

# Rostros populares, rostros populistas: para una semiótica de la efígie heroica (el caso de José Gervasio Artigas). *Popular faces, populist faces: for a semiotics of the heroic effigy (the case of José Gervasio Artigas)*<sup>1</sup>

Massimo Leone

(pág 171 - pág 179)

El ensayo se concentra el retrato de José Gervasio de Artigas, un caso de excepcional interés a la vez histórico e semiótico. Como no existe un retrato al natural del héroe nacional que lo represente en su juventud o en su madurez, y como el único retrato existente fue dibujado por Alfred Demersay en Paraguay cuando Artigas ya era muy mayor y en condiciones físicas precarias, la imagen arquetípica de su rostro se debe a una reconstrucción y rejuvenecimiento hecha por Juan Manuel Blanes (1884). El ensayo conduce un análisis de semiótica de la cultura sobre la construcción del rostro heroico y sus versiones populistas.

Palabras clave: semiótica de la cultura, Uruguay, rostro, populismo, Artigas

The essay focuses on the Uruguayan case-study — of exceptional historical and semiotic interest — of the portrait of José Gervasio Artigas. As there is no portrait of the Uruguayan national hero that represents him in his youth or in his maturity, and as the only existing portrait was drawn by Alfred Demersay in Paraguay when Artigas was already very old and in precarious physical conditions. The archetypal image of his face is due to a reconstruction (and rejuvenation) by Juan Manuel Blanes (1884). The essays carry on a cultural semiotic analysis on the construction of the heroic face.

Keywords: cultural semiotics, Uruguay, heroic face, populism, Artigas.

**Massimo Leone** es catedrático de semiótica en las Universidades de Turín y Shanghái. massimo.leone@unito.it

Recibido 13/10/ 2019 Aprobado 6/11/ 2019

### 1. EL CASO URUGUAYO: LA EFIGIE DE JOSÉ GERVASIO ARTIGAS

Cuando Artigas murió, ninguna máscara mortuoria fue sacada de su rostro. El día después de su fallecimiento, el 24 de septiembre de 1850, el periódico *Diario del Uruguay* publicó un artículo titulado “Murió José Artigas: sólo cuatro personas acompañaron sus restos mortales”.

En efecto, Artigas murió en la Quinta Ybyray de Asunción, en Paraguay, en una condición de exilio y aislamiento. El artículo estaba flanqueado por una imagen de Artigas, el solo retrato conocido que fue dibujado durante la vida del prócer. La historia de este retrato se conoce: Artigas se había retirado en Paraguay hacia ya más de treinta años, conduciendo una vida modesta bajo la protección del antiguo enemigo Gaspar Rodríguez de Francia, cuando lo encontró el naturalista francés Alfred Demersay, que en 1846 había sido llamado por el entonces presidente de Paraguay, Carlos Antonio López, para que tratase de cuidar la enfermedad de su hijo en la ciudad de Asunción. Durante su tempora da, Demersay dibujó un retrato de Artigas, que fue grabado por el grabador francés Claude Sauvageot. El retrato de perfil fue publicado en el *Atlas* que apareció junto a la *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements jésuites*, publicada en dos volúmenes en París entre 1860 y 1865.

El caso de la iconografía del rostro de Artigas es sumamente interesante precisamente porque este retrato es el único conocido de él que estribé en una dimensión indexical: Demersay con toda probabilidad realmente encontró Artigas, realmente pudo observar su cuerpo y su cara, y realmente los dibujó; según algunos especialistas, además, como la investigadora del CONICET Laura Malosetti Costa (2012; 2013 *El retrato*; 2013 *El primer retrato*), Demersay incluso podría haberse servido de alguna lente o de la proyección de la sombra del modelo con técnicas como las que se usaban para hacer fisionotrazos. Este era un instrumento óptico mecánico operado manualmente e inventado en 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Fue utilizado a lo largo del siglo XIX como una máquina de dibujo capaz de trazar los perfiles de objetos y modelos sobre láminas de cobre.

Este retrato de perfil de Demersay, entonces, era y probablemente queda y quedará el solo a partir del cual pueda desprenderse un aura indexical, el aura que transmite a los seguidores de Artigas y, más en general, a los Uruguayos, la idea de estar delante de la *vera effigie*, de la verdadera imagen del rostro del prócer. Entre paréntesis, la técnica con la que el fisionotrazo produce este aura es exactamente la descrita por Plinio en su anécdota mítica sobre el origen mismo del retrato.

Sin embargo, la única imagen algo indexical de Artigas es muy problemática desde el punto de vista simbólico. Como se ha subrayado varias veces, Artigas está representado como un viejo sin dientes, con un bastón, de perfil como se hacía entonces con los criminales, y en un contexto verbal desfavorable, ya que el tomo II de su obra, Demersay había descrito Artigas como un “chef de brigands de l’espèce la plus redoutable, car ils avaient la politique pour masque et pour prétexte, après avoir ravagé la Banda-Oriental et attaqué Buenos-Aires [lançant] ses hordes dévastatrices à travers les Missions de l’Entre-Ríos et la province de Corrientes”, “jefe de ladrones de la especie la más temible, ya que tenían la

política como máscara y como pretexto, después de haber destrozado la Banda-Oriental y asaltado Buenos-Aires lanzando sus hordas devastadoras por las misiones del Entre-Ríos y en la provincia de Corrientes” (p. 365). En este retrato, por lo tanto, el perfil aguileño de Artigas, así como su mirada que guarda algo del furor revolucionario, no son elementos fisionómicos utilizados en origen para enfatizar visualmente el coraje del prócer sino para subrayar su maldad humana y socio-política (Figura 1).



Figura 1: Artigas en el retrato de perfil de Demersay; imagen de dominio público.

Como es sabido, el retrato “oficial” de Artigas, el de Blanes, intentó resolver esta dificultad ideológica (Figura 2).



Figura 2: Juan Manuel Blanes. 1884. *Artigas en el puente de la Ciudadela*. Óleo sobre lienzo. 182 x 119 cm. Montevideo, Uruguay: Museo Histórico Nacional; imagen de dominio público.

## 2. LA EFIGIE HEROICA ENTRE MITIFICACIÓN, DESMITIFICACIÓN, Y RE-MITIFICACIÓN

El 7 de julio de 2007, en el Polideportivo de Pueblo Nuevo, San Cristóbal, Venezuela, se disputaba el partido Venezuela – Uruguay, para los cuartos de final de la Copa América de 2007. Al minuto 38 del primer tiempo Forlán había marcado un primer gol para la Celeste, la cual a seguir sin embargo tres minutos después había padecido un gol del venezolano Arango. En el segundo tiempo, al minuto 64, el jugador de la Celeste Pablo Gabriel García Pérez, más conocido como “El Canario” García, colocaba la pelota con un tiro de craqueo de los 30 metros en la esquina superior de la portería. El festejo que resultó fue épico, muy representado en los medios de comunicación, indeleblemente presente en Youtube, muy visionado, y tremadamente significativo para una semiótica cultural de la iconografía de Artigas (Figura 3).



Figura 3: El Artigas de Blanes tatuado en el antebrazo del “Canario”. Imagen de dominio público.

Para describir lo que pasó, quizás sea mejor dejar la palabra al sitio internet “Que vuelva la Celeste de antes”, cuya misión medio irónica es precisamente la de promover un regreso del fútbol uruguayo a una versión más auténticamente ruda y menos artificialmente sofisticada:

“No sabemos si nos emocionó más el gol del Canario, con la pelota colocada en el lugar del arco donde no llegan [sic] ningún ser humano, o si el festejo para todo el mundo televisivo. Millones de personas fueron testigos del momento en que el prócer futbolístico descubrió la parte superior de su antebrazo, remangándose la gloriosa casaca celeste para que se viera orgullosoamente su tatuaje. Era Artigas, y no algún diseño estrafalario de moda extraído de algún catálogo de símbolos de culturas ajenas. Era nuestro prócer el que quedó inmortalizado en el festejo de nuestro prohombre. “Artigas lo dice todo. Es el prócer de todos los uruguayos”, dijo alguna vez el Canario”.

Muchos elementos de esta anécdota son semióticamente interesantes. Primero, el Canario difícilmente se hubiera tatuado el retrato de perfil de Demersay. Lo que aparece

en su avambrzo, al revés, es una reproducción de la cara con la que Artigas aparece en su retrato póstumo pero arquetípico, o sea *Artigas en el puente de la ciudadela*. Aunque este simulacro no tenga prácticamente ninguna relación indexical con el verdadero rostro de Artigas, se ha vuelto el retrato por anotonmasia de él, ya que, en la comunidad de espectadores uruguayos, parece encarnar los ideales y los valores que comúnmente se atribuyen al prócer, y además parece encarnarlos en un cuerpo que se presenta en el ápex de su forma física y espiritual.

El segundo elemento importante es que esta representación pública y hasta oficial, eje de la recepción colectiva de la iconografía de Artigas y de su papel en la construcción de la identidad uruguaya, se hace íntima, se hace hasta piel, en el cuerpo individual de los que se reconocen en Artigas como prócer de la patria uruguaya.

Tercero y fundamental elemento, esta apropiación indexical de un retrato que en el origen no lo era conlleva necesariamente una perspectiva ideológica: el Canario no se limita a mostrar su tatuaje en el momento del gol sino exclama un perentorio “de puta madre Artigas”, lo que después es interpretado por el grupo de “Que vuelva la celeste de antes” como un grito de rebelión contra la evolución *politically correct* del fútbol uruguayo y como una exhortación a volver a una concepción machista, nacionalista, hasta chovinista de la Celeste. Es una interpretación que seguramente contrasta con los ideales federales y con el liberalismo sofisticado del ideólogo Artigas, cuyo pensamiento y originalidad en el contexto de los otros próceres sudamericanos quizás deba su originalidad exactamente a la referencia a Thomas Paine y a su sofisticada pluma.

No se puede imaginar lo que Thomas Paine hubiera pensado del Canario, pero es interesante, en el recorrido a través de la complicada historia cultural de la iconografía de Artigas, que él aparezca como personaje en una de las secuencias gráficas de *Procer Zombie*, el genial comic creado por los artistas uruguayos Silva Bros al fin de re-contextualizar y problematizar la figura y la mitología del héroe uruguayo (Figura 4).



Figura 04: El Artigas de Blanes tatuado en el antebrazo del “Canario” en *Procer Zombie* de los Silva Bros; permiso obtenido de los Silva Bros.

En el primer volumen de esta saga, Artigas reaparece en la Montevideo de hoy como zombi sin cara humana. En su noche de surreal descubrimiento del Uruguay contemporáneo, llega en una tasca donde a su lado en la barra se sienta un gamberro en cuyo subtexto seguramente está el Canario, no sólo porque le parece sino porque lleva tatuado en su avambrazo el rostro del Artigas de Blanes. Sigue un intercambio delicioso entre el Canario que exhibe con orgullo su tatuaje y el prócer-zombi que no se reconoce en él, y por lo tanto convida el rudo amigo a una conversación en la que le contará, con un ejercicio de auto-revisionismo, la verdadera historia de su papel en la formación de la nación uruguaya. Lo más divertido y sutil de esta secuencia, sin embargo, es el final, cuya relevancia semiótica es indudable.

La semiótica de Peirce parece subrayar este relato gráfico: a pesar de los esfuerzos del prócer zombie para sugerir a su interlocutor un poco macarra que la historia nunca se pasa exactamente como la cuentan los libros o la representan las pinturas oficiales, el doble del Canario acaba tatuándose la cara del prócer Zombi en el avambrazo: los seres humanos necesitan a menudo desarrollar una relación de fe visceral e incondicionada con sus creencias, una relación íntima e indexical en la que los ideales se vuelvan cuerpo y no estén más sujetos a la duda.

Más en general, cuando elijan una imagen o una serie de imágenes como simulacro conmemorativo de un héroe, las comunidades necesitan que sean satisfechas tres necesidades, según la tipología de los signos de Peirce. Primero, una necesidad indexical: hay que haber una relación espacio-temporal y físico-causal entre el rostro del héroe y su representación. Sin esta relación, el simulacro se queda desprovisto de sus raíces ontológicas, y del aura que estas conllevan. Segundo, una necesidad analógica: el simulacro tiene que ser parecido al rostro del héroe, pero teniendo en cuenta que el concepto de semejanza incluso está sujeto a muchas variaciones históricas y culturales. Tercero, una necesidad simbólica: según códigos que están anclados en el sentido común visual de la comunidad, el rostro tiene que expresar los valores que hayan triunfado, en la comunidad, a través del héroe, o que se desea que sigan triunfando o que vuelvan a triunfar. El retrato perfecto es un retrato que satisface todas estas necesidades, pero eso no siempre es posible, no siempre es posible en la misma medida, y comunidades distintas dan importancias diferentes a estas tres dimensiones.

La transposición de la iconografía y de la simbología del héroe en la esfera digital no cambia la dialéctica entre estas necesidades sino la complica. El 29 de junio de 2017 se estrenaba en el cine del Auditorio Nelly Goitiño de Montevideo, Uruguay, el documental “Detrás del Mito”, dirigido por Marcelo Rabuñal, una película cuyo intento principal es precisamente el de problematizar la historia de la creación del retrato arquetípico de Artigas, el de Juan Manuel Blanes. Con motivo del lanzamiento del film, un día después de la conmemoración del natalicio de Artigas, se llevó a cabo también una instalación del artista visual Fernando Corbo, en el piso de la Plaza Independencia (Atme y Andacht 2011). La instalación consistió en crear una versión de gran tamaño del rostro del prócer según la iconografía de Blanes, mediante el uso del “pixel art”. El mural estaba construido a partir de la técnica de mosaico, medía 5 x 6 metros y estaba formado por 4000 papeles de colores.



Figura 5: Fernando Corbo. 29 junio de 2017. El Artigas de Blanes pixelado en la Plaza Independencia, Montevideo, Uruguay. Fotografía del autor.

Por un lado, no hay nada que sugiera más el carácter no indexical y, por lo tanto, arbitrariamente e ideológicamente construido de un simulacro que su traducción como representación digital. Todo lo que es pixel puede o no puede ser relacionado a la ontología de la realidad, dejando el espectador en un estado de incertidumbre epistémica en la que no hay espacio para la fe (Leone 2018).

Por otro lado, la iconosfera digital incluso es el lugar donde surgen nuevas teorías de la conspiración, las cuales a veces intentan desmitificar la veracidad de las imágenes queridas por una comunidad — la del retrato de Blanes, por ejemplo — mientras que otras veces tratan de re-mitificar el imaginario relativo a un héroe (Andacht 1998). Por ejemplo, a mediados de 2017 un militar llamado Miguel Ángel Pintos escribió al ex-presidente de la República, José Mujica, afirmando haber encontrado una foto del prócer, que hubiera sido sacada por el periodista americano John Bernet el día 19 de junio de 1846 en la residencia de Carlos Antonio López. Sin embargo, es evidente que la historia visual no siempre procede según un orden cronológico sino según un orden semiótico: mientras que Pintos afirma la veracidad de su foto, el semiólogo no puede no sospechar una inversión de las relaciones de influencias: no son los retratos conocidos que se parecen a la foto de Pintos, sino es la foto de Pintos que se parece a los retratos. Nosotros mismos tenemos una cara que a veces acaba pareciendo a la imagen de nosotros mismos que nosotros queremos que ella tenga: acabamos pareciéndoles a nuestras selfies y no el revés.

### 3. CONCLUSIONES: EFIGIES AL VIENTO

El viento caprichoso de la historia sopla a veces impetuoso, a veces con ráfagas sutiles como suspiros, y soplando encuentra paisajes, árboles, flores, animales, pero sobre

todo hombres y mujeres, reproduciendo generación tras generación el destino de nuestra especie, e insinuándose entre sus cuerpos a lo largo de los siglos este viento inefable moldea lenguas, dibuja culturas, pinta gestos y palabras, un momento separando y el momento siguiente uniendo vidas, emociones, sueños, haciendo y deshaciendo comunidades, empujando los unos contra los otros en batallas sangrientas e interminables, o al revés sugiriendo caminos de dialogo y de paz, trazando y borrando fronteras, enfatizando o matizando límites, en un juego que no parece tener fin ni finalidad.

A veces hombres o mujeres moldeados por este viento se iluminan de una luz distinta, se destacan del fondo ciego de la historia, se vuelven siluetas doradas, estatuas vivientes: comunidades enteras se cierran alrededor de estos héroes y de estas heroínas, se reconocen en sus vidas, su hazañas, sus valores y sus muertes, a través de ellos y ellas participan vicariamente en una humanidad diferente, más resplandente, cercana de lo divino, casi inmortal. Surge la necesidad de una cara, la cara del héroe o de la heroína, que no sea como la cara de los demás, sino pueda resistir al viento de la historia y dar aliento con su mirada a un mundo frágil de vidas cotidianas, nacimientos, casamientos, funerales, comidas y festejos, esperanzas y miedos. Los héroes nacionales fundan las naciones pero al mismo tiempo estas fundan a sus héroes atribuyéndoles no simplemente la cara con la que vivieron sino la cara con la que sobrevivieron, y resistieron al viento de la historia.

Mucho se puede inferir sobre una nación mirándoles la cara a sus héroes. ¿En la época en la que nos tocó vivir, de caras públicas ruborizadas por la altanería, encaradas por la iracundia, surcadas por la codicia, con sus bocas retumbantes, y su ojos ávidos, y sus narinas enardecididas, cómo no simpatizar con los héroes que la historia dejó sin cara (Andacht 1998; 2002), o con una cara que le impusieron la mirada y la pluma venenosas de la prepotencia ganadora, y que incluso cuando el viento de la historia empezó a soplar en otra dirección, y al final recuperaron la cara con la que sobrevivieron, no sonrían con la sonrisa obscena del triunfo, sino permanecen melancólicos delante la tragedia de la historia humana, meditabundos, ensimismados, preocupados, pero nunca dejando de darle la cara al viento?

## NOTAS

1. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No 819649 - FACETS).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍCAS

- ANDACHT, F. (1998) "Comment faire des nations avec des signes. L'hypoicône et la genèse des communautés imaginées", *Protée* 26 (3), 55-63.  
 — (2002) "L'imaginaire d'un petit pays", *Protée* 30 (2): 9-22.  
 — (2008) "Una (re)visión del mito y de lo imaginario desde la semiótica de C.S. Peirce", *Intexto* 1 (7): 1-19.  
 ATME, M. y ANDACHT, F. (2011) *El padre nuestro Artigas*. Montevideo, Uruguay: Estuario Ed-

itora.

- LEONE, M. (2018) "Designing Imperfection: The Semiotics of the Pixel", *Punctum: International Journal of Semiotics* 4 (1), 105-134.  
 MALOSETTI COSTA, L. (2012) "Uno, dos... ¿cuántos Artigas?", *Revista de la Biblioteca Nacional* 4 (6-7), 261-277.  
 — (2013) "El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir", *CAIANA: Revisa de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, diciembre, online. Disponible en el sitio web [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=112&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol=3) (última consultación: 10 de octubre de 2018).  
 — (2013) "El retrato de José Gervasio Artigas : un ícono nacional", *Observatorio Latinoamericano* 11 (6), 28-39.