GT 6: Cuerpo, poder

Cuerpo y Poder. «La Redota»: del Héroe al Pueblo llano

Gloria Alicia Muzante Balsa

Estudiante Ciencias Históricas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Udelar

amuzante@gmail.com

La siguiente ponencia es parte de una investigación realizada en el año 2011 sobre las representaciones iconográficas relativas a la emigración de las familias orientales en el año 1811. Se relevaron, seleccionaron y analizaron obras artísticas, producidas en torno al episodio, en el período comprendido entre 1896 y el 2011.

Para ello, consideramos las representaciones iconográficas, en tanto imágenes como fuentes de conocimiento histórico y portadoras de un discurso que trasciende el plano de lo estético.

Fueron complementadas con fuentes textuales, como cartas, oficios, el padrón de familias, y material bibliográfico pertinente.

Las imágenes revelan aspectos de la cultura que las produjo, relacionadas al espacio geográfico, temporal y social, siguiendo códigos específicos de significado y representación e interpretaciones de la historia.

En este caso particular las representaciones no son los testimonios de testigos oculares, al decir de Gombrich, sino los productos de otros tiempos históricos, en la búsqueda de la recuperación de un pasado.

Eso brindó la posibilidad de analizar, desde las narraciones emergidas en las imágenes, las construcciones sociales que sobre el mismo hecho, fueron producidas en diferentes momentos históricos.

Las imágenes poseen una textualidad que puede ser decodificada a través de la lectura de los elementos formales de la misma.

Deben ser valoradas como representaciones ideológicas de la realidad, considerada ésta desde su complejidad cultural y de intereses.

Para su interpretación consideramos relevantes los aportes , que realizaron el círculo de Hamburgo de Aby Warburg, y otros investigadores de su Instituto, como Erwin Panosfky, desde las bases de su método iconográfico.

También se valoró, el vínculo de las imágenes con el poder, vastamente analizado por diversos autores como Foucault, Marin, Debray entre otros.

Por otra parte, consideramos los aportes de Arlette Farge, para quien la inclusión de la dimensión corporal en la investigación histórica es un elemento primordial.

Desde la historia del cuerpo, las imágenes constituyen testimonios de la corporeidad humana como fenómeno social y cultural.

El análisis se centró especialmente en la imagen de la corporalidad de Artigas, desde la interrelación con la compleja trama social que lo acompañó en el camino hacia el Ayuí.

Cuerpo de Héroe

El proceso de conformación de la identidad nacional de una sociedad involucra al conjunto de representaciones en las que ésta puede percibirse y reconocerse.

La idea de nación necesitó de la creación de relatos históricos visuales que pudieran identificarnos. En ellos, las artes visuales, desempeñaron un importante papel.

Éste comenzó en las últimas décadas del siglo XIX con la reivindicación historiográfica de la figura de Artigas.

La consideración del «éxodo» como episodio histórico relevante y por tanto significativo para su representación artística, constituye un proceso continuo y de larga duración que debe ser analizado, en un comienzo, como parte del proceso de construcción de un modelo de héroe, a fines del siglo XIX. Se analizó la evolución conceptual del mismo, desde su relacionamiento con los integrantes de la sociedad y el lugar ocupado por el ejército oriental.

A partir de ese momento, las representaciones desde la iconografía y en ellas la presencia corporal de Artigas configuran una permanencia.

Múltiples son las interrogantes que a este respecto nos surgen:

¿Cuál es el modelo de héroe que se narra desde la iconografía?

¿De qué manera se lo representa?

¿Cuál es su vínculo con el poder?

¿A través de qué elementos icónicos éste es representado?

¿Cuál es el vínculo, héroe-pueblo y cómo evoluciona y por qué?

Para intentar posibles respuestas, se analizará el Cuerpo de Héroe, como metáfora, en su vínculo con el poder, y su evolución desde la larga duración a través de la obra de Diógenes Hequet, *Éxodo de Pueblo Oriental*, el *Monumento a Artigas* de Ángelo Zanelli, y la obra de Norberto Berdía también llamada *Éxodo del Pueblo Oriental*.

Héroe, ejército y pueblo, un destino común: el Artigas de Hequet

La primera representación pictórica del ya denominado «éxodo», se realizó, finalizando el siglo XIX por el pintor Diógenes Hequet[1]

Héquet, Diógenes *Éxodo del pueblo Oriental*, C.1896. Museo Histórico Nacional.

La obra de Hequet, fue realizada C. 1896, forma parte de una serie de once pinturas históricas realizadas por el artista, denominada «Episodios Nacionales». Estas imágenes tuvieron gran difusión por todo el país. Son óleos, pintados en la gama de los grises pues su destino fue la reproducción gráfica. A través de ellos, Hequet, resignifica algunos episodios de nuestra historia nacional, cuya selección manifiestan la jerarquización que finalizado el siglo XIX se comenzó a realizar sobre el pasado de la nación.

Hequet nos ubica como espectadores en una posición de privilegio, observando el frente de la marcha.

[1] Diógenes Hequet, (1866-1902), pintor, dibujante y grabador, nacido en Montevideo. Inició su formación con su padre, luego continuó en Europa, donde obtuvo premios por sus trabajos.Gran dibujante, realizó diseños para litografías, diplomas, publicaciones, portadas para partituras musicales. Realizó caricaturas para la revista Caras y Caretas, y La fusta. También fue retratista. Además de «Episodios de la Independencia, también realizó otra, integrada por cinco óleos, de la Guerra del Paraguay.(Datos biográficos adaptados de *Plásticos Uruguayos, 1975 Año de la Orientalidad*, Palacio Legislativo)

La composición tiene, una representación jerárquica del poder, desde un esquema triangular, donde en el vértice superior se sitúa la cabeza de Artigas, en la zona áurea de la obra. Éste, es fácilmente reconocible por su ubicación y tratamiento jerarquizado. El caballo, de color blanco, se encuentra más de perfil que los demás, por lo que puede ser mejor individualizado. Su jinete erguido, tiene su mirada hacia adelante, como con la certeza del que sabe hacia dónde dirigirse. Se lo reconoce como el conductor del grupo. Detrás, hay un numerosísimo contingente de jinetes, muchos de los cuales llevan lanzas. Están respaldando el poder de Artigas. Juntos integran un solo «Cuerpo de Poder». Artigas marcha al frente de su ejército, pero sin contacto con la columna de familias que caminan a un costado. Tampoco el ejército se integra al pueblo. Marchan en dos grupos claramente diferenciados.

Sin embargo, héroe, grupo de militares y pueblo miran hacia el mismo lugar. Hay un destino común, que todos reconocen y siguen.

La geografía del suelo patrio, es reconocible en el paisaje, definido a través de un cerro que se divisa en el tercer plano, y el campo, llano, en donde ubica la marcha. La ejecución del cielo es también preocupación del artista.

Hequet valiéndose de un riguroso dominio de recursos compositivos fundamentalmente de la perspectiva, uso de diagonales y líneas paralelas al horizonte da cuenta de un relato claro y preciso.

Gran cantidad de personajes, animales, se integran a un paisaje de campo, y cielo, de nuestra campaña. En una obra de pequeñas dimensiones genera la sensación de amplitud, de gran dinamismo, pero a la vez de estabilidad.

La intencionalidad del artista a través de la narración de la obra es destacar el hecho como hazaña épica.

El discurso narrativo que emerge de la obra presenta a un héroe, secundado por un ejército con armas, con pleno poder de conductor. El pueblo, marcha a su lado. El destino… el mismo.

Altivo, elegido, lejano: el héroe de Angelo Zanelli

«Artigas era eso: un carácter, una fisonomía moral imposible de confundir […]»[2]

[2] Zorrilla de San Martín, *La Epopeya de Artigas* V.2 1963 p..286

Angelo Zanelli *Monumento a Artigas*, 1923, Plaza independencia. Montevideo.

Las esculturas reflejan el deseo de enaltecer los valores y los hechos significativos para una sociedad en un momento histórico determinado.

Arnold Hauser , sociólogo del Arte dice que la sociedad premia con una estatua, a aquel personaje, político o militar porque respondió, a su ideal de conducta pública, como servidor de la sociedad. El monumento ecuestre va ligado a las batallas, al dominio del hombre, a la generación de los defensores de valores.

Una referencia ineludible dentro de la Historia de la escultura, para comprender y valorar el monumento a José Artigas, realizado por el artista italiano Angelo Zanelli[3] es, el monumento a Vittorio Emanuele II y más aún si consideramos la participación de Zanelli en el mismo.

Ambos monumentos presentan grandes semejanzas. Es posible apreciar líneas muy similares tanto en el caballo, como en la actitud del héroe. También el pedestal en el cual se encuentra colocado tiene similitudes.

El monumento a José Artigas, ubicado en Montevideo en la Plaza Independencia, fue inaugurado en 1923. Tiene una altura total de 17 metros y un peso de 30 toneladas. Está constituido por una estatua ecuestre al prócer, en bronce, sobre basamento de granito gris lustrado. En la cara frontal luce la inscripción «Artigas» en letras de bronce aplicadas. Rodeando el basamento, un bajorrelieve perimetral, también en bronce, representa escenas del «éxodo» del Pueblo Oriental. La estatua y los bajorrelieves fueron realizados en Italia, el basamento, en Uruguay. Su concreción llevó un largo proceso que comenzó en 1882, durante la Presidencia de Máximo Santos y se extendió hasta 1923, en que se inauguró. Se requerían definiciones y acuerdos acerca de la imagen que este

[3] Zanelli, Angelo, (1879-1942) Reconocido escultor italiano. Participo en la ejecución del monumento a Vittorio Emanuelle II en Roma. También realizó las grandes esculturas de bronce y los altorrelieves de mármol en La Habana. Entre otras de su obras se recuerdan el «Monumento a los Caídos en Saló» Fue profesor de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de Roma. Obtuvo numerosos premios y reconocimientos.

«héroe fundador» debía comunicar y esto generó grandes debates. La investigadora, Ana Frega, considera que dos fueron las razones de la dilación:

> la demora de cuarenta años entre la aprobación de la ley y la inauguración atravesó el proceso de formación de la identidad; a su vez, la peculiar unanimidad en torno a Artigas como héroe, encerraba múltiples visiones —incluso contrapuestas—, de su papel histórico.[4]

Era necesario hacer una selección, de los hechos a recuperar y aquellos que debían borrarse u olvidarse. Artigas constituía una figura ideal en el sentido que no pertenecía a ningún «bando». Se encontraba en una posición equidistante entre blancos y colorados.

El Estado se fue afirmando políticamente y económicamente. Hubo una recuperación económica desde la tecnificación agropecuaria y una incipiente actividad industrial. Se produjo la reforma educativa con la extensión de la educación primaria, y los estudios históricos que intentaron la recuperación del pasado más lejano. Era necesaria una consolidación como nación, desde la conformación de una identidad, para poder proyectarse al futuro, e insertarse en el mundo moderno.

Los espacios urbanos de todo el país debían ser utilizados como lugares de identificación y de culto mediante plazas y monumentos que recordaran, hechos y batallas considerados esenciales para la construcción de la nación. Se realizó un llamado a concurso artístico en julio de 1883, para la construcción de un monumento ecuestre, en bronce, en memoria al general Artigas. El escultor Federico Soneira, fue el ganador del llamado. La escultura, no llegó a realizarse.

Más adelante, durante la presidencia de Dr. Claudio Williman, (1907-1911), se dispuso la erección del monumento. Se llamó nuevamente a concurso. También se designó al Dr. Juan Zorrilla de San Martín para que «[…] preparara una Memoria sobre la personalidad del Jefe de los Orientales y los datos documentarios y gráficos que pudieran necesitar los artistas»[5] Este fue el origen de su obra «La Epopeya de Artigas».[6]

El boceto del artista italiano Angelo Zanelli fue el seleccionado entre los cuarenta y cinco presentados. El arquitecto Gabriel Peluffo sostiene al respecto:

---

[4] Frega, Ana, «La construcción monumental de un héroe», *Revista Humanas* Instituto de Filosofía e Ciencias Humanas da Universidad Federal do Rio Grande do sul. Volume 18 janeiro-dezembro 1995, p.124.

[5] Decreto Ley de mayo de 1907, Art.4

[6] Juan Zorrilla de San Martín, (1855 - 1931) escritor, periodista, docente y diplomático uruguayo fue encargado de la realización de una «Memoria» para servir de guía e ilustración a aquellos artistas que deseaban presentar proyectos para el monumento.

> El boceto de Zanelli […] responde a esa idea italiana muy del fin de siglo, mezcla de simbolismo y neoclasicismo […]. Un Artigas que se lleva por delante al mundo, con una concepción del héroe muy omnipotente, un ser más allá de lo humano, sobrehumano, y de algún modo también universal, mientras que el Artigas de Ferrari […] era rioplatense. […] un Artigas introvertido, que está sobre su caballito, humildemente sentado, casi con el rostro tapado por el sombrero.[7]

Peluffo describe al héroe de Zanelli como «omnipotente», «sobrehumano» y desde una concepción de héroe neoclásica Desde esa concepción la función del arte no debía limitarse a la creación de objetos bellos, sino como un medio de educación para racionalizar a la sociedad. Se le da un contenido moralizante, el de impartir una lección moral.

Esta representación que realiza Zanelli, se corresponde con el «héroe» que Zorrilla ilustra en «La Epopeya de Artigas». Se vincula con la imagen de los héroes homéricos, en cuanto seres que están a mitad de camino entre los hombres comunes y los dioses.

Tiene cualidades que lo asimilan a «lo divino», «visión profética» «revelación del mensaje divino». También maneja, la derrota que culmina con la resurrección.

El jinete, está representado en una marcha de conquista junto al caballo que marcha también triunfante. Avanza con la cabeza descubierta. El rostro concentrado, denota determinación. El rostro es el de un hombre entrado en años. Sin embargo, no se trata de la representación realista de rostro del hombre.

La imagen intenta conjugar el ideal con la realidad que se quiere representar.

El caballo es tan enorme que el jinete lo tiene que dominar, más por su autoridad que por su fuerza física. En este sentido se sigue la concepción griega que le da tanta importancia al caballo como al jinete. El hombre domina al caballo.

Rodeando el basamento se encuentra un bajorrelieve, en bronce, que representa escenas del «éxodo». Al igual que la estatua fue realizada en Italia y montada en nuestro país.

Richard Sennet al respecto sostiene:

> Si el gobernante necesitaba del orden visual, lo mismo les sucedía a sus súbditos. Necesitaba ir más allá, creyendo en los ídolos de piedra, en las imágenes pintadas, […] como si todo fuera auténtico de una manera literal. Miraba y creía»

[7] http://www.brecha.com.uy/cultura/item/8565-procer-para-todo-servicio?pop=1&tmpl=component&print=1

Angelo Zanelli , *Éxodo*, bajorrelieve (detalle fachada Oeste)

Las figuras son trabajadas con profundidad, con grandes diferencias de plano, logrando una articulación y movimiento muy acentuado, que generan sombras y luces intensas. Algunas se colocan de espalda en diálogo con otras que están de frente, provocando que el espectador forme parte de la marcha. El friso no se siente como una cinta alrededor de un prisma sino que es una figura tridimensional que sobrepasa los límites del bajorrelieve, y desde cualquier lado el espectador puede ser parte de la obra, integrarse a la misma

El arte y la obra como «performance» donde el espectador es parte de la misma pues el arte se vuelve en su conjunto espacio social público. Ver, mirar y ser mirado son las claves.

Las esquinas están reforzadas con un relieve mayor. En la totalidad de la obra el autor hace un «relieve sobre relieve» confiriéndole a todo el conjunto un dinamismo singular. Es por esta razón que lo barroco se antepone a lo clásico, no hay aquí, en el basamento recuadros «limitando» el espacio de expresión artística como la obra en Piazza Venezia del mismo autor. No existen figuras preponderantes sobre otras, sí, se destacan por la vestimenta algunos grupos, como mujeres con sus polleras o el grupo de hombres de la fachada, o los paisanos con sus ponchos. Aparece el pueblo en marcha. Son familias, integradas por hombres, mujeres, niños, también animales. Se encuentran en grupos pequeños. Todo es dinamismo, acción. Las carretas parecen ser proyectadas hacia el exterior, como surgiendo del interior del pedestal, creando una sensación de profundidad y de gran movimiento.

Sensibilidad y héroe: el Artigas de Norberto Berdía

Norberto Berdía, *Éxodo del Pueblo Oriental*, C.1979. Colección Privada

La obra *Éxodo del Pueblo Oriental*[8] de Norberto Berdía[9], finalizada en el año 1979, y premiada como Gran Premio, Salón Museo Nacional de Bellas Artes, fue considerada por el propio artista, como una de sus representaciones más significativas. Constituye una pieza única, en el sentido que no forma parte de ninguna serie.

La pintura histórica, más allá de su vinculación con el realismo social, no fue abordada por Berdía durante su producción previa a esta obra.

Cabe preguntarse entonces, cuál fue el motivo de que dedicase casi dos décadas a la gestación y producción de la misma.

Alicia Haber en un trabajo sobre los textos visuales producidos en este período sostiene que el artista: «[…] es portavoz de su entorno y su pensamiento figurativo se origina en un medio histórico dado. Un texto visual es siempre un texto-en historia. […]» [10]

---

[8] .«Éxodo del Pueblo Oriental» (Boceto) 80X40 Colección Particular. Uruguay. Perteneció a la colección del Banco de Crédito. Fue subastada el 11.5.2004 por la firma J.E. Gomensoro, donde pasó a manos de un coleccionista particular en el país.

[9] Norberto Berdía (1900-1983) Artista uruguayo con destacada obra y reconocimiento en ambas márgenes el Plata. Tuvo períodos nítidamente definidos. Su formación en el Círculo Fomento de Bellas Artes con Guillermo Laborde, lo vinculó al planismo. En la década del 30 se plegó al realismo social, bajo la carismática influencia de David Alfaro Siqueiros. En Buenos Aires, donde residió buena parte de su vida, Berdía se vinculó con destacados artistas argentinos. En México, se contactó con los principales exponentes del muralismo. Adquirió gran dominio técnico y expresividad. Realizó series de trabajos de sólida expresión figurativa, que se constituían diferentes a la pintura uruguaya del período, dominada por la abstracción geométrica torresgarciana. En el año 1979, recibe Gran Premio, Salón Nacional de Bellas Artes (Uruguay).

[10] Haber , Alicia, «De la circunspección a la exploración de la interioridad» en Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo, Porzecanski, Teresa, *Historias de la Vida Privada* Tomo 3 Individuos y Soledades 1920-1990, Montevideo: Editorial Taurus ,1996, p.138

En este caso, debe considerarse la pertenencia del artista y su obra a un contexto histórico, y cultural en la finalización de la década de los 60 en nuestro país.

Uruguay presentaba una situación de crisis económica y política. Se había dado un proceso creciente de movilizaciones sociales, motivadas por el deterioro de la situación económica y también la aparición de grupos guerrilleros urbanos. La democracia se volvió débil y cuestionada. Los partidos políticos tradicionales, tuvieron un proceso de fragmentación creciente.

Esto desencadenó en los inicios de la década de los 70, un quiebre de las instituciones democráticas y la instauración de una Dictadura civil–militar que se prolongó hasta mitad de la década de los 80.

En el aspecto cultural se destruyeron y/o prohibieron todas sus manifestaciones de la década del 60 y comienzos del setenta por considerarlas «subversivas»

La investigadora Alicia Haber, en el trabajo antes mencionado considera que: «En circunstancias adversas el arte puede devenir más que nunca un ejercicio de la libertad interior»[11]

A pesar de todo esto, los artistas en general y la gente vinculada a la cultura, tuvieron una destacada actuación en la resistencia al régimen dictatorial, desde dentro y fuera del país. Así, se reivindicaron hechos y personajes de nuestro pasado que, de alguna manera, remitían a valores como la libertad, la justicia social, y la democracia. Se enalteció la figura del Artigas, por representarlos desde su ideario y su accionar. A través de los diferentes lenguajes artísticos, música, literatura, teatro, artes visuales, se realizaron producciones que se convirtieron en verdaderos gritos de denuncia y oposición al régimen militar. En las manifestaciones artísticas hubo un deseo y búsqueda de libertad, no sólo a través de las imágenes producidas, sino de los estilos en los que se las expresó, obteniendo un sostenido apoyo de gran parte de la sociedad que se identificaba en cierta medida con ellas.

En este contexto histórico y cultural, la representación del «éxodo», episodio tan cargado de simbología social, puede ser considerada, como una necesidad de expresión de un sentimiento de libertad, desde una nueva apropiación de héroes y acontecimientos del pasado, que nos identifican como uruguayos. Pero también es muy clara la alusión a la emigración de miles de uruguayos que abandonaron el país para salvaguardar sus libertades y, en algunos casos, sus vidas. La crisis económica instalada desde de la década anterior, ya había provocado el inicio de un proceso migratorio que se agravó con la dictadura.

[11] Haber, Alicia, op.cit. p. 151

Como lo prueba la intensa movilización que tuvo lugar durante estos años, el del exilio fue también un verdadero frente de oposición y denuncia de la dictadura uruguaya.

Desde el país a través de los diferentes lenguajes artísticos la metáfora fue uno de los recursos más utilizados de denuncia del régimen. Fue esto lo que realizó Berdía, quien a través de la representación de un episodio históricamente incuestionado, el «éxodo» alude al otro «éxodo» que desangraba a la sociedad uruguaya de dichas décadas.

En este aspecto vemos lo que Malossetti y Marin plantean del efecto y poder de las imágenes al resignificar y hacer presente y hasta vivo, lo ausente o lo muerto.

El tema central de la obra es más que el «éxodo», el dolor de la separación de las familias.

Un hecho fortuito, lo llevó a la investigación pictórica del episodio para su representación. En la ejecución, utilizó un lenguaje de fuerte expresión figurativa, en el que se manejaba con solvencia técnica desde sus períodos de Realismo social, abandonando la pintura abstracta. Desde lo pictórico, la manera más apropiada de comunicar el acontecimiento y los valores o la metáfora que quiere resaltarse, es mediante el uso de la figuración.

La mirada que Berdía realizó de Artigas como un héroe que se sensibiliza ante el dolor del pueblo, es explicada por él mismo en una entrevista realizada en la prensa .

> […] volví a leer sobre el Éxodo. Entre tantos libros y documentos me impresionó la preocupación de Artigas, en un mensaje a su lugarteniente, Otorgués, cuando le dice que comunique a sus buenos paisanos que el éxodo es un hecho doloroso y que deben pensarlo antes de seguirlo. Este pensamiento me ha dado la medida de la sensibilidad del jefe de los orientales. […][12]

Es por esto que, Berdía, plantea la narrativa de un hecho puntual, de hondo dramatismo. Artigas observa la despedida de un grupo familiar.

Él mismo manifiesta su intencionalidad de plasmar al héroe desde lo sensible. También establece el vínculo entre Artigas y su pueblo. Ya no es el iluminado que conduce, colocándose sobre el pueblo, y sin contacto alguno con él. (Como lo veíamos en el Artigas de Zanelli). Es un ser humano que se vincula en una relación paralela con los otros. Que es capaz de comprender y sensibilizarse ante el sentimiento del otro.

[12] Ibídem

> Aquí, Artigas —señala el maestro Berdía— observa la partida de esta pareja, que lleva un chiquillo en brazos, despidiéndose de los suyos. Y de esta anécdota —dice— parte de lo que quisiera comunicar[13]

Esta escena es la que encontramos en un primer plano y está integrada por tres mujeres, tres niños y un hombre. A un costado un caballo. Detrás una carreta en la que inferimos ascenderá parte de los integrantes de este grupo. Sus enseres aún se encuentran en el suelo. Se complementa con otro grupo en el que reconocemos la figura de Artigas. Está montado a caballo y observa atentamente la «despedida». A su costado un hombre a caballo lleva en su recado un niño. Es también interesante esta nueva mirada de Berdía sobre el hombre, haciéndose cargo de un niño. Detrás, otro grupo, también a caballo, están armados con lanzas. El segundo plano está formado básicamente por carretas que se desplazan por el campo abierto. Con respecto a la concepción desde lo plástico, explica Berdía que esta obra fue concebida como pintura mural. El artista describe la composición de la obra de la siguiente manera:

> […] Sobre la base de un diagramado de encontradas diagonales, que buscan crear un agitado tramado, busqué que el cielo y la tierra se confundieran, para crear un cierto dramatismo de líneas y de colores en la escala baja, que pudieran dar el clima de trascendencia que tiene este episodio histórico […]

La obra plantea la explicación del hecho también desde lo temporal traduciendo el antes y el después en dimensiones espaciales. Campos devastados, ruinas, se contraponen con la vida, la vegetación, el hogar.

El artista no sólo intenta abordar el «éxodo» como acontecimiento, sino que comunica bastante más al representar acciones, y sentimientos, de los actores sociales involucrados y sus consecuencias desde un paisaje geográfico humanizado

Es interesante ver como la concepción sobre poder se traduce no ya en una composición jerárquica triangular, como veíamos en Hecquet y Blanes, sino que con gran dinamismo, el poder se representa circulando en la obra en una gran elipse.

Conclusiones

A través de las diferentes representaciones analizadas, vemos desde la dimensión corporal, como la imagen de Artigas como héroe, y su relacionamiento con el pueblo, ha ido construyéndose y transformándose, en los casi cien años comprendidos entre la obra de Hequet, en 1885 y la de Berdía, en 1980.

---

[13] Ruben Losa Aguerrebere *Anatomía de un cuadro, El Éxodo según Berdía,* www.portondesanpedro.com/autor-notas-de-prensa.php?id=273 -

En Zanelli y Hequet, se manejó un concepto de héroe «importado» basado, en las ideas neoclásicas europeas. Presentan grandes similitudes en su concepción.

El héroe representado por Hequet posee cualidades de conductor. El Poder se encarna y emana de su propio cuerpo, en su mirada siempre lejana, como el que «ve más» o «ve más lejos». Su postura, erguida conduciendo a su caballo representa, el símbolo del jefe, de quien detenta el poder.

Se encuentra al frente de su ejército, pero sin vínculo con las familias que marchan a su lado. Sin embargo, héroe, ejército y pueblo, dirigen sus miradas en una misma dirección. Los une un destino común, que todos reconocen.

El Artigas de Zanelli, detenta una visión más heroica mezcla de hombre y de dios, con visión profética. La relación de poder, con el pueblo es vertical: el héroe arriba, el pueblo abajo.

Se lo representa con atributos simbólicos de poder, como la espada o la chaqueta militar semicubierta por el poncho y el caballo que conduce. El héroe es predominantemente político; porta en sus manos las instrucciones.

El pueblo abajo, sufre las penurias, y… lucha.

El historiador, José Pedro Barrán en un artículo periodístico interpretó este relacionamiento entre héroe y pueblo como: «El mito del héroe creador sólo sirve a las clases dominantes de todas las épocas al minimizar el papel del pueblo»[14]

También héroe y pueblo miran hacia la ciudad nueva, el futuro, que se abre ante ellos.

Esta imagen de poder que nos ofrecen estos autores, desde la propia presencia corporal de Artigas, se va modificando en el transcurrir del siglo.

En Berdía, el héroe se sensibiliza, se acerca y se conmueve ante el sufrimiento. Ya no es el iluminado que conduce, ni se encuentra encima, sino un ser humano que se vincula con su pueblo en una relación paralela. El ejército aparece muy desdibujado. La presencia corporal de Artigas y su valoración pasa por la grandeza de sus condiciones humanas.

El poder circula en la obra entre todos los actores sociales.

En este sentido también el concepto de Barrán humaniza a Artigas como héroe, cuando en el artículo de Brecha anteriormente mencionado considera que: «El Artigas verdadero es el conductor y el conducido».[15]

---

[14] Barrán, José Pedro, *Del Culto a la traición* Brecha, 20 de junio 1986,p.11

[15] Barrán, José Pedro, *Del Culto a la traición* Brecha, 20 de junio 1986, p.11

Fuentes iconográficas

Diógenes Héquet, (1866-1902)- Éxodo del Pueblo Oriental, c.1896 Óleo sobre tela. Boceto. 66x104cm. Museo Histórico Nacional. Montevideo, Uruguay.

Zanelli, Angelo, (1879-1942) Éxodo del Pueblo Oriental, 1923, bajorrelieve, Plaza Independencia, Montevideo, Uruguay.

Norberto Berdía. (1900- 1983)- Éxodo del Pueblo Oriental, 1979, 80cm.X140cm, Boceto Colección Particular, Uruguay

Bibliografía

Argul, José Pedro, *Las Artes Plásticas del Uruguay*, Montevideo: Barreiro y Ramos.

Barrán, José Pedro, Nahúm, Benjamín, *Bases económicas de la revolución artiguista*, Montevideo: Banda Oriental, 2010.

Barrán José Pedro, Caetano, Gerardo, Porzecanski Teresa, *Historias de la Vida Privada, Individuos y Soledades, 1920-1990, Tomo 3,* Montevideo: Ed. Taurus, 1996.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz editores Madrid: 2007.

Burke Peter *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

Caetano, Gerardo, (coord.), *Los uruguayos del Centenario*, Montevideo: Taurus, 2000.

Comisión Nacional «Archivo Artigas», Montevideo: Monteverde, Tomo VI, 1965 y VII (1966).

Cosse, I., Markarian, V. *1975: Año de la Orientalidad*, Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen Historia de la mirada en Occidente,* Barcelona: Paidós, 1994.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Roma: Editorial Lumen, 2005.

Farge, Arlette, *Efusión y Tormento. El relato de los cuerpos.* Buenos Aires: Ediciones Katz, 2008.

Fernández, Ariosto, *El éxodo del pueblo oriental*, Montevideo: Fontanillas y González, 1965.

Frega, Ana, *Pueblos, y Soberanías en la Revolución Artiguista,* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Foucault, Michel, *Microfísica del Poder*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992.

Gombrich, E.H. *La Historia del Arte*. PHAIDON, China 2008

Halperín Donghi, Tulio, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores,4 2005.

Larroche, W.E *Estatuaria en el Uruguay*, serie de temas nacionales N° 10 Tomo 1, Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo, 1980.

Malosetti, Costa Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos. Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Nahum, Benjamín, *La época battlista 1905-1929*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

Plásticos uruguayos Compilado hasta el año 1970 por la biblioteca del Palacio Legislativo. Tomo 1 y 2 Palacio Legislativo, Montevideo, 1976.

Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya, El imaginario Nacional- regional* (1830-1930), Tomo 1, Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1988.

Sennet, Richard *Carne y Piedra El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Madrid: 1997,

Zorrilla de San Martín, Juan, *La Epopeya de Artigas Historia de los tiempos heroicos de la República Oriental del Uruguay,* Tomo I- Barreiro y RAMOS Editores, Montevideo: *1910*.

Revistas y periódicos

Frega, Ana, «La construcción monumental de un héroe» *Humanas, Revista do Instituto de Filosofía e Ciências Humanas da Universidad Federal do Rio Grande do Sul.* Volume 18 janeiro- dezembro, 1995.

Marin, Louis, «Poder, Representación e imagen» .*Prismas, Revista de historia intelectual* N°| 13,2009. (Citado el 10 de diciembre de 2011)PP135-153 Disponible en Internet en: http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a01.pdf

La Redota. Derrotero por la libertad y la unión de los Pueblos. 22 y 23 de octubre Día del Patrimonio 2011 Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación

http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/Revistas_dias_del_patrimonio-URUGUAY/Dia%20del%20Patrimonio-Revista%202011-%20LA%20REDOTA.pdf

Barrán, José Pedro, *Artigas del culto a la nación*, en Brecha Montevideo, 20 de junio, 1986, p.11.

Lockhart, Washington, *El verdadero Artigas-Patria chica y Patria Grande*, Montevideo, Cuadernos de Marcha, Febrero de 1996 http://letrasuruguay.espaciolatino.com/lockhart/verdadero_artigas.htm