

Cecilia ARIAS

Universidad de la República, Uruguay

cecilia.arias4@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0908-7777>

Recibido: 01/11/2021 - Aceptado: 14/12/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Arias, Cecilia. "La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 11, (2022): 75-116. <https://doi.org/10.25185/11.4>

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo

Resumen: El estudio indaga sobre la representación de José Enrique Rodó y sus ideas en el monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo. Aborda cuándo y cómo se decidió conmemorar a este intelectual y escritor uruguayo en el espacio público montevideano, analiza el vínculo del monumento con el medio urbano, el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que transmite. Reflexiona sobre el problema de la función de los monumentos en el espacio público, de la materialización de las conmemoraciones como lugares de memoria y de construcción de la identidad.

Palabras clave: José Enrique Rodó. Espacio público montevideano. Historia de las Ideas. Historia del Arte. Monumento. Memoria.

The image and ideas of José Enrique Rodó in the public space of Montevideo. Analysis of the monument located in the Parque Rodó de Montevideo

Resumen: The study investigates the representation of José Enrique Rodó and his ideas in the monument located in the Parque Rodó in Montevideo. It addresses when and how it was decided to commemorate this Uruguayan intellectual and writer in the public space of Montevideo, analyzes the monument's link with the urban environment, the message of the time it contains and the ideas about Rodó that it transmits. It reflects on the problem of the function of monuments in public space, of the materialization of commemorations as places of memory and construction of identity.

Keywords: José Enrique Rodó. Montevideo public space. History of Ideas. History of art. Monument. Memory.

La imagen y las ideas de José Enrique Rodó no espacio público montevidéano. Análisis del monumento localizado no Parque Rodó de Montevideú

Resumo: O estudo investiga a representação de José Enrique Rodó e suas idéias no monumento localizado no Parque Rodó em Montevideú. Aborda quando e como se decidiu comemorar este intelectual e escritor uruguaio no espaço público de Montevideú, analisa a ligação do monumento com o meio urbano, a mensagem do tempo que contém e as idéias sobre e sobre Rodó que transmite. Reflete sobre o problema da função dos monumentos no espaço público, da materialização das comemorações como lugares de memória e construção de identidade.

Palavras-chave: José Enrique Rodó. Espaço público de Montevideú. História das Idéias. História da arte. Monumento. Memória.

Introducción

El estudio que aquí se presenta indaga en el monumento homenaje a José Enrique Rodó, en la imagen y las ideas del escritor que trasmite la obra realizada por el escultor uruguayo José Belloni, localizada en el Parque Rodó de Montevideo.

En el año 2021 se dedicó en Uruguay el Día del Patrimonio a homenajear a J.E. Rodó bajo el lema «Las ideas cambian el mundo» en ocasión de cumplirse 150 años de su nacimiento. Además del aniversario, razones personales, que refieren a mi historia y mi memoria, llevaron a decidirme por investigar la representación de Rodó en la ciudad.

Mi vínculo inicial con Rodó no fue como para otros uruguayos a través de la lectura de sus textos. Al igual que para muchos de los montevidianos Rodó está presente en mi memoria de la ciudad. Es el nombre del parque que denomina al barrio en el que viví parte de mi niñez y adolescencia. Conocía la existencia del monumento a Rodó, recuerdo su presencia, pero no que me detuviera a observarlo ni que supiera a quien estaba dedicado. Seguramente se debió a que no estaba iluminado, no quedaba en mi recorrido habitual y sobre todo a que nadie me habló de él. Más tarde, cuando estudiaba en el IPA, Rodó era la calle que atravesaba cuando iba caminando a las bibliotecas Nacional y del IAVA.

Los recuerdos, aunque sean muy personales, afirma Halbwachs,¹ existen en relación a un conjunto de nociones, personas, grupos, lugares, fechas, palabras, formas de lenguaje, razonamientos e ideas. La memoria tiene siempre un carácter social, se construye en ámbitos colectivos como la familia, la clase social, la religión. Puesto que la memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta (Halbwachs, 1968), el monumento, la plaza, la calle, es una manera de evitar el olvido, de mantener viva la memoria sobre determinado hecho o personaje.

El Estado, desde las instituciones educativas, desde su intervención en el espacio público y en los medios de comunicación, en las fiestas y celebraciones, en las políticas culturales, es un agente central –pero no el único– en la configuración de la memoria colectiva de una nación. Materializar una conmemoración, establecer lugares de memoria mediante monumentos en el

1 Maurice Halbwachs, “Memoria colectiva y memoria histórica”, en *La memoria colectiva* (París: PUF, 1968), 209-219, http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf.

espacio público, nombres de calles o barrios son mecanismos de construcción de memoria e identidad.

En el trabajo indago en cuándo y cómo se decidió conmemorar a Rodó en el espacio público montevideano y quiénes decidieron la ejecución del monumento. Luego me centro en el análisis del monumento ubicado en el Parque Rodó, estudio su vínculo con el medio urbano y realizo un análisis iconográfico iconológico que busca explicar las características formales e identificar el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que trasmite.

La historia y la memoria no son actividades inocentes ni objetivas, tampoco lo es el arte. Así como el historiador no «hace la historia, lo único que puede hacer es una historia»,² el Estado y los actores sociales buscan mantener la memoria y evitar el olvido de ciertas personas y hechos, y el artista representa una historia de acuerdo a su interpretación que satisface a quienes realizan el encargo.

Los nombres de calles, barrios, parques, los monumentos son lugares de memoria³ y constituyen mecanismos de construcción de memoria e identidad colectiva de un barrio, una ciudad o de una nación.

Los lugares de memoria son, ante todo, restos

[...] son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. De allí viene el aspecto nostálgico de esas empresas de veneración, patéticas y glaciales. Son los rituales de una sociedad sin rituales; sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza; fidelidades particulares en una sociedad que lima los particularismos; diferenciaciones de hecho en una sociedad que nivela por principio; signos de reconocimiento y de pertenencia de grupo en una sociedad que tiende a no reconocer más que a individuos iguales e idénticos. Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea [...] si lo que defienden no estuviera amenazado, ya no habría necesidad de construirlo.⁴

Al recordar un personaje, un colectivo o hecho histórico con un lugar de memoria se lo destaca del resto, se busca mantener vivo su recuerdo y bloquear el olvido, «inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para [...]

2 Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993), 67.

3 Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Trilce, 2008).

4 Nora, *Los lugares de la memoria*, 24 -25.

encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos»,⁵ sin embargo «los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones».⁶

El monumento cumple la misma función que el historiador, según Peter Burke «custodiar el recuerdo de los acontecimientos públicos documentados, en beneficio de los actores –para darles fama- y en beneficio de la posteridad –para que aprenda de su ejemplo».⁷ Quienes diseñan un monumento buscan resaltar en su tiempo la figura, las acciones o ideas por las que se destacó y rescatarlas para el futuro. En esa selección asumen la función de «el que sabe [...] ya no el “articulador” sino el “intérprete” y el “filtro” de la memoria que posibilite la relectura del pasado y ofrezca las bases de un nuevo relato fundante de la historia; así como también puede ser quien posibilite el olvido implícito en el nuevo relato».⁸ El espectador hará su propia lectura a partir de sus conocimientos previos y su posición, incluso puede dar lugar a la polémica. Al proyectar ciertas ideas y cierta imagen el monumento «puede también no ser una materialidad o una localización física sino ser un espacio intelectual [...] constituido por el propio ámbito del debate académico».⁹

El marco teórico que seguiré sobre el método iconográfico iconológico para el análisis del monumento es el que aportan Fernando García Esteban¹⁰ respecto al vínculo entre escultura y medio urbano y Erwin Panofsky.¹¹ También fueron de gran utilidad los conceptos y modelos que emplea Miriam Hojman en su tesis de Maestría sobre Arte y espacio público en Montevideo, aunque el período que aborda es posterior (1959-1973). Asimismo, aportaron al estudio la pregunta del historiador E. Gombrich¹² respecto a si los monumentos públicos satisfacen la función de mantener vivo el recuerdo de una persona representada, su análisis sobre la localización de los mismos y su afirmación del fracaso total de las estatuas.

García Esteban sostiene que la fundamentación de que una escultura sea un monumento «radica en la idea o raíz que lo motivan».¹³ Funcionan como

5 Nora, *Los lugares de la memoria*, 34.

6 Nora, *Los lugares de la memoria*, 34.

7 Hugo Achugar, *Planetas sin boca* (Montevideo: Trilce, 2004), 165.

8 Achugar, *Planetas sin boca*, 165.

9 Achugar, *Planetas sin boca*, 169.

10 Fernando García Esteban, *Escultura y medio urbano* (Montevideo: Colección Documentos de Arquitectura, 1978)

11 Erwin Panofsky, *Erwin El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1983).

12 Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes* (Ciudad de México: FCE, 1999).

13 García Esteban, *Escultura y medio urbano*, 19.

un museo a cielo abierto, están allí estáticas y de esa forma el homenaje perdura. El vínculo con el medio urbano se construye a partir del lugar donde se la localice, por lo tanto, el emplazamiento, la orientación, el sitio y sus alrededores son claves en ese vínculo, habilitan diferentes posibilidades para su observación y disfrute estético. Como en toda escultura es relevante el material, el volumen, el color, la condición táctil, las luces y sombras, el tamaño, pero él enfatiza en el vínculo con lo espacial, la luz, la acción del clima y los huecos del contorno. Incluida en el medio urbano la escultura es regulada y a la vez regula a cuanto la rodea.

Panofsky distingue iconografía de iconología. Parte de la etimología de las palabras y señala que mientras que *grafía* denota lo descriptivo, *logía* refiere a pensamiento o razón, mientras que lo iconográfico se ocupa de las imágenes, la iconología consiste en una síntesis más que en un análisis. Establece tres pasos en el método. El primero es el abordaje pre iconográfico, en el que se describe el tema, la técnica, el material, las formas, la composición, dimensiones, líneas, colores y luz. El segundo paso, el iconográfico, consiste en una lectura de la imagen; se establece de qué trata la obra, se identifican vínculos literarios, personajes y alegorías representados, se relaciona con el contexto en que se desarrolla la obra y con el artista que la realiza, se buscan relaciones entre la obra y hechos históricos pasados o de aquel tiempo, se intenta comprender el imaginario que lo alentaba o que buscaba construirse a partir de la imagen. El tercer paso, el abordaje iconológico analiza el porqué de la imagen y de sus signos, las ideas y valores, qué simboliza y trasmite la imagen y las razones ideológicas del proyecto.

Pero ¿cuántos comprenden lo que el monumento representa?, ¿cuántos de los que lo ven se interesan por saber qué representa o qué significado tienen los personajes que presenta?, ¿qué les trasmite a los espectadores?, ¿qué reflexiones dispara?

La gestación del monumento homenaje a José Enrique Rodó y su conservación

José Enrique Rodó nació en Montevideo, el 15 de junio de 1871 y falleció en Palermo, Italia, el 1 de mayo de 1917.

Intelectual, integrante de la clase media y de la generación del 900, se destacó como ensayista, crítico literario, periodista, profesor de literatura y

diputado, pero lo que consagró su reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional fueron sus obras literarias y el pensamiento que en ellas expresó.

La relevancia de Rodó entre los universitarios latinoamericanos del 900 se manifestó en las resoluciones del primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo entre el 1º y 7 de marzo de 1920, entre las que se propuso la realización de un monumento a Rodó y se decidió crear una sala de conferencias en homenaje a Rodó.

Se creó una comisión homenaje a Rodó presidida por José Scoseria¹⁴ que en 1920 recibió de Julio Lerena Juanicó¹⁵ la propuesta de crear un auditorium en lugar de un monumento. Lerena Juanicó argumentaba, contrariamente a la tendencia imperante, que las estatuas no logran «exteriorizar y hacer tangibles los valores morales» que se pretenden exaltar por lo que propone homenajearlo con un «templo laico [...] donde todos los hombres, el ciudadano como el peregrino, que tuviesen un pensar bello capaz de superiorizar la condición del semejante, lo difundieran desde aquella tribuna».¹⁶ Añadía que faltaba en Montevideo un espacio apropiado para conferencias literarias o audiciones musicales y propuso ubicar esta «Casa de Artes» o «Auditorium Rodó» en el Parque que lleva su nombre.

Es interesante el planteo de Lerena porque contradice el pensamiento de la época acerca de la pedagogía de las estatuas y propone homenajear a Rodó con la construcción y creación de un espacio cultural de usos múltiples al que denomina «templo laico». Esta expresión fue muy usada en el *Uruguay del 900* en referencia a obras públicas y edificios construidos o iniciados en la época con los que se buscaba transmitir ideas y valores asociados con virtudes cívicas.

En las primeras décadas del siglo XX, según G. Caetano, C. Pérez y D. Tomeo, el programa urbano imaginado y parcialmente concretado por el batllismo tenía el propósito de refundar Montevideo con el fin de difundir ideas y valores propios de una «religión civil que dominara en el espacio público, en el que no debían aparecer símbolos o identificaciones dominantes

14 José Scoseria (Montevideo, 1861 – Montevideo, 1946). Doctor en medicina y cirugía, Profesor Titular y Decano de la Facultad de Medicina, director de la Comisión de Caridad y promotor de la laicización de todos sus servicios, redactor con Jiménez de Aréchaga de la ley que creó la Dirección General de Asistencia Pública que sustituyó a la Comisión de Caridad en 1910, de la cual fue también su director, presidente del Consejo de Higiene entre 1928 y 1931.

15 Julio Lerena Juanicó (1879-1938), escritor, poeta uruguayo.

16 Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Lerena Juanicó, “Cómo ha de ser el monumento a Rodó”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jose-enrique-rodó/html/01c6a3f7-25a0-44ca-9a96-eaceea80d254_13.html

pertenecientes a “religiones positivas”». ¹⁷ Este programa reformista se basaba en un «ideal de ciudadanía preciso, de carácter hiperintegrador y con sensibilidad social de tono igualitarista». ¹⁸ Procuraba crear una ciudad «más democrática» y con «sesgo moralista» a través de edificios, monumentos y acciones urbanas que reforzaban «la identificación de la sociedad con una comunidad de valores cívicos, cuya influencia debía llegar también al terreno de la “sensibilidad moral” y de “lo puramente individual”». ¹⁹

En este contexto, Lerena Juanicó propuso crear en un parque muy concurrido por los habitantes de Montevideo el «Auditorium Rodó», un espacio público para la expresión y difusión del arte y la cultura, para la educación de los ciudadanos, democratizador e integrador de la ciudadanía. No encontré en la bibliografía consultada qué repercusiones tuvo esta idea, pero lo cierto es que no se concretó.

El Estado en la década del 20 y 30 del siglo XX se propuso la ejecución de diferentes obras en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia; se realizaron obras escultóricas, se construyeron edificios de gobierno, anchas avenidas, parques y plazas de deportes; se procuró embellecer la ciudad y construir la ciudad balneario. Escultores uruguayos representaron personajes que contribuyeron a la formación de la nacionalidad: el inmigrante, el estibador, el obrero urbano, el aguatero, la maestra, el labrador, el gaucho. Se homenajea a Artigas con una escultura en la plaza Independencia, aunque es un italiano quien la ejecuta, y a los Constituyentes del 30, ²⁰ a Los últimos charrúas y se realiza el monumento a La carreta. Según Ana Frega y Ariadna Islas, aunque «en un principio el modelo de identidad “cosmopolita” y el “nativismo criollo” parecieron ser excluyentes uno del otro, ambos patrones de integración a la ciudadanía en el estado republicano pudieron conciliarse y contribuir a la percepción de una “ciudadanía homogénea”». ²¹

17 Gerardo Caetano, Cecilia Pérez, y Daniela Tomeo, Daniela, “Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica. 1906-1956”, en *Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica. 1906 -1956*, dir. ed. Ramón Gutiérrez (Montevideo: farq CEDODAL 2010), 25.

18 Caetano, Pérez, y Tomeo, “Eugenio Baroffio”, 26.

19 Caetano, Pérez, y Tomeo, “Eugenio Baroffio”, 28.

20 Obelisco que homenajea a quienes elaboraron la primera Constitución del Uruguay que rigió a partir de 1830, obra del escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, situada en el Parque Batlle y Ordóñez, en la confluencia del Bv. Gral. Artigas y las Avdas. 18 de Julio y Dr. Luis Morquiuo.

21 Ariadna Islas y Ana Frega, “Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad”, en *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, ed. Ana Frega “et al.” (Montevideo: Banda Oriental, 2008), 365.

El parque Rodó fue pensado, al igual que otros creados a comienzos del siglo XX en la ciudad, como un espacio de esparcimiento, de contacto con la naturaleza, favorecedor de una salud integral, pero también como un espacio para la educación del ciudadano.

A mediados de 1930, durante el terrismo,²² 20 años después de la muerte de Rodó, se concretaron pasos decisivos para la ejecución del monumento.

El 10 de agosto de 1936 la Junta Departamental de Montevideo decidió²³ localizar el monumento a erigirse a la memoria de José Enrique Rodó en la plaza de los 33 orientales. Años después, el 27 de junio de 1944, el intendente Municipal de Montevideo, Juan P. Fabini,²⁴ previo acuerdo con la Comisión Nacional de Monumento a Rodó, modificó la localización establecida anteriormente por la Junta Departamental y resolvió erigir el monumento en el Parque que lleva el nombre del escritor.

La financiación del monumento fue nacional. La ley 9.639 del Presupuesto General de Gastos, del 30 de diciembre de 1936, estableció la suma de pesos 20.000.00 para erigir los monumentos a Rodó y a Zorrilla de San Martín, el doble del monto adjudicado para el funcionamiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes y para atender al programa de premios y recompensas del Salón Anual,²⁵ equivalía a lo adjudicado a la construcción de catorce viviendas rurales.²⁶

El 4 de julio de 1941 José Belloni ganó por concurso la ejecución del monumento en homenaje a Rodó. En un concurso anterior, realizado en 1937 con el mismo propósito, declarado desierto el primer premio, había obtenido el segundo premio al igual que Edmundo Pratti.

El 27 de febrero de 1947, a 30 años de su muerte, se inauguró el monumento a José Enrique Rodó con una ceremonia oficial apoteótica que se inició con el Himno Nacional ejecutado por la orquesta y el coro del Sodre hicieron uso de la palabra el Dr. Dardo Regules, en nombre de la Comisión Nacional

22 Período que abarca desde el golpe de Estado de Gabriel Terra hasta el golpe de Estado de Alfredo Baldomir (1933-1942).

23 Decreto 1164.

24 Decreto 4274.

25 El Decreto-Ley n° 10.277 creó la Comisión Nacional de Bellas Artes y estableció para los gastos necesarios a su funcionamiento y para atender al programa de premios y recompensas del Salón Anual, destinar la partida de diez mil pesos (\$ 10.000.00) comprendida en el Presupuesto Nacional de Gastos.

26 En 1936 se adjudicaron 1.000 a 1.500 pesos en préstamos para la reconstrucción o construcción de viviendas en el medio rural. El monto adjudicado para ambos monumentos equivalía aproximadamente a lo adjudicado a la construcción de 14 viviendas. Graciela Aristondo Martín, "La legislación de la vivienda popular en el Uruguay del siglo XX" *Scripta Nova. Revista electrónica de la Universidad de Barcelona* (2005).

del Monumento, el Dr. Juan José Carbajal Victorica, Ministro de Instrucción Pública, en nombre del gobierno nacional y el Prof. Andrés Martínez Trueba por el gobierno de Montevideo. Siguió un desfile de cadetes de las Academias Militar y Naval y finalizó la orquesta del Sodre con la ejecución de la *Oda de la Alegría* de la novena sinfonía de Beethoven. Hicieron guardia de honor al pie del monumento dos delegaciones de alumnos del Liceo N° 1 y la Escuela N° 53, ambas llamadas José Enrique Rodó.

En 2008 el monumento fue reacondicionado y restaurado por el escultor José Alberto Belloni, nieto de José Belloni, financiado por la Intendencia Municipal de Montevideo bajo el gobierno del Frente Amplio a cargo del intendente Ricardo Ehrlich. Fue dotado de un nuevo sistema hidráulico y de iluminación escenográfica, se realizó un acondicionamiento general del entorno y se instaló un sistema anti vandálico. Cabe agregar que fue el primer monumento en la ciudad en contar con ese sistema que incluyó una alarma con respuesta y tuvo un costo de 6.000 dólares. El presupuesto de la restauración fue de 32.000 dólares, «US\$ 10.000 por el trabajo de José Alberto Belloni, US\$ 5.000 por el de su ayudante Yanet Chango, US\$ 14.000 la fundición en bronce y US\$ 2.000 para otros rubros como limpieza, cercado perimetral y seguridad».²⁷²⁸

En el 2018 la IM cambió la iluminación del parque y se incluye destacar las obras, entre ellas el monumento a Rodó.

En el año 2017 la IM realizó un llamado para desarrollar una aplicación móvil de un proyecto interactivo con algunos monumentos del Parque Rodó, entre ellos el del monumento a Rodó. La App, *Parque Rodó*, relata la historia del parque y de los puntos notables entre los que incluye el monumento a Rodó. Describe las escenas y personajes en él representados. Permite visitar el parque con una audioguía que lo único que requiere es que la persona baje la aplicación.

En 2018 por decisión del Poder Legislativo se designó *José Enrique Rodó* a la sala de lectura de la biblioteca del Palacio.

27 “El monumento a Rodó recupera su esplendor”, *El País* (Uruguay), 1 de noviembre, 2008.

28 La vegetación añadida disparaba la alarma por lo cual años más tarde se resolvió desconectarla y establecer vigilancia 24 horas además de las cámaras. En 2017, debido al hurto de varias letras de bronce, la IM resolvió retirarlas todas. Desde hace dos años una cooperativa en convenio con la IM se encarga de la vigilancia desde las 6 a las 22 horas. Además de las letras, Yanet Chango informó que faltan tres de las seis copas lo que se confirma al visitar el monumento.

El interés por conmemorar la figura de Rodó y su obra se mantuvo desde su muerte hasta el presente. Quienes ocuparon cargos en el Estado uruguayo tanto a nivel nacional como departamental decidieron que Rodó perdurara en la memoria de los montevidEOS.

La gestación del monumento abarcó desde la muerte de Rodó, en 1917, que coincide con el freno al primer batllismo,²⁹ hasta que se erige el monumento en 1947, en pleno neobatllismo o restauración reformista.³⁰ Si consideramos la periodización propuesta para el Estado uruguayo por Filgueira, Garcé, Ramos y Yaffé, transcurre durante la primera etapa de expansión del Estado (1904-1958) caracterizada por un fuerte optimismo en la capacidad del Estado para regular el mercado, incorporar a la sociedad e impulsar el desarrollo del país.

En las primeras décadas del siglo XXI, el gobierno frenteamplista de Montevideo, decidió restaurar, resguardar, iluminar y difundir lo que el monumento representa.

El reconocimiento a Rodó fue cuestión de interés no sólo del Partido Colorado, el cual Rodó integró y por el que fue electo diputado. También fue del Frente Amplio que desde el gobierno municipal de Montevideo concretó acciones para preservar, difundir y explicar el homenaje.

Análisis del Monumento homenaje a Rodó del escultor José Belloni

Cuando José Belloni ganó el concurso para el Monumento homenaje a José Enrique Rodó tenía 59 años, era un artista reconocido en el Uruguay y respetado internacionalmente. Formado artísticamente en Suiza, Roma y Múnich, en 1914 se radicó definitivamente en Uruguay, país donde había nacido y vivido hasta los 8 años. Belloni era reconocido como «el gran escultor nacional»³¹ pero había incursionado también como pintor, ebanista, herrero

29 Feliciano Viera quien fue electo presidente de la República, expresó en la Convención Nacional del Partido Colorado el 12 de agosto de 1916: «Hemos marchado bastante a prisa: hagamos un alto en la jornada». Manifestaba el sentir de los sectores conservadores que querían frenar las reformas.

30 Término acuñado por Germán D'Elía para designar el período de la historia del Uruguay entre 1946 y 1958, que comparten y usan otros historiadores como por ejemplo Gerardo Caetano y José Pedro Rilla, con variantes porque delimitan el período, al que llaman también restauración reformista, entre 1945 y 1955, mientras que el Dr. en Ciencia Política D. Buquet extiende el período entre 1942 y 1958.

31 *El Bien Público* (Uruguay), 12 de mayo, 1944.

y diseñador; fue Profesor entre 1914 y 1932 en el Círculo de Bellas Artes, en la Escuela Industrial y en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Había realizado numerosas esculturas, el monumento al pintor Carlos María Herrera (1921), la ornamentación del Salón de los Pasos perdidos, dos Cariátides, y los Tímpanos Laterales del Palacio Legislativo (1923), el busto del Dr. Vásquez Acevedo (1925), el monumento a la poetisa María Eugenia Vaz Ferreira (1927), el monumento Vanguardia de la Patria (dedicado a la aviación, en 1927), el monumento a Guillermo Tell (1931) entre otras. La obra que mayor fama y popularidad le había dado era La carreta (1934), con la que obtuvo la medalla de oro en el concurso Premio Folklórico del Ministerio de Instrucción Pública. Su ejecución fue encargada por el Municipio de Montevideo. En 1940 fue premiado con la Medalla de Oro en el Salón Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro por su obra La Tradición.

Belloni participó de reuniones con intelectuales de su época como Víctor Pérez Petit,³² biógrafo de Rodó, y artistas como el escultor Juan Manuel Ferrari,³³ en la galería de arte Moretti, en los cafés Carlitos, Irigoyen y Brasilero, con quienes se interiorizó de la temática literaria histórico gauchesca nativista. Junto al escultor José Luis Zorrilla de San Martín retomó, según Hernández,³⁴ la dirección indicada por el pintor Juan Manuel Blanes y sus hijos de reflejar los temas que exaltan la nacionalidad representando a los protagonistas y los sucesos en los que ella fue forjada.

Pereda encuentra influencias del pensamiento de Rodó en la obra de Belloni. Al referirse al monumento a la Carreta dirá

Con este grupo escultórico Belloni haría realidad las palabras de José Enrique Rodó en “El que vendrá”: Día vendrá en que el artista sudamericano se colocará en medio de la majestuosidad de la Pampa y desprejuiciado de todos los vicios europeos llevará al verso, la prosa o la escultura, todas las bellezas de las cosas nuestras.³⁵

32 Abogado, crítico, novelista, ensayista, poeta, dramaturgo, cuentista, había fundado junto a los hermanos Martínez Vigil y a José Enrique Rodó la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales que se publicó entre 1895 y 1897. Fue amigo de Rodó y luego su biógrafo.

33 Juan Manuel Ferrari (Montevideo, 1874 – Buenos Aires, 1916) fue autor de los monumentos a Juan Antonio Lavalleja en la ciudad de Minas en 1902, a la batalla de las Piedras inaugurado en mayo de 1911, al Ejército de Los Andes del General San Martín, al pie de la cordillera de los Andes inaugurado en 1914, entre otros, y participó en el concurso del monumento a Artigas en la plaza Independencia en el que resultó finalista.

34 Anhele Hernández, “José Belloni”, *El Grillo*, noviembre de 1956.

35 Raquel Pereda, *Uruguay. 12 escultores* (Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 1976), 111.

Su destreza como escultor además de los temas y la forma en que los abordó explican que el artista disfrutara tempranamente, según consigna Raquel Pereda, del reconocimiento intelectual y popular. Su obra «directa, sencilla, canto nostálgico y evocador, no necesitó disquisiciones para ser comprendida».³⁶

Belloni también fue retratista, realizó arte funerario, desnudos y medallas conmemorativas.

Presentó en el Concurso para el Monumento homenaje a Rodó al menos tres bocetos, *Gorgias*, *Fontana* y *Esperanza*.³⁷ El primero fue el proyecto ganador por unanimidad mientras que los otros recibieron menciones especiales.

Yanet Chango proporcionó copias de otro proyecto para un monumento a Rodó que Belloni llamó *Serenidad*; el documento carece de fecha por lo que no se puede establecer si se presentó para este concurso o para el anterior.

Belloni ideó los monumentos para ser ubicados, según explicita en el proyecto *Fontana*, en la plaza *de los 33 orientales*, sobre la avenida 18 de julio. En él tuvo en cuenta cómo daría sobre ellos la luz del sol, previendo también la iluminación nocturna.

En el proyecto *Fontana*, el escultor planteó que el centro es la fuente, sus juegos de agua y musicalidad. En ella un friso de bajorrelieves donde se representaban escenas de parábolas seleccionadas de *Motivos de Proteo: La despedida de Gorgias, los seis peregrinos, Lucrecia y el Mago, Hylas*. Propuso variantes en la fuente, una tiene una estructura hexagonal (figura 1) y otra prismática (figura 2). Sobre ellas se asientan tres discos concéntricos de tamaño decreciente en sentido ascendente, y sobre el centro del último surge la figura de Ariel con sus alas desplegadas y sus brazos en alto. Delante de toda la estructura que soporta la fuente, se representa a Rodó sentado sobre una plataforma a la que se accede por tres escalones, presenta sus piernas cruzadas y sus brazos abiertos descansando sobre prismas que se colocan a sus lados y junto a otros de distintos tamaños que forman un podio que rodea al escritor.

36 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 99.

37 Se logró acceder también al proyecto *Fontana* y a las imágenes de los bocetos *Fontana* y *Esperanza* gracias a la colaboración de Yanet Chango, a Fernando Foglino del Museo Virtual Belloni, y al Álbum *La colección fotográfica de José Belloni. Obras en Anáforas*, publicación de la Facultad de la Información y Comunicación.



Figura 1. Proyecto Fontana, Colección fotográfica José Belloni.
Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación.
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211>



Figura 2. Proyecto Fontana, Colección fotográfica José Belloni.
Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación.
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211>

En el proyecto *Serenidad* (figuras 3 y 4), Belloni explicita que las partes arquitectónicas del monumento se desarrollan en horizontal y vertical. La horizontal da origen a una «serena fuente, pues fuente de belleza, de honda y superior belleza es la obra de Rodó.» Una estructura prismática horizontal se coloca sobre un basamento al que se accede por dos escalones y delante «un estanque que se hunde en la tierra» sirve de marco a la figura que representa a Rodó que está colocada en el centro del basamento. El escritor que está sentado, serio y con ceño fruncido, vestido con una toga griega, con un brazo doblado sosteniendo su cabeza y el otro apoyado sobre su rodilla derecha manteniendo un libro. Detrás, sobre su cabeza, un bajo relieve representa a Ariel, colocado a lo largo como si estuviera flotando, «evocación de su libro evangelio de nuestra juventud». Quiso diferenciarlo, según dice en el proyecto, de los «vulgares ángeles de nuestros cementerios [...] consiguiendo [...] la sensación de levedad que tiene que dar el genio del aire». Sobre los prismas esculpió diferentes bajo relieves que conforman un friso «desarrollándose en forma de alas o de libro abierto cuyas páginas están ilustradas con parábolas del escritor.» Eligió las parábolas «más prácticamente plásticas» de *Motivos de Proteo: Los seis peregrinos, La pampa de granito, Lucrecia y el Mago, La despedida de Gorgias*. En la parte posterior grabó un bajo relieve de grandes proporciones en homenaje al libro perdido de Rodó y otros dos relieves representan las parábolas *La emoción del Bárbaro* e *Hylas*. Tres bancos ofrecen descanso y permiten la lectura de las leyendas que reproducen «máximas dictadas por el maestro en su altruista evangelio de esperanza».³⁸

Del proyecto *Esperanza* (figura 5) sólo se accedió a las fotos. Sobre un alto pedestal se visualiza un conjunto de jóvenes de pie, marchando muy próximos entre sí y enlazados por sus brazos y manos, desnudos o cubiertos parcialmente sus cuerpos por túnicas, delante de toda una figura que representa seguramente a Ariel, con sus brazos abiertos. Delante del pedestal, la figura de Rodó de pie sosteniendo un libro entre sus manos. Detrás del pedestal se distinguen distintas figuras, una de ellas sentada y una fuente de forma cuadrangular. En toda la estructura predominan las líneas y ángulos rectos.

38 José Belloni, *Serenidad*, 1941.



Figura 3. Proyecto Serenidad, Colección fotográfica José Belloni. Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211>

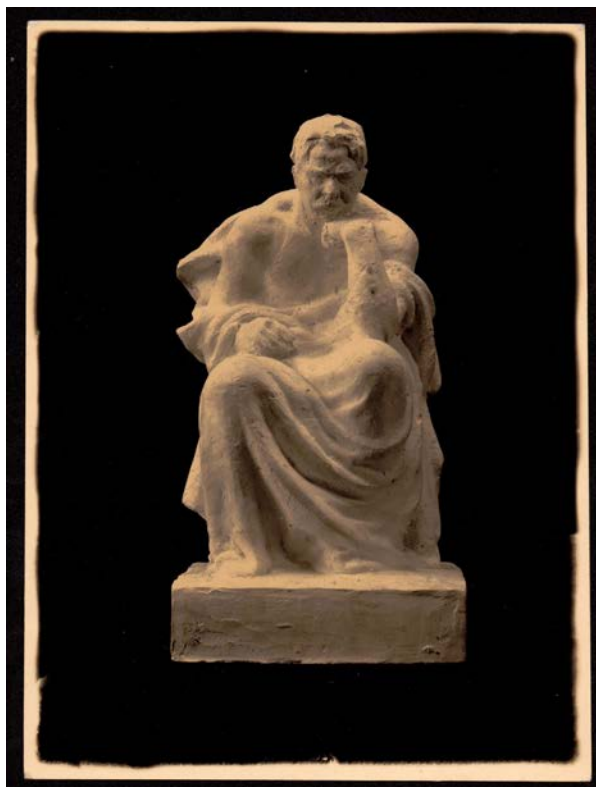


Figura 4. Proyecto Serenidad, Colección Fotográfica José Belloni.
Fuente: Anáforas. Facultad de la Información y Comunicación
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211>



Figura 5. Proyecto Esperanza, Colección Fotográfica José Belloni. Fuente: Museo Virtual Belloni. Colección fotográfica José Belloni (enviada por mail)

Comparando los distintos proyectos se concluye que todos incluyeron la representación de Ariel y de Rodó, aunque tuvieron diferencias en cómo se los representó. Ariel se propuso como escultura exenta en *Fontana y Esperanza* y como relieve en *Serenidad* y, como se verá más adelante, en *Gorgias*, el proyecto ganador. En todos excepto en el segundo aparece solo, en los dos últimos detrás y encima de Rodó, sugiriendo que es producto de su pensamiento mientras que en el tercero está en la parte más elevada de la fuente. En *Esperanza* se lo colocó junto a un grupo de jóvenes a quienes se sugiere que guía. A Rodó lo representó sentado en *Fontana y Serenidad* y de pie en *Esperanza* mientras que en *Gorgias* lo personificó con un busto. Las parábolas fueron incluidas en *Fontana, Serenidad* y en el proyecto ganador. Los tres incluyeron *La despedida de Gorgias* y *Los seis peregrinos*. Seguramente en la evaluación del jurado estuvo presente además de las cuestiones estéticas la claridad con que en la propuesta se transmitía el pensamiento de Rodó, priorizando en las ideas que planteó en Ariel y en las parábolas seleccionadas. En todos los proyectos incluye la presencia de agua mediante una fuente o un estanque.

Raquel Pereda relata que «Belloni trabaja activamente durante varios años en el “Monumento a Rodó” hasta su culminación en 1944 al presentarlo en su taller en tamaño definitivo, a la consideración pública».³⁹

Ese mismo año, el intendente de Montevideo, resolvió por decreto ubicarlo en el Parque Rodó donde continúa hasta el presente.

Análisis pre iconográfico

El monumento se encuentra en un espacio del parque cercano a las avenidas Sarmiento y Julio Herrera y Reissig, desde las cuales se lo ve, pero no se lo puede apreciar en detalle. Está emplazado en una sección del parque delimitada por la senda Vehicular Peatonal, las avenidas Sarmiento y José Requena y García.

El lugar de emplazamiento fue decidido por el intendente municipal Ing. Fabini junto con José Belloni y el director de arquitectura Arq. Eugenio Baroffio «sobre la parte más alta de la margen del lago, en un medio de singulares posibilidades estéticas y paisajistas [...]. El boscaje, la buena Iluminación del lugar y los declives del terreno darán mayor relevancia al monumento».⁴⁰

En el paisaje que lo rodea se destacan un pino de las Canarias, palmeras Washingtonia y Phoenix, magnolias norteamericanas, un *ibirapitá*, un *timbó*, un libocedro,⁴¹ «una hilera de ciruelos de jardín contrasta su colorido con el del granito gris del monumento y el telón de fondo del ibirapitá, entre otros»⁴² En el reacondicionamiento paisajístico realizado en el año 2008 se agregaron *pennisetum rubrum*,⁴³ lavandas, agapantos, jazmines y ligustrinas entre otras especies.

39 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 115.

40 “El monumento a Rodó”, *La Mañana* (Uruguay). 12 de marzo de 1944.

41 El original fue sustituido poco antes de 2008.

42 Jardín en Uruguay. “Ayer estuvimos. El parque Rodó de Montevideo”, enero de 2008, <https://www.jardinenuuguay.com/ParqueRodo/estuvimosrodo1.htm>

43 Yanet Chango, en entrevista telefónica con la autora el 13 de marzo de 2021, comunicó que los desprendimientos de estas plantas activaban la alarma por lo que la IM resolvió desconectarla.



Figura 6. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó,
Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021

El monumento se encuentra apartado de las calles más transitadas, en un espacio al que se accede caminando por varios senderos. Sorprende por sus dimensiones y el conjunto de elementos que lo componen. Los caminos internos permiten rodearlo y observarlo desde diferentes perspectivas; su emplazamiento permite recorrerlo con la mirada de forma pausada y atenta y da lugar a la experiencia estética. Si se lo observa desde el lado del parque se lo visualiza sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada mientras que del lado enfrente a la calle Sarmiento una fuente y la plataforma escalonada separan el conjunto del espectador.

José Belloni, consigna Laroche,⁴⁴ trabajó en el monumento cinco años con la colaboración de los escultores Enna Vanoni y Stelio Belloni, hijo del escultor, y la asistencia de Roberto Fernández y José Pazos. La parte de granito estuvo a cargo de los hermanos Portela y la fundición de Rolando Vignale.

El monumento se compone de un gran basamento de 9 metros de largo y 1 metro de altura sobre el centro del cual se coloca un pilar de 17,11 metros de altura y a sus lados dos grupos escultóricos que representan la parábola

44 Walter Laroche, *Estatuaria en el Uruguay*. Tomo 1 (Montevideo: Palacio Legislativo. Biblioteca, 1980), 154

de *La despedida de Gorgias* a la izquierda y *Los seis peregrinos* a la derecha, cada uno compuesto por seis personajes de aproximadamente 2,5 metros de altura. Debajo de ambos grupos, en el basamento, letras adosadas forman fragmentos del texto de *La despedida de Gorgias*, en el frente: *Por el que me venza, con honor en vosotros* y en el lado posterior: *Maestro por el que te venza con honor en nosotros*. Bajo el grupo que representa *Los seis peregrinos* en el frente: *A un gran amor no hay recuerdo que no se asocie* y del lado posterior: *Un gran amor es el alma misma de quien ama*.

En el pilar central un relieve de una figura masculina joven representa a Ariel y debajo, sobre un pedestal se encuentra un busto en cuya base se lee *José Enrique Rodó* y debajo, en el pedestal la fecha de su nacimiento y muerte: *1871- 1917*. Del lado posterior el pilar está subdividido en tres espacios rectangulares en donde se reitera el relieve de un niño representando tres momentos de la parábola *Mirando jugar a un niño* y arriba grabada la frase *No hay límite donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción*. Delante del basamento una fuente con la forma de una parábola completa el monumento.



Figura 7. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 12 de marzo de 2021

Los grupos escultóricos y el busto de Rodó son de bulto redondo, la figura de Ariel está tallada en relieve alto y medio, las escenas de *Mirando jugar a un niño* y las letras arriba de ellas son esculpidas en bajo relieve.

En cuanto a los materiales, la parte arquitectónica de la obra, base, pilar y fuente, está construida en granito gris sobre el que se tallaron los relieves; el busto de Rodó, los grupos escultóricos y las letras añadidas al basamento, en el pilar y busto son de bronce estatuario.⁴⁵

Se distinguen formas de representación figurativas y academicistas. El busto de Rodó es naturalista pero idealizado, representa al escritor con sus rasgos característicos y en un momento de reflexión. Si bien tiene un parecido fisonómico con las fotografías del escritor, Belloni acentúa su ceño fruncido y lo representa con un aspecto mayor al de las últimas fotos. El relieve de Ariel es una alegoría del genio, lo representa joven y de acuerdo al canon de belleza griego clásico, los grupos escultóricos y el niño presentan un naturalismo idealizado porque se ajustan al canon clásico en sus proporciones y en las posturas que son equilibradas, presentan en general movimientos leves, aunque algunas poses y gestos son teatrales, un tanto exageradas; tienen diferentes expresiones faciales, pero todas manifiestan serenidad. Las partes desnudas de los cuerpos de los grupos escultóricos lucen una musculatura y proporciones que coinciden con el canon de belleza clásico. Se aplica además la técnica de tela mojada que deja visible la anatomía que la tela cubre. Se constata que Belloni buscó plasmar en las representaciones de las figuras un aspecto similar a como se presentaban en la Grecia clásica, el conjunto tiene una impronta clásica, moderada, mesurada, acorde con Rodó y la temática seleccionada para representar. El tamaño de los personajes es mayor al tamaño natural de un hombre y un poco mayor a cómo eran representados los atletas griegos⁴⁶ en la época clásica.

Belloni, sostiene García Esteban, cultiva «el naturalismo [...] es, fundamentalmente modelador. Quiere decir que desarrolla y concreta la forma a partir del barro. Si en algunos monumentos [...] sigue de cerca la minucia descriptiva, ello no otorga al total, compromiso justo con la realidad».⁴⁷

El conjunto es bifronte, sólo observándolo desde los dos frentes se puede apreciar la totalidad de lo que representa y leer los textos que contiene, pero

45 90% de cobre, 10% de estaño.

46 El *Doriforo* de Policleto, canon de la escultura clásica griega, mide 2, 13 m. de altura

47 Fernando García Esteban, *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*, (Montevideo: Universidad/Publicaciones, 1970), 110.

además se debe circular y observar las escenas desde diferentes perspectivas para captar los gestos, actitudes y cómo se relacionan entre sí los distintos personajes. De todas formas, uno de los frentes es el principal.

El espejo de agua que configura la fuente duplica la imagen, refleja los cuerpos escultóricos, la aleja del espectador y define e incrementa los espacios de contemplación.

El pilar es el eje central del monumento que dota al conjunto de una gran verticalidad que es contrarrestada por la horizontalidad del basamento y las figuras colocadas sobre el mismo.

El conjunto escultórico es armónico, equilibrado y simétrico. Los grupos escultóricos están ubicados a ambos lados del pilar y tienen la misma cantidad de personajes, todos están de pie y en cada conjunto uno de los personajes está separado del resto, con lo que se genera un espacio vacío entre el personaje y el grupo.

En el frente principal, del pilar adosado al pilar central, emerge la figura de Ariel, cuyas piernas, talladas en un relieve medio, surgen por encima de la cabeza de Rodó, su tronco erguido, brazos en alto uno y el otro flexionado rodean la cabeza alzada que mira hacia arriba y a la izquierda, todos tallados en un alto relieve. De su cuerpo surgen alas que desde el pilar adosado continúan por el pilar central prolongándose en líneas verticales talladas que terminan en el borde superior del pilar. La figura de Ariel acompaña y acentúa el sentido ascensional del pilar central.

El otro frente del pilar se encuentra subdividido en espacios rectangulares. El inferior y superior de mayor tamaño enmarcan tres escenas de la parábola *Mirando jugar a un niño* colocados uno sobre el otro en espacios de igual tamaño. La escena inferior representa al niño con una copa y un junco, la del medio al niño llenando la copa de arena y la superior al niño alzando una copa con flores.

El grupo que representa *La despedida de Gorgias*, ubicado a la izquierda del busto de Rodó está conformado por seis personajes, el Maestro y cinco discípulos, el primero separado y de frente al resto, vinculado a través de las posturas, gestos y miradas, distanciado por un espacio vacío mientras que los cinco discípulos están a escasa distancia uno de otro. Todos los personajes están de pie vestidos con túnicas características de la antigua Grecia. La del Maestro cubre totalmente su cuerpo mientras que las otras son hasta arriba de la rodilla o están abiertas, dejando visible una pierna o todo el cuerpo desnudo

a excepción de la pelvis. Gorgias extiende su brazo izquierdo en dirección al grupo y en el derecho, flexionado, sostiene una copa. Los discípulos están en diferentes posiciones de perfil, con las piernas extendidas o levemente flexionadas, mirando al Maestro, tres adelante y dos atrás, con sus brazos extendidos o flexionados, uno de ellos o ambos, hacia el Maestro, sosteniendo con la mano una copa⁴⁸.



Figura 8. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó,
Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021.

48 Tres copas han sido hurtadas desde la última restauración del monumento sostuvo Yanet Chango en comunicación telefónica con la autora el 13 de marzo de 2021.





Figura 9. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, *La despedida de Gorgias*, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021.

El grupo que representa a *Los seis peregrinos*, ubicado a la derecha del busto, también está conformado por seis personajes de pie, uno de ellos distanciado del resto. La diferencia es que todos miran hacia la misma dirección, al frente, excepto uno que gira su cuerpo y mira hacia atrás; cierra el grupo por detrás un perro. Los dos que van adelante llevan bastones, el primero es simplemente una rama fina y larga.

Ambos grupos tienen dimensiones, composición, ritmo, formas, líneas y direcciones similares, además de estar hechos con el mismo material, por lo cual el color es el mismo y la luz, tanto diurna como nocturna, se refleja en ellos de manera similar y produce efectos y una duplicación similar en el espejo de agua. Todo lo expuesto acentúa el equilibrio y la simetría del conjunto.



Figura 10. Monumento homenaje a José Enrique Rodó, Parque Rodó, *Los seis peregrinos*, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021

Análisis iconográfico

En el proyecto *Serenidad* Belloni explicitó sus intenciones respecto al monumento a Rodó.

El valor intrínseco de la obra emana del valor real de su autor [el homenaje] tiene que ser en conjunto al autor y a su obra.

Por ello hemos querido dar a la figura de Rodó toda la importancia que merece nuestro gran escritor presentando al mismo tiempo su obra de modo tal, que de ella emane una fácil y valiosa enseñanza.⁴⁹

El escultor buscó plasmar en el monumento a Rodó y a su obra; representó personajes, escenas y fragmentos de dos de sus libros: *Ariel* y *Motivos de Proteo*. Incluyó datos identitarios del escritor: su nombre y las fechas de su nacimiento y muerte, también frases breves de las tres parábolas representadas.

49 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

Belloni conocía y admiraba la obra de Rodó. En la investigación constaté que en su biblioteca⁵⁰ tenía varios libros suyos que se conservan en el Museo Taller: *Camino de Paros*, *Motivos de Proteo*, *El mirador de Próspero*. Los ejemplares tienen anotaciones y subrayados realizados por el escultor. En el índice de *Motivos de Proteo* subraya con lapicera únicamente dos parábolas: *Los seis peregrinos* y *La despedida de Gorgias* mientras que *Mirando jugar a un niño* está señalado con una flecha. En los textos también hay subrayados y anotaciones que demuestran una lectura atenta.

Los textos representados tienen subrayados en los personajes y anotaciones como «copa», «sensual» al costado de Merión, o «Nearco = fraile su vestidura en zayos» lo que demuestra que los leyó en el marco de la elaboración del proyecto del monumento y fue pensando de qué manera representar a los personajes, qué objetos incluir y qué sensaciones transmitir con ellos. Merión es el joven que se embriaga y al que sus compañeros finalmente encuentran y les alarga la copa, Nearco es quien abandona primero al grupo porque decide quedarse porque «sí hay tanto y tan desamparado dolor, tanto abandono y tanta impiedad, cerca [...] donde emplear la caridad que nos inflama, porqué buscar objeto para él en climas extraños y remotos?».⁵¹

Cuando estaba finalizando el monumento en el parque, Belloni le dijo a Mario G. Bordoni⁵²

En el eje del monumento surge, de la materia árida y fría, el genio de Ariel y ella va transformándose por la sola virtud su espiritual presencia en fuerza del Bien y anhelo de cultura, sintetizado en una aspiración de vuelo.

Las alas no están bien definidas en el granito; las representan esas curvas que ascienden y se diluyen en la piedra.⁵³

Belloni explica cuál es el eje del monumento de lo que se deduce cuál es el frente principal. Allí colocó a la representación de Ariel y de Rodó en el frente del monumento que mira hacia el parque. Eligió para ubicar en el eje y centro del monumento el nacimiento de Ariel, personaje del libro que lleva su nombre, obra que tenía un mensaje para la juventud de América y que llevó al escritor a ser reconocido fuera de fronteras. Colocó a Ariel surgiendo por

50 A la que accedí a través de Yanet Chango, quien sacó fotos y las compartió.

51 José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo* (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976), 221.

52 Mario C. Bordoni, político y periodista, en 1946 figura con el número 118 como candidato al senado de la República en la lista única batllista para el gobierno nacional, senado y gobierno municipal de Montevideo.

53 Mario Bordoni, “Monumento a Rodó”, *Revista dominical de El Día* (Uruguay), 2 de febrero de 1947.

encima de la cabeza de Rodó que mira hacia abajo, en clara alusión a que es producto de su pensamiento.

La representación de Ariel concuerda en gran parte con la descripción que hace Rodó en *Ariel* del genio del aire que representa la parte noble del espíritu, la razón y el sentimiento, el móvil desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la inteligencia, orientación moral que trasmite en *Ariel* y reafirma en sus obras posteriores, idea central del pensamiento del autor.

Desplegadas las alas, suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce demasquinaba de oro; erguida la amplia frente, entreabiertos los labios por serena sonrisa, todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo; y con inspiración dichosa, el arte que había dado firmeza escultural a su imagen, había acertado a conservar en ella, al mismo tiempo, la apariencia seráfica y la levedad ideal.⁵⁴

Belloni opta por el relieve, no por la escultura exenta, y por el granito en lugar del oro, pero en lo demás su representación coincide con el texto de Rodó. Si bien el bulto redondo hubiera destacado más la figura, esta forma de representarlo refuerza la idea de que *Ariel* es una creación del escritor.

El artista representó en el monumento escenas de tres parábolas y ejecutó la fuente con la forma geométrica de una parábola.

La parábola –narración figurada, de la cual se deduce, por similitud o analogía, una verdad importante o una enseñanza moral que no se encuentra explícita– era la forma predilecta de expresión de Rodó.

A la izquierda representó la escena de una parábola ambientada en la Grecia clásica, el último brindis al que Gorgias invita a sus discípulos. De un lado el filósofo griego condenado a muerte porque sus enseñanzas fueron consideradas peligrosas para las polis, del otro los discípulos mirándolo. En la composición de la escena está implícita las características asimétricas de la relación maestro alumnos. Lucio había propuesto: «Jurémosle ser fieles a cada una de sus palabras», idea que el maestro rechazó y tras explicar sus fundamentos pregunta a Leucipo, su discípulo más lúcido, «¿por quién será nuestra postrera libación?» A lo que el joven responde: «Maestro, por quien te venza, con honor, ¡en nosotros!» Debajo del grupo, en el frente principal

54 José Enrique Rodó, *Ariel* (Biblioteca virtual universal, 2003, original 1900), 2.

se leía⁵⁵ *Por el que me venza, con honor en vosotros*, en tanto en el otro frente se leía *Maestro por el que te venza con honor en nosotros*.

Eduardo Vernazza, escribió

Se evoca a Gorgias, incitando a sus discípulos a la búsqueda de la verdad perfecta, a la verdad superior a su misma verdad, aun cuando destruya su propia enseñanza. Gorgias va a morir y hay infinita nobleza en el gesto, porque sabe que en una sola vida no puede haber la única perfección del Bien y del Saber.⁵⁶

La búsqueda de la verdad, es el bien, acerca a la perfección; antes de morir el maestro deja esa última enseñanza y los invita a que lo superen. El mensaje de Gorgias es que no tomen sus enseñanzas como una verdad absoluta, sino que piensen por sí mismos, busquen la verdad y lo superen. Según Ardao es «la más excelsa de sus parábolas, aquella cuya moral *va contra el absolutismo del dogma revelado de una vez para siempre*».⁵⁷

El propio Belloni homenajea, según la Memoria descriptiva del proyecto interactivo del monumento, a su maestro en Suiza, Luigi Vasalli, con quien se formó como escultor, y lo incentivó a seguir su propio camino.⁵⁸

A la derecha, representa la parábola de los seis peregrinos en el momento en que los jóvenes inician la marcha hacia un puerto en la isla de Eubea⁵⁹ a encontrarse con el maestro Endimión con quien emprenderán una misión evangelizadora siguiendo la ruta de Alejandro Magno. Agenor más adelantado, Indomeneo y Nearco en un segundo lugar, seguidos por Lucio, Merión, Adimanto y su perro. En el recorrido cinco de ellos se detendrán por diferentes razones, auxiliar y curar a un pastor herido, escuchar las historias y mitos relatados por un cantor, colaborar en la vendimia; cuatro abandonarán el viaje y el propósito que los había unido, por diferentes razones, desarrollar la misión en el lugar, no partir lejos, otro retoma su fe anterior, su vocación no era realmente la que pensaba, encuentran otros caminos a seguir o por temor a enfrentar la severidad del maestro a quien creía molesto por la demora. Solo

55 Las letras de bronce han sido todas retiradas por la IM según informó el guardia de seguridad en el parque en comunicación con la autora el 12 de marzo de 2021.

56 Montevideo Antiguo, “Monumento a José Enrique Rodó”, 17 de abril de 2017

57 Arturo Ardao, *Etapas de la inteligencia uruguaya*. (Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, 2017), 254.

58 IM. montevideo.gub.uy, 2019.

59 Ubicada en el mar Egeo, próxima a Atenas.

dos mantienen su vocación y llegan al destino: Agenor, movido únicamente por su objetivo final e indiferente a todo lo demás, se adelantó y fue el primero en llegar a la meta, e Idomeneo quien se detuvo ante las diferentes situaciones que se presentaron, se involucró y participó en ellas al mismo tiempo que se detuvo a sentir y gozar de la naturaleza con el consecuente retraso en alcanzar la meta. La parábola presenta los diferentes recorridos que transitan los hombres en el encuentro de su vocación, las distintas formas de desarrollarlas y las distintas actitudes ante las experiencias que presenta la vida.

En la parte posterior del pilar, eje del monumento, representa tres momentos de la Parábola *Mirando jugar a un niño*, el momento en que el niño experimenta el sonido que hace el junco en el vidrio, luego cuando llena la copa de arena y por último cuando coloca flores en la copa. Presenta diferentes pasos de la experiencia que desarrolla el niño, la exploración, la búsqueda y encuentro de la solución a la frustración producida porque no lograba producir sonido, la resolución del problema al encontrar otra utilidad al objeto; en síntesis, presenta la experimentación, la búsqueda de caminos ante el fracaso y la superación. Es interesante que Rodó vincule el proceso del conocimiento y el aprendizaje con un juego y que Belloni seleccione esta parábola, porque esa concepción no era habitual en sus respectivos contextos, incluso no lo es en el actual, a pesar de que se ha demostrado que jugando se logran aprendizajes significativos.

Belloni representa en el monumento, además de al escritor, ideas claves de su pensamiento: el ideal espiritual y moral que debe ser el orientador de la vida, la búsqueda de la verdad por uno mismo, el rol del maestro en orientar hacia la autonomía del pensamiento, la búsqueda de la vocación y la existencia de diversidad de caminos a seguir en la vida, el camino de acceso al conocimiento, la experimentación y la frustración como parte del proceso.

El conjunto tiene, como se analizó en el análisis pre iconográfico, por sus aspectos formales características clásicas: el equilibrio, la simetría, la serenidad, la separación del conjunto escultórico del terreno por el que se circula, su ubicación elevada y sobre una plataforma. Los personajes representados también son ejecutados siguiendo el ideal clásico y sus vestimentas son las características de Grecia y el mundo antiguo.

Según Miriam Hojman José Belloni y Edmundo Prati «representaban las caras más visibles de la oposición hacia las nuevas manifestaciones escultóricas que estaban en auge, y de la defensa de la escultura tradicional con cánones

estéticos decimonónicos»⁶⁰ que tenían como modelo el arte greco romano. Su ideal de belleza era platónico «Lo bello es el esplendor de lo verdadero» respondió en 1965 y afirmó: «Para el auténtico artista imitar la naturaleza no es otra cosa que imitar la suprema obra del creador (Hojman, 2017, pág. 129).⁶¹

Los temas de los grupos escultóricos corresponden uno a la Grecia clásica y el otro al cristianismo primitivo. El tema de los relieves, Ariel y el niño jugando, trasciende una época concreta, puede ubicarse en cualquier tiempo, aunque el relato del primero se inscribe en la época moderna dado que Próspero y Ariel son el maestro y el genio de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare escrita en 1611.

Análisis Iconológico

Aún no se había decidido el emplazamiento de la escultura cuando en 1943 un cronista ve el boceto en la casa/taller del escultor, ubicada en la calle Dighiero, y sugiere que sea en el parque Rodó donde se localice.

El problema de la ubicación para un monumento de tal tamaño parece grave. No hay que dudar que el sitio adecuado será el Parque Rodó La ubicación parece tanto más esencial, que esta gran obra podría significar, por decir así, una especie de Acrópolis nacional y artística de nuestra capital.⁶²

El monumento finalmente será emplazado en el Parque Rodó, en una parte elevada y sobre una plataforma escalonada. Se puede hacer un paralelismo entre el monumento y la Acrópolis griega.

La Acrópolis se localizaba en una parte elevada dentro de las polis, era un espacio sagrado, donde se ubicaban los principales templos, destinado a las procesiones religiosas, al desarrollo del culto de los ciudadanos, al ejercicio de su derecho a participar en la vida de la ciudad y al disfrute del arte. Los templos en Grecia se colocaban sobre la crepidoma, que consistía en una plataforma escalonada.

60 Miriam Hojman, “Arte y espacio público montevideano (1949-1973)”. (Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2017), 129.

61 Hojman, “Arte y espacio público montevideano”, 129

62 *El Plata*, 28 de mayo de 1943.

El monumento también está sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada. Así como los relieves del exterior de los templos griegos recordaban a los ciudadanos episodios de su historia y mitos que tenían como finalidad educar al ciudadano, el monumento fue concebido como un «templo laico» con el propósito de transmitir a los ciudadanos uruguayos ideas y valores que Rodó había plasmado en su obra, y enseñar quién fue el pensador allí representado.

La ubicación excéntrica del monumento, distante de las grandes avenidas, pero de fácil acceso por las vías peatonales, sigue una línea de tratamiento urbano que recoge, según consigna García Esteban⁶³, la influencia griega y romana que ubicaba de esta forma los objetos artísticos que procuraban incidieran sobre la sensibilidad e ideas de los habitantes, los cuales debían dirigirse voluntariamente hacia ellos y detenerse, estar un tiempo en el lugar para apreciarlos.

Corresponde al modelo de intervención en el espacio público que García Canclini distingue como «obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes»⁶⁴

En 1954, cuando se lo consultó a Belloni sobre la ubicación asignada al monumento respondió

Debería verse mejor. Rodó fue un helénico. O frente al ágora o al mar. Encuentro continuo de culturas y civilizaciones en las que confluían, sin afán pedagógico, pensamiento y estética. Abajo, en una especie de plataforma, deberían estar sus parábolas y “Ariel”. Esto es, como prolongación del mármol, el libro para las desconcertadas generaciones de hoy, el libro que fija normas para la mente y adoctrina⁶⁵

Belloni quiso darle al monumento un aspecto helénico y lo proyectó como un espacio de educación y reflexión. Fue pensado para que el espectador se detuviera, observara, analizara y se vinculara con las escenas e ideas allí representadas.

Entrevistado por Andrés de Armas Belloni afirmó «De toda mi obra, lo que más me convence es el monumento a Rodó».⁶⁶

63 García Esteban, *Escultura y medio urbano*, 40.

64 Hojman, *Arte y espacio público montevideano*, 190.

65 Anáforas. Álbum n° 5 de José Belloni. (Facultad de Información y Comunicación, 2019)

66 De Armas, A. Belloni, el artista del pueblo. *El Día*, 28 de junio de 1962.

Pereda recoge esta frase y sostiene

El escultor sentía admiración por el pensamiento del ilustre escritor y experimentaba como propias las ideas que este sustentaba. En ese orden le era fácil proyectar una obra que simbolizara uno de los aspectos trascendentes de la filosofía de Rodó, lo difícil era hallar la concepción plástica que identificara la idea con la forma. Pero el artista quedó satisfecho con la solución elegida.⁶⁷

En el proyecto *Serenidad* Belloni manifestó la admiración que sentía hacia el escritor del cual dice que fue «Maestro y mago», por su enseñanza y por crear belleza; refiriéndose a *Ariel* señala: fue el «evangelio de nuestra juventud».⁶⁸

Consultado sobre cuáles eran sus obras preferidas Belloni respondió «la obra que más quiero es el Monumento a Rodó, pero la que ha proporcionado mayores satisfacciones ha sido La Carreta» a diferencia de La carreta «Rodó [...] es más complicada. Sus figuras encierran un simbolismo que no llegan a la masa popular».⁶⁹

El artista era consciente de las dificultades para interpretar el monumento para el público en general y en particular el que desconociera la obra del escritor en su época. Hoy la dificultad persiste, tanto para comprender el conjunto como los elementos y las ideas allí representados. No es posible comprender lo que los elementos simbolizan si no es precedida por la lectura de las obras o la explicación de un especialista.

Cuando Belloni esculpió la cabeza de Rodó y talló en el granito la esfinge de Ariel no con las alas cerradas por la derrota del sueño, sino distendidas verticalmente para el espacio como para iniciar el vuelo Trazó los grupos de los filósofos y de los peregrinos, no hizo sólo un gran arte [...] plástico, sino creó símbolos que colocan al escultor en la órbita del más alto pensamiento americano.

[...]

Belloni vivió el americanismo latino de Rodó y el ideal del predicador, y la palabra evangelizadora del Maestro tomaron forma en el bronce y en el granito.

Georgias había descubierto nuevos caminos, proferido nuevas y extrañas palabras, enseñado nuevas interpretaciones. Moría por eso. Los 6 peregrinos

67 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 115 y 116.

68 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

69 Anáforas. Álbum n° 5 de José Belloni ,139

es la parábola de la fuerza y la flaqueza, la fidelidad y la cobardía, la convicción y la duda.⁷⁰

En *Ariel* Rodó identifica a las civilizaciones clásicas y al cristianismo como los «dos impulsos históricos que han comunicado a nuestra civilización sus caracteres esenciales, los principios reguladores de su vida». ⁷¹ Al elegir Belloni un relato de Rodó representativo de cada una de esas civilizaciones, integró en el monumento la idea de las influencias que Rodó reconoce en la cultura latinoamericana: la griega y la cristiana.

Belloni en el proyecto *Serenidad* explicitó «serena fuente, pues fuente de belleza, de honda y superior belleza es la obra de Rodó». ⁷²

Todo el monumento transmite serenidad y la fuente que integra el conjunto, cuya agua está quieta, refuerza esa sensación. La fuente representa además simbólicamente al escritor y su obra como germen de pensamiento, generador de un mensaje que mana, fluye y enseña, elige además para su diseño la figura de una parábola que es la forma literaria preferida por el autor, además de representar tres de ellas en el monumento.

Según Pereda eligió tres parábolas para hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cada figura, es un símbolo vivo del pensamiento rodoniano. *Los seis Peregrinos* es la parábola de la fidelidad y la cobardía, la fuerza y la flaqueza; están la naturaleza, el arte, la caridad, el sensualismo, la convicción del verdadero creyente, la entereza y la firmeza de quien no duda ante la misión a cumplir, la cobardía de quien no va más allá, el entusiasmo de la juventud para emprender la marcha redentora. ⁷³

Belloni esculpió en el centro del monumento la figura de Ariel, genio alado que representa el ideal a seguir por la juventud de América. Al ubicarlo en el centro y sobre la figura de Rodó que parece estar reflexionando, hace un paralelismo entre Rodó y Próspero y la magia que lo libera. El escritor Emilio C. Tacconi⁷⁴ interpreta que el espíritu de Rodó está en Ariel y que

70 Manoelito de Ornellas, “El arte de Belloni. Intérprete del Americanismo”, *La Mañana*, 25 de noviembre de 1941).

71 Rodó, *Ariel*, 25

72 José Belloni, *Serenidad*, 1941.

73 Pereda, *Uruguay. 12 escultores*, 116 y 117

74 Escritor y dramaturgo uruguayo, 1895-1988.

por ello eligió Belloni el granito para esculpirlo, para plasmar la sensación de espiritualidad «Color nube; color lejanía; color atmósfera».⁷⁵

Mario Bordoni, quien entrevistó al artista cuando estaba finalizando el monumento en el Parque Rodó, señaló: «Belloni ha creado el monumento a Rodó, considerándolo algo así como una apoteosis a Ariel, que evoca con rasgos arquitectónicos la obra cumbre del pensador y prosista».⁷⁶ El lugar de Ariel en el monumento coincide con el que ocupa, según la interpretación de Belloni, en el pensamiento de Rodó.

El conjunto expresa además los valores estéticos clásicos que, según el escultor, eran los del escritor. Así lo manifestó cuando dijo «Rodó fue un helénico». Plasmó en el monumento esa idea sobre la sensibilidad y la visión de Rodó a través de sus aspectos formales: simetría, equilibrio, proporciones, vestimenta, y de los temas que eligió representar, que abordan una visión del ser humano, de la educación, del acceso al conocimiento y de acercamiento a la verdad características del mundo clásico griego.

Belloni admiraba y compartía el pensamiento de Rodó, según él mismo lo manifestó. El monumento encarna ideas que *Ariel* y *Motivos de Proteo* contienen: la búsqueda de la vocación, de la verdad, el afán de superación, la prioridad de lo espiritual sobre lo material, la importancia del maestro en cuanto a que presenta oportunidades de aprendizaje y plantea problemas, pero la autonomía de cada uno en el camino a seguir. En síntesis, la prioridad de seguir un ideal espiritual-moral sobre uno material, el carácter dinámico del pensamiento, del conocimiento, del aprendizaje y de la vida. El pensamiento y el conocimiento como una construcción, la vida como un camino. La oposición al pensamiento dogmático y a un modelo pre establecido.

El escultor seleccionó ideas de Rodó que sintetizaran su pensamiento y buscó representarlas plásticamente de forma tal que educaran a los espectadores. Destacó su visión del rol del intelectual, tema que fue discutido en la época de Rodó, a raíz del caso Dreyfuss⁷⁷ y el mensaje que quiso transmitir a los jóvenes.

75 Emilio Tacconi, “Monumento a Rodó”, *Suplemento dominical El Día*, 12 de setiembre de 1976.

76 Bordoni, “Monumento a Rodó”

77 Alfred Dreyfuss fue acusado falsamente de alta traición. El caso hizo aflorar el antisemitismo de la III República y dividió profundamente al país durante décadas. El papel jugado por Emile Zola denunciando las irregularidades del proceso fue clave en la defensa y en la revisión del caso.

El jurado adjudicó el primer premio al boceto *Gorgias* de Belloni seguramente porque además de las razones estéticas evaluó las ideas de Rodó que sintetiza y trasmite.

El monumento tenía además del fin conmemorativo un fin didáctico, tenía como objetivo no olvidar al personaje ni a sus ideas, para lo cual representa al escritor y a los valores que buscó transmitir, que fundamentaron que se lo reconociera como el «Maestro de la juventud de América».

El intendente de Montevideo, Andrés Martínez Trueba,⁷⁸ en el discurso que dio al inaugurarse el monumento, el 27 de febrero de 1947, señaló respecto a la obra «Enriquecemos, pues, con ella, el acervo artístico de la ciudad y ofrecemos a la meditación del pueblo, por lo que trasunta, una enseñanza permanente de voluntad, de idealismo, de fe, que estimulará su educación espiritual».⁷⁹

Está presente en el discurso de Martínez Trueba la concepción que los políticos reformistas tenían desde comienzos de siglo sobre la función educativa del arte en el espacio público, la transmisión de valores a los ciudadanos. En las palabras del intendente, se constata la continuidad de esa concepción, al menos en este político batllista, hacia mediados del siglo.

Martínez Trueba refiere al monumento como «joya del arte de Belloni», «valiosísima contribución a la cultura», «esplendorosa obra de arte», «armoniosa obra de arte con que la Nación quiere materializar su homenaje a la excelsitud del pensador, el filósofo, el humanista -en el sentido clásico del vocablo- el artífice eximio de la palabra que honró el arte de su patria y enalteció la literatura americana, José Enrique Rodó».⁸⁰ Elogió profusamente tanto al monumento como a Rodó.

En esos años parte de los uruguayos y uruguayas alfabetizados seguramente conocían las obras y los personajes representados en el monumento, dada la influencia que Rodó había tenido en ellos o en quienes fueron sus docentes, por lo cual es posible que el monumento cumpliera ese propósito.

78 Andrés Martínez Trueba (Florida 1884 -Montevideo 1959) Inició su militancia política activa desde muy joven en el Partido Colorado, bajo la tutela de José Batlle y Ordóñez del cual fue discípulo. En 1919 fue elegido como diputado nacional, puesto para el que fue reelegido en dos ocasiones. En 1926 ocupó el cargo de secretario general del grupo batllista de su partido y posteriormente senador nacional. Propuesto para la presidencia por su partido resultó electo el 1 de marzo de 1951 (Biografías.com). Fue intendente de Montevideo entre 1947 y 1948.

79 Anáforas, Facultad de la Información y Comunicación, Álbum n° 3 José Belloni, 12. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444>

80 Anáforas, Álbum n° 3 José Belloni, 124. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444>

El monumento, ubicado en el Parque Rodó, homenajeó a la figura del escritor y a su obra con la intención de que el homenaje se prolongara en el tiempo, y con la finalidad de que, a partir de la obra escultórica, el ciudadano se instruyera y reflexionara sobre las ideas y los valores que representaba. Esto sólo sería posible, tanto en aquellos años como en la actualidad, conociendo los textos a los que refiere o con la mediación de un especialista.

El historiador E. Gombrich pregunta ¿en qué medida los monumentos públicos satisfacen la función de mantener vivo el recuerdo de una persona representada? Responde afirmando el fracaso total de las estatuas en ese intento. Señala que influye la localización y lo que lleva asociado «la fuerza de la localización y el poder energético que proporcione».⁸¹

Quienes decidieron dónde localizar la escultura de Rodó tuvieron presente la importancia de la ubicación y eligieron un lugar estratégico. De todas formas ¿fracasaron en el intento de mantener vivo su recuerdo?

No incluyeron la interacción del público, el contacto físico de este con el monumento, sino que establecieron distancia. En la actualidad los niños suben al monumento y juegan en él lo que puede verse como otro fracaso. Otra interpretación es la que sugiere Gombrich «La escultura de exteriores guarda dentro de sí suficiente potencial para asumir cierta vida propia».⁸²

Reflexiones finales

El monumento a José Enrique Rodó es una presencia contundente en el parque. El conjunto escultórico representa a Rodó y expresa su posición ideológica e ideas claves de su pensamiento, también presenta personajes y escenas de dos de sus obras: *Ariel* y *Motivos de Proteo*.

Belloni priorizó plasmar en el conjunto escultórico los valores del mundo clásico griego que Rodó compartía: el orden, la moderación, el humanismo,⁸³ la búsqueda del conocimiento, de la verdad y de la superación. Destacó la importancia de los valores espirituales, de la búsqueda de un ideal personificado en Ariel. También la concepción que el escritor tenía del rol docente: impulsar a los alumnos a pensar por sí mismos y a superar al maestro. El monumento

81 Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 158.

82 Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 158.

83 La valoración del hombre, lo humano para los griegos y para Rodó es masculino.

representa además su defensa de la libertad de pensamiento, de opciones en la vida, de vocaciones y las dos influencias que Rodó identificaba en la cultura latinoamericana: la griega y la cristiana.

La erección de un monumento no alcanza para mantener viva la memoria o el legado de una persona destacable o educar ciertos valores que se considera importante transmitir a las generaciones actuales y futuras de una República. Es necesario relacionarlo con vivencias, con sentidos, y ello requiere la explicación de mediadores, docentes, guías, cartelería, etc.

Desde esa perspectiva, la App *Parque Rodó* de la IM es una acertada propuesta que permite el acceso a una información mínima de lo que el monumento representa. Es necesario una mayor difusión para cumplir con el objetivo que persigue: democratizar el acceso a la cultura y al arte.

Sería interesante que los docentes de Historia del Arte de Enseñanza Secundaria analizáramos este monumento en clase. Permitiría acercar a los estudiantes al pensamiento de Rodó, a una época de la historia del Uruguay y de América Latina, a una manera de comprender la función del arte en los espacios públicos. También haría posible analizar una corriente dominante en el arte y en particular en la escultura en el mundo occidental desde fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX, aún presente, y conocer la obra de un escultor uruguayo muy importante como fue Belloni. Además, habilitaría a debatir acerca del vínculo entre arte e historia, arte y memoria, arte y política, arte y pensamiento, arte y educación, entre otros.

Durante las visitas realizadas en el transcurso de la elaboración de este trabajo, observé que varias personas que pasaron frente al monumento se detuvieron a mirarlo, intuyo que impresionados por el tamaño del monumento y la imagen que proyecta, la curiosidad y el interés por comprender. Los niños lo usaban como un espacio para el juego y la imaginación.

Este trabajo pretende contribuir a aprovechar el potencial que ofrece esta escultura y a evitar su fracaso como monumento público.

Otro aspecto que se desprende de lo desarrollado es el problema del mantenimiento de los espacios públicos y de los bienes artísticos y culturales allí emplazados y en particular de los que pueden tener algún valor de cambio. El deterioro que sufrió el monumento antes de su restauración y en el corto tiempo transcurrido después de la misma demuestra que no sólo se necesitan recursos materiales, sino que son necesarias políticas culturales dirigidas a propiciar la convivencia ciudadana y el cuidado de los bienes públicos, y

recursos humanos y materiales sostenidos en el tiempo para que sea posible el conocimiento y el disfrute del espacio y los bienes públicos.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo. *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Acosta, Yamandú. “La filosofía de la historia en América”. *Cuadernos de Historia de las Ideas*, 29-48. Montevideo, 2008.
- Acosta, Yamandú. *Pensamiento uruguayo*. Montevideo: Nordan-Comunidad, 2012.
- Anáforas. Álbum n° 5 de José Belloni. *Facultad de Información y Comunicación, 2019*, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45567?mode=full>
- Anáforas. Álbum n° 3 de José Belloni. *Facultad de Información y Comunicación, 2019*, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444>
- Anáforas. Colección fotográfica José Belloni. Obras. Facultad de la Información y Comunicación. 2019, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46211>
- Ardao, Arturo. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, 2017.
- Aristondo, Gracilela “La legislación de la vivienda popular en el Uruguay del siglo XX”. *Scripta Nova. Revista electrónica de la Universidad de Barcelona*, Volumen IX (2005), <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-29.htm>
- Baroffio, Eugenio. *Estatuaria urbana de Montevideo*. Montevideo: Estatuaria urbana de Montevideo, 1948
- Barrán, José Pedro. *Los conservadores uruguayos (1870-1933)*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.
- Barrios Pintos, Aníbal. *Montevideo. Los Barrios I*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.
- Belloni, José A. Museo virtual Belloni, 2020 <https://drive.google.com/file/d/14Si0Yc69662gK1IEoqch4EIw9QO2htz1/view>

- Biografías.com. Martínez Trueba, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=martinez-trueba-andres>
- Belloni, José. *Fontana*. Montevideo, 1941. Proyecto mecanografiado.
- Belloni, José. *Serenidad*. Montevideo, 1941. Proyecto mecanografiado.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Lerena Juanicó, “Cómo ha de ser el monumento a Rodó”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jose-enrique-rodo/html/01c6a3f7-25a0-44ca-9a96-eaceea80d254_13.html (consultado el 15 -9- 2021)
- Bordoni, Mario G., “Monumento a Rodó”, Revista dominical de *El Día* 2 de febrero de 1947, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444>
- Caetano, Gerardo, Pérez, Cecilia y Tomeo, Daniela. “Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica.1906-1956”. En *Eugenio Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica. 1906 -1956*. dir. ed. Ramón Gutiérrez, 23-38. Montevideo: farq CEDODAL, 2010.
- Camnitzer, Luis. *Cuaderno de Vivencias Fotográficas 1. Barrios*. Montevideo: CdF, 2018.
- Cernuschi, N. *José Belloni: hombre y creador*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1985.
- Chango Yanet, Comunicación personal por Cecilia Arias, vía telefónica y correo electrónico en seis oportunidades durante el mes de abril de 2021.
- De Armas, “A. Belloni, el artista del pueblo”. *El Día*, 28 de junio de 1962.
- de Certeau, Michel *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993
- De Ornellas, Manoelito “El arte de Belloni. Intérprete del Americanismo”. *La Mañana* 25 de noviembre de 1941.
- dipublico.org, “Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. Montevideo, 1°-7 de marzo, 1920”, 17 de enero de 2014, dipublico.org/100971/primer-congreso-panamericano-de-arquitectos-montevideo-1-7-de-marzo-1920/#:~:text=La%20celebración%20del%20susodicho%20Congreso,los%20auspicios%20de%20dicho%20Gobierno.

“El escultor José Belloni trabaja en dos notables monumentos”, *El Bien Público* (Uruguay), 12 de mayo de 1944.

“El monumento a Rodó recupera su esplendor”, *El País*, 1 de noviembre de 2008.

Fries, C. “El monumento a Rodó de José Belloni”, *El Plata* (Uruguay), 28 de mayo de 1943.

IM. montevideo.gub.uy, 2019. [montevideo.gub.uy/asl/sistemas/siab/cartelera.nsf/cf9cf918dd8a2dec03256a7d006d2c72/bcea021c4e7c793c032581d30068a0d5/\\$FILE/Anexo%2010%20-%20Memoria%20Modulo%20Interactivo%20Rodo.pdf](https://montevideo.gub.uy/asl/sistemas/siab/cartelera.nsf/cf9cf918dd8a2dec03256a7d006d2c72/bcea021c4e7c793c032581d30068a0d5/$FILE/Anexo%2010%20-%20Memoria%20Modulo%20Interactivo%20Rodo.pdf)

Islas, Ariadna y Frega, Ana. “Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad”. En *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Ana Frega, Ana María Rodríguez, Esther Ruiz, Rodolfo Porrini, Ariadna Islas, Daniele Bonfanti, Magdalena Broquetas, Inés Cuadro, 359-391. Montevideo: Banda Oriental, 2008.

Garagorry, W. “Los bronce del hijo del jardinero”. *Postdata*, 82-85, 3 de noviembre de 1995.

García Esteban, Fernando *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Montevideo: Universidad/Publicaciones, 1970

García Esteban, Fernando “Escultura y medio urbano”. Montevideo: Colección Documentos de Arquitectura, 1978

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. Ciudad de México: FCE, 1999.

Halbwachs, Maurice “Memoria colectiva y memoria histórica”. En *La memoria colectiva*. París: PUF, 1968, 209-219, http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

Hernández, Anheló. “José Belloni”, *El Grillo*, noviembre de 1956.

Hojman, Miriam. “Arte y espacio público montevidiano (1949-1973)”. Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2017.

Jardín en Uruguay. “Ayer estuvimos. El parque Rodó de Montevideo”, enero de 2008 <https://www.jardinenuuguay.com/ParqueRodo/estuvimosrodo1.htm>

- “El monumento a Rodó”, *La Mañana* (Montevideo), 12 de marzo de 1944.
- “Comienza hoy vigilancia electrónica en monumentos con el de José E. Rodó”, *La República* (Montevideo), 3 de noviembre de 2008.
- Laroche, Walter. *Estatuaria en el Uruguay*. Tomo 1. Montevideo: Palacio Legislativo. Biblioteca, 1980
- “Retorno a Rodó”, *Marcha* (Uruguay), 28 de febrero de 1947, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1444>
- Montevideo Antiguo. “Monumento a José Enrique Rodó”, 17 de abril de 2017, <https://montevideoantiguo.net/index.php/monumentos/monumento-jose-enrique-rodo.html>
- “Montevideo rinde culto a la memoria de José Enrique Rodó”, *Mundo uruguayo* (Uruguay), 27 de febrero de 1947, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45885>
- “La solemne inauguración del monumento a Rodó”, *Mundo Uruguayo* (Uruguay), marzo de 1947. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45885>
- Museo virtual José Belloni. Buhoview, <http://www.museobelloni.com/>
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Osta, Laura. Comunicación personal con Cecilia Arias vía telefónica y correo electrónico en varias ocasiones durante los meses de marzo, abril y mayo de 2021.
- Panofsky, Erwin *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983.
- Pereda, Raquel. *Uruguay. 12 escultores*. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 1976.
- Prandes, C. M. “Manifestaciones de Arte. El monumento a Rodó de José Belloni”. *El Plata* (Uruguay), 28 de mayo de 1943.
- Rey Ashfield, William. “J. E. Rodó, entre el monumento y la ciudad”. *Atrio*, 61-72, 2012.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. 1900. Biblioteca virtual universal, 2003, <https://biblioteca.org.ar/libros/70738.pdf>
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976. (Trabajos originales publicado en 1900 y 1909).

Salandrú, Mónica y Rodríguez, Fernando. *El arte y la historia del arte 1*. Montevideo: Monteverde, 2011.

Silva Cencio, J. “José Enrique Rodó. Actuación parlamentaria. Recopilación, introducción y notas”. En Cámara de Senadores, *José Enrique Rodó. Actuación parlamentaria. Homenaje en el centenario del nacimiento de Rodó*, 7-20. Montevideo: Cámara de Senadores, 1972.

Sociedad de Arquitectos del Uruguay. “José Enrique Rodó”. *Arquitectura* 19 (1917), 61.

Tacconi, Emilio. “Monumento a Rodó”. *Suplemento dominical El Día* (Uruguay), 12 de setiembre de 1976.

Zea, Leopoldo *Filosofía de la historia americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.