nacional.
- El Director del Archivo General de la Nación.

Todos los integrantes de la Comisión designarán un alterno.

Artículo 3º.- Dicha Comisión tendrá por cometido la planificación, para los años 2010 a 2015, de las actividades de conmemoración y celebración de los principales hechos históricos del proceso revolucionario e independentista, en la etapa comprendida entre 1810, inicio de la Revolución en el Río de la Plata y 1815, año de la mayor expansión del proyecto impulsado por José Artigas en la Provincia Oriental y en el Sistema de los Pueblos Libres.

La Comisión aprobará el plan de acción que proponga un comité ejecutivo presidido por el Ministro de Educación y Cultura e integrado por los Ministros referidos, quienes actuarán personalmente o con un delegado alterno. Este comité ejecutará todas las acciones respectivas a ese plan y todas aquellas que estén comprendidas en el cometido de la Comisión del Bicentenario.

Artículo 4º.- La Comisión que se crea por el artículo 2º de la presente ley funcionará en el ámbito del Ministerio de Educación y Cultura, que deberá brindar el soporte técnico administrativo necesario para el cumplimiento de su cometido, a través de todos sus servicios y dependencias especializadas.

Artículo 5º.- La Comisión definirá un plan de acción para promover:

A) La formulación e implementación de proyectos artístico-culturales, comprendiendo también la generación de las condiciones más favorables para facilitar el desarrollo de publicaciones, así como la promoción del debate y reflexión histórica en clave iberoamericana.

B) La realización de concursos artísticos y premios nacionales del Bicentenario, que abarcarán los siguientes ámbitos: artes visuales, música, teatro, poesía, novela histórica, ensayo histórico y ensayo pedagógico. Dichos concursos se estructurarán en base a dos categorías: adultos y jóvenes-niños. También se organizará un concurso entre jóvenes de la enseñanza media para establecer un logotipo del Bicentenario.

C) La realización de una programación de veladas artístico-culturales en todo el territorio nacional así como competencias deportivas.

D) La articulación con el sistema educativo y con los Gobiernos Departamentales.

E) Las estrategias y medidas tendientes a facilitar y favorecer el intercambio de estudiantes a nivel regional, con la finalidad de reforzar la dimensión de integración cultural y educativa que tiene que ocupar un lugar relevante en la conmemoración y celebración del Bicentenario, en el marco de una visión de integración y cooperación de las naciones iberoamericanas.

F) Las acciones orientadas principalmente a los niños y jóvenes para concitar su participación activa.

G) La coordinación con el Plan Ceibal, al cual se reconoce como un canal y vehículo privilegiado para la promoción de la conmemoración y celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación.

H) La incorporación de la perspectiva de integración y de diversidad cultural será una orientación transversal a todo el plan de acciones de conmemoración y de celebración del Bicentenario.

I) Toda otra actividad que entienda pertinente a los fines de su creación.

Artículo 6º.- Asimismo, la Comisión que se crea en el artículo 2º de la presente ley podrá, para el mejor cumplimiento de sus fines, relacionarse directamente con organismos de cooperación y articular acciones con países y agencias de Iberoamérica dispuestos a asociarse a esta conmemoración.

Sala de Sesiones de la Cámara de Representantes, en Montevideo, a 4 de agosto de 2010.

DANIEL PEÑA FERNÁNDEZ,
1er. Vicepresidente.
Marti Dalgalarrondo Añón,
Secretario.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y FINANZAS
MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
MINISTERIO DE TRANSPORTE Y OBRAS PÚBLICAS
MINISTERIO DE TURISMO Y DEPORTE

Montevideo, 13 de agosto de 2010.

Cúmplase, acúsese recibo, comuníquese, publíquese e insértese en el Registro Nacional de Leyes y Decretos, la Ley por la que se declara el año 2011 como año de "Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental" y se crea la Comisión del Bicentenario de la Revolución de Independencia del Río de la Plata 2010 - 2015.

JOSÉ MUJICA.
RICARDO EHRLICH.
LUIS ALMAGRO.
FERNANDO LORENZO.
LUIS ROSADILLA.
ENRIQUE PINTADO.
HÉCTOR LESCANO.