

J. E. Rodó, entre el monumento y la ciudad

WILLIAM REY ASHFIELD

Universidad de la República. Montevideo, Uruguay

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2012

Resúmen: Existen siempre relaciones fuertes entre literatura y ciudad. El paradigma escultórico establecido por José E. Rodó, a través de sus ensayos, crónicas, parábolas y textos críticos puede descubrirse en la propia cultura arquitectónica y artística uruguaya, durante la primera mitad del siglo XX. Se trata de una construcción estética que impregnará también a la clase política y que por lo tanto encontrará materializaciones concretas en la estatuaría urbana y en el espacio público vinculado.

Palabras clave: paradigma escultórico, estatuaría, espacio público, ornato, ciudad.

Abstract: There have always existed strong relationships between literature and cities. The sculptoric paradigm established by José E. Rodó, through his essays, chronicles and critical texts can be discovered in the architectural and artistic uruguayan culture, during the first half of the twentieth century. This aesthetic construction penetrated also the political class and will therefore find real examples in urban statues and public places.

Keywords: sculptoric paradigm, statuary, public place, ornatum, city.

Intentaré relacionar ciertos paradigmas recurrentes en la obra literaria de José E. Rodó con un cambio de mirada operado sobre la ciudad y sus monumentos, en la primera mitad del siglo XX uruguayo. Muy especialmente me interesará su proyección sobre lo urbano como espacio didáctico o formativo, al tiempo que ámbito referencial en la construcción estética y cultural.

Un aspecto recurrente en la obra de Rodó es la presencia del paradigma escultórico, tanto en sus discursos como en sus parábolas, ensayos, poesías, epístolas y hasta en los propios proyectos de ley, concebidos por él como representante nacional. Es allí donde se condensa una parte importante de su dimensión estética y sus proyecciones políticas en el espacio público de la ciudad, particularmente a través de su concepción de monumento urbano. Pero al mismo tiempo esta mirada rodoniana coincide en el tiempo con otras maneras —a veces comunes, a veces diferentes— de ver la ciudad como espacio de representación.



Antonio Pena: El Labrador.
Escultura en bronce. Montevideo.

Ricardo Melgar Bao en su interesante trabajo titulado *Más allá del Ariel: Rodó y el moderno decorado urbano*¹ inició el camino de las posibles asociaciones entre ese paradigma escultórico como presencia sistemática en la obra de nuestro escritor y los cambios operados en el paisaje urbano de Montevideo –cambios que también se registran por entonces en diversas capitales americanas–, en particular en sus espacios públicos, con su ornato verde, equipamiento y estatuaria.

Tomaré para esta reflexión algunos textos tardíos a los que considero como ejes importantes –aunque no únicos o excluyentes– por ser trabajos que permiten una amplia proyección de estas ideas, a la vez que admiten otros diálogos con textos alternativos y vinculantes.

Finalmente, me interesará abordar el impacto cultural del monumento realizado en recuerdo de Rodó, concebido por J. Belloni, en tanto evidencia de la proyección de su pensamiento y del paradigma escultórico en la sociedad hegemónica local. Como sabemos, este monumento fue realizado varios años después de su muerte, en 1947, justo cuando se inicia una suerte de bifurcación en la valoración de su obra literaria: por un lado la oficialización de la misma y su inevitable pompa –aunque

también acompañada por una profunda consideración y asimilación de sus ideas a través de importantes líneas de investigación y valoración– y por otro, la actitud crítica, demoledora, que provendrá de diversos núcleos intelectuales y continuará hasta bien entrados los años setenta.

Diálogo de Bronce y mármol

Comenzaré por el análisis de algunas ideas que Rodó materializa en su atractivo texto llamado *Diálogo de Bronce y mármol*, escrito en 1916, durante su viaje por Italia. Allí se manifiestan muchas de sus ideas sobre el arte y su contexto, así como también acerca de la ciudad como espacio de producción cultural. Se trata, en principio, de un diálogo entre dos personajes escultóricos que conviven, o al menos convivieron, en la plaza de la Signoria de Florencia –el David de Miguel Ángel y el Perseo de Benvenuto Cellini– en donde se exponen diversos tópicos comunes a otras reflexiones anteriores, publicadas en *Ariel* y en *Motivos de Proteo*.

Son reflexiones acerca del hombre, de su dimensión creativa, de sus posibles contactos con la idea platónica de la belleza. También están allí el concepto de carácter y de identidad, asociadas a una necesaria dimensión de lo universal:

1. Melgar Bao, Ricardo, *Más allá del Ariel: Rodó y el moderno decorado urbano*. En *Arielismo y globalización*, trabajo compilado por Leopoldo Zea y Hernán Tabeada, Fondo de Cultura Económica. México, 2002. Pág. 115



José Belloni. Monumento a J. E. Rodó. Granito y bronce. Vista lateral. Montevideo.

Soy el orgullo heroico (...). Sé que soy fuerte, augusto y hermoso y deseo saborear la gloria y provocar el amor y difundir el miedo – nos dice, a manera de presentación, el Perseo de Cellini.

La cita mitológica le permite sintetizar aún mejor la idea planteada:

Llevaré la cortada cabeza de la Medusa, que levanto en la mano, a que campee en el escudo de Atenea. (...) Todo ello lo columbro en este instante de mi vida y todo se refleja en la expresión de mi olímpico ensimismamiento: ¡Bello es el mundo para escenario de los Héroeos (...)!

El David de Miguel Ángel, aunque también destaca el sentido heroico, se nos presenta de manera diferente:

Soy el heroísmo candoroso. Veo que hay en mí una fuerza y una gracia que imperan sobre los demás; veo que los hombres me rodean para que los guíe a la victoria. (...) Confío en el brazo del Señor (...) sólo sé que únicamente Dios es grande y que para ensalzarlo nací con dos virtudes: una que me impulsa a combatir como las fieras del bosque, sin escudo ni espada, y otra que me mueve a cantar, como las aves del cielo sin reflexión ni vanidad.

Se trata de dos cosmogonías fundamentales: la del mundo clásico y la del cristianismo. Ambos son los referentes que estaban ya en Ariel y que se constituían en instrumento y apoyo para atravesar la tempestad moderna.

Es interesante constatar como en este diálogo se vuelve evidente lo que en Rodó es una constante: su reflexión sobre el hombre es, necesariamente, una reflexión abierta, de carácter público. Una reflexión para su discusión, una reflexión de ágora, de foro, de plaza barroca. Nunca, o casi nunca, pretende ser una reflexión de gabinete, aunque por su léxico o su cuerpo terminológico bien podría quedar en ello. Y es por eso también que estas dos esculturas –la de Miguel Ángel y la de Cellini– son obras públicas,



José Belloni. Monumento a J. E. Rodó. Granito y bronce. Vista semi-frontal. Montevideo.

generando un diálogo también público, a través de la expresión de sus formas. Obras en la plaza y no obras en el museo. En este sentido nos dice Rodó, a través del David, en una marcada y evidente cita platónica:

Yo que te hablo, no soy ni una sombra de piedra: mi <<yo>> de verdad padece prisión en un museo.

Y se insiste aún en la crítica a los museos como verdaderos gabinetes de descontextualización del arte y el patrimonio cuando, al preguntar Perseo *¿que cosa es un museo?*, David responde:

Una cárcel para nosotros; una invención de las razas degeneradas, para juntar, en triste encierro común, lo que nació destinado a ocupar, según su naturaleza, ambiente y marco propio, cuando no a dominar en el espacio abierto, en la libertad del aire y el sol.

En cierta forma Rodó parece coincidir con el discurso de ciertas vanguardias en cuanto a su visión refractaria del museo. Pero las razones no serán, precisamente, las mismas. No es en la necesidad de llevar el arte a las masas —como lo propondrán los soviéticos en los primeros tiempos de

Lenin— ni tampoco en destruir un pasado que no satisface a los artistas modernos —como lo propone Marinetti— sino en una idea que bien puede coincidir bastante con las miradas patrimonialistas más contemporáneas que buscan la valoración de los contextos, tanto como la obra misma. Por eso es tan importante para Rodó, que el verdadero David esté en la Plaza de la Signoría y no en la Academia.

Se trata también de una mirada que contradice la más tradicional visión decimonónica sobre el museo, en especial, su rol programático en la formación de las almas ciudadanas. Rodó se inclina por el más directo contacto del arte con el lugar, con el topos, a pleno sol, por donde pasa el demos, variado y heterogéneo, que a veces siente y entiende al monumento y, muchas otras, no.

En ese demos está también una masa inerte, de individuos matizados, estereotipados, como los que producirá, por ejemplo, el turismo del siglo XX, cada vez más desarrollado en las viejas ciudades europeas. Es lo que Perseo parece definir como el mayor de sus suplicios: *Oír el comentario de los viajeros*. Y por el contrario reconocer en los de “muy arriba y los de muy abajo” un sentimiento más auténtico y comprensivo del genio creador: *son los que vienen trayendo en el alma una idea con que compararme y que generalmente permanecen mudos, y los niños vestidos de harapos que, en los brazos de las mendigas, se acercan a tocar las estatuillas de mi pedestal y manifiestan, sonriendo, su alegría: Come è bello*.

Esta intersección entre arte y demos parece remitir a la mirada de Riegl² sobre el arte, entendiendo al artista como un intérprete de la voluntad de

2. Si bien Rodó no parece nombrar a Alois Riegl en toda su obra editada, algunos pasajes como el citado, pueden resultar sugerentes de su posible lectura o conocimiento de este autor.

las formas que están potencialmente en la comunidad. Así, David refiere a su creador como un hombre que “apareció en la corte de los Médicis, cuando ella irradiaba sobre Italia el nuevo amor de la belleza, y desató su genio a encrespar el mármol en figuras titánicas y el color en oleadas sublimes. Era el revelador de las formas gigantescas, de las fuerzas sin humana medida, de las visiones proféticas y trágicas. Un mundo le obedecía; el de mi raza y mi edad, el del pueblo de Dios (...).

Pero por sobre todo, la obra escultórica es materia de artistas-pedagogos, que generan un camino formativo para los hombres de una comunidad. No necesariamente una herramienta análoga a la de la pintura académica de entonces, pintura de historia, constructora literal de mitos, con evidentes e inmediatos propósitos nacionales. No, no se trata de la lógica literaria que emana de un arte cargado de significados bien explícitos. Rodó refiere al arte como herramienta de sensibilización y de apertura al mundo estético que, sin eludir su capacidad para la formación de valores específicos como puede ser la idea de fidelidad y amor a la nación, entiende al arte como objeto de amor en sí mismo, como manifestación creativa que involucra necesariamente un acto de amor por parte del artista. Es el acto que surge del “salir afuera de los límites

de la individualidad; el morir y renacer de amor en el objeto imaginado”, según nos dice en su libro IV de Proteo³, bajo la siempre presente sombra de Schiller.

Como bien dice Emir Rodríguez Monegal, “Rodó creía (...) en la eficacia proselitista de la imagen hermosa”, pero en tanto dimensión estética más que narrativa. Esta mirada se hace todavía más explícita cuando en los Últimos Motivos de Proteo nos dice el escritor respecto del libro, de una manera absolutamente asimilable a la obra de arte: “Grande instrumento de reforma interior es el libro; pero no principalmente por su eficacia intelectual y el poder de convicción que atesora; sino por su intensidad en el sentimiento y en la imagen; no principalmente por lo que argumenta sino por su calor y su vida y por lo tanto lo que hay en él de voluntad subyugante...” Se trata de un pensar con imágenes, en clara referencia al poder del arte.

Pero para que esa materia plástica también pueda operar sobre los demás, logrando mejores y más buenos hombres, es necesario que se haga tangible y comprensible, al tiempo que debe insertarse en cercanía con los espacios del pueblo y sus vivencias cotidianas: la plaza, la avenida, el parque. En este sentido, la escultura y la arquitectura adquieren un valor incomparable, en relación con la pintura, ya que logran constituirse en parte de la vida diaria del hombre, formándolo y cultivándolo por asiduidad, a través de las distintas generaciones.

Rodó coincide aquí con algo de los que ya está en proceso en las élites dirigentes de la política nacional: la necesidad de “embellecer” la ciudad a través de una nueva estrategia urbana que comprende el rediseño de determinadas perspectivas, y también la incorporación de un nuevo ornato, como el que se materializará en 1914 para el Parque Central, al incorporar de Italia



Monumento al El Estibador, obra de José Pagani. Montevideo.

3. Rodó, J. E. Op. Cit , pág. 949.

un equipamiento alternativo que se vislumbra como manera de “*iniciar una seria reacción contra las pueriles, ridículas y casi carnavalescas esculturas que de un tiempo a esta parte han inundado nuestros paseos y edificios públicos y privados y que tanto contribuyen a depravar el gusto y a ofrecer a los extranjeros que nos visitan el espectáculo de un pueblo infantil e inepto en cuestiones de arte*”⁴, según reza en un artículo del mismo año, en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

El monumento público es entonces un instrumento de formación, de incorporación de cultura, al mismo tiempo que tiene un claro objetivo de promover y difundir el proyecto de nación. Proyecto que se materializará más tarde a través de una suerte de *estatuomanía*, cada vez más importante y elocuente, que marcará un nuevo tiempo en el espacio público de la ciudad. Se trata de imágenes que contribuirán “*a concretar los nuevos imaginarios sustentadores de la idea de nación*”⁵, pero que no necesariamente coinciden con el sentido de lo artístico del autor de Ariel.

¿Cómo debe enseñar el artista? ¿Cómo debe aportar y enriquecer al resto de los mortales? Estas son algunas de las preguntas que se hace Rodó. La obra del escultor es la captura de un momento, un momento que él considera inmortal. Es el momento del propio artista, pero debe ser también el momento del ser o de la imagen representada. Es la búsqueda de lo perenne en su expresión, en su gesto, en su actitud. *Un momento eternizado*, como nos dice en uno de sus textos⁶. El artista debe captar esa dimensión de lo que permanece y lo que vale, que es en definitiva la búsqueda de una esencia, algo similar a lo que alcanza el eremita de *La Estatua de Cesarea*⁷, cuando logra juntar las diminutas piezas que definieron la imagen de Cristo.

Como vemos, para Rodó el artista debe caminar detrás de una búsqueda que no coincidirá con los caminos de las vanguardias artísticas más contemporáneas a él. No es la captura del movimiento que interesa al futurismo, ni la construcción de una perspectiva alternativa como revolución conceptual propia del cubismo, ni la reducción a lo elemental de la belleza como forma y proporción que planteaba entonces el neoplasticismo. No se trata tampoco de la destrucción tácita del pasado para erigir un cuerpo artístico, cultural y social alternativo. Se trata de otra cosa. De otro camino que no se especifica formalmente, pero que se expresa conceptualmente en su trabajo de 1897: *El que vendrá*. Allí, Rodó plantea que las nuevas producciones del arte no pueden surgir de la destrucción de las que la precedieron, adelantándose en tres años al discurso ya institucionalizado en Ariel, donde la modernidad es sin duda comprendida como una tempestad, pero una tempestad que es necesario atravesar de la mano de la sólida tradición.

El arte contemporáneo, dice Rodó, debe entenderse como experiencia de complementación y ampliación: “*son círculos concéntricos, cada uno de los cuales amplía el espacio del círculo anterior*”. No es entonces el lugar de un

4. Revista *Arquitectura*, 1914, p47.

5. Ántola, S. y Ponte C. “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”. En *Los uruguayos del Centenario*, trabajo compilado por Gerardo Caetano. Ed. Taurus. 2000.

6. Rodó, J. E. Op. Cit. *Y bien formas divinas. Pensando en la sala de Niobe, de la Galería de los Oficios*.

7. Rodó, J. E. Obras Completas. *Proteo, Libro IV*, en Obra Póstuma, Ed. Aguilar, Pág. 946.



Monumento a la Carreta, obra de José Belloni. Monteideo.

espacio absolutamente nuevo, instaurador de un tiempo alternativo⁸. El arte contemporáneo debe nutrirse de la experiencia del pasado, manifestando así un evidente espiritualismo ecléctico y evolucionista.

¿Como pesa esta mirada de Rodó sobre el arte, en el contexto nacional? ¿Cuanto incide en la idea de monumento –escultórico o arquitectónico– que se está materializando en la cultura local, y en particular en el ámbito de la enseñanza artística y arquitectónica? ¿Cuanto pesa su visión de lo moderno en la idea de ciudad?

Entre 1915 y 1945, aproximadamente, nos encontramos con un proceso de crecimiento del *ornatus* en Montevideo y una estatuaría que responde a diversos tópicos:

- obras que reproducen temáticas clásicas.
- obras que operan como simples ornatos en mármol: vasos tipo *borghese*, ánforas, etc.
- obras muy estandarizadas, pertenecientes a fundiciones francesas como Val d’Osne.

Los anteriores tópicos surgen de las importaciones realizadas en 1914, para el Parque Central y otras obras que incorporará la Intendencia de Montevideo, años después. Sin embargo, a partir de las celebraciones del Centenario de la Independencia de la República se introduce un verdadero punto de inflexión. Aparecen en escena un conjunto variado de obras, en muchos casos realizadas por artistas nacionales, que responden a nuevos sentidos:

8. Es interesante contrastar este texto de Rodó con la carta inconclusa que escribe Juan Zorrilla de San Martín, el 15 de agosto del mismo año, al recibir el envío del libro *El que vendrá* por parte de Rodó. Allí Zorrilla responde de una manera mucho menos evolucionista, todavía, cuando afirma: “Creo que usted esperará en vano –refiriéndose a El que vendrá–. Esa progresión, que es propia de la ciencia humana, no existe en el arte. (...) En arte no hay diferencia alguna, con relación al tiempo, entre andar hacia atrás o hacia delante; el que vendrá ya ha venido, o no llegará jamás”. Zorrilla de San Martín.



Monumento a El Gaucho,
obra de J. L. Zorrilla de San
Martín. Montevideo.

a) obras que exponen la variedad de tipos humanos, propio de una sociedad aluvional y que busca proyectar la idea de un país receptor, democrático, donde el espacio público aparece como el espacio de una síntesis iconográfica, de intención integradora y neo-fundante. Son obras que captan a sus personajes en asociación con elementos referenciales a su profesión o carácter, y que muchas veces dan lugar a un sentido casi anecdótico, al tiempo que un importante espacio a formalizaciones y expresiones modernas⁹.

b) obras de mayor escala y elocuencia, capaces de una amplia significación para “el demos”, cargadas de sentido ético y de “indiscutibles” valores estéticos. Podrían verse como el resultado de “un gusto selecto”, propio de los “hombres cultos de la república”. No necesariamente deben comprenderse como obras que responden al gusto oficial o hegemónico aunque, de hecho, muchas veces coincidan con él¹⁰.

En ambas selecciones podría advertirse lo que Torres García plantea en su texto *La ciudad sin nombre*, al referir a dichos monumentos: “arte decorativo, literario, teatral, realista”.

Pero también es verdad, que se trata de una arte con “impacto en las almas”, no necesariamente hueco para las mayorías y muchas veces cercano a las experiencias de una visión moderna¹¹. En ambas selecciones podrían identificarse también, algunos parámetros rodonianos, en particular los que pueden deducirse de sus proyectos de ley de creación de monumentos, en particular el del *Monumento al grito de Asensio*. (12 de marzo de 1910). Allí Rodó nos habla de erigir un monumento que represente el carácter anónimo de esa gesta:

...obra de la espontaneidad de las masas campesinas, mucho más que de la cultura de la ciudad. Y esta espontaneidad popular del grito de Asensio contribuirá a singularizar el significado de la estatua que lo glorifique. (...) es necesario que entre nuestras estatuas haya una consagrada a esa entidad anónima del pueblo que, siendo la primera en el sacrificio es siempre la última en la recompensa (...) y en el recuerdo de la posteridad.

Es interesante ver como este proyecto se adelanta y produce cultura artística y urbana, aunque todavía sea necesaria alguna década más para la materialización del personaje anónimo dentro de la estatuaria uruguaya. Cuando esto se produzca no serán, necesariamente, las grandes gestas sino los tipos humanos en relación a los distintos lugares, acciones y oficios dentro de la comunidad, los que ocupen su sitio.

9. Son obras representativas de esta modalidad: *El estibador*, de José Pagani, *El labrador* de Antonio Pena, *El inmigrante* de Juan D’Aniello, *La maestra* de Severino Pose, *El obrero urbano* de Bernabé Michelena.

10. Más propia de esta selección son los ejemplos del *Monumento a Artigas* de Zanelli y el de *El gaucho* y el *Obelisco a los Constituyentes* de José Luis Zorrilla de San Martín.

11. Este es el caso del *Obelisco a los Constituyentes*.

Ciudades con alma

Su texto *Ciudades con alma*, escrito en Roma hacia 1917, es una interesante reflexión en dos ámbitos, donde muchas de las ideas que se perciben en su constante paradigma escultórico se traducen al ámbito de la ciudad. Por un lado Rodó nos habla de las ciudades italianas cuyo carácter trasciende a la unidad nacional, lograda en el siglo anterior¹². Por otro utiliza su análisis para proyectarlo sobre Hispanoamérica.

En cuanto a las ciudades italianas, estas son identificadas como valores o expresiones espirituales. “*Una fisonomía colectiva, un carácter persistente y creador*”, nos dice. De manera análoga a lo que considera en la escultura, en tanto búsqueda de lo perenne y encuentro de esencias, la ciudad “*se la reconoce en que tiene un espíritu, en que realiza una idea y en que esa idea y ese espíritu relacionan armoniosamente cuanto en ella se hace, desde la forma en que se ordenan las piedras hasta el tono con que hablan los hombres*”.

Luego reflexiona sobre lo local: “*Tenemos sólo esbozos, larvas de ciudades, si se atiende al espíritu, al carácter de la personalidad urbana. (...) Los centros que un día desplegaron vigoroso sentimiento local, que actuó como una fuerza histórica y donde se diseñó una enérgica fisonomía de ciudad, han perdido del todo estas líneas tradicionales o tienden a perderlas, por obra de la irrupción cosmopolita que materialmente los ha magnificado*”. Parecería que ese cambio cosmopolita, cambio de una modernidad avasallante, afecta negativamente el carácter de la ciudad. En un tono muy similar se referirá Julio Vilamajó, un arquitecto sin duda moderno que reflexionó de manera parecida en sus apuntes de viaje por el mediterráneo, y que recogerá esta línea, algunos años más tarde, en su crítica al plan regulador de 1930, plan imbuido de una retórica vanguardista, muy cercana a Le Corbusier.

Rodó refiere siempre a ciudades con carácter, que sólo se logran a través de una consciencia de sí mismas:

Formar ciudades, ciudades con entera consciencia de sí propias, y color de costumbres, y sello de cultura, debe ser uno de los términos de nuestro desenvolvimiento.

Se trata de una idea de desarrollo sustentada por la tradición, bien diferente a lo que se ha venido planteando a lo largo del siglo XIX a través del modelo civilizador sarmientino y también por los sucesivos gobiernos “del progreso” del siglo XX. Rodó cree en la ciudad como factor clave en la generación de una imagen de nación, al tiempo que como lugar de la civilización y del mayor desarrollo posible de los pueblos, pero su mirada es, sin embargo, novedosa. Cree en la historia propia de esos entes urbanos como un factor potencial sin considerarla, necesariamente, una traba en su crecimiento y desarrollo.

Es necesario ver este equilibrio entre pasado y futuro urbano no como una manifestación de retaguardia frente a los cambios que se proponen para las ciudades europeas sino de un cambio sustancial con las miradas que desde

12. Incluso se plantea desconocer “*hasta que punto la obra política de la unificación se ha realizado, respetando en lo jurídico, en lo administrativo, en lo oficial, es fecunda variedad de personalidades sociales*”. Rodó, J. E. Op. Cit. Pag. 1295

las urbes latinoamericanas están proponiendo las élites hegemónicas, promoviendo cambios que, por momentos son radicales –pensemos en el proyecto de la Rambla Sur, algunos años más tarde, en Montevideo– pero de un modelo radical ya viejo: el París de Hausmann.

Rodó en cambio, amplía su horizonte buscando paradigmas diferentes que no son, necesariamente, el de las grandes capitales del siglo XIX: París, Londres, Berlín. Su reflexión parte de otros ejemplos, quizá más apropiados, por su escala, a las ciudades americanas de entonces: Génova, Florencia, Bolonia.

Aún nos debemos, quienes estamos vinculados a la historia urbana y arquitectónica, un trabajo en profundidad acerca del peso de este racionalismo armónico de Rodó en relación a la cultura de los arquitectos y urbanistas de nuestro país.

Dentro del espectro universitario, particularmente en las primeras promociones de arquitectos, muchos serán los que se identifiquen con el discurso arielista, autodefiniéndose ellos mismos como arielistas: Cándido Lerena Joanicó, Román Berro, Horacio Terra Arocena, por citar a algunos. Sólo como anécdota es de recordar que en el primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo, se trata, se acepta y se decide promover la creación de una gran sala de conferencia a manera de templo laico, en homenaje a Rodó.

Por otra parte el vínculo que plantea nuestro escritor, con el espíritu clásico mediterráneo permitirá y promocionará una redescubrimiento del mundo hispánico como parte fundamental de esa tradición. Es en este marco que debemos ver el peso que adquiere su pensamiento en arquitectos como Julio Vilamajó, con su viaje europeo y su pasión por lo hispánico, acompañado de una reflexión permanente en torno al mundo clásico y renacentista. Precisamente, es en sus crónicas de viaje donde este arquitecto parece recoger –de manera casi literal– la lógica del racionalismo armónico rodoniano:

Lo antiguo sirvió para adaptarlo a las nuevas necesidades y dio ejemplos llenos de encanto (...) Así ejecutaron los precursores. A ellos les cupo en suerte decir lo esencial, colocar las bases de un nuevo futuro; futuro que seguirá necesariamente encadenado a este primer impulso, que dijo lo más grande, lo más original, por ser primero...

Se trata, en este caso, de la mirada de Vilamajó sobre el pasado renacentista, pero que bien podría aplicarse a la crítica de una obra contemporánea. Su obra parece encajar perfectamente dentro de ese racionalismo armónico, donde la tradición del pasado busca su lugar junto a lo nuevo. Respuestas modernas, entonces, en el marco de una polifonía de base histórica.

El monumento de J. Belloni

En 1947 se erigió el monumento a José Enrique Rodó en el parque que hoy lleva su nombre. Una obra del escultor Belloni que, en cierta forma, parecía vincularse con el espíritu de sus escritos, además de las citas textuales de su obra. Bajo una impronta académica, de fuerte sabor clásico, la obra no elude cierta vocación moderna. El día de la inauguración, el monumento estuvo acompañado por diversas piezas oratorias de las cuales sólo conocemos actualmente dos: la del entonces intendente de Montevideo Andrés

Martínez Trueba y le de Eduardo Víctor Haedo, representante del senado.

Es interesante analizar los efectos del pensamiento de Rodó, treinta años después de su muerte, observando su impacto en las nuevas generaciones políticas, al tiempo que descubrir la permanencia de su paradigma escultórico en el marco de una cultura local, que todavía recurre al monumento para recordar sus antepasados referenciales. Nuevas generaciones que siguen creyendo en el monumento como un vehículo pedagógico esencial en la formación de las almas.

Martínez Trueba nos habla en su discurso del monumento, bajo un fuerte acento rodoniano:

“esta composición escultórica (...) no solamente satisface el inminente anhelo de justicia del alma popular, sino que es valiosísima contribución a la cultura”

Mucho más cercano se muestra aún al paradigma escultórico cuando afirma:

“Lo es por lo que representa; por la trascendencia de la concepción filosófica que la anima: y lo es por el influjo que toda expresión artística bellamente realizada ejerce sobre la mente y el espíritu...”

Y luego completa el sentido al decir:

Así, aunque no más fuera por la armonía de sus líneas, por la elegancia y eurytmia de las formas, esta esplendorosa obra de arte realiza ya una función cultural.

Es interesante que Martínez Trueba no se plantease hablar de Rodó, sino del pensamiento de Rodó a través del monumento realizado por Belloni, lo que reafirma el peso del paradigma escultórico como instrumento de formación del colectivo, así como de su pertinencia y permanencia a fines de la década del cuarenta. Más aún: se refiere a la estauaria como *“la forma de expresión más viva y real del arte plástico. (...) afirmando más adelante: símbolo de la existencia equilibrada y serena que anhelamos para nuestro pueblo.*

Eduardo Víctor Haedo introduce un punto de inflexión en su discurso, centrándose en Ariel, pero lo hace también desde la idealidad del monumento. Busca darle a ese cuerpo artístico una explicación sosteniendo que el mismo debe *“generar una emoción, para reafirmar una fe y para exaltar una esperanza”*. *Emoción* en la idea de patria y en la de exaltar la superioridad del espíritu. *Fe* en las virtudes de la tolerancia (este tema tiene detrás los impactos de la segunda guerra). *Esperanza* en una América unida (léase América Latina), resistiendo la embestida del materialismo nórdico.

Una América sin amos ni tutores, nos dice Haedo, haciendo clara referencia a los cambios que se operan en el mundo durante aquellos años de reparto de territorios y dominios. Pero Haedo se dirige hacia un punto que es



Monumento al Inmigrante,
obra de Juan D'Aniello.
Montevideo.

común a Rodó, en lo que tiene que ver con lo nuevo y lo extraño, en clara alusión a la historia hegemónica del XIX latinoamericano:

“...el monólogo extranjerizante, que durante décadas se esmeró en probarnos que todo lo ajeno era mejor que lo nuestro y nos puso a un paso del total renunciamento. Rodó nos trajo lo universal a lo nacional (...) pero nunca en detrimento de nuestra manera...”

Ésta también es una reflexión sobre el arte, ya que sobre estos tópicos se había empezado a debatir, algunas décadas antes. La cuestión de la identidad se hará más fuerte en la segunda mitad del siglo XX, afectando a nuestra visión de lo moderno, tanto en términos artísticos como arquitectónicos. Una reflexión profunda y variada que, por cierto, había empezado a plantearse mucho antes en la obra de Rodó.