

Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos

MÉXICO-URUGUAY

Editores: Amalia Lejavitzer y Mario Humberto Ruz



Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos

MÉXICO-URUGUAY

EDITORES:

Amalia Lejavitzer

Mario Humberto Ruz



SDI SECRETARÍA DE
DESARROLLO
INSTITUCIONAL

SUP SEMINARIO
UNIVERSITARIO DE
INVESTIGACIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL

 **UCU** Universidad
Católica del
Uruguay

Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos (México-Uruguay)

Amalia Lejavitzer, Mario Humberto Ruz, editores.

Montevideo: Universidad Católica del Uruguay;

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

328 p.

e-ISBN 978-9974-8772-4-5

ISBN 978-9974-8772-5-2

1. Patrimonio cultural 2. Paisaje 3. Sentidos

I. Título. II. Lejavitzer, Amalia, ed. III. Ruz, Mario Humberto, ed.

CDD 704



Licencia Creative Commons

Atribución-No Comercial 4.0 Internacional

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Secretaría de Desarrollo Institucional

Seminario Universitario de Investigación del Patrimonio Cultural

Avenida Universidad 3004, Colonia Copilco, Ciudad Universitaria,

Alcaldía Coyoacán, Código Postal 04510, Ciudad de México, México

D.R. © UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL URUGUAY

Avenida 8 de Octubre 2738, Código Postal 11600, Montevideo, Uruguay

Diseño original:

Trébede Ediciones S.L.

Diseño y armado de esta edición:

Manosanta Desarrollo Editorial

www.manosanta.com.uy

Tabla de contenidos

Prólogos

Mari Carmen Serra Puche	11
Rosario Sánchez Vilela	15

Presentación

Amalia Lejavitzter y Mario Humberto Ruz.	19
--	----

Capítulo I. Paisaje e imágenes del territorio

Paisajes mayas, interiores y exteriores: lecturas y memorias Mario Humberto Ruz	25
--	----

Paisaje cultural sonoro como escenario de transmisión oral mediatizada: el programa radial <i>El Viejito del Acordeón</i> José A. Curbelo y María Leticia Mazzucchi Ferreira	51
--	----

Paisajes encantados: los Tótems de Francisco Matto Elena O'Neill	87
---	----

Capítulo II. Paisaje y ciudad

Determinantes del paisaje urbano. Miradas sobre el Montevideo de los siglos XVIII y XIX William Rey Ashfield	107
---	-----

Los sentidos del arte callejero y la vida urbana: entre el gris y los colores Carina Infanzozzi	125
--	-----

Antipaisajes grafiteros. La incidencia del grafiti de firma <i>tag</i> en la producción de la espacialidad urbana de Montevideo Richard Danta.	137
--	-----

Paisaje de la bahía de Montevideo: oportunidad y transformaciones Fiorella Bellora	169
---	-----

Campeche, ciudad histórica fortificada: la invención de un paisaje colonial Aida Casanova e Ivett García.	187
--	-----

Capítulo III. Paisaje, saberes y sabores

El mezcal: patrimonio cultural de México Mari Carmen Serra Puche y Carlos Lazcano Arce	213
---	-----

La cocina huasteca. Fusión de historia, ritualidad y simbolismo Ana Bella Pérez Castro y Amaranta Arcadia Castillo Gómez	233
---	-----

El Mediterráneo trasplantado a orillas del Plata: paisajes alimentarios e inmigración en Montevideo (siglos XVIII y XIX) Amalia Lejavitzer.	273
---	-----

Uruguay, País del Tannat: un paisaje sensorial construido con tradición e innovación Estela de Frutos.	309
--	-----

Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos

MÉXICO-URUGUAY

Prólogo

Mari Carmen Serra Puche

Coordinadora del Seminario Universitario de Investigación del Patrimonio Cultural
Universidad Nacional Autónoma de México

Las características culturales —tangibles e intangibles— de cada sociedad, son recursos no renovables. Debido a una visión sesgada, la conciencia de su responsabilidad y conservación ha cristalizado en la cultura material: monumentos, sitios históricos y arqueológicos, colecciones de museos, soslayando a menudo la atención requerida por los recursos culturales intangibles, que, por su misma naturaleza, son aún más frágiles, como por ejemplo los nombres de lugares, las formas de hablar, de interactuar con la naturaleza, de organización social y de familia, de solidaridad y reciprocidad, de comportamiento, estilos de vida y de transformación; las historias locales, las maneras de distribuir y utilizar los recursos materiales y naturales; costumbres culinarias, redes sociales de pertenencia, entre otros muchos, que también son parte del patrimonio cultural.

Definir y evaluar sus recursos culturales es tarea de cada sociedad, que debe asimismo precisar su uso, no para satisfacer afanes nostálgicos, sino para incentivar el desarrollo humano, combinando la calidad, la creatividad y el crecimiento productivo. A fin de potenciar estas relaciones, el entorno patrimonial debe ser atractivo y estar ensamblado con un tejido social, preocupado por evitar, entre otras amenazas, la contaminación, la inseguridad y ruina de los recursos, tangibles e intangibles, y hasta su saqueo, procurando que el patrimonio se conserve inserto en un entramado social vigoroso, capaz de hacer frente a consideraciones de orden meramente comercial de grupos de poder privilegiados, nacionales y transnacionales.

Por ello, resulta fundamental reconocer que entre las tensiones constitutivas del momento que atravesamos están las relaciones entre lo local-nacional y lo global; no sólo como escenarios de la política y de la acción cultural, sino también como dimensión espacio-temporal, en virtud de que la mundialización y la globalización redefinen continuamente marcos, límites y posibilidades de toda acción social. Esto implica que toda política cultural nacional debe dialogar con la llamada *cultura-mundo*, lo que no resulta sencillo en vista de que el “diálogo” no es un proceso terso y sin fisuras, ni supone equidad y simetrías en las relaciones de poder.

Mantener y desarrollar la especificidad (lo nacional) en diálogo con lo global requiere, en consecuencia, reconocer la emergencia de nuevos actores, fuerzas, procesos y dinámicas

que reconfiguran el paisaje sociocultural de nuestras sociedades. Por un lado, el papel del mercado con sus industrias culturales; por el otro los avances tecnológicos, la creciente interconectividad y la tecnologización de procesos vinculados a la cultura. Ninguno de ellos es un elemento residual, sino parte constitutiva del diseño y de la gestión de políticas culturales. De allí que el interés por participar en los organismos internacionales y apoyar las políticas que permitan la defensa de la producción cultural como factor de desarrollo e identidad, se haya vuelto una tarea académica, social y política, donde replantear el sentido de la cooperación no es labor marginal.

El desafío de participar en la globalización con mensajes culturales propios, al tiempo que se trabaja en la constitución de sociedades multiculturales respetuosas, a través de propuestas de desarrollo e integración, no puede soslayar que el ambiente —vínculo complejo entre los procesos de orden físico, biológico, económico y político—, emerge como un nuevo potencial productivo que resulta de relaciones sistemáticas y sinérgicas que generan articulaciones naturales, tecnológicas y culturales. Esta concepción resignifica el sentido del hábitat como soporte ecológico y el habitar como forma de incorporación de la cultura en el espacio geográfico que es, finalmente, donde las personas encuentran el sentido pleno de sus acciones, su trabajo y sus relaciones afectivas.

Por ello, puesto que de hábitat y formas de habitar se trata, el Seminario Universitario de Investigación del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México aceptó con entusiasmo y gratitud la invitación del Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay para participar en la edición del libro *Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos. México y Uruguay*. No podía ser de otra manera ya que entre las tareas primordiales del Seminario se encuentra la de contribuir en la investigación, difusión y preservación del patrimonio cultural, concebido como un legado de bienes que engloba no sólo los objetos artísticos, los espacios históricos y los paisajes de un territorio atesorados con el tiempo, sino también la cultura viva, la inmaterial, la popular, los modos de vida y los saberes tradicionales, pues estamos convencidos de que la conciencia colectiva en torno a este vasto universo de bienes culturales es fundamental para que la sociedad conozca y fortalezca su identidad.

Como el lector podrá apreciar, de ello habla este libro, donde investigadores uruguayos y mexicanos abordan justamente, desde distintas temáticas y diversas perspectivas, las tonalidades, sabores y texturas de ciertos paisajes naturales y culturales, así como las formas de aprehenderlos; paisajes, prácticas y costumbres que, desde una perspectiva diacrónica, dan cuenta de cómo todos y cada uno de ellos han ido concurriendo en la conformación de rasgos identitarios; rasgos que, al tiempo que hunden

sus raíces en el ayer, son capaces de proyectarse al mañana, gracias a su apuesta por un continuo *aggiornamento*. Cambiar para permanecer; modular distintos silencios y sonidos para que sigan dando voz a lo propio, como bien augura el escudo de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México, que, al tiempo que luce, enmarcado por el águila y el cóndor, el territorio de aquella América que nos es más próxima, declara: “Por mi raza hablará el espíritu”.

Rosario Sánchez Vilela

Directora del Departamento de Comunicación
Universidad Católica del Uruguay

Este libro es fruto de un cuidadoso y delicado entramado de relaciones entre disciplinas, pero también entre instituciones, nacionales e internacionales, en torno a actividades de investigación, de docencia, de divulgación y de extensión cultural cuyo foco ha sido el patrimonio cultural. A primera vista puede parecer excesivo para un libro, pero colocado en perspectiva se verá que todo ello confluye para hacer posible esta publicación.

En esa dirección y acumulación de esfuerzos ha trabajado la línea de investigación Patrimonio Cultural e Identidad: ciudad, imagen y alimentación que surgió en 2013 y dirige desde entonces Amalia Lejavitzter en el Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay. La vocación transdisciplinar para abordar los temas patrimoniales y el propósito de construcción de redes interinstitucionales se manifestó ya en el proyecto desarrollado entre el 2015 y el 2017 sobre la patrimonialización de la ciudad portuaria de Montevideo, en colaboración académica con la Universidad Autónoma de Madrid y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), de España. Este proyecto dio origen a los Jueves de Patrimonio, un ciclo anual de conferencias en sedes itinerantes —que este año 2020 va en su sexta edición consecutiva—; una exposición de fotografía y el libro *Más de veinte miradas al paisaje cultural de la ciudad portuaria de Montevideo* (Montevideo-Madrid, UCU-UAM, 2018).

En el año 2017, se inició un nuevo proyecto de investigación: *Paisajes sensoriales, un patrimonio cultural de los sentidos*, con la colaboración del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, en un primer momento, con la participación del Museo Histórico Cabildo de Montevideo. Entre las diversas acciones que se realizaron, además de conferencias y mesas redondas en el ámbito de los Jueves de Patrimonio, se destacaron las Segundas Jornadas en Patrimonio Cultural e Identidad: Saberes y sabores, en marzo de 2019, evento que reunió en Montevideo a ponentes de México y Uruguay. Asimismo, fruto de este proyecto fue la idea para la exposición *Paisajes sensoriales: literatura y naturaleza*, exhibida en el Museo Histórico Cabildo de Montevideo (de julio de 2020 a febrero de 2021). Por último, en el tramo final de los trabajos de investigación, se integró el Seminario Universitario de Investigación del Patrimonio Cultural de la UNAM, cuyos valiosos aportes resultaron decisivos para la culminación del proyecto.

El resultado de este recorrido es esta publicación, *Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos (México y Uruguay)* bajo la edición científica de los doctores Mario Humberto Ruz del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y Amalia Lejavitzer del Departamento de Comunicación de nuestra universidad.

El *paisaje* es el concepto clave que articula esta obra y que la coloca en continuidad con su antecesora, *Más de veinte miradas al paisaje cultural de la ciudad portuaria de Montevideo*. El paisaje como construcción cultural, fruto de la mirada que pone en relación el territorio y las imágenes sobre ese territorio, las huellas del pasado y su interpretación en lo que se recuerda y lo que se olvida, fue el objeto de aquella publicación y lo es ahora también en ésta, que lo retoma en la dimensión sensorial de su percepción y en el marco geográfico de México y Uruguay.

Los editores han logrado reunir una docena de artículos de especialistas uruguayos y mexicanos que muestran, desde muy diversos campos disciplinares, la riqueza y diversidad de los paisajes culturales de ambos países, y, a la vez, las ilimitadas posibilidades de interconexión y diálogo académico entre estos enfoques. Sin duda, *Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos (México y Uruguay)* deja abiertas no solo la posibilidad, sino el desafío, de futuras investigaciones basadas en la cooperación y el intercambio interinstitucional e interdisciplinar, en materia de estudios patrimoniales.

Presentación

Amalia Lejavitzer

Departamento de Comunicación
Universidad Católica del Uruguay

Mario Humberto Ruz

Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

El libro *Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos*, que el lector tiene en sus manos, reúne doce ensayos de autores uruguayos y mexicanos que reflexionan en torno al *paisaje cultural*. A partir del año 2002, cuando el Convenio Europeo del Paisaje lo define como la transformación de un paisaje natural por medio de la acción humana, el paisaje cultural se ha vuelto un concepto abarcador que permite superar la dicotomía artificial entre patrimonio histórico y material y patrimonio etnográfico e inmaterial. Así, en tanto que los paisajes no son sino las imágenes que surgen de las percepciones sensoriales del entorno, en ellos se integran la memoria, los recuerdos y los sentidos de quien los percibe (Folch, 2017); en esa aprehensión del paisaje y su interpretación, el ser humano *re-crea* el territorio en cada una de las representaciones, evocaciones y construcciones, figurativas o abstractas, plásticas, sonoras, urbanísticas, gastronómicas y muchas más, que constituyen lecturas y significaciones nuevas de esos paisajes culturales. Al hablar de *paisaje cultural* nos situamos, pues, ante un patrimonio vivo e integrador, en continua transformación, que condensa en el presente siglos de historia y, al mismo tiempo, la génesis de infinitas proyecciones futuras.

Según el mismo Folch (2017), un paisaje puede ser entendido como un fragmento de la superficie planetaria. En ese sentido, este libro ofrece, a modo de las piezas que configurarían un mosaico, las miradas de arqueólogos, historiadores, antropólogos, filólogos, arquitectos, enólogos, historiadores del arte, filósofos, semiólogos y artistas plásticos que contemplan el paisaje, atravesado por lo sensorial, desde una perspectiva que busca poner en valor lo patrimonial de los usos, prácticas y costumbres asociados a la transformación y *re-significación* de los territorios de México y Uruguay.

El paisaje, entonces, se vuelve un lienzo vivo y a la vez un guardián de la memoria, como pone de manifiesto el ensayo de Mario Humberto Ruz, sobre las *lecturas* que hacen los pueblos mayas de un paisaje cultural que condensa signos y símbolos de raigambre mesoamericana que se funden con elementos propios del mestizaje, de la cristianización e

incluso de la modernidad. En este texto, que abre el capítulo titulado “Paisaje e imágenes del territorio”, el autor nos muestra la relación de distintos pueblos de la familia maya con la naturaleza y el territorio, a través de la configuración de paisajes interiores y hasta ultraterrenos. De la cartografía visual e imaginaria pasamos a la auditiva gracias al texto de José Curbelo y Leticia Mazzucchi Ferreira, quienes hacen patente cómo, gracias al entramado de sonidos y silencios, el paisaje sonoro pudo incidir en la configuración de la identidad (dentro de marcos sociales de memoria colectiva de comunidades) del territorio en el norte de Uruguay, a través de la música tradicional de acordeón y bandoneón, traída por los inmigrantes; los autores también rescatan el papel jugado por la radio como un potente sociotransmisor sonoro de memoria e identidad cultural. En tanto, Elena O’Neill centra su trabajo en las figuras planas de madera creadas por el artista uruguayo Francisco Matto: los Tótems. Estas obras dan cuenta de un simbolismo cósmico, donde bien pueden apreciarse referencias a lo mágico y lo mítico anclado primordialmente en los postes funerarios (*chemamüll*) de los mapuche, pero con atisbos incluso a los espíritus tutelares (lares y penates) que encontró en los patios de Pompeya. Atalayas sobre el paisaje de Tierra del Fuego, las esculturas mapuches dan fe del culto a espíritus ancestrales tutelares del espacio, y en la obra de Matto se tornan obras que activan el paisaje natural, transformándolo en un espacio artístico de valor excepcional, y nos convocan, como los postes funerarios, a resistir la fugacidad de la vida.

El segundo capítulo, “Paisaje y ciudad”, como anticipa su nombre, ofrece ensayos que reflexionan sobre la conformación de los paisajes urbanos. William Rey nos propone un recorrido a través de la iconografía del siglo XVIII y XIX para desentrañar las claves topográficas y militares que condicionaron la manera de percibir lo urbano, y cómo de manera simbólica, a la par de la construcción de la ciudad, se encuentra la idea de *construir* la Nación. Carina Infantozzi y Richard Danta escriben sobre distintas maneras de apropiación y reconfiguración de los paisajes urbanos; Infantozzi presenta un ensayo filosófico en torno al arte callejero, buscando mostrar cómo los lugares públicos, y en particular los muros urbanos, pueden ser apropiados como soportes de expresión que dan expresiva cuenta de configuraciones, desencuentros y dislocaciones, que a la vez que exhiben la conflictividad del ser social, hacen de los muros nudos que, en vez de separar, enlazan, a modo de sitios de intercambio. Danta, por su parte, a partir del término de su propio cuño, *antipaisajes*, bordando y bordeando sobre los conceptos de *territorio*, *lugar* y *no-lugar*, analiza desde una perspectiva semiótica la incidencia del grafiti de firma *tag* en la transformación de los espacios urbanos de Montevideo, para mostrar cómo subvierte el ordenamiento espacial de la ciudad mediante la generación de *antipaisajes* transgresores.

El capítulo cierra con dos trabajos sobre el valor patrimonial de ciudades portuarias: una en el Uruguay rioplatense y la otra en el Golfo de México; ambas, origen espacial y simbólico de espacios terrestres que surgieron y se modelaron a partir de sendos asideros hídricos, donde se eslabonan lo construido y lo natural. Así, Fiorella Bellora analiza las transformaciones urbanas del puerto y la bahía de Montevideo, y propone que el territorio de interface entre el puerto y la ciudad es un espacio privilegiado de oportunidad patrimonial y paisajística; no obstante que con el correr de los años, debido en parte al uso generalizado de contenedores y la ampliación de sus instalaciones, se ha ido separando a la urbe de su costa portuaria. Esto, por una parte, ha provocado la consolidación del puerto como una infraestructura especializada, y por otra ha llevado a la ciudad a experimentar un fenómeno de marginalización y vaciamiento socioeconómico. Situados a miles de kilómetros de distancia al norte, el puerto y la ciudad amurallada de Campeche, saben de problemas en no pocos aspectos similares, aunque por otro tipo de industria: la turística, como lo hace patente el ensayo donde Aída Casanova e Ivett García analizan el proceso de construcción cultural del discurso (oral y arquitectónico), del pasado colonial de Campeche, declarada en 1990 sitio de patrimonio histórico de la humanidad por la Unesco; un discurso que, al mismo tiempo que *re-invencción* del ayer, ciudad museo, émula de postal viajera, se pretende apuesta para el mañana; un mañana pensado más para los turistas que para quienes logran seguir habitando la ciudad, cada vez más desvinculados de su antiguo hogar, el centro histórico.

El tercer y último capítulo “Paisaje, saberes y sabores” se adentra en los paisajes culturales asociados a la alimentación, los cuales, por una parte, evidencian prácticas ancestrales de origen prehispánico que aún perviven en la cocina mexicana de nuestros días, y por la otra remiten a los usos y costumbres que trajeron consigo los inmigrantes mediterráneos al Río de la Plata, y que fueron fermento para la conformación del país y del territorio de Uruguay. Mari Carmen Serra y Carlos Lazcano, tras un muy breve recorrido por los paisajes de magueyes en México, esbozan el valor patrimonial del mezcal, cuyos modos de elaboración primigenios consideran se pueden reconstruir a partir de los vestigios arqueológicos de Xochitécatl y Cacaxtla. En estos asentamientos prehispánicos, en el hoy estado de Tlaxcala, se han encontrado hornos de gran tamaño, de tierra y piedras, que permiten esbozar las primeras prácticas para la producción de esta bebida, relacionada con valores identitarios regionales. A continuación, Ana Bella Pérez Castro y Amaranta Castillo estudian la riqueza material y simbólica de las prácticas culinarias de la región de la Huasteca, en el noreste del amplio territorio mexicano. Las autoras presentan, a manera de un original recetario comentado, los ingredientes fundamentales, los modos

de cocción y de elaboración y las formas de comensalidad asociadas a una gastronomía milenaria que hoy en día todavía se puede degustar y muestra el valor patrimonial del territorio y su paisaje cultural. Y si estos dos primeros ensayos atisban en sabores y saberes de sustrato prehispánico, los dos últimos ponen en valor el origen mediterráneo de los paisajes alimentarios de Uruguay vinculados al cultivo de vid y olivo. Amalia Lejavitzer rescata la presencia de un paisaje fecundo en viñedos, frutales y olivares desde el momento mismo de la fundación de Montevideo, primero en las chacaras de la región del Miguelete y luego en las casas quintas de las zonas suburbanas; paisajes alimentarios que trajeron los inmigrantes vascos, españoles, italianos y franceses que construyeron una identidad paisajística e identitaria que hoy parece olvidada, a excepción de la tradición vitivinícola. Precisamente sobre la significación material y simbólica de esta tradición, escribe Estela de Frutos, quien se adentra en los orígenes de la vitivinicultura uruguaya; propone una reconstrucción sensorial de los primeros vinos de cepa Tannat, creados en el 900, y expone los factores de innovación que, con el pasar de los años, hicieron del vino Tannat un emblema de la identidad uruguaya en el mundo, al punto de que Uruguay es reconocido hoy como el *país del Tannat*.

Y aquí se cierra el círculo, uno de tantos posibles, para mostrar que el paisaje cultural hunde sus raíces con fuerza en el territorio que lo origina, y desde allí florece; floración en permanente cambio a partir del accionar humano, de la *re-significación* de sus valores y, en última instancia, del reconocimiento de esos paisajes como elementos patrimoniales y de identidad cultural que ofrecen territorios que, no obstante ser concretos, en su universalidad nos permiten hermanarnos, porque al fin y al cabo, como proclamó fray Bartolomé de las Casas: “Uno es todo el género humano”.

Capítulo I

Paisaje e imágenes del territorio



Paisajes mayas, interiores y exteriores: lecturas y memorias

Mayan landscapes, interiors and exteriors: Readings and memories

Mario Humberto Ruz

Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este ensayo pretende ilustrar la concepción que tienen los pueblos mayas, que, como tantos otros, leen el paisaje culturalmente, con una mirada donde se conjugan signos y símbolos de raigambre mesoamericana con los procedentes de la curiosidad barroca, la “cristianización” renacentista de símbolos, y otros de indudable modernidad. Integran, así, un complejo texto que escribe al mismo tiempo pasado, presente y futuro, y transforma el paisaje en depositario de antiguas y nuevas memorias, cuya lectura es una y otra vez distinta, en tanto preñada de continuas re-significaciones. En su lectura de los paisajes los mayas unen, además de lo visual, registros auditivos, táctiles, olfativos y gustativos. Estos registros, que a menudo desbordan los contenedores donde Occidente ubica hoy lo memorioso, incluyen percepciones de paisajes interiores y hasta ultraterrenos, que dan fe de una íntima y peculiar forma maya de relacionarse con la naturaleza, perceptible tanto en expresiones idiomáticas como en mitos antiguos y narraciones actuales, re-creaciones históricas y numerosas expresiones de la vida cotidiana. La lingüística, la historia y la etnología se revelan como herramientas útiles para aproximarse a este patrimonio sensorial de memoria hecha paisaje y de paisajes hechos memoria.

Palabras clave: Pueblos mayas, paisajes sensoriales, Patrimonio, re-creaciones memoriosas

Abstract

This essay illustrates the conception that the Mayan peoples have, who, like so many others read the landscape culturally, with a look where signs and symbols of Mesoamerican

← En la página anterior: Representación de una aldea costera [fresco, detalle], Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán, México. © Copia de Ann Axtell Morris, 1931

roots are combined with those coming from Baroque curiosity, the Renaissance “Christianization” of symbols, and others of unquestionable modernity. Thus, they integrate a complex text that writes past, present and future at the same time, and transforms the landscape into a repository of old and new memories, whose reading one and again is different, because it is impregnated with continuous re-significations. In their reading of the landscapes, the Mayans unite, in addition to the visual, auditory, tactile, olfactory and gustatory registers. These registers, which often overflow the containers where the West places memory today, include perceptions of interior and even afterlife landscapes, which bear witness to an intimate and peculiar Mayan way of relating to nature, perceptible in both idiomatic expressions and ancient myths and current stories, historical re-creations, and numerous expressions of daily life. Linguistics, History and Ethnology are revealed as useful tools to approach this sensorial heritage of memory made landscape and landscapes made memory.

Keywords: Mayan peoples, sensory landscapes, Heritage, memory re-creations

El paisaje que nosotros vemos al transitar por el amplio territorio donde habita una treintena de pueblos de raigambre maya, desde México hasta la frontera de Honduras y Guatemala,¹ no es el mismo que ellos ven. Aunque pasen a nuestro lado, no somos capaces de leer los mensajes que portan ciertas plantas o percibir a esqueletos vagabundos como la *chechebak ch'ol*, la *jimjim'echmal* tojolab'al o la "huesuda" peninsular, ni las cabezas *okinamá* que ruedan por los caminos o las piernas que sangran en plazas yucatecas como la de Ekmul (Rugeley, 2012, p. 79). Nuestros ojos son ciegos ante las serpientes aladas o con crines (Rosado Vega, 1957, en Peniche, 1992, pp. 100-101), los dragones acuáticos o las sirenas.



Figura 1. Seres fantásticos del imaginario maya. Vasija maya del Clásico, procedencia desconocida.

©Justin Kerr, K 927

Invisibles para nosotros, en las planicies de Tabasco, surcadas de caudalosos ríos y tachonadas de pantanos, habitan las "madres del cacao" que protegen la valiosa almendra,

1 Ubicados primordialmente en los actuales territorios de Belice, México, Honduras y Guatemala, pero también, a causa de la emigración, en cantidades crecientes en Estados Unidos y Canadá.

y en las riberas del río Usumacinta bien se sabe de esas mujeres que se convierten en marranas y salen a vagar por las calles, mientras que en la sierra donde Tabasco colinda con Chiapas hay adolescentes de muñecas gelatinosas que personifican a la Madre Tierra.

A diferencia de un griego, un romano, o de aquellos que heredamos parte de su percepción mitológica, un kaqchikel no observa en los cielos una Vía Láctea, un camino de leche derramada del pecho de la diosa Hera al amamantar a Heracles, sino un *Ru bey palama*: un camino de la tortuga de mar, asociado con el rastro que deja ésta al desplazarse sobre la arena,² en tanto que un tojolab'al, cuando ve cruzar en el firmamento del sureste chiapaneco lo que los mestizos llamamos "estrellas fugaces", sabe que se trata de un *k'oy kanal*, apelativo tanto del excremento de los seres brillantes que habitan en los astros, como de la obsidiana en que dicha deyección se transforma al caer a la tierra (Ruz, 1990, p. 52).

Mientras que en Yucatán se habla de los gigantes *ua'ay kot* que caminan sobre las albarradas (un pie sobre cada uno de esos muros de piedra, pues elijen los paralelos), y del Kakasbal, que recarga en ellas su monstruoso cuerpo lleno de pelos hirsutos, sus centenares de pies y brazos rematados en garras de cuervo, y con testículos de mono que le cuelgan por racimos (Peniche, 1992, p. 61), en las Tierras Altas de Chiapas se sabe que los enanos *wilikok* deambulan en los montes con los pies invertidos, al tiempo que en la sierra de Tabasco duendes minúsculos se entretienen trenzando crines y colas de caballos. En Guatemala y Chiapas los *Ik* o *Ik'al*, negros provistos con penes descomunales, espían a las mujeres y se las roban para tener con quien procrear. En los paisajes tseltales acechan los temibles *lab*, en forma de *jesutas*, *porvisores*, *eskiribanos*, *pales* y *vispos*,³ personificaciones heredadas de la explotación hispana colonial, a la caza de espíritus indígenas que devorar (Pitarch, 1996; Figuerola, 2010).

Por más que nos esforcemos, no podemos percibirlos; aunque nuestras retinas participen de conos y bastones similares, no estamos culturalmente adiestrados para verlos, del mismo modo en que a nuestro tacto le está negada la capacidad de sentir la textura de ciertos vientos. Nuestros oídos, por más que los oigan, son incapaces de escuchar, e interpretar con la sutileza que se requiere, el rumor que producen las alas de estera o petate erizadas de pequeñas navajas de pedernal que portan aves carniceras como el *Uay pop*, u otras voces de la naturaleza, y ¿cómo podríamos ser capaces, sin haber sido culturalmente educados, de

2 Tal es la opinión de Acuña (en Coto, 1983, p. 223, nota a la f. 180r). Ciertas fuentes coloniales identifican como Géminis a tortugas como las denominadas *Yax Coc Ah Mut* o *Yax Cocay Mut*.

3 Obvias referencias a jesuitas, provisosores, escribanos, padres (clérigos) y obispos.

escuchar ese “ruido de aguas que corren sin hacer ruido” o “correr el agua [mansa] con silencio”, como expresa con exquisitez la lengua tselal con el vocablo *tzananel?* (Ara, 1986, p. 395).

En efecto, es privilegio exclusivo de cada grupo étnico el interpretar a cabalidad la naturaleza que le rodea; hacerla comprensible, domesticarla, leerla. Porque el paisaje, qué duda cabe, es texto susceptible de numerosas lecturas; lecturas que, sabiéndolo o no, se realizan a través de un presente cultural preñado de memoria histórica colectiva. Una memoria que por lo común trasmite la tradición oral, la que da cuenta de vivencias personales o de mitos comunales, que pueden remontarse hasta la creación misma. Pero la interpretación no se agota en la narrativa verbal; en el caso de los pueblos mayas se plasma también, entre otras muchas formas discursivas, en el atavío, como lo muestran huipiles donde figuran planos del cosmos, ciclos del crecimiento del maíz o animales reales o fantásticos, y es, por supuesto, capaz de perpetuarse a través de los rituales.



Figura 2. Representación de una aldea costera [fresco], Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán, México. © Copia de Ann Axtell Morris, 1931

Y no se trata tampoco, exclusivamente de paisajes terrenales; incluso en el Más Allá, la naturaleza puede ser otra. Los cristianos imaginaron un Cielo habitado por

ángeles, arcángeles, serafines, querubines, tronos, dominaciones y otros pobladores; un Purgatorio que nació apenas en el siglo VII,⁴ caracterizado por llamas donde se purgan los pecados veniales, y un Infierno, incluso más rico en tormentos, donde se pagan los pecados mortales. No es pues de extrañar que, proyectando lo terrenal, los mayas de Yucatán hablasen en el siglo XVI de espacios de holgura a la sombra de una ceiba, en tanto que los tsotsiles contemporáneos evocan jardines donde aquellos que mueren siendo lactantes continúan a mamar de los senos que cuelgan de una ceiba (equivalente al árbol del Chichihualcuauhco nahua), mientras que los achís del poblado de Rabinal aseguran que, al morir, los niños mayores se metamorfosean en mariposas o colibríes y liban en las flores. Nada extraño, ¿No consideraban los romanos que los infantes difuntos se transformaban en palomas, y por eso les destinaban en los panteones áreas específicas llamadas precisamente columbarios?

Los tseltales de Cancuc, Chiapas, por su parte, hablan de viveros de almas-niñas que se custodian en las sagradas montañas *ch'iibal*, mundo réplica del terrestre (Pitarch, 1996). ¿Y qué decir de los pueblos-espejo que yacen bajo los lagos del Occidente guatemalteco, resguardando a los muertos de las comunidades lacustres (Petrich, 2002), o de esos inframundos donde las adúlteras, transformadas en mulas (estériles por naturaleza), acarrean huesos de difuntos para emplearlos como leña? Particularmente comunes en las cosmovisiones mayas son, por cierto, cuevas donde aquellos que vendieron su alma al Dueño de los Cerros, para obtener fortuna o algún favor especial, son puestos a curar venados y otros animales heridos por cazadores con mala puntería.

Sitios hay incluso donde se invierte el orden que conocemos y no son ya los hombres los que gobiernan, sino quienes son juzgados. Así, comentó un kaqchikel de Santa Catarina Palopó: “En el otro mundo los animales son los que mandan. Así como aquí en la tierra los hombres mandan, ahí los animales. En el otro mundo existen, así como en la tierra, alcaldes, síndicos, regidores. El *xoch* [tecolote] es el comisario, y los demás animales tienen otros cargos”. Opinión compartida por don Sebastián Ordóñez, un sabio chiman ixtahuacaneco (†), quien me habló de un Cabildo de animales, que se reúne en los cerros “cada cuatro o cinco días”, y tiene entre sus funciones juzgar y castigar a seres humanos que maltratan a los animales.

4 Como se asienta en el ya clásico estudio de Jacques Le Goff, 1981.

Los más chillones son los auxiliares mayores, que son los perros y los gatos... Como ellos viven en las casas, es que pueden ver bien lo que uno hace, que si no se porta uno [bien] ellos lo ven. Por eso que mucha gente sabe que tiene que darle bien su comida, bien su agua, tratarlos bien, porque si no ellos van al Cabildo y avisan, y lo dicen que su dueño no es bueno, y hay que traerlo (Ordóñez, 6 de octubre de 1983, comunicación personal).⁵

Un universo de signos cambiantes

Mundo pleno de prodigios, el que ocupan los pueblos mayas que lograron arribar hasta nuestros días es, cierto, muy versátil en signos y símbolos, pero a menudo próximo en sus significados, pues las descripciones y análisis de morfología, hábitats, costumbres y atributos de animales reales o maravillosos, deidades menores y otros entes sobrenaturales, participan de una taxonomía plena de significados literales, alegóricos y morales.⁶ Se trata de entidades en muchos casos de raigambre mesoamericana, que en diversas ocasiones se amalgamaron con los productos de la curiosidad barroca y la “cristianización” de símbolos operada durante el Renacimiento, para integrar un complejo texto que escribe al mismo tiempo pasado, presente y futuro, y cuya interpretación requiere una lectura culturalmente determinada. Mundo-libro, universo-texto que desde hace milenios no cesa de escribirse y cuya lectura es una y otra vez distinta, y que se plasma asimismo de formas distintas en las obras escritas o en la moderna pintura costumbrista maya.

5 Sebastián Ordoñez, originario de Ixtahuacán, Guatemala. Entrevista realizada en el campamento de refugiados de Ojo de Agua, Las Margaritas, Chiapas, México.

6 Aproximarse a formas particulares de memoria que abrevan de veneros socioculturales distintos, aconseja no limitarse a la metodología historiográfica que diseñó Occidente para dar fe de sus propios procesos históricos. He desarrollado un poco más estas consideraciones en Ruz, 2010, a donde remito al interesado.



Figura 3. *Los hombres asiendo [sic] canastos*, Victoriano Mux, pintor kaqchikel de Comalapa, Guatemala, c. 1990. Óleo, colección particular

Se trata de lecturas singulares que conllevan reconfigurar la constelación memoriosa, lo que exige leerla con nuevas miradas, distintas a las que pueden intentar ojos como los nuestros, ya que a menudo desbordan los contenedores donde Occidente ubica hoy lo memorioso, privilegiando la escritura y soslayando otras formas de registro que pueden resultar igualmente valiosas y que de hecho lo han sido en otras épocas.⁷

7 Véase, entre otros, autores como Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*; Philippe Walter, *Croyances populaires au Moyen Âge*, y Simon Schama, *Landscape and Memory*.

Punto a destacar es que las formas memoriosas no son inmutables, sino que, como la naturaleza misma y la cultura que la interpreta, están en continuo cambio; se modifican para mantenerse al día y de este modo, paradójica, permanecen. Así, por poner algunos ejemplos, ciertos escritos de factura indígena de la época colonial nos relatan cómo en el Paraíso terrenal se comió “el zapote prohibido” (*Título de Pedro Velasco*, 1989, pp. 173-175),⁸ en tanto que en la *Historia de los Xpantzay de Tecpan*, escrita poco después de la conquista, se narra cómo los pueblos mayas, descendientes de Abraham, Isaac y Jacob, salieron de Babilonia; lugar donde sitúan el nacimiento de sus lenguas, al tiempo que se desmoronaba la torre de Babel, o como el mar, ante el que se plantó el caudillo Balám Quitzé, impedía el paso de los pueblos, por lo que éste abrió con su bastón [de mando] las aguas, y cómo luego viajaron “en siete navíos como los de los españoles [...] las siete tribus de los señores: el Ahpozotzil, Ahpoxahil, Ahpotucuché, Ahpoxohinay, Ahtziquinahay, Xpantzay Noh, Ahau Hulahun Balam” (1957, pp. 121-123).

Y así como en la Colonia no faltó escritor maya de un *Chilam Balam* que asimilase al Anticristo con el español, “chupador del pobre indio”, un maya del Campeche actual identifica a ese mismo Anticristo con la serpiente emplumada (Gutiérrez, 1995), al tiempo que cierto tseltal describe las montañas *ch'iibal* —mundo réplica al que aludí antes—, como provistas ya no sólo de milpas, sino de helicópteros, computadoras y televisores (Pitarch, 1996), y algún relato tsotsil narra la manera en que Jesucristo baja de un avión para visitar a los hombres.

No es pues extraño que el maya, como hacía el hombre medieval (Walter, 2017), transcurra su existencia atento a las señales y avisos de la naturaleza, los lea e interprete. De hecho, no es imprescindible que sea la naturaleza la que se manifieste primero; en ocasiones es él quien busca entablar el diálogo con ella. Escucha y habla, pide y ofrece cuando sabe que de dones y contradones se trata.

Puesto que los paisajes del imaginario tienen memoria —de hecho, *son* memoria—, el significado de no pocos mensajes resulta palmario: el adúltero, el chismoso, el ebrio, el trasnochador, al igual que quien caza con desmesura o atenta contra animales jóvenes, o aquél otro, irreverente o irrespetuoso, saben a las claras a qué atenerse cuando tal o cual entidad se les revele con su carga de *exempla* centenaria.

En cambio, cuando el maya se percata de que lo intrincado del texto requiere de un lector más avezado, o se descubre incapaz de lidiar por sí mismo con las consecuencias

8 En su edición de *El Título de Totonicapan*, Carmack y Mondloch sugieren que identificar Tulán con el Paraíso fue idea de los misioneros (1983, p. 212, nota 65).

de lo que advierte el mensaje, puede buscar ayuda especializada. No cualquier humano es capaz de sostener el diálogo necesario; la interlocución directa con lo sobrenatural exige no sólo fortaleza, diplomacia y aplomo, sino poseer un peculiar estado de gracia que otorgan las mismas deidades. El especialista al que se acuda, llámese *chimán*, *balbastix*, *h-men*, *chichqajau*, *aj'quin*... recurrirá entonces a sus propias formas memoriosas.

No faltan siquiera ocasiones en que el maya se limite a la espera, pues bien ha aprendido del saber conjunto que, ante algunos avisos, “ya no hay remedio”; no queda más que aceptar que terminó el tiempo que se le prestó y es hora de tornar a la madre primigenia.⁹ Entre tanto, el código de la memoria social le ayuda a interpretar lo que de común y extraordinario ocurre en la cotidianidad. Y es que, como es frecuente escuchar durante el trabajo de campo, “no es así nomás, no es así nomás”. Las cosas no suceden sin razón; no es la casualidad la que hace cantar a un ave agorera de enfermedad o muerte, como un tecolote o un búho, justo frente a determinada casa, o la que lleva a las *taahas*, esas grandes moscas negras de ojos inusitadamente brillantes, a lamer la sangre de un accidentado, un suicida o un ajusticiado, llevándose consigo parte del aliento vital del moribundo, lo cual explica que espanten a los vivos al proferir ayes espantosamente lastimeros.

Y no es imprescindible que la señal provenga de un acontecimiento inusitado, como un coyote o un venado atravesando en pleno día las calles del pueblo (portando un mensaje no pocas veces aciago), sino incluso algo cotidiano. Así, en la zona guatemalteca de Totonicapán se dice que si “montones de hormigas entran a tu casa, si son rojas va a haber pleito; si son negras, muerte”, mientras que una mujer de San Marcos la Laguna aseveró “Sólo hay tres animales que anuncian la muerte: el tecolote, el perro y las hormigas. Recuerdo que una vez, murió un señor cerca de donde vivíamos y dos días antes de que fallezca, mi madre observó que en la pared había una fila muy larga de hormigas. Dijo que alguien iba a morir porque las hormigas anuncian la muerte”.

9 Expresó el *tatik nail* Alonso Santis López, de Tenejapa: “Para nosotros los tzeltales la vida es prestada y debemos reconocerlo con agradecimiento, ofrenda y rezo, siempre. El santo patrón lo dijo, que es sólo por un tiempo. La madre tierra nos protege y a ella vamos a regresar” (citado en Gómez, 2010, p. 19).

De naturalezas compartidas y paisajes interiores

Aunque no la única, sin duda una expresión privilegiada de esa íntima relación del hombre maya con la naturaleza es la concepción (vigente en mayor o menor grado en los diversos pueblos de esa gran familia), de que en tanto cuerpo y sangre se constituyen gracias a un cereal, la “persona” incluye componentes animales, o comparten con éstos diversas características. Muestra de tales vínculos es el que, en la lengua maya peninsular, humanos y animales (junto con los entes sobrenaturales y los difuntos) queden incluidos en el clasificador *túul*, el cual da cuenta de seres “animados”, que participan de alientos vitales similares, mientras que *p’éeel* conviene a los inanimados, y *kúul* se reserva para aquellos seres “en reposo”, como plantas y árboles, que si bien están ahora “sentados” [*kú*], con los pies hundidos en la tierra, llegará un día en que vuelvan a incorporarse y retornen a ser humanos.

Animados, inanimados o en reposo, todos y cada uno de estos seres contribuyen a sustentar el universo. Un mundo, nos recuerda el *Popol Vuh*, donde los hombres fueron creados para el mantenimiento de los dioses, quienes, a su vez, en continua y renovada interdependencia, recurren a plantas y animales para preservar a los seres humanos.

¡Oh tú, hermosura del día! ¡Tú, Huracán; Tú, Corazón del Cielo y de la Tierra! [...].
 Vuelve hacia acá tu gloria y tu riqueza; concédeles la vida y el desarrollo a mis hijos y vasallos. Que se multipliquen y crezcan los que han de alimentarte y mantenerte, los que te invocan en los caminos, en los campos, a la orilla de los ríos, en los barrancos, bajo los árboles, bajo los bejucos [...].
 Que sea buena la existencia de los que te dan el sustento y la comida en tu boca, en tu presencia, a ti, Corazón del Cielo, Corazón de la Tierra, Envoltorio de la Majestad (*Popol Vuh*, 1980, pp. 94-95).

Ese libro sagrado nos advierte además que antes de la actual hubo otras creaciones, de algún modo fallidas, de donde surgieron seres de madera o animales como los monos, hasta que los dioses dieron con la fórmula perfecta, que conllevó la mezcla de elementos vegetales y animales, según narra el *Memorial de Sololá*, otro texto maya:

El animal coyote fue muerto y entre sus despojos, al ser descuartizado, se encontró el maíz. Y yendo el animal llamado Tiuh-tiuh [gavilán pequeño] a buscar para sí la masa del maíz, fue traída de entre el mar por el Tiuh-tiuh la sangre de la danta y de la culebra, y con ellas se amasó el maíz.

De esta manera se hizo la carne del hombre por el Creador y el Formador (*Memorial de Sololá*, 1980, 50).

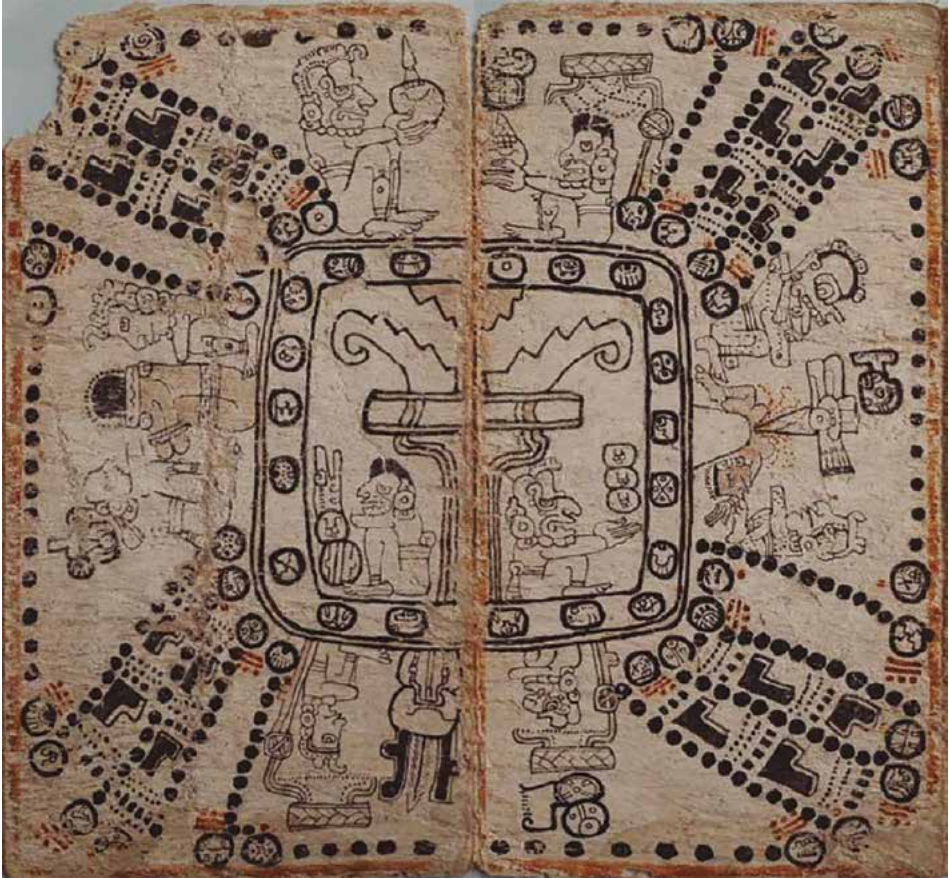


Figura 4. Los cuatro rumbos del universo maya. Al centro, la pareja primordial bajo una ceiba, *axis mundi*, Láminas 75 y 76 del *Códice Madrid*. ©Museo de América, Madrid

De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne [...],
únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres,
los cuatro hombres que fueron creados.
(*Popol Vuh*, 1980, p. 62).

No puedo detenerme en recordar cómo conceptos, plegarias y rituales aún vigentes reiteran dicha interdependencia deidades/seres humanos, sólo rescato, a fin de ejemplificar, tres casos. Inicio con un canto lacandón contemporáneo que implora:

Guarda a mi hijo, oh mi Señor.
 Que no tenga dolor, que no tenga fiebre.
 Que no lo aprisione el dolor en los pies.
 No lo castigues con la muerte.
 Mi hijo juega, se divierte.
 Cuando crezca él te hará ofrenda de pozol,
 él te dará ofrenda de copal.
 Cuando crezca te dará tortillas.
 Cuando crezca, te hará sacrificios (citado en Sodi, 1990, p. 72).

Continúo con la creencia de los tojolabales de Chiapas de hoy, para quienes los cuerpos se “construyen” a partir de maíz sólido, como tortillas y tamales, y sangre formada de bebidas de maíz, como pozol y atol —los demás nutrientes no son considerados alimentos “formadores” (Ruz, 1990a, p. 164)—, y concluyo recordando que si bien se celebran diversos rituales en torno al maíz para asegurar su crecimiento y fructificación (lo que conllevará la fortaleza del cuerpo humano), al mismo tiempo se le puede tener por guardián del espíritu; de allí que los tseltales de Bachajón, Chiapas, dejen junto a un pequeño una mazorca para evitar que algún ser maligno le robe el alma; sobre una mazorca siguen algunos grupos cortando el cordón umbilical de sus hijos (con los granos manchados de sangre se sembrará la primera milpa del niño), y en la boca de sus muertos otros depositan granos o bebidas hechas del precioso cereal, o colocan en el seno de una madre muerta una mazorca de maíz por cada hijo que deje, para que no los extrañe y “regrese” por ellos...

Estamos, pues, ante una auténtica hierofanía de la deidad, con la que se daba y se da una relación mística, y a la que se asimiló incluso con la divinidad aportada por los hispanos, ya que en textos mayas coloniales como los *Chilam Balam* figuran menciones a la “divina gracia”, empleando incluso el término en castellano.

Se trata, cierto, de la “gracia” que tanto ponderaban los evangelizadores como don de la deidad, que posibilita al cristiano su cabalidad y le permite acceder después

de la muerte a la visión de la beatitud. Pero cuando los textos mayas hablan de “la gracia” se están refiriendo eufemísticamente al maíz. La “gracia” de los teólogos es, pues, un don intangible, incorpóreo, bienestar intemporal, personal y ultratemporal; la de los mayas tiene otro significado, tangible, corpóreo; gozo colectivo, cotidiano y terreno (Ruz, 2002, p. 276).

El cuerpo, no obstante, es apenas uno de los componentes de la persona maya, conformada por muchos más que la díada cristiana de cuerpo y alma (según la postura eclesiástica oficial aceptada desde Tomás de Aquino), que sustituyó a la tríada (cuerpo, alma y espíritu) propuesta por Agustín de Hipona. En efecto, en la perspectiva de los mayas tradicionales, la “persona” puede incluir hasta trece elementos que suelen irse “in-corporando” a lo largo de la existencia de un ser humano, y con diversos grados de asociación o disociación (temporal) e incluso de durabilidad, ya que algunos son capaces de sobrevivir a la muerte del cuerpo y hasta de retornar en otros seres, bien humanos, bien animales.

Designaciones, atributos y funciones varían en el amplio y diverso ámbito del mundo maya, conformando una prodigiosa constelación donde pueden confluír, entre otros, conceptos como *ch’ulel*, *wayjel* o *kulel*, alientos vitales, *mutil ko’tantik*, *ánma*, *lab*, sombra, *wá*, nombre, y *pixán*; conceptos y entidades cuyos intentos de definición han llenado cientos de páginas en la literatura etnográfica de siempre y las lecturas epigráficas recientes. Me detengo, por ser de particular interés para mi intento, sólo en dos de ellos: *tona* y *nagual*, calificativos ambos de origen nahua,¹⁰ pero adoptados ya como genéricos para el área mesoamericana.

Adoptados y “adaptados”, pues en ocasiones se traslapan y confunden estas dos que los etnólogos contemporáneos denominan co-presencias, diferenciándolas, ya que el calificativo *tona* remite por lo común a un *alter ego* animal, con el cual se consideraba —y sigue considerándose— comparte el individuo no sólo ciertas características físicas, sino incluso destino. “Por lo común”..., pero no exclusivamente. Amén de que dicho *alter ego* no es siempre un solo animal, sino que un individuo puede compartir características con varios de ellos, por otra parte —no sabemos si por confusión propia de los frailes o presente ya en los mayas menos versados en asunto tan espinoso—, dicha *tona* (vinculada con el concepto nahua de *tonalli*) aparece en numerosos escritos (coloniales y actuales) asimilada con el *nahualli* o “nagual”, que en sentido estricto remite a un individuo que *se transforma en* un animal,

10 Véase al respecto la obra particularmente esclarecedora de López Austin, 1980.

un fenómeno atmosférico o, más raramente, un objeto inanimado.¹¹ Esta asimilación, que procede acaso en parte del hecho de creerse que el individuo en cuestión puede también albergarse temporalmente —en forma más amplia que una mera co-presencia—, en su propia tona, es frecuente en el mundo maya contemporáneo y lo fue acaso desde antes.



Figura 5. El gobernante difunto y su *alter ego* venado, ofrenda funeraria. Entierro 39 El Perú Wak'a, Guatemala. © Museo Nacional de Arqueología y Etnología

Tal inclusión, o al menos la cercanía percibida entre las naturalezas humana y animal se hace patente en mitos antiguos y actuales, en la iconografía prehispánica o en la esfera del ritual. Baste recordar, entre los primeros, las numerosas narrativas sobre creaciones previas donde monos y otros seres fueron “gente”, o bien acerca de “gente” que por diversas causas se transformó en animal, o aquellas que dan cuenta de intercambios sexuales

11 De allí que los textos coloniales a menudo califiquen a sus poseedores como “brujos” o “hechiceros”.

entre humanos y animales, de las que pudieron surgir seres híbridos, antepasados de las generaciones actuales,¹² que en ocasiones pasaron a ser considerados ancestros clánicos.

Y para mayor vinculación con otras esferas del mundo natural, pueblos chiapanecos había donde se consideraba que los fundadores de clanes y linajes brotaban de las profundidades del Inframundo a través de las ceibas,¹³ a más de que en varias lenguas mayas, y hasta en el español regional en contacto desde hace siglos con ellas, figuran voces y expresiones que dan cuenta de tales vínculos. Así, meros ejemplos, en el maya empleado en la península de Yucatán, en tanto que *cuc* designa a un tronco, *cucul* vale por “cuerpo”, y en el lenguaje tabasqueño es la norma decir “tronco de mujer” o “tronco de hombre”, para referirse a alguien con cuerpo grande y sólido, como si se tratase de hombres de madera semejantes a aquellos de los que habla el *Popol Vuh* (1980, pp. 16-19).

Bajo tales supuestos no resulta tan extraño que en celebraciones y cultos comunales, como danzas y otras representaciones, los antepasados animales se hiciesen presentes.¹⁴ Por algo el clérigo chiapaneco Ramón Ordóñez y Aguiar asentó, en fechas tan tardías como el siglo XIX, que los bailes para los indios tenían “el oficio que las historias entre nosotros” (1985, p. 7). Así, ayudando al mantenimiento de antiguas memorias colectivas, vemos aparecer símbolos evocadores de los antepasados, como insignias y huesos portados por los danzantes. En 1687, por apuntar un ejemplo, el cura de Cahabón, Guatemala, denunció que durante el baile del *Tum* sus feligreses salían “a su usanza antigua, como ellos acostumbraban en las guerras”, disfrazados “en cuatro figuras que descenderán de sus naguales: un tigre [jaguar], un león [puma], una águila y otro animal de que no se acuerda”.¹⁵ Y en algunas festividades, como la llamada *xahobal che*, *xahobal cot* o *xahbal cot* (danza del árbol, de las águilas o de los pumas), los kaqchikeles “erigían un madero alto —que los hispanos bautizaron como palo “del volador”—, desde el cual descendían

12 La bibliografía al respecto es tan amplia como dispersa. Una excelente compilación de diversos géneros narrativos entre los tzotziles de Chamula, donde figuran numerosos ejemplos de dicha interacción, es la que debemos a Gossen, 2002.

13 Como pudo averiguar el obispo Núñez de la Vega, cuando, al preguntar por qué la insistencia en confirmar cada año a las autoridades indígenas bajo la sombra de tal árbol, se enteró de que “tienen por muy asentado que en las raíces de aquella ceiba es por donde viene su linaje” (Núñez, 1988, p. 275).

14 He tratado con mayor amplitud el tema de las danzas y la memoria en un artículo previo (Ruz, 2010), al que remito al interesado. Tomo de él algunos ejemplos y citas.

15 Archivo General de Centroamérica, A1 21, l 2, expediente 23.

indios “en figura de águila o león”.¹⁶ Como lo señalan sus nombres — *qokbal ru bi cot, ru vi balam*— también de águilas (*cot*) y jaguares (*balam*) eran las imágenes representadas en las máscaras o “carátulas” que alegraban los bailes (Coto, 1983, pp. 71, 336, 338).

En el área quiché, en particular la zona que controlaba el linaje Nijaib (desde Xelahuuh o Quetzaltenango), los señores portaban bastones hechos de huesos de jaguar y de puma; símbolos del poder asociado a los linajes gobernantes, de pretendida ascendencia divina (Carmack y Mondloch, 1983, pp. 30 y 178), a más de que en la región de Suchitepéquez los bastones de mando se fabricaban con huesos de los mismos animales, según relata un documento del Archivo Secreto Vaticano.¹⁷ Hasta el siglo XVIII al menos, se tributaba homenaje a los huesos de jaguar y puma que custodiaban los dirigentes de los calpules quichés y kaqchikeles. Por su parte, los caciques y señores de Santiago Atitlán, sede del poder tzutuhil, portaban como divisas de guerra, “águilas... tigres... y otros animales” (Villacastín, 1982, p. 106).

Si tomamos en cuenta que no pocas de las coreografías donde salían a relucir ésas y otras insignias eran organizadas por las cofradías de parcialidades o barrios coloniales, remanentes de asentamientos antiguos en el caso de varios de los pueblos “congregados”, no resulta muy aventurado suponer que esa referencia a “naguales” como antepasados aluda a antiguas formas de organización parental como los clanes (nucleados en torno a antepasados míticos) y los linajes. Y tampoco sorprende la frecuencia con que dichas representaciones se vinculaban en la Colonia con los festejos de los santos patronos (pues cada barrio ostentaba uno de ellos), que para entonces ya habían sido incorporados a la mitología local como antepasados míticos, en ocasiones junto con símbolos de los antepasados reales. Muestra clara de esta estrategia de “amarre” de antiguas costumbres con la nueva religión la tuvo hacia 1704 el franciscano Margil de Jesús, quien descubrió una noche a los quichés de un poblado de Suchitepéquez atando carrizos de caña a las cruces de la iglesia. Les increpó por qué lo hacían, a lo que respondieron que los carrizos

16 Hablando de “ el volador” que presenció en Almolonga —pueblo cuyos habitantes era de origen nahua— en 1585, Antonio de Ciudad Real, describe que descendían cuatro indios “vestidos todos de color, con unas alas muy grandes y sendas sonajas en las manos, y dejándose caer todos cuatro a un punto, atados por medio del cuerpo, bajaron poco a poco como volando, tañendo sus sonajas hasta que cayeron al suelo, que cierto era muy de ver...” (Ciudad Real, 1976, p. 5). Véase también Fuentes y Guzmán, 1969, I, pp. 344-346.

17 Proceso de beatificación de Margil, ff. 2345v-2346v, Archivo Secreto Vaticano (ASV), *Processus, Atti vari, Antonius Margil a. Iesu o.m.*, vols. 1739-1769.

representaban los huesos de sus difuntos, y agregaron: “Quizá bueno aquel cruz que dice los padres, pero este antiguo también bueno. Si soltamos quizá se muere y acaba los pueblos. Pues contentemos a los padres y [a] aquellos de antiguo, amarrando juntos”.¹⁸ Aún hoy, en la región itzá del Petén y en los poblados del Camino Real de Campeche, se continúan estilando ceremonias en torno a los huesos de los antepasados.



Figuras 6a y 6b. Restos de antepasados expuestos para ser aseados y venerados, Pomuch, Campeche, México, 30 de octubre y 2 de noviembre 2012. Fotos: Mario Humberto Ruz

Por si algo faltase, el hecho de que la iconografía cristiana mostrara a ciertos santos con acompañantes animales o demonios zoomorfos hizo que los mayas rápidamente los conceptuaran como representaciones de tonas o contrapartes zoológicas. Nada extraño que santos como san Bruno, Santiago, san Juan evangelista, san Lucas, santa Inés, o santo Domingo hayan adquirido gran popularidad en la época colonial. ¿Cómo asombrarse de que hayan sido tan venerados san Antonio abad, que la iconografía muestra frente a una cueva rodeado de animales, o san Miguel, que en ciertas imágenes figura sobre un demonio con elementos zoomorfos, cuando no directamente sobre un dragón?

En 1769 el arzobispo guatemalteco Cortés y Larraz se escandalizó ante la heterodoxia de tales cultos y trató de remediarlo ordenando que se suprimieran dichas figuras

18 ASV, *Sac. Cong. Riti, Proces. Atti vari*, Proceso de beatificación de Antonio Margil de Jesús, I, 1744, f. 2346v. Véase también Antonio Margil de Jesús, *Processus canonisation* 109, Leg. 789-793, Sumario No 5, BNP, París.

de esculturas y estampas (Cortés, 1958, II),¹⁹ pero era ya demasiado tarde; aún hoy en numerosas comunidades mayas los animales que acompañan a ciertos santos siguen siendo reverenciados. Y no sólo en los templos de los poblados; basta asomarse a la iglesia de La Caridad, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, para percatarse de la atención que se dispensa al caballo del apóstol Santiago.



Figuras 7a y 7b. Rezando a Santiago y depositando ofrendas de comida a su *tona* caballo. Iglesia de La Caridad, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, octubre de 2016. Fotos: Mario Humberto Ruz

Hacia 1698 Francisco Núñez de la Vega apuntó que en varios pueblos de su Obispado, “tienen también escrito en su idioma el animal, ave, astro o elemento en quien cada uno adoraba al demonio, y distribuidos por días [...] para señalarlos con su animal por ángeles, que dicen son de guarda a los chiquillos que nacen”; creencia de “raíces muy profundas”, que era mantenida por los “sabios de los pueblos”, quienes “desde sus tiernos años les hacen creer que Dios les dio naguales por ángeles de guardia”. Con tal objetivo, empleaban libros calendáricos para asignar como compañeros a los niños: aves, peces, jaguares, pumas, “y otros

19 Cabe recordar que también algunos de sus antecesores habían hecho observaciones en ese sentido en 1674 y 1684.

brutos animales” como murciélagos, lechuzas, ratones y hasta hormigas,²⁰ para que les ayudasen, defendiesen y socorriesen en sus necesidades, usurpando así estos “remedos del Demonio” las funciones propias de los ángeles custodios (Núñez, 1988, pp. 275 y 757).²¹

Hoy, si bien en diversas comunidades de Guatemala, en especial en la zona montañosa de los Cuchumatanes, se recurre aún a los calendarios con tal fin, a más de auxiliarse con los cristales que simbolizan a los “nawales” de los días para varias otras adivinaciones, en muchos otros poblados mayas lo común es dejar la identificación en manos de la partera u otro especialista, incluyendo casos, como los reportados para la Península de Yucatán, donde se esparce polvo o cenizas en las afueras de la casa de un recién nacido, y se espera a ver qué huellas de animal aparecen en ellas.

Es dato constante en la literatura antropológica el que así como se comparten con el animal compañero algunas de sus características, como fortaleza, astucia, velocidad, etc., se comparten también los riesgos y eventuales daños. Ya Núñez apuntaba que, por castigo ante tales “horrorosas y formidables insolencias... ha permitido Dios Nuestro Señor que luego que le matan el nagual pierdan la vida, y se les halla en su propio cuerpo y en la misma parte o miembro suyo la señal de la lanzada o balazo que al animal nagual le dieron...”. El mismo obispo alude a una suerte de “familiaridad” con el *alter ego* asignado, cuando asienta: “Tráenlos a la vista de continuo, acompáñanles en sus milpas y otras partes, y algunos, de uno y otro sexos, se amistan tan familiarmente que duermen con ellos en su cama...” (Núñez, 1988, p. 757).

Pese a la indudable importancia de tal “proceso de familiarización” (por llamarle de algún modo) no recuerdo descripciones etnográficas que aludan a ello, lo que no es de extrañar si tomamos en cuenta el sigilo con que los propios mayas tratan esta materia, dados los riesgos inherentes a que se conozca la naturaleza del *alter ego* animal acompañante.

Resulta, pues, de particular valía lo narrado por el ya mencionado don Sebastián Ordoñez, chimán de Ixtahuacán,²² quien tras un largo periodo de charlas, generosa-

20 También menciona el prelado la asignación de astros, y elementos atmosféricos como globos de fuego y rayos, aunque parecería estar aquí confundiendo las tonas con los naguales, ya que hasta hoy se considera en ciertos grupos de Chiapas que los tenidos por brujos o “vivos” pueden transformarse en tales elementos, pero no que los tengan como *alter ego*.

21 La recurrencia a los calendarios para asignar el animal compañero no parece haber sido el único método empleado con tal fin, en el texto de 2002 señalé el empleo de mantas y espejos de obsidiana (Véase también Sáenz de Santa María, Carmelo, 1981, p. 457).

22 Entrevista, 6 de octubre de 1983, campamento de refugiados de Ojo de Agua, Las Margaritas, Chiapas.

mente me confió saber que, al parir una mujer, al mismo tiempo que el niño, “como si fueran gemelos”, nace un *kulel*, animal que comparte características con el individuo; si es por ejemplo una comadreja (*sajbin*) el individuo será rápido, pero miedoso; si es un puma (*bejlam*), será muy valiente, etcétera. Los más comunes, apuntó, son comadreja, gato de monte, conejo, león [puma]; “muchos de coyote, mono, de perro (pero de uno que de una vez sale al monte, nunca de perro casero). No hay *kuleles* pollos, ganado, caballos...”²³ Puro animal de monte”.

A decir de don Sebastián, no todos los pequeños son dotados con un *kulel*; ésa es “su suerte” de algunos recién nacidos. “Sólo se trae un *kulel*, y éste no cambia nunca”. Es claro, pues, que no se trata de un vínculo temporal; el *kulel*, “dado por Dios”, y el niño están indisolublemente ligados pues comparten “el alma”. El alma, pero no el espíritu (*seub’aj*), ya que si bien todos los animales, sean *kulel* o no, poseen “un espíritu de Dios”, éste no es igual al humano, pues el espíritu que nosotros recibimos con la primera bocanada de aire es el propio Dios, “porque somos Dios nosotros”.

Así como comparten nacimiento, comparten la muerte;²⁴ de allí que, “si el animal es fuerte”, pueda aparecer para ayudar a su contraparte humana en situaciones difíciles, pues sabe que, si la matan, él también va a morir. En correspondencia, cuando se apalea o se caza al *kulel*, el humano va a aparecer apaleado o muerto. O uno y otro mostrarán las mismas marcas de los machetazos sufridos; ambos son susceptibles a la acción de la brujería.

El animal compañero puede ser parido incluso justo antes que su contraparte humana. Sea antes o después, cuando sale de la matriz queda a veces un rato ahí “paradito”, cerca de la partera, la cual debe “contemplantarlo”.²⁵ No le va [a] hacer daño, porque entonces moriría la criatura”. A cargo de la comadrona queda identificar al animalito “antes de que se corra al monte”, y sólo cuando el niño crezca su madre le dirá cuál es su *kulel* para que lo reconozca y se familiarice con él. El animal, en cambio, sabe “por sólo sus cabezas”, qué niño es “el dueño de su cuerpo”.

23 Nótese la alusión a animales aportados por los europeos.

24 No es por tanto de extrañar que las madres teman al enterarse de que el *kulel* de su pequeño es, por ejemplo, un conejo, pues cualquiera lo puede balear.

25 Tratarlo con atención y cuidado.

Cuando el pequeño ya puede gatear, el animalito entra a jugar con él a la casa, Tiene que besar... como por ejemplo el chucho [el perro] va a lamber la boca, va a lamber ojo o la oreja; lo que hace para besar, lo que hace una alegría para besar, todos, es el gusto. Jugando como el chuchito... Y así cuando quiere besar agarra la cacheta, cuando quiere besar, y después... lambe la boca. Parece que se besan. Y después, después de jugar un ratito, cuando miras ya se va por allá; ya acabó de platicar.

Al otro día, a los dos días, a los tres días, viene otra vez y así él [el niño] ya va acostumbrándose (Sebastián Ordoñez, comunicación personal).

El *kulel*, para protegerse y proteger al niño, “Cuando viene, tiene que entrar escondido”. La madre va enseñando al pequeño a dejar “que entre el animalito, que entre el *kulel*, a hablar, a besar, alegrar, a conocer. Entonces, un su abrazo...” Procura ella incluso “dar de comer al animalito de lo que come *el dueño*,” ya sea en el mismo plato, o aparte, si al niño no le gusta así, pero comen los dos juntos.

A veces los niños quieren pegarle al *kulel* porque tienen miedo, lo que la madre evita: “No, no, no, que es su compañero; es su mismo”. Cuando él ya entiende, le repite: “No le pegue porque él es su compañía. No le pegue, él es su amigo”. “*Tonces* el niño ya lo sabe que él es su amigo... *Tonces*, cuando viene [dice]: “¡Ah, ya viene mí!”

“Y poco a poco se va entendiendo el niño”, y se saludan al encontrarse en los caminos, aunque sea un “animalote”, luego éste se va al monte. Cada vez que “se le muestre” en el camino, el animal le hace cariños “aunque sea fiero. Como si fuera su chuchito [perrito], se le restriega en las patas”; el niño debe “contemplantarlo”, y así, lo acaricia, y se abrazan. Cada uno sabe que el otro “es el dueño de sus cuerpos”; saben ambos que “son guardián el uno del otro” (Sebastián Ordoñez, comunicación personal).



La expresión empleada al final por don Sebastián bien puede servir de colofón en tanto da cuenta, de manera certera y poética, de la concepción que la cultura maya tradicional otorga a los vínculos entre el hombre y la naturaleza: “guardián el uno del otro”; responsables de protegerse mutuamente, y de retribuir tal protección con dádivas; entre sí y a las entidades sobrenaturales, de viejo o de nuevo cuño, que posibilitan la vida. Sólo ello permite al ser humano constituirse en eslabón entre las profundidades y los espacios celestiales para mantenerse, como expresaba con poética belleza el idioma tseltal colonial, *nopquinal xcabi*: engranado con el mundo.

Referencias bibliográficas

- Ara, Domingo de (1986). *Vocabulario de lengua tzendal según el orden de Copanabastla*, Ed. de M. H. Ruz. México, UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas (Serie Fuentes para el estudio de la cultura maya, 4).
- Ciudad Real, Antonio de (1976). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. J. García Q. y V. M. Castillo F. (ed. crítica), 2 vols. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas.
- Cortés y Larraz, Pedro. (1958). *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Guatemala*, 2 vols. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia.
- Coto, Tomás de. (1983). *Thesaurus verborum. Vocabulario de la lengua cakchiquel vel guatemalteca, nuevamente hecho y recopilado con summo estudio, trabajo y erudición*, ed., intr. y nts. de R. Acuña. México, UNAM.
- De Ángel, David. (2012). "Entre el Infierno y el Inframundo: espacios del mal entre los mayas yucatecos", pp. 165-194. En Gómez, R., Sellen, A. y Taracena, A. (eds.). *Diálogos sobre los espacios*. Mérida (México), UNAM, CEPHCIS.
- El libro de los libros de Chilam Balam* (1974). Trad. A. Barrera Vázquez y S. Rendón. México, Fondo de Cultura Económica.
- El Título de Totonicapán* (1983). Trad. y ed. R. Carmack y J. Mondloch. México, UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas (Serie Fuentes para el estudio de la cultura maya, 3).
- Figuerola Pujol, Helios. (2010). *Los dioses, los hombres y las palabras en la comunidad de San Juan Evangelista Cancuc, Chiapas*. Mérida (México), UNAM, CEPHCIS.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de (1969-1972). *Recordación Florida. Discurso historial, natural, material, militar y político del Reino de Goathemala* (1690), vol. 1. Ed. C. Sáenz de Santa María. Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 230).
- Gómez Muñoz, Maritza (2010). *Memoria oral comunitaria. El caso de Tenejapa* [tesis de doctorado en Antropología]. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Gossen, Gary H. (2002). *Four Creations: An Epic Story of the Chiapas Mayas*. Norman (Oklahoma, Estados Unidos de América), University of Oklahoma Press (Civilization of the American Indian Series, 245).
- Gutiérrez Estévez, Manuel (1995). "De la conversación yucateca al diálogo cristiano y viceversa", pp. 171-234. En Gutiérrez, M. et al. (eds.). *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo*, vol. 4: *Tramas de la identidad*. Madrid, Siglo XXI de España.

- Landa, Diego de (1978) *Relación de las cosas de Yucatán*. México, Porrúa.
- Le Goff, Jacques (1981). *La naissance du Purgatoire*. Paris, Gallimard.
- Libro de Chilam Balam de Chumayel* (1973) Trad. A. Mediz Bolio. México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- López Austin, Alfredo (1980). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols. México, UNAM, IIA.
- Marion, Marie-Odile (2001). "Representación simbólica de la selva maya y de sus huéspedes" pp. 305-322. En González Torres, Y. (coord.). *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. México, CONACULTA-INAH-Plaza y Valdés.
- Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles* (1980). Trad., ed. y nts. A. Recinos. México, Fondo de Cultura Económica.
- Núñez de la Vega, Francisco (1988 [1702]). *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa*. Ed. crítica León, M. C. y Ruz, M. H. México, UNAM-IIFL, Centro de Estudios Mayas (Serie Fuentes para el estudio de la cultura maya, 6).
- Ordóñez y Aguiar, Ramón (1985). Prohibición de llevar a cabo el Baile del Bobat (23 de julio de 1801), en "La fiesta de los pueblos", *Boletín del Archivo Histórico Diocesano* vol. II, núm. 3 (6-7). San Cristóbal de Las Casas (México), Instituto de Asesoría Antropológica para la Región Maya.
- Peniche Barrera, Roldán (1992). *El libro de los fantasmas mayas*. [Mérida] Yucatán, México, Maldonado Editores.
- Petrich, Perla (2002). "Tipología nocturna en los pueblos de Atitlán", pp. 577-601. En Breton, A., Monod, A. y Ruz, M. H. (eds.), *Los espacios mayas: representaciones, usos, creencias*. México, UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas y CNRS.
- Pitarch Ramón, Pedro (1996). *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. (1980). Trad. A. Recinos. En De la Garza, M. (comp.), *Literatura Maya*. Caracas, Ayacucho.
- Rugeley, Terry (2012). *De milagros y sabios. Religión y culturas populares en el sureste de México, 1800-1876*. Mérida, México, Universidad Autónoma de Yucatán.
- Ruz, Mario Humberto (1990). *Los legítimos hombres. Aproximación antropológica al grupo tojolabal*, vol. II. México, UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas.
- Ruz, Mario Humberto (1990a) "Médicos y Loktores. Enfermedad y cultura en dos comunidades tojolabales", pp. 143-192. En *Los legítimos hombres. Aproximación antropológica al grupo tojolabal*, vol. III. México, UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas.

- Ruz, Mario Humberto (2002) "Amarrando juntos: la religiosidad maya en la época colonial", pp. 247-282. En De la Garza, M. y Nájera, M. I. (eds.). *Religión maya*, Madrid, Trotta.
- Ruz, Mario Humberto (2010). "Danzas para resguardar memorias", pp. 313-340. En Ciudad, A., Iglesias, M. J. y Sorroche, M. (eds.). *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas-UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales.
- Sáenz de Santa María, Carmelo (1981). "Una revisión etnorreligiosa de la Guatemala de 1794, según fray Antonio Margil de Jesús". *Revista de Indias*, n. 165-166, pp. 445-497. Madrid, ARTES Gráfica Benzal.
- Sahagún, Bernardino de (1969). *Augurios y abusiones*. Ed. A. López Austin. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, 5, Textos de los informantes de Sahagún, 4).
- Schama, Simon (1995). *Landscape and Memory*. New York, Alfred A. Knopf.
- Schmitt, Jean-Claude (1990). *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard.
- Sodi, Demetrio M. (1990). *La literatura de los mayas*. México, Joaquín Mortiz.
- Villacastín, Francisco de (1982 [1585]). "Relación de Santiago Atitlán", pp. 73-152. En Acuña, R. (ed.). *Relaciones geográficas del siglo XVI. Guatemala*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Walter, Philippe (2017). *Croyances populaires au Moyen Âge*. France, Editions Jean Paul Gisserot.

PROHIBIDO FUMAR



Paisaje cultural sonoro como escenario de transmisión oral mediatizada: el programa radial *El Viejito del Acordeón*

Cultural soundscapes as the setting for mediatized oral transmission: The radio program *El Viejito del Acordeón* (The Old Accordion Man)

José A. Curbelo¹

Programa de Posgraduación en Memoria Social y Patrimonio Cultural,
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

María Leticia Mazzucchi Ferreira²

Programa de Posgraduación en Memoria Social y Patrimonio Cultural,
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Resumen

Este artículo examina el concepto de *paisaje sonoro* como escenario de transmisión oral e intercambio memorial en el contexto de la música tradicional. Toma el caso de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, área que comparte fronteras con Argentina y Brasil. Empleando un estudio de caso, el programa radial *El Viejito del Acordeón* de CX140, Radio Zorrilla de San Martín, de la ciudad de Tacuarembó, Uruguay, este artículo se basa en historias orales de músicos y oyentes de radio —en Uruguay y el litoral argentino—, obtenidas en trabajo de campo realizado entre 2001 y 2019. Para analizar e interpretar a los resultados, el texto se nutre de los conceptos de paisaje sonoro, *socio-transmisores de memoria* de Joël Candau y *marcos sociales de la memoria* de Halbwachs, entre otros. También se nutre de los abordajes de Fornaro sobre el papel de los medios de comunicación y la transmisión oral mediatizada en la música tradicional.

Palabras clave: acordeón, Chaco, memoria, paisaje sonoro, Tacuarembó

1 orcid.org/0000-0002-0696-7701

2 orcid.org/0000-0003-3379-6378

← En la página anterior: Dante Techera Márquez (guitarra) y Walter Roldán (acordeón) en CX140 Radio Zorrilla de San Martín, Tacuarembó, Uruguay, c. 1960. Colección privada de Walter Roldán

Abstract

This article examines the concept of soundscape as the setting for oral transmission and memory sharing within the context of traditional music. It employs the case of the traditional accordion and bandoneon music from northern Uruguay, an area that shares borders with Argentina and Brazil. Presenting a case study of the radio program *El Viejito del Acordeón* (The Old Accordion Man) on cx140 Radio Zorrilla de San Martín of the city of Tacuarembó, Uruguay, this article is based on oral histories of musicians and radio listeners from Uruguay and the littoral region of Argentina, obtained through fieldwork from 2001 to 2019. In the analysis and interpretation of the results, this article draws from the concepts of soundscape, 'sociotransmitters' of memory of Joël Candau, and the social frameworks of memory of Halbwachs, among others. It also draws from Fornaro's approaches to understanding the role of the mass media and mediatized oral transmission within traditional music.

Key words: accordion, Chaco; memory, soundscape, Tacuarembó

*Alrededor de las ocho, ocho y cuarto de la noche,
solíamos escuchar a El Viejito del Acordeón...*

Juancito Guenaga

Introducción

El tema central de este artículo es la difusión radial transfronteriza de músicas tradicionales en la región rioplatense, más específicamente la tradición de música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay, y su impacto social en la región.³ En este estudio de caso, la radio, y más específicamente un programa radial musical *El Viejito del Acordeón*, se destacan como potentes *sociotransmisores*.⁴ En este trabajo se examina la influencia de los sonidos en la constitución de nuestra memoria, ampliamente comprobada cuando percibimos que las configuraciones del recuerdo toman forma en espacios, en la percepción del tiempo pasado, y en las imágenes que la sonoridad evoca. Frédéric Lamantia (2003) sostiene que hay diferentes categorías de espacios sonoros, refiriéndose a aquellos que se presentan como involuntarios y que no aportan cargas simbólicas perceptibles, y por el otro lado, a los espacios sonoros que se identifican como elegidos, portadores de sentidos

3 El investigador uruguayo Lauro Ayestarán afirma que 1852 fue la fecha en que el acordeón de botón fue introducido al Uruguay (1968, pp. 65-66). Estaba compuesto de una hilera de botones. Más tarde llegó la versión de dos hileras de botones y ocho bajos, que se convirtió en el modelo preferido por los músicos del interior del Uruguay. A principios del siglo XX el bandoneón —de invención alemana y de mayor complejidad— empezó a difundirse por medio de tiendas y casas de música en Montevideo y en las ciudades limítrofes con la Argentina. El bandoneón brindaba más posibilidades armónicas y melódicas, con setenta y un botones bisonoros, donde —como el acordeón de botón— cada botón individual produce dos tonos distintos según si el músico esté cerrando o abriendo el fuelle (Dunkel, 1993).

4 Joël Candau, buscando ampliar sobre la tesis de Maurice Halbwachs sobre memoria colectiva, discute las distintas formas de compartir memorias como posibles maneras de atestar a la existencia de la memoria colectiva. En este sentido, actuando como conectores entre las diversas memorias individuales, estarían los *sociotransmisores*, una analogía de los neurotransmisores, elementos que estimulan la formación de memorias al nivel del sistema nervioso. Sociotransmisores, entonces, serían los dispositivos, imágenes, rituales e instituciones culturales como museos, pero también narrativas, sonidos, olores, que toman parte del acto de compartir memorias y en la formación de identidades.

identificados e intercambiados dentro de un determinado universo social. Es desde esta última perspectiva que abordaremos el estudio de caso de este artículo.

Trabajo de campo etnomusicológico en el norte uruguayo⁵, realizado por investigadores como Fornaro (1994), Arocena (2018) y Curbelo (2017), ha revelado un tema recurrente en los relatos de muchos acordeonistas y bandoneonistas de esa zona: la importancia que la radio (nacional y también de los países vecinos) ha tenido como medio de transmisión oral mediatizada. La influencia de la radio en la transmisión de la música tradicional del interior uruguayo ha sido poco estudiada, menos todavía, en la música de los instrumentos de fuelle del norte,⁶ región fronteriza con Brasil y Argentina. Por esa razón, en este artículo se intenta examinar las dinámicas y el funcionamiento de esa transmisión cultural diversa que fue hecha posible por la difusión de la tecnología de comunicación masiva, la radio, un sociotransmisor que, por su naturaleza, traspasa fronteras. Sobre el valor de incluir los medios de comunicación masiva en el análisis de la música tradicional uruguaya en la contemporaneidad, Fornaro resalta:

La radio, el disco y la casete se perfilan, entonces, como formidables agentes en la constitución de una identidad musical local, a la vez que vehículos de conexión con países y modas musicales que, sucesivamente, fueron integrando el imaginario de los uruguayos (Fornaro, 2005, p. 152).

De igual forma, como veremos más adelante, expresiones musicales del norte uruguayo, en un determinado momento, fueron integrando al “imaginario” de los vecinos, en este caso, un sector del público oyente de radio del litoral argentino en las provincias del Chaco y Corrientes.

5 Marita Fornaro (1994) realizó trabajo de campo en los departamentos de Tacuarembó y Rivera, José A. Curbelo (2017) en Artigas, Cerro Largo, Durazno, Florida, Paysandú, Salto, Tacuarembó, Treinta y Tres, y Rocha, y Fabián Arocena Narbondo (2018) en Artigas, Canelones, Rivera, Salto, y Tacuarembó.

6 Acordeón diatónico, acordeón a piano, bandoneón, etcétera.

Objetivos, bases teóricas y metodología

El objetivo principal de este trabajo es intentar identificar y describir a las diversas formas de transmisión cultural multidireccional e interacción social que se desarrollaron, con la tecnología de la radio como sociotransmisor, en el ámbito de la música de acordeón y bandoneón del interior uruguayo en el siglo XX.⁷ Joël Candau (2010) define a los sociotransmisores como “todas las producciones y comportamientos humanos que permiten establecer una cadena causal cognitiva social o cultural entre dos mentes” (p. 36). Los sociotransmisores asumen diferentes tipologías y formatos, como objetos, monumentos, museos, memoriales, sonidos, olores, elementos que favorecen, por lo tanto, la transmisión y el intercambio memorial entre personas.

La actuación de los sociotransmisores se da en el proceso de conformación de la memoria colectiva y su eficacia depende no solo del soporte del sociotransmisor en sí, sino por la densidad de elementos de cohesión en el interior de un grupo de memoria conformado por individuos. En ese sentido, los sociotransmisores refuerzan y potencian los intercambios memoriales intersubjetivos que actúan en el sentido de formación de una memoria colectiva o, tal como afirma Joël Candau (2011), de un intercambio metamemorial en el sentido de la representación de una memoria común.⁸

7 La radio toma un papel crucial en nuestro caso porque, para la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, tocar en vivo en la radio era la única opción de difusión mediática por gran parte del siglo veinte, por estar lejos de los sellos discográficos en la capital, Montevideo. En contraste, ya en las primeras décadas del siglo XX, estaba en auge, en los países vecinos, Argentina y Brasil, la producción de grabaciones comerciales de músicas regionales como *música gaúcha riograndense* y el *chamamé* del litoral argentino. El primer *chamamé* grabado fue *Corrientes Potĩ*, por el artista paraguayo Samuel Aguayo (1909-1993) en un disco 78rpm editado en el año 1930 por el sello RCA Víctor (Pérez Bugallo, 1996, p. 124). Anteriormente, ya en 1914 el intérprete *gaúcho* de acordeón de botón, Moisés Mondadori (1895-1976), estaba grabando discos comerciales de polcas, valeses, chotes y mazurcas para la empresa porto-alegrense A Casa Eléctrica y su sello discográfico Gáucho (Vedana, 2006, p. 87).

8 Candau aborda la memoria en tres dimensiones o niveles: la protomemoria, la memoria propiamente dicha, y la metamemoria. En la categoría de la protomemoria están las disposiciones más estables y repetitivas que se manifiestan bajo la forma de una memoria de procedimientos formada en marcos de aprendizaje asociados a los oficios, por ejemplo. Fuertemente asociada a la práctica, la protomemoria se deriva, como afirma Candau, de una cognición encarnada, estable, duradera y con gran probabilidad de intercambio dentro del grupo de referencia. En cambio, la metamemoria remite a la representación que cada individuo presenta sobre su propia memoria y, a nivel macro, a los discursos memoriales que crean

El concepto de *memoria colectiva* fue desarrollado por Maurice Halbwachs. Él sostiene que las memorias de cada individuo están creadas y situadas dentro de marcos sociales de la memoria, que toman la forma de instituciones y estructuras sociales compartidas con otros individuos, como la familia, instituciones de educación, religión organizada, clases económicas, etcétera, situados en sus respectivos contextos temporales (Halbwachs, 2004). Para él, la memoria colectiva se conforma dentro de estos marcos sociales. El autor escribe que la memoria no es algo estático, sino que el hecho de recordar siempre es influenciado por las tensiones presentes en el momento que es realizado, y que el proceso de recordar se dificulta en la ausencia de los marcos sociales en que se formaron las memorias.

A modo de ilustrar facetas de su concepto de memoria colectiva, Halbwachs analizó el caso de la constitución de una memoria de músicos en el texto denominado *La mémoire collective chez les musiciens* (Halbwachs, 2006). El autor enfatiza el carácter sonoro del intercambio memorial entre miembros de lo que él llama *sociedad de músicos*, compartiendo lenguajes, códigos, y habilidades musicales. Halbwachs acentúa la importancia de la dimensión sonora-musical de la memoria humana desde la infancia, no solamente en el ámbito de la música, sino también en los sonidos del paisaje natural, sonidos que muchas veces han inspirado a la música humana.

El otro objetivo de este trabajo es explorar las repercusiones, en los públicos de los países vecinos —más específicamente el litoral argentino— de la difusión radial de música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, contrastando con la concepción común de Uruguay como mero receptor de influencias musicales del exterior, con escasa proyección de su propia identidad musical fuera de sus fronteras. Se entiende que tanto esta música como sus intérpretes se sitúan dentro de un territorio cultural del cual la radio ha sido un elemento integral (e integrador). De esta manera, se conforma parte de un *paisaje cultural sonoro* que se va transformando a través del tiempo.

El término *soundscape* (paisaje sonoro) fue popularizado por el compositor e investigador canadiense R. Murray Schafer, quien lo describe poéticamente como “una composición macrocósmica en la cual estamos todos involucrados” (2013, p. 55). En su descripción de las formas en que la sonoridad del mundo natural fue transformada por el desarrollo tecnológico y urbanístico de los humanos, su concepto de paisaje sonoro no

representaciones sobre el pasado, reforzando en los individuos el sentimiento de una memoria que les unifica, confiere coherencia y unidad, es reivindicada y asumida por los individuos de un grupo y hace que estos se reconozcan entre sí.

solamente se limita a elementos sonoros de la naturaleza (Schafer, 1997). Especifica que “un paisaje sonoro es cualquier campo de estudio de carácter acústico, podemos hablar de una composición musical como un paisaje sonoro, un programa de radio como un paisaje sonoro” (Schafer, 2012, p. 99).

Este mismo autor explica:

El territorio de estudios sobre paisajes sonoros será el espacio intermedio entre la ciencia, la sociedad y las artes. De la acústica y la psicoacústica aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y las formas en que el sonido es interpretado por el cerebro humano. De la sociedad aprenderemos cómo el ser humano se comporta con los sonidos y cómo los sonidos afectan y cambian su comportamiento. *De las artes, particularmente de la música, aprenderemos cómo el ser humano crea paisajes ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica* (Schafer, 2012, p. 96, destacado nuestro).

Samuels, Meintjes, Ochoa y Porcello (2010) opinan que la atención de Schafer al concepto de paisaje sonoro, surgió de su preocupación por la “contaminación acústica” de la tecnología moderna que “surgió de un cierto romanticismo ambientalista, y su abordaje demuestra una constante preocupación por la degradación del paisaje sonoro natural por la tecnología” (pp. 330-331). Los autores sostienen que “la historia del concepto del paisaje sonoro está íntimamente ligada a historias de mediación y tecnologías cambiantes que hacen posibles ciertas maneras de escuchar” (Samuels et al, 2010, pp. 330-331). En nuestro caso, tomamos la tecnología de la radiodifusión como un componente esencial del paisaje sonoro cultural estudiado.

Sobre el auge y desarrollo de la radiodifusión y las maneras en que comenzó a tener influencia sobre las formas de pensar y actuar del público, Schafer escribe:

Nunca antes el sonido se había desaparecido del espacio, para aparecer nuevamente, a la distancia. La comunidad, que antes había sido definida por las campanas y los gongs del templo, ahora lo era por su radioemisora local (Schafer, 1997, p. 136).

Esta observación de Schafer se verá reflejada en las historias orales de los entrevistados de este trabajo que relatan sobre las formas en que la radio —en el contexto socio-geográfico de comunidades en los extensos paisajes rurales del norte uruguayo y litoral argentino— adquiere cualidades que le otorga un papel central de reunir familias y vecinos,

servir como vehículo de comunicación entre ellos a distancia, y también marcar el ritmo de los horarios sociales y de trabajo de esas comunidades.

La importancia que el paisaje, en sus diferentes dimensiones —por ejemplo, la dimensión sonora y el papel de medios tecnológicos de difusión— tiene en la formación y transmisión de identidad y memoria humana es reconocida por organismos internacionales. Respecto al papel clave del paisaje como escenario de la formación y transformación de identidades culturales en el contexto europeo, el Preámbulo del Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa (2000) declara que, “el paisaje contribuye a la formación de las culturas locales y es un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea” (p. 1), y también acentúa el carácter transfronterizo de paisajes culturales. Esta declaración también se podría aplicar al contexto del norte uruguayo, una región que comparte fronteras con las provincias argentinas litorales de Entre Ríos y Corrientes, y el estado brasileño de Rio Grande do Sul. La dimensión sonora es una faceta importante de este concepto de paisaje cultural multinacional, un paisaje permeado por medios de comunicación de distintos países de forma simultánea.

El protagonismo de los medios de comunicación, particularmente la radiodifusión, en la conformación de paisajes culturales que crean sentimientos de identidad es destacado por los comentarios de la exdirectora de la UNESCO, Irina Bokova:

Las grabaciones sonoras son un registro importante de nuestra vida y encierran gran parte de nuestra memoria personal y social, fundamental para nuestra identidad y nuestro sentimiento de pertenencia. [...] Las historias que cuenta este patrimonio son expresiones poderosas de la cultura y del lugar, aúnan la experiencia personal y colectiva y son un reflejo de la búsqueda de significado que todos compartimos. *Este patrimonio representa un anclaje en un mundo de cambio*, en particular para las comunidades locales, ya que ofrece un registro de las actividades culturales y refleja la gran diversidad de expresiones [...], preservan la diversidad de las historias y *ayudan a las generaciones futuras a entender lo que las precedió* (UNESCO, 2016, destacado nuestro).

En la contemporaneidad, donde medios y tecnologías de comunicación del siglo pasado, en este caso, la radio, han cedido terreno al torrente de tecnologías digitales de comunicación, rápidamente produciendo nuevas formas de pensar, lenguajes y maneras de percibir a la realidad humana, lograr que “las generaciones futuras” entiendan “lo que las precedió” en términos de medios de comunicación, como comenta Bokova, tal vez requiera un trabajo de interpretación. Mostrar y transmitir el papel social central que la radio tenía

durante gran parte del siglo XX —especialmente en paisajes de baja densidad poblacional como es el norte de Uruguay— a jóvenes *digitales* nacidos y criados en el siglo XXI requiere que ellos intenten comprender el contexto sociohistórico de la época (no tan lejana) y las formas de pensar y actuar del público oyente en ese contexto temporal y geográfico.

Mark Prensky —creador del término *digital native* (nativo digital) en los comienzos del siglo XXI para describir a las generaciones que se crían utilizando tecnologías digitales— escribe sobre las constantes transformaciones culturales y cognitivas en la vida humana, mediadas por tecnologías de comunicación:

Justo cuando descubrimos (más o menos) como volver a entrenar cerebros para leer, volvieron a ser entrenados por la televisión, y ahora las cosas han cambiado otra vez y nuestros niños están furiosamente volviendo a entrenar sus cerebros en formas nuevas, muchas de las cuales son antitéticas a nuestras formas antiguas de pensar (Prensky, 2001, p. 4, traducción nuestra).

No es mencionado por Prensky en ese párrafo, pero en la primera mitad del siglo XX, los públicos también fueron “entrenados” en el lenguaje y códigos de la radio, un medio de comunicación que ha sido un poderoso sociotransmisor de memoria colectiva e identidad cultural desde hace un siglo.

Al interactuar con elementos sensoriales del pasado (en nuestro caso, elementos sonoros y visuales sobre un programa de radio de mediados del siglo XX), intentar recrearlos en el presente, y entender los significados que poseían en el pasado, el historiador Mark M. Smith —quien desarrolla el abordaje de *historia sensorial*— enfatiza la contextualización histórica y social de esos elementos:

Si bien es posible reproducir un sonido particular del pasado, la forma en que entendemos, experimentamos y “consumimos” ese sonido es radicalmente diferente en contenido y significado a la manera que personas del pasado lo entendían y lo experimentaban. [...] En resumen, siempre tenemos que tener cuidado de historizar a los sentidos (Smith, pp. 841-842, traducción nuestra).

Es importante tener esto en mente, cuando se examina al fuerte papel social que poseía la radio, sus lenguajes, códigos, estéticas, su capacidad de comunicar sentimientos de identidad cultural, y su carácter de vector de transmisión oral mediatizada en el siglo veinte en la región estudiada en este trabajo. Si bien es un medio de comunicación que continúa vigente en esa

región, tal vez sea necesario “historizar a los sentidos” —como dice Smith— de los miembros de la generación del siglo veintiuno para que puedan interactuar con, analizar, y entender los significados y contextos originales de los materiales de la radiodifusión de mediados del siglo pasado, de los cuales el programa *El Viejito del Acordeón* es un caso emblemático.

Para abordar el concepto de oralidad mediatizada, que hemos mencionado desde el comienzo de este trabajo, miremos al trabajo de Zumthor, quien sostiene que la oralidad —la transmisión oral de ideas y expresiones de una persona a otra— puede clasificarse en las siguientes divisiones:

Una oralidad primaria, sin contacto con forma alguna de escritura; [...] una oralidad secundaria, que en realidad se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura); [...] una oralidad mediatizada, la que hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación. [...] En cuanto a la oralidad mediatizada, hoy coexiste con la tercera o la segunda, e incluso, en algunas remotas regiones, con la primera (Zumthor, 1985, p. 5).

En cambio, Ong (2002) describe a la transmisión oral mediatizada como una “oralidad secundaria de la cultura contemporánea tecnológica en que esta nueva oralidad es sostenida por el teléfono, radio, televisión, y otros medios electrónicos” (pp. 11-12).

En el caso del norte uruguayo, esas tres oralidades descritas por Zumthor coexisten en el contexto de la música tradicional. Por esa razón, son importantes las palabras de Fornaro, para mejor comprender y analizar a la música tradicional uruguayo, cuando escribe:

quizá haya llegado la hora de replantearse postulados muy rígidos respecto a la transmisión tradicional, ante esos casos donde la música llega al ejecutante por una vía no ortodoxa, pero también oral (Fornaro, 1994, p. 71).

La metodología utilizada en este trabajo se compone de historia oral, investigación documental, observación participante y análisis de estudio de caso. Fundamentalmente, se basa en historias orales, registradas entre 2001 y 2019, de acordeonistas y bandoneonistas en el norte uruguayo.⁹ También se realizó una investigación del archivo personal

9 Materiales de este trabajo de campo se encuentran disponibles en el Archivo 8 Bajos
 <https://archivo.8bajos.org/>

—documentos y fotografías— del acordeonista tacuareboense Walter Roldán. Luego, enfocando en el caso del programa radial del cual Roldán fue protagonista por más de una década, *El Viejito del Acordeón*, se realizó trabajo de campo en julio de 2019, junto a Roldán, en las provincias argentinas de Chaco y Corrientes, visitando localidades donde se escuchaba el programa en las décadas de 1950 y 1960. En el caso del Chaco, la visita se hizo en una comunidad donde el dúo El Viejito del Acordeón fue contratado reiteradamente para animar bailes y fiestas.

Transmisión de música de acordeón y bandoneón en el norte de Uruguay

Desde la segunda mitad del siglo XIX se observa una expresión cultural, en el norte de Uruguay, de músicaailable basada en instrumentos de fuelle (fundamentalmente, acordeón y bandoneón). Esta música tiene sus raíces en la mezcla cultural multiétnica de la región rural al norte del Río Negro —que divide al país—, una región de confluencia y conflicto histórico entre los mundos hispanoparlante y lusófono, y también una región receptora de inmigrantes provenientes de la región y de ultramar.

Los principales ritmos tradicionales, como la polca, la habanera y la mazurca, son adaptaciones locales de música popular europea y latinoamericana del siglo XIX y principios del siglo XX, introducidas en Uruguay a través de los grandes centros urbanos de la región y de las distintas oleadas de inmigrantes (Ayestarán, 1968, p. 27).

Esta música es, principalmente, de transmisión oral, aunque también se ha destacado la importancia de las radioemisoras del interior del país y de los discos de 78rpm, desde las primeras décadas del siglo XX, en su transmisión (Fornaro, 1994, p. 71) y ha servido como motivo de interacción social en comunidades rurales y *rururbanas*, por medio de bailes sociales en eventos como fiestas familiares, kermeses de escuelas rurales, velorios de santos, carreras de caballos, remates, festivales (Mendoza de Arce, 1972, p. 190).

En la actualidad existe una gran diversidad entre ejecutantes de acordeón y bandoneón en el norte de Uruguay, con distintas vertientes musicales que se entrelazan en sus repertorios. Algunos se especializan en una u otra vertiente musical (por ejemplo, solo tango o solo repertorio tradicional como polcas y mazurcas), pero muchos ejecutan piezas de varias de estas vertientes musicales entrelazadas. Este multilingüismo musical tal vez deviene del hecho de que, históricamente, el propósito de la música de acordeón y bandoneón en el norte uruguayo ha sido animar bailes sociales, y los músicos han tenido

que acompañar el desarrollo de los gustos musicales de los públicos locales a través de sus carreras artísticas profesionales.

En sus comienzos, esta tradición musical se dio en el interior de Uruguay en un contexto sociohistórico rural-*rururbano* sin electricidad o tecnologías de grabación de sonido y con escasas tecnologías de reproducción de sonido. La transmisión oral pura era la principal forma de aprendizaje musical en ese medio, y el paisaje sonoro del norte uruguayo servía de escenario de esa transmisión cultural musical. Walter Roldán (nacido en 1943) recuerda la época de su padre, el acordeonista Otilio Roldán (1897-1976):

Era muy común que los músicos (acordeonistas) de campaña, para ampliar el repertorio, salían, se iban muchos kilómetros de a caballo (a un baile) y no iban a bailar, iban a pasar la noche escuchando a la música y a veces se venían con algunos temas en la mente ahí, trataban de memorizarlos y venían a su casa, puede ser otros tantos kilómetros para atrás para sacarlos, por eso es que [...] a veces, el mismo tema tiene diferencias tocado de un músico a otro, porque, claro, se olvidaban de una parte y le ponían algo parecido y así, porque no andaban con la radio en el asiento, como ahora. El paisano antes ni escuchaba radio, solo que en alguna estancia que algún patrón tenía radio, pero a veces no podían escuchar, escuchaba el patrón (Roldán Pereyra, 17 de enero de 2003, entrevista personal).

Este ejemplo de transmisión oral, en que la memoria juega un papel fundamental, es parecido a relatos de otros músicos del norte uruguayo. Asimismo, es una ilustración del funcionamiento de la memoria colectiva de la sociedad de músicos descrita por Halbwachs (2006) quien sostiene que “admitamos que el sistema cerebral y nervioso del hombre sea un aparato de resonancia, naturalmente capaz de registrar y reproducir los sonidos” (p. 172) y “los músicos se observan uno al otro, se comparan” (p. 180).

Relatos de otros acordeonistas y bandoneonistas también dan testimonio del paisaje sonoro del norte uruguayo como un espacio de aprendizaje y transmisión musical. El acordeonista Víctor Manuel Jolochín Puchkariov (1944-2017) recuerda sobre sus inicios musicales:

Cuando era gurí,¹⁰ era una cosa muy linda lo mío, porque cuando era gurí estábamos en el departamento de Río Negro, por ahí, por Young, y estábamos cerquita a

10 Término regional para *niño*.

un arroyo que se llama Lencina, que no está ni en el mapa ese arroyo, y entonces apareció un acordeón marca Campo, de una hilera sola, y ahí empecé como a aprender algo. Pero en aquellos tiempos no había radio, no había nada, no teníamos ahí. Entonces, por ahí, estábamos frente a un estanciero y pasaban los peones y chiflaban y algo sacaba de los chifles. Yo, en la hora de la siesta, me agarraba a la acordeón¹¹ y me iba para el monte, entonces imitaba a los pajaritos que cantaban y ahí empecé en la acordeona de una hilera. Después estaban las kermeses en las escuelas, ahí me escuchaba de todo (Jolochín Puchkariov, 11 de julio de 2002, entrevista personal).

Dando un ejemplo nítido de la forma en que el bandoneón se inserta dentro del paisaje sonoro rural del norte uruguayo, el bandoneonista tacuareboense Abayubá Rodríguez Rivero (1942-2009) observa:

El bandoneón es muy bonito por sus expresiones; la sonoridad del instrumento se adaptaba muy bien al medio en que vivimos nosotros [...]. Cuando escuché al primer bandoneón, cuando yo era un niño campesino, donde conocía nada más que el ruido del campo, las aves, el canto, los animales, el balar de los terneros llamando a las madres. Eso me representó, la primera vez que lo escuché [al bandoneón], tal cual como me estaba pintando aquello [...]. Pienso que el bandoneón se prestaba mucho para la campaña también, no solo la música ciudadana, es muy amplio el espectro que se puede desarrollar en el bandoneón [...]. Yo lo conocí en campaña, no en la ciudad. Lo conocí por un campesino, un gaucho que andaba con eso, y había muchos gauchos en la campaña que tenían bandoneón (Rodríguez Rivero, 15 de abril de 2001, entrevista personal).

Al bandoneón y al acordeón se asocian otras sonoridades “comunes”, como afirma Amphoux, sonidos de pájaros, el sonido del campo, animales, escenas del medio rural donde están depositadas las infancias de los entrevistados. Espacio y tiempo se conjugan en esa topografía afectiva de la memoria recuperada por los sujetos a través de las estructuras sociales que los organizan, como afirma Maurice Halbwachs (1925), utilizando el concepto de marcos sociales de la memoria, como los instrumentos, las referencias con

11 En el norte uruguayo es común referir al acordeón en términos femeninos, *la acordeón*, *la acordeona*.

las cuales los individuos utilizan para reconstruir una imagen del pasado, de acuerdo con su lugar en el presente. Sobre esta dinámica de amalgama de lo natural y lo humano en la música, Halbwichs escribe que la música “se inspira con frecuencia, es verdad, de la naturaleza, el ruido del viento en las hojas, el burbujeo del agua, el retumbe del trueno [...]” (2006, p. 177).

Radio, comunicación y música

En el siglo XX, tempranamente la radio irrumpe en el paisaje sonoro del norte uruguayo, para, eventualmente, jugar un papel central en la transmisión oral mediatizada de piezas y géneros musicales, la difusión de la música de acordeonistas y bandoneonistas del norte uruguayo (muchas veces utilizada como método de propaganda comercial de sus servicios musicales profesionales), la formación de gustos musicales del público y, también, la creación de redes de relaciones sociales a través de los programas de radio.

Más adelante tomamos un caso en particular y examinamos el funcionamiento, papel social y repercusión a nivel regional de un emblemático y longevo programa radial de música de acordeón del norte uruguayo, *El Viejito del Acordeón*, de cx140, Radio Zorrilla de San Martín, de la ciudad de Tacuarembó.

Antes de presentar la evidencia empírica y el análisis del caso, analizamos brevemente el fenómeno de la radio, su capacidad de comunicación y transmisión, su poder de crear redes sociales geográficamente dispersas y el papel de la música transmitida por radio en la formación y reafirmación de identidades culturales. Después, situamos y contextualizamos el caso de El Viejito del Acordeón en la trayectoria histórica de la radio uruguayana (que tiene casi cien años).

Para comenzar, Schafer (2012) relata que “escuchar es una forma de tocar a la distancia y la intimidad de este primer sentido está relacionada con la sociabilidad en todo momento en que las personas se juntan para escuchar algo especial” (p. 102). Crisell lleva esta intimidad sensorial del sentido auditivo al ámbito de la radio, cuando escribe:

Entonces, paradójicamente, mientras la radio es un medio de comunicación de larga distancia, también es un medio introvertido e íntimo, y la imaginación juega una parte tan integral en la forma en que decodificamos sus mensajes [...] que cuando hablamos de su ‘apelo a la imaginación’ estamos refiriendo a su capacidad básica de comunicación (Crisell, 1994, p. 11).

De la misma manera, dentro del panorama actual de multiplicidad de medios electrónicos de comunicación masiva que compiten por la atención del público (ya pasada la época, en la primera mitad del siglo XX, de la supremacía de la radio), Chignell escribe sobre la persistencia de la radio como herramienta comunicativa:

La radio parece ser antigua y moderna a la vez [...]. En nuestra cultura visual, la radio persiste sin imágenes, como un medio ‘ciego’ de comunicación, pero es justamente en esta invisibilidad que retiene su poder especial de comunicación (Chignell, 2009, p. 4).

Desde los albores de la radio como medio de comunicación masiva (pero con ese alcance muy personal, como describen Chignell y Crisell), la música ha estado presente como un componente integral del contenido cultural transmitido por ese medio. Frith, investigador sobre la música popular, describe la forma en que la experiencia de la música (ejecutada en gran escala, en parte, gracias a la popularización masiva de receptores de radio en el siglo XX) contribuye a formar a la identidad de las personas:

No se trata de la forma en que una pieza particular de música o su ejecución refleja a las personas, sino de cómo produce a las personas, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que solo podemos entender abordando la identidad subjetiva y también la colectiva (Frith, 1996, pp. 109-111).

Sobre el poder de la música para contribuir a forjar identidades individuales y colectivas, Frith sostiene:

La identidad no es una cosa, sino un proceso, un proceso vivencial que es *más vívidamente entendido en la música*. La música parece ser tan clave para la identidad porque ofrece, tan intensamente, un sentimiento de lo individual y [...] del colectivo. [...] (En la) música, una práctica estética, se articula un entendimiento de relaciones de grupo y de individualidad que forma la base sobre la cual códigos éticos e ideologías sociales son comprendidos (Frith, 1996, pp. 109-111, el destacado es nuestro).

Según Frith, quien enfatiza la importancia de la música, el proceso de la formación de identidad se basa en la memoria, tanto individual como de la memoria colectiva de un determinado grupo.

En los tiempos de la radio:

El Viejito del Acordeón entre el pasado y el presente

Ahora, situamos nuestro objeto de estudio en su contexto histórico. En el año 1922 la radio ya existía en Uruguay en su capital y ciudad-puerto principal, Montevideo. Como medio flamante y con aspiraciones comerciales, la radio uruguaya en ese período buscó soluciones para captar un público oyente. Fornaro resume este proceso de la siguiente manera:

Surgen y evolucionan soluciones para paliar dos características que podían considerarse negativas en la comunicación radiofónica: el carácter unidireccional y la ausencia de imagen. Así, para complementar la base de comunicación *uno a muchos* de la radio, se estimularon mecanismos de participación popular, entre los que se destacan las fonoplateas, la comunicación por correo y por teléfono (Fornaro, 2006, p. 2).

También, como veremos en el ejemplo de *El Viejito del Acordeón*, era necesario dar una imagen, un cuerpo, a los locutores y artistas que transmitían por radio en aquella época. Continúa la autora:

La ausencia de imagen y la consecuente necesidad de *dotar de cuerpo* a las voces irradiadas [...] provocó una intensa producción de materiales publicitarios específicos: folletería, carnés para admiradores, cancioneros, fotos para autografiar, entre otros (Fornaro, 2006, p. 2).

Lejos de ser un fenómeno exclusivamente capitalino, tempranamente se establecen radioemisoras también en el interior de Uruguay, durante las primeras décadas del siglo XX. Muchos acordeonistas y bandoneonistas tienen largas historias con radioemisoras —en el norte uruguayo— que han jugado papeles claves en la difusión de su música y en la mediación de la relación con sus públicos. Miremos, brevemente, algunos ejemplos de ese fenómeno en las narrativas de los propios músicos.

El famoso acordeonista salteño Primitivo Pereira (1921-2012), oriundo de Guaviyú de Arapey (Salto), era el arquetipo del acordeonista músico, siempre presente en los eventos bailables de la vida social rural del interior del norte uruguayo en una determinada época. A través de él se transmitieron muchas melodías a otros acordeonistas en la región, en persona y a través de sus audiciones en vivo en la radio salteña. Pereira recuerda

que se promocionaban sus servicios musicales por la radio: “Iba a la Radio Cultural (de la ciudad de Salto), en la mañana íbamos. Entonces, ahí sí, tocaba de mañana. [...]. Y ahí me mandaron a contratar [...]” (Pereira, 4 de agosto de 2002, entrevista personal).

El guitarrista Basilio Morales acompañó al bandoneonista Ernesto Farías (1948-2016) en la ciudad de Río Branco, Cerro Largo, durante muchos años. Además de tocar en la radio, el dúo animaba bailes en eventos en el este de Uruguay: bailes familiares, clubes, carnavales, en vagones del tren. Morales relata:

El papel fundamental de la radio [...] era, justamente, que a través de la radio se promocionaban los bailes. [...] Alcancé a recibir cuarenta o cuarenta y cinco cartas por programa (con pedidos de los oyentes), que no daba tiempo de leer. [...] Mandaban plata, hacían pedidos [...]. Y mandaban en la chalita,¹² qué cosa aquello, había en la chalita, no sé [...] cien pesos, a peso era la chalita, ¿no era? Adentro del sobre, ¿no? Entonces (escribían): ‘Basilio, le mando un regalito, quiero que dedique para fulano de tal que está cumpliendo años, o a mi madre, o a mi padre, o a mi novio’ (Farías *et al.*, 22 de febrero de 2016, entrevista personal).

De igual manera, el acordeonista *chamamecero*¹³ Juan Guenaga (nacido en 1950), quien también tocó durante décadas en la radio —LT25 Radio Guaraní, en Curuzú Cuatiá, Corrientes, Argentina, a apenas setenta kilómetros de la frontera con Uruguay—, recuerda la dinámica de la interacción social con la audiencia, canalizada a través de la radio, en la segunda mitad del siglo XX:

[La interacción con el público] siempre era linda porque el público tenía el músico al alcance de la mano. [...] Había otros valores. [...] Cumplía años el vecino, tu sobrino o tu tía y vos mandabas una carta a la radio. Era la manera de poder llegar un saludo. En aquella época había autos, pero no era muy común como ahora [...] Entonces, vos vivías a cincuenta kilómetros de Curuzú para el lado de Sauce, por decirte un lugar, y tu tío estaba a setenta kilómetros para el lado de Libres, ciento

12 Hojilla de fumar hecha de chala de maíz.

13 *Chamamé* es un género musical tradicional bailable del litoral argentino —su epicentro es la provincia de Corrientes— que se interpreta fundamentalmente en guitarra, canto e instrumentos de fuelle (acordeón y bandoneón).

y veinte kilómetros. Entonces, vos mandabas una carta a la radio por correo [...] y a veces le ponía un billete de muy poca denominación y esa tenía prioridad para salir [al aire] (Guenaga, 23 de julio de 2019, entrevista personal).

El bandoneonista Ernesto Farías explicó la gran importancia que la radio tenía para él en su formación como músico, a través de transmisión oral mediatizada:

Cuando era muchacho, a los veinte años [...], era moda el bandoneón, vos prendías la radio y vos escuchabas música típica por todos lados [...] y hubo un conjunto que eran dos cieguitos de Montevideo que se escuchaba siempre, Razzano y Casales, el dúo Tierra Adentro (en cx4 Radio Rural). Fue muy famoso [...]. Yo tocaba todo el repertorio de ellos, vivía escuchándolo a ellos, aprendí escuchándolos a ellos. [...] todos los dibujos que ellos hacían allá en la radio, yo hice, yo tocaba idéntico a ellos (Farías, 15 de marzo de 2016, entrevista personal).

Farías aprendió tanto repertorio escuchando dicho programa radial que fue invitado por el guitarrista Razzano para reemplazar temporariamente al bandoneonista Casales, que se había enfermado. Farías recuerda con emoción el día en que Razzano pasó, por casualidad, por su casa, lo escuchó tocar bandoneón, entró, pidió que le tocara algunas piezas y luego lo invitó a integrar al dúo:

Suponete que, en aquellos años, cuarenta y cinco años atrás, [que] llegar[a] el dúo Tierra Adentro, uno de los cieguitos de Tierra Adentro, que estaban toditos los domingos... y que, de diez casas, nueve estaban escuchando al dúo Tierra Adentro... [Que] llegar[an] a mi casa era como si llegara Julio Iglesias, ¿entendiste? (Farías, 15 de marzo de 2016, entrevista personal).

Con estos testimonios se intentó dar una idea de la gran importancia que la radio tenía como sociotransmisor y vehículo de promoción comercial, transmisión oral mediatizada e integración social en el contexto de la música de acordeón y bandoneón del interior de Uruguay durante el siglo XX.

Localizada en el departamento norteño de Tacuarembó, Radio Zorrilla de San Martín, cx140 (originalmente cw46), fue fundada por el químico farmacéutico Luis Santos Dini Boggia (1912-2002) el día 16 de setiembre, 1939 en la capital departamental de Tacuarembó (Nigro Geolkiewsky, 2014). Luis nació en el departamento de Florida, y era hijo de padres

italianos que luego se radicaron en Tacuarembó. Fundó la radio para poder difundir noticias y música de la región. Con más de ochenta años de actividad, Radio Zorrilla continúa con el mismo propósito, siempre destacando a la cultura y música regional (Roldán Pereyra, 17 de mayo de 2020, comunicación personal).

Dieciséis años después de la fundación de Radio Zorrilla de San Martín, el guitarrista tacuareboense Dante Techera Márquez (1927-2012) funda el dúo El Viejito del Acordeón y comienza a transmitir en la emisora, los viernes por la noche, siempre acompañado de un instrumento de fuelle. El fundador de la radio, Luis Santos Dini Boggia —fanático del acordeón— incentivaba al dúo y permitía que hiciera su programa sin cobrarle por el espacio radial.

Fornaro (1994) destaca que el programa *El Viejito del Acordeón* era “sumamente escuchado en la región” (p. 71). El dúo tomó su nombre de la famosa polca, compuesta por José Domingo Aiello y Carmelo Aiello (1901-1970), que era ejecutada por orquestas típicas de la época. El dúo empleaba esa polca en la apertura de cada programa radial.

Walter Roldán, a los quince años, se integró al dúo en reemplazo del primer acordeonista, Agapito Alves.¹⁴ Su trayectoria con el dúo duró trece años. Las interacciones con el público oyente seguían los modelos de la radiodifusión de la época, descritos por Fornaro (2006) anteriormente. Como señala Fornaro, el dúo daba “cuerpo” a sus personajes musicales de la radio a través de materiales impresos, como postales y fotos (*cliché*) para distribuir entre los admiradores. Dice Roldán: “nosotros llevábamos muchas fotos del dúo que regalábamos [...] incluso, creo que llevábamos uno que tenía el almanaque” (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

14 Agapito Alves y su padre Atiliano Alves fueron entrevistados y grabados por el investigador uruguayo Lauro Ayestarán el día 9 de junio de 1961 en Tacuarembó. Las grabaciones se encuentran en el archivo del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán en Montevideo. (<http://www.cdm.gub.uy/>)



Figura 1. Recuerdo del dúo El Viejito del Acordeón distribuido a sus fans. Nótese el patrocinio de la farmacia de Dini, fundador de Radio Zorrilla de San Martín. Colección privada de Walter Roldán

En cuanto a la relación que el dúo tenía con su público en la forma de correspondencia por correo —tal como relatan Basilio Morales y Juan Guenaga— era costumbre recibir cartas de oyentes pidiendo temas musicales, muchas veces dedicados a amigos, familiares, novios.

Recuerda Roldán:

Continuábamos recibiendo muchas cartas [...] en El Viejito del Acordeón tuvimos que tocar a base de pedido, porque llovían las cartas. De acá de Uruguay una cantidad de cartas, y de partes de Brasil también [...] y de acá de Uruguay mandaban cartas y con plata, un peso, a veces dos pesos, tres pesos, y en ese tiempo era plata ¿no? Pero había que tocar todo lo que pedían (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

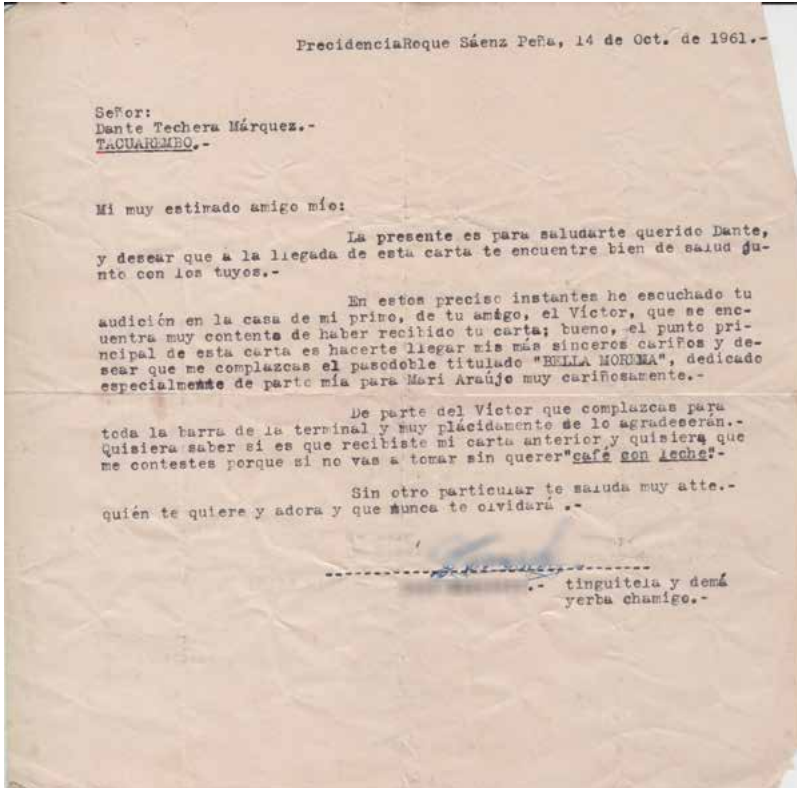


Figura 2. Carta de una admiradora de Roque Saenz Peña, Chaco, Argentina (1961), que pide el pasodoble *Bella Morena* (música, Vicente Zecca) para Mari Araújo. Colección privada de Walter Roldán

De la misma forma en que el público —con sus pedidos— obligaba a Roldán a incorporar nuevo repertorio, vía transmisión oral mediatizada (Roldán no lee partituras, toca *de oído*), el programa también era un vehículo de aprendizaje musical, a través de transmisión oral mediatizada, para otros músicos en la región que eran oyentes de *El Viejito del Acordeón* y de otros programas musicales.

Un ejemplo es el del acordeonista Juan Guenaga, nacido en la ciudad de Curuzú Cuatiá, Corrientes, Argentina y criado en la segunda sección del departamento del mismo nombre, en la estancia San Javier, paraje Garay (a menos de cien kilómetros de Uruguay), quien recuerda la forma en que se escuchaba a *El Viejito del Acordeón* en su juventud en el campo:

Yo me acuerdo de que, en aquella época, en la década de 1960, no eran tantas las radios en esta zona [...] y entraban mucho las radios uruguayas [...] y llegaba mucho también Radio Zorrilla de San Martín de Tacuarembó, Uruguay, y tenía mucho alcance esa radio. Alrededor de las ocho, ocho y cuarto de la noche solíamos escuchar a *El Viejito del Acordeón* ahí [...]. La gente se prendía y esa radio entraba mucho en la Argentina [...]. Vivíamos en el campo y a veces veníamos muy apurados para escuchar, andábamos a caballo en el campo porque vehículo no había [...]. Ahí escuchábamos con los peones de la estancia, escuchábamos en una radio a batería [...] y los peones de la estancia les gustaba también ese tipo de música y algunos iban a escuchar [...] porque era todo novedoso. [...] Tal vez eso me llevó a mí a hacer ese tipo de música alegre para alegrar a la gente por mi soledad en el campo, tan solo y sin familia, a lo mejor eso me inclinó a hacer divertir a la gente (Guenaga, 23 de julio de 2019, entrevista personal).

Este testimonio de Guenaga es un claro ejemplo del efecto estructurante de la radio sobre los ritmos sociales de una comunidad, descrito por Schafer (1997, p. 136). También demuestra el gran papel social y cultural de la radio en geografías rurales de baja densidad poblacional, y describe un marco social de la memoria, en este caso centrado en el ámbito profesional —un equipo de trabajo en un establecimiento de producción pecuaria— donde la radio, y más específicamente el programa radial *El Viejito del Acordeón*, se torna un importante sociotransmisor. Es importante destacar que el acto de escuchar al programa, en este contexto, se hace en grupo, potenciando su capacidad de ser formador de memoria colectiva del grupo.

Guenaga no solamente escuchaba al dúo *El Viejito del Acordeón* en Radio Zorrilla de San Martín, sino también al conjunto típico *Re Fa Si*, integrado durante varios años por el hermano mayor de Walter, el bandoneonista Félix Roldán (n. 1932), quien ya tenía una larga historia de actuaciones en vivo en esa emisora.

Guenaga cuenta sobre la influencia musical que esos programas uruguayos tuvieron en su formación como artista:¹⁵

Solíamos escuchar a *El Viejito del Acordeón* y yo ya era inquieto por aquella época y me llamaban la atención las polcas, el toque uruguayo que hacían ahí que tocaban

15 Guenaga comienza a tocar acordeón a los ocho años de edad.

en vivo [...]. Yo tendría diez años, vivía en el campo y yo escuchaba la Radio Zorrilla de San Martín, y ahí escuchaba también un trío que se llamaba Re Fa Sí. Eran los dos programas que a mí me gustaban. Eran con música que a mí me gustaba, música alegre. [...] Tengo unos recuerdos gratos y a lo mejor, a través de eso, fue aprendiendo uno esa particularidad de tocar a campechana y tocar algún ritmo variado. Viste que nosotros hacemos, por ahí, una polquita rural, un chote, una ranchera, un corrido, era la música de aquella época. Escuchábamos mucho ahí y aprendíamos tal vez [...] escuchando a *El Viejito del Acordeón* [...]. Yo escuchaba a ese programa por el tipo de música que tocaban, tal vez por el sonido del acordeón, por la manera de tocar que tenía el amigo Roldán. Una particularidad rara de tocar tiene ese hombre, muy linda, muy agradable a los oídos. [...]. (La música de esos dos programas) era una cosa distinta a la música correntina que había acá. [...] Me acuerdo que (yo, escuchando a ese programa) sabía tocar *El Viejito del Acordeón*, tocaba *Se va el caimán*, y nosotros tratábamos de sacar a nuestra manera y con nuestras limitaciones. Porque esa gente realmente tocaba bien (Guenaga, 23 de julio de 2019, entrevista personal).



Figura 3. Conjunto típico Re Fa Si, Tacuarembó, Uruguay, c. 1954. Colección privada de Walter Roldán

De manera similar, acordeonista uruguayo, Víctor Hugo Ávila (nacido en 1965) recuerda haber aprendido repertorio musical de la radiodifusión de actuaciones en vivo de Walter Roldán:

Vivíamos en un barrio acá en Treinta y Tres, pero medio afuera, y se criaban desde los cerdos, las gallinas y las vacas lecheras, siempre trabajando en eso. [...] yo estaba ordeñando la vaca lechera y escuchando con la radio al costado las cosas de él, después conseguí esa grabación, donde él tocó el vals “El beso aquel”, pasé diez años para sacarlo en la doble hilera [...] (Ávila, 20 de febrero de 2016, entrevista personal).

Los testimonios de Guenaga y Ávila son ilustraciones elocuentes de las maneras en que la radio integraba al paisaje sonoro del entorno productivo agropecuario de la región y ejercía un papel central como sociotransmisor de expresiones culturales, a través de la transmisión oral mediatizada descrita por Zumthor (1985) y Ong (2002).

Más allá de su capacidad de servir como vía de transmisión oral mediatizada, *El Viejito del Acordeón*, como otros programas de su índole, generaba una sociabilidad, una interacción social por medio de la radio (y correspondencia por correo), entre el dúo y sus oyentes, esparcidos por la región. Un claro ejemplo de esta dinámica son las giras que el dúo realizó en el interior de la provincia argentina de Chaco en los años 1959 y 1960.

En esa época la señal de Radio Zorrilla de San Martín era fuertísima y se podía escuchar en el norte de Uruguay, el sur de Brasil y el litoral argentino. Luego, el surgimiento de nuevas radioemisoras generó más interferencia y se perdió el gran alcance regional que tenía (Roldán Pereyra, 17 de enero de 2003, entrevista personal). Según Walter Roldán, “la radio entraba muy bien en el Chaco y no tenía interferencia, la Radio Zorrilla de San Martín (en ese momento) era cw46. Entraba allá como taponazo” (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

En 1959, a raíz de ese alcance radial, el dúo, radicado en la ciudad de Tacuarembó, recibió una oferta de contrato para realizar una gira artística en la provincia argentina del Chaco, un claro ejemplo de lo que sostiene Frith (1996): “la música es [...] la expresión cultural que más tiene la capacidad de cruzar fronteras” (p. 125).

Walter Roldán contextualiza esa invitación que vino del Chaco:

Hay una zona de colonos allá: rusos, checos, ucranianos, que plantaban algodón en esos años y en cada casa había un acordeón. Gente que le gustaba mucho la música. Entonces, parece que el repertorio que teníamos acá, de la música para dos hileras, les resultaba a ellos agradable, porque nosotros, lo que tocábamos, era música que, tal vez, trajeron inmigrantes también, acá, que los viejos aprendieron. Nosotros tocábamos lo que habíamos aprendido (de los viejos). Este Agapito Alves tocaba muy bien eso, y ellos (los colonos) se interesaron. [...] Entonces, hicieron los contratos, los enviaron, los firmaron (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

Por ser no vidente y estar preocupado de realizar una gira en el exterior, Agapito Alves se negó a participar y dejó el dúo. Entonces, Walter Roldán, a los quince años, se integra al dúo El Viejito de Acordeón, siguiendo los pasos de sus hermanos mayores, que desde hacía años actuaban en vivo por Radio Zorrilla de San Martín. El acordeonista y bandoneonista Félix Roldán, hermano mayor de Walter, recuerda: “Mucho ejecuté con mi hermano Rubén (guitarrista y violinista) en la radio San Martín representando a comercios y eso, y teníamos dos actuaciones semanales por muchos años” (Roldán Pereyra, 17 de diciembre de 2016, entrevista personal).



Figura 4. Walter Roldán y Dante Techera Márquez con las familias Zinchuk e Iván y otros invitados, Tres Isletas, Chaco, Argentina, c. 1959-1960. Colección privada de Walter Roldán

Walter especifica quién fue que mandó ese primer contrato para tocar en el Chaco: “fue una familia Zinchuk, de allá de Tres Isletas, que eran colonos también, plantadores de algodón, donde estaban [los hermanos] Pedro Zinchuk, Anatolio Zinchuk, y Víctorio Zinchuk. Pedro trabajaba en la cooperativa agropecuaria de allí” (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal). El dúo fue contratado para animar una fiesta de casamiento y un baile en Tres Isletas, Chaco, un pueblo apenas fundado en 1937, que contaba con unos pocos miles de habitantes. Ese primer viaje duró dieciocho días.

Tanto fue el éxito de su estadía en el Chaco que en 1960 el dúo fue contratado otra vez para realizar una nueva gira por el interior chaqueño. Originalmente contratado para

quedar tres semanas, entre bailes, casamientos, cumpleaños y serenatas, el dúo trabajó dos meses y diez días en distintas localidades del Chaco. Actuó en lugares como Tres Isletas, Pampa Vargas, La Tigra, y San Fernando.

Raíza Zinchuk (nacido en 1944), de la familia Zinchuk que invitó al dúo, tenía quince años cuando *El Viejito del Acordeón* hizo su primera gira del Chaco. Criada en la colonia de Pampa Vargas, ella recuerda las formas en que los colonos de aquella época interactuaban con la radio, que en su zona funcionaba a batería:

Mi papá, que la usaba para el noticiero, [la batería] duraba veinte o veinticinco días [...]. En la siesta escuchaba y venía y dejaba la cultivadora o el arado, antes no había tractor, era todo con caballo. Venía a la siesta y, mientras mamá cocinaba, él escuchaba a la radio, las noticias y todo eso, y después a la noche, noticiero nada más (Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

En cuanto al programa *El Viejito del Acordeón* transmitido por la Radio Zorrilla de San Martín, Zinchuk recuerda:

Era a la noche que se tocaba, que se escuchaba. No es que se escuchaba muy bien, porque también, por ahí, se iba la onda [...] se iba y volvía otra vez, pero era una gran cosa escuchar a esa música y todo. Sí. [...] Creo que acá [el programa salía] a las ocho de la noche. [...] Llegaba la hora y sabíamos que en esa hora tenía que actuar. [...]. Y siempre escuchábamos (Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

Los recuerdos de Zinchuk y Guenaga sobre las formas en que ellos escuchaban a *El Viejito del Acordeón* reunidos con familiares, amigos y/o colegas de trabajo, reflejan las observaciones de Crisell (1994, p. 12) y Schafer (1987, p. 211) de que la escasez y el alto costo de los receptores de radio en un periodo del siglo XX fomentaban que escuchar radio fuera un acto social entre miembros de una familia o comunidad, potenciando su papel de sociotransmisor de intercambio memorial dentro de un marco social de memoria entre miembros de un grupo de pertenencia.

El dúo *El Viejito del Acordeón* llegó al Chaco con su repertorio local del norte de Uruguay, concentrado en los géneros y estilos musicales bailables prevalentes en Tacuarembó. Sin embargo, al llegar al Chaco, Walter se vio obligado a, rápidamente, ampliar su repertorio para complacer los pedidos de los bailarines, un hecho que logró a través de la transmisión oral, observando a músicos chaqueños. Según Walter:

Nosotros tocábamos lo que acostumbrábamos a tocar. A veces sonaba algún grito que gritaba: ‘¡Toquen un chamamé!’ Entonces, creo que sucedió la primera vez que yo no tenía un chamamé, pero ya para la segunda actuación yo ya había aprendido un chamamé [...], solo de escucharlo nomás. Además, teníamos a Pedrito Zinchuk, que tocaba el acordeón [para aprender de él] (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

Además del chamamé, el dúo se encontró con la cultura musical local de raíz inmigrante.¹⁶ Rápidamente, tuvo que adaptar su repertorioailable para complacer los gustos de sus anfitriones. Walter recuerda:

Gente muy alegre. Me llamaba la atención que en cada casa que me llevaban tenía acordeón y tocaban polcas rusas, valsos rusos y eso para mí era novedad. Algunos me los aprendí (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

Raíza Zinchuk corrobora: “La gringada¹⁷ de antes, casi todos sabían tocar el acordeón” (Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

Sobre la forma en que Walter consiguió adquirir y ejecutar el repertorio de origen ruso y ucraniano, él relata:

Estábamos todos los días juntos, con Pedrito [Zinchuk] [...] mientras estuvimos allá. Entonces yo le decía ‘Quiero aprender un chamamé’ y él tocaba un chamamé. Yo tenía una facilidad que tocaba una vez nomás y me lo aprendía, como las

16 Años después del fin de la sangrienta Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la ocupación oficial del Territorio Nacional del Chaco comenzó en 1878. En esa época, Argentina estaba en una fase de poblamiento y organización de su territorio nacional e inserción en el comercio internacional. Desde la segunda mitad del siglo XIX la nación había fomentado la entrada masiva de inmigrantes europeos de diversas procedencias. Esos inmigrantes fueron fundamentales para el proceso colonizador de geografías anteriormente dominadas por grupos indígenas, como es el caso del Chaco (Reyera, Sudar Klappenbach, 2010). Después de la Primera Guerra Mundial, durante la cual aminoró el flujo inmigratorio, creció el número de inmigrantes procedentes del este europeo: polacos, rusos, ucranianos, alemanes rusos, etcétera (Beck, 2006). Tres Isletas es una comunidad con una gran diversidad de inmigrantes: rusos, ucranianos, italianos, búlgaros, checos, entre otros.

17 El término *gringo* es utilizado en la región para referir a un inmigrante.

polcas rusas, checas y ucranianas, los vales [...]. Así que me las aprendí y ya las comencé a tocar. Fue una sorpresa para ellos también porque por radio [ellos] nunca habían escuchado tocar esas cosas. Yo las aprendí allá y hasta ahora las recuerdo (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

De esta forma, Walter pudo aprender temas musicales claves que llegaban a los sentimientos musicales —y eran emblemas de identidad cultural y memoria de la inmigración— de esas comunidades compuestas de inmigrantes de Rusia, Ucrania, Bulgaria, Checoslovaquia, Yugoslavia, y sus descendientes. Él aprendió polcas rusas conocidas en esas comunidades como “La 120” y vales como “Bella Pastora”. Sobre este tema musical, Walter recuerda:

Cuando tocábamos ese vals las personas viejas lloraban, las que habían venido de otros lados [...] todos los que habían disparado de la Guerra y habían venido. [...] las viejitas lloraban, seguramente por nostalgias de su tierra ¿no? (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

Esta música, ejecutada con canto y acordeón en los eventos festivos en esas comunidades chaqueñas, evocaba - a la vez que muy probablemente ayudaba a superar - a las memorias traumáticas del proceso de emigración de sus países de origen y del proceso inmigratorio en la Argentina. Memorias traumáticas de esa magnitud son lo que Joël Candau (2011) denomina “memorias fuertes” que tienen una inmensa influencia en la confirmación de la identidad y memoria colectiva de grupos. El autor escribe que la memoria traumática “deja trazos compartidos por mucho tiempo por los que sufrieron o los que cuyos parientes o amigos hayan sufrido, modificando profundamente a sus personalidades” (Candau, 2011, p. 151).

A la luz de esas afirmaciones de Candau, Raíza Zinchuk describe a la cultura musical local y su significado social en el momento en que llegó el dúo a Tres Isletas, Chaco, en 1959-1960 y después:

Tanto sufrieron esos gringos. Vos te ponés a pensar y decís, ‘pobre gente’. Como muchas veces uno no presta atención, no se da cuenta del sacrificio [...] [y ellos] siempre con buen espíritu. [...] Para mí [la música gringa] es como *cable a tierra*, tocando esa música de sus países, bailando, es como que estaban en su país, yo pienso. Mi opinión, porque yo no sé lo que ellos sentían, nunca pregunté lo que

ellos sentían, pero que se juntaba la gringada, los vecinos que eran todos gringos. Tocaban acordeón y se bailaba, se comía, se tomaba mate. [...] Yo pienso que ellos sentían como que estando en su país. [...] En ucraniano se hablaba. [...] Yo soy de la música gringa (Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

Sobrino de Raíza, Óscar, también relata: [con] “la música gringa siento la sangre de mis abuelos” (Óscar Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

Roldán pudo incorporar las melodías rusas y ucranianas en el repertorio de las audiciones radiales del dúo. En su correspondencia con amigos y conocidos en el Chaco, después de las giras, queda en evidencia la importancia que tenía para esos colonos en el interior chaqueño escuchar su música tocada en vivo por radio.

Por ejemplo, su amigo Pedro Zinchuk le escribió el 24 de septiembre de 1959:

Escuché el viernes pasado nuevamente el regreso a difusora de este tan querido dúo y me hicieron llorar de emoción con esa presentación que tienen y la polka rusa. Te digo que la polka rusa es algo de arte, algo muy bueno para escucharlo por difusora.¹⁸

En este ejemplo, vemos expresiones culturales musicales de carácter étnico y regional aprendidas por transmisión oral, que luego son proyectadas —a través del acordeón— por los medios de comunicación masiva de la región y se convierten en dispositivos de identidad cultural, cargados de significados memoriales y emotivos para los miembros de esas colectividades. Sobre esta dinámica, Frith escribe:

Cuando comenzamos a mirar distintos géneros musicales, podemos comenzar a documentar las distintas formas en que la música trabaja materialmente para dar diferentes identidades a las personas, a ubicar a las personas en distintos grupos sociales. Si estamos hablando de salas de baile de finlandeses en Suecia, bares irlandeses en Londres o música hindú de película en Trinidad, no se trata simplemente de nostalgia por ‘sonidos tradicionales’ [...] sino también de una experiencia de modos alternativos de interacción social. Valores comunales pueden ser concebidos de esta manera como estéticas musicales en acción (Frith, 1996, p. 124).

18 Carta personal de Pedro Zinchuk a Walter Roldán 24 de septiembre de 1959. Archivo personal de Walter Roldán.

Sobre los valores comunales en las colonias de la zona de Tres Isletas, expresados a través de música de acordeón y baile social, Óscar Zinchuk recuerda que el baile

era una diversión, distracción para la gente. Aparte se hacían los pícnicos o las kermeses [para recaudar fondos para la escuela], a lo mejor para hacer un edificio, la pintura, para hacer caminos, mejorar al predio. Hacían rifas, [...] carrera de caballo... (Óscar Zinchuk, 7 de julio de 2019, entrevista personal).

Walter cuenta, «Fue un viaje muy novedoso para mí. Yo era un chiquilín de quince años», y él quedó marcado por esa experiencia en el Chaco —un intercambio intercultural hecho posible por la tecnología de la radiodifusión— con esas comunidades de inmigrantes y sus descendientes. No solo por lo musical, sino también por observar la cultura culinaria, costumbres, sentimientos de identidad y memoria, valores y contextos sociales en que la música, sobre todo el acordeón, jugaba un papel central” (Roldán Pereyra, 8 de junio de 2019, entrevista personal).

Es importante destacar que esa región también cuenta con una fuerte presencia indígena, algo que también le llamó la atención a Roldán.

Walter continuó tocando trece años en el dúo El Viejito del Acordeón en Radio Zorrilla de San Martín. Hicieron muy buenas amistades en el Chaco, pero no consiguieron realizar más giras en Argentina, después de la segunda gira en 1960. Sin embargo, mantuvieron una continua correspondencia epistolar con las familias Zinchuk e Iván, que los habían contratado en los pueblos chaqueños de Tres Isletas y La Tigra. Muchas veces esta correspondencia, más allá de su carácter personal, entraba en la clase de interacción de las audiencias con programas radiales, característica de la época, de la cual escribe Fornaro (2006) y se menciona al comienzo de este artículo.

Después de más una década con el dúo, Roldán decide dejarlo por motivos muy específicos. Él explica:

El Viejito del Acordeón [...] era como medio un dúo que se guiaba mucho por los pedidos que le hacían, entonces teníamos que estar actualizados, salía un tema nuevo de Palito Ortega o Johny Tedesco [...] o de cualquier de esos que salían. Llegamos hasta tocar el “Mambo Silvano Mengano” en el acordeón de dos hileras, así que si pedían “La Cumparsita” había que tocarla. En esa época, toqué trece años en El Viejito del Acordeón, pero no toqué a mi gusto porque no

tocaba lo que realmente era la música para el acordeón de dos hileras, tocaba lo que me ordenaba el dueño del equipo de El Viejito del Acordeón, que era el guitarrista. Entonces él se basaba en que había que tocar lo que la gente pedía, y yo no estaba de acuerdo, yo estaba que la música que se podía tocar en el acordeón de dos hileras era la música de ella, era eso: chotis, polca, habanera, vales, pero no tocar tangos, ni tocar foxtrots, ni tratar esa música nueva de Nueva Ola que se aparecía —en esa época le decía la música de la Nueva Ola— y había que tocar un *sucu-sucu*, o tocar cualquier cosa que se aparecía. Un tema nuevo que a veces duraba unos meses no más, pero había que tocarlo, entonces salía todo mal tocado. Tú sabes que la particularidad del acordeón de dos hileras es que es diatónica y no tiene escala completa. Las carencias del acordeón de dos hileras se aumentaban más tocando esos temas que no eran para ella, entonces yo, cuando pude, dejé de tocar en El Viejito del Acordeón y seguí tocando en la radio con mi nombre, empecé solo los temas que eran para el acordeón [de dos hileras] (Roldán Pereyra, 17 de enero de 2003, entrevista personal).

La confesión de Walter sobre su salida del dúo demuestra que, si bien los modelos de interacción social con el público de la radiodifusión de la época y la constante incorporación de nuevo repertorio a través de transmisión oral mediatizada, a pedido de los oyentes, llevó al dúo —conformado de Techera Márquez y Roldán— al éxito en la región, encontró su límite en las particularidades organológicas del acordeón diatónico de dos hileras y ocho bajos y los sentidos de identidad cultural y memoria musical que Roldán asignaba a ese instrumento, como instrumento musical tocado por su padre, abuela y varios hermanos. Él salió del dúo para mantener su identidad musical, respetando la memoria de los acordeonistas populares de su región. Roldán continuó tocando en Radio Zorrilla de San Martín después del dúo y llegó a tocar cuarenta y nueve años en total en esa radioemisora.

Consideraciones finales

Este estudio de caso del programa *El Viejito del Acordeón* es solamente un ejemplo de la transmisión oral mediatizada que se producía (y se produce) dentro del diverso paisaje cultural sonoro de la región que incluye el norte uruguayo. En este trabajo se mostraron algunas maneras en que transmisión cultural, comunicación entre individuos y comunidades,

y formación de lazos sociales —sobrepasando fronteras nacionales— fueron posibles a través de la tecnología de la radiodifusión en la región rioplatense. En el siglo XX la radiodifusión logró ser un componente importante del paisaje cultural sonoro de esa región, y a la vez, la radio y su contenido —programas en vivo como *El Viejito del Acordeón*— se tornaron potentes sociotransmisores sonoros de memoria e identidad cultural dentro de marcos sociales de memoria colectiva de comunidades.

En el universo de los entrevistados de este trabajo, la tecnología de la radio —por más que después haya sido, de alguna manera, eclipsada por otros dispositivos sonoros y de comunicación— aparece como un eje sobre el que se articulan los recuerdos y sentidos, y hace que se pueda comprender que, más allá de *El Viejito del Acordeón*, están todos los múltiples sonidos (y silencios) que pueblan a la memoria colectiva.

Si las manifestaciones sonoras que nos envuelven son reveladoras por su poder de sensibilizar memorias evocadas, son también elementos de una cartografía sonora (Chételat, 2009) en la cual los sujetos disponen los lazos afectivos y simbólicos con el mundo a su alrededor. La percepción sonora es, igualmente, un fenómeno que sintetiza los elementos de transición entre la reflexividad (el *yo*) y la mundanidad (lo externo) de la memoria, conforme a lo que postula Paul Ricoeur (2000).

Cabe plantear la pregunta: si la tecnología de la radiodifusión, y sus usos y características, ha sido, en el pasado reciente, articulador y formador de identidad y memoria individual y colectiva de una forma sónica, como vimos en este estudio, ¿cómo funcionarían esos mismos procesos memoriales e identitarios mediados por otras tecnologías, más modernas, de comunicación? ¿En cuáles formas nuestros “lazos afectivos y simbólicos con el mundo” están mediados por tecnologías de comunicación y como esas tecnologías transforman nuestros procesos memoriales e identitarios como individuos y sociedades?

Este trabajo ha revelado numerosas posibilidades de temas que pueden investigarse más profundamente en el futuro, sobre todo el carácter transoceánico de las formas en que la música (en nuestro caso, concentrada en el acordeón) ha servido como dispositivo de memoria e identidad y sociotransmisor de memoria colectiva para determinados grupos de pertenencia, sobre todo de raíz inmigrante. También llama a investigar más el papel de las tecnologías de comunicación en nuestros procesos memoriales e identitarios, en nuestro caso expresado en la práctica y transmisión de música tradicional.

Referencias bibliográficas

- Arocena Narbondo, F. (2018). *Trilha típica e folclórica: Panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio* [disertación de maestría]. Recife, Brasil, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Pernambuco.
- Ayestarán, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo, Uruguay, Arca.
- Beck, H. (2006). Inmigración e identidad. ¿Pluralismo o crisol? *Revista Nordeste*, 26, 101-108. <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/27827/2598-7958-1-PB.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Candau, J. (2010). "Shared Memory, Odours and Sociotransmitters or Save the Interaction!" *Outlines: Critical Practice Studies*, 2, 29-42.
- Candau, J. (2011). *Memória e identidade*. San Pablo, Brasil, Editora Contexto.
- Chételat, J. (2009). La figuration cartographique de l'espace sonore, *Images Re-vues*, 7, document 8. <http://imagesrevues.revues.org/437>
- Chignell, H. (2009). *Key Concepts in Radio Studies*. Londres, Reino Unido, SAGE.
- Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia, Italia, Consejo de Europa. https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf
- Crisell, A. (1994). *Understanding Radio*. Nueva York, Estados Unidos, Routledge.
- Curbelo, J. (2017). *La música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay* [disertación de maestría]. Pelotas, Brasil, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/DISSERTA%C3%87%C3%83O_CURBELO_2017_21_09.pdf
- Dunkel, M. (1993) *Bandoneón Pure: René Marino Rivero*. Washington, Smithsonian Folkways Recordings. http://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40431.pdf
- Fornaro, M. (1994). *El Cancionero Norteño: Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay, Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura.
- Fornaro, M. (2005). La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Revista Aragonesa de Musicología*, XXI, 143-155. http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf

- Fornaro, M. (2006). La voz corporeizada: voz e imagen en la industria radiofónica uruguaya durante la primera mitad del siglo XX. *Actas del VII Congreso IASPM-AL*. http://www.eumus.edu.uy/amus/GIDMUS/archivos/La_voz_corporeizada_MaritaFornaro.pdf
- Frith, S. (1996). "Music and Identity", pp. 108-150. En S. Hall y P. Du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*. Londres, Reino Unido, SAGE.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, España, Anthropos.
- Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. San Pablo, Brasil, Centauro.
- Lamantia, F. (2003). Les effets «territorialisants» des sons, reflets de la société en ses lieux et de ses états d'âme, *Géocarrefour*, 78, 2, 173-175. <https://journals.openedition.org/geocarrefour/281>
- Mendoza de Arce, D. (1972). *Sociología del folklore musical uruguayo*. Montevideo, Goes.
- Nigro Geolkiewsky, H. (2014). 75 años de CX140 Radio Zorrilla de San Martín, Tacuarembó, Uruguay. *La Galena del Sur* [entrada de blog]. <https://lagalenadelsur.wordpress.com/2014/09/17/75-anos-de-cx140-radio-zorrilla-de-san-martin-tacuarembó-uruguay/>
- Ong, W. (2002). *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. Nueva York, Estados Unidos, Routledge. http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf
- Pérez Bugallo, R. (1996). *El Chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Sol.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants Part 2: Do They Really Think Differently? *On the Horizon*, 9, 6. <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part2.pdf>
- Reyera, A., Sudar Klappenbach, L. (2010). Memorias de la inmigración. Historias de vida de los inmigrantes europeos en el Chaco a través de sus fotografías. *Quinto Sol*, 14, 73-99. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5436436.pdf>
- Ricœur, P. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Brasil, Unicamp.
- Samuels, D., Meintjes, L., Ochoa, A., Porcello, T. (2010) Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 39, 329-345.
- Schafer, R. (1987). Radical Radio. *Ear Magazine*. February/March 1987. <https://artstream.ucsc.edu/music80c/Radical%20Radio,%20R.%20Murray%20Schafer.pdf>
- Schafer, R. (1997). A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. M. Trench Fonterrada, trans. San Pablo, Brasil, Fundação Editora da UNESP.
- Schafer, R. (2012). The Soundscape, pp. 95-103. En J. Sterne (ed.). *The Sound Studies Reader*. Nueva York, Estados Unidos, Routledge. <http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/pdf/SoundStudies/Schafer.pdf>

- Schafer, R. (2013). "Music and the Soundscape", pp. 58-68. En D. Rothenberg y M. Ulvaeus (eds.). *The Book of Music and Nature: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*, Middletown, Estados Unidos, Wesleyan University.
- Smith, M. (2007). "Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History". *Journal of Social History*, 40, 4, 165-186.
- Tacuarembó 2030. (2012). Obituarios: Adiós a El Viejito del Acordeón. *Tacuarembó 2030*. <https://www.tacuarembó2030.com/locales/629-obituarios-2/>
- UNESCO (2016). Mensaje de la Sra. Irina Bokova, Directora General de la UNESCO, con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 27 de octubre de 2016. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246246_spa
- Vedana, H. (2006). *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre, Brasil, Hardy Vedana.
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>
- Zumthor, P. (1985). Permanencia de la voz. *El Correo de la Unesco: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXVIII, 8, 4-8. <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321so.pdf>

Entrevistas personales

- Ávila, V. (20 de febrero de 2016).
- Farías, E. *et al.* (22 de febrero de 2016).
- Farías, E. (15 de marzo de 2016).
- Guenaga, J. (23 de julio de 2019).
- Hyrhorczuk, V. (7 de julio de 2019).
- Jolochín Puchkariov, V. (11 de julio de 2002).
- Pereira, P. (4 de agosto de 2002).
- Rodríguez Rivero, A. (15 de abril de 2001).
- Roldán Pereyra, F. (17 de diciembre de 2016).
- Roldán Pereyra, W. (17 de enero de 2003).
- Roldán Pereyra, W. (8 de junio de 2019).
- Zinchuk, O. (7 de julio de 2019).
- Zinchuk, R. (7 de julio de 2019).



Paisajes encantados: los Tótems de Francisco Matto

Enchanted landscapes: The Totems of Francisco Matto

Elena O'Neill

Universidad Católica del Uruguay

Resumen

Gran parte de la obra de Francisco Matto se caracteriza por una estructura que condensa el orden compositivo del arte constructivo y un simbolismo cósmico con referencias a lo mágico y mítico. Con un lenguaje propio, Matto, discípulo de Joaquín Torres García en Montevideo (Uruguay), descubre en el pasado la base para reinventar el presente. Se presentan aquí una serie de esculturas planas de madera, que Matto llamó Tótems. Realizadas a partir de la década de 1960, estos trabajos dialogan con la abstracción geométrica del arte moderno al mismo tiempo que recuperan la herencia amerindia del continente, donde mito y ritual están íntimamente entrelazados. En primer lugar, trataremos de las relaciones entre los Tótems, el arte mediterráneo y el arte indoamericano; en segundo, de los Tótems como punto de partida para la construcción de nuevos paisajes artísticos. En suma, sus trabajos, captados en un entorno natural, activan el paisaje: transforman un espacio infinito y homogéneo en un lugar único.

Palabras clave: arte amerindio, arte mediterráneo, visión, paisaje

Abstract

Most of the works of Francisco Matto, are characterized by a structure that condenses the compositional order of Constructivism and a cosmic symbolism, with references to the magical and mythical: in the art of the past, Matto, one of Joaquin Torres Garcia's students in Montevideo (Uruguay), discovers the foundations to reinvent the present. On the other hand, his works, set in a natural environment, activate the landscape: they transform an infinite and homogeneous space into a unique place. This text is about a series of flat wooden sculptures, which Matto called Totems. Created as from the 1960s, these works dialogue with the geometric abstraction of modern art while recovering the Amerindian heritage of the continent, where myth and ritual are closely intertwined. Firstly, we will deal with the relationships between the Totems, Mediterranean art and Amerindian art; secondly, the Totems as a starting point for the construction of new artistic landscapes.

Keywords: Amerindian art, Mediterranean art, vision, landscape

← En la página anterior: *Formas en zig zag* [madera pintada], esculturas en la playa, Francisco Matto, c. 1985. Foto: Alfredo Testoni ©Fundación Francisco Matto

Francisco Matto, notas de una biografía artística

Francisco Matto (1911-1995) nació en Montevideo, Uruguay, en una familia de inclinación artística. Según usanza de la época, su educación estuvo a cargo de institutrices; en 1922 estudió dibujo y pintura con Carlos Rúfalo, pintor uruguayo conocido por sus paisajes urbanos y suburbanos. Años más tarde, entre 1935 y 1945, escribió una serie de textos, entre los que figuran la *Carta Pictórica. La geometría en el arte Moderno*, y la *Oda a Torres García y los siete días de la semana*¹. Estos textos, acompañados de dibujos de olas, barcos, el sol, árboles, peces, caracoles, pájaros, aluden a una naturaleza bucólica donde se integran arte y naturaleza, una constante en su obra artística. En esa época, Matto escribía, pintaba y estaba vinculado al mundo artístico montevideano: publicó junto a otros poetas uruguayos en revistas literarias (Matto, 1944), y fue amigo del pintor César Pesce Castro, del escultor José Zorrilla de San Martín, de la poetisa Susana Soca y del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle.

Matto asistió a las conferencias y exposiciones organizadas por la Asociación de Arte Constructivo, creada por Joaquín Torres García poco después de su llegada a Montevideo en 1934.² En 1939 Matto, que hasta ese momento se definía como “pintor autodidacta”, conoció al pintor y se volvió su alumno. En sus propias palabras:

Llegué a lo de Torres porque había una conferencia. Ahí dije: esta es la mía, voy al fin a poder tratar con Torres. A los dos días de la conferencia tomé coraje y fui a verlo. Temblaba cuando llegué, porque iba a hablar con el gigante; llevaba dos cuadritos míos, toqué el timbre y apareció Torres.

—¿En qué puedo servirle? —dijo.

—Maestro, ¿vio?, quería mostrarle un par de cositas que hice.

—¡Oh!, ¿y las trajó?

—Sí, las tengo en el coche.

—Pero, bájelas enseguida.

1 Disponibles en <http://franciscomatto.org/es/archivo.php> (22/05/2020).

2 Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949), pintor, escultor, profesor, escritor y teórico, nació en Montevideo; en 1891 emigró con su familia a Barcelona. En 1926 se instaló en París, vinculándose a las vanguardias, y donde creó el grupo “Cercle et Carré”. En 1934 retornó a Montevideo; poco después constituyó la Asociación de Arte Constructivo (1935), y en 1942 se consolidó el Taller Torres García.

Entonces entré con los cuadros. Puso un cuadro en el caballete y el otro sobre el piso. Miró y dijo: “Usted siga pintando como está pintando ahora, hasta que yo le diga que no, que no va”. Y pasaron así como cinco meses en los que yo le preguntaba, ¿qué hago ahora? Y él contestaba “Lo mismo del otro día, siga, siga”. Le encantaba que me independizara, que no respondiera mucho a ciertas normas. A algunos él nos permitía ciertas libertades. Es difícil de explicar sin que la gente crea que uno está haciendo alarde de algo, que se autopondera (Matto citado en Cipriani Lopez, 1993, p. 2).

Además de la resonancia de su trabajo con las conferencias de Torres García y las exposiciones organizadas por la Asociación de Arte Constructivo, Matto mostró una libertad plástica de matriz moderna, teniendo a Cézanne, Matisse y Picasso en el horizonte. Ejemplo de ello son sus pinturas entre 1935 y 1945, así como los trabajos que envió al Salón Nacional de 1940 (*Rincón del parque* y *La mujer del traje a rayas*), y en 1941 (*La silla roja*).³ Fue miembro fundador del Taller Torres García,⁴ actuó como profesor en diversas ocasiones y participó en varias exposiciones organizadas por el grupo en Estados Unidos y Europa. Muchos de sus trabajos fueron publicados en el *Removedor*, revista creada por los miembros jóvenes del Taller y publicada entre 1944 y 1953 y que se caracterizó por asumir la defensa del movimiento constructivista y la difusión de las ideas de Torres García. Fue considerado por Gonzalo Fonseca, otro miembro del grupo, como “el más grande de los artistas del Taller; lamentablemente, muchos aún no han descubierto su verdadera magnitud” (Prato y Serra, 2007, p. 9).

3 Ambos trabajos figuran en la lista del Catálogo del *Salón Nacional. Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes*, 1940.

4 Creado en 1943, el Taller Torres García fue el ámbito donde se consolidó el pensamiento estético de Torres García. Funcionó como laboratorio experimental de técnicas y materiales, y de las teorías sobre el rol del arte moderno en América Latina. Sus integrantes produjeron obras que incluían pintura, escultura, cerámica, grabados en madera y metal, muebles, murales y proyectos arquitectónicos. Los efectos de acontecimientos como la Segunda Guerra, la Guerra Civil Española y la detonación de la bomba atómica dotaron al proyecto del Taller un carácter de urgencia y responsabilidad en preservar los saberes condensados en el arte y la pintura universales. Los integrantes del Taller eran jóvenes de unos veinte años, sin formación artística previa. La enseñanza era gratuita, no se daban clases sistemáticamente y los alumnos podían ir con la frecuencia que desearan. Luego de su traslado al Ateneo, en 1946, Torres iba al taller una vez por semana y se organizaban discusiones libres entre el maestro y sus alumnos alrededor de temas de interés común o de las obras que estos llevaban para corregir.

El arte mediterráneo, el arte indoamericano y los tótems

De todos los estudiantes del Taller, Matto fue tal vez el más comprometido con el arte indoamericano: comenzó a constituir su colección en los primeros años la década de 1930, antes de conocer a Torres García, y supo entender el sistema que articula lo geométrico con lo icónico y lo espiritual en la producción material indígena. Matto fue uno de los pocos artistas latinoamericanos que recorrió el continente y comprendió la tradición plástica precolombina. En 1932 viajó a Buenos Aires, donde se embarcó en un crucero a Tierra del Fuego y el sur de Chile.⁵ Su experiencia directa con las formas abstractas plasmadas en patrones textiles y formas talladas en piedras lo expuso al fenómeno expresivo amerindio. Mal llamado de “ornamento” o “decoración”, estas formas abstractas son un elemento central del arte de esas culturas.⁶ A diferencia de otros artistas para los cuales el contacto con esas culturas fue un episodio puntual en su vida artística, Matto nunca renunció al arte indoamericano como origen y punto de partida: este fue crucial para su proceso creativo y para el diálogo que estableció entre estos artefactos y su obra.

Sin duda alguna, ese contacto influyó en el modo en que Matto asimiló las enseñanzas de Torres García sobre el pasado indoamericano, así como en el modo que, años más tarde, organizó su propia colección a partir de una mirada artística. No es un dato menor que Torres García haya publicado *Metafísica del pensamiento indoamericano* en 1939, en Uruguay, un país donde no hay vestigios de grandes civilizaciones amerindias y donde el proceso de secularización culminó en 1918 con la separación de la iglesia y el estado, relegando la religión a lo privado. Como tampoco lo es que Torres García haya acusado a los artistas modernos de utilizar al arte primitivo como fuente de inspiración

5 En ese viaje visita Osorno, ciudad ubicada en territorio mapuche. Ahí tuvo su primer contacto con la cosmovisión indígena y su conexión entre lo natural y lo sobrenatural, a través de la presencia anímica de los postes funerarios en memoria de los antepasados.

6 Es necesario tener presente el peso de la historia en la percepción del arte amerindio: la sustitución del estatuto colonial por leyes y sistemas educativos basados en el Iluminismo; los paradigmas científicos que crearon una cultura de negación de las artes amerindias; los abordajes antropológicos y etnográficos de las producciones materiales indígenas; el lugar (inferior) otorgado por la historiografía a la cerámica y a los textiles y su categorización como artesanías; el desconocimiento por parte de investigadores y académicos del sentido y simbolismo de los diseños geométricos en el contexto de las culturas que los crearon. Por más detalles, véase Paternosto, 2001.

formal, haciendo hincapié justamente en que la creatividad de este arte se fundamenta en experiencias extraestéticas.⁷

Pintor y escultor, Matto supo enfrentar el desafío de conquistar un lenguaje plástico propio, logró un equilibrio entre las enseñanzas de Torres García y su propia búsqueda personal de un sistema que reuniera lo geométrico y lo icónico con lo espiritual, una búsqueda definida como una “fusión de estructura y símbolo” (Pérez Barreiro, 2009, p. 12). Prueba de ello son los Tótems, una serie de esculturas verticales planas, de madera, realizadas a partir de la década de 1960. De dimensiones diversas, frecuentemente considerados como frontales, estos objetos de madera se caracterizan por una composición constructivista, de ejecución sencilla y con una clara referencia a elementos cósmicos ancestrales, referencias que el artista encuentra tanto en los postes funerarios de los Mapuche, que conoció en 1932 durante su viaje a Tierra del Fuego, así como en los Lares y Penates (representaciones de espíritus tutelares de origen etrusco y troyano) que encontró en los patios de Pompeya, y que fotografió personalmente en su viaje a Europa en 1954.

Los postes funerarios, esculturas de madera de gran tamaño (*chemamüll*, en mapuche), representan cuerpos humanos con rasgos estilizados, talladas con hachas en una sola pieza de madera de roble pellín o laurel. Estas esculturas son parte del culto a espíritus ancestrales emplazados en el paisaje, uno de los componentes distintivos de la religiosidad mapuche. Se trata de espíritus personales que actúan como intercesores ante las deidades, a quienes se invoca en la tierra, o *ngen mapu*, por considerarlos espíritus tutelares del espacio.⁸ Los *chemamüll* eran colocados en las tumbas durante el velorio, en el cual los familiares tenían el deber de cantar y alabar al difunto para que este llegara a la tierra de arriba, al *Kulchenmayeu*. Al llegar allí, el ancestro se unía a las fuerzas sobrenaturales y operaba como un mediador en favor de su familia. Estos ancestros se presentan como la manifestación de fuerzas asentadas en los espacios naturales, dotadas de una capacidad transformadora; los ancestros actúan como intermediarios ante las deidades. La extensa literatura existente que trata de las relaciones entre lugares poderosos y ancestros encantados

7 Otros artistas se interesaron en el imaginario amerindio con una mirada americanista, con distintos procesos de mediación y puntos de vista. Véase Olga Larnaudie y Pablo Thiago Rocca (2006), *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. En relación con Torres García y los alumnos del Taller, véase en ese mismo libro el texto de Juan Fló, “Joaquín Torres García y el arte prehispánico”.

8 Sobre este tema, véase R. Moulian y P. M. Espinoza (2014), “Pneumatología, paisaje y culto: patrones andinos en los procesos de ancestralización de la cultura mapuche willeche emplazados en la naturaleza”.

aluden a la intervención de un poder sobrenatural que ha actuado sobre ellos. Estos espíritus tutelares se caracterizan primeramente por haber sido legitimados como ancestrales, por ser sujetos mapuche que han devenido en espíritus; en segundo lugar, por haber adquirido esta condición a través de una metamorfosis. Además, fueron emplazados en el paisaje de modo permanente, lo que hace posible el acceso físico a ellos; están revestidos de un poder sobrenatural y actúan como mediadores entre la comunidad y las divinidades.

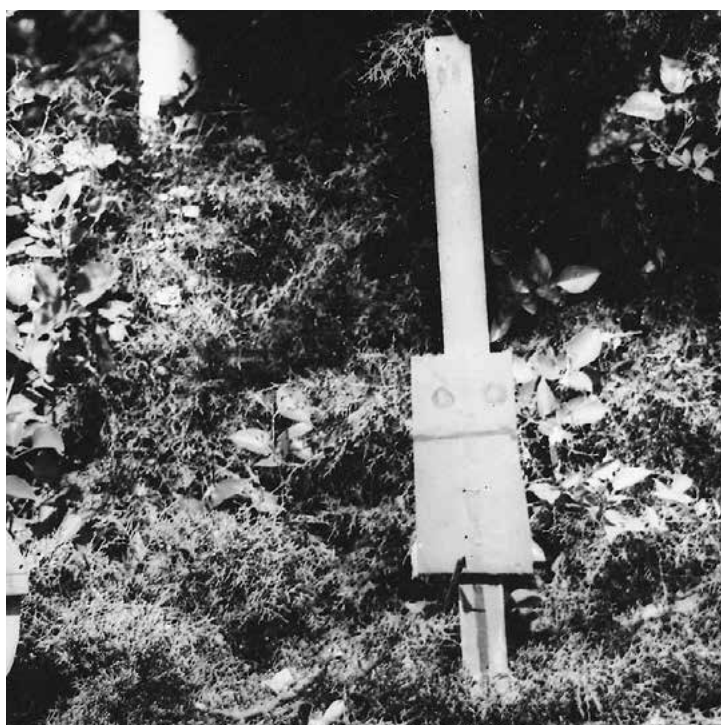


Figura 1. Francisco Matto, esculturas en su jardín. ©Fundación Francisco Matto

Otros espíritus tutelares que interesaron a Matto son los que se encuentran en los *lararios*, pequeños templos o retablos en los atrios de las casas romanas y pompeyanas. Los Lares eran los fundadores de la *gens*, ancestros de la familia romana, a quienes se les realizaban rituales obligatorios y se les pedía protección. Originalmente, Lar es la deidad que se manifiesta en el fuego sagrado, testimonio de la vida en familia, alrededor del cual se reúnen sus integrantes para compartir los hechos más significativos de la vida doméstica

(Donoso Johnson, 2009). Protectores de lugares y viviendas vinculados a una familia o linaje, también se los asociaba con los espíritus de antepasados muertos. Por otro lado, los Penates eran las deidades protectoras de los víveres de reserva del hogar y tenían una connotación agraria y sagrada, además de cuidar del bienestar y prosperidad familiar. En un mundo arcaico donde el sustento dependía de los cultivos, en *La Eneida* Virgilio asoció la divinidad que cuidaba de los alimentos a la fundación de Roma, atribuyéndole un origen mítico a la ciudad.⁹

Más allá de las semejanzas formales entre las esculturas planas, los postes funerarios y las representaciones de las divinidades etruscas y troyanas, Matto se apropió de algunos aspectos de esas culturas y los reformuló en clave moderna. La serie de los Tótems es quizás donde más se sintetiza la articulación que estableció entre el arte arcaico y el indoamericano por su estrecho vínculo entre lo natural, lo mágico y lo mítico.¹⁰ Si bien realiza estos trabajos a partir de la década de 1960, éstos están determinados por sus viajes e investigaciones de sitios arqueológicos precolombinos, como su estudio sobre el arte Tiahuanaco, de 1946.¹¹ Por otro lado, ya en sus primeros dibujos y escritos ya encontramos los elementos naturales que retoma décadas más tarde en los Tótems. La diferencia radica en que ahora, en los Tótems, estos elementos aparecen aislados, sueltos en el espacio, con la característica de que Matto asimila y permite que se expresen las cualidades inherentes a los materiales que emplea.

Los Tótems son la respuesta del artista a la larga convivencia que mantuvo con cerámicas, esculturas y textiles indoamericanos dispuestos en su estudio, reunidos en el que más tarde fue el Museo de Arte Precolombino. Su propia colección y la exposición *El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos*,¹² organizada en 1959 por el Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo, son indicios del compromiso del artista con el arte arcaico e indoamericano. En el catálogo de la exposición, los integrantes del Taller declaran que:

9 En la esfera pública frecuentemente se ha identificado a los Penates con los dioses gemelos de Samotracia, así como con los Dióscuros, Cástor y Pólux.

10 Sobre este tema véase Cassirer (1972 [1924]).

11 El manuscrito original, "Variantes formales en el arte de los Tiahuanaco", se encuentra en el Getty Research Institute. Por una versión inédita de este texto, véase Matto, 1950.

12 La muestra en el Ateneo de Montevideo reunió piezas de culturas de América prehispánicas, del Mediterráneo, Oceanía y África, pertenecientes, entre otros, a Augusto Torres, Horacio Torres, Ernesto Leborgne y el propio Matto.

El Taller Torres García presenta una muestra de piezas artísticas obtenidas por sus integrantes y amigos a través de varios años.

Esta muestra, integrada por piezas de desigual entidad —desde las modestas, pero siempre significativas hasta las de alto valor— resultará de original interés en un medio como el nuestro, en el que ni existe un Museo donde puedan contemplarse obras similares.

La exposición tiene además de su valor en sí un significado que se relaciona con la experiencia de los artistas del Taller Torres García, experiencia inspirada por el Maestro desde su fundación; los pintores del Taller han buscado estas obras para convivir con ellas y recibir la lección que ellas dan.

Al mostrarlas al público de Montevideo revelan uno de los modos esenciales de su aprendizaje y del espíritu del Taller; y así mismo hacen posible para todos la contemplación de este conjunto de tan significativas obras, cuya entidad justifica el esfuerzo con que se ha realizado su investigación y su obtención (*El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos* [catálogo], 1959, s. pág.).

La colección, la visita de Paul Rivet¹³ al taller de Matto en 1954 para conocerla, y la muestra de 1959 culminaron en la creación del Museo de Arte Precolombino.¹⁴ Originalmente ubicado en la cochera de la chacra donde vivía Matto, fue inaugurado el 17 de septiembre de 1962, y tuvo a su amigo Ernesto Leborgne como director.¹⁵ El museo

13 Paul Rivet, etnólogo francés, participó de la fundación del Institut d'Ethnologie (París, 1926), junto con Marcel Mauss, Emile Durkheim y Lucien Lévy-Bruhl, y del Musée de l'Homme, en 1937. Rivet ya había publicado en Montevideo (Rivet, 1930), y visitó Montevideo en 1954, donde dictó conferencias en el Paraninfo de la Universidad y fue nombrado Docente Honorífico (16 de febrero de 1955).

14 Sobre la calidad de la colección, véase la carta de Paul Rivet a Francisco Matto, del 6 de diciembre, 1954. Sobre la repercusión del Museo de Arte Precolombino, véase el artículo "La colección Matto. Viejas artes del Nuevo Mundo", publicado en 1963 en el semanario *Marcha*, 1167.

15 Un lugar destacado merece el arquitecto Ernesto Leborgne (1906-1986), con quien Matto mantuvo una gran amistad. Matto y Leborgne compartían la admiración y la pasión por coleccionar arte primitivo, y emprendieron juntos la creación del Museo de Arte Precolombino, en la cochera de la quinta familiar de Matto, en la calle Mateo Vidal 3249, inaugurado en 1962. Ernesto Leborgne conoció la obra de Torres García luego de la llegada del pintor a Montevideo, en 1934; asistió a la mayor parte de las conferencias de Torres García en Montevideo y fue el primer comprador de su obra en Uruguay al adquirir la obra *Carguero* (París, 1927). A partir de esta adquisición siguió conectado con el pintor, su familia y muchos

cerró sus puertas en 1978. Además de la exhibición de objetos indoamericanos, se realizaron varias exposiciones que contaron con catálogos y piezas pertenecientes a integrantes del círculo de Torres García, como Augusto Torres, Manolita Piña, Alfredo Cáceres, Amalia Nieto, Eduardo Yepes y Ernesto Leborgne, entre otros.¹⁶



Figura 2. Francisco Matto con sus esculturas en la playa Carrasco. Montevideo, 1984.

Foto: Alfredo Testoni. ©Fundación Francisco Matto

de sus alumnos, entre ellos Francisco Matto. Leborgne tuvo un rol relevante en la relación estrecha entre arte y arquitectura, relación que atravesó las enseñanzas y producción artística de Torres García —y de los integrantes del Taller— en Montevideo (Caubarrère, 2005, *Ernesto Leborgne*).

16 La colección está actualmente en manos de la Fundación Francisco Matto. Los catálogos de las muestras organizadas por el Museo de Arte Precolombino están disponibles en la página web de la Fundación, http://franciscoatto.org/arte_precolombino.php (22/5/2020).

Los Tótems, la historia del arte y los paisajes de la memoria

Una mirada atenta al trabajo de Matto (tótems, maderas y objetos) revela una relación estrecha e interdependiente entre arte, espiritualidad y estética, como también una visión reactivada del mundo, una visión en la que lo religioso se manifiesta como integración de las dimensiones mágico-míticas de la vida. Matto observó la dimensión formal no como un conjunto de normas a cumplir, sino descubriendo en el pasado las bases para reinventar los signos del presente, formulando un vocabulario personal constituido por algunos símbolos universales y otros que responden a su propia subjetividad; reformula y articula estos símbolos a lo largo de su trayectoria artística, y el resultado es un pensamiento plástico propio, libre. Además, al articular una construcción abstracta con símbolos amerindios Matto reactiva la herencia la abstracción precolombina, procedimiento que opera en múltiples niveles. En primer lugar, exige dejar de lado tanto los criterios que definen la abstracción geométrica como sinónimo del arte moderno en la década de 1920 en París, como la oposición abstracción versus figuración que atravesó al arte de esa época. En segundo lugar, tener presente que el mito y el ritual están anclados en la obra, y que la percepción no está limitada por la realidad empírica. Por último, asumir que el par dicotómico arte/ornamento surgió a partir de la descripción de objetos de culturas no occidentales por parte de arqueólogos, antropólogos y etnógrafos.¹⁷

Los Tótems (así como las maderas y objetos) nos confrontan con una temporalidad diferente, indeterminada, una temporalidad que admite múltiples lecturas sugeridas por el uso de un material vivo, orgánico, sensible y disponible para el hombre: la madera. La distribución y organización de las fibras, maleabilidad y flexibilidad, aspereza e irregularidad funcionan como soporte cromático de estructuras animadas por una fuerza vital originada por la extraña intimidad que su arte establece con la naturaleza. La verticalidad de estas piezas dialoga con creaciones artísticas arcaicas, con árboles habitados por espíritus sagrados para el hombre, con el arte enraizado en el territorio de la representación mágica y con los rituales que disuelven la barrera construida entre interioridad y exterioridad. Referencias que sin duda están presentes en el horizonte del artista cuando argumenta que “el pintor

17 César Paternosto (2001) argumenta extensamente sobre las consecuencias de clasificar la abstracción geométrica de textiles y cerámicas indoamericana como “ornamento” o “decoración”, principalmente resultado del uso de terminologías, conceptualizaciones y categorías que caracterizaron al discurso científico y artístico (pp. 13-26).

debe morir, su yo debe desaparecer para que nazca la pintura” y “para realizar una buena obra deberemos avanzar, trabajosamente, de lo profundo a lo desconocido” (Matto citado en Haber, 2007, pp. 13 y 17).

Sin embargo, el poder estético de su obra va más allá del deseo de continuar existiendo o de contornar el enigma de la muerte —entendida como fin de la existencia— a través de una acción plástica. La fuerza vital de sus trabajos exige pensar la muerte como transición fluida de una forma de existencia para otra, sin una clara distinción entre la esfera de la vida y la de la muerte, una comprensión que también encontramos en el pensamiento mítico. Justamente, la afirmación de Matto, por no hacer una discriminación analítica entre fenómenos de la vida y de la muerte, nos confronta con la intuición de una presencia pura y simple (Cassirer, 1972). Al optar por una relación espacial con el mundo y sus objetos, los Tótems de Matto parece indicar una alternativa; nos desafían a tener experiencia de un modo no-interpretativo, pues si bien interpretar, extraer y atribuir sentido a los fenómenos es una parte del *estar-en-el-mundo*, no es la única.

Como ya fue dicho, Matto crea una estructura que condensa simultáneamente el orden compositivo del arte constructivo y un simbolismo cósmico que alude a lo mágico, lo mítico y lo religioso de las culturas arcaicas. Con los Tótems, Matto nos ofrece un mundo que no existiría si no hubiera sido concebido por el arte. Al mismo tiempo, Matto crea una geometría, entendida ésta como expresión sensible de una intuición. En este sentido, es posible entender su arte como extensión de una experiencia.

A través de los Tótems, Matto nos hace pensar sobre la persistencia de las formas y su dimensión de verdad, nos induce a pensar en el momento inaugural de la geometría; que esta es una producción humana que trata de la creación de sentido; que la geometría es la misma en la lengua original de Euclides como en todas sus traducciones, y que no se trata apenas de formas antiguas y transmitidas (como la geometría euclidiana); que los signos gráficos en su dimensión física condensan una experiencia sensible y tienen la posibilidad de perdurar; que en la comprensión mutua a través del lenguaje, la producción original de un artista puede ser comprendida por otros. En ese aspecto, la geometría creada por Matto no niega la emoción, sino que, justamente, la afirma con inteligencia.

Podríamos concluir que estos aspectos de la obra de Matto, así como los elementos religiosos que toma de las culturas arcaicas en sus niveles más significativos, son un modo de recuperar la potencia plástica del arte, de afirmar su dimensión *funcional*.¹⁸ Porque las

18 Dimensión funcional entendida en el sentido matemático. Véase Mach (1998 [1922]), *L'Analyse des Sensations*.

figuras de Matto son un modo de volver a introducir la noción de *forma* en términos de función psíquica, semejante a la ejercida por símbolos y objetos mágicos que conectan al hombre con una realidad más allá de la razón. En otras palabras, la referencia a los diseños geométricos del arte amerindio que encontramos en sus trabajos nos desafía a reformular lo que comúnmente entendemos por *ornamento*, a considerarlo un elemento estructurador del arte y sobre todo, a acercarnos a su obra no como simple abstracción sino como modalidad de un pensamiento plástico.

Con un lenguaje plástico personal consolidado antes de su encuentro con Torres García y al mismo tiempo compatible con la tradición torresgarciana, tornando suyo un patrimonio artístico amerindio por medio de una gran economía de formas, las esculturas de Matto se caracterizan por una total ausencia de lo narrativo y lo accesorio. De un modo muy original, con muy pocos elementos, el artista da *forma* a una idea; toma una forma, la lleva a su extrema sencillez y la convierte en un elemento plástico, concreto, que gana existencia como objeto insertado en el mundo.

La inclusión de su trabajo en un entorno natural por propia decisión del artista en jardines, parques y playas no solo remite al diálogo con la naturaleza de sus primeros textos dibujados mencionados anteriormente, así como en su proyecto para una ciudad de artistas y formas monumentales; es también un modo de incitarnos a pensar sus esculturas como resultado de imaginar el hombre cósmico, de frente al paisaje, apropiándose de sus primeros mitos en un presente descontextualizado. La imaginación del artista se revela en la articulación entre naturaleza y pensamiento mágico; su potencia creativa se manifiesta en la metamorfosis, en la creación de nuevas posibilidades visuales; convierte formas naturales, elementales y orgánicas, en signos geométricos. Estas geometrías, al operar simultáneamente como signos y símbolos, más que crear un vocabulario, tornan visible y tangible la existencia de otro mundo. En esta acción Matto reconoce, renueva y articula el valor del arte indoamericano en el presente y lo actualiza: el hijo del Sol, al habitar permanentemente la escultura, se convierte en forma artística y de ese modo atraviesa fluidamente la frontera entre dos realidades.

Es importante destacar tres aspectos de su obra. Primero, que los Tótems no son un mero juego formal. Segundo, que carecen de una conexión con un periodo determinado o un lugar específico, aunque remiten a culturas cuyo lenguaje visual se caracteriza por su simplicidad y perfección, sin asumir consignas del arte de la antigüedad ni tampoco apelando a anacronismos. Por último, estas piezas actualizan y tornan inteligibles prácticas de otras coordenadas espacio temporales, instaurando una temporalidad mucho más amplia de lo que generalmente entendemos por *presente*. Y precisamente porque no dependen

de ninguna proposición teórica, o porque el conjunto de formas simplificadas carece de cualquier narrativa, sus obras nos abren el acceso a una memoria vinculada a una tradición precolombina. Con una expresión personal, visible y tangible de un sentimiento colectivo y compartido, Matto conquista la modernidad al explorar el subsuelo psíquico del continente.



Figura 3. Francisco Matto. *Poste escalonado*, c. 1979. Madera y óleo, 162 x 46 x 30 cm

Foto: Carli Angenscheidt. ©Fundación Francisco Matto

En Matto el acto creativo revela la dimensión espiritual del ser humano. La fuerza que anima y transforma continuamente su trabajo es un modo vital y enérgico de tratar una de las principales cuestiones del arte: el resistir la fugacidad de la vida. De manera concisa y a partir de una convicción interior, descartando referencias a ejemplos consagrados y escudriñando minuciosamente las formas pertenecientes a su vida cotidiana, Matto encuentra una salida plástica original. De hecho, el mundo que Matto crea al ver, y

el mundo que ve mientras crea, es un mismo mundo: un mundo en el que los elementos no pueden ser aprehendidos apenas por medio de conceptos ni tampoco articulados según una relación causa efecto. Su *visión activa* descubre líneas, planos y colores que desencadenan una multiplicidad de sensaciones; estos estímulos generan otras sensaciones que, a su vez, se refieren al movimiento de la vida. Signo y testimonio de este impulso creativo, los Tótems activan la imaginación y funcionan como *imágenes-en-acción*; nos confrontan con la realidad de la obra de arte, con la verdad artística de Matto, y como tales requieren ser pensados como producción de realidad.

Por otro lado, la atención de Matto está dirigida a encontrar puntos de partida productivos.¹⁹ Su obra nos recuerda que el arte, desde un punto de vista fenomenológico, es un lenguaje, y nos aproxima al verdadero contenido de este: asumir la inestabilidad del mundo visible en el cual lo permanente es lo que se manifiesta. El mundo de Matto es el de sus obras, y su pensamiento está necesariamente ligado a la forma. Su conocimiento no se manifiesta en su actividad artística; por el contrario, es su propia actividad artística la que constituye su conocimiento, y es de ese modo que Matto disuelve cualquier dualidad entre el mundo sensible e intangible. Pues es por medio de la forma artística que los tótems de Matto, y su obra en general, condensan una intuición sensible y un pensamiento plástico.

Tres consideraciones finales

Primera, su interés por las culturas autóctonas se transformó en una preocupación decisiva, un estímulo para su trabajo. Ese compromiso probablemente fue lo que lo llevó a afirmar en una entrevista que el arte uruguayo de las décadas anteriores a la venida de Torres estaba estancado, y que el arte y los movimientos que conoció a partir de 1950 en sus viajes a Europa no le interesaron (Cipriani López, 1993, p. 3). La obra de Matto a la que nos referimos aquí surgió de la larga convivencia que mantuvo con cerámicas, esculturas y textiles indoamericanos dispuestos en su atelier/museo. Comprendió el modo en que

19 La estructura de los objetos, libre de la experiencia efímera y subjetiva del espectador, lleva a Matto a expresar que “aquel que sepa ver, descubrirá muy pronto que un Korus griego, por ejemplo, o un estuco maya, o una escultura del *arte negro*, descansan sobre unas mismas reglas. Las reglas inamovibles del arte” (Matto citado en Haber, 2007, p. 21).

este arte articuló geometría, mito y forma; asimiló la abstracción geométrica indígena y la transformó en una fuente de inspiración semejante a la que el Cubismo encontró en el arte africano. Del mismo modo que el Cubismo encontró soluciones para la representación del espacio en la pintura semejantes a las del arte africano en la escultura, la obra de Matto nos incita a buscar la presencia indígena, a incluir sus conexiones con tradiciones amerindias, a pensar alternativas para la historia del arte canónica que privilegia genealogías e influencias del arte europeo.

Segunda, es importante destacar que los Tótems de Matto no son la ilustración de una teoría construida *a priori*, esta surge al enfrentarnos con la obra. Como participantes de ese enfrentamiento, somos llamados a hacer la distinción entre la cuestión del ser humano y la de la figura humana en el arte; a percibir la diferencia entre dar forma a una idea o ilustrarla; a descubrir la consistencia y densidad de las obras en términos de valores plásticos; a reflexionar sobre la forma en que nos acercamos a los objetos de arte y escribimos sobre ellos.

Para finalizar, me gustaría llamar la atención sobre el *paisaje*. Textos, mapas, fotografías y dibujos se han encargado de describirlo y representarlo. La literatura y la poesía toman el *paisaje* como tema; en la pintura, es tanto un motivo como también un género. Como objeto de estudio, no pertenece a ninguna disciplina. Los Tótems, esculturas planas y objetos, tal como concebidos por el artista o presentados en registros fotográficos, incluyen a la topografía, al cielo, al mar, al sol, a la arena, a la vegetación; crearon un paisaje que se tornó un elemento potente en la formación de la identidad artística en el Uruguay. En ese sentido, estos trabajos de Matto se apropian del paisaje, lo tornan suyo. Aún más, los Tótems y el paisaje se constituyen en una relación mutua de habitar un mismo espacio y tiempo, y de generar pensamientos y emociones en quienes los observan. En ese sentido, debemos reconocer su rol en dar forma a las emociones, a los recuerdos y al pasado; en otras palabras, los trabajos de Matto y el paisaje se vuelven sujetos, y nosotros su objeto. Por otro lado, también son “encantados”, nombre por el que, en las culturas afro-amerindias, se conoce a los espíritus de mujeres y hombres que murieron o pasaron directamente de este mundo a un mundo mítico.

Matto consigue así articular paisaje y obra en un todo indivisible. Un paisaje encantado que resulta de articular la avalancha incesante de lo sensible con formas estables, permanentes; de un compromiso profundo con su verdad artística, entendida ésta no como el contenido de la obra, sino como su presentación en el mundo. Un paisaje encantado que nos abre posibilidades para acercarnos al arte; un ritual que, a su vez, es el punto de partida para la construcción de nuevos mitos y, por lo tanto, para otros enfoques del arte, de la historia del arte y de su escritura.



Figura 4. Francisco Matto, *Tótem, Forma*, 1988. Madera y óleo, 234 x 21 x 27cm; *Tótem, Cordero*, c. 1978. Madera y óleo, 161,5 x 35 x 27cm; *Tótem, Venus*, 1982. Madera y óleo, 239 x 35 x 28 cm; *Tótem, U*, c. 1970. Madera y óleo, 216 x 32,5 x 23cm; *Tótem, Tablas de la ley*, 1981. Madera y óleo, 184 x 40 x 28cm; *Tótem, Rostro humano*, 1979. Madera y óleo, 211 x 24 x 24cm. Foto: Carli Angenscheidt. ©Fundación Francisco Matto

Referencias bibliográficas

- Cassirer, Ernst (1972 [1924]). *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique* [1924]. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Caubarrère, Denise (ed.) (2005). *Ernesto Leborgne*. Montevideo, Editorial agua;m.

- Cipriani López, Carlos (12 de marzo de 1993). Con Francisco Matto: las fuentes de lo mágico. En *El País Cultural*, año IV, 175, 3. Montevideo, Uruguay http://franciscomatto.org/pdfs/archivo/prensa/1993_03_12_el_pais.pdf (8/8/2019).
- Donoso Johnson, Paulo (2009). El culto privado en la religión romana: Lares y Penates como custodios de la *Pietas Familis*. En *Historias del Orbis Terrarum*, 3, 11-23. <http://www.orbisterrarum.cl/> (10/5/2020).
- Fló, Juan (2006). Joaquín Torres García y el arte prehispánico, pp. 33-76. En Catálogo *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. Montevideo, MAPI. https://www.mapi.uy/docs/libreria/imaginarios_reh_book.pdf (06/8/2019).
- Haber, Alicia (2007). "Matto: La búsqueda de la esencia", pp. 11-37. En Prato, O.; Serra, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galería Oscar Prato.
- La colección Matto. Viejas artes del Nuevo Mundo, 2 de agosto de 1963. En *Marcha*, 1167, 22. Montevideo. <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/51c454b3def53d0c5b0cbc0c5a230ed5.jpg>. (14/9/2020).
- Larnaudie, Olga y Rocca, Pablo Thiago (2006). *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. Montevideo, MAPI. https://www.mapi.uy/docs/libreria/imaginarios_reh_book.pdf (25/5/2020).
- Mach, Ernst (1998 [1922]). *L'Analyse des Sensations*. Paris, Jacqueline Chambon.
- Matto, Francisco (1944). Oda al Lampeão. En Chouhy Aguirre, Ana María; Wilcock, Juan Rodolfo. *Memoria Verde. Revista de Poesía y crítica*, 6, 11-12. Buenos Aires, Verde Memoria. http://franciscomatto.org/pdfs/bibliografia/1944_verde_memoria.pdf (25/5/2020).
- Matto, Francisco (ca. 1950). Tiahuanaco. Visto por un artista contemporáneo http://franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/tiahuanaco_visto_por_un_artista_contemporaneo_y_notas_autobiograficas_del_artista.pdf. (16/5/2020).
- Moulian, R. y Espinoza, P. M. (2014). Pneumatología, paisaje y culto: patrones andinos en los procesos de ancestralización de la cultura mapuche williche emplazados en la naturaleza [documento digital]. En *The Free Library. Chile, Universidad de Tarapaca*. <https://www.thefreelibrary.com/Pneumatologia%2c+paisaje+y+culto%3a+patrones+andinos+en+los+procesos+de...-a0439362846> (04/5/2020).
- Paternosto, Cesar (2001). "Abstraction. The Amerindian Paradigm", pp. 11-111. En *Abstraction. The Amerindian Paradigm*. Bruselas, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
- Paternosto, Cesar (2009). "Francisco Matto: an artist of the Americas", pp. 22-29. En Pérez Barreiro, Gabriel (ed.). *Francisco Matto. The Modern & the Mythic*. Austin, The Blanton Museum.

- Pérez Barreiro, Gabriel (ed.) (2009). "Introduction", pp. 10-14. En *Francisco Matto. The Modern & the Mythic*. Austin, The Blanton Museum.
- Prato, Oscar y Serra, Gustavo (orgs.) (2007). *Matto. El misterio de la forma* [catálogo]. Montevideo, Galería Oscar Prato.
- Rivet, Paul (1930). "Les derniers Charrúas". En Revista de la Sociedad "*Amigos de la Arqueología*", t. 4, 5-117. Montevideo, Imprenta El siglo ilustrado.
- Rivet, Paul (1954). Carta a Francisco Matto [documento digital]. http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php. (30/7/2019).

Catálogos

- (1959). *El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos*. Montevideo: Ediciones de la Escuela del Sur del Taller Torres García.
- (1940). *Salón Nacional. Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes* [PDF]. Montevideo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1940.pdf> (20/5/2020).
- (1941). *Salón Nacional. Quinta Exposición Anual de Bellas Artes* [PDF]. Montevideo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1941.pdf> (20/5/2020).

Capítulo II

Paisaje y ciudad



MAPA DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY



VISTA DE LA CALLE DE JUAN DE MONTVIDEO



VISTA MISION DEL MERCADERES



PLAZA MATRIZ



PALACIO MORALES



TEMPLO TORGLER



PLAZA DE COMERCIO



QUINTA DE BERNO



SIGNOS CONVENCIONALES

• • • • • Línea de ferrocarril
 • • • • • Línea de telégrafo
 • • • • • Línea de tranvía
 • • • • • Línea de gas
 • • • • • Línea de agua
 • • • • • Línea de electricidad
 • • • • • Línea de teléfono
 • • • • • Línea de cable
 • • • • • Línea de telegrafía sin hilos
 • • • • • Línea de telegrafía eléctrica
 • • • • • Línea de telegrafía neumática
 • • • • • Línea de telegrafía óptica
 • • • • • Línea de telegrafía magnética
 • • • • • Línea de telegrafía galvánica
 • • • • • Línea de telegrafía acústica
 • • • • • Línea de telegrafía química
 • • • • • Línea de telegrafía mecánica
 • • • • • Línea de telegrafía eléctrica
 • • • • • Línea de telegrafía magnética
 • • • • • Línea de telegrafía galvánica
 • • • • • Línea de telegrafía acústica
 • • • • • Línea de telegrafía química
 • • • • • Línea de telegrafía mecánica



LITOGRAFIA TIPOGRAFIA
 DE LA
 ENCUADERNACION
 DE LA
 ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS
 MONTEVIDEO



Determinantes del paisaje urbano. Miradas sobre el Montevideo de los siglos XVIII y XIX

**Determinants of the urban landscape.
Glances over the Montevideo of the XVIII and XIX centuries**

William Rey Ashfield

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República, Uruguay
Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación

Resumen

Pensar Montevideo en clave de paisaje cultural es, necesariamente, pensarla en términos históricos, descubriendo modalidades de ver y entender la ciudad a lo largo de diferentes momentos. En sus comienzos coloniales, el siglo XVIII y los primeros años del XIX, el espacio urbano estuvo determinado por una serie de claves topográficas y militares que condicionaron la manera de percibir lo urbano, tanto para los visitantes —artistas o cronistas de diversas partes del orbe que tomaron sus apuntes de la ciudad— como para sus propios pobladores. Los primeros tiempos de la república, a partir de 1830, promoverán otras claves, aun cuando la dominante mirada topográfica del período anterior no desaparezca. La construcción de la ciudad es desde entonces una tarea afín a la idea de construir la nación, e involucra un complejo mapa de nuevos signos y espacios urbanos. El presente artículo se centra en estos períodos iniciales del paisaje cultural de Montevideo.

Palabras clave: paisaje cultural, mirada topográfica, construcción de la nación

Abstract

To thinking about Montevideo in terms of a cultural landscape is, necessarily, to think about it in historical terms, to discover ways of seeing and understanding the city throughout different situations. In its colonial beginnings, the 18th Century and the beginning of

← En la página anterior: Mapa de República Oriental del Uruguay, Escuela de Artes y Oficios, 1884.
©Biblioteca Nacional, Uruguay

the 19th, the urban space was determined by a series of topographic and military assets that conditioned how visitors —artists or chroniclers from different parts of the world who sketched the city— and its own settlers perceived the urban space. The early days of the republic, as from 1830, encourage other approaches, although the dominant topographical view of the previous period did not disappear. The construction of the city from then onwards was a task in tune with the idea of building the nation, concerning a complex map of new urban signs and spaces. This article focuses on these two initial periods of the cultural landscape of Montevideo.

Keywords: cultural landscape, topographic view, building of the nation

El paisaje de una ciudad depende, en principio, de un conjunto de sensaciones y reacciones derivadas de la contemplación directa. Como fenómeno perceptivo es, en realidad, algo más complejo que eso, pues también incluye la memoria, al asimilar vistas previas o representaciones —e interpretaciones— de la ciudad, conocidas de antemano. Imágenes artísticas, planimétricas, escriturarias, cinematográficas, se superponen siempre en una compleja malla de diferentes tramas, que agregan valores estéticos, de identidad y reconocimiento, de uso y apropiación al campo visual directo. El paisaje de la ciudad es, por tanto, una construcción cultural que se alimenta de vivencias propias e individuales, además de lo producido o experimentado por muchos otros actores que se proyectan desde el pasado a través del arte, la topografía, la publicidad, la crónica policial, la poesía, los medios audiovisuales o la oralidad.

Montevideo es algo más que materialidad urbana e historia solidificada en sus restos patrimoniales. Para entenderlo mejor, desde una dimensión cultural, es necesario desenrañar una compleja superposición de visiones, de ideas, de construcciones imaginarias. Vamos entonces detrás de algunos sedimentos —los más antiguos— que determinaron su paisaje urbano, a lo largo del siglo XVIII y la primera parte del XIX.

La mirada topográfica

Para el mejor análisis de las interrelaciones entre representación y cultura urbana debe considerarse la razón fundacional de la ciudad y el rol territorial que ese origen pudo haber jugado —en términos históricos y de larga duración— en la asimilación de su paisaje. En el origen militar de Montevideo están, precisamente, muchas de las respuestas a las miradas proyectadas sobre lo urbano en el tiempo que tratamos, tanto en la representación parcial o de conjunto de la ciudad como en experiencias de claro corte vivencial: las fiestas políticas y religiosas, o los actos más recogidos —pero siempre públicos— de la muerte.

Estas miradas, relacionadas siempre con la función que da origen a Montevideo, las denominaremos *miradas topográficas* ya que establecen una implícita relación entre el lugar —el *topos*, como hecho físico— y la función —en este caso, predominantemente militar—, fenómeno también en vínculo con el modelo indiano, es decir, con el marco jurídico de las Leyes de Indias.

De manera concomitante con origen en la función y en el *corpus* legal, es necesario valorar en la lectura topográfica de la ciudad la fuerte relación con la naturaleza y

con el suelo, con los factores determinantes del sitio y su contexto próximo, así como la presencia del hombre en tanto agente de identidad local. En esa línea es que destaca, para el caso de Montevideo, la labor de distintos cartógrafos militares y artistas que la representaron en variados soportes, así como también el trabajo de diferentes cronistas que realizaron meticulosas y detalladas descripciones de la ciudad y su ámbito territorial.

Algunos primeros planos cartográficos, como el realizado por el abate Dom Pernety (1763-1764), exponen de manera evidente, esa modalidad de percibir y transmitir una idea urbana, bajo un estricto orden topográfico. En este sentido, el autor realiza una propuesta planimétrica, con edificios bien identificados —al menos aquellos que él considera como más relevantes— que aparecen también en el alzado contiguo desplegado en la misma lámina cartográfica, a manera de un “cuadro dentro del cuadro”, fenómeno frecuente en la pintura barroca del siglo XVII, pero ya en camino de desaparición hacia finales del siglo siguiente, cuando se realiza el mencionado plano.



Figura 1. Plano de la Ville de Montevideo, Dom Pernety, 1764. ©Museo Histórico Cabildo de Montevideo

La vista elevada que incluye distintas embarcaciones no es un simple corte topográfico —sí lo es la figura ubicada en la esquina superior izquierda e identificada como Figura 1—, sino una estructura corográfica que permite ver la ciudad y la dimensión orográfica del sitio, mediante líneas fugantes y una organización perspectiva que se materializa desde un horizonte elevado. La identificación explícita de los componentes fortificados podría hacer suponer que hay en este trabajo una voluntad de relevamiento edilicio y planimétrico, con claros propósitos estratégicos de carácter militar.

La pieza cartográfica, asociada a los cortes orográficos y a la vista materializada en tercera dimensión, conforman una unidad visual, un *corpus* icónico de conjunto. Nada debe separarse, porque ninguna de las piezas ha sido diseñada para analizarse autónomamente, aun cuando en términos gráficos presenten débiles líneas separadoras entre sí. Todo parece formar parte de un sistema de información integrado. La comprensión de la ciudad en la carta de Pernety sólo se alcanza, realmente, cuando se da una lectura integral de las tres imágenes, sumadas a la presencia del indígena —en su ángulo inferior izquierdo e identificado como Figura 4— junto a la frase aclaratoria “*Sauvage de Montevideo*”. Este indígena agrega un importante sentido al campo de la percepción y al recuerdo de la imagen, que resulta determinante al momento de presentar la ciudad y exponer el “espíritu de lugar”. Podría ser el indígena una expresión de lo extraño —al menos a los ojos de un europeo— pero, en definitiva, es información humana y poblacional en relación directa con el territorio. En cuanto a la edificación, esta es singularizada mediante letras identificadoras que llevan al lector hacia un índice, pero sin constituirse en imágenes autónomas o separadas, como sí sucederá luego, en determinados planos de Montevideo, ya entrado el tiempo de la república. Nada de lo expuesto en esta pieza cartográfica es ajeno al interés de lo topográfico, tal como sucede en numerosas cartas de este período.

Son muchas las representaciones urbanas producidas en tiempos coloniales, aunque la imagen planimétrica es siempre dominante. La presencia de técnicos militares, así como también de agentes que operaban bajo modos secretos o de espionaje (ingleses y portugueses, fundamentalmente) estimula el desarrollo de este tipo de documentos, con información militar y estratégica, aunque también con datos económicos y sociales. Bajo tal mirada, estos planos aportan abundante información referida a la ocupación del suelo, al desarrollo productivo, a la densidad poblacional, a límites de dominio.

Así mismo acompañan esta visión topográfica muchas de las acuarelas desarrolladas por artistas viajeros, preocupados en captar a la ciudad como conjunto construido y, muchas veces también, en fuerte relación con su contexto fluvial. Son variados los encuadres artísticos realizados desde la rada, o incluso desde tierra, pero siempre marcados

por tomas de gran ángulo a efectos de una mayor captura visual de lo urbano. Ciertas representaciones de la ciudad agregan una dosis de exotismo, que exagera determinados rasgos de la topografía, de la flora y de la fauna, como es el caso de un grabado de Merigot, donde la realidad sucumbe ante a la imaginación de un artista que busca fascinar a su público europeo. Aun así, podemos decir que esas imágenes son, igualmente, imágenes de lo topográfico, ya que su mayor interés se centra en aspectos vinculantes con el suelo, con la realidad urbana y con la transmisión de una idea del espacio orográfico y marítimo. El sentido predominantemente romántico del grabado de Merigot está fundamentado, exclusivamente, en la fuerza visual del *topos* y es por eso que su objetivo es establecer una imagen de conjunto urbano y no de parcialidades pintorescas dentro de la ciudad.



Figura 2. Vista de Montevideo [litografía], segunda versión de la *Ciudad en la falda del Cerro*, interpretada desde Londres, J. Merigot, s. f. ©Museo Histórico Cabildo de Montevideo

En tiempos ya republicanos, en el marco temporal del gusto por las visiones panorámicas¹, Montevideo es representado bajo esta modalidad —a veces son simples aproximaciones

1 A fines del siglo XVIII, por iniciativa de un pintor irlandés llamado Robert Barker, tomó impulso el espectáculo de la pintura de panoramas, donde los espectadores llegaban mediante escalera a una plataforma alta, bajo un estricto marco de oscuridad. Al llegar a ésta, separada por una baranda, se podía ver en una

a lo panorámico, sin alcanzar un ángulo de visión de 360 grados— en variadas ocasiones, llevando a un extremo la mirada topográfica. Hay en la panorámica una vocación absoluta por la captura del paisaje que rodea a un observador, bajo una mirada totalizadora que integra grandes detalles de información, fundamentales para un espectáculo de este tipo². Tales panorámicas permiten conocer de la ciudad lo que los planos no siempre transmiten: la apropiación del espacio público, el mayor uso de algunas áreas, los vacíos y las disonancias entre arquitecturas, el estado de conservación o de terminación de algunos monumentos edificados. Buen ejemplo de este tipo de representación es el óleo de autor anónimo, ubicado actualmente en la Embajada Británica de Montevideo y que fuese pintado en el entorno de 1840. Sus características formales —se trata de una representación urbana de 360 grados— hacen pensar que pudo haber sido hecha para una futura ampliación, a efectos de montar un espectáculo público, tal como sucedía en las llamadas salas de *panoramas*. No obstante, su real procedencia —la pintura estuvo ubicada en el Foreign Office de Londres durante más de un siglo³— hace pensar que esta panorámica tenía otros propósitos: ¿Un mejor conocimiento de la capital de la república, donde los ingleses participaron en sus etapas más embrionarias, mediante acciones diplomáticas?, ¿un documento visual que aporta información a posibles empresarios o comerciantes ingleses sobre un mercado nuevo, abierto desde hacía pocos años? O quizás, y en función de lo dicho antes, ¿no sería ésta una excelente documentación de interés técnico en caso de una intervención armada?

gran pantalla que rodeaba al espectador en sus 360°. Sobre esa pantalla el pintor, luego de correr una cortina, presentaba la vista de una ciudad o de un campo de batalla, permitiendo una vivencia impactante, donde se podían apreciar verdaderos detalles del paisaje tratado. La pintura de panoramas fue, sin duda, un adelanto de lo que, cien años más tarde, será la experiencia del cine.

- 2 Si bien Montevideo no contó con una sala para este tipo de representaciones es posible verificar el gusto instalado, en varios artistas viajeros, por esta modalidad de captura del paisaje urbano. Este fenómeno traduce y explica la presencia de verdaderos *trompe-l'oeil*, o “trampas al ojo” que se materializan en ciertas pinturas o, incluso, en trabajos de acuarelas como los de Emeric Essex Vidal.
- 3 Esta pieza fue devuelta en ocasión de la iniciativa de un embajador inglés que, habiendo estado antes en la capital uruguaya como diplomático, reconoció ese paisaje y propuso su envío a la sede de la embajada británica en Montevideo, ya en el siglo XXI, donde permanece desde entonces.



Figura 3. Vista panorámica de Montevideo [óleo], anónimo, c. 1840. Embajada Británica de Montevideo. Reproducción fotográfica: Marcos Mendizábal

Las visiones topográficas no eluden la real dimensión artística que las obras llevan con ellas, indiferentemente de la información exacta o parcial que logran rescatar del contexto que representan. Importantes autores plásticos deben incluirse en este tiempo nuevo de la república.

En lo previo a esta producción artístico-visual, podemos decir que la literatura de la última mitad del siglo XVIII y de los comienzos del XIX —la ensayística de Manuel Pérez Castellano, por ejemplo⁴—, tiene rasgos propios de la mirada topográfica. Alcanza con ver los géneros literarios más frecuentes, como la crónica o los diarios de viaje, para comprobar que son textos atados a la realidad del territorio, a la lógica funcional de la ciudad, con una importante carga descriptiva y crítica hacia ella que puede —de hecho, sucede— exagerar su estado de progreso o bien profundizar en particulares rasgos de su decadencia. El *topos* urbano, su territorio y productividad constituyen el factor central de la argumentación y el eje escriturario sobre el que se construye el paisaje de la ciudad.

La fiesta urbana, asimismo, es portadora de esta comprensión topográfica, fuertemente marcada por el rol militar que a la ciudad le tocó jugar. En este sentido importa ver, desde lo literario, las relaciones escritas sobre las fiestas realizadas en ocasión del ascenso al trono de Carlos IV o la correspondiente a Fernando VII (Ollero Lobato y Rey Ashfield, 2013), donde las escenas relatadas están marcadas por la presencia incontenible de las calles y el espacio urbano, donde los ejes o centros neurálgicos de la ciudad se destacan mediante

4 Buen ejemplo de lo expuesto es su carta al maestro de latinidad Benito Riva, denominada “Montevideo y la campaña de la Banda Oriental en 1787” (Pérez Castellano, 1968).

monumentos efímeros y tribunas que delatan la importancia y significación de cada sitio elegido para estas construcciones, pero también por un dominio solemne de lo militar. Sólo falta en lo descrito algo que, paradójicamente, es una contundente omnipresencia en la ausencia, tal como era frecuente en la fiesta barroca americana: la figura del rey⁵.

Esta misma concurrencia entre sitio, poder simbólico y ritual de lo político, fundado en la importante jerarquía de lo militar, establece un patrón visual de Montevideo en tiempos de fiesta que, por cierto, se vuelve motivo fundamental en su representación, a través de diversas manifestaciones como el dibujo, la pintura y el grabado. Un buen ejemplo de la continuidad de este fenómeno en tiempos republicanos es el dibujo realizado por Juan Manuel Besnes e Irigoyen sobre el acto de la Jura de la Constitución, el 18 de Julio de 1830, en la plaza Matriz.



Figura 4. Jura de la Constitución, 18 de Julio de 1830 [dibujo], Juan Manuel Besnes Irigoyen, *Prontuario de paisajes*, 1852. ©Biblioteca Nacional, Uruguay

5 Este tema ha sido suficientemente tratado por la historiografía iberoamericana en diversas publicaciones. Es un tópico recurrente en las fiestas de proclamación real en América, que se verifica también en diversos ámbitos celebratorios donde la epifanía real se confirma mediante la presencia de diversos instrumentos simbólicos o retratos.

Se trata de un dibujo centrado en la importancia del lugar —bastante irregular en cuanto al manejo de la perspectiva—, que capta el espíritu del sitio en aquella particular fecha histórica, a partir de una captura integral del espacio escénico —no a través de ámbitos parciales y representativos de aquella, como lo harán luego otros artistas—, bajo una mirada totalizadora que integra la plaza, su arquitectura y la presencia humana. Diversos elementos, como lo militar, la importancia social de los concurrentes e incluso el hecho cotidiano —la presencia de unos niños jugando con un perro— definen un sentido temporal, como marca del hecho histórico. A través de este dibujo, podemos identificar cada una de las viviendas que dan frente a la plaza, así como la forma de sus cubiertas y la presencia de algún mirador, el abanderamiento de sus principales edificios, definiendo un territorio visual que será determinante en futuras representaciones, como las materializadas luego por Juan Manuel Blanes o Pedro Blanes Viale, bajo focos o miradas más particulares de aquella fiesta histórica.

Prácticamente toda la obra de Besnes e Irigoyen debe entenderse inscrita dentro de este modo topográfico de interpretar la ciudad y sus principales momentos históricos. De hecho, ofició de dibujante en la Comisión Topográfica y representó múltiples planos catastrales y del trazado de la ciudad. Operó como un cronista visual que aportó una de las fuentes icónicas más importantes para conocer no sólo el espacio y el perfil de Montevideo, sino un número muy importante de pueblos y pequeñas ciudades, pintadas o dibujadas en sus diversos viajes al interior del país⁶. No obstante, es interesante comprobar que en la obra de Besnes ya se identifica un cambio de mirada, fuertemente asociada a un nuevo propósito, que será vital en el proceso de construir el paisaje cultural de la ciudad: involucrar el aparato simbólico de la república, al establecer las primeras relaciones entre paisaje natural y producción económica del país; entre paisaje de ciudad y signos patrios; entre cartografía urbana y ejemplos edilicios calificados para representar la capital uruguaya.

6 Son muy representativas de esta visión, un conjunto de notas realizadas en el viaje al Durazno —álbum encuadernado en 1839, que cuenta con 20 acuarelas y seis planos color— donde el artista incluye una serie edificaciones —casos de estancias y poblaciones— representadas en forma perspectiva, pero con el agregado de una planimetría de esas arquitecturas, casi a la manera de un relevamiento arquitectónico, donde el dato preciso de las proporciones, medidas o escalas no es eludido.

El paisaje de la nación

Durante los primeros tiempos de la república, la ciudad juega un papel fundamental en el proceso de construcción de la nación. En función de esto, los hechos políticos y militares que dieron lugar a la independencia demandaron un aparato simbólico que reflejase la voluntad de ese nuevo estado republicano. Asimismo, la gesta heroica que lo respaldaba en términos históricos exigía su puesta en escena, a través de grandes pinturas recordatorias e imágenes reproducibles.

Al mismo tiempo que la ciudad era vista como un soporte clave y un *locus* garante del estado de derecho, esta demandaba un cuerpo monumental que representara el nuevo *statu quo* republicano. La realidad económica y política, sin embargo, enlenteció cualquier intento de crear nuevos monumentos en la ciudad, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, es posible identificar en el campo visual, determinados documentos e íconos con carga simbólica que manifiestan esa intención transformadora, al tiempo que inician un cambio en la valoración de la imagen urbana y en su condición de estructura paisajística.

En síntesis, la ciudad debía de ser la expresión de los nuevos poderes establecidos, unificando el imaginario colectivo a través de nuevos y distintivos edificios monumentales, pero la ausencia de reales posibilidades económicas lleva a concentrarse en otro tipo de instrumentos que irán, igualmente, en esa dirección. Estos son un conjunto de decretos urbanos, un plan de ampliación de la ciudad, la identificación de espacios representativos dentro de ella —aunque estos demorarán varias décadas en consolidarse, igual que la instalación de los grandes monumentos públicos— y un cuerpo de imágenes que encontrará lugar en soportes como la bandera nacional y el escudo, en diversos documentos impresos, en planos urbanos y en pinturas o grabados representativos de la ciudad deseada. Estos últimos serán, junto a un cuerpo escriturario asociado a la poesía, la epopeya e incluso la lírica, los instrumentos más eficientes para iniciar la consolidación de un imaginario nacional.

Conformado el primer gobierno provisorio, se establece el decreto de demolición de las antiguas murallas⁷. Se trata de una decisión política que busca construir una imagen de ciudad, distinta de la heredada. A este decreto se agrega más tarde, aunque de manera vinculante, la ampliación urbana de Montevideo —el plan de Ciudad Nueva trazado por el

7 El decreto fue establecido por la Asamblea General Constituyente del año 1829.

ingeniero José María Reyes— y los diseños para la plaza Independencia promovidos por el arquitecto Carlos Zucchi. Para entonces, estaban ya definidas las bases de un paisaje de ciudad alternativo, acompañado por un nuevo imaginario nacional en construcción. En esta tarea de representar lo urbano es una figura ineludible el ya mencionado Besnes e Irigoyen, autor material de muchos de estos planos, además de algunas perspectivas interesantes, como la que expone la conocida pieza de acuarela y tinta, *Vista del Mercado de Montevideo tomada del mirador de don Juan María Pérez*, 1848.

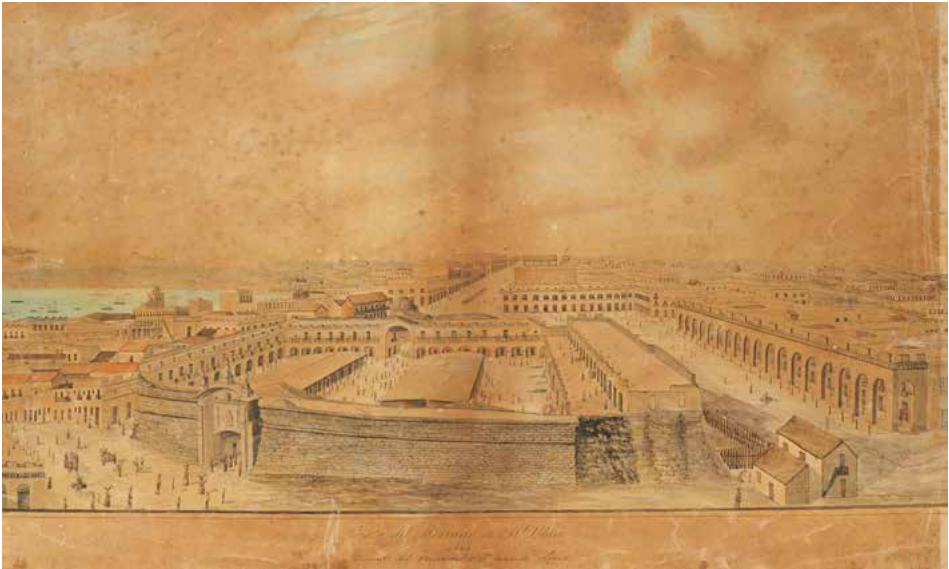


Figura 5. Vista del Mercado de Montevideo tomada del mirador de Juan María Pérez [acuarela y tinta sobre papel], Juan Manuel Besnes Irigoyen, 1848. ©Museo Histórico Nacional

Se trata, en este caso, de una mirada que no elude la tradición topográfica anterior pero que, sin embargo, debe entenderse en el marco de una nueva visión, con fuerte énfasis nacional, que es la de representar el crecimiento y los cambios de la ciudad, así como la imagen de progreso que la acompaña; todo un discurso político, de construcción republicana, aun cuando el país estaba por entonces en medio de la llamada Guerra Grande. El valor de lo náutico —la fuerza del puerto como eje del crecimiento comercial y su conexión con el mundo “civilizado”, visible al fondo— es, en esta acuarela, la contracara de un edificio representado en primer plano, como el viejo fuerte de la Ciudadela, condenado a

desaparecer por el trazado final de la Plaza Independencia. Nuevas arquitecturas aparecen también en la escena, obra de nuevos técnicos-arquitectos pertenecientes a otra tradición académica, diferente de la española: la casa de Elías Gil que aparece al costado del mencionado fuerte, materializada por el arquitecto italiano, formado en Francia, Carlos Zucchi.

Es interesante destacar, dentro de esta construcción visual de lo urbano, el mapa de Montevideo que fue regalado al presidente de la república Gabriel Pereyra por la Comisión Topográfica, ejecutado por Aimé Aulbourg, fechado en 1858. Su título es elocuente: *Montevideo y sus monumentos*. Nuevamente aquí aparece la tradición de lo cartográfico, pero en consonancia con el nuevo discurso nacional. La imagen de algunos edificios que se entienden como representativos de la ciudad, acompañan al plano en sus cuatro costados, exponiendo que la urbe cuenta con tantas obras modernas como coloniales. Hay en este plano una vocación de ilustrar los cambios producidos en la ciudad, al tiempo de exponer su crecimiento planimétrico, asociado a los nuevos símbolos patrios como el escudo nacional.

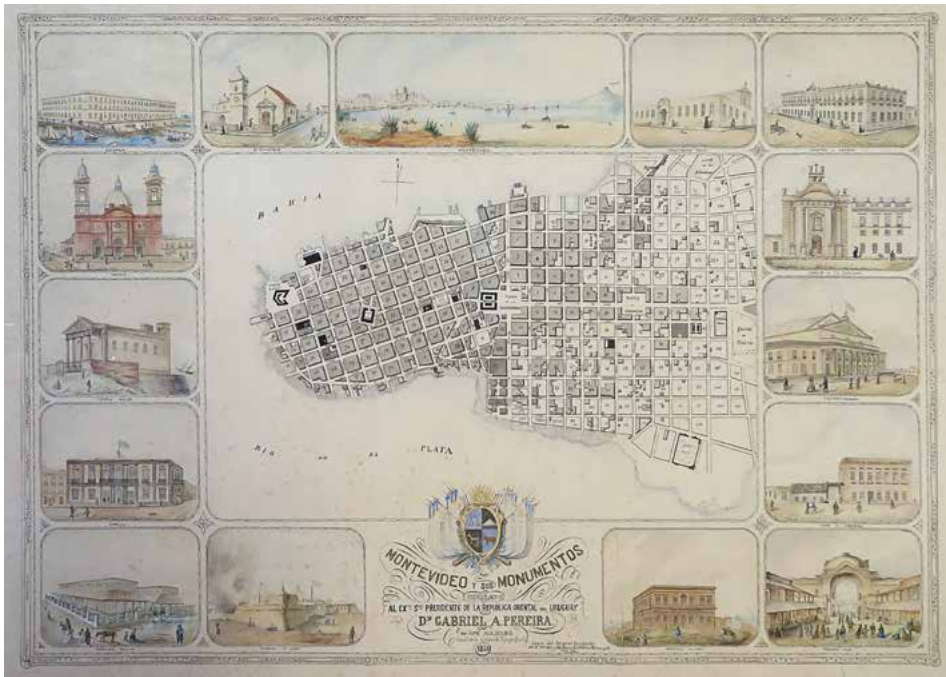


Figura 6. *Montevideo y sus monumentos* [acuarela y tinta], Aimé Aulbourg, 1858 (copia realizada por R. E. Puig, s. d.). ©Museo Histórico Cabildo de Montevideo

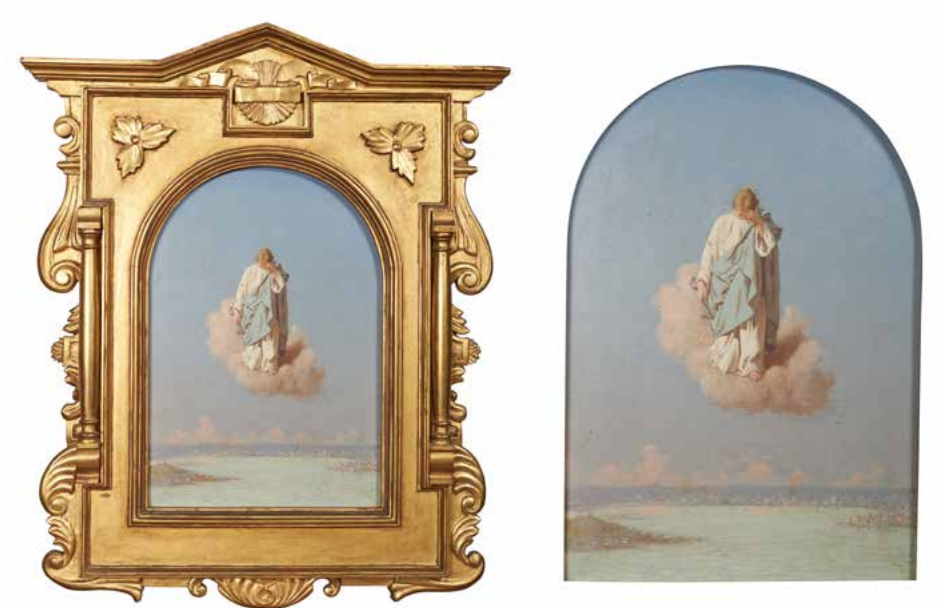
Otros planos análogos, de igual estructura iconográfica, se materializarán más tarde como los fechados en 1862 y en 1884, expresando una lógica análoga en la presencia protagónica de los monumentos como parte representativa del paisaje cultural de la ciudad.

Si bien el plano de 1884 se constituye en un mapa de todo el Uruguay, corrobora de manera evidente esa tendencia a construir la imagen de la nación sobre una base cartográfica capaz de reunir lo simbólico (el escudo), lo territorial (el mapa), lo político (el rostro de Máximo Santos y todos sus lugartenientes) y lo monumental (los edificios). Interesa destacar que todas las arquitecturas incluidas en este mapa pertenecen a Montevideo, estableciendo una alianza paisajística entre los grandes monumentos de la capital y el todo territorial del país.

Algo similar, aunque ya inscripto en una matriz conceptual diferente, podrá verse en ciertas pinturas de Juan Manuel Blanes. En estos ejemplos la dimensión topográfica comienza a desaparecer, pero aun plantea ciertas resistencias. Si bien no debemos asumir un proceso temporal para identificar los cambios, ya que estos se producen en forma alterna y no continua, importa analizar igualmente ciertas representaciones de la ciudad, realizadas por el “pintor de la Patria”.

Si bien Blanes había manejado el paisaje rural y urbano desde una impronta básicamente naturalista —por momentos, incluso realista—, estos ámbitos logran adquirir, en muchos casos, una dimensión verdaderamente propia, cargándose de sentido simbólico y representativo, en términos nacionales. Respecto de esto, no hay dudas en lo que hace a las representaciones del campo y sus distintos personajes, suficientemente estudiados como una fase muy característica de su obra. Pero en lo referente a la ciudad, esta ha sido menos analizada como construcción de la nación, salvo en algunas pinturas de carácter alegórico. Muy en particular importan trabajos como el *Altar de la Patria* y, también, *El Resurgimiento de la Patria*, donde el artista intensifica el discurso nacional con la presencia de elementos simbólicos determinantes como ser la figura femenina de la mujer—república, la presencia del Cerro de Montevideo, o elementos propios del cuerpo simbólico del escudo nacional: el caballo o el buey. Pero a estos elementos de clara filiación simbólica es necesario agregar otros más “complejos” como lo puede ser la presencia del barco a vapor, manifestación de un progreso incontenible, que determina la interpretación temporal del paisaje de la ciudad.

En esa línea podrían considerarse también obras de diferente carácter y dimensión, pero no ajenas a este interés de vincular lo urbano con la nación: *Alegoría del Golpe de Estado* y *Alegoría de Lindolfo Cuestas*, ambas de clara relación conceptual.



Figuras 7a y 7b (detalle). *Alegoría del Golpe de Estado* [óleo], Juan Manuel Blanes, 1897-1898.

©Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

La alegoría de la mujer república se proyecta sobre la ciudad y su diferente estado de ánimo en los dos cuadros debe involucrar a la totalidad del paisaje inferior a ella, la ciudad de Montevideo, clara síntesis de lo urbano y lo nacional.

Un lugar alternativo tendrá, sin embargo, en esta asociación urbano—nacional, el grabado alegórico, publicado en 1884, para la *Ilustración Uruguaya*⁸ donde el artista extrema el proceso de des—territorializar la ciudad través de una composición propia de los *capriccios* del siglo XVIII. Es una operación en base a la monumentalización urbana asociada a la alegorización de ideas, donde artes y ciencias reflejan, aparentemente, el estado civilizado de un país productivo y pujante. Importa recordar, a efectos de su

8 Publicada el 30 de junio de 1884, en la portada de *La Ilustración Uruguaya*, corresponde a un dibujo de Juan M. Blanes y al trabajo del grabador Carlos Penoso (Peluffo Linari, 1995).

socialización, que esta imagen se multiplicará mediante la propia publicación, aunque sin llegar a la repercusión de lo alcanzado por su pintura con mayor carga de historia.

El paisaje de la ciudad debe ser visto, a partir del último tercio del siglo XIX, bajo la fuerte carga del sentido nacional. Tanto en el plano de la pintura como en el de las imágenes publicitarias, todas conducen lo urbano hacia la idea de nación. Distintos intermediadores operarán para facilitar esta tarea, tan propia de las iconografías religiosas: la imagen de la mujer república, como una Virgen María, además de múltiples instrumentos u objetos —a manera de los instrumentos de la pasión— de significación económica o social. El discurso iconográfico vinculante con el papel moneda será, en este sentido, un referente clave de aquel discurso visual.

Algunas reflexiones finales

Todo paisaje es siempre paisaje cultural ya que, como idea, implica al menos una selección. Esa selección involucra a su vez un alguien que la determina, por lo que la presencia humana en el paisaje es absolutamente inevitable, de ahí su dimensión cultural.

A su vez, cada mirada sobre el paisaje urbano real se ve afectada por una compleja superposición de modelos, de ideas, de narrativas sedimentadas a través de tiempos extensos. Por ello, cuando hablamos —de manera casi tautológica— de paisaje cultural, no hacemos más que referir a un proceso de acumulación histórica. Acumulación que no es sólo individual, sino también social. De ahí también que lo cultural se reafirme, todavía más, en nuestra mirada de la ciudad.

El presente trabajo se ha centrado en las primeras determinantes culturales de la mirada urbana de Montevideo, fenómeno que se analizó a partir de diferentes imágenes. Sin embargo, con el avance del tiempo, otros enfoques alternativos se suceden en el devenir histórico, y cargan la ciudad de ideas e imágenes diferentes, que también buscarán su lugar en el imaginario colectivo. En este sentido, se puede suponer que imaginar la ciudad es siempre referir a un espacio de disputas, de intensas demandas de lugar. Surge entonces un nuevo sentido de lo cultural al advertir que el triunfo de tantas ideas e imágenes en pugna está reservado a la aceptación final que le da, exclusivamente, el cuerpo social. Desde este punto de vista, la determinante cultural del paisaje urbano no sólo es inocultable, sino extremadamente intensa y profunda.

Referencias bibliográficas

- Ollero Lobato, F. y Rey Ashfield W. (2013) “*Proclamatío* barroca en Montevideo. Permanencias de la escenificación festiva colonial en las proclamaciones de Carlos IV y Fernando VII”. *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, 13, 179-202.
- Peluffo Linari, G. (1995). *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Montevideo, Galería Latina.
- Pérez Castellano, J. M. (1968). *Selección de Escritos*. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos.
- Pernety, A. J. (1770). *Histoire d’un voyage aux isles Malouines, fait en 1763 et 1764, avec des observations sur le détroit de Magellan et sur les Patagons*. Paris, Saillant et Nyon.



Los sentidos del arte callejero y la vida urbana: entre el gris y los colores

The senses of street art and urban life: between gray and colors

Carina Infantozzi

Universidad Católica del Uruguay

Resumen

En este trabajo se intenta comprender el valor crítico que asumen las expresiones artísticas en los espacios públicos. Se indaga, de manera panorámica, en cuestiones como la existencia humana, la vida social, la memoria colectiva y su escritura. Se reflexiona sobre la ciudad y sus elementos constitutivos, se integra y se hace énfasis en el arte callejero, como soportes de la trama social y de la comunicación desde una perspectiva filosófica. Este recorrido permite pensar el arte callejero y los elementos urbanos en general, desde su dimensión más sensorial, como nodos constitutivos del sentido de comunidad y del ser social.

Palabras clave: sentidos, memoria, ciudad, escritura, arte callejero

Abstract

This work tries to understand the critical value assumed by artistic expressions in public spaces. It is investigated, in a panoramic way, in questions such as human existence, social life, collective memory and its writing. It reflects on the city and its constituent elements, it integrates and emphasizes street art, as supports for the social fabric and communication from a philosophical perspective. This tour allows us to think about street art and urban elements in general, from their most sensorial dimension, as constitutive nodes of the sense of community and social being.

Keywords: senses, memory, city, writing, street art

← En la página anterior: *Deriva* [detalle], David de la Mano y Álvaro Santamaría *Santa*, 2015. Las fotografías de las obras murales que acompañan este ensayo (excepto la figura 1) son cortesía del artista plástico y muralista David de la Mano (Salamanca, 1975).

Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva. Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No solo buscar y crear.

[...]

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tilo, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena

no me había recordado nada, antes de que la probara; [pero] en cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tilo que mi tía me daba [...], la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro [...] y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando había buen tiempo.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, t. I, pp. 60-64.

El encuentro azaroso de un sabor transportó involuntariamente al personaje de la novela *En busca del tiempo perdido* a su niñez más temprana. A partir de allí su historia se fue desentrañando y develando a lo largo de tres mil quinientas páginas de la novela.

Cambiamos un olor por un estímulo visual. Pongamos en imagen una vereda montevideana, tal como la veríamos bajo nuestros pies. A cualquier montevideano dicha imagen le hace sentido, es decir, le hace sentir y revivir a Montevideo. Esa imagen, con sus colores, con sus texturas, con sus formas, trae consigo otras imágenes, otras sensaciones, activa sentimientos, emociones, vivencias, recuerdos. Podemos escribir también muchos tomos de historias, y lo que aquí nos va a interesar es que podemos escribir algunas compartidas, si no muchas. Podemos escribir un nosotros a través de una imagen. Es que “somos montevideanos”.



Figura 1. Vereda de Montevideo. Foto: Carina Infantozzi, 2019

La existencia y el abrirse paso

Comencemos a esclarecer algunos conceptos fundamentales. Pues, qué decimos cuando decimos “somos”, “es”, cuando hablamos de “nosotros”, de lo “nuestro”. ¿Qué significa *ser*?

El tema del *ser* es desde el origen del pensamiento filosófico occidental una inquietud humana persistente. Un paso en la historia de esta cuestión es el que da Martin Heidegger (*Ser y tiempo*, 1927) al proponernos pensar el ser, y el ser humano en particular, en su condición de existencia y en su temporalidad. La esencia del ser es el estar y es temporal, es decir, es móvil y finito. Estas condiciones del *estar-en-el-mundo* (Heidegger, 1927) son para el filósofo el punto de certeza para desentrañar el sentido de la existencia humana en su dimensión más filosófica. Entonces, estando en camino somos, dirá también Heidegger (1951) en “Construir, habitar, pensar”, estando en camino construimos y habitamos. Habitamos bajo el cielo y sobre la tierra. Y somos mortales (Heidegger, 1951). Entonces podemos concluir en que estamos, en cuanto a nuestro ser existente, en tanto cuerpos y en tanto cuerpos en continuo cambio. Hasta que nuestro cuerpo deja de estar, de existir.

Tomemos prestado, pues, estas certezas, y avancemos bajo su luz. ¿No es acaso todo esto lo que queremos decir cuando hablamos de nuestra existencia concreta, lo que llamamos “nuestra vida”?

Sumemos ahora otro elemento. Vivir no es sin trabajo. Ese estar en camino, el caminar, requiere de un esfuerzo. El suelo que pisamos se resiste, pues nos sostiene. El entorno que nos contiene, en el que habitamos, implica un espacio, pero no es un espacio virgen, vacío, sin espesura, sino un espacio ya habitado, construido. Nuestro andar en el mundo, entonces, se transforma en un hacerse lugar, calar un nicho y surcar un camino. Nos vamos “abriendo paso” dice Jaques Derrida (*Márgenes de la filosofía*, 1972) en lo ya hecho, en el palimpsesto que es nuestro lugar de existencia. Pues ese abrirse paso, en ese juego de fuerzas de acción y resistencia del andar, es productivo, deja huellas en el mundo, también lo escribe. Hace lugares en la medida que es un “espaciamiento” (Derrida, 1972), pues al estar en camino, al paso del tiempo, construimos senderos y casas, no sin despejar lo ya existente.

Es un buen momento para apelar al arte y así avanzar sobre estos conceptos. El artista inglés Richard Long nos propone a partir de sus caminatas-artísticas dejar huellas a su paso, no sólo en la medida que su cuerpo escribe el suelo, como lo hace en algunas de sus propuestas, sino también tomando elementos del sitio, reubicándolos, redibujando el paisaje, pues él estuvo ahí. Estos paisajes naturales se vuelven esculturas paisajísticas a partir de la acción del artista. Los lugares nos preexisten, condicionan nuestro andar,

pero en la medida que estamos allí y andamos allí, lo reconfiguramos. El trazo del paseante es distraído, el del artista calculado, pero el encuentro entre el lugar y el caminante deja surcos más o menos profundos o duraderos. El paso se vuelve marcha.

Escribir en los muros entre nosotros

Ahora bien, continuando nuestra propuesta, intentando desentrañar el sentido de las expresiones artísticas en la ciudad, nos falta un elemento importante. Hasta ahora el ser se identifica con una unidad, un ser, una persona, un artista y un lugar. Pero no habitamos solos, y los lugares no se construyen a partir de una sola persona. Nos faltan los otros, es decir, aquello que no solo nos constituye como existencias singulares (el “cada uno”), sino lo que nos define como “seres sociales” (el “nosotros”) y que le dan sentido al mundo humano.

Partimos pues de un supuesto fundamental, el de que las personas nos constituimos en relación con otros. Desde la familia a la escuela, desde la casa al barrio, a la ciudad, al mundo. Cada uno de estos espacios del “afuera”, el afuera como la otredad, conforman las instituciones que nos preexisten y nos definen. No es posible concebir un ser social sin esta condición de permeabilidad entre el afuera y el adentro. Ese afuera del mundo está ya adentro del “cada uno” y “en cada momento”. Por eso el “ser-en-el-mundo” (Heidegger, 1927) está enlazado. La relación adentro y afuera se vuelve un bucle. Cuando volvemos al hogar, a nuestra casa, traemos el afuera, resignificamos nuestro nido, y llevamos luego, mañana, al mundo, nuestra existencia y sus sentidos. Vamos tejiendo en este entrar y salir, traer y llevar, a la comunidad. La comunidad se constituye entre-todos, y todos nunca es uno. Esa heterogeneidad enredada que es el todos, tiene como unidad singular a cada uno de nosotros que, a su vez, tampoco se clausura ya que somos, cada uno de nosotros, desde otros, entre otros, y a través de otros. Y en ese nunca-cierre, de la totalidad y del individuo, es que es posible explicar el cambio y la transformación en términos colectivos, o sea, en términos de intercambio y de comunicación.

Volvamos al arte, y esta vez, dejamos la “naturaleza” como el lugar apropiado, y nos instalaremos en la calle, en los muros y en los edificios del espacio construido que es la ciudad. En este territorio rigen otras reglas, la relación con el entorno es regulada por otras leyes. Lo público y lo privado, como los espacios de constitución de los lugares sociales y sus códigos, son en la ciudad, una institución fundamental, y conflictiva. El arte callejero elegirá, desde sus orígenes en los barrios marginales de las grandes ciudades modernas, al muro como el lugar “natural” para escribir su ideología contracultural. Así los lugares

públicos, en particular los muros urbanos, son apropiados como soportes de expresión por parte de individuos particulares (los “artistas callejeros”). Esa apropiación, hasta el día de hoy, es, jurídica y moralmente, ilegítima en muchos casos. Esa puja de fuerzas, ese querer decir o hacerse escuchar desde lo ilegítimo no puede acontecer si no es desde un hacerse lugar, abriéndose paso en un contexto que no es posible reducir a sus instituciones y sus regulaciones ya que este lugar humano se configura a través de las relaciones entre los unos y los otros, en su irreductible heterogeneidad y conflictividad. No nos apropiamos del mundo de igual forma todos los que lo habitamos. Hay entre nosotros un desencuentro o dislocación que explica la conflictividad del ser social. Por eso el espacio público es, por definición, un espacio para la expresión ciudadana, en su sentido más propio de lugar político y democrático (Borja y Muxi, *Espacio público, ciudad y ciudadanía*, 2003). Podemos decir que, en los muros, como lugares de expresión ciudadana, se conforman nudos que enlazan nuestra vida social en tanto sitios de intercambio.



Figura 2. *Latitud* [mural], en una calle del barrio El Prado, Montevideo. David de la Mano, 2019

Pensemos entonces el binomio yo y los otros no ya como dos términos separados sino como un cruce, es decir, un *nos-otros*. O sea, dejemos de pensar en binomios y pensemos en relaciones y tensiones. Pues, como hemos dicho, el otro siempre está conformando ese “yo” mítico. El otro es supuesto como todo aquello que está “afuera de mí” o es “distinto a mí”, es decir, las otras personas o los espacios en los que desarrollo mi vida. También suponemos al otro en un sentido temporal, mis antepasados, los que vendrán, o lo que no es hoy, lo que fue ayer o lo que será mañana. Pero toda esa otredad, como vimos, me conforma, me atraviesa. Y es por esta razón que puede haber un *nos-otros* en tanto “ser con otros”, “junto a otros”. Cada existencia se da en ese “medio”, en ese “entre”, “a través”. La comunidad, lo común o la comunión son todas fracturas entre unos y otros. Esa abertura entre *nos-otros*, en ese a través, es que es posible el contacto y el intercambio. Umbrales temporales en donde los sentidos se actualizan, se vuelven acto, acontecimiento. La comunicación supone un *con-mover*, mover de lugar, estar en contacto. Para ello es necesario el cuerpo, percibir, sentir. Acontece el *nos-otros* y nuestra existencia tiene su nido.

El arte callejero tiene sentido

Detengámonos un momento en los muros de la ciudad como soportes de escritura de la vida social. En el mundo contemporáneo el modo de vida dominante y extendido en gran parte de nuestra cultura global es la vida urbana. La expresión territorial de este modo de ser urbano ha sido tradicionalmente la ciudad, y en particular la ciudad moderna o la de la postrevolución industrial. La configuración social, política y económica de este modo de habitar el territorio en los orígenes del capitalismo comienza definiéndose en términos de oposición a la vida rural, que tradicionalmente tenía como expresión territorial a lo que llamamos “el campo”. Si bien estos modos de habitar en el mundo contemporáneo se desdibujan al tiempo que lo urbano se extiende a todo el territorio, las expresiones paisajísticas pueden seguir produciendo formas diferenciadas de estar en los lugares que habitamos y de vincularnos a ellos. Lo que igualmente sucede, es que perdemos de vista estos orígenes en tanto instituciones humanas. Así, los ciudadanos, vivimos a nuestro entorno como lo más “natural”, ya que es lo “habitual”. Y lo fundamental es que olvidamos que este entorno fue construido, y es, por otros como nosotros, y lo vivimos como un bosque virgen que no porta ninguna significación particular.

Así, la ciudad tiene no sólo una extensión territorial y una expresión física concreta sino también tiene una espesura temporal. Ese soporte físico que transitamos día a día fue

construido, también día a día, desde que se instituyó su primer mojón o su primera piedra. En cada capa de la historia social, política y económica de la ciudad se van instalando casas, edificios públicos, plazas, parques, se levantan muros y se extienden calles y veredas. En cada una de esas capas se juega el destino de lo que viene y la permanencia o el olvido de lo que fue. Día a día, entonces, se escribe la historia, la escriben otros y nosotros. Esa otredad del pasado está en nuestro presente como herencia y testimonio. Se expresa en nuestra ciudad hoy para quien la quiera leer. No sin conflictos, también. No todo lo que heredamos es a nuestro gusto.

En este sentido podemos pensar a la ciudad como lugar de la memoria, como archivo. Pensémosla como una máquina de escribir, tal como propone Derrida (*Freud y la escena de la escritura*, 1989) pensar al psiquismo. Sabemos que el psicoanálisis de Sigmund Freud se funda a partir de la ruptura de la unidad de la conciencia y en gran medida su esfuerzo como pensamiento novedoso estará en intentar explicar a los fenómenos psíquicos a partir de una lógica nueva de la memoria y sus actualizaciones. En estos intentos Sigmund Freud usa el juego del *block mágico* o *pizarra mágica* (Derrida, 1989), que es una superficie tal que podemos escribir en ella con un punzón y que en el contacto entre varias capas se manifiesta lo trazado, y luego, con un mecanismo que separa las capas, podemos borrar la superficie y volver a escribir. Ya Freud avanza sobre la metáfora del palimpsesto para dar cuenta de la puesta en presente de la memoria, es decir, cómo es que recordamos o actualizamos la memoria ya que el aparato psíquico no es solo un archivo inactivo (Derrida, 1989). Pero Derrida lo que hace es avanzar aún más, y siguiendo sobre el propio desarrollo del argumento freudiano propone pensar a los fenómenos de la memoria como fenómenos de la escritura en general, lo que es, para este filósofo, la condición fundamental (o fundacional) de toda la lógica y la estructura del pensamiento occidental (Derrida, *De la gramatología*, 1969). La memoria es escritura, como huella, y la escritura es espaciamiento, es decir, nunca se clausura, no se resuelve en un sentido original o final. Cada acto de escritura es dispersión y deriva de sentidos (Derrida, 1969).

La ciudad es ladrillo o cemento, color y textura, la sentimos, nuestro cuerpo la siente y conversa con ella. La olemos, la escuchamos, la vemos. No podemos no hacerlo, ella se resiste y nos convoca. Día a día vemos bajo nuestros pies las grises baldosas montevideanas que entran nuestro suelo. Día a día sentimos que retumban nuestros talones al pisarlas. A veces las rompemos a un paso involuntario. Así, mientras caminamos día a día, dibujamos otra trama, intrincada, azarosa y móvil. Y luego, otro día, nos damos cuenta... algo irrumpe, ¡arreglaron la vereda! Acontece el darnos cuenta, vemos el sentido de ese soporte que nos cuenta nuestra historia, recordamos. Muchos de aquellos otros pasos emergen en nuestra

memoria y, poco a poco, retornamos al de ahora, miramos hacia adelante, y olvidamos. Aquella trama de aquellos pasos es borrada y se traza un nuevo sendero.



Figura 3. Muro de Montevideo. David de la Mano, 2013.

Podemos entonces pensar ya la actualidad de la memoria, en tanto fenómeno social, a partir de la concepción metafórica de un artefacto de escritura en el cual se implican una complejidad de elementos y actores. Tiene que haber un soporte, un instrumento que escriba y un cuerpo que ejerza esa acción. Pero tiene que haber, también, el que ve y lee, el que se cruza allí, el que es conmovido. Tiene que haber una necesidad vital de expresarse, de estar-ahí. Y tiene que haber tiempo para escribir, para ver y para leer, para reescribir, rever y releer a lo largo del tiempo. Y en tanto escribe un *nos-otros* (espacial y temporalmente) podemos ya concebir otro artefacto de memoria colectiva. La ciudad, sus muros, sus veredas y sus expresiones artísticas anudan los sentidos que nos definen y nos separan como seres sociales en un lugar común. El arte callejero, pues, tiene sentido. Y tiene especial sentido en este artefacto urbano que es la ciudad (pensemos en lo extraño que nos resulta la idea de un arte así en el campo o para una mirada rural). La ciudad

a través de sus muros soporta las permanencias que heredamos y derivamos, pero que también borramos. Ninguna cultura se desarrolla y cambia sin irrupciones u olvidos, más o menos silenciosos, más o menos estruendosos. Es así que la ciudad es un archivo, pero, un archivo activo, y vivo. El juego de la memoria y el olvido instituyen las huellas que destinan nuestra “historia”, siempre conflictiva y discontinua.

Reflexiones finales

El artista callejero podría pensarse, entonces, como un agente activador en esta comunidad que somos. Lo “habitual” de nuestro entorno se vuelve novedoso en el acontecimiento artístico. Un dibujo, una serie de colores, cierta luz, algo es distinto a lo que creía tener a mi alrededor. Algo me conmueve, me saca del lugar de anestesia cotidiana y me hace ver. Aquí estoy yo en este lugar y aquí estuvo otro esperándome. Nos hace visible lo que era invisible. Pero ello supone, que eso que se hace visible ya estaba ahí. En el acontecimiento de la novedad de la propuesta visual concreta, el lugar que le da nicho es puesto a ver también. Lo que queda tapado estaba, solo que invisible en términos de conciencia de ver. Pero tenía lugar, nos hablaba en silencio. El acontecimiento artístico revela la huella y habla a través de ella. La experiencia de contacto acontece, y en ese sentido, sucede la comunicación y el intercambio entre nosotros. Lo entendemos o no, nos enoja o nos alegra, pero cuando se da el acontecimiento de ver no nos es indiferente. Luego, quizás, lo olvidemos.

Estamos en contacto, con los otros de hoy, con los que fueron y nos trajeron hasta aquí y los que vendrán. Por eso no solo nos albergamos, nos damos cobijo, sino que escribimos ello, desde lo más íntimo a lo más público. La sola existencia ya deja huellas. La ciudad es testigo de ello, en cada trazo urbano que ha quedado de la persistencia de la rutina y el esfuerzo de la vida. Pero nos es suficiente esos surcos del solo estar. Necesitamos contar esa historia o cuestionarla. Los signos y sus sentidos sobrevienen junto al ladrillo y el cemento y la huella del trazo es la marca de ese ser *nos-otros*, su expresión. Un color, entonces, puede activar la espesura del sentido más superficial o profundo, una experiencia afectiva o una ideología. Puede reunirnos sin compartir un mismo tiempo o lugar. El arte en los muros es entonces un sobre muro que es vital a la vida urbana como lugar físico y simbólico.

Y si un lienzo se deja pensar en toda esta complejidad, entonces la ciudad es un lienzo y varios de nosotros sus artistas.



Figura 4. Pieza en pared de ladrillo, Montevideo. David de la Mano, 2014.

Referencias bibliográficas

- Borja, Jordi y Muxi, Zaida (2003). *Espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona, Electa.
- Derrida, Jacques (2005 [1969]). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (2006 [1972]). *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra.
- Derrida, Jacques (1989). "Freud y la escena de la escritura", pp. 271-317. En *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Antrophos.
- Heidegger, Martín (1993 [1927]). *El ser y el tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- Heidegger, Martín (1994 [1951]). "Construir, habitar, pensar", pp. 127-142. En *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Batjau. Barcelona, Serbal.
- Proust, Marcel (1994 [1919]). *En busca del tiempo perdido*. Tomo I: *Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. Madrid, Alianza.

CALLE
GRAL. URQUIZA



DEA
SEGURIDAD ELECTRONICA
2622 2101

TRABAJA
PEK
CC
MISKE
WZ

BA

Large black and blue graffiti tags at the bottom of the wall.

Antipaisajes grafiteros.

La incidencia del grafiti de firma *tag* en la producción de la espacialidad urbana de Montevideo

Anti-landscapes and graffiti. The contribution of the graffiti tag on the production of urban space in Montevideo

Richard Danta

Departamento de Comunicación
Universidad Católica del Uruguay

Resumen

El propósito de esta reflexión es identificar las relaciones que sostiene el *graffiti de firma tag* con los *paisajes urbanos* (Nogué, 2010) y su incidencia en la configuración semiótica del espacio en la ciudad de Montevideo. Se parte de considerar a los grafitis como una práctica de apropiación visual de la ciudad, que incide directamente en la *espacialidad urbana* (Lefebvre, 2013). En tanto el paisaje es un medio de comunicar el espacio, puede afirmarse que la presencia del grafiti genera paisajes que están al margen de lo regulado. Este ensayo discute las relaciones entre espacio, paisaje y grafiti a partir de los conceptos de *territorio* (Silva, 1988), *lugar* (Cresswell, 2011) y *no-lugar* (Augé, 1993). Estos fenómenos se entienden como manifestaciones espaciales susceptibles de transformación a manos de los grafitis que operan en la ciudad, en particular, el *graffiti de firma tag*. Su condición semiótica de firma que rehúye al grafema y su tendencia a la aglomeración emparenta al *tag* con la contaminación visual y lo alejan de la consideración estética. A partir de la discusión sostenida entre estas categorías, se concluye que la *semiosis* del *graffiti de firma tag* subvierte el ordenamiento espacial de la ciudad, a través de la generación de *antipaisajes* transgresores.

Palabras clave: grafiti, paisaje, espacialidad, ciudad

Abstract

The goal of this analysis is to identify the relationships between graffiti, urban landscapes (Nogué, 2010), and the semiotics of the urban space (Lefebvre, 2013) in Montevideo, through territory (Silva, 1988), place (Cresswell, 2011) and non-place (Augé, 1993). While graffiti is a practice of visual appropriation of the city, urban landscape is a visual discourse that communicates space. Therefore, the presence of graffiti produces landscapes outside of city regulations, affecting urban space. Of all the types of graffiti, the tag embodies the full transgressive power of spontaneous and anonymous creativity. Its semiotic nature (a signature that shuns the grapheme), and its tendency to agglomerate itself on the same surface, links the tag to visual pollution. From the discussion held between these categories, we conclude that the semiosis of the graffiti tag subverts the spatial planning of the city, through the generation of transgressive anti-landscapes.

Keywords: Graffiti, Landscape, Space, Urban

La ciudad y sus modos de ser

La *visualidad*¹ y la *espacialidad* son coordenadas fenomenológicas y conceptuales que permiten entender la experiencia vital del habitante y del transeúnte en la ciudad. Nuestros cuerpos se desplazan por el espacio, pero necesitamos de la visión para movernos y orientarnos en él. En más de un sentido, la espacialidad es una experiencia visual, y su naturaleza es más social y simbólica que empírica. Como señala Patricia Ramírez Kuri, la ciudad “es un espacio social y simbólico percibido, vivido y apropiado por individuos diferentes, que tienen un papel activo en la definición del orden urbano y en la producción de la forma, la estructura y las actividades socioeconómicas y político-culturales” (2015, p. 7). Este hacer social y simbólico produce activamente, renueva y sostiene el sentido de lo urbano, y se revela entonces, como *semiosis*.

Se define a la *semiosis* como un proceso mediante el cual el ser humano interactúa con el entorno y relaciona los estímulos percibidos (ya sean físico-perceptivos, sociales, intelectuales o emocionales) con la matriz cultural de pensamiento que el individuo ha adquirido a través de la socialización. El resultado de esa puesta en relación de lo externo (lo ajeno) con lo interno (lo propio) es un conocimiento nuevo, la verificación de un conocimiento viejo, o su renovación (Magariños de Morentín, 2008). En tanto las ciudades son un entorno social, económico, cultural y material en el cual los seres humanos que las habitamos experimentamos el sentido de nuestra vida, puede afirmarse que las ciudades son un contexto semiótico que gesta sus propias formas de semiosis.

La ciudad, entonces, oficia de entorno (físico) y de contexto (semiótico) al grupo social que la ocupa, y por lo tanto, funciona también como un dispositivo de socialización que sujeta a sus habitantes a las regulaciones definidas por las centralidades del poder socioeconómico y político. Según Rosario Bejarano Canterla (2012), la institucionalización de la vida humana en los medios urbanos gesta una forma particular de lo urbano: las *ciudades centradas* que organizan nuestras vidas y penalizan los desvíos.

La ciudad centrada es aquella dimensión de lo urbano que sostiene el orden dominante, al institucionalizar (es decir, ordenar de acuerdo a los estereotipos de lo apropiado) las prácticas ciudadanas. En tanto son ejes de la experiencia urbana, la visualidad y la

1 Los términos especializados, de alta pertinencia para los argumentos planteados en este ensayo, están escritos en cursiva la primera vez que aparecen, y su definición se encuentra en el Glosario a continuación de las Referencias bibliográficas al final del artículo.

espacialidad también son sometidas a estrategias de naturalización cuyo objetivo es disimular el carácter históricamente construido del espacio y de lo visual (Lefebvre, 2013). Si las experiencias definitorias de nuestro estar en la ciudad (el espacio y lo visual) son naturales, entonces nuestras prácticas cotidianas también lo serán. De esta manera, se implementa una estrategia de ocultamiento de las determinaciones económicas y políticas sobre nuestra cotidianidad.

No obstante, como señala Ramírez Kuri (2015), los individuos y los grupos sociales pueden confrontar estas estrategias a través de acciones de apropiación del espacio. Cuando eso sucede, están descentrando a la ciudad institucionalizada. El grafiti, que posee una naturaleza visual y no puede subsistir si no es ocupando superficies en los espacios urbanos, es una de las prácticas de apropiación subversiva del espacio más evidentes. De ahí su interés para el estudio de los ecosistemas semióticos urbanos. No obstante, no es posible comprender las operaciones disruptivas del grafiti en el espacio, si no se entiende cómo se configura la espacialidad.

La configuración semiótica de la espacialidad urbana

El espacio se manifiesta y se produce a la vez mediante la relación entre los *territorios*, *los lugares* y *los no-lugares*. El territorio es un constructo administrativo, resultado de la aplicación del orden jurídico, institucional y económico de la materialidad espacial. Perteneció al orden del derecho a la propiedad (privada o pública) y se representa mediante cartografías y catastros (Silva, 1988). El territorio puede adquirir identidad en tanto explicita sus límites y su acceso está regulado. Por eso, suele recibir un nombre, ya sea genérico (el centro y la periferia de la ciudad) o propio (el barrio de la Blanqueada o el barrio de La Teja son dos zonas muy conocidas de Montevideo), y puede imantarse de valores simbólicos. Por eso, puede afirmarse que el territorio es al mismo tiempo espacio físico y social, institucional y administrativo.

El lugar, en cambio, es pura subjetividad. Si el territorio es el espacio compartido y regulado (ordenado), el lugar es el espacio personal (aunque no esté limitado siempre a la subjetividad individual y pueda ser una subjetividad compartida por pequeños grupos; es el caso de la casa familiar, donde la intersubjetividad define su valor simbólico). Como indica Tim Cresswell (2011), el lugar es una locación con sentido (emocional y cognitivo). Implica primero, una locación (un conjunto de coordenadas físicas que identifican un asentamiento); segundo, un sitio (los aspectos materiales de ese asentamiento); y tercero, un sentido de lugar (el apego subjetivo y emocional a ese sitio). Sin embargo, de esta tríada,

solamente el último de sus componentes es inherente al concepto de lugar, ya que la locación y el sitio son también injerencia del territorio. El sentido de lugar hace significativo un sitio, aunque no exista materialmente (es muy común emocionarnos con el recuerdo de la casa familiar, aunque esta haya sido demolida hace años).

Definidos territorio y lugar, se presenta el problema de introducir el no-lugar (Augé, 1993). Como su designación sugiere, esta operación espacial es definida según una racionalidad negativa (lo que no es). Esta condición le otorga cierta cualidad escapista, de vacío. Justamente, el éxito académico de esta designación negativa radica en que expresa con claridad su naturaleza fenomenológica. El no-lugar es una espacialidad elusiva, que puede adquirir dos modalidades fenomenológicas.

Por un lado, hay no-lugares institucionalizados (aeropuertos, autopistas, terminales de transporte, salas de espera, centros comerciales), en los cuales se aprecia un entorno de transitoriedad. Estos son no-lugares que, lejos de confrontar a la ciudad centrada, la refuerzan en tanto promueven el consumo (de servicios o bienes).

Por otro lado, hay no-lugares marginales (terrenos baldíos, barrios abandonados, edificios y casas derruidos), que han perdido su sentido. Su sola presencia es una grieta en la institucionalización de la ciudad centrada, que se abre a la posibilidad de ser ocupados por semiosis diferenciales (Lefebvre, 2013). Estos no-lugares pueden ser el germen de ciudades descentradas, si son apropiados por sensibilidades alternas o marginales.

Los territorios, los lugares y los no-lugares son producidos para ser vividos, pero utilizan como expresión y materia de representación a la comunicación visual. Toda espacialidad regulada es registrada y comunicada a través de la forma visual del paisaje.

El paisaje como instrumento de visualidad

A diferencia de la espacialidad, que se experimenta, el *paisaje* es un mensaje que se lee. La semiótica diría que el paisaje es un discurso que ordena signos visuales con el objetivo de presentar una manera específica de ver el mundo. Espacio y paisaje se necesitan el uno al otro: el paisaje no es más que el espacio visualizado, y el espacio no puede percibirse (ni registrarse ni comunicarse) sin la capacidad de ostensión visual del paisaje.

Mientras la espacialidad es una semiosis que acoge sentidos, el paisaje es el discurso que da forma a esos sentidos y los pone en común. Por eso el paisaje cumple un papel en las racionalidades generativas de la producción de la espacialidad. Ese rol se lo debe a su condición de discurso visual.

En sus orígenes, el dispositivo visual del paisaje fue creado para dar cuenta del territorio. Fue la pintura geográfica del siglo XV quien desarrolló la capacidad de registrar gráficamente la superficie terrestre y especialmente la materialidad de los poblados y de las ciudades (si bien los centros urbanos de la época estaban muy lejos aún del concepto contemporáneo de ciudad). Primero lo hizo de forma simbólico-esquemática, luego de manera figurativa, y finalmente evolucionó hacia una forma geométrica que promovió a la cartografía como modalidad de representación espacial (Maderuelo, 2010). Este arte menor (de valor estrictamente técnico) convivió con una rama pictórica de las bellas artes llamada paisajismo, que alcanzó una primera culminación en el siglo XVI. El paisajismo sobrevive aún hoy en la vida cotidiana, a través de la pintura decorativa doméstica, la fotografía turística y el cine épico y documental.

El recuento de los orígenes del paisaje evidencia en él una característica esencial a todo discurso visual: la importancia determinante del punto de vista. De hecho, como indica Cresswell (2011), el paisaje fue concebido durante siglos como aquella porción de la superficie terrestre que puede verse desde un sitio específico, y que era registrado gráficamente, ya fuera con objetivos científicos (la geografía), patrimoniales (la economía), o estéticos (el arte). De este modo, el paisaje es el resultado de la ubicación del sujeto que mira, de la distancia entre éste y lo mirado, y de la dirección en que mira. Hasta podríamos mencionar el interés con que el sujeto mira y su capacidad de concentración, así como también su facultad óptica de ver (los colores, las formas, las texturas y todas las otras propiedades plásticas de lo visual). El paisaje implica y exige un encuadre. Por lo tanto, es el resultado de una acción y de una intención.

En el caso de los territorios, el paisaje puede entenderse como un discurso visual que tiene una utilidad destacada como estrategia de control y de comunicación de aquello que es controlado. No en vano toda empresa de colonización territorial contaba con un cartógrafo como miembro importante de su comitiva. En la época contemporánea, ese rol lo asumen los urbanistas, los diseñadores, y en especial los expertos en *marketing* (difícilmente pueda considerarse azarosa la ubicuidad de los paisajes en las campañas de marca país y la publicidad turística) (Nogué, 2011). El territorio como paisaje es una estrategia de la ciudad centralizada. En este caso, el paisaje es un discurso que nos impone sus formas de lectura al utilizar arquetipos paisajísticos que reconocemos fácilmente (Nogué, 2010). El paisaje territorial simula la comunicación, pero no es más que una presentación informativa. Se usa este término en su sentido etimológico: informar como "dar forma a". Esto no es comunicación propiamente dicha, sino apenas (y nada menos que) un esfuerzo cercano al adiestramiento.

Los lugares, por su parte, son sitios dotados de sentidos singulares y subjetivos, y son expresados por paisajes impregnados de imaginarios personales. Aquí sí hay comunicación. Es una semiotización del entorno desde un punto de vista subjetivo. Por eso, importa más la concentración y el diálogo de sentidos entre el entorno y lo propio (la emoción y la memoria), que la distancia métrica, la dirección o la ubicación del cuerpo que mira. Si bien el capital explota lugares planificados (no se puede viajar a París sin visitar la Torre Eiffel, fetiche paisajístico por antonomasia del mundo occidental), el paisaje que los expresa admite lecturas diversas. Es un discurso multidimensional. No puede evitar el dejarse leer, interpretar y poseer por las emociones heterogéneas del que mira. En el territorio el sujeto que mira el paisaje es un observador, pero en el lugar el sujeto que mira es un contemplador. Su apropiación del discurso visual es emocional, estética y cognitiva, y puede subvertir incluso aquellos paisajes planificados por la ciudad centrada.

Si recordamos que los no-lugares son sitios con sentido de tránsito (nuestra presencia en ellos es transitoria) o directamente vaciados de sentido, deberíamos concluir que son incompatibles con el concepto y la discursividad del paisaje: si el no-lugar tiene un sentido de tránsito o directamente no tiene sentido, entonces no podría expresarse mediante un discurso (cuya condición es siempre comunicacional). Sin embargo, no todo discurso es una propuesta cerrada que contiene su propio programa de lectura. Hay discursos abiertos (Eco, 1990), discursos fractales (Calabrese, 1989), y especialmente, prácticas de creación diferencial (García Canclini, 2001). Estas modalidades discursivas cuentan con la actividad cooperativa de sus contempladores, quienes dialogan con la propuesta discursiva desde sus propios marcos interpretativos. Sus motivaciones pueden ser lúdicas, estéticas o emocionales, pero siempre provocan un juego de fluctuaciones que son propias de un sentido posible, aunque aún no se haya concretado. Estos discursos inestables se comportan como los no-lugares marginales. Si los territorios prevén repertorios de paisajes planificados e institucionalizados, y los lugares se abren a paisajes singulares, los no-lugares están en los bordes semióticos del paisaje (Magariños de Morentín, 2008).

No obstante, como ya se mencionó en párrafos anteriores de este escrito, no todos los no-lugares son marginales. Muchos de los no-lugares más fácilmente reconocibles están al servicio de la ciudad centrada y su relación con los paisajes responde a las lógicas del capital. Mientras los no-lugares marginales representan el grado cero del paisaje, siempre prontos para ofrecerse a la contemplación emocional y simbólica, y así, transfigurarse en lugar, los no-lugares planificados (los destinados al consumo y al tránsito) utilizan estrategias de acumulación, fragmentación y velocidad que rehúyen la profundidad del paisaje

y presentan solamente su superficie. Son apenas un espectáculo fugaz en su desborde, y por ello pierden su condición de contexto visual habitable.

En suma, se puede decir que el territorio, el lugar y el no-lugar son modalidades espaciales que se manifiestan en formas diversas de paisaje donde lo visual cumple funciones generativas en relación al espacio. El punto de vista que engendra al paisaje como discurso es requisito entonces, para la comunicatividad (general, singular o evasiva) del espacio.

Regímenes escópicos, visualidad y espacialidad

Se suele olvidar que el punto de vista que define el paisaje no es meramente físico (la ubicación del cuerpo, la distancia y la dirección de la mirada, o las cualidades ópticas del ojo), sino que es esencialmente un punto de vista cultural.

La mirada es mediada porque el ser humano es un ser orientado por la semiosis que da sentido al mundo, y ésta es siempre practicada en un contexto socioeconómico y político determinado. La ecología de la percepción (Gibson, 1986) es un sistema semiótico generativo cuya dinámica sistémica está sostenida y alimentada en una matriz cognitiva y cultural definida históricamente. En la vida cotidiana el individuo olvida todo esto y si bien reconoce que el punto de vista es opcional, se convence que la mirada es transparente, que ve lo que tiene delante, de manera desnuda y sin condicionamientos. La pretendida naturalización de la mirada (debido a su base óptica), refuerza la falacia de la naturalización del espacio. La visualidad es una dimensión más de la espacialidad, y por ello, es una forma de control de ésta. A través de lo visual el ser humano accede al reconocimiento perceptivo del espacio, y por lo tanto, traslada las cualidades de la visualidad a la espacialidad. Aunque estas cualidades respondan a intereses que buscan ocultar la condición política (históricamente) determinada de la experiencia humana.

La visualidad instaure *regímenes escópicos* (Brea, 2007) que definen modos de ver, es decir, puntos de vista privilegiados y regulados por imágenes arquetípicas que son fácilmente reconocibles por el sentido común. Ahora, un régimen escópico no se define sólo por aquello que habilita, sino que también está determinado por lo que expulsa de sí. Lo abyecto forma parte constitutiva del régimen escópico porque su exclusión le ha dado origen. Por eso puede decirse, junto con Nicholas Mirzoeff (2011) que toda visualidad contiene el germen de su propia transfiguración. Todo aquello que fue sacrificado para dar nacimiento al régimen escópico vigente en un momento histórico determinado permanece latente, pronto para dar lugar a otras visualidades.

Si se ubica nuevamente a la ciudad en el centro de esta discusión, se podrá decir que el paisaje urbano es un dispositivo que al mismo tiempo que nutre la visualidad dominante, contiene en sí la posibilidad de su propia subversión. Basta un cambio de punto de vista para denunciar el valor discursivo de la visualidad imperante, y, por lo tanto, revelar la condición cultural e histórica (y no natural) del paisaje. Con la caída del régimen escópico dominante se derrumba también la verosimilitud naturalizada de la espacialidad urbana. Los territorios estallan en múltiples lugares en rebeldía y en no-lugares inestables y subversivos.

Las visualidades no son abstracciones, sino que toman cuerpo en las imágenes (discursos visuales) que circulan socialmente. En el contexto de la ciudad, muchas son las discursividades visuales que pueblan el ámbito urbano. Desde la publicidad a la señalética (que orienta el tránsito de los habitantes), pasando por el arte urbano y llegando al grafiti. Estos géneros semióticos (Bajtín, 1985) construyen el horizonte visual de nuestra vida urbana. De todas estas discursividades, el grafiti es la más problemática para la ciudad centrada.

La semiosis del grafiti en la trama espacial de la ciudad

A lo largo de las últimas décadas la investigación en torno al *graffiti* ha propuesto muchas caracterizaciones del fenómeno (Silva, 1987; Epstein, 2007; Gándara, 2010; González de Requena Ferré, 2017), pero todos los autores coinciden en definir al grafiti como cualquier inscripción (o talla) en superficies urbanas de propiedad privada o pública que adquiera forma de dibujo o de leyenda, más allá de la complejidad visual de lo escrito (pintado o tallado).

En esta somera caracterización ya se presenta una de las cualidades del grafiti que le da pertinencia para discutir el vínculo de la visualidad con la espacialidad urbana: la transgresión de espacios regulados por la ciudad centrada. La publicidad, la señalética, y hasta el arte urbano son formas de ordenamiento urbano, cultural y económico. Construyen territorios y los comunican. El grafiti, en cambio, invade las territorialidades urbanas. Desoye los límites de la propiedad privada (y pública) y deja su huella en el horizonte visual de la ciudad.

Aquí se utiliza el término huella en su sentido semiótico: la marca de algo que reclama adjudicación de sentido. Es una substancia material (en este caso, visual), que se ofrece como significante para significados que contradicen el ordenamiento urbano. El grafiti hace de la ciudad un contexto de discursividades diferenciales que no siempre tienen fáciles relaciones de convivencia con el sentido común. Como señala Armando Silva (1987 y 1988), la *marginalidad* es una de las cualidades fundamentales del grafiti. El placer del grafitero radica en cuestionar los contornos físicos del territorio, pero también sus límites legales y

sociales. La práctica del grafiti es una acción liminal, propia de aquellos que están más allá, aunque sea durante un rato y por la noche, para que no los vean. Cuando amanece en la ciudad, el grafiti recuerda que alguien que no debía estar allí, estuvo y tomó posesión de lo que no le pertenece (si es la fachada de una casa particular) o de lo que les pertenece a todos (si es el muro de un edificio público). La huella del “estuve aquí” es prueba de la fragilidad de lo supuestamente inviolable: la ciudad centrada.

Gran parte del vértigo dionisiaco que provoca la práctica del grafiti reside en estar al borde de lo punitivo (el grafiti es habitualmente considerado como vandalismo y perseguido y penado como tal). Esto exige el *anonimato* del grafitero como medida de seguridad y evasión al orden municipal. La acción de transgredir los territorios delineados por los derechos de propiedad es una elección, pero proteger la identidad propia es una necesidad, si se quiere evadir la ley. La mayoría de los grafiteros no renuncia, sin embargo, a la identidad, sino que asumen un nombre claramente falso (un *nickname*) que les permite reclamar la propiedad simbólica de sus grafitis, al anclarlos con una firma. A veces este nombre no es enunciable oralmente porque adquiere la forma de un dibujo (es como un logograma personal). Pero aun cuando responda a las reglas lingüísticas y escriturales del nombre propio debe entenderse como una máscara que multiplica y desdobra la subjetividad. Parece que el grafitero tuviera la urgencia simbólica de marcar la ciudad para dirigirnos hacia su persona, aunque solamente los miembros de su comunidad (las agrupaciones denominadas *crews*) puedan reconocer a la persona que grafitea a través del personaje que firma. Como el seudónimo de los artistas y de los impostores, la firma del grafitero oculta y muestra, direcciona y despista a la vez.

A la marginalidad y al anonimato debe sumarse otra condición inherente al grafiti: su *espectacularidad*. El grafiti es creado para ser mostrado y ser visto. A veces su destinatario intencional es individual (un mensaje de amor escrito en una pared frente a la casa de la persona amada, o una protesta motivada por la última decisión del gobierno de turno). Otras veces su destinatario es un pequeño grupo (la *crew* propia o la rival, con quien se dialoga desde los muros de la ciudad). No obstante, el grafiti está disponible para todos, ya que además del eventual destinatario intencional, los grafitis tienen un destinatario discursivo, que puede extenderse a todo transeúnte o habitante de la ciudad que se vea interpelado por su ostensión visual. El vínculo que puede establecerse entre el discurso grafitero y el consumidor urbano es diverso e impredecible, ya sea por los gustos estéticos, las circunstancias territoriales o el estado de ánimo de éste (un grafiti que es condenado por el dueño de la casa en que fue pintado, puede fascinar a un transeúnte que lo contempla con placer estético). Pero lo que importa es que el grafiti

está allí, esperando desde los muros, las fachadas, las calles, y el mobiliario urbano. Se muestra para ser visto.

Armando Silva (1987) enumera otras características que hacen de una inscripción en una superficie urbana un discurso de grafiti, pero para los objetivos de este ensayo la marginalidad, el anonimato y la espectacularidad son sus cualidades más relevantes porque son propiedades semióticas que le permiten cuestionar las espacialidades organizadas por la ciudad centrada. Ya se ha señalado que una de las características del grafiti es violar los límites territoriales en la ciudad. De ahí su marginalidad. Pero la espectacularidad y el anonimato también son factores de subversión; después de todo, el grafiti me obliga a verlo, aunque no quiera, y la mayoría de las veces no puedo responsabilizar a nadie (con consecuencias penales ciertas) por su presencia. En resumen, el grafiti es un problema para la ciudad centrada.

El impacto del grafiti en la espacialidad urbana no se limita a su perseverancia en desdibujar los territorios de la ciudad. El grafiti también tiene relaciones ambivalentes con el lugar, ya que su aparición puede dinamitar el valor subjetivo de un sitio (para un individuo o un grupo), pero también puede estimularlo. Una esquina oscura y sospechosa puede transformarse en un sitio de reunión y disfrute debido a la fuerza estética o decorativa de un grafiti mural. Una pared derruida puede transfigurarse en un diario íntimo o en una palestra de crítica social si se concentran en ella leyendas o esténciles emotivos o reflexivos. Como ya se señaló en otro momento de este escrito, los lugares no son solamente sitios, sino que son también relaciones. Dependerá qué relación establezcamos con un sitio para que podamos reconocer en él un lugar. Los grafitis son discursos visuales que median entre los transeúntes y los habitantes de la ciudad y la materialidad urbana. La relación que mantengamos con lo urbano a través de ellos germinará lugares, los erosionará, o conquistará no-lugares, ya sea para el sentido compartido de la ciudad institucionalizada o para las semiosis diferenciales de la ciudad marginal.

A pesar de lo dicho, no todas las formas discursivas del grafiti tienen el mismo potencial disruptivo. El mural y las piezas *hiphop* comparten cualidades plásticas con el muralismo artístico y la tipografía de diseño, lo que las convierte en modalidades más amables para el sentido común. Las leyendas (críticas, reflexivas o humorísticas) suelen demostrar un ingenio que las redime a los ojos de la opinión pública. Y el esténcil, que generalmente aún a imagen y palabra, ofrece una dimensión más de inteligencia y crítica social, lo cual permite un vínculo más negociado con el sentido común. Esto no quiere decir que sean formas fácilmente domesticables, pero estas características de las discursividades de grafiti mencionadas han hecho posible que muchas de las grandes ciudades occidentales hayan

llevado adelante durante gran parte del siglo XX y lo que va del XXI, exitosos esfuerzos para controlar el grafiti (Lewisohn, 2010). No solamente han promulgado leyes más estrictas y han implementado programas de persecución policial más persistentes, sino que también han llevado adelante planes de monetización de algunas de las formas más plásticas del grafiti al integrarlas en la categoría de arte urbano (Riggle, 2010; Moriente, 2015). Pero hay una forma discursiva del grafiti que ha resistido estoicamente, o mejor dicho, caótica y fervientemente, toda normalización: el grafiti de firma manuscrita o *tag* (figura 1).



Figura 1. Grafiti *tag* en fachada de casa particular, Av. 8 de Octubre, Montevideo. Foto: Richard Danta, 2017

La potencia paradójica del grafiti de firma *tag*

El *tag* es una forma particular de grafiti muy cercana a la rúbrica, y por lo tanto evoca la fuerza del ya dicho “estuve aquí”. Si la rúbrica es una afirmación de la identidad y del reconocimiento de un contrato, el *tag* evidencia un gesto de apropiación de la superficie

en que se traza la firma, pero que está liberado de toda obligación contractual. *Taggear* una superficie es reclamar como propio lo ajeno de manera violenta, al impregnar de mi presencia la ciudad de todos, aún ante aquellos que no me conocen personalmente. Esta no es una identidad declarada, sino que es una identidad opaca, debido a las propiedades visuales del *tag*.

Su configuración es parecida al garabato, es decir, es un conjunto de trazos que se vuelven sobre sí mismos y se escapan en todas direcciones, en los cuales es difícil reconocer significantes. El *tag* es un entramado de grafemas en el cual la mayoría de las veces es imposible ver letras que conforman el nombre dibujado (pintado o tallado). La diversidad y la distorsión a que son sometidos esos grafemas les socaba su condición escritural. De grafemas (unidades visuales que equiparamos a letras), pasan a ser grafías (puras marcas escriturales), y terminan siendo meros glifos (en el sentido lingüístico de unidades visuales cuya reunión organizada constituye a los grafemas). Es como si el *tag* hubiera nacido de una operación deconstructora que desarticuló la palabra escrita en sus componentes visuales mínimos, antes de cualquier función significante. Es la implosión de la semiosis visual de la escritura. Sin embargo, esta no es una acción exclusiva del *tag*, sino que es una condición que comparte con toda forma de rúbrica.

El autógrafo (el trazado visual del nombre propio escrito con la forma libre de un ideograma singular) es un ejercicio deíctico. Su única función es indicar a su autor. Su autoridad para validar un contrato deviene precisamente, de su capacidad deíctica. Si se considera a la firma como un significante, su único significado es el sujeto referido hacia quien nos orienta. Ahora, este no es un significado pueril, ya que atestigua que su autor existe y que merece el reconocimiento social como interlocutor en el vínculo interpersonal. Ahora, si el *tag*, en tanto autógrafo, detenta la autoridad de la rúbrica, ¿qué autoridad simbólica le atribuye esta firma al *taggeador*?

Quien marca las superficies de la ciudad a través de su firma grita a quien lo quiera oír (en este caso, ver) que existe como sujeto, aunque se esconda como persona. Hace uso de las modalidades de declaración de autoridad simbólica que el sentido común (y el jurídico también) utiliza para hacernos responsables y sujetarnos. Pero lo hace con un sentido contrario. Invierte las connotaciones de la semiosis de la rúbrica. Mientras que el orden social implementa a la firma como un instrumento para identificarnos y hacernos responsables de respetar las normas sociales, el *taggeador* se apropia de lo ajeno mostrándose como un fantasma que no se ve, pero cuya presencia se verifica por la presencia de su *tag*. Estamos ante la paradoja de una firma que agrieta la autoridad del espacio urbano al poner en crisis la función deíctica del autógrafo.

El *tag* no es más que un dibujo ilegible; un conjunto de glifos inertes desde un punto de vista semántico, pero potentes visualmente y con capacidad para evocar la presencia de subjetividades elusivas. Siguiendo esta caracterización, diríamos que el *tag* es un garabato al que podemos considerar como un gesto caligráfico disruptivo. No es un ornamento, pero tampoco un signo (su significado refiere a un sujeto que ni siquiera sé si existe). Esta particular condición podría sugerir que es un fenómeno ajeno a la discursividad. Sin embargo, comunica una presencia, aunque sea irreverente y evasiva. La prueba es la huella que deja en la superficie urbana, marca semiótica que hace del glifo una ocurrencia propia de las semióticas del borde (Magariños de Morentín, 2008).



Figura 2. Acumulación de grafitis *tag* en puerta de almacén comercial en calle Colonia, Montevideo.
Foto: Richard Danta, 2017.

Si además se tiene en cuenta que el *tag* tiene tendencia a la aglomeración en las superficies que invade (ver figura 2), su carácter discursivo es indudable. Una recorrida por las calles de cualquier ciudad profusamente grafiteada, como Montevideo, evidencia este fenómeno (Epstein, 2007; Danta, 2013). Es como si una vez que un *taggeador* reclamara para sí un trozo de superficie urbana, diera lugar a un frenesí de gestos apropiadores entre sus pares. A la manera de depredadores desaforados, conviven (¿compiten?) marcando una misma zona. Las calles, las paredes, las fachadas, el mobiliario urbano gritan con cientos de voces que reclaman para sí lo que en realidad no es suyo, porque es de todos (o de alguien con nombre, apellido y certificado de propiedad). Rivalizan por prevalecer y hacer de esa materialidad su lugar habitado. En todo caso, hacen propio aquello que les es ajeno. Ni siquiera puede decirse que son voces dialogando (o discutiendo), porque más que hablarse entre ellas, le hablan a los transeúntes y a los habitantes de la ciudad. Incluso, está el curioso caso de aquél *tag* que se repite sin fin en una misma superficie, llegando a superponerse a sí mismo y generando una maraña de glifos que indican al mismo sujeto fantasmal. Como si le atormentara ser ignorado.

Tag, subversión espacial y antipaisaje

Como ya resultará evidente, tanto la forma garabateada del discurso del *tag*, como su tendencia a la aglomeración, son afrontas directas a la territorialidad urbana, y un desafío a la ciudad centrada. Por eso se le considera contaminación visual y una de las mayores expresiones del vandalismo urbano. Esto le condiciona a mantener relaciones difíciles con los lugares. En tanto sitios con valores idiosincrásicos, la mayoría de las veces el *tag* acribilla a los lugares de la ciudad regulada. Muchas veces también invaden lugares personales. Después de todo, ¿a quién puede complacerle que la esquina donde disfrutó su infancia se llene de *tags* que manchan recuerdos entrañables de la niñez?

El *tag* solamente construye lugares para su autor. La infracción territorial se produce porque el *tag* se apropia de ese espacio urbano al transformarlo en un lugar para sí. Pero es un lugar privado ya que nadie conoce a su habitante. Paradójicamente, es una privacidad declarada públicamente. Todos vemos la huella de la apropiación, el *tag*, y deducimos que detrás hay un lugar significativo para alguien. Pero su identidad se nos oculta. Es una presencia fantasmal, como ya se ha comentado anteriormente. La relación con los no-lugares es sin embargo, más sencilla. Cuando el *tag* avanza sobre

los no-lugares, ya sean institucionalizados (espacios de pasaje y tránsito) o marginales (vacíos de todo sentido), los captura y los transforma en lugares propios, aunque con las condiciones fantasmales que se acaban de mencionar.

En tanto la naturaleza del *tag* es invasiva, toda parcela de la ciudad que sea colonizada pierde su condición espacial previa. Territorio, lugar y no-lugar son materia semiótica para las operaciones transformacionales del *tag*. De ahí su poder para conmocionar la espacialidad urbana desde una visualidad nutrida por la paradoja.

Si el punto de vista construye paisajes, el *tag* promueve la aglomeración de puntos de vista prepotentes y revulsivos. Los paisajes previos, ahora ocupados por el *tag*, ven transformada su oferta visual. Si el *tag* es un discurso paradójico (comunica algo que no es comunicable), entonces entra en conflicto directo con el punto de vista de los paisajes instaurados por los territorios o por los lugares institucionalizados. Esta es una configuración semiótica que puede denominarse *antipaisaje* (siguiendo la inspiración de Méndez Sainz, 2012).

El *antipaisaje* es un discurso visual que responde a un punto de vista paradójico, en tanto está construido por una firma que se vuelve sobre sí misma, y vale solo por su valor deíctico, aunque su destino sea el vacío de un sujeto fantasmal. Por ello es capaz de poner en crisis la espacialidad de la ciudad centrada. Niega los territorios y los lugares y no-lugares institucionalizados, y siembra lugares tan singulares que no se pueden contener. La ciudad centrada tiene baja o nula tolerancia a estos gestos a veces furtivos, y otras veces ensordecedores de apropiación ilegítima de la espacialidad urbana. Las otras discursividades del grafiti pueden ser sometidas, seducidas o fagocitadas por el orden (de las reglamentaciones municipales o del mercado del arte). Requieren tiempo de realización y dedicación, hacen gala de ingenio o sensibilidad estética, de riqueza plástica o de habilidad técnica. Por eso son más fácilmente abducidas por el campo del arte, y son también más aceptables y aceptadas por el sentido común.

El *tag* no requiere experticia técnica, ni sensibilidad plástica. Ni siquiera precisa de humor o de capacidad crítica. Basta un marcador para dibujar la firma, un aerosol, o un objeto de punta aguda y firme con el cual tallar la superficie urbana. Lo que sí se necesita es el impulso de desafiar las territorialidades urbanas a través de rúbricas furtivas y con predilección por la aglomeración. Es allí donde reside el potencial subversivo del grafiti *tag* en relación al dominio de las espacialidades institucionalizadas de la ciudad centrada. Después de todo, si basta con un garabato autográfico para poner en crisis la espacialidad urbana, ¿cómo se puede seguir considerando al espacio como una materialidad liberada de determinaciones históricas?

Montevideo: una aproximación analítica

Montevideo es la capital de la República Oriental del Uruguay, un país latinoamericano perteneciente al Cono Sur, que limita con Brasil y Argentina, y tiene costas en el océano Atlántico. Es una ciudad pequeña, pero de gran protagonismo cultural debido a su condición de capital. Como centro comercial, económico y político, Montevideo presenta la visualidad típica de los centros urbanos institucionalizados. Sus paisajes han sido configurados a través de planes urbanísticos promocionados por el gobierno de la ciudad, por la discursividad publicitaria propia de las zonas comerciales, y por una arquitectura ecléctica que aúna el neoclasicismo y el postmodernismo contemporáneo con diversos estilos decó, desde el europeo modernista en los suburbios, hasta el náutico en las ramblas que dan al Río de la Plata, punto de acceso al océano Atlántico (Intendencia Municipal de Montevideo, 2010).

A la visualidad comercial, urbanística y arquitectónica se suma el arte urbano, que tiene un lugar de considerable importancia en la ciudad. La presencia extensiva de esta forma artística ha justificado su registro cartográfico, dando lugar a iniciativas de elaboración de mapas de arte urbano promovidas por las autoridades ministeriales del país (como puede consultarse en www.streetart.uy).

El grafiti también tiene una omnipresencia notable a lo largo de la ciudad, tanto en las zonas residenciales como en las zonas comerciales (Epstein, 2007). Debido a ello, la población tiene una exposición constante a las manifestaciones grafiteras, lo que parece haber motivado una actitud generalizada de tolerancia y hasta de protección de estas prácticas. Por lo menos, es así en relación a los murales, las leyendas y otras modalidades del grafiti que utilizan el ingenio lingüístico, la crítica social y política, o la destreza plástica. El grafiti de firma *tag*, sin embargo, es una excepción a esta integración pacífica del grafiti al ecosistema urbano de Montevideo.

No hay región de la ciudad que no esté invadida de *tags* (Hernández, 2008; Epstein, 2007; Danta, 2013). De ahí que los esfuerzos de las autoridades municipales estén concentrados en su erradicación. En las zonas comerciales los grafitis *tag* se acumulan en las fachadas y otros soportes de publicidad externa, a veces incluso desafiando las alturas y las dificultades de acceso a las marquesinas. Esta acción representa una confrontación explícita a los regímenes escópicos de la ciudad centrada, atacando directamente los dispositivos visuales del capital y sus estereotipos, al contaminar los paisajes publicitarios.

Los territorios de la ciudad son invadidos por garabatos que reclaman para sí la propiedad simbólica de las materialidades administradas territorialmente por la institucionalidad urbana. Ya sean espacios comerciales privados (la fachada o la marquesina de

un local comercial) o espacios públicos oficiales (un edificio público, el mobiliario urbano o la señalética municipal), el grafiti de firma *tag* distorsiona los paisajes de Montevideo afectando su condición de ciudad centrada.

Las zonas residenciales tampoco son inmunes a la presencia del *tag*. En este caso, los sitios preferidos por los *taggeadores* son las fachadas, paredes y muros de casas particulares, pero también varios dispositivos que están ubicados en el predio ocupado por la unidad habitacional, y que pertenecen a los organismos públicos que ofrecen el servicio. Este es el caso de los medidores de uso de energía eléctrica o de agua corriente. Estos aparatos suelen estar dentro de cajas transparentes que permiten la visualización de los datos de consumo. En Montevideo, los grafitis de firma *tag* los tienen como blanco favorito de su acción distorsiva.



Figura 3. *Tags* en medidor de consumo de energía eléctrica de casa particular en calle Aconcagua, Montevideo. Foto: Richard Danta, 2017

La caja es cubierta de garabatos que dificultan la identificación de los números y gráficas que el inspector municipal debe registrar, inhabilitando la utilidad del dispositivo a través de una intervención en la visibilidad de sus datos (ver figura 3). Esta acción es una afrenta a un objeto que es propiedad de organismos estatales, pero sus consecuencias van mucho más allá de este daño localizado. La dificultad de identificar con precisión los niveles de consumo de energía eléctrica de un ciudadano, por ejemplo, puede generar problemas en el momento del pago de la factura. La disrupción del grafiti *tag* no aparece limitada geográficamente entonces, sino que tiene el potencial de contaminar las relaciones entre los organismos estatales y los consumidores de sus servicios.

Estos son ataques visuales directos a la propiedad pública (estatal), pero al garabatear un objeto que está dentro de un predio habitacional el *taggeador* también invade propiedad privada. Con estas incursiones se cuestionan territorios y lugares particulares. Infringir los límites establecidos por los territorios definidos por la propiedad privada no solamente impone un sentido de vulnerabilidad al titular (o usuario) del predio habitacional; también vulnera la condición de lugar del predio, es decir, su carácter de sitio cargado de subjetividad. Como resultado de la violencia del *tag*, mi espacio personal es ahora el espacio de un otro anónimo, que reclama para sí las superficies de mi entorno inmediato. Los *tags* que colonizan los muros y fachadas de una casa particular, así como los objetos que se hallan dentro de su predio, alteran el sentido de lugar del sitio y la locación donde se encuentra la unidad habitacional.

Este razonamiento es válido, asimismo, para locaciones de uso público, como las paradas de autobuses. Si bien ningún habitante en la ciudad reclamaría para sí estas construcciones, son muchos los que pasan un tiempo considerable en estos refugios, mientras esperan el transporte que les permita desplazarse por la ciudad. De cierta manera, durante un rato, la parada de autobús es un contexto de sentido donde los individuos pasan parte de sus vidas. La locación y el sitio geográfico de la parada constituyen un lugar, el cual sufre los embates apropiadores del *tag*. A diferencia de los usuarios del autobús, que esperan juntos, todos los días, bajo ese refugio, los *taggeadores* no tienen cara, ni rutinas reconocibles, ni horarios fijos. Están allí, pero no a través de su presencia corporal, sino a través de las huellas que constituyen sus *tags*, imponiendo su control visual sobre un rincón de la ciudad, mientras permanecen evasivos en sus rostros e identidad (ver figura 4).

La espectacularidad del grafiti de firma *tag* imanta de marginalidad a los lugares y territorios en los que se instala. Esto provoca la irritación de los montevideanos, que reconocen intuitivamente que la cercanía del *tag* a la rúbrica (una formación escritural

que impone la autoridad del sujeto firmante sobre lo firmado) y su paradójico anonimato (es una firma que envía a un sujeto incognoscible) constituyen un acto de violencia simbólica sobre el orden de la ciudad centrada (articulada en base a la propiedad jurídica, económica y simbólica de los espacios). La trama de territorios y lugares institucionales que son de todos (lo urbano) y de algunos (la propiedad privada de los edificios comerciales y los edificios residenciales, donde viven los habitantes de la ciudad), es usurpada por las apropiaciones espaciales (siempre simbólicas) llevadas a cabo por las acciones marginales (y en algunos casos, ilegales) de los *taggeadores*.

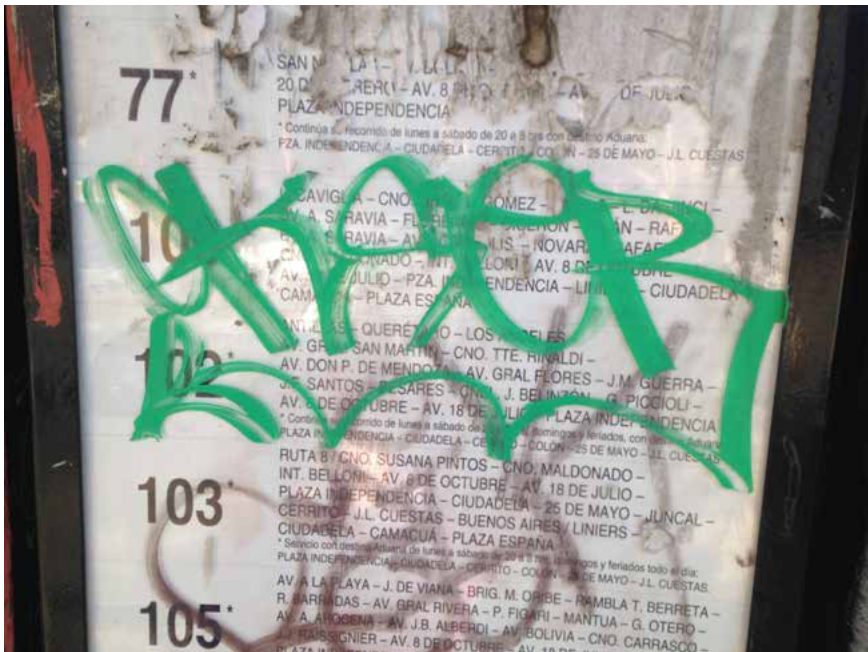


Figura 4. Grafiti tag en parada de autobús en Av. Gral. Garibaldi, Montevideo. Foto: Richard Danta, 2017

De esta manera, los estereotipos paisajísticos de Montevideo (las fachadas de casas, la oferta publicitaria de los comercios, las plazas y las demás estructuras arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad) se ven inundados de intervenciones marginales y espectaculares, transfigurándose en discursos visuales transgresivos, en un proceso de producción semiótica que tiende hacia el antipaisaje.

Lejos de ocultar los paisajes estereotípicos, los grafitis de firma *tag* actúan en ellos sin negarlos. No los borran ni los cubren totalmente, sino que los obliteran con sus garabatos. Es importante para la acción semiótica del *tag* que se pueda identificar el paisaje anterior, porque sólo así puede evidenciarse la praxis apropiadora de este tipo de grafiti (ver figura 5). Mientras el mural y la pieza hip hop invisibilizan lo que está debajo suyo, y la leyenda lo vuelve irrelevante, el grafiti de firma *tag* debe permitir su visualización.

No importa si el paisaje utilizado como soporte está constituido por fachadas, por publicidad, por señalética urbana, o incluso por alguna de las otras formas del grafiti. A la firma *tag* no le interesa tanto la colonización en sí, sino que está concentrada en evidenciar la acción de colonización, lo cual requiere que lo colonizado sea fácilmente visualizable. En tanto puja de autoridad (de poder simbólico, más bien), la confrontación entre paisaje estereotipado (institucionalizado) y antipaisaje requiere para su acción semiótica de la puesta en evidencia del conflicto y de la ostensión del propio acto de apropiación.



Figura 5. Superposición de grafitis *tag* en puerta de garaje de casa particular en calle Francisco Araújo, Montevideo. Foto: Richard Danta, 2017

Si el paisaje contaminado por los *tags* deja su lugar al antipaisaje, y todo paisaje responde a un punto de vista, esta sustitución implica la irrupción de un punto de vista marginal. Montevideo podría entenderse entonces, como un ecosistema urbano donde los paisajes y los antipaisajes conviven de forma difícil, configurando un horizonte visual donde la marginalidad irrumpe de forma espectacular en la trama territorial de la espacialidad institucionalizada propia de las ciudades centradas.

Todo el esfuerzo hecho por la visualidad centrada por promover la naturalización de la espacialidad urbana se ve dinamitada por las intervenciones del grafiti de firma *tag*. Su visualidad diferencial pone en crisis los regímenes escópicos de la ciudad, y con ello, promueve al antipaisaje como un dispositivo disruptor. A modo de una semiosis singular que impone un punto de vista ajeno a la institucionalidad, anónimo y paradójico, los antipaisajes montevideanos revelan la emergencia de la *ciudad descentrada* en toda su fuerza distorsiva.

Ahora, si se asume el punto de vista marginal promovido por la praxis del grafiti de firma *tag*, ¿podría afirmarse que el antipaisaje responde a una trama de territorios y lugares propios, alternos a la espacialidad centrada (es decir, institucionalizada)? Si la respuesta a esta pregunta fuera afirmativa, se podría decir que en Montevideo conviven dos formas de la espacialidad urbana: una propia de las formas centradas de la ciudad y otra más cercana a la ciudad descentrada. Si es así, no se trata de una convivencia sencilla.

Mientras la espacialidad centrada es un dispositivo orientado por una teleología naturalizadora (y por lo tanto, de ocultamiento de la condición política, económica e histórica del espacio urbano), la espacialidad descentrada constituye una acción violenta de rebeldía semiótica que reivindica espacios diferenciales y revela (por apropiación indebida) el carácter de constructo del espacio urbano. Montevideo, con su profusión de grafitis y la casi omnipresencia del *tag*, es un escenario de conflicto donde las espacialidades centradas y las espacialidades diferenciales se confrontan mediante paisajes y antipaisajes que ponen en cuestión la visualidad urbana, espesando la densidad semiótica de la ciudad.

Conclusiones

Los habitantes de la ciudad están habituados a circular por ella, en un estado de somnolencia indiferente (Simmel, 1986). Ordenado su transitar por los territorios previstos por la urbanización, y por los lugares y no-lugares institucionalizados, el transeúnte

se olvida de la omnipresencia del espacio. Los paisajes lo rodean y acompañan en ese desplazamiento porque le informan que está encuadrado en los territorios y lugares adecuados. Incluso cuando pasa la tarde en el parque o en la playa, el habitante de la ciudad se siente tranquilo y seguro por la previsibilidad del paisaje normativizado. En la ciudad centrada, los territorios, los lugares y los no-lugares institucionalizados articulan la experiencia espacial de sus habitantes, cumpliendo con el mayor de los mandatos del paisaje urbano: la invisibilidad naturalizada del espacio.

Para la forma caótica y desaforada del grafiti de *firma tag* el vínculo con la ciudad no es un conjunto de relaciones dialógicas o negociadoras con el habitante o transeúnte que la consume (aún a pesar suyo), sino que es una identidad individualista, donde importa más la expresión del sí mismo que la interacción con el otro. Es en definitiva, una semiosis conflictiva que confronta al orden espacial de la ciudad, al desbaratar los principios ordenadores de la territorialidad urbana y de sus lugares y no-lugares institucionalizados. En este sentido, el *tag* despierta a la ciudad de su somnolencia espacial.

Sin embargo, la conflictividad semiótica del *tag* no se expresa solo hacia afuera (hacia los otros, hacia la ciudad, hacia el orden del poder), sino que también se expresa sobre sí mismo. La configuración del grafiti de *firma tag* es paradójica: una deixis que dirige hacia un enunciador evasivo, que se esconde y que solamente deja como evidencia de su existencia una marca garabateada. No obstante, se sospecha una intencionalidad dionisíaca de irritar lo institucionalizado. Esto explicaría su perseverancia en la aglomeración y el desborde de sus actos de colonización en las superficies urbanas. Así como también su preferencia por el glifo, cuando podría comportarse y ajustarse al sentido evidente del grafema. Después de todo, si bien el nombre propio no tiene más valor que la deixis de su autor, su legibilidad tranquiliza nuestros sentidos y a nuestro intelecto, porque nos permite adjudicar responsabilidades.

El *tag* es un discurso visual que incomoda a los regímenes escópicos que estructuran la visualidad de la ciudad institucionalizada. La irrupción de esta forma de la firma grafitera en los paisajes urbanos los corrompe y los reconfigura. Cuando el *tag* se aglomera en las superficies materiales de un paisaje urbano no necesariamente lo oculta. Siempre podemos vislumbrar las imágenes que hay detrás. Y es justamente este gesto el que nos recuerda que la acción del *tag* mancilla aquello de lo que se apropia, como una tachadura en un cuadro pastoral. De esta manera, pone en crisis la semiosis del paisaje. El *tag* no produce paisajes alternativos, sino que propone anti-paisajes, esto es, reflejos distorsionados de aquellos discursos que nos comunicaban una espacialidad invisibilizada.

El sistema conformado por las dimensiones física, social e institucional de la ciudad es sostenido por muchos factores y agentes interesados, y el espacio es uno de los dispositivos más efectivos para darle continuidad. El sentido común nos dice que el espacio es solo un conjunto de volúmenes, distancias y direcciones que se pueden aprehender de forma transparente a través de las ciencias naturales y sus instrumentos de medición. Pero estas dimensiones rigen solamente a la materialidad física. Las dimensiones sociales e institucionales de la ciudad también tienen injerencia en la configuración del espacio: lo fragmentan y lo distribuyen social, económica y políticamente. Somos conscientes de los derechos de propiedad (privada o pública) y de los límites territoriales (no todos podemos acceder a todos lados), pero lo que no sabemos (porque lo olvidamos o nunca lo descubrimos), es que nuestra experiencia del espacio urbano es también una forma de ubicación en el horizonte social, cultural, económico y político de nuestra circunstancia histórica. Para que ese olvido se pueda perpetuar debemos estar convencidos de que no hay otra forma posible. Así la invisibilidad del espacio nos lleva a la naturalización de este, y con ello al triunfo de la ciudad centrada.

Los efectos semióticos del *tag* en la ciudad pueden entenderse como una productividad subversiva, que erosiona la dimensión simbólica urbana, a través de su intervención de guerrilla en las superficies de la ciudad. Así contribuye al surgimiento de una ciudad practicada desde el pensamiento del margen. Es un gesto de transgresión capaz de problematizar el espacio urbano, fomentando las condiciones para el surgimiento de una espacialidad diferencial (Lefebvre, 2013). Las consecuencias políticas de esto no deben ser menospreciadas. La ciudad centrada deja su lugar a la ciudad descentrada (Bejarano Canterla, 2012), y de esta manera, la espacialidad empieza a revelarse como un producto histórico. Su fragilidad ante la huella del *tag* (que transfigura tan fácilmente la configuración semiótica del espacio urbano, desgarrando los territorios, los lugares y los no-lugares institucionalizados con igual facilidad), evidencia que la espacialidad no es pura materialidad física, sino que es también economía, política e historia.

Ante este potencial cabría preguntarse por los beneficios de fomentar la práctica disruptiva del *tag* como operación de generación de ciudades apropiables por todos, y no sólo por aquellos que se ajustan al orden establecido. Pero querer capturar la potencia subversiva del *tag* es como atrapar la chispa de un estallido. Muchas han sido las fuerzas que han intentado domesticarlo, ya fuera por medio de la institución del arte o por medio de las políticas culturales municipales. Los concursos de grafiti han intentado darle un lugar al *tag*, como lo tienen el mural, la pieza hip-hop o el estencil,

pero su condición de garabato autógrafo no tiene potencial estético ni sirve para la denuncia social. Ni las artes gráficas, tan presentes hoy en las redes sociales vinculadas a la imagen, han podido explotar su grafismo, porque el *tag* no respeta regularidades y no es reducible a patrones visuales.

Las políticas de promoción cultural de la institución municipal, que suelen ser esfuerzos de domesticación disfrazados de apertura a la diversidad, no han tenido mejor suerte en sus intentos de amansar al grafiti *tag*. Aquellos que reconocen su fuerza disruptiva lo designan como problemático, y reclaman resolver las disonancias que es capaz de sembrar en la espacialidad urbana. Pero el *tag* presenta un cuestionamiento que no puede ser resuelto, ya que la disrupción es parte de su identidad discursiva. Un grafiti *tag* sometido a la autoridad, a la accesibilidad limitada de la propiedad privada, a las plataformas mercantiles del arte, o incluso a la teleología del activismo político, se desnaturaliza. Deja de ser lo que es, para transformarse en un fósil.

El desafío que el *tag* representa para la espacialidad de la ciudad centrada es intrínseco a su condición de intervención urbana provocadora. La acción política de esta forma del grafiti tiene su origen y su fin en los trazos inescrutables de una firma que no se puede rastrear. Se vuelve sobre sí, en un gesto que incide social y culturalmente desde el ejercicio individual, aunque en comunidad (la crew del grafitero y los demás *taggeadores* que conviven en las superficies de la ciudad a través de las inscripciones que dejan en ella). En pocas palabras, la naturaleza explosiva del grafiti de firma manuscrita lo hace resiliente a todo proyecto. Allí reside el poder paradójico de su semiosis visual y su interés para todo pensamiento del borde y de la diferencia.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Muñarriz, L. (2011). La categoría de paisaje cultural. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(1), 57-80.
- Andrews, M. (2011). "Landscape: An Aesthetic Ecology", pp. 73-88. En Luna, T. y Valverde, I. (dirs.) *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña y Universidad Pompeu Fabra.
- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Bejarano Canterla, R. (2012). "Ciudades descentradas". *Valenciana Estudios de Filosofía y Letras*, 9, 23-58.

- Besse, J. M. (2006). "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", pp. 145-264. En Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid, Abada Editoriales.
- Brea J. M. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- Brea, J. L. (2007). "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 146-163.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- Cárdenas Tamara, F. (2016). "El signo paisaje cultural desde los horizontes de la antropología semiótica". *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(19), 105-129.
- Charry Joya, C. A. (2006). "Perspectivas conceptuales sobre la ciudad y la vida urbana: el problema de la interpretación de la cultura en contextos urbanos". *Antípoda*, 2, 209-228.
- Cresswell, T. (2009). "Place", pp. 211-214. En Thrift, N. y Kitchen, R. (eds.). *International Encyclopedia of Human Geography*, v. 3. Oxford, Elsevier.
- Cresswell, T. (2011). "Defining place", pp. 127-136. En Himley, M. C. y Fitzsimmons, A. (eds.). *Critical encounters with texts: finding a place to stand*. Boston, Pearson.
- Danta, R. (2013). "La ciudad hablante. Grafías, acciones tácticas y territorios urbanos", pp. 6-13. En *Coloquio Medios Gráficos y Ciudad. Usos y alcances de la imagen en la ciudad de Montevideo*. Montevideo, Udelar.
- Di Cori, P. (2008). Márgenes de la ciudad. El espacio urbano descentrado de Michel de Certeau y de Diamela Eltit. *Mora*, 2(1), 73-97.
- Dotta Ambrosini, J. (2015). *La conquista visual. El grafiti en la cultura urbana montevideana*. Montevideo, FELAFACS.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona, Planeta.
- Epstein, A. (2007). "Los graffitis de Montevideo. Apuntes para una antropología de las paredes", pp. 173-184. En Romero Gorski, S. (comp.). *Antropología Social y Cultural en Uruguay*. Montevideo, Nordan-Comunidad.
- Folch, R. (2011). "Territorio y paisaje en el ámbito mediterráneo". *Quaderns de la Mediterrània*, 16, 213-217.
- Folch, R. y Bru, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*. Madrid, AQUAE Fundación y Editorial Barcino.
- Gándara, L. (2010). *Graffiti*. Buenos Aires, Eudeba.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Góngora Villabona, L. A. (2012). "Semiótica del paisaje urbano", pp. 29-36. En Pardo Abril, N. G. y Rosales Cueva, H. (coords.). *Semióticas urbanas: espacios simbólicos*. Buenos Aires, La Crujía.
- González de Requena Ferré, N. (2017). "Un iconotexto liminar. Análisis iconológico de los grafitis de firma". *Revista Humanidades*, 7(1), 1-34.
- Hernández, S. y Huber, C. (2008). *Montevideo gráfica*. Montevideo, Universidad Católica del Uruguay.
- Hiernaux, D. (2006). "Repensar la ciudad: la dimensión ontológica de lo urbano". *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, IV(2), 7-17.
- Intendencia Municipal de Montevideo (2010). *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo.
- Klein, R. (2019). Del gris al color de la ciudad. Una aproximación sociológica al grafiti y el *street art* en Montevideo, pp. 461-477. En *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad*. Montevideo, La Diaria.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- Lewisohn, C. (2010). *Street Art. The Graffiti Revolution*. London, Tate Publishing.
- Maderuelo, J. (2010). "El paisaje urbano". *Estudios geográficos*, LXXI(269), 575-600.
- Magariños de Morentín, J. (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Córdoba, Argentina, Comunicarte.
- Méndez Sainz, E. (2012). "De anti-lugares, o la difusión de la narcoarquitectura en Culiacán". *Urbs. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 43-62.
- Mirzoeff, N. (2011). "The right to look". *Critical Inquiry*, 37(3), 473-496.
- Moriente, D. (2015). "De vándalo a artista: Banksy". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 31-52.
- Nogué, J. (2010). "El retorno al paisaje". *Enrahonar*, 45, 123-136.
- Pennycook, A. (2009). "Linguistic Landscapes and the Transgressive Semiotics of Graffiti", pp. 302-312. En Shohamy, E. y Gorter, D. (eds.). *Linguistic Landscape. Expanding the Scenery*. New York, Routledge.
- Pickenhayn, J. (2007). "Semiótica del paisaje". *Espacio y desarrollo*, 19, 229-243.
- Pognante, P. (2006). "Sobre el concepto de escritura". *Revista Interamericana de educación de adultos*, 28(2), 65-97.

- Ramírez Kuri, P. (2015). "Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México". *Revista Mexicana de Sociología*, 77(1), 7-36.
- Ramírez Rodríguez, M., Celis, M. de los A., Rodríguez Camelo, L.V. y Rozo García, H.A. (2017). "El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura". *Revista Encuentros. Universidad Autónoma del Caribe*, 15(1), 77-89.
- Ramírez Velázquez, B. R. y López Levi, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar. La diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México, UNAM-Instituto de Geografía.
- Ramonedá, J. (2007). "Una idea filosófica de ciudad". *Guaraguao*, 11(26), 22-30.
- Riggle, N. A. (2010). "Street Art: The Transfiguration of the commonplaces". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243-257.
- Russi Duarte, P. (2012). "Grafiti, acciones urbanas, sentido, semiosis", pp. 20-28. En Pardo Abril, N. G. y Rosales Cueva, H. (comps.). *Semióticas urbanas: espacios simbólicos*. Buenos Aires, La Crujía.
- Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Silva, A. (1988). "El territorio: una noción urbana". *Signo y Pensamiento*, 7(12), 81-91.
- Simmel, G. (1986). "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Cuadernos políticos*, 45, 5-10.
- Willard, M. B. (2016). "Vandals or Visionaries? The Ethical Criticism of Street Art". *Essays in Philosophy*, 17(1), 95-124.

Glosario

Antipaisaje. Un discurso que reúne y organiza signos visuales para crear imágenes espaciales que subvierten los parámetros de productividad visual dominantes en una sociedad. Si los paisajes son formas de normalizar la percepción del espacio, los antipaisajes ofrecen formas subversivas de percepción visual, identificando y exhibiendo rincones, sectores y objetos urbanos que estaban hasta ese momento, ocultos, disimulados o exiliados de los horizontes visuales de la ciudad. En muchos sentidos, puede afirmarse que los antipaisajes visibilizan imágenes urbanas disidentes.

Ciudad centrada. Una forma de organización citadina centralizada, donde la vida urbana y social está sometida fuertemente a las reglamentaciones jurídicas, administrativas y de propiedad. Suele promover relaciones sociales muy jerarquizadas, y restringir mucho las experiencias posibles en los ámbitos públicos. Por ello, las ciudades centradas

suelen ser poco receptivas a formas de acción social diferenciales, las cuales son siempre consideradas como detractoras. Pueden entenderse según un modelo vertical y unidireccional de la autoridad.

Ciudad descentrada. Una forma de organización citadina que privilegia la dispersión de jerarquías y reconoce el valor social, ético y político de la multiplicidad y la diversidad de las experiencias urbanas. Las ciudades descentradas son sensibles al cambio y promueven la apropiación subjetiva y diferencial de los ámbitos de acción pública. Pueden entenderse según un modelo de negociación social de la autoridad.

Espacialidad. Lejos de ser una materialidad inerte, el espacio es un constructo social que da sentido a las dimensiones, extensiones y topologías de las coordenadas geográficas. Establece parámetros de acceso, regula regímenes de tránsito y oficia de marco para la movilidad de los cuerpos en situación social. Desde esta perspectiva, puede definirse a la espacialidad como una forma de productividad cultural.

Grafiti. Se puede considerar como tal a cualquier inscripción no prevista en una superficie urbana (ya sea una pared, un muro, el piso, o el mobiliario urbano). Más allá de si su objetivo es estético, humorístico o político, y su modalidad gráfica, escritural o artística, el grafiti siempre es una acción social de intervención en espacios citadinos. Por eso, es habitual que entre en conflicto con las autoridades municipales y con los sistemas de propiedad de inmuebles.

Lugar. Un fragmento de la materialidad física espacial urbana definido esencialmente por los significados que tiene asociados. El lugar es una forma de relación social, que supone un vínculo psicológico y sensible con un sitio (una ubicación particular en la materialidad física del espacio). Por ello, lo relevante en un lugar no son los regímenes de propiedad, sino los sentidos simbólicos y culturales que le dan su identidad, aunque esta no siempre sea reconocida por el colectivo social, pudiendo ser significativo solo para un individuo o un pequeño grupo (una familia o los vecinos de un barrio, por ejemplo).

No-lugar. Un fragmento de la materialidad física espacial urbana definido por su incapacidad para funcionar como contexto de arraigo u objeto de identidad. Hay no-lugares que están vaciados de sentido (los baldíos o las zonas abandonadas), y también hay no-lugares que son vías de circulación (las autopistas, las salas de espera), pero lo que comparten ambos es su condición de espacio de pasaje, donde no pueden reconocerse ni territorios ni lugares. De hecho, estas dos modalidades de la espacialidad tienen relaciones difíciles con los no-lugares, disputando con ellos el derecho a apropiarse simbólicamente de la materialidad física de la ciudad.

Paisaje. Discurso que reúne y organiza signos visuales con el objetivo de crear una imagen espacial, modelada según esquemas y formatos definidos por la cultura imperante en una sociedad, en un momento dado. Los paisajes urbanos son imágenes creadas según un determinado punto de vista, y representan diferentes espacios de la ciudad al ser asociados a sentidos comerciales, políticos, sociales, subjetivos, simbólicos, escenográficos o estéticos.

Regímenes escópicos. Son normativas culturales que estipulan las imágenes que pueden circular socialmente. Los regímenes escópicos pretenden contener y canalizar la producción visual según jerarquías culturales que establecen parámetros de normalidad sometidos a intereses económicos y políticos, en definitiva, históricos. Debido a esto, tienen un protagonismo destacado en la visualidad dominante en una sociedad y están en constante conflicto con modos alternativos de producción, circulación y consumo de imágenes.

Semiosis. Es el proceso complejo de asignación, producción y negociación de sentidos. Según la principal hipótesis de la semiótica, toda experiencia y fenómeno humano es en una de sus dimensiones, un proceso de semiosis (aunque no lo sea necesariamente en todos sus aspectos). Esto permite afirmar que la semiosis es una condición antropológica, sin la cual no son posibles ni los vínculos sociales ni la cultura como modelo de comprensión de la realidad.

Tag. Forma particular de grafiti que presenta grandes similitudes con la grafía del autógrafo, ubicándose en un espacio discursivo intermedio entre la escritura y el dibujo. La ilegibilidad y la referencialidad a un sujeto que permanece anónimo (su creador, denominado *taggeador*), aun cuando deja su firma en la superficie de la ciudad, son las características principales del *tag*. Debido a estas propiedades y a su tendencia a la aglomeración, esta modalidad de grafiti ha resistido consistentemente los intentos de apropiación de varios sistemas de autoridad (el campo del arte, la publicidad, y las políticas culturales municipales), y ha sido estigmatizada como contaminación visual.

Territorio. Es un fragmento de la materialidad física espacial urbana sometido a la autoridad administrativa, jurídica, y económica. Es objeto de propiedad y por lo tanto, está claramente delimitado y la transgresión de sus fronteras es siempre penalizada. Un territorio suele tener también una identidad asociada a sentidos simbólicos, que le permite ser reconocible por aquellos que se relacionan con él, ya sea bajo la condición de propietario, invasor u observador.

Visualidad. Se entiende por tal al sistema conformado por los códigos visuales vigentes en una sociedad y las imágenes creadas a partir de ellos. En ese sentido, puede decirse que la visualidad es una forma de productividad cultural, donde las imágenes son al mismo tiempo resultado y condición de las formas de ver que ha consagrado históricamente un grupo humano.



Paisaje de la bahía de Montevideo: oportunidad y transformaciones

Landscape of Montevideo 's bay: opportunity and transformations

Fiorella Bellora

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay
Università degli Studi di Genova, Italia

Resumen

Este artículo da cuenta del actual interés social, económico y paisajístico en la orientación de la mirada hacia la bahía de Montevideo, como origen espacial y simbólico de la ciudad portuaria y, a partir de las nuevas demandas, para convertirse en espacio de oportunidad (este término proviene del vocablo latino *opportunitas*, compuesto por *ob* y *portus*, Glare, 2012) para propuestas de regeneración urbana, reconectando la ciudad central y el río. Con este objetivo, se analizan los procesos históricos de transformación del paisaje de la bahía, como entrelazamiento entre ciudad, puerto y naturaleza. Además, se argumenta el potencial del paisaje como instrumento de planificación contemporáneo, a fin de integrar la condición urbano-portuaria con la dimensión natural, a diferencia de las propuestas de renovación portuaria de fines del siglo XX.

Palabras clave: Paisaje, costa, puerto-ciudad, naturaleza

Abstract

This article gives account of the current social, economic and landscape interest in the bay of Montevideo, as the spatial and symbolic origin of the port city, understood as a space of opportunity (this term comes from the Latin word *opportunitas*, composed of *ob* and *portus*, Glare, 2012) to reconnect the central city with the river. To this aim, the historical transformational processes of the bay's landscape is analyzed, -understood as the intertwining between city, port and nature-. In addition, the potential of the landscape as an instrument of contemporary planning is argued, integrating the urban-port condition with the natural dimension, differentiating itself from the port renovation proposals of the late twentieth century.

Key words: Landscape, coast, port-city, nature

Sobre el concepto de *paisaje*

El paisaje es un concepto impreciso pero fascinante. Farinelli (1992) denomina a esta condición, *argucia* del paisaje. El término presenta al menos dos significados fundamentales. El primero es estético-perceptivo, vinculado a la percepción visual. El segundo es geo-ecológico (Romani, 1994, pp. 11-13) y deriva sus supuestos de la geografía como resultado de las transformaciones físicas producidas sobre el territorio natural. En el presente artículo, el término paisaje es confluencia de los dos significados.

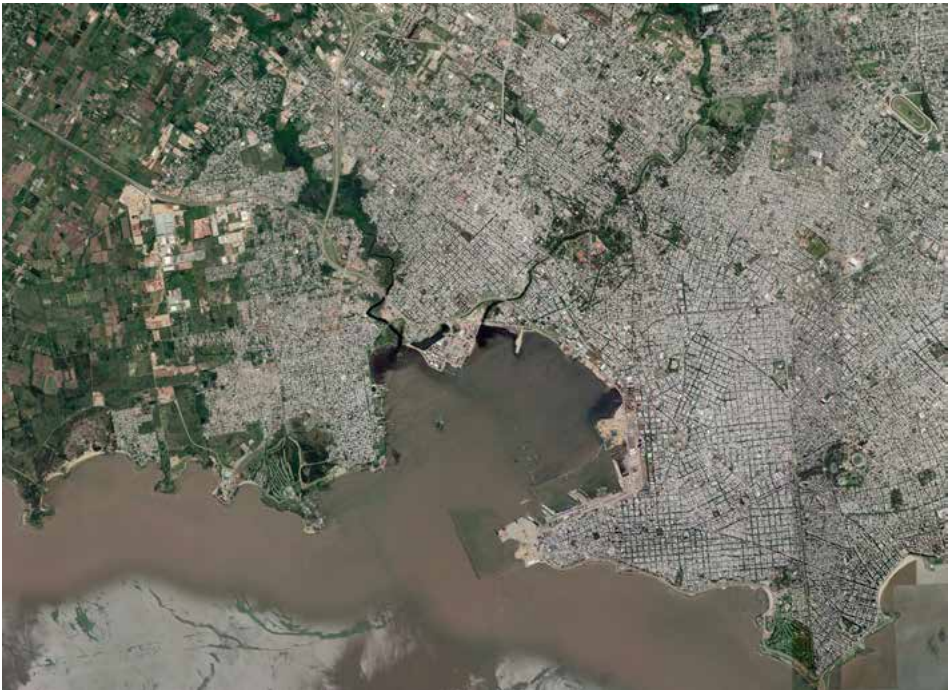


Figura 1. Bahía de Montevideo. Fuente: Google Earth

El *paisaje* como disciplina aparece a principios del siglo XXI, como una teoría de diseño urbano respaldada por la investigación de Charles Waldheim, James Corner, Pierre Belanger, Alan Berger y Stan Allen, entre otros; quienes argumentaron la superación de la dualidad ciudad-naturaleza, hacia una síntesis entre lo construido y lo natural. En este sentido, Waldheim (2006) entiende al paisaje como herramienta interpretativa, como

instrumento para describir y entender nuestro entorno y las relaciones que en él se establecen, convirtiéndose en el medio más adecuado para responder a la incertidumbre e indeterminación de las dinámicas propias de las condiciones urbanas contemporáneas.

Por su parte, J. Nogué señala que el paisaje,

en tanto resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, es también producto social. Los paisajes reflejan una forma de organizar y experimentar el territorio y se construyen socialmente, producto a su vez, de una determinada forma de aprehensión y apropiación del espacio geográfico (Nogué, 2007, p. 42).

Asimismo, Allen afirma que el paisaje es no solo un modelo formal para el urbanismo actual, sino, más importante aún, un modelo para el proceso y desarrollo de las ciudades del siglo XXI.

En este sentido, el paisaje podría ser una de las estrategias para proyectar la *interface* puerto-ciudad, un modelo para integrarlo natural y lo antrópico en nuevos tipos de espacios públicos que representen su carácter cívico y cultural, combinando valores ecológicos, estéticos y sociales, coadyuvando en la sustentabilidad del territorio.

Sobre la costa portuaria de Montevideo

Montevideo, ciudad portuaria ubicada en el Río de la Plata, con una población de 1.5 millones de habitantes, es la capital más austral del América del Sur. La ciudad portuaria debe su origen a la geografía de su bahía natural, la cual brindó las condiciones necesarias para el establecimiento del puerto y posterior fundación de la ciudad, por lo que, su condición portuaria, se convirtió en razón, esencia y atributo de su identidad y posterior desarrollo.

La originaria fusión entre geografía, puerto y ciudad experimentó a lo largo de la historia, un proceso de progresiva separación. A mediados del siglo XX, con la generalización en el uso de contenedores y la ampliación de sus instalaciones, el puerto de Montevideo se consolidó como una infraestructura especializada, perdiendo su carácter inclusivo en el territorio urbano, separando a la ciudad de su costa portuaria. Como resultado, el área central de la ciudad experimentó un fenómeno de vaciamiento y marginalización socioeconómico.

La bahía de Montevideo configura una unidad geográfica de gran valor paisajístico, con el cerro y la península como elementos característicos que dan identidad al área. A lo largo de la historia, la bahía y su costa fueron objeto de múltiples transformaciones, donde

el puerto y sus infraestructuras tuvieron un rol principal. Por lo tanto, el espacio *interface* entre el puerto y la ciudad, es un espacio de interés y potencial para renovar el vínculo de la ciudad con su río, además de la regeneración del área urbana degradada adyacente a la bahía.

Hoyle (1988) argumenta que el espacio *interface* puerto-ciudad es una zona de conflicto entre diferentes actores e intereses, un área altamente sensible, que requiere de una cuidadosa planificación y evaluación previo a cualquier intervención. El autor presenta un análisis histórico-evolutivo (Tabla 1) con las distintas fases de relacionamiento puerto-ciudad (ciudad portuaria primitiva, ciudad portuaria en expansión, ciudad portuaria industrial, retirada de la costa, redesarrollo y renovación de los vínculos urbano-portuarios). Este modelo ha sido utilizado recurrentemente en estudios académicos para describir las transformaciones en las relaciones espaciales y funcionales ocasionadas por las cambiantes actividades económicas y desarrollos tecnológicos de las ciudades portuarias.

Para el caso de Montevideo, el artículo reinterpreta el modelo de análisis de Hoyle, integrando un tercer elemento, además de la ciudad y el puerto: la dimensión natural.

Actualmente, Montevideo enfrenta el desafío de integrar el paisaje portuario con el paisaje urbano y natural, honrando al puerto como uno de los impulsores del desarrollo de la sociedad, pero también devolviéndole a la ciudad espacios públicos para el disfrute de la costa.







Etapa	Símbolo	Período	Características
	Ciudad Puerto		
I. Ciudad portuaria primitiva		Hasta el siglo XIX	Fuerte asociación espacial y funcional entre la ciudad y el puerto.
II. Ciudad portuaria en expansión		Siglo XIX-principios del siglo XXI	El rápido crecimiento del puerto a nivel comercial e industrial obligaba a los puertos a desarrollarse más allá de los perímetros urbanos.
III. Ciudad portuaria industrial moderna		Medios del siglo XX	Con el crecimiento industrial y la implantación de las terminales de contenedores, el puerto se separó de la ciudad ocupando lugares más extensos.
IV. Retirada del frente marítimo		1960-1980	Los cambios en la tecnología marítima dieron lugar al crecimiento de las zonas de desarrollo industrial separadas físicamente del puerto.
V. Regeneración del frente marítimo		1970-1990	Los grandes puertos modernos ocupan extensas zonas terrestres y marítimas que conducen a la reconversión urbana de las zonas céntricas.
VI. Renovación de enlaces puerto/ciudad		1980-2000+	La globalización y el intermodalismo transforman los roles de los puertos. Se renuevan las asociaciones portuarias. La remodelación urbana mejora la integración puerto-ciudad.

Figura 2. El modelo de la *interface* puerto-ciudad de Hoyle. Elaboración propia basada en Hoyle (1989)







Etapa	Símbolo Ciudad Puerto Naturaleza	Período	Características
I. Determinismo geográfico		Siglo XVI-principios del siglo XVIII	El Río de la Plata fue apreciado como un lugar geoestratégico, como la puerta que une América del Sur con Europa.
II. Ciudad portuaria primitiva		Principios del siglo XVIII-principios siglo XIX	Aunque hay un enlace funcional entre la ciudad y el puerto, no existe enlace espacial. No obstante, la bahía fue el escenario natural donde se realizaron las actividades sociales más relevantes de la época.
III. Ciudad portuaria en expansión		Siglo XIX	Primer momento: Existió un fuerte vínculo entre la ciudad y la bahía. Segundo momento: el paisaje de la bahía comenzó a modificarse con infraestructuras industriales.
IV. Ciudad portuaria industrial moderna		Siglo XX	Construcción del Puerto Nuevo. La tendencia hacia una especialización funcional de la bahía fue acompañada por la degradación física. Sin embargo, el puerto también albergó actividades sociales y deportivas.
V. Retirada del frente marítimo		Finales del siglo XX	Los cambios en los sistemas nacionales de producción y transporte llevaron al abandono de las industrias en el área de la bahía y al consiguiente deterioro de las áreas circundantes del puerto.
VI. Oportunidad de regeneración		Siglo XXI	Hoy el escenario más desafiante es encontrar una estrategia adecuada y contemporánea para hacer posible la convivencia entre el puerto y la ciudad. El paisaje podría ser el medio y estrategia para articularlos.

Figura 3. Reinterpretación del Diagrama de Hoyle (1989) para Montevideo. Elaboración propia.

Fases de evolución puerto-ciudad-naturaleza en Montevideo

Desde su origen, Montevideo presenta un fuerte vínculo —espacial, simbólico y económico— con su puerto y su bahía. Sin embargo, el distanciamiento entre ámbitos producido a lo largo de la historia ha ocasionado un estado de decadencia en la zona entre el puerto y la ciudad, y en la ciudad adyacente al puerto.

Determinismo geográfico

Una primera fase llamada: *determinismo geográfico* integra al diagrama original de Hoyle, evidenciando la importancia de la condición geográfica-natural en la selección de tierras donde fundar el puerto.

Este período, comienza con la llegada de Juan Díaz de Solís al Río de la Plata y culmina con la fundación de Montevideo en 1724:

Mar dulce, según lo llamara primero Solís; Río de la Plata más tarde. Nunca el Río de la Plata fue en realidad ni mar ni río; ha sido un río vasto como un mar, con una posición geoestratégica en América del Sur y con un rol principal en la construcción de la identidad de las ciudades que alimenta (Fernández Saldaña, 1939, p. 3).

El interés oficial por el Río de la Plata desde el siglo XVI obedecía a la necesidad de encontrar paso al Pacífico; seguramente éste era uno entre los varios objetivos de la expedición de Solís en 1513. Luego, la leyenda de la “Sierra de la Plata”, como lugar legendario en el interior de Sudamérica, impulsó el descubrimiento y colonización de la cuenca del Río de la Plata, ya que se suponía era el acceso natural a esos tesoros, leyenda que inspiró el nombre de la nación “Argentina” (del latín, *argentum*, “plata”) y del propio río.

Para 1520 Magallanes había descubierto el paso hacia el Mar del Sur, por lo que ya se sabía que el estuario platense no conducía al Pacífico; sin embargo, nuestro río interesaba para vía más rápida de conexión con Europa.

En el Río de la Plata, la bahía de Montevideo, como puerto natural privilegiado del Atlántico Sur, se presentaba ante los primeros navegantes como refugio amparado de los vientos. La bahía, espejo de agua de aproximadamente cuatro kilómetros de diámetro, la península y el cerro constituían los elementos geográficos que conformaban una unidad paisajística de excelentes condiciones, tanto para un asentamiento militar como para sustento de un núcleo urbano. Por lo que, su condición de puerto natural fue el argumento principal para la fundación de Montevideo y su posterior consolidación como ciudad-puerto (Fernández Saldaña, 1939).



Figura 4. Río de la Plata como puerta de Sudamérica. Elaboración propia

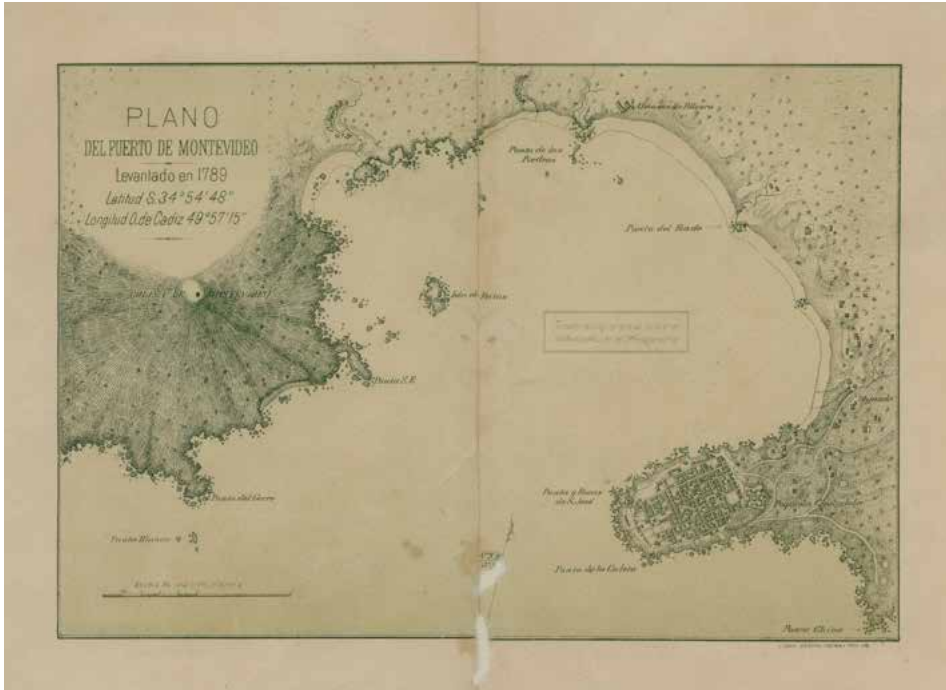


Figura 5. Plano del Puerto de Montevideo en 1789. ©Biblioteca Nacional de Uruguay

Ciudad portuaria primitiva

En contraposición al diagrama de Hoyle, en el que la ciudad portuaria primitiva presenta una dependencia espacial y funcional entre el puerto y la ciudad, la ciudad portuaria colonial de Montevideo fue una ciudad fortaleza, por lo que a pesar de que existía una dependencia funcional con la bahía, no existía un vínculo espacial directo con la misma. La ciudad fortaleza observaba al puerto por sobre sus murallas. Más tarde, la demolición de las mismas cambiaría radicalmente esta relación, abriendo la ciudad al puerto.

La fundación de Montevideo en 1724 tuvo dos motivos: proporcionar defensa frente al avance portugués y el motivo económico, expresado en el propósito de explotación del ganado introducido un siglo antes por Hernandarias que estaba teniendo un notable desarrollo en estas praderas.

La ciudad se desarrolla según las estructuras establecidas en las leyes de indias para la ciudad mediterránea, ignorando su geografía original y sus cualidades marítimas de puerto natural. A pesar de esto, la bahía constituía el escenario natural donde tenían lugar las actividades recreativas y sociales más importantes. “Para los habitantes de Montevideo el entorno del primitivo desembarcadero era un lugar más animado y entretenido que la Plaza y era además el único sitio que les permitía mantener vivos los frágiles lazos con sus lugares de origen” (Torres Corral, 2007, p. 56).

El entorno del desembarcadero tuvo desde su origen vocación de espacio libre hacia el cual se volcaba la población, animado por el trasiego de mercaderías. La relación de los habitantes con la Bahía se refleja también en lo edilicio, ya que las viviendas respondían a una tipología con patios centrales y azoteas-miradores desde donde observar el panorama del Río de la Plata y la llegada y partida de las embarcaciones (Cadenazi, 2014).

Ciudad portuaria en expansión

Esta fase comienza en 1825, con la Independencia de la Corona española, y llega hasta la primera década del siglo XX, momento en el cual comienza la construcción del “puerto nuevo”. Se divide en dos períodos fundamentales: la primera República, donde existía un fuerte vínculo entre la ciudad y la bahía; y un segundo periodo, a partir de 1870, donde el paisaje de la bahía comienza a modificarse con infraestructuras industriales.

En la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, la idea de progreso tenía las más variadas manifestaciones sociales y culturales, y el río era un factor central del desarrollo comercial y productivo. El comercio fue el argumento de prosperidad de Montevideo. “Tanto Montevideo como Buenos Aires constituyen el paradigma de la ciudad alimentada por el río; el río, y más allá el mar, y más allá el mundo: la ciudad alimentada por el río es la ciudad alimentada por el mundo” (Silvestri, 2002, p. 540). Durante el siglo XIX, ambas ciudades se convertirían, en el paradigma de las ciudades portuarias abiertas al “exterior”, que se diferenciarían de las ciudades del “interior”.

Una vez obtenida la independencia de la Corona española en 1825, la ciudad comenzó un lento proceso de dominación de su campo. Con la demolición de las murallas, se registró un periodo en el cual Montevideo recuesta los espacios naturales del ocio sobre el arco de la bahía. El puerto es concebido como un espacio multifuncional, y a medida que la prosperidad aumenta, las actividades portuarias e industriales devienen clave en el destino del país, con la consecuente centralización de la capital.

Los muelles de madera comunican directamente con los saladeros que se instalan en el borde de la bahía. De este modo, se empieza a conformar un paisaje infraestructural que cancela la relación entre la ciudad y el agua.

En el periodo entre 1876 a 1930 se esboza una transición paisajística, ligada a una serie de acciones que reforman las estructuras de producción del país, y marcada por la centralización capitalina y la abundancia de saladeros en torno a la bahía. En estos años se realizan los primeros rellenos para ampliar la ciudad que permiten ganar sesenta hectáreas (Gatreau, 2006) y comienzan a desdibujar el vínculo de la ciudad con la bahía, proceso que se enfatiza en la siguiente etapa con la construcción del puerto nuevo (1901-1909). A pesar de la consolidación de este paisaje industrial, las actividades mercantiles y recreativas seguían teniendo su lugar.

A partir de la década de 1870, la ciudad comienza a exhibir su modernización, por intermedio de diversas operaciones de naturaleza artificial como los parques públicos. Se incorporaron a la cultura urbana las ideologías higienistas, importadas de Europa. En 1891, el paisajista francés Edouard André realiza el Plan de ensanche y embellecimiento de la Ciudad de Montevideo, considerado el proyecto rector de la política de plazas y parques, ya que anticipa la aproximación sistemática del espacio público y prefigura la referencia al diseño del paisaje inglés para parques, y del paisajismo francés para conectores. André propuso antropizar los bordes de la bahía ganando cuarenta y cinco hectáreas de tierra al río para crear el Gran Paseo Nacional, un bulevar marítimo para consolidar la bahía como un lugar de paseo por excelencia. Este boulevard fue el primer proyecto unitario de avenida de circunvalación costera realizado para Montevideo (Torres Corral, 2007), que proponía una sucesión de espacios enjardinados de trazado geométrico ordenados a lo largo de un eje de un kilómetro y medio de longitud donde se plantarían una doble hilera de pinos marítimos (Cadenazi, 2014). El plan de André fue el primer antecedente de boulevard marítimo y una referencia de la propuesta ganadora del concurso Parque Portuario (2007), que propuso un paseo costero densamente arbolado, parcialmente concretado.

Ciudad portuaria moderna industrial-siglo XX

Esta fase va desde la construcción del puerto nuevo en 1901 hasta la década de 1970. Las primeras obras portuarias estatales se realizaron con el fin de transformar el puerto de Montevideo en un puerto moderno apto para el comercio internacional, y para la competencia con el puerto de Buenos Aires.

A partir de la construcción del puerto nuevo comenzó un proceso de acelerada transformación del borde de la bahía en un paisaje industrial. Las decisiones de José Batlle y Ordóñez en sus dos presidencias (1903-1907 y 1911-1915) contribuyeron a la consolidación de la bahía hacia la actividad portuaria. El nuevo puerto de Montevideo ganó, como ya se dijo, sesenta hectáreas al río y el arco de la bahía se rectificó; mientras que las playas naturales, desaparecieron. Además, se construyó la escollera Sarandí y la Oeste, con lo que se configuró una boca de entrada artificial a la bahía.

Desde los primeros años del siglo XX, ingresaron a nuestro país decenas de miles de inmigrantes y salieron millones de toneladas de mercadería. La Primera Guerra Mundial provocó un aumento en la demanda de carnes y cueros, especialmente de Gran Bretaña, que dinamizó la industria de la carne, convirtiéndose los frigoríficos en el paisaje dominante. En 1909, se aprobó el decreto que estableció que,

cualquier punto en donde se ubicaren en adelante instalaciones comerciales o industriales de carácter marítimo o portuario, así como las correspondientes áreas de maniobra, atraque y operación de buques y canales de acceso, se considerará a todos los efectos como recinto portuario del puerto de Montevideo (Administración Nacional de Puertos, Decreto del 8 de septiembre de 1909, art. 1°).

Asimismo, “el puerto comercial contempla todos los puntos de la bahía donde existen o van a instalarse depósitos o algún otro tipo de establecimiento usado como servicio para el puerto” (Decreto 183/994, cap. I, art. 38), lo cual significó la consolidación del paisaje de país exportador.

La Dirección del Puerto de Montevideo se creó en 1911, como organismo administrativo y técnico que antecedió a la Administración Nacional de Puertos (1916) como la máxima autoridad portuaria uruguaya. La aplicación de esta política produjo otras importantes transformaciones en el borde de la bahía. En primer lugar, se consolidó el sistema de transporte vial convergente en el puerto, impulsado por estación del ferrocarril central General Artigas inaugurada en 1897. Si bien el origen de esta estructura radial databa de la época colonial, fue durante el siglo XX que alcanzó su conformación definitiva.

En la década de 1920, la ubicación descentrada de la Ciudad Vieja en relación con el desarrollo de Montevideo, así como la dedicación casi exclusiva del área de la bahía a servicios portuarios, consolida la paulatina pérdida de carácter del paisaje integrador “bahía-ciudad”. La tendencia hacia una especialización funcional del sector terciario se vio acompañado por la pérdida de población estable (las familias residentes en la Ciudad

Vieja emigraron hacia la costa Este de la ciudad), confirmada por una lenta pero creciente degradación física, producto de la sustitución socioeconómica de sus habitantes. Dice Torres Corral (2007): “Los montevidianos no vislumbraban aún el inexorable proceso que los despojaría del espectáculo pintoresco que tanto placer había proporcionado a sus antepasados” (p. 56).

El nuevo espacio dinámico de desarrollo urbano se construye a través de la Rambla de los Pocitos: la ciudad del siglo XX ignoró radicalmente la bahía. Las últimas porciones de espacios naturales relativamente preservados (Arroyo Seco, desembocadura del Miguelete) desaparecen, exceptuando la desembocadura del Pantanoso.

Si bien la bahía se convirtió en un paisaje portuario, actividades recreativas y clubes deportivos continuaron teniendo su espacio:

Hasta avanzada la mitad del siglo pasado, el puerto era un hermoso lugar de recreación, de sociabilidad, que dialogaba muy bien con la Rambla y las playas. Las familias iban a pescar [...], se hacían regatas [...]. Décadas atrás se podía recorrer libremente casi todo el puerto, de punta a punta (Gilmes Bello, 2008, p. 40).

Retirada de la costa

Esta fase se ha caracterizado por varios cambios. En los años sesenta y setenta, modificaciones en los sistemas productivos y de transporte a nivel nacional provocaron el abandono de la industria frigorífica en la zona de la bahía y áreas que comienzan a deteriorarse y vaciarse vinculadas al ferrocarril y su obsolescencia funcional (Cadenazi, 2014). La construcción de la conexión vial de los accesos a Ruta 1 y Ruta 5 configuró un nuevo vínculo visual entre la ciudad y la bahía, diferente al del periodo anterior.

A fines del siglo XX comienza a mostrarse creciente interés en estudios sobre la degradación ambiental y paisajística de la bahía.

En 1994, el puerto de Montevideo extiende su área de carga a Puntas de Sayago, en la zona oeste. Se establecen los límites geográficos de dicho puerto y se declara: “Las instalaciones portuarias futuras ubicadas en esa zona se considerarán como recinto portuario del puerto de Montevideo” (Decreto 183/994, cap. I, art. 38). Por lo tanto, se anexa dicha zona al puerto de carga original, que continúa operativo en el centro de la ciudad. Esto difiere de otras ciudades portuarias, en las que el puerto logístico se desplaza a zonas alejadas de la ciudad, liberando infraestructuras portuarias para ser apropiadas por

funciones urbanas. En el caso de Montevideo, las funciones logísticas de carga continúan operativas en el centro de la ciudad.

En la última década del siglo XX, la aprobación de leyes en referencia al dominio comercial e industrial autoriza a varios organismos públicos a asociarse con privados. Es así que, el recinto portuario pasa del ámbito estatal al ámbito público-privado. Esto genera la instalación en el recinto portuario de la terminal turística de pasajeros de la empresa Buquebus estableciendo un nuevo dinamismo en la *interface* puerto-ciudad, retomando la vocación original de la bahía como puerta de la ciudad.

Desde 1992, el inicio de las operaciones en régimen de Puerto Libre, prohibió el acceso al área del recinto portuario a personas ajenas a la actividad específica. Por otro lado, las medidas de seguridad internacionales posteriores al 2011, enfatizaron la separación entre el puerto y la ciudad a través la instalación de barreras físicas que no cooperan en la promoción del vínculo y negociación entre ambos ámbitos. Otra importante transformación, ha sido el incremento en la producción forestal, el cual ha generado el aumento de superficie en el área portuaria destinada a la estiba de madera y sus derivados. Además, la ampliación de la terminal de contenedores ha incrementado la obstaculización de las vistas a la bahía y al Cerro de Montevideo.

Situación actual

Si bien la regeneración y caracterización del paisaje de la Bahía de Montevideo aún no se ha concretado, la aprobación del Plan de Ordenamiento Territorial 1998-2005 fue de gran aporte para repensar el desarrollo de la ciudad y su planificación. El mismo establece propuestas de ordenamiento que configuran el marco fundamental de planificación urbana y define a la “Bahía de Montevideo” como área de promoción y sugiere planes especiales de valor estratégico, “los cuales actuando solo en una parte del conjunto, como por ejemplo una pieza urbana, aunque indirectamente, en un proceso inducido obran en un territorio más amplio, pues por su impacto positivo pueden desencadenar otras acciones” (Plan de Ordenamiento Territorial, 1998, p. 164).

Una valiosa aproximación académica a la discusión sobre la bahía como área de oportunidad, fue el primer Seminario Montevideo, desarrollado en 2002 por la Intendencia de Montevideo y la Facultad de Arquitectura con el fin de trabajar en propuestas urbanas sobre este borde costero. Las propuestas involucraron la reutilización de equipamientos industriales subutilizados o en desuso, así como la regeneración de la Estación Central

de Ferrocarriles. Por ejemplo, el arquitecto brasileño Paulo Mendes da Rocha define la bahía “como una naturaleza humanizada, una construcción de hábitat contemporáneo, un estímulo a la investigación” (Mendes, 1998, p. 28):

- Acciones de transformación física en los arroyos Miguelete y Pantanoso, el primero adecuadamente canalizado en el área de la desembocadura, y el otro transformado en un jardín botánico y de peces de especies nativas.
- Conformar en el perímetro de la bahía proyectos particulares: centro de comercio y recreación con cines, teatros, cafés, embarcaderos, centros deportivos y puertos de pescadores.
- Destakes puntuales como: Torre de la Capitanía, Teatro de la Libertad en la isla de la bahía, Hotel Internacional en la Punta de la playa del Cerro.
- Conexión de la península con el cerro para estimular habitar junto al mar conectándose con un túnel para evitar la destrucción del paisaje que podría ocasionar un puente que divida la bahía, quebrando la marcada horizontalidad del bellísimo paisaje, evitando el inconveniente adicional de los fuertes vientos sobre el tráfico del mismo.
- Recomendar la creación de un Instituto de Gestión de la Bahía de carácter multidisciplinario, técnico-urbanístico, localizado en la torre de la Capitanía.

Actualmente, la Administración Nacional de Puertos (ANP) trabaja en la concreción de algunas obras del Plan Maestro 2018-2035, como la construcción de un viaducto para vehículos sobre la Rambla portuaria, con el objetivo de evitar congestionamientos y reducir tiempos de espera de los camiones de cargas que operan en el puerto. Esto permitirá el acceso de los ferrocarriles que llegan de la nueva planta de la empresa UPM¹ a la terminal. Este proyecto tiene objetivos de eficiencia operativa, ya que pretende lograr la separación de los tráficos de carga y de movilidad local urbana, aunque ignora la re-conexión entre la ciudad y la bahía.

A pesar de este escenario, se observan renovadas intenciones para discutir y proponer ideas para vincular ambos espacios. Desde 2008, la Unidad de Proyectos Urbanos de la División de Planificación Territorial de la Intendencia de Montevideo ha trabajado en una propuesta integradora para la bahía, que es considerada como pieza de paisaje y símbolo “plaza” de Montevideo. Existen varios proyectos particulares, como el Proyecto Rambla Cerro Bahía y la Cinta de borde Capurro-Bella Vista.

1 UPM es una empresa forestal finlandesa de producción de celulosa que opera en Uruguay.



Figura 6. Bednarik y Torrado (2008). Proyecto en la Bahía de Montevideo. Gentileza Unidad de Proyectos Urbanos de la División de Planificación de la Intendencia de Montevideo

En 2017, la Capitanía del Puerto de Montevideo creó la Comisión Puerto-Ciudad integrada por profesionales y académicos de distintos sectores públicos y privados para discutir y aportar sobre esta temática.



Figura 7. Bednarik y Torrado (2008). Proyectos en la Bahía de Montevideo. Gentileza Unidad de Proyectos Urbanos de la División de Planificación de la Intendencia de Montevideo]

En 2018, se conforma Rete Uruguay, nodo de la Asociación Internacional para la relación Puerto-Ciudad Rete, que integra actores de distintos niveles de gobierno y la academia con el fin de discutir posibilidades de regeneración de la *interface* puerto-ciudad y la reconexión con la bahía.



Figura 8. Bednarik y Torrado (2008). Proyecto en Capurro (Bahía de Montevideo). Gentileza Unidad de Proyectos Urbanos de la División de Planificación de la Intendencia de Montevideo

Consideraciones finales y oportunidad

Se identificaron seis fases de relacionamiento entre puerto, ciudad y naturaleza en Montevideo. Una primera fase, llamada *Determinismo geográfico*, donde la condición natural es el argumento principal para la ubicación del puerto y la posterior fundación de la ciudad. Una segunda fase, *Ciudad portuaria primitiva*, que corresponde al período colonial, cuando, a pesar de los muros, la bahía era un lugar para la recreación y contacto con la naturaleza, con mayor concurrencia que la plaza principal de la ciudad. La tercera fase de *ciudad portuaria en expansión* se identifica en el siglo XIX y se caracteriza por dos momentos: el primero, a principios de la República, donde existía un fuerte vínculo entre el puerto, la bahía y la ciudad, y el segundo donde la unidad geográfica natural de la bahía se convirtió en un paisaje infraestructural con industrias entrelazadas con espacios naturales.

La bahía se convirtió en puerto y el puerto se convirtió en bahía. Sin embargo, la ciudad continuó utilizando los intersticios para usos recreativos y el disfrute de la naturaleza, actividades deportivas y de pesca. Una cuarta fase de *ciudad portuaria moderna* comenzó con la construcción del Puerto Nuevo en 1901 e intensificó la separación entre la ciudad y

la bahía. La quinta fase, *Retiro de la costa*, empezó en la segunda mitad del siglo XX, una vez que fueron abandonadas algunas industrias frigoríficas y desafectada la Estación Central de trenes, lo que dejó espacios libres con potencial de ser recuperados en funciones urbanas.

Actualmente, la bahía es un área deteriorada y la costa no es utilizada por los ciudadanos como espacio para la recreación y el disfrute de la naturaleza. A pesar de que existen una serie de proyectos e iniciativas aisladas, aún no se ha concretado una estrategia integrada y sistémica que incluya la regeneración del área para reconectar la ciudad con su bahía.

Esto abre la oportunidad de regenerar la *interface* puerto-ciudad a través del paisaje, como estrategia para integrar y volver a vincular ciudad, puerto y bahía, honrando al puerto como el origen simbólico y espacial de Montevideo, así como el rico paisaje natural que caracteriza a su territorio inmediato.

Para avanzar en este sentido, la costa de la ciudad portuaria debería ser apreciada en clave de *paisaje multifuncional*, en un proyecto interdisciplinario capaz de crear espacios públicos entrelazados con las funciones portuarias. Es decir, repensar la costa del puerto como un espacio público integrado a la ciudad y su entorno natural, lugar donde los espacios intersticiales se convierten en nuevos dispositivos espaciales abiertos y accesibles, capaces de albergar funciones urbanas relacionadas. En este sentido, este territorio configura un área de oportunidad de significación estratégica, ya que las intervenciones que sobre él se realicen, además de los impactos locales que provoquen, tendrán la capacidad de desencadenar virtuosos procesos asociados a las escalas urbana, metropolitana, regional y nacional.

Para avanzar en esta dirección, es imprescindible transcender barreras en un diálogo de todos los actores involucrados donde la gobernanza sea soporte, basada en el respeto funcional de la dinámica económica de la infraestructura y en la posibilidad de la conquista de nuevos enclaves urbanos asociados al paisaje de la bahía y su puerto.

Referencias bibliográficas

- Administración Nacional de Puertos. Decreto del 8 de septiembre de 1909. http://anp.com.uy/inicio/institucional/marco_legal/decretos/decreto_183_994
- Allen, S. (1999). *Points and Lines. Diagram and projects for the city*. Nueva York, Princeton Architectural Press.
- Cadenazi, I. (2014). *Estudio de experiencias contemporáneas del espacio público de Montevideo. Parque lineal Rambla 25 de Agosto de 1825. Parque Liber Seregni*. Montevideo, Universidad de la República.

- Capandeguy, D. S. (1992). "La costa: una reflexión estratégica". *Elarqa*, 3, 66-85.
- Carmona, L. y Gómez, M. J. (1999). *Montevideo, proceso planificador y crecimientos*. Montevideo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de la República-SAU.
- Clement, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Crotti, S. (2000). *Figure architettoniche: soglia*, v. 5. Milán, Unicolpi.
- Decreto 183/994 (22 de abril de 1994). *Reglamento de Operaciones Portuarias y Capitanía de Puerto*.
- Farinelli, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Florencia, La Nuova Italia.
- Fernandez Saldaña, J. M. (1939). *Historia del Puerto de Montevideo*. Montevideo, Administración Nacional de Puertos.
- Gautreau, P. (2006). "La Bahía de Montevideo: 150 años de modificación de un paisaje costero y subacuático" pp. 401-411. En Menafrá, R., Rodríguez-Gallego, L., Scarabino, F. y Conde, D. (eds.). *Bases para la conservación y manejo de la costa uruguaya*. Montevideo, Vida Silvestre.
- Gilmes Bello, J. P. (2008). *Historias del puerto de Montevideo*. Montevideo, Rumbo.
- Glare, P. (2012). *Oxford Latin Dictionary*. United Kingdom, Oxford University.
- Hoyle, B. S. (1989). "The port-city interface: trends, problems and examples". *Geoforum*, 20(4), 429-435.
- Hoyle, B. S. (2006). "Identity and Interdependence. Transport and Transformation at the Port - City interface". En *The 4th Project Meeting of the Ionian and Adriatic Cities and Ports Joint Cooperation*, v. 31. Koper, Slovenia, Ionas.
- Mendes Da Rocha, P. (1998). "Taller Mendes Da Rocha". *Primer Seminario Montevideo. Bordes urbanos, Elarqa*, 28, 28.
- Moretti, B. (2016). "Port City Borderscapes. Origin, Nature and Evolution of the Administrative Boundary", pp. 251-262. En Pellegrini, G. *Design Environmental Landscape City*. Genova, Università degli Studi di Genova.
- Romani V. (1994). *Il paesaggio, teoria e pianificazione*. Milán, FrancoAngeli.
- Silvestri, G. (2002). "Las dos orillas. Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata", pp. 533-570. En Borthagaray, J. M. (comp.). *El Río de la Plata como territorio*. Buenos Aires, Infinito.
- Torres Corral, A. (2007). *La mirada horizontal, el paisaje costero de Montevideo*. Montevideo, Banda Oriental.
- Waldheim, C. (2006). *The Landscape Urbanism Reader*. Nueva York, Princeton Architectural Press.
- Waldheim, C. (2011). *Landscape as urbanism: a general theory*. Nueva York, Princeton University.

Plano y Perfil de una de las Baterias proyectadas para aumentar las defensas de la Plaza de Campeche.

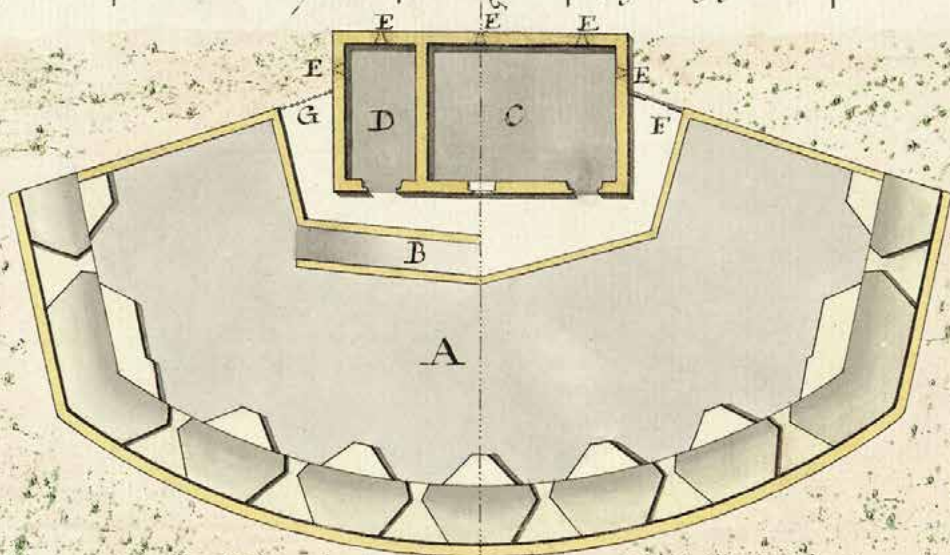
A. Bateria.
B. Rampa.

C. Cuerpo de Guardia.
D. Lugarito del oficial.

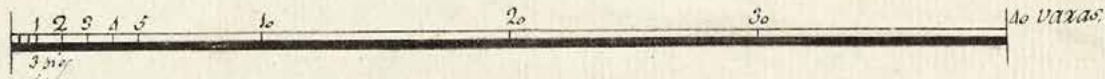
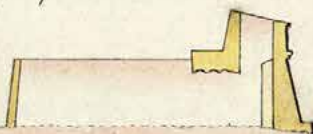
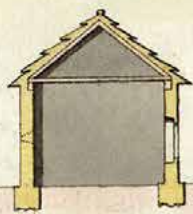
Explicacion

E. espilleras para el uso del fasil.

F. Barrera con su Puerta. G. Escalada.



Perfil por 5, 6



Campeche, ciudad histórica fortificada: la invención de un paisaje colonial

Campeche, fortified historic city: the invention of a colonial landscape

Aida Casanova

Universidad Autónoma de Campeche, México

Ivett García

Universidad Autónoma de Campeche, México

Resumen

Con el propósito de fortalecer la actividad turística en Campeche y construir una identidad estatal, a partir de 1990 las autoridades destinaron importantes recursos a la conservación, restauración e intervención del recinto intramuros y áreas circundantes. El proyecto puede considerarse exitoso: en 1999 la UNESCO incluyó a la ciudad en la lista de sitios patrimonio mundial y desde entonces las cifras de visitantes nacionales y extranjeros aumentan; respecto a la identidad, las celebraciones y referencias a la “campechanidad” se institucionalizaron y forman parte del calendario cívico. El proyecto se ha construido en torno a la idea difusa de un pasado colonial boyante, asociado al puerto y la piratería. Las obras realizadas en el centro y los barrios tradicionales responden a dicha idea, tratan de construir visualmente un espacio homogéneo, una ciudad museo, escenografía de la postal viajera y del traje típico, borrando o invisibilizando otros períodos históricos, elementos populares y diferencias barriales. El objetivo de este trabajo es analizar a través de la obra pública, regulación y discurso político, la invención de ese Campeche colonial, estático y homogéneo, así como sus repercusiones, algunas negativas, en la forma en la que los habitantes transitan, conviven e imaginan la ciudad.

Palabras clave: Campeche, ciudad fortificada, patrimonio, paisaje, identidad, visualidad

Abstract

In Campeche, starting in 1990, with the purpose of strengthening tourist activity and building a state identity, local authorities allocated a significant amount of resources to

← En la página anterior: Plano y Perfil de una de las Baterías proyectadas para aumentar las defensas de la Plaza de Campeche, c. 1779. ©Biblioteca Virtual de Defensa, Ministerio de Defensa de España

conservation, restoration, and intervention of the intramural enclosures and surrounding areas. This project can be considered successful, which resulted in the inclusion of the City as one of the World Heritage Sites in the UNESCO list of 1999. Since then, the numbers of national and foreign visitors kept increasing; Regarding local identity, celebrations and references to “campechanidad” (Campeche’s local traditions) were institutionalized and became part of the civic calendar. The project has been built around the foggy idea of a buoyant Colonial past, associated to the port and piracy. The works carried out in the city center and the traditional neighborhoods respond to this idea, they try to visually build a homogeneous space, a museum city, a landscape for the traveling postcard and the typical costume, while erasing or diminishing other historical periods as well as popular elements and neighborhood differences. The work’s objective will be to analyze, throughout public works, the regulation and political statements, and therefore to explain the invention of a static and homogeneous colonial Campeche and its repercussions, some negative, in the way in which its inhabitants commute, coexist and imagine the city.

Keywords: Campeche, fortified city, heritage, landscape, identity, visibility

Obligada a permanecer inmóvil e igual
a sí misma para ser recordada mejor,
Zora languideció, se deshizo, desapareció.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

La óptica define los colores como ondas lumínicas de diferentes tamaños, la mayoría invisibles a nuestros ojos. Sin embargo, en todas las sociedades los colores están cargados de significados, algunos prácticos y cotidianos como el aspecto del cielo antes de una tormenta; otros especiales como los atuendos para las bodas. Podríamos decir que la forma en que percibimos los colores está mediada por nuestro entorno cultural¹; muchas veces añadimos el nombre de un objeto al mencionar un color para precisar a cuál nos referimos: verde olivo, rojo bandera. Actualmente muchos de estos nombres son válidos a nivel global, pero sobreviven ciertas denominaciones locales. Así, en Campeche son de uso regular, *huayita*² y azul pavo, el primero corresponde a una fruta de la región, común hasta hace poco en las fincas urbanas, mientras que el segundo refiere al pavo ocelado, endémico de la región. Desconocemos el devenir del término, sin embargo, podemos considerar su uso como un rastro de la relación de la ciudad con el medio circundante, estos animales, hoy avistados sólo por los aventureros, fueron piezas de caza e intercambio recurrente hasta mediados del siglo XX.

Podríamos continuar enumerando ejemplos, pero los mencionados bastan para argumentar que procesamos lo que vemos, a través de complejos entramados culturales, históricamente contruidos. Las ciudades que habitamos dan cuenta de ello, más allá de la ciudad edificada, transitamos cotidianamente por una ciudad imaginada; ambas se entrecruzan en una doble espiral, modificándose entre sí constantemente³. Existe una representación de Campeche que engloba en su interior las diferentes percepciones,

-
- 1 La relación imagen-espectador es compleja y se ha analizado desde varios enfoques, para este trabajo tomamos el concepto *percepción visual* desarrollado por Jaques Aumont (1992) en *La imagen*, pp.17-32. Respecto a la decodificación del entorno a partir de nuestros esquemas culturales véase Gruzinski, 1994, pp. 7-16.
 - 2 Diminutivo de *huaya* (*Melicoccus bijugatus*), fruta de climas tropicales americanos, conocida también como guaya, maco, mamoncillo y papamundo, entre otros nombres.
 - 3 Respecto a la construcción de la imagen de la ciudad, Kevin Lynch (1998) plantea que “parece haber una imagen pública de cada ciudad que es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales. O quizás lo que hay es una serie de imágenes públicas, cada una de las cuales es mantenida por un

incluso aquellas contradictorias. Se encuentran ahí contenidas la ciudad mercancía, la habitacional, la del comercio, la histórica, etcétera. ¿Cómo es esta ciudad imaginada?, ¿de qué está hecha?, ¿quiénes participaron en su invención? Paradójicamente, la imagen construida, que aspira a contenerla, apenas abarca una pequeña área de la superficie total de la urbe edificada. En términos generales, para propios y visitantes, corresponde a la zona declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999 (Ciudad histórica, 2020), además de los llamados barrios tradicionales (planos 1 y 2).

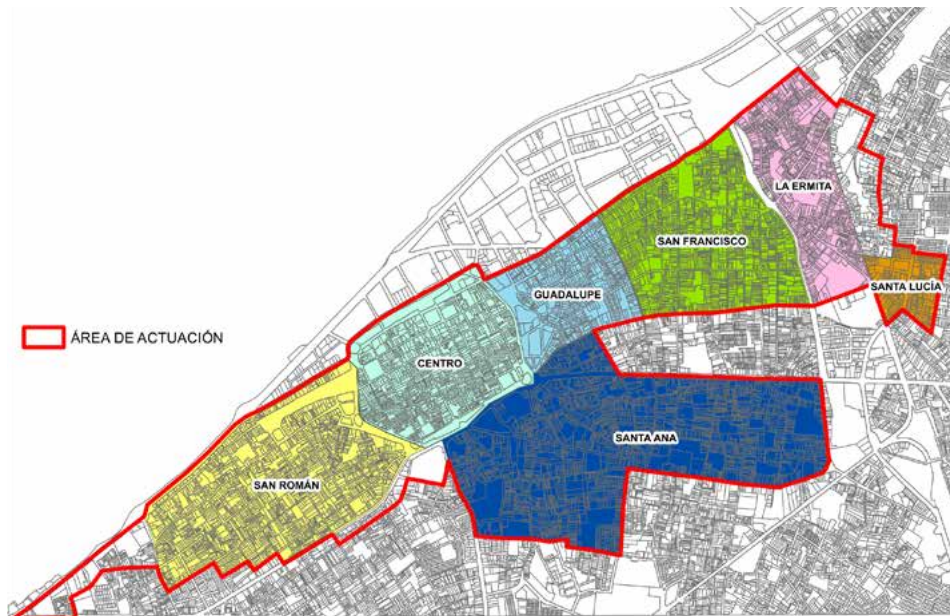


Figura 1. Zona de Monumentos Históricos y Barrios Tradicionales. Plano de elaboración propia, basado en el Programa Parcial del Centro Histórico y Barrios Tradicionales del Ayuntamiento de Campeche, 2002

Más allá de su extensión, si nos referimos a sus rasgos distintivos, de acuerdo con la publicidad impresa y digital, que busca atraer visitantes, se trata de un importante puerto colonial,

número considerable de ciudadanos" (p. 60). En el caso de la ciudad de Campeche, nos encontramos frente a la segunda opción, toda vez que se trata de una serie de imágenes y discursos construidos desde instancias oficiales.

de valor inigualable en cuanto conserva casi intactos ejemplos de arquitectura militar de los siglos XVII y XVIII, con casas que mezclan influencias del sur de España con el estilo más caribeño, y un plano urbanístico de una ciudad colonial barroca. [...] Su boyante economía durante la época colonial era alimentada por el comercio marítimo con la metrópoli (Estado de Campeche, 2020).

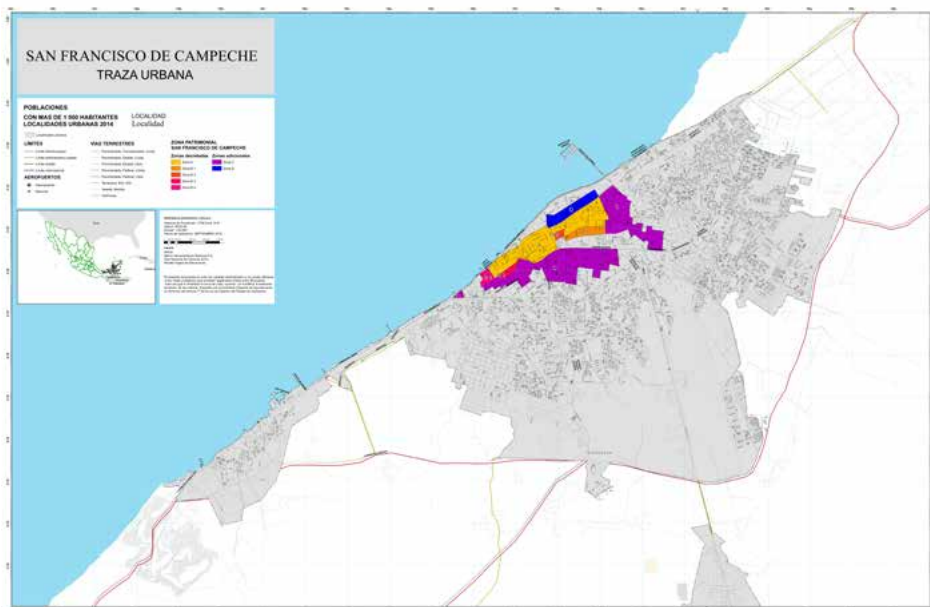


Figura 2. Plano de la estructura urbana de la ciudad de San Francisco de Campeche con base en el marco geoestadístico, 2015. ©INEGI

Con ligeras variantes esta descripción se repite en diferentes sitios de promoción turística y se ofrece de forma habitual durante los distintos recorridos y visitas guiadas por la ciudad. En ellos, enlazada a la riqueza del puerto, casi como una consecuencia inevitable y protagonista única, aparece la figura del pirata:

San Francisco de Campeche fue fundado en 1540 por Francisco de Montejo el Mozo, como un nuevo acceso a la península de Yucatán y muy pronto fue objeto de repetidos ataques de piratas (Campeche, Ciudad Fortificada, 2020).

La ciudad de San Francisco de Campeche se podría explicar a través de su fisonomía, y de su recinto amurallado, que presenta bastiones, muros, torres de vigilancia y puertas que trataban de resistir los interminables ataques de los piratas como el hostigador Sir Francis Drake, el pertinaz Henry Morgan, el corsario Mansvelt, o Laurent Graff, conocido como Lorencillo (Estado de Campeche, 2020).

Estos mismos elementos con referencias más específicas han circulado entre los habitantes del puerto desde mediados del siglo XX, tanto en la prensa, como en la historiografía local o en los discursos políticos y ceremonias cívicas. Ese pasado de abundancia, riqueza e importancia internacional se fue construyendo en la segunda mitad del siglo XIX, a medida que la crisis económica arreciaba y Campeche era desplazada como puerto, por Ciudad del Carmen, en el mismo estado, Sisal y más tarde Progreso, en el vecino Yucatán.⁴

Para mediados del siglo XX, ese pasado dorado, ya había tomado carta de naturalización y permeado en la sociedad de la época. En la canción *Las torres de catedral*, compuesta por José Narváez en 1940, convertida en el segundo himno campechano, famosa a nivel local y desde hace varios años, transmitida diariamente por una radiodifusora local al mediodía, Campeche se presenta como “la novia de los mares, vieja tierra colonial” (*Guitarra fácil*, 2020). En *Campeche*, el mismo autor hace una descripción idílica: “es azul su cielo, su mar es tranquilo, sus flores fragantes, radiante su sol ... Campeche, sultana que vive soñando en su ayer ... fue novia de un bravo pirata que nunca volvió ... Campeche es sultana que el mar embrojó” (*Cantares*, Campeche, 2020).⁵

En los ejemplos anteriores, distantes entre sí casi setenta años, podemos apreciar la vigencia y continuidad de la idea de un pasado dorado, una época anterior de abundancia, personificada en el pirata, para entonces convertido en un personaje romántico; lejos de sus características históricas, aparece como una presencia anhelada. Las canciones nos muestran una ciudad lánguida como suspendida en el tiempo, a la espera de algo o de alguien que la sacuda de su letargo.

4 Sobre la construcción de este pasado mítico, véase García (2010).

5 Si bien para entonces este relato se reproducía en medios oficiales, hemos elegido estas canciones debido a que muestran la penetración y apropiación social del relato. Además, estas y varias piezas más del autor continúan ejecutándose y reproduciéndose en numerosos actos cívicos y culturales. Por mencionar un ejemplo, *Las torres de catedral*, año con año cierra el concierto navideño, como queda registrado en la prensa.

Campeche turístico

En principio la ciudad es el espacio colectivo por definición y lo es aún más en el caso de la ciudad representada, aquella construida sobre lo edificado pero que contiene elementos simbólicos, algunos evidentes a los visitantes e incluso resaltados para ellos, mientras que otros solo son descifrables por sus pobladores. ¿A quién le pertenece esta ciudad?, ¿cómo y quiénes se apropian de ella? El proceso por el que se construye dicha representación no es aleatorio ni inocente, responde a los proyectos, intereses y visión de los grupos en el poder; aunque tampoco es necesariamente un plan estructurado por ellos para apropiarse del espacio considerado patrimonial. En muchas ocasiones consiguen que esta representación tenga un peso importante en las formas de transitar, relacionarse con, habitar e incluso pensar la ciudad. Estas construcciones a partir de imágenes acotadas y predefinidas, que muchas veces corresponden a proyectos políticos e intereses económicos, necesariamente excluyen a todo aquello que no coincida con el formato propuesto.⁶

En este proceso no toda la mancha urbana juega el mismo papel, solo ciertos lugares alcanzan ese estatus y conforman la ciudad-símbolo. El centro histórico de Campeche continúa siendo un referente espacial y cultural tanto para los habitantes de la ciudad como para quienes transitan, ya sea por divertimento o por necesidad. En este caso hablamos de un espacio relativamente pequeño, menos de cuarenta manzanas, donde, desde su fundación hispánica en el siglo XVI y hasta el día de hoy, se han conjugado poder e identidad. Ahí se establecieron los poderes económico, político y social, junto con las expresiones urbano-arquitectónicas correspondientes. Alrededor de este espacio fundacional, a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado se articularon dos proyectos, la identidad y el turismo, con enorme peso en las políticas públicas estatales, por ya casi sesenta años.

Alberto Trueba Urbina, gobernador de 1955 a 1961, propuso como eje de su administración el proyecto Campeche Nuevo, uno de cuyos elementos principales era impulsar el turismo como actividad económica prioritaria. Tal y como ocurre actualmente, no eran pocas las voces locales que comulgaban con la idea del Ejecutivo, acerca de que el turismo podría ser la tabla de salvación que Campeche necesitaba. Esta, además, se encontraba al alcance de la mano, apenas era necesario que los campechanos se esforzaran por conseguirlo, mediante la conjunción de esfuerzos entre los sectores público y privado.

6 Sobre los problemas y discusiones respecto al diseño y cambios en los espacios urbanos, véase Gorelik, 2004, pp. 225-244.

El artículo “Ciudad del ocio y del progreso” de Víctor Montejo Godoy (respetado médico, reconocido como un hombre *culto*, según los parámetros de la época, solía escribir en los principales medios impresos de la ciudad) ilustra con claridad dicha idea: “Hoy, en estos momentos, Campeche se dispone, se prepara para ser un centro turístico, un centro de atracción general [...]. Campeche cual ave Fénix renacerá de sus cenizas. Todo depende de nuestro gobierno y de nuestro pueblo” (Montejo, 1956, p. 13).

Los grupos dirigentes campechanos partían de una premisa básica: la ciudad en particular y la entidad en general contaban con los atractivos naturales y culturales suficientes para atraer viajeros del país y del extranjero. En este sentido, era necesario un programa bien estructurado, que lograra coordinar a los sectores público y privado, para la indispensable tarea de invertir en la infraestructura necesaria, que permitiese brindar a los hipotéticos visitantes, servicios de comunicación, transporte y hospedaje.

Al respecto se tomaron diversas medidas, como el rescate del *folclor*, término utilizado en la época para referirse a las costumbres y tradiciones, pero considerándolas como cuadros estáticos que debían ser exhibidos.⁷ En ese tenor, se delinearon el traje “oficial” de la campechana y su contraparte masculina; se instituyeron los bailes folclóricos locales, en ritmos y coreografía distintos a la *jarana*, que se bailaba en las fiestas tradicionales de la población maya (quizá porque para ese entonces, a nivel local y nacional, esta se encontraba muy relacionada con la imagen del vecino estado de Yucatán). Que todos estos aspectos tuvieran una vertiente de *consumo* para los visitantes, no los excluyó de ser elementos a través de los cuales se intentó construir una identidad campechana, la cual se esperaba que fuera capaz de permear a todos los habitantes del estado.⁸

En la persecución de hacer realidad para Campeche la industria sin chimeneas, el gobierno destinó recursos a restituir aquellos puntos que pudieran ser de interés para los turistas, como la puerta de mar, derribada en las primeras décadas del siglo XX. La nueva construcción fue una réplica bastante parecida a la original, con una salvedad: la nueva puerta, gracias a los terrenos ganados al mar, se encuentra hasta el día de hoy, rodeada de tierra.

7 Por *folklorización* nos referimos a la apropiación de elementos culturales de una comunidad determinada, no como una forma de reconocimiento a la diferencia, sino como una representación esquematizada. Al respecto, cfr. Bastos, 2007, pp. 363-369.

8 El proceso de construcción de la identidad campechana, entendido como crear una población que se sienta identificada con elementos culturales comunes, ha sido lento, complicado y con escasa penetración más allá de la ciudad colonial. Sobre el tema de la construcción de identidad a partir del relato histórico, cfr. Hobsbawm, 2002, pp. 7-21.

Si bien no pretendemos negar el papel que como discursos políticos e identitarios suelen jugar las reedificaciones históricas, en el caso que nos ocupa podemos decir que se trató principalmente de una restitución escenográfica de la muralla, pensada por su atractivo turístico. Por lo menos así parece indicarlo el que, sin grandes muestras de oposición, fuera derribada una vivienda del siglo XVIII, para construir en ese solar el Hotel López, hasta hoy existente. Este establecimiento fue uno de los pocos proyectos hoteleros que se concretaron en el antes mencionado período. El edificio se encuentra ubicado en el recinto intramuros, de estilo modernista, acorde a las tendencias arquitectónicas y decorativas de la época, sus balcones interiores siguen los sinuosos trazos del *art decó*.

Con base en lo anterior podemos considerar que, a pesar de estos elementos de reminiscencia, el proyecto buscaba más un cambio radical en la fisonomía urbana que devolverle a la ciudad su antiguo esplendor, como sería el objetivo de diferentes gobiernos tres décadas después. En su mayor parte, se edificó una nueva ciudad alrededor de la histórica. De esta forma la enmarcaba para el turismo y al mismo tiempo proporcionaba a los habitantes nuevas vialidades, espacios públicos y áreas habitacionales modernas y cómodas. El proceso fue más lento de lo esperado, el surgimiento del Campeche Nuevo consumió prácticamente tres periodos sexenales, con sus respectivos cambios en el gobierno estatal.

El proceso de desplazamiento de los residentes del centro histórico fundacional hacia la zona conocida como el Campeche Nuevo y la segregación de los que permanecieron inició con el dinámico crecimiento poblacional de la década de los setentas y con la enorme expansión de la urbanización que derivó de ello, y que redefinió el entorno urbano con una clara diferenciación entre la ciudad moderna y la vieja, y a una nueva apuesta oficial por una política de planeación urbana que poco o nada se expresaba a favor de la concepción del centro histórico desde lo público, desde la lógica de la centralidad urbana que porta, y del espacio público que construye ciudad, promoviendo, sin quererlo, el deterioro material, económico y social.

El recinto amurallado adquirió un carácter fuertemente popular, manteniendo una vida activa a través del empleo formal y también del informal, al cual se le agregó por un tiempo un grado de inseguridad. El proceso fue una variante de lo que algunos autores han denominado modelo criollo de gentrificación, donde quienes ocupan el espacio son otro tipo de usuarios, empleados, comerciantes, clientes, turistas (Hiernaux, 2014, p. 67). Este fenómeno se fue replicando en los barrios tradicionales, iniciando en la contigüidad del recinto amurallado y extendiéndose concéntricamente.

El recinto amurallado, cultura sin habitantes

El relato histórico identitario, reelaborado bajo la idea de la campechanidad, cobró fuerza a partir de 1980. Su punto de partida es una época dorada de riqueza comercial portuaria, de la cual dan fe la muralla y, en una versión idealizada, los ataques piráticos. Aunque se ubica en la Colonia, este pasado mítico no tiene una temporalidad acotada, se trata de un relato que ancla la identidad a la ciudad capital del estado, sobre todo a la idea del puerto. El himno campechano apunta textualmente: “Tú Campeche, la madre querida, de marinos audaces valientes” (*Letra Himno*, 2016). Esta simbiosis ciudad-identidad ha orientado las reconstrucciones, restauraciones y edificaciones del centro histórico, en un afán de hacer coincidir la ciudad edificada con la ciudad símbolo, vínculo entre el presente y el pasado.

Lo anterior explica el empeño puesto por las sucesivas administraciones gubernamentales, desde la década de los ochentas, por rehacer y construir parques, plazas, edificios y hasta lienzos de muralla, imitando los de antaño. Tras varias décadas han logrado edificar física y visualmente un reflejo claro y aceptable del Campeche mítico. El recinto se asume y publicita como colonial ante propios y extraños; idea a la que abonó la declaratoria de patrimonio cultural. Este fenómeno no es exclusivo de Campeche, ocurre en otras ciudades mexicanas.

No importa que se trate en su mayor parte de una ciudad decimonónica y de principios del siglo XX. Sólo por citar algunos ejemplos, el Teatro de la Ciudad y la Alameda, ambos de nombres Francisco de Paula y Toro, se construyeron alrededor de 1830; los parques de los barrios tradicionales como San Román, Guadalupe y la plaza principal adquirieron un aspecto similar al que hoy lucen, durante las dos primeras décadas del siglo XX. Fue también durante este período que las casas se hicieron más grandes, a algunas se les construyó un segundo piso y casi todas fueron ornamentadas con detalles propios de la época. El higienismo dejó su huella en el derrumbe de varios tramos de muralla y el primer malecón.

Esta ciudad-reliquia, *re-hecha, re-construida* es también un lugar de tránsito. Diferentes grupos sociales son recibidos en horarios específicos, los burócratas, algunos comerciantes y sus clientes van paulatinamente abandonando el recinto conforme avanza la tarde. Con la noche llegan los visitantes ideales, aquellos con el poder adquisitivo para consumir en los restaurantes y bares instalados en fechas recientes. Hay otros cuya presencia resulta siempre sospechosa y son desalojados constantemente; algunos consiguen ser reubicados, pero otros, como las y los

indígenas migrantes, son reiteradamente expulsados; su presencia “desprestigia” la ciudad perfecta, ordenada, escenográfica.⁹



Figura 3. Imagen urbana, postal distribuida por el Gobierno del Estado de Campeche, 1998

Por otra parte, en la búsqueda de una reapropiación identitaria de la ciudad histórica por parte de los habitantes de la capital, se promueve como política democratizadora, realizar eventos como conciertos, exposiciones, casi todos gratuitos,¹⁰ bajo

9 Como en muchas otras ciudades, el tema de los vendedores ambulantes suele aparecer cada tanto en la prensa y genera continuos debates en las redes sociales. En particular en torno a aquellos considerados *tradicionales*, que ofrecen frutas, helados o artesanías.

10 Se trata de una práctica gubernamental que lleva realizándose cerca de veinte años. Para una mejor idea del tipo y número de espectáculos puede consultarse el programa del 22° Festival Internacional del Centro Histórico de Campeche (*Se engalana*, 2019).

el razonamiento de que, al ser ocupados a través de eventos, los espacios y edificios patrimoniales, la ciudadanía automáticamente apreciará su valor intrínseco, se apropiará de ellos y en consecuencia, buscará la manera de conservarlos. Por medio de esta recuperación momentánea y de los consensos que genera, se abona a la imagen pública de los funcionarios en turno; si bien el cuidado y conservación de los inmuebles continúan sujetos a numerosos factores, presupuestales y de regulación. Esta política aparentemente inclusiva en realidad marca una apropiación remota, un tránsito efímero que convoca sólo a ciertos sectores, la mayoría de clase media y alta, toda vez que la participación y asistencia a dichos eventos por parte de los pobladores de la periferia está sujeta, entre otros factores, a los horarios y tarifas del transporte público. Por otra parte, por su propia naturaleza, dichos eventos contribuyen a la sacralización del espacio al transformarlo en escenario y telón de fondo, despojándolo, aun sea momentáneamente, de su significado cotidiano.

Como ya mencionamos a diferencia de su pasado mítico, el estado de Campeche, desde su creación, ha sido bastante pobre, no cuenta con grandes industrias, tiene escasa población y aún hoy el principal motor de la economía es el gasto público. En los dos siglos anteriores enfrentó crisis recurrentes, a medida que los productos de explotación como el palo de tinte, las maderas preciosas, el chicle, el camarón... se agotaban sucesivamente, o eran desplazados del mercado internacional. Por otra parte, fueron esas precariedades las que hicieron posible que el centro histórico conservase buena parte de sus edificaciones históricas. En este escenario podemos comprender la permanencia que ha mantenido por más de sesenta años la idea del desarrollo turístico como tabla de salvación y que se apuesta por ella desde los ámbitos público y privado.

De ahí el entusiasmo y compromiso que despertó la idea del turismo cultural. Se trata de un enfoque que ve en los centros históricos un bien comercializable, con potencial para el desarrollo económico, vía el establecimiento de industrias culturales, turísticas e inmobiliarias, gira alrededor de su conservación y usufructo, convirtiéndolos en mercancía que se ofrece al visitante y a ciertos sectores sociales.¹¹ En el entorno local, lo anterior se tradujo en un modelo que apuesta por un centro histórico como atractivo turístico, casi un

11 El *turismo cultural* es definido por el ICOMOS en la Carta del Turismo Cultural, como “aquella forma de turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos” (Consejo, 1976, 1). El turismo cultural ha sido muy socorrido por los gobiernos locales para lograr un mayor desarrollo económico, pero, si bien significa una derrama económica, cuando no se cuenta con las

parque temático, posee claros tintes elitistas ya que requiere homogenizar y estandarizar. Por otra parte, la declaratoria de la Unesco fortaleció la idea, en ciernes desde 1950, del recinto patrimonial como un recurso explotable,

Con el objetivo de mejorar la imagen urbana del recinto intramuros, a principios de los años ochenta del siglo pasado se inició el proyecto para cablearlo de manera subterránea, lo que derivó, junto con el grado de conservación en el que se encontraba toda la zona, en la declaratoria federal de “Zona de Monumentos Históricos” en el año de 1986.

Tanto el proceso arriba mencionado, como el plan, que alguna vez se echó a andar, de convertir la zona patrimonial en un gran museo,¹² pueden ser vistos como sucesivos acercamientos, en la búsqueda por contar con una gran escenografía especialmente diseñada para el turismo. Esta política se expresa en la construcción de algunos museos y centros culturales, pero principalmente en elementos como el fortalecimiento de equipamiento hotelero; en el aumento y mejora de los servicios turísticos; en el apoyo a la infraestructura para el consumo, como el cierre al tránsito vehicular de algunas vialidades, a fin de incentivar su uso recreativo, específicamente para que bares y restaurantes puedan colocar mesas en la vía. Esta forma de usufructo posee claros tintes elitistas, que ha requerido la erradicación del comercio ambulante, el cierre de supuestos tugurios. Paradójicamente estas medidas han terminado por desdibujar las particularidades de la ciudad de Campeche, al homogeneizarla —incluso cromáticamente— con varios de los destinos nacionales para el turismo cultural, convirtiendo a los vestigios del sistema defensivo, la muralla, en el único rasgo distintivo.

Esta lógica de la ciudad mercancía busca posicionar el centro histórico y en menor medida los barrios tradicionales como un producto exclusivo para los grupos sociales que buscan diferenciarse de otros, mediante la adquisición de bienes y servicios exclusivos y segmentados. Los visitantes y residentes ideales cuentan con alto poder adquisitivo. No obstante, ha convertido a los pocos moradores tradicionales que aún permanecen, en *intrusos*. Quienes ahí habitan lo hacen bajo acoso monetario, rentas

regulaciones y medidas de contención adecuadas ocasiona, entre otros problemas, el desplazamiento de los residentes tradicionales y la destrucción de las formas de vida locales. Para un desarrollo más amplio del concepto *turismo cultural* y sus implicaciones, véase Santana, 2003.

12 De acuerdo con Dèotte, se trata de un “proceso por el cual los monumentos y sitios históricos son excluidos de la dinámica cotidiana de la ciudad, a partir de ostentar el estatus de arquitecturas distinguidas, para incorporarlos al mundo del consumo cultural” (Dèotte en Sepúlveda, 2019, p. 146).

cada vez más elevadas, dificultades de acceso, problemas en el abasto de agua, ruido excesivo a cualquier hora, etc. Desde esta óptica esos pocos moradores tradicionales que aún permanecen son barreras que frenan el desarrollo económico, y como no son piratas, ni ricos comerciantes, debilitan el relato histórico, pues se trata de una presencia incómoda frente a la que las autoridades no saben cómo reaccionar, situación que lleva a constantes conflictos entre los diferentes usuarios del recinto histórico, que ocasionalmente son cubiertos por la prensa local.

Si, por un lado, la actividad turística produce espacio urbano, por otro, se alimenta de su consumo (Brito, 2003). Los agentes urbanos promotores y ejecutantes de las intervenciones en materia de renovación urbana de la zona han sido primordialmente del mundo gubernamental o privado-empresarial, dejando con ello a propietarios y usuarios prácticamente al margen, y de ello lo que se vislumbra son pequeñas o grandes obras y acciones, así como servicios públicos, poco o nada útiles a quienes allí viven o usan la zona. Como afirma Carrión (2009) en estos casos el mercado poco a poco va tomando las riendas en el desarrollo urbano de la ciudad histórica por encima de las políticas públicas, en tanto el rol de los gobiernos locales debe ser enfocarse en buena medida en los procesos de descentralización (localización) y la privatización (mercado). Para el caso de Campeche la tarea gubernamental ha llegado a ser de tal magnitud debido a la prisa por construir un espacio urbano apropiado para el turista, que sobreactúa en la zona, en tanto los habitantes y los usuarios se han transformado de agentes actuantes a espectadores pasivos.

Para Álvarez (2019), la acción gubernamental no ha ido de la mano de la sociedad civil; se ha encargado de mantener la concepción de patrimonio como “conjunto monumental” en el marco del “modelo urbano de la renta” que entiende el espacio en su dimensión cualitativa (p. 6). De esta manera ha supuesto desposeer a los usuarios o propietarios de los bienes patrimoniales para reconstruir, nuevos valores inmobiliarios. Como refiere Álvarez (2019), se ha impuesto la idea que hay que actuar sobre el conjunto con el objetivo de mejorarlo, de reutilizarlo, haciendo de la rehabilitación urbana el mecanismo prioritario de intervención, cambiando los mecanismos que, hasta entonces, habían impulsado su desarrollo, ocupación y crecimiento. Derivados de esta forma de gestión gubernamental, hoy en día tenemos dos fenómenos de uso: desde las ocho de la mañana hasta las siete de la tarde llega una gran cantidad de personas para realizar distintas actividades propias de la función central; un uso intensivo de este territorio. A partir de esa hora y hasta las ocho de la mañana siguiente, salvo la calle 59, con su uso netamente comercial, de bares y restaurantes, sobre todo, el resto de la ciudad intramuros y los ejes conectores hacia los barrios, se transforman en una centralidad

fantasmal, vacía. De allí que el centro fundacional pierda habitabilidad y la ciudad pierda espacio, sin que existan políticas que implementen algunas medidas compensatorias.



Figura 4. Calle 59, antes de ser intervenida por los programas gubernamentales. Foto: Aída Casanova, 1992

Esta ausencia de los habitantes del área patrimonial en los planes que se tejen alrededor del mismo se expresa también visualmente. En muchas de imágenes que se generan para promocionar el recinto amurallado aparece una ciudad vacía, sin habitantes (figura 1). Lo que se percibe, en las noches, un centro histórico desolado, tiene bases demográficas. En el interior del recinto amurallado se ha venido dando un descenso notable de la población. En el 2005, según datos del Censo Intercensal del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), poblaban la zona 1,325 habitantes; en 2010, según cifras del Censo de Población y Vivienda del mismo INEGI, eran 1,103, y para el censo intercensal del 2015, esta cifra descendió a 918 habitantes. Si el decremento sigue a este ritmo, las estimaciones indican que para el 2030 habitarían la zona 530 personas. Los barrios siguen la misma dinámica, estimándose que en algunos de ellos la población podría descender hasta en un 40% (Censos y Conteos, 2020).

El patrimonio ajeno

Entre los datos que aporta el balance de la política de rehabilitación del área se aprecia el del incremento del valor económico de la zona patrimonial, que en algunos sectores, principalmente del recinto amurallado aunque también es posible verlo en los barrios tradicionales, el precio del metro cuadrado ha crecido exponencialmente a partir de la declaratoria. Con ello, se advierte la generación de una renta diferencial a favor de particulares y empresas que ha impulsado, en gran medida, un proceso de reemplazo de la población tradicional por un capital productivo. Hoy vemos, también, un cambio de estilo de vida de los nuevos actores que están habitando y usando el centro de la ciudad.

La vinculación entre turismo y mercado inmobiliario ha llegado a ser muy evidente en las últimas décadas, asumiendo mayor relevancia y originando parte de los procesos de desplazamiento voluntario o involuntario en el área patrimonial, incluso cuando este sector no ha crecido sustancialmente como se manifiesta en el discurso político, por lo que la multiplicación de infraestructura turística en esta zona obedece más a un tema especulativo, que a demanda real.

En el sector turístico, el que ha sido bandera de la promoción e intervención de la zona patrimonial desde la década de los noventa del siglo pasado, podemos apreciar que aun cuando entre 1995 y 2017 el número de visitantes se duplicó, el promedio de estancia se ha mantenido durante todo este tiempo en 1,4 noches (Datatur, 2020).

Buscando claramente inscribir a la ciudad patrimonial en la lista del Patrimonio Mundial, a mediados de la década de los noventa se dio paso a una fuerte institucionalidad patrimonial y, con ello, a significativos financiamientos públicos, siendo esta zona objeto de múltiples políticas de intervención urbana y arquitectónica, un retorno a dar prioridad a la urbe construida, siempre con una estrategia vinculante al turismo. Se trata de un proceso de inversión e intervención económica que se ha mantenido hasta el día de hoy, en el contexto de una nueva economía global, con un incremento sustancial de las ganancias, para la iniciativa privada y la participación de empresas nacionales y multinacionales. Los barrios, a diferencia del recinto intramuros, no han tenido la misma consistencia en las intervenciones urbano-arquitectónicas, pero sí han sufrido los efectos y se han visto inmersos en las tensiones y dinámicas de un proyecto monumentalista, aunque desde una posición de vulnerabilidad.

En este sector se aprecian claramente la presencia y persistencia de capitales destinados al desarrollo del alojamiento turístico, comercio especializado y servicios ligados no sólo al ocio y al turismo, sino también al nivel y a la calidad del consumo exigido por los

grupos de mayor poder tanto social como económico, ya sean locales, turistas o visitantes de trabajo. Dado que la prioridad ha sido el uso de suelo destinado al sector turístico, lo que vemos hoy es la transformación de antiguos inmuebles convertidos en hoteles, restaurantes de comida internacional, comercio de souvenirs y boutiques de ropa casual y típica estilizada. Un proceso al que se le ha denominado *boutiquización*.¹³

Cada día se abren nuevas instalaciones para hotelería, principalmente en la zona patrimonial, desde cadenas hoteleras hasta pequeños hostales y hoteles boutique, entre otros. El número de cuartos ha crecido en las últimas dos décadas sustancialmente y si a principios del siglo sólo se concentraba en el recinto intramuros, en la actualidad encontramos hoteles, hostales y hospedajes en los barrios tradicionales y en el malecón de la ciudad; el fenómeno de la economía colaborativa de hospedaje se ha dejado sentir y crece en gran medida, encontrándose hoy muchas posibilidades de alojamiento en toda la ciudad histórica.

Las antiguas casas, como ya señalamos, también alojan restaurantes, centros culturales, galerías, bares y boutiques, y podemos observar que la calidad se vincula directamente con determinados sectores de la zona patrimonial. Así, podemos localizar los mejores, y por ende más caros, dentro del recinto intramuros, alrededor de la plaza central y sobre los ejes de las calles 10, 12 y 59. Los pocos habitantes y el comercio tradicional que permanece, han sido orillados a quedarse en los límites del sector poniente de la zona. Y lo mismo sucede con los ejes conectores entre los barrios tradicionales y el recinto amurallado; mientras más se van alejando de núcleo central, menor es la calidad del comercio o servicio; un patrón que se repite en cada uno de los barrios patrimoniales. Hoy en día podemos apreciar una gran cantidad de inmuebles recientemente intervenidos y adaptados con gran lujo de acuerdo a las necesidades que imperan en la zona, misma que cada día está más lejos de las posibilidades económicas de la gran mayoría de los campechanos.

El tejido histórico y social urbano permanece amenazado por dos riesgos que han estado latentes por décadas, y en apariencia antagónicos entre sí: por un lado, la degradación física y marginalidad social, que los lleva a convertirse en sectores segregados y socialmente desplazados, y, por el otro lado, han sido motivo de un proyecto de tematización, entendiendo éste como un proceso de construcción de espacios de simulación, en los que el imaginario se expresa en la construcción de contenidos temáticos (Bellet, 2007),

13 Sobre el término *boutiquización*, veáse Carrión (2007).

en consecuencia se busca expulsar a la población que permanecía en ellos en aras de mejorar su competitividad en el mercado turístico.

Existen en México trece ciudades inscritas en la lista del patrimonio mundial, sobre ellas y a partir de su incorporación, han existido innumerables políticas públicas que se han caracterizado por el predominio de la inversión pública en la realización de obras y acciones tendientes a lograr el aprovechamiento turístico de estas zonas y/o su gentrificación, entendiendo a la gentrificación como un proceso de desplazamiento espacial de una población de menor perfil por otra de mayores ingresos y capital cultural (Lees et al., 2008, p. 210). Si usamos una analogía cinematográfica, diríamos que el centro histórico campechano, como muchos en México, parece condenado a oscilar entre el escenario del drama que retrata la desigualdad social, y el paisaje idílico de la comedia rosa.

Los datos sobre el turismo en México y a nivel mundial han acentuado su poder seductor sobre las principales ciudades mexicanas; las patrimoniales han conformado un bloque que ha sucumbido ante la bonanza que el turismo promete. Las transformaciones que el Estado Mexicano ha ofrecido como respuesta a las necesidades del modelo económico en materia turística han estado presentes en la forma de intervenir y ocupar las zonas patrimoniales. Estos cambios se dan dentro de un proceso de diferenciación tendiente a “tematizar” a las ciudades históricas, como una forma de hacerlas atractivas.

Por otro lado, a nivel nacional, durante las últimas décadas del siglo pasado se fue afirmando la idea de preservar las huellas del pasado con el fin de reforzar la identidad nacional o local, idea que permeó claramente en el imaginario político campechano, lo que originó una apuesta oficial por el rescate significativo de los monumentos y objetos creados en épocas anteriores, pero sin sustentarlo en la investigación que pudiera arrojar luces sobre los procesos históricos que los crearon.

El proceso de intervención en el centro histórico de Campeche ha tenido vaivenes desde sus inicios, con una política pública a favor de la atracción del turismo y una noción oficial de patrimonio limitada a calificar por calidad arquitectónica o histórica los inmuebles o bienes culturales inmersos en la zona patrimonial. En este sentido, por las características de la zona y para atraer el interés del turismo, se ha trabajado primordialmente, repetimos, en el espacio correspondiente al recinto amurallado, por lo que con las diferentes obras y acciones ejecutadas se ha construido la percepción en la ciudadanía, de que el valor patrimonial radica fundamentalmente en la zona intramuros, cosificándolo en la construcción de un capital turístico redituable a futuro.

La imagen de la ciudad histórica fue diseñada y plenamente construida como imagen para una postal. La otrora ciudad ricamente decorada en sus fachadas con fotografías,

retratos, anuncios de los productos que vendían los negocios, con una nomenclatura diseñada especialmente para ella, con mobiliario urbano acorde o no a las propias características de su arquitectura, con una colorimetría característica de las ciudades caribeñas, fue modificada de tajo para cumplir con los requisitos de marca que siguen las otras ciudades mexicanas del patrimonio mundial (figura 3).



Figura 5. Calle 8 con reedificaciones de diferentes épocas: Puerta de Mar (1957), primer lienzo de muralla (1995), segundo lienzo y cuerpo de guardia (2014). Foto: Aída Casanova, 2014

Por su condición física y degradación económica, que era palpable en la zona patrimonial, a raíz del crecimiento periférico que se daba en la ciudad, producto de las políticas de vivienda y de la fuerte migración del campo, esta zona había expulsado a más de la mitad de la población tradicional, que durante años había padecido por la conservación de sus predios y buscaba “mejores opciones de vivienda”. Así, el tejido histórico fue vaciándose y dando paso a un contenedor grande, vacío, listo para fungir como un gran escenario.

Esta situación generó una gran vacante urbana con las condiciones para la construcción de un imaginario de la nostalgia y el recuerdo, de la ciudad histórica que se requiere como catalizador de referencias, y que resulta el cobijo de los símbolos identitarios, y que por todo ello sirve de escaparate al mercado turístico.

Poco a poco las actividades funcionales y productivas del núcleo histórico fueron modificándose a partir de la pérdida de la población, y la consiguiente pérdida de la vida social sobre los espacios públicos; los inmuebles cada día sin uso fueron deteriorándose, algunos en gran medida, y muchos de ellos fueron ocupados para usos fundamentalmente administrativos. Los tres niveles de Gobierno ocuparon, poco a poco, muchos de los espacios otrora utilizados como viviendas. Observamos un claro proceso de transformación urbana, la construcción de una centralización sin centralidad, una zona, fundamentalmente el recinto amurallado, con una actividad inusual, un sector donde el ritmo de vida pasó a ser de prisa, individual y con un gran desarraigo.

Es bien sabido que el turismo urbano no sólo se encuentra vinculado al patrimonio a través de los museos y las tradiciones. Al mismo tiempo se alimenta de la vida urbana, de la cotidianidad de las áreas históricas, de sus espacios públicos, sus festivales y sus comercios, que absorbe en dosis masivas, aunque sea por apenas unos cuantos días. Así también porque la experiencia urbana en las áreas patrimoniales suele ser relajada, placentera y alude a la nostalgia de ciertos modos de vida. Quizá por ello, la principal estrategia que se ha fortalecido en estas últimas dos décadas y que hoy día ha permitido caracterizar a la zona patrimonial, es la estrategia sustentada en las demandas de cultura, historia y ambiente, que forman parte de los imaginarios románticos de las sociedades occidentales. En esta perspectiva, Hiernaux (2002, p. 10) deja de manifiesto la importancia que adquieren los imaginarios turísticos, para otorgarle sentido individual y social al hecho de viajar. Bertoncetto (2012, p. 213) por su parte, refiere que los imaginarios turísticos contribuyen no sólo a darle sentido al viaje, sino a definir qué modalidades turísticas, qué atractivos o qué lugares resultan adecuados o pertinentes para que el hecho turístico alcance su cometido.

El esfuerzo se ha centrado en la construcción de un aura particularizada hacia la característica espacial que diferencia a la ciudad de Campeche de las otras ciudades patrimonio mundial, el sistema de fortificaciones y la historia que sobre ella pesa: las invasiones y ataques de corsarios, piratas y filibusteros, a través de la conformación de un sistema de objetos y relaciones articulados entre sí, que otorgan al Gobierno la posibilidad de generar una gran producción turística a través de la publicidad y los productores turísticos.

A partir de la declaratoria como patrimonio mundial, la ciudad de Campeche se ha convertido en un destino turístico de importancia a nivel regional y nacional, y ha ido

adquiriendo incluso relevancia internacional, con la construcción de una marca turística centrada en la ciudad amurallada como el mayor atractivo turístico que la oficina de turismo del estado ha definido para tal efecto. Una de las representaciones más reiteradas es el de la ciudad de Campeche como puerto amurallado; representación que remite fundamentalmente a la costa y el sistema de fortificaciones de apoyo.



Figura 6. Reconstrucción de la muralla, tramo Circuito Baluartes, para lo cual se demolieron una fuente y un parque, y se modificó la vialidad. Foto: Aída Casanova, 2014

La ciudad que los turistas disfrutan es, en buena medida, el resultado de un proceso de decantación y acondicionamiento de la ciudad histórica que ha sido adecuada a una representación específica y a un imaginario determinado para ser disfrutado por los extraños. Los atributos de la ciudad que se han seleccionado para convertirlos en el atractivo turístico han resultado de las prácticas y representaciones elegidas por quien ha llevado a cabo tal selección: exclusivamente el ente gubernamental. El resultado actual

del panorama esbozado es una apropiación superficial y una desvinculación del centro con quienes habitan la ciudad.

Paulatinamente estas formas de pensar el recinto histórico, por un lado, como evidencia de un pasado lejano e impreciso y, por otro, como un producto económicamente explotable, permean y marcan los lineamientos de los planes y proyectos que sobre él se ejecutan, a la vez que estas intervenciones modifican las condiciones materiales, la apariencia visual y la propia construcción simbólica del espacio. La idea de la ciudad mercancía ha sido tan exitosa que, con frecuencia, escuchamos a los propios habitantes esgrimir el argumento “¿Qué van a decir los turistas?”, como si la ciudad se construyera solo para el disfrute del otro.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Alfonso (2019). “El patrimonio como categoría enraizada en el modelo urbano”, *Crítica Urbana*, 2 (7), 4-10.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Buenos Aires, Paidós.
- Bastos, Santiago (2007). “La ideología multicultural en la Guatemala del cambio de milenio”, pp. 211-378. En Bastos, S. y Cumes, A. (coords.). *Mayanización y vida cotidiana*, vol. 1, Guatemala, FLACSO, CIRMA, Cholsamaj.
- Bertoncello, Rodolfo (2012). “Los imaginarios de espacios distantes a partir del turismo”, pp. 205-222. En Lindón, A. y Hiernaux, D. (dirs.). *Geografías de lo imaginario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bellet, Carmen (2007). Los espacios residenciales de tipo privativo y la construcción de la nueva ciudad: visiones de privatopía, *Scripta Nova*, XI, 245, 1-120. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24508.htm>
- Brito, Eduardo (2003). A cidade, destino de turismo, *Revista da Faculdade de Letras, Geografia*, 19, 163-172. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/312.pdf>
- Campeche, Ciudad Fortificada*. Consultado en <https://campeche.travel/destinations/ciudad-fortificada/> (20/7/2020).
- Cantares, Campeche*. Consultado en https://www.conevyt.org.mx/promo_mevyt/la_palabra/cantares/campeche.pdf (23/7/2020).
- Carrión, Fernando (2007). “El financiamiento de la centralidad urbana: el inicio de un debate necesario”, pp. 9-21. En Carrión, F. (ed.). *Financiamiento de los centros históricos de América Latina y del Caribe*. Linconl Institute and Land Police. https://works.bepress.com/fernando_carrion/66/

- Carrión, Fernando (2009). "El Centro histórico como objeto de deseo", *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México*, 1, 2-25. <https://puec.unam.mx/pdf/seminarioschcm/spponencias/03.pdf>
- Ciudad histórica fortificada de Campeche*. Lista del Patrimonio Mundial, UNESCO. Consultado en <https://whc.unesco.org/es/list/895#:~:text=Campeche%20es%20una%20ciudad%20portuaria,protegerla%20contra%20los%20ataques%20navales>. (16/9/2020)
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). (1999). *Carta internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del turismo en los sitios con patrimonio significativo*. https://www.icomos.org/charters/tourism_sp.pdf
- Estado de Campeche*. Consultado en <https://www.turismomexico.es/estado-de-campeche/> (23/7/2020).
- García, Ivett (2010). "Campeche y el puerto, la construcción de un pasado mítico", pp. 153-175. En García, I. (coord.). *Campeche, una ciudad en la península*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche-CONACULTA-Comité Bicentenario y Centenario Campeche.
- Gorelik, Adrian. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Guitarra fácil, cancionero, Ejercicios de Música*. Consultado en <https://www.docsity.com/es/guitarra-facil-cancionero/5535815/> (5/5/2020).
- Hiernaux, Daniel (2002). Turismo e imaginarios, *Cuaderno de Ciencias Sociales, 123: Imaginarios sociales y turismo sostenible*, 7-36. <https://flacso.or.cr/publicaciones/123-imaginarios-sociales-y-turismo-sostenible/>
- Hiernaux, Daniel y Carmen González (2014). "Patrimonio y turismo en centros históricos de ciudades medias", *URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(2), 111-126. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/hiernaux_gonzalez/253
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2020). Censos y Conteos. <https://inegi.org.mx/programas/ccpv/cpvsh/>
- Lees, Loreta, Slater, Tom y Wyly, Elvin (2008). *Gentrification*. London, Routledge.
- Letra Himno*. Consultado en <https://www.campeche.gob.mx/campeques/letra-himno> (20/7/2020)
- Lynch Kevin, (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Montejo, Víctor (30 de marzo de 1956). "La ciudad del ocio y del progreso". *Campeche Nuevo*, 4, 13.
- Santana, Agustín (2003). Turismo cultural, culturas turísticas, *Horizontes Antropológicos* 9, 20. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832003000200003

Sepúlveda, Sebastián (2017). El Estado del Arte sobre Centros Históricos en Ciudades Mexicanas, pp. 133-168. En Pineda, A. y Velasco, M. (coords.). *Ciudades y Centros Históricos: los retos de la vivienda y la habitabilidad*. México, UNAM. <http://www.red-centros-hist.unam.mx/assets/cych-v1.pdf>

Secretaría de Turismo. (2020). Datatur. Análisis integral de turismo. https://www.datatur.sectur.gob.mx/ITxEF/ITxEF_CAM.aspx

Se engalana Centro Histórico de Campeche para su 22° Festival Internacional. (28 de noviembre de 2019). Consultado en [https://www.gob.mx/cultura/prensa/se-engalana-centro-historico-de-campeche-para-su-22-festival-internacional#:~:text=Del%201%20al%2031%20de,de%20Campeche%20\(FICH\)%202019](https://www.gob.mx/cultura/prensa/se-engalana-centro-historico-de-campeche-para-su-22-festival-internacional#:~:text=Del%201%20al%2031%20de,de%20Campeche%20(FICH)%202019)

Capítulo III

Paisaje, saberes y sabores



El mezcal: patrimonio cultural de México

Mezcal: Cultural Heritage of Mexico

Mari Carmen Serra Puche

Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Lazcano Arce

Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Durante mucho tiempo se pensó que la única bebida alcohólica que conocían los pueblos prehispánicos de Mesoamérica era el pulque, hecho de savia de maguey fermentado. Sin embargo, los datos encontrados en las excavaciones de Nativitas, ubicadas en una de las zonas monumentales de Xochitécatl y Cacaxtla en el estado de Tlaxcala (México), parecen indicar que destilaron mezcal en esta área antes de la llegada de los españoles. Cuando se excavaron unidades de vivienda del Período Formativo de mediados y finales (400 a. C. a 200 d. C.) y del Período Epiclásico (650 d. C.- 650), los arqueólogos encontraron hornos de tierra y piedra junto a varias casas. Según estudios de laboratorio, sabemos que estos hornos se utilizaron para cocinar y también para transformar física y químicamente el corazón del maguey. Un análisis de los hornos excavados y del contexto en el que se encontraron sugiere que estamos tratando con un complejo de artefactos posiblemente creados para producir mezcal. Además de decirnos que fueron utilizados para cocinar maguey, un análisis químico del contenido de los hornos indica que los habitantes quemaron pino como combustible.

Palabras clave: Agave, mezcal, prehispánico, Maguey, Xochitécatl, Tlaxcala, unidades habitacionales, destilación

Abstract

For a long time, it was thought that the only alcoholic beverage the pre-Hispanic peoples of Mesoamerica knew was pulque, made from fermented maguey sap. However, data found

← En la página anterior: *Agave karwinskii*, Cuicatlán, Oaxaca. Foto: Carlos Lazcano, 2000. ©Ruta del Mezcal-Universidad Nacional Autónoma de México

at the Nativitas digs, located in one of the Xochitécatl and Cacaxtla monumental zones in Tlaxcala state, seems to indicate that they distilled mezcal in this area before the arrival of the Spaniards. When housing units from the mid- and late Formative Period (400 B.C. to A.D. 200) and from the Epiclassical Period (A.D. 650-950) were excavated, archaeologists found earthen and stone ovens next to several houses. Based on laboratory studies, we know that these ovens were used for cooking and for physically and chemically transforming the heart of the maguey. An analysis of the excavated ovens and the context in which they were found suggests that we are dealing with a complex of artifacts possibly created to produce mezcal. In addition to telling us that they were used for cooking maguey, a chemical analysis of the ovens' content indicates that the inhabitants burned pine as fuel.

Keywords: Agave, Mezcal, pre-Hispanic, Maguey, Xochitecatl, Tlaxcala, Housing units, Distilling

A lo largo de la historia, el romance entre las bebidas espirituosas y el ser humano ha sido intenso y tormentoso. El consumo de bebidas alcohólicas, además de ser un elemento significativo en la alimentación de la humanidad, también es piedra angular de los rituales y la economía política de las sociedades tempranas.

En Mesoamérica existen indicios que sugieren la presencia de diversos rituales relacionados con la celebración de festines, conductas de hospitalidad e invocación de deidades y, al igual que ocurrió en otros lugares del mundo, allí también la producción de bebidas formaba parte de un proceso con el cual, probablemente, las elites expandían su control sobre los oficios, al tiempo que elaboraban e imponían símbolos y creaban mecanismos para manipular los excedentes económicos del estrato basal de la sociedad.

Con seguridad los festines pudieron celebrarse como elementos implícitos en las ceremonias de inauguración, las bodas dinásticas, la distribución del botín, producto de incursiones, o como resultado de negociaciones durante las expediciones organizadas. Asimismo, hubo otro tipo de celebraciones, en las que estarían presentes las bebidas alcohólicas: los convites colectivos ofrecidos a la comunidad para conmemorar acontecimientos relevantes, los ágapes brindados a los trabajadores a guisa de recompensa al finalizar algún proyecto u obra colectiva (edificios, acueductos, templos), los agasajos a los fieles durante ciertos ceremoniales y, asimismo, los banquetes para los aliados políticos. Prueba de lo anterior es la abundante literatura que nos ha legado una multitud de autores en el curso de los siglos. En este sentido, conviene revisar el uso de las bebidas alcohólicas que hemos registrado en la investigación documental de las fuentes literarias, históricas e historiográficas en México, en las cuales aparece de manera reiterada.

El mezcal, una bebida mesoamericana

Todas las sociedades han fabricado y consumido sus propias bebidas que, a su vez, han generado espacios, usos y costumbres asociados a ellas. Concretamente en el ámbito geográfico de la actual República Mexicana, en época prehispánica existían diversas bebidas alcohólicas conseguidas a través de la fermentación de vegetales, entre los cuales el más conocido es el agave, en sus diversas subespecies (figura 1).

Las bebidas mencionadas con mayor recurrencia en los relatos testimoniales y en las crónicas de viaje son las obtenidas de la simple fermentación del *Agave salmiana*, así como del fermento y destilación de otros agaves; es decir, el pulque y el mezcal, respectivamente. Como puede colegirse de estos datos, el maguey o agave fue una de las plantas

más importantes en el México prehispánico y de las que mayor asombro causó entre los cronistas y exploradores que se aventuraron en el Nuevo Mundo.



Figura 1. Mapa distribución de especies. Como parte de un amplio trabajo de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio) Jorge Larson coordinó la elaboración de un mapa donde se señala la distribución de las diferentes especies de magueyes que posee México, y cuáles son las más importantes para la producción de la bebida del mezcal, 2016. ©Conabio

El maguey (*Agave sp.*) es la materia prima del pulque y del mezcal. Esta última bebida se conoce en México con diferentes nombres según el enclave geográfico, la especie del agave y el clima. Así, en el estado de Sonora hablaremos de bacanora, en el de Durango de mezcal, en el de Chiapas de comiteco y *pox* (elaborado ahora con caña), en el de Nayarit de raicilla o barranca, en el de Colima de tuxca o quitupan, en el de Jalisco de tequila, etc. También extraído del maguey, pero con características que restringen su consumo, tenemos constancia del “trago”, como llaman al mezcal en Mitla. Si bien ahora, por su incremento y destacado consumo en lugares nuevos como zonas urbanas y metrópolis, existe polémica sobre su denominación de origen.

En el libro *Alcohol en el México antiguo*, Henry J. Bruman hace una revisión de documentos históricos y muestra los resultados de los estudios etnológicos relacionados con las bebidas alcohólicas fabricadas por diversos grupos indígenas. Su investigación abarca desde el río Gila, en Arizona, hasta el sur del istmo de Panamá. El autor divide la producción de bebidas alcohólicas en México en seis áreas culturales, y señala que la del mezcal corresponde a las regiones en las que se hablan el tahue, el cora, el totorame, el otomí y el náhuatl. Según Bruman, en las regiones de México y Centroamérica, el cultivo del maguey fue definitivo para la fabricación de mezcal, que es conocido en distintas regiones con diferentes nombres, como ya señalamos antes. También reporta el uso de grandes hornos para el cocimiento de piñas de agave en los estados de Sonora, Sinaloa, Durango, Nayarit, Zacatecas, San Luis Potosí, Jalisco, Colima, Michoacán, Hidalgo, Puebla, Estado de México, Distrito Federal (hoy Ciudad de México), Guerrero, Oaxaca y Tlaxcala, e identifica diferentes especies utilizadas en la producción artesanal del mezcal.

La cocción debió hacerse en hornos excavados en el suelo, semejantes a los que se han encontrado en las unidades habitacionales cercanas al asentamiento de Xochitécatl-Cacaxtla, en el actual estado de Tlaxcala, y en algunos otros sitios arqueológicos como Paquimé, en el estado de Chihuahua, en el interior de uno de cuyos hornos se descubrieron restos de agave (figuras 2 y 3).

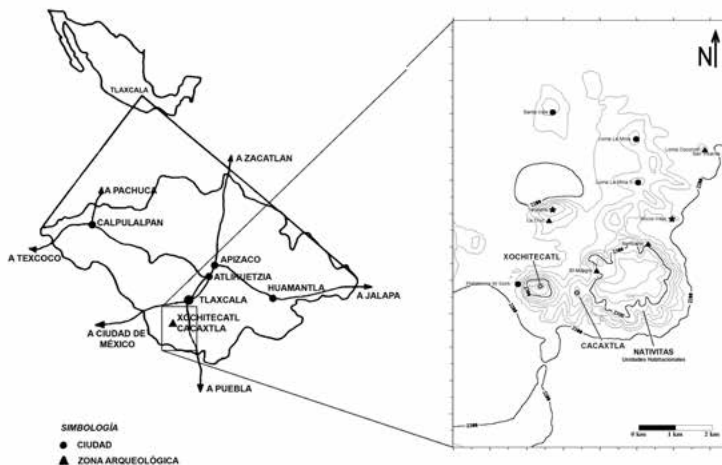


Figura 2. Mapa de localización de Xochitécatl-Cacaxtla-Nativitas, en el estado de Tlaxcala, México. Dibujo: Pedro Cahuatzin, edición: Carlos Lazcano Arce, 1998. Ruta del mezcal. ©Universidad Nacional Autónoma de México



Figura 3. Xochitécatl tuvo su mayor actividad constructiva durante el periodo Formativo. En el Epiclásico solamente se usaron dos edificios. Zona arqueológica de Xochitécatl-Cacaxtla, Tlaxcala Foto: Mari Carmen Serra Puche, 2005

Vale la pena detenernos en este punto para abundar en la última fase de la producción del mezcal: la destilación, que es una técnica mediante el cual se busca, después de la fermentación, separar en su estado más puro el alcohol, para lo cual se utiliza un instrumento denominado alambique, y es la columna vertebral de nuestra perspectiva, en tanto proceso clave para la elaboración de mezcal. Siempre se ha considerado que este proceso es un aporte tecnológico traído de Europa durante el Virreinato; sin embargo, algunas fuentes históricas dejan abierta la posibilidad de que este proceso no fuera desconocido para los pueblos prehispánicos.

A principios del siglo XVII también encontramos referencias explícitas y precisas sobre la destilación del agave. En 1621, en su *Descripción de la Nueva Galicia*, Domingo Lázaro de Arregui (1980), describió que:

Los mezcales son muy semejantes al maguey, y su raíz y asientos de las pencas se comen asados, y de ellas mismas, exprimiéndolas así asadas, sacan un mosto de que sacan *vino* por *alquitara*, más claro que el agua y *más fuerte que el aguardiente* y de aquel gusto. Y aunque *del mexcal de que se hace* comunican muchas virtudes, úsanle en lo común con tanto exceso, que desacreditan el *vino* y aún la planta (p. 50).

Ya que una alquitara es sencillamente un alambique, la cita anterior implica el proceso de destilación.

Por su parte, el célebre Alexander Von Humboldt, que viajó por el Virreinato de la Nueva España, consignó:

La miel o jugo del agave tiene un sabor agridulce bastante grato y fermenta fácilmente a causa del azúcar y mucílago que contiene. Destilado el pulque se hace un aguardiente llamado mezcal, o aguardiente de maguey, que embriaga mucho. Me han asegurado que la planta que cultivan para destilar el jugo difiere esencialmente del maguey común o de pulque (Humboldt, 1827, p. 340).

No obstante la suposición común de que la única bebida alcohólica de que dispusieron los antiguos habitantes de Mesoamérica fue el pulque, los datos obtenidos en diversos proyectos arqueológicos en el país, principalmente en el valle de Tlaxcala, parecen indicar que los pobladores prehispánicos poseían la tecnología de la destilación y, por lo tanto, podían producir bebidas como los licores y los aguardientes, es decir, bebidas como el mezcal.

El mezcal como bebida rústica, artesanal e industrial. Aportes de la Etnoarqueología

Si tomamos en cuenta lo arriba señalado, resulta sencillo entender por qué la Etnoarqueología es la herramienta por excelencia para interpretar los datos acumulados en las excavaciones del complejo Xochitécatl-Cacaxtla y los sorprendentes resultados que arrojó la investigación.

En efecto, gracias a los estudios realizados en el sitio, se obtuvo gran cantidad de información acerca de la sociedad que se asentó en estos lugares, con lo que se logró comprender una importante parcela de la vida cotidiana de sus antiguos habitantes y las

maneras en que explotaban los recursos que su medio les ofrecía. A pesar de esto, también había otros terrenos cuya comprensión no era todavía clara, particularmente lo relativo a los materiales extraídos de las formaciones troncocónicas y los hornos que se descubrieron a unos metros de ellas. Estos elementos se convirtieron en el núcleo de una nueva investigación en la que se tornó necesario demostrar que los antiguos pobladores desarrollaban con ellos actividades especializadas. Esto es, resultaba obligatorio demostrar si la asociación del contexto habitacional con los hornos reflejaba una actividad productiva especializada y, si así fue, cómo se vinculaba esta “producción artesanal” con la actividad productiva fundamental. Finalmente, había que delimitar cómo se realizaba el trabajo en los conjuntos de habitaciones y hornos; es decir, cuáles eran los ámbitos de fabricación, distribución, circulación y consumo.

El tratamiento de las hipótesis precisaba, además, su corroboración por medio de diversos estudios etnográficos, etnoarqueológicos, de excavación y de laboratorio. Los dos primeros tipos de estudios permitieron establecer una correlación formal entre los datos arqueológicos y los recopilados en las comunidades actuales, a fin de alcanzar un horizonte de comprensión suficiente para interpretar los registros arqueológicos sobre la construcción de los hornos y lo que en ellos se producía, especialmente en lo relacionado con las bebidas de grado alcohólico.

Los hornos descubiertos en los trabajos arqueológicos son muy similares a los que actualmente se utilizan en la cocción de maguey para la producción de mezcal. Por lo tanto, resultaba obligado plantear un trabajo etnoarqueológico que permitiera, más allá de la observación comparativa, establecer si existen o no elementos para afirmar que esos hornos se usaron para el cocimiento de piñas de agave y, por ende, si el mezcal puede ser considerado como bebida de origen prehispánico (figura 4).

Después de realizar este estudio en numerosos estados de la República Mexicana, se lograron registrar diversas manifestaciones culturales —mestizas e indígenas— vinculadas a la producción del mezcal. El trabajo se centró en la observación de los hornos usados para dicha actividad, y en la identificación de los niveles de avance tecnológico y la especialización del trabajo que recurría a esos instrumentos. El objetivo era comparar los resultados con los hornos prehispánicos, para poder corroborar su posible uso en la producción de una bebida de grado alcohólico. Se registró y documentó el proceso productivo artesanal del mezcal, para destacar su trascendencia como patrimonio cultural y la importancia que tienen en el proceso los pequeños productores y sus familias, quienes se mantienen gracias a los beneficios del mezcal que producen.

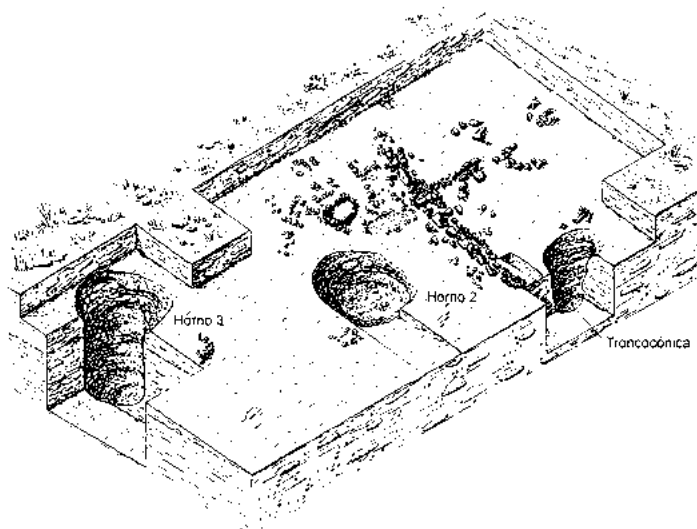


Figura 4. Recreación en isometría de la asociación de los hornos 2 y 3 con la unidad habitacional y la formación truncocónica. Dibujo: Fernando Botas

A partir de los resultados de las investigaciones documentales sobre los mezcaleros actuales, se hizo patente la similitud arquitectónica de los hornos encontrados en las terrazas aledañas a Xochitécatl-Cacaxtla y la de los actuales hornos mezcaleros en el área de Oaxaca: las dimensiones son muy parecidas, las marcas de uso, incluida la calcinación de los materiales de las paredes, se asemejan mucho, e incluso, la selección de los materiales de los hornos arqueológicos es consistente con la contemporánea. En pocas palabras: los hornos arqueológicos de Xochitécatl son iguales a los actuales hornos mezcaleros; ambos cumplen las mismas funciones (figura 5).

Por otra parte, acercarnos a la etnografía del mezcal nos permitió conocer con detalle el procedimiento tradicional con el que se ha elaborado esta bebida a lo largo de generaciones, que tal vez sea el mismo que utilizaron los antiguos habitantes de Xochitécatl.

Algo muy importante para la obtención de un buen mezcal es la selección de la materia prima: la especie de agave, su tamaño, peso, madurez y buena parte de sus características son determinantes para la calidad organoléptica del mezcal. Éste se elabora con diversas especies de agave, del cual se tienen registradas más de 250, sin contar con otras plantas relacionadas filogenéticamente, como el dasilirio (*Dasyliro*), del que se extrae el sotol. A

pesar de esta variedad, sólo ciertas especies se emplean para la elaboración de mezcal, y algunas se prefieren por el tamaño de la piña y el contenido de azúcares. Es por ello que se han sembrado extensos plantíos de estas especies, como el agave azul (*A. tequilana*), que sirve para la fabricación del tequila, el maguey espadín (*A. americana*, var. *oaxacensis*) en Oaxaca; aunque en esa región también es una práctica común la recolección de maguey silvestre, como el tobalá (*A. potatorum*).



Figura 5. En la comunidad de Santiago Matatlán, Oaxaca, México se utilizan todavía diversos hornos de grandes dimensiones (3.50 m de diámetro) con paredes de piedra. Foto: Carlos Lazcano Arce, 1998

Cabe recordar que para la elaboración del mezcal sólo se recolectan los magueyes que empiezan a formar la inflorescencia, conocida como quiote. No se usan las plantas jóvenes, pues aún son amargas y ácidas. Una vez seleccionados los agaves maduros, se procede a caparlos, es decir, a despojarlos del escapo floral o quiote.

Hay distintos tipos de hornos para la cocción; destaca el horno con paredes de tierra, el cual es de construcción muy simple: un hoyo cóncavo excavado en el suelo sin recubrimiento en sus paredes, que utiliza leña como combustible. Estos hornos se encontraron en las excavaciones arqueológicas en Tlaxcala. Hay otro tipo de horno de tierra recubierto de piedra, que tiene la misma forma que el antes descrito, sólo que las paredes se encuentran revestidas: la piedra sirve para retener mejor el calor y, de alguna manera, controlar la cocción. (figura 6)



Figura 6. Horno localizado en la parte superior de una de las estructuras principales del sitio de La Campana, Colima. Foto: Carlos Lazcano Arce, 1999

El siguiente procedimiento es la molienda o machacado de las piñas del maguey. Al moler el agave se busca, además de extraer el jugo de las piñas, desgajar los tejidos del maguey y exponerlo a una mayor acción del ambiente. La molienda, que se hacía manualmente en la antigüedad, hoy se efectúa con instrumentos movidos por tracción animal o motorizada. Muchas veces, en el proceso de molienda también se realiza otra operación: el lavado o enjuagado, durante el cual el bagazo se mezcla con agua, agitándolo constantemente. Una vez molido el maguey, se deposita en tinas u otros recipientes para el siguiente proceso: la fermentación.

La fermentación alcohólica descompone el azúcar en alcohol y gas (anhídrido carbónico), gracias a la intervención de levaduras. En esta transformación pueden observarse algunos cambios físicos, como el desprendimiento gaseoso (la formación de espuma que sube a la superficie, al mismo tiempo que aumenta la temperatura); asimismo, el líquido adquiere un aspecto caldoso y un color pardo, y toma un sabor ligeramente alcohólico. Algunas veces se pone a fermentar el jugo con el bagazo que resulta de la molienda, y en

otras sólo se fermenta el jugo con cierta cantidad de agua. Al producto obtenido se le llama tepache en algunas regiones del centro del país.

Los diferentes tipos de contenedores para realizar la fermentación pueden ser ollas de barro, canoas o troncos ahuecados, piel de ganado vacuno, tinas o cajones fabricados con tiras de madera dispuestas en forma horizontal, pilas de ladrillo o recipientes plásticos. Una vez que la fermentación ha terminado y el azúcar se ha transformado en alcohol, se tratará de extraer el etanol en un estado más puro y concentrado.

La destilación se efectúa en alambiques. En algunos casos es este recipiente el que se expone directamente al fuego; en otros, cuando los aparatos trabajan con vapor, por dentro tienen un serpentín a través del cual viaja el vapor que generan las calderas. En el caso del mezcal, lo mismo que en el de cualquier aguardiente, la condensación ocurre cuando los vapores entran en contacto con las paredes del serpentín o alguna superficie fría del alambique (figura 7).



Figura 7. Recreación de las fases productivas que se debieron de seguir en las unidades habitacionales de Cacaxtla-Xochitécatl. Dibujo: Fernando Botas, color: Carlos Lazcano Arce

En el caso del alambique de ollas superpuestas, el mecanismo se compone de una primera olla de barro, la cual sirve como depósito del líquido que está en contacto directo con el fuego; una segunda olla de barro, que hace las veces de montera y, encima de ésta, un cazo con agua, que funciona como condensador. El uso de estos destiladores artesanales está registrado en comunidades nahuas de Guerrero, zapotecas de Oaxaca, huicholas de Nayarit y en grupos mestizos de Morelos, Puebla, Chihuahua, Sonora y Nuevo León. En otros estados, como Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí, Zacatecas, Sinaloa, Durango y Jalisco, existen variantes en la producción, pues se combinan herramientas modernas con instrumentos de madera.

En Aguascalientes Guanajuato, Querétaro e Hidalgo no se ha logrado registrar esta actividad, pero en Yucatán, Campeche y Quintana Roo se produce mezcal con base en el henequén (*Agave fourcroydes, Lem.*). En Chiapas y Guatemala hay muy poca información acerca de esta bebida, debido a que, desde inicios del periodo colonial, el mezcal estuvo prohibido, algo que también ocurrió en la región norte de México.

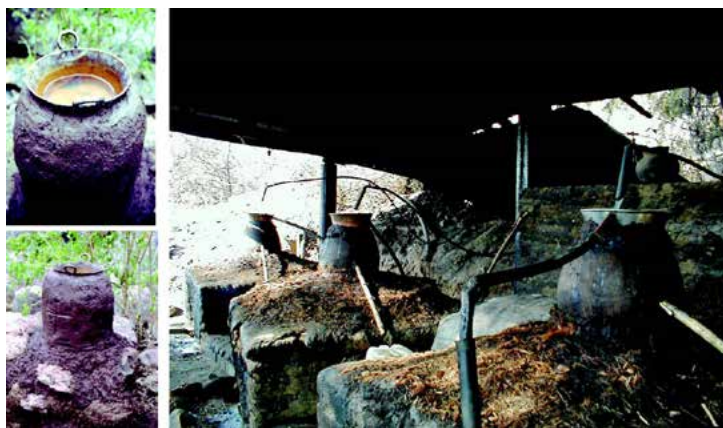


Figura 8. En San Juan Sola de Vega, Oaxaca, las ollas de barro caracterizan las instalaciones que producen mezcal. Foto: Carlos Lazcano Arce, 1998.

Las características del destilador que se usa en la comunidad huichola de Ocotlán, en Nayarit, merece una mención especial: las herramientas empleadas son obtenidas del mismo entorno donde producen el mezcal, esto es, las serranías y barrancas semiáridas de la zona occidental del estado. El alambique tiene una serie de anillos que se fabrican con la corteza de un árbol, y estos anillos se colocan uno sobre otro hasta alcanzar una altura

de 80 centímetros por 40 de diámetro, aproximadamente, para después ser cubiertos con lodo. Dentro se coloca una pequeña “escurridera” de madera que recolecta los alcoholes producidos por la condensación del mosto de agave fermentado, el cual se encuentra en un recipiente hecho de anillos y colocado debajo del destilador. La escurridera está unida a un carrizo que atraviesa la pared del destilador y permite la salida del mezcal ya condensado, el cual se recolecta en una olla o guaje. Una vez destilados los fermentos, se obtiene el mezcal. Cabe señalar, sin embargo, que hay muchas variedades según el tipo de agave que se usa, los instrumentos empleados en cada proceso y el tratamiento posterior a su obtención (figura 8).

Los mezcals más reconocidos por los artesanos son los que se producen con técnicas ancestrales, que no tienen aceleradores en la fermentación o destilación y que son 100% de agave, fundamentalmente silvestre; que tienen altos niveles de alcohol (60° GL26 en promedio), que son hechos por manos indígenas o mestizas para las fiestas locales, y que no se encuentran regidos por los mercados ni por las normas oficiales.

En el caso de la comunidad huichola de Nayarit, sabemos que el mezcal se consume en las ceremonias de petición de lluvias y se les da a los niños “ya logrados”, aquellos que han cumplido los tres años.

Es de recordar que Sahagún describe algunas fiestas donde se consumían bebidas alcohólicas. Así, en la “Relación de los edificios del gran templo de México” menciona:

El cuadragésimo cuarto edificio se llamaba *Centzontotochtin iteopan*; éste era un *cu*¹ dedicado a los dioses del vino; aquí mataban tres cautivos a honra de estos dioses del vino. A uno llamaban Tepoztécatl y al otro Toltécatl y al otro Papáztac. Esto se hacía cada año en la fiesta de *tepeílhuil* (1979, pp. 161-162).

Mientras que en la “Relación de las diferencias de ministros que servían a los dioses”, asienta:

Ome tochtzin era como maestro de todos los cantores que tenían a cargo de cantar en los *cúes*; tenía cuenta que todos viniesen a hacer sus oficios a los *cúes*. Hacían cierta ceremonia con el vino que llamaban *teooctli*, al tiempo que habían de hacer

1 Término empleado por los españoles para referirse a construcciones religiosas prehispánicas. Proviene de la voz *k'u*, sagrado, presente en diversas lenguas de la familia maya, con las que primero tuvieron contacto los hispanos en el hoy territorio mexicano.

sus oficios; de esta ceremonia era el principal *pachtécatl*: éste tenía cuidado de los vasos en que bebían los cantores, de traerlos y darlos y recogerlos, y de henchirlos de aquel vino que llamaban *teooctli* o *macuiloctli* y ponía doscientas y tres cañas, de las cuales sola una agujereada, y cuando las tomaban, el que acertaba con aquella bebía él solo, y no más; esto se hacía después del oficio de haber cantado (1979, p. 169).

En el capítulo acerca de los borrachos, acota el franciscano que “el vino se llama *centzontotochtin*, que quiere decir cuatrocientos conejos, porque tiene muchas y diversas formas de borrachería” (p. 291), y también señala que:

hacían fiesta a todos los dioses del vino, y poníanles una estatua en el *cu* y dábanles ofrendas, y bailaban y tañíanles flautas, y delante de la estatua una tinaja hecha de piedra que se llamaba *ometochtecómatl*, llena de vino, con unas cañas con que bebían el vino los que venían a la fiesta, y aquéllos eran viejos y viejas, y hombres valientes y soldados y hombres de guerra, bebían vino de aquella tinaja, por razón que algún día serían cautivos de los enemigos, o ellos, estando en lugar de la pelea, tomarían cautivos de los enemigos; y así andaban holgándose, bebiendo vino, y el vino que bebían nunca se acababa, porque los taberneros cada rato echaban vino en la tinaja.

Los que llegaban al tiánguez, donde estaba la estatua del dios Izquitécatl y también los que nuevamente horadaban los magueyes y hacían vino nuevo, que se llamaba *uiztli*, traían vino con cántaros y echábanlo en la tinaja de piedra, y no solamente hacían esto los taberneros en la fiesta sino cada día lo hacían así, porque era tal costumbre de los taberneros (Sahagún, 1979, pp. 228-229).

Al hijo nacido de los señores y principales, nobles y mercaderes ricos cuando le bautizaban convidaban a los parientes y amigos para que se hallasen presentes al bautismo, y entonces daban comida y bebida a todos los presentes, y también a los niños de todo el barrio. Esta fiesta también la usan ahora en los bautismos de sus hijos, en cuanto al convidar y comer y beber.

Señala también el religioso que, en la décimo sexta fiesta movable, para un hijo que iba a casarse, sus padres “hacíanle un convite a él, y a todos los mancebos a su cargo; y para esto le hacían una plática, después de haberle dado de comer y beber a él y a todos los que tenía a su cargo” (p. 81), y luego “comenzaban a aparejar las cosas necesarias para las bodas, así de comer como de beber” (p. 82). Y más adelante escribe:

A las veces daban *pulcre* que llaman *íztac octli*, que quiere decir *pulcre* blanco, que es lo que mana de los magueyes. Y otras veces daban *pulcre* hechizo de agua y miel, cocido con la raíz, al cual llaman *ayoctli*, que quiere decir *pulcre* de agua, lo cual tenía guardado y aparejado el señor del convite de algunos días antes (1979, p. 252).

Si tomamos en cuenta estos testimonios del célebre franciscano, así como la conocida importancia de las bebidas alcohólicas en las civilizaciones, que van desde la fraternización materializada en el compartir la comida y la bebida, hasta el legado cultural que conlleva la celebración de rituales en comunidad, nos daremos cuenta de que los hallazgos de Xochitécatl-Cacaxtla, en el valle de Puebla-Tlaxcala, tienen una gran relevancia.

Por su parte, el estudio etnográfico ha mostrado que siguen en pleno rendimiento las instalaciones o áreas productivas que tienen como objetivo la rentabilidad del mezcal, así como las que se encuentran cercanas a la materia prima, y al aprovisionamiento de los materiales imprescindibles para el proceso de producción; algunas de estas últimas para el autoconsumo. Conviene destacar que la constante destrucción de las áreas naturales constituye hoy una amenaza que se cierne sobre la materia prima silvestre, a pesar de que está establecida la obligatoriedad de replantarla. A este respecto, se ve con esperanza la iniciativa de reproducción de la especie como planta domesticada con cultivos controlados, pero la valoración de este proceso será posible sólo dentro de algunos años.

Al mismo tiempo fue posible constatar la diversidad de formas técnicas en su producción, dado que en las regiones donde las condiciones sociales, culturales y económicas han permanecido por muchos años, se mantiene una elaboración rústica, caracterizada por el uso de implementos obtenidos en su totalidad del entorno natural, mientras que en otras instalaciones existen producciones que denominamos artesanales donde si bien los instrumentos de trabajo siguen siendo tradicionales, ya incorporaron capacidades técnicas y mecánicas modernos. Finalmente están aquellos que en busca de mayor capacidad productiva y una mejor rentabilidad, han invertido en la “modernización técnica” y la industrialización, transformando con ello la calidad del producto.

La bebida del mezcal: patrimonio y legado cultural

A partir de los datos obtenidos podemos afirmar que el proceso de producción no ha sufrido grandes cambios durante muchos años. La *cocción* del maguey en las producciones tradicionales y/o artesanales continúa teniendo como base los hornos semicirculares u ovalados,

excavados en el suelo. Esta estructura es el elemento más perdurable de todo el proceso de producción y, por tanto, el más fácilmente detectable en el registro arqueológico. Es el elemento que ha servido de base para iniciar el proceso de identificación de la producción del mezcal.

El papel social de la producción del mezcal en las comunidades indígenas de hoy en día se logró determinar a través de la antropología, y es de señalar que los diversos trabajos que existen a este respecto confirman el uso como bebida, básicamente de carácter religioso y en diversas ceremonias petitorias, lo cual da indicios de su uso en las unidades habitacionales de Xochitécatl-Cacaxtla.

Si bien no se puede negar que en la actualidad la economía de mercado se rige por las leyes de la oferta y la demanda y, en diversos lugares, las sociedades productoras más grandes ejercen un monopolio del mercado dentro de sus respectivas zonas de influencia, hemos podido registrar también el valor social variable que ha tenido la producción y el consumo del mezcal a través de la historia en el país. El mezcal es ampliamente utilizado, más allá de cualquier clase social o vinculación religiosa, y si bien ahora su producción tiene el incentivo de su venta, pensamos que en Tlaxcala, durante el periodo prehispánico, tuvo un uso ceremonial.



Figura 9. Instrumentos rústicos de trabajo que elabora y utiliza don Donato Chávez Carrillo, huichol, para producir el *tuchi* o mezcal en la comunidad de Guadalupe Ocotán, Nayarit. En las fotos observamos el destilador hecho con aros o rodets de corteza de árbol y zacate, cubierto y sellado con barro. Foto: Carlos Lazcano Arce, 2002

De hecho, las implicaciones rituales aún se perpetúan en las comunidades indígenas actuales. Así, por poner algunos ejemplos, entre los huicholes la producción del mezcal se efectúa para el cambio de vara (cambio de autoridad indígena) y para la iniciación de

niños de tres años (ambos sexos), o para la petición de lluvias; mientras que en Tolimán, localizado en el estado de Querétaro, la población —principalmente de origen otomí—, vacía mezcal sobre el *chimal* o gran altar que cambian durante la fiesta principal (San Miguel, 29 de septiembre). Asimismo, en la localidad de Atlixco, en el estado de Puebla, se lleva mezcal al cerro cuando se festeja al santo patrono San Miguel Arcángel (figuras 9 y 10).



Figura 10. Recreación del alambique y sistema de destilación que consideramos se utilizó en las unidades habitacionales del sitio Cacaxtla-Xochitécatl durante el periodo Formativo. Dibujo: Carlos Lazcano Arce

No obstante lo anterior, no puede negarse que la producción de bebidas alcohólicas ha tenido una función de control social y está íntimamente ligada a la manipulación religiosa y para la legitimación de los grupos de la élite, y que la mayoría de las comunidades mestizas actuales, también productoras y consumidoras, mantiene una postura ajena a este significado religioso. Sin embargo, el renovado interés por volver al hábito del consumo es un signo favorable para mantener las propias raíces. Este aspecto puede incidir en la simbología, ya que ha pasado de ser un producto marginal a estar en un proceso de recuperación, y su consumo es indicativo de una postura concreta de reivindicación de las propias señas de identidad.

Este objetivo de recuperación de la producción y consumo del mezcal como símbolo de identidad está relacionado con la factura a pequeña escala y con poca incidencia en el libre comercio. En ocasiones su producción únicamente cubre las necesidades cotidianas y está sujeta a la disponibilidad de la materia prima. De hecho, en algunos estados del país la extracción tiene tal presión ambiental que las autoridades han decretado un paro técnico para regenerar la población vegetal.

Deseamos concluir recordando que, según informantes de diferentes comunidades visitadas en la República Mexicana, la bebida del mezcal posee también propiedades curativas. Así, se utiliza como remedio para las mordeduras de víbora, la diabetes, trastornos de la presión arterial, dolores musculares, y, agregaríamos nosotros, ¡para el mal de amores! No en balde asienta la sabiduría popular mexicana: “Para todo mal, mezcal; para todo bien, también”.

Referencias bibliográficas

- Bruman, Henry J. (2000). *Alcohol in Ancient Mexico*. Salt Lake City, University of Utah.
- CONABIO (2006). *Mezcales y diversidad*. México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.
- Humboldt, A. de (1827). *Ensayo político sobre la Nueva España*. T. 2 [versión digital]. París, Jules Renouard.
- Lázaro de Arregui, Domingo (1980). *Descripción de la Nueva Galicia*, F. Chevalier (ed.). Guadalajara (Jal., México), Gobierno del Estado de Jalisco.
- Sahagún, B. de (1979). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Porrúa.
- Serra Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano (2006). *Proyecto Etnoarqueológico: La ruta del Mezcal, Etnoarqueología de la Prehistoria: más allá de la analogía*. Barcelona (España), Departamento de Arqueología y Antropología, Instituto Milá i Fontanals y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Trabajos de Etnoarqueología, 6).
- Serra Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano (2011). *Vida Cotidiana. Xochitecatl-Cacaxtla. Días, Años, Milenios*, vol. I. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Serra Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano (2015). “Etnoarqueología del mezcal: su origen y su uso en Mesoamérica”, pp. 23-42. En *Agua de las verdes matas: Tequila y Mezcal*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Serra Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano (2016). *El mezcal. Una bebida prehispánica. Estudios Etnoarqueológicos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Serra Puche, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano Arce y Samuel Hernández (2000). “¿Hornos para la producción de mezcal en un sitio del Formativo en Tlaxcala?”, *Arqueología*, 24, 149-157. Segunda época, julio-diciembre. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Coordinación Nacional de Arqueología.



La cocina huasteca. Fusión de historia, ritualidad y simbolismo

The Huasteca cuisine. History, rituality and symbolism

Ana Bella Pérez Castro

Universidad Nacional Autónoma de México

Amaranta Arcadía Castillo Gómez

Universidad de Tamaulipas

Resumen

Es objetivo de este texto articular, a modo de un recetario, platillos cuya importancia proviene de tiempos antiguos y que son característicos de la región conocida en México como la Huasteca, incorporando al mismo, además de los ingredientes y procesos de elaboración, una pizca de historia, un cuartillo —instrumento de mensura, hecho en madera, equivalente a un kilo y medio de maíz, frijol, chile o el grano o producto contenido— de la ritualidad, y unos gramos del simbolismo que le acompaña. Intentamos desestructurar las recetas y ofrecer al lector no sólo los pasos para elaborar un buen platillo, sino mostrarle que lo que puede ser un rasgo cultural, como es la comida, que da identidad a una región, es asimismo parte de una forma de vida que entrelaza la concepción del mundo, su reproducción y una manera de saborearlo. Bajo esta forma de intentar mostrar la cocina huasteca, iniciaremos situándola; señalando el contexto geográfico, social y simbólico que distingue a esta región de México.

Palabras clave: historia, ritualidad, simbolismo, cocina, Huasteca

Abstract

This article shows how certain recipes, that are traditional of a cultural region called Huasteca, have an historical baggage and articulate complex processes of cultural change. We can see it when we look for the origins of the ingredients and the way they are cooked. The recipes contain themselves a pinch of history, a quart of rituality and some teaspoons of symbolism. We try to deconstruct the recipes and offer not only the procedures to

← En la página anterior: Pescador en la Laguna de Tamiahua, en la Huasteca Alta, Veracruz, México. Foto: Lorenzo Ochoa, 2007

elaborate a good dish, but to show you that what you can consider a cultural feature, like food —which provides identity to the members of a specific region —, is also part of a community life that implies its world vision, its reproduction and a way to materialize it in a certain type of taste.

In this way of trying to show Huasteca cuisine, we will begin by locating it; pointing out the geographic, social and symbolic context that distinguishes this region of Mexico.

Keywords: history, rituality, symbolism, cooking, Huasteca

La Huasteca¹ y sus diversos rostros

La Huasteca es un extenso territorio que no conoce fronteras estatales y se extiende por segmentos de estados como Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla y Querétaro. Un espacio en el que se despliega una gran variedad de paisajes naturales, “desde las calurosas e insalubres costa y llanura costera, hasta las partes altas de la Sierra Madre Oriental, el altiplano potosino y la abrupta Sierra de Tamaulipas” (Ochoa, 1984, p. 16).

Delimitada por estribaciones serranas, como la Sierra Gorda de Querétaro y la Sierra Norte de Puebla, por el Golfo de México, y por ríos, como el Moctezuma, el Cazones al sur de Tuxpan, y el río Tamesí, la Huasteca lo mismo tiene elevadas temperaturas la mayor parte del año, como abundantes lluvias. Su importancia fue tal que, los conquistadores, la describieron como tierra donde “hacen grandísimos calores, y se dan muy bien los bastimentos” (Ochoa, 1984, p. 17).

Definir lo que es la Huasteca en términos culturales se presta a debates. Por ello, como señala Jacques Galinier, podemos considerar que los pueblos que la componen conforman un conjunto regional en el cual han circulado, y lo siguen haciendo, un conjunto de rasgos culturales que cada uno de ellos ha asimilado y manipulado (2004, p. 253).

En efecto, la Huasteca conforma el escenario donde conviven y se interrelacionan los teenek que habitan el norte de Veracruz y en San Luis Potosí; los nahuas que se despliegan por la Sierra Norte de Puebla y la de Chicontepec (Veracruz), por el sur de Tantoyuca, Huejutla (en Hidalgo) y Tamazunchale (en San Luis Potosí); los totonacos asentados al sur del río Cazones, y los otomíes y tepehuas, que ocupan el norte de Puebla (Ariel de Vidas, 2003, p. 29). Diversos grupos étnicos que hoy viven los embates del neoliberalismo, como antes padecieron el impacto de una conquista. Grupos étnicos que han visto la transformación de esa tierra donde abundaban los bastimentos, en terrenos que ahora asemejan una especializada cuadrícula que se define por zonas ganaderas, naranjeras,

1 En el caso (remoto) de que *Huasteca* no fuera una variante hispanizada de *cuexteca* sino que fuese otro término náhuatl para designar esta región, podría provenir del nombre *huaxin*, árbol cuyo fruto, parecido al del algarrobo, es comestible, o de la voz *huax*, “un tipo de calabaza, símbolo de la fertilidad”. Una descripción de los huastecos indica que sus dientes aguzados “eran como semillas de calabaza”. Este aspecto de sus dientes podría haber generado un apodo que se volvería después gentilicio, desde el punto de vista náhuatl, “el nombre podría desprenderse del vocablo gentilicio *cuexteca(tl)*, así como la tierra que habitaron, viene del nombre propio de su gobernante, Cuextécatl: tohuenyo” (Johansson, 2012, p. 79).

de plantíos de caña de azúcar y de zonas impactadas por la explotación petrolera. La naturaleza se ha ido transformando y su cultura también.

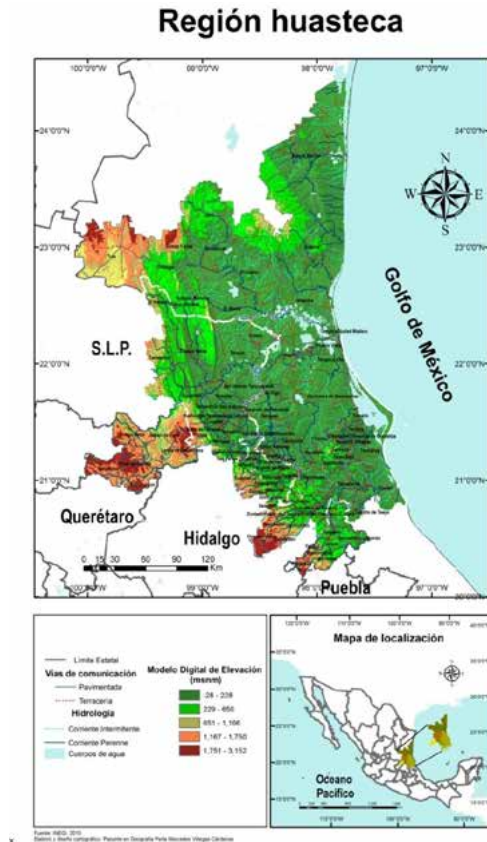


Figura 1. La Huasteca. Fuente: Inegi, 2010. Elaboración y diseño cartográfico: Perla Mercedes Villegas Cárdenas

Como consecuencia no sólo de este cambio en la explotación de los recursos, sino también de la emigración, la presencia de diversas religiones, el contacto con la sociedad de consumo, la escuela y la medicina occidental, entre otros factores, se propicia el olvido de antiguas prácticas culturales. Pero también, en un afán de perdurar como grupos étnicos, la memoria se resiste y en los mitos y ritos afloran y se resignifican creencias sobre el origen del mundo, del maíz, del fuego, sobre el diluvio, acerca de los dueños de la

naturaleza, la génesis, las relaciones entre los hombres y las deidades, y de las complejas y aún estigmatizadas relaciones entre los diferentes grupos étnicos.² Resiste asimismo una cultura culinaria que es sostén de los rituales, de las identidades.

Lo antes planteado nos permite ahora introducir al lector a ver otra cara de la Huasteca; un rostro donde cada rasgo está simbólicamente trazado y se delinea constantemente a través de la tradición oral.

Veamos, pues, esa configuración geográfica como el escenario donde las montañas que llegan a elevarse por encima de los 3000 msnm, los cerros y cuevas, se convirtieron en geosímbolos que dan cabida a una diversidad de mitos y rituales. Imposible separar los mitos del ritual, menos aún pensar un ritual sin la importancia que cobra ofrendar a los dioses. Más difícil nos fue dejar de lado la simbolización que los pueblos de la Huasteca han hecho de su naturaleza y que explica la íntima relación entre ésta y la comida.

El entorno que rodea al poblado de Tecacahuaco, en la Huasteca Hidalguense, destaca Lizette Alegre, está rodeado por tres cerros: San Lorenzo, Tlacoapa, San Diego, a los que se suma el Citlaltépetl, el de más estima, que, si bien no está ubicado en el mismo pueblo, es parte de su entorno sagrado. La ceremonia de petición de lluvias conocida como *Chicomexóchitl* se lleva a cabo en el cerro San Diego, en cuya cima se erguía un *tetzacualli* (montículo de piedras) y unos *teteyome*, como se denomina a las antiguas deidades que hicieron el mundo, a las que Dios les quitó el espíritu y convirtió en piedras. Son los *teteyome*

2 Como ejemplo, Anath Ariel de Vidas, al trabajar con los *teenek* de la región Huasteca Veracruzana destaca que para referirse a los otros grupos con los que comparten este territorio, llaman a los nahuas *dhak tsam* —“insectos blancos,” evocando el zumbido del habla de esos individuos vestidos de blanco; los otomíes (como los totonacos y los tepehuas, con los que los confunden) son llamados *uch'inik* —“los hombres de los piojos” o los “piojosos”, mientras que a los pames y chichimecos en general los llaman *nok'*, término que, según los informantes, evoca su pintura corporal (Ariel de Vidas, 2003, p. 51). Por su parte, Patrick Johansson K. señala que la palabra *tenec* refiere a “el indio” en el *Paradigma apologético* de Tapia Zenteno, y corresponde a *macehual* en náhuatl. No constituye, por tanto, un gentilicio. El gentilicio *teenek* no es referido en las fuentes nahuas. *Teenek Bichou* es el territorio huasteco en esta lengua, y *oc'ox inic* (primer hombre) alude a la gente de esta estirpe étnica. Con esta expresión los huastecos-teenek se diferenciaban de los demás a los cuales se refieren con el término *ulel inic*, literalmente “otros hombres”. La locución nominal *oc'ox inic* significa también “primogénito” o “el que se adelantó a otro en la mayoría de la edad”. Este apelativo, con el cual los huastecos se autonombraban, podría ser revelador de una reivindicación jerárquica-cronológica en la historia de la migración de los pueblos que llegaron a Panotla, o corresponder simplemente a una manera de autonombrarse, semejante al “hombres verdaderos” con que se autodenominan por ejemplo los tojolabales (2009, p. 78).

los que otorgan el maíz y las cosechas; por ello, la comunidad en un peregrinar al cerro, les lleva música, alimentos, velas y se dicen plegarias con el fin de pedir a los dioses “que dieran más de comer” (Alegre, 2012, p. 309). Al Citlaltépetl se acude para celebrar la fiesta de la Santa Cruz y también se ofrecen diversos bienes para propiciar la llegada de las lluvias. A estos cerros se acude además para celebrar rituales de curación, presentando una ofrenda a las divinidades, para que, en un acto de reciprocidad, éstas sanen al paciente.

Destacan en esta naturaleza simbolizada, cerros y cuevas que para los nahuas, teenek, otomíes y pames son los más sagrados, como es el Postectitla o Cerro Quebrado (HV);³ el Pulik Ts’én o Cerro Grande (HP), la “cueva” de Mayonikha (HH), el cerro La Silleta (HQ) y Santa María Acapulco (HP) donde habita el trueno que propicia la lluvia en toda la región (Chemin Bässler, 1984, p. 196).



Figura 2. El cerro Postectitla. Foto: Lorenzo Ochoa

3 Utilizaremos las siglas de cada Huasteca para ahorrar espacio, así la Huasteca Veracruzana será HV, la Hidalguense UH, la de San Luis Potosí HP y la Queretana HQ.

De Mayonikha se dice,

[...] es un lugar de creación; en ella nacen el viento y la lluvia. Esta última deviene del humo del cigarro del Diablo que se transforma en nube. El Señor de la Abundancia es la divinidad suprema del lugar y custodia las riquezas, oro y plata, que se encuentran enterradas en las profundidades del “Cerro de la Iglesia Vieja”. Es generador del agua y del viento; Señor de las Plantas Cultivadas, de los insectos y de los animales. Por todo ello, Mayonikha es el destino de peregrinaciones que se llevan a cabo con el fin de propiciar las lluvias y la fertilidad. Sin embargo, los atributos de este sitio se proyectan en todas las cavernas, orificios y fosas, los cuales constituyen también centros generadores de nubes y de lluvia (Alegre, 2012, p. 311).

Por su parte, Patricia Gallardo (2009, p. 25) señala que Màyónnija,⁴ la iglesia de Tutopec y el cerro denominado Ñã pen ‘xuni, revisten para los otomíes, del sur de la Huasteca, una gran importancia y son puntos donde convergen peregrinos de varias localidades y regiones para rendir culto a la sirena, al fuego, a la tierra, al maíz, al sol, al monte, a los malos aires y a Zithü na, señor de los muertos.⁵

Los cerros son inspiración de una gran diversidad de mitos, y éstos, a su vez, tema privilegiado en la antropología de la Huasteca. Así, se señala que aquellos de gran altura conectaban al cielo con la tierra y el inframundo; cerros que los dioses decidieron romper por razones que varían en cada relato. Por ejemplo, se cuenta que la abuela K’olének (Van’t Hooft y Cerda, 2003, pp. 73-74), o la serpiente llamada “Siete Cabezas” (o Diecisiete Cabezas) (Ichon, 1990, pp. 127-128) o Tijasdakanidú (Williams, 2007, p. 54), bajaba a la tierra desde la cima de la montaña para comerse a los niños. En otros relatos se hace referencia a la acción negativa de los hombres que espían a los dioses para robarse su comida (Báez-Jorge y Gómez, 2002, p. 36).

Sandstrom, por su parte, rescató un mito donde se narra que Chicomexóchitl (“Siete Flor”), advocación infantil del maíz (semilla), se escondió en la ya referida montaña sagrada denominada Postectitla después de haber quemado a su abuela. Eso provocó una gran

4 Como puede observarse, Patricia Gallardo escribe el nombre del lugar de acuerdo a la variante dialectal que allí se habla (comunicación personal, 10 de mayo 2020).

5 También considerado el Diablo y, de acuerdo con Gallardo, es una de las principales potencias del cosmos otomí (Gallardo, 2009 y 2013).

hambruna entre los aldeanos. Observando, los hombres se dieron cuenta que las hormigas rojas acarreaban maíz al interior del cerro sagrado, y por ello le pidieron al espíritu del agua, que controla a los truenos y relámpagos, que abriera la montaña. La fuerza del trueno al destruir el cerro provocó un gran fuego que puso en peligro a las semillas, por lo que unos espíritus del trueno (viejos enanos que llevan bastón) se proveyeron de agua en la cueva de Tonantsij y la dejaron caer sobre el incendio. Este acto, para los nahuas, propició el diferente color del maíz: blanco para las semillas que lograron escapar de las llamas, amarillas quedaron las que sufrieron leves quemaduras, rojas son las que fueron severamente afectadas y negras las que calcinó el fuego (Sandstrom, 1991, p. 246; Sandstrom, 1998, pp. 70-71).

Los nahuas acuden al cerro sagrado de Chicontepec a efectuar rituales de agua que reciben el nombre de *atlatlacualtiztli*, lo que significa “comida de lluvia” (Sandstrom, 2001; Gómez Martínez, 2004a y 2004b), mientras que a Mixtli, la nube, le ofrecen una gallina blanca viva envuelta con una manta en su honor. Le colocan encima atados de papel ceremonial y manojos de ornatos hechos de hojas de *Acrocomia aculeata*, nombrada localmente coyol (Gómez, 2004b, p. 263). Le rezan y encomiendan a las figuras de papel cortado⁶ que hablen con las deidades del agua y conduzcan a las nubes hasta sus poblados, para que llueva (Gómez, 2004a, p. 203). En la cima de la montaña, se construyen altares dedicados a la diosa del agua, Apanchaneh (patrona del agua) para quien colocan un tamal grande, relleno con una gallina entera, sobre una bandeja de madera decorada con flores (Gómez, 2004b, pp. 203-205).

La riqueza de los recursos hídricos⁷ también ha permitido un maravilloso despliegue del imaginario. Así, se dice que justamente en las aguas de un río de la Huasteca

6 Que representan a Chicomexóchitl (tutelar del maíz) y Tlacatecólol (hombre búho),

7 Puede citarse la importancia de ríos como el Amajac, el Tepehuacan, el Atlapexco y el Maliala que, al no encontrar obstáculos a su paso, bajan con rapidez hacia los valles de la Huasteca Hidalguense originando cascadas como la de Chahuaco, por el rumbo de Calnali o la de Nonoalco. Torrentes de agua, como la cascada de Tanul, la de Micos, o la de Tamasopo en San Luis Potosí, que con gran estrépito descienden por altas y pequeñas elevaciones de tierra, buscando el remanso de una corriente que a su vez busca llegar al mar o perderse en un valle. Los ríos muestran uniones, como el Amazac y el Tamuín que se une al Moctezuma, el que a su vez busca al caudaloso Pánuco en el estado de Veracruz. Ríos que nacen en las Sierras, se escabullen por cuevas y cavernas, que a veces se esconden y siguen corriendo en forma subterránea, para otras veces desvanecerse o crecer, al cruzar municipios y que al desplazarse en estrepitosa carrera buscan llegar al mar, como es el caso del Huichihuayán que nace en Tok' mom, al pie de la sierra, rodeado de numerosas grutas por las que brota el agua a borbotones cuando el río crece y se convierte en afluente posterior del Pánuco.

Veracruzana nació Apanchaneh, hija del relámpago y el trueno (Gómez, 2002, p. 85). Conocida también por los nahuas como “la sirena,” esta joven mujer pisciforme, con remolinos de agua sobre su cola, se vale de un *ohtlapatlachtli*⁸ para partir las nubes y provocar rayos. Habita en los ríos y manantiales y vigila, junto con su séquito de ayudantes, como lo son los rayos, truenos, viento y nubes, las aguas terrestres contenidas en cerros y cuevas.



Figura 3. Apanchaneh. Dibujo de César Augusto Fernández. ©Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

Por su parte, el río Tancochin conforma el escenario donde se aparece La Tapa, una bella mujer que se transforma en un ser horripilante, que provoca un susto e incluso la muerte al que la ve. En Chicontepec, Veracruz, cuando las mujeres van al río a lavar su “ropa de luna”, piden perdón a los *apianes*, los señores del agua, por la ofensa que les

Ríos como el Chinguiñoso, que busca en la unión con el Tecoloco, Candelaria y Santa Cruz, la fuerza para atravesar el municipio de Huejutla, o como el Tancochin que nace en la Sierra de Otontepec y pasa por los municipios de Naranjos, Amatlán y Chinampa buscando llegar hasta la laguna de Tamiahua. Ríos que también delimitan las fronteras de la Huasteca, como lo hace el Pánuco al norte de la misma, el Cazones y el Tamesí, estableciendo asimismo el límite entre un estado y otro como lo hace el río Hules que es tributario.

8 Instrumento para apretar el tejido.

hacen. Si sufren de malestares e irregularidades menstruales,⁹ le imputan tal trastorno a los *apianes*, que se molestan porque las mujeres, de manera impertinente, han ido a lavar su “ropa de luna” al manantial. Asimismo, en Tok’ mom, lugar donde nace el río Huichihuayán, se escucha el eco de la voz del señor Muxi, el dueño supremo del agua. Es la profanación de estos aposentos de los seres del agua, lo que “obliga” a los hombres a ofrendar a los dioses para evitar su enojo y lograr sus favores.

Pero si montañas y contenedores de agua son geosímbolos de importancia para la realización de rituales que aseguran la lluvia, la fertilidad y la salud, no es menor el papel que juega la tierra en esta naturaleza sagrada. En este sentido, los teenek de San Luis Potosí transmiten, de generación en generación, la creencia de que Ach, es la tierra, la gran abuela, es un sapo grande, gigantesco, que camina todo el tiempo. La tierra es también Tsabal, la madre naturaleza, mujer que al ser fertilizada brinda los alimentos a los hombres; por esta razón, debe ser agradada en el momento de ser cultivada porque se la fertiliza (Hernández, 2000, p. 116).

Tsabal es la tierra fértil, en tanto que Mim es la tierra madre y Ach es la abuela; un ciclo de vida que la tierra recorre y cambia de condición. Cuando es abuela se cansa y entonces “ya nada más sale la cosecha muy chiquita” (Pérez Castro, 2007, p. 61), y acaba por convertirse en *pojoaquui*, “tierra muerta o inútil” (Tapia Zenteno, 1985, p. 118).

El terreno donde se siembra es objeto de oraciones, ofrendas y ritos. “*Le tiquin tachi alob talab pulikman toco guaxi itayabi*”, “quiero que nos hagas el favor de regalarnos lo que vamos a sembrar”, piden los teenek a la tierra (Hernández, 2000, p. 63), y en el centro del terreno colocan como ofrenda un *bolim*.¹⁰ Tierra fértil y semilla forman una unión indisoluble, por ello, tanto a la primera como a la segunda se les dedican ofrendas, buscando obtener una buena cosecha.

En una metáfora extraordinaria, los huastecos consideran que cuando se nace se cae a la tierra, al igual que es depositado el grano de maíz. Por lo anterior, las parteras de Aquismón (HP) colocan a la mujer, en trabajo de parto, hincada sobre el suelo, para que al nacer la criatura tenga contacto directo con la tierra. La placenta y el ombligo del recién nacido son enterrados, con lo cual se representa el vínculo del hombre con la tierra (Hernández, 2000, p. 105). De la misma forma, cuando una persona muere, regresa a la tierra; regresa para que su cuerpo sirva de alimento a la tierra.

9 Las mujeres sufren algún tipo de irregularidad en su ciclo menstrual (amenorrea) que en general es ocasionado a temprana edad por la anemia.

10 Más adelante hablaremos sobre este alimento que es un gran tamal.

Con lo anteriormente planteado mostramos, pues, ese rostro ritualizado que revela la importancia de los recursos naturales para la reproducción de los grupos étnicos; un rostro que ya don Carlos Tapia Zenteno, en su *Paradigma Apologético y noticia de la lengua Huasteca*, delineaba para esta región, y cuyo intento de emitir catecismos de la doctrina cristiana le llevó a preguntar una y otra vez a los indios huastecos sobre sus costumbres “paganas”: ¿diste de comer a la piedras, o al río, o al camino, o al trapiche?, considerando se trataba de supersticiones que realizaban los indios cuando estaban enfermos, o sus familiares, pues pensaban que tal enfermedad era maleficio, unas veces de gente, otras del río, otras del moledor del trapiche, otras del camino, por lo que era menester hacer y llevarles vino, tamales y tortillas para desenojarles (Tapia Zenteno, 1985, p.104).

La Huasteca conforma, pues, muchos y un solo talante; es el espacio en el que se expresan, y reproducen las relaciones sociales que se establecen entre la totalidad de elementos que la integran, cerros, agua, tierra, fauna, flora, elementos, deidades y hombres. Un espacio definido como un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acción (Santos, 2000, p.18) que hace alarde de lo que bien se puede llamar una naturaleza socializada a la que hay que ofrecer, en un acto de reciprocidad, las hechuras culinarias que los hombres inventaron para agradarlas y cumplir con una obligación.

Sociedad naturalizada producto de la cosmovisión de grupos étnicos, que encontraron en las tierras de la Huasteca los mejores recursos para lograr su reproducción; que bien supieron ordenar los componentes del mundo social dando paso a complejas relaciones de poder, de reciprocidad, de intercambios. Grupos étnicos, como los teenek, nahuas, otomíes, pames, totonacos y tepehuas que se asentaron en tiempos diferentes, crearon y dieron vida a todo este complejo simbólico donde surge el maíz, y con él, el ingrediente fundamental de la cocina huasteca. Pero igualmente destacan hortalizas, que como veremos, también están presentes en los platillos y en la concepción simbólica de sus ingredientes.

Es este un mundo simbólico en el que ofrendar en un acto obligado para mantener el equilibrio del mundo huasteco. Por ello,

[...] entre los pueblos huastecos persiste la obligación de dar, recibir y devolver. Obligación que se inscribe en lo que Mauss llamó el *don* y que, basado en normas simétricas, regula movimientos de transferencia: dar-recibir y devolver-recibir; simetría que se define como reciprocidad y cuyas bases se apoyan en la existencia de un compromiso moral donde lo que se da y lo que se espera no tiene una equidad (Pérez Castro, 2007b, p. 8).

Obligación de dar y recibir que, según Marcel Mauss (1971, 1979), determina el compromiso de los hombres de ofrecer dones a los dioses y a los hombres que representan a los dioses. En razón de este principio, los rituales en la Huasteca se realizan siguiendo las actividades del ciclo productivo y se hacen ofreciendo a la deidad del maíz, a la madre tierra, a los aires, a los cerros, a las fuentes de agua, a la nube, al rayo, a las antiguas y al fuego, una serie de bienes para incitarlos a ser generosos con los hombres (Pérez Castro, 2007b, p. 9). También se realizan rituales para recobrar la salud y protegerse de los males que, con la modernidad y la migración, ponen en peligro la vida de sus habitantes.¹¹

Pasemos ahora al recetario para dar cuenta de cuatro preparaciones en las que destacaremos, por un lado, que son platillos de raigambre prehispánica; que descomponemos las recetas para privilegiar la narrativa en torno a sus ingredientes, y que intentaremos mostrar que atrás de cada uno hay algo más que sólo la suma y combinatoria de granos, semillas, vegetales y carne.

La cocina huasteca: su importancia en la ritualidad

Zacahuil, bolim, tapataxtle, patlache



Figura 4. El *zacahuil*. Foto: Ana Bella Pérez Castro

11 Las carreteras por donde transitan los habitantes de la Huasteca están llenas de peligros y riesgos de accidentes. Por ello, se llevan a cabo rituales de protección para él que va a viajar. Así también, cuando una persona decide emigrar a los Estados Unidos, la familia solicita el trabajo de un curandero para que lleve a cabo rituales de protección (Pérez Castro, 2007).

Ingredientes: masa de maíz martajada, chile ancho,¹² chile guajillo, chile pasilla, cebolla asada, ajo, un guajolote grande (puede ser también pollo, gallina o carne de cerdo), manteca de puerco, polvo de hornear, hojas grandes de plátano o de papatla (*Heliconia schiedeana*)¹³.

Preparación: partir el animal empleado en piezas, mismas que se ponen al fuego con cuatro litros de agua y sal, hasta que dé un hervor. Los chiles se desvenan y remojan en agua caliente. El ajo y la cebolla se asan, moliéndose con los chiles; se fríen en manteca, y se les pone sal y agua. A la masa se le revuelve el polvo para hornear, caldo de guajolote, medio kilo de manteca, sal y el agua en que se remojaron los chiles. Se bate bien, debiendo quedar la masa suave, y se deja reposar dos horas.

En una canasta, batea o cazuela, se colocan las hojas de *papatla* o de plátano, y en el fondo y a los lados se pone salsa, luego masa, más salsa y se coloca la carne, salsa y así sucesivamente, alternando la carne y la masa. La última capa debe ser de salsa y se tapa con las hojas.



Figura 5. El *zacahuil* terminado y listo para meterse al horno. Foto: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

Se puede cocer haciendo un hoyo en la tierra, al que en el fondo se le ponen brasas y encima se coloca el gran tamal cubierto con otra capa de hojas, para luego cubrirlo de

12 El chile ancho es el chile poblano en su forma seca.

13 Planta herbácea de la familia de las heliconiáceas, crece erecta y llega a medir entre uno y tres metros de altura.

tierra. Se deja toda la noche. Así también puede prepararse en horno hecho de barro o en cazuela.¹⁴



Figura 6. El *zacahuil* en horno de barro. Foto: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

En esta receta consideramos por principio destacar dos de los principales ingredientes: el maíz (*Zea mays*) y las aves. Dejamos para los siguientes platillos, desestructurar y hacer énfasis en otros de sus componentes.

Maíz: vida y muerte, muerte y vida

Como otros pueblos de Mesoamérica, los grupos indígenas de la Huasteca encontraron en la producción de maíz el sustento para sus creencias y para su reproducción física y social.

¿Cómo se piensa qué surge el cultivo del maíz? Podemos preguntar para responder en forma por demás breve que, en los diversos relatos mantenidos por tradición oral y que han sido plasmados en un gran número de artículos y libros, el maíz surge como un actor protagónico que da paso a la agricultura. Se dice que una joven mujer, virgen, quedó embarazada y nació un niño, cuya abuela intentó matar por no tener padre reconocido.

14 Para Arturo Gómez, entre los nahuas de la Huasteca Veracruzana “Las técnicas de cocción dan enorme importancia para distinguirlos unos de otros, los que se cuecen en hornos semiesféricos son *tlacacatzolli* (asado), en hornos bajo tierra son *tlalzacahuilli* (*zacahuil* de tierra) y [si fueron hechos] en fogón sobre comal se llaman *tlilzacahuilli* (*zacahuil* negro)” (2014, p. 26).

En los relatos surge entonces esta relación de vida y muerte. La abuela mata al niño y de éste surgen el grano, las mazorcas, la milpa.

Chicomexóchitl para los nahuas, Dhipak para los teenek, se fue recreando en las memorias dando pie a numerosos relatos que lo conceptúan como un héroe cultural. Dhipak se encontró a Kidhab *ínik*, dios del ojite,¹⁵ con el que discutió respecto a quién debía ser el alimento de la humanidad. En una competencia en la que ambos se arrojan desde lo alto de un árbol, el ojite al caer se partió en dos pedazos (la fruta de ojite tiene dos granos); entonces se fue a vivir al monte. Dhipak cayó entero al suelo, sin quebrarse, y se quedó como principal alimento de la humanidad.

Pero los relatos mitológicos, recopilados por Arturo Gómez Martínez en las comunidades nahuas de la Huasteca, también aluden a la creación del universo. Hacen referencia a cinco eras en las que la comida aparece como elemento para la sobrevivencia. En una primera creación los dioses hicieron a los hombres de barro. Alimentados de piedras y tierra fueron devorados por las fieras; luego los dioses hicieron a hombres de papel, que comían cortezas de árboles, y los huracanes los destruyeron. La siguiente creación fue hecha de madera (cedro) y comía el *ohoxihtli* (*Brosimum alicastrum*); el fuego acabó con ellos. La cuarta humanidad nació de *camohtli* (*Ipomoea batatas*) que comía camotes cocidos y amasados y fue destruida por inundaciones como castigo por practicar el canibalismo. En la quinta era, la actual, los dioses hicieron a la pareja con pasta de maíz, dándoles como alimento el fruto de esa planta (*cinтли*); cereal que sería su carne y su sangre (Gómez Martínez, 2014, p. 17).

En otras versiones Dhipak, el dios del maíz, se enfrenta a una enorme águila que pide niños en sacrificio, amenazando con la destrucción de un poblado. Dhipak la vence y desde entonces la reproducción humana quedó asegurada (información recopilada por Lorenzo Ochoa en Tancoco (HV), 2003).

Como puede observarse, se trata de relatos que en sus diferentes versiones y acciones marcan el surgimiento de la agricultura, del cultivo del maíz como el dador de vida, de la vida ritual que se vincula con el ciclo de su cultivo, de la identidad personal y de la colectividad, del proceso de sedentarización, de la creación culinaria.

15 Fruta silvestre que se come como el maíz en tiempo de escasez.

Las aves: por sus cualidades, sacrificio obligado

Su importancia en la ritualidad se deja ver en diversas obras. Incluso, de acuerdo con lo que reporta fray Esteban García, los sacrificios humanos desaparecieron cediendo su lugar a los sacrificios de aves de corral (en Galinier, 1990, p. 67).¹⁶

Por su parte, Francisco de Sorita, el evangelizador pionero de Chicontepepec y de gran parte de la Huasteca costeña, mencionó que, en la temporada de sequía, los nahuas subían a los cerros más altos e imploraban a las deidades del agua, ofreciendo papeles, codornices y guisos. Señala que éstos creían que las almas de los difuntos pequeños efectuaban un viaje por los cielos en forma de aves e insectos para llevar mensajes de los hombres a los dioses, en los que pedían que las plantas crecieran (Sorita, en Gómez, 2004, p. 198).

El bachiller Tapia Zenteno registró en su obra citada que el *bolim* era un: “Tamal muy grande, que tiene dentro un huaxolote y también lo cuezen en hoyos” (1985, p. 84). Y si bien en esa fuente se alude a la importancia de emplear un guajolote, es Arturo Gómez quien profundiza en la importancia del ave, mencionando que para ofrendar a los dioses:

los ancestros crearon accidentalmente el cocinado del tamal. Sacrificaron al guajolote para el tutelar del fuego (*Tlitl*), su cuerpo fue untado con salsa de chile, jitomate, frijol y pepitas de calabaza, luego lo envolvieron en hojas de palma, hasta que la mortaja quedó atada con mecates. Posteriormente cavaron un hoyo [horno] en la tierra y depositaron 52 piedras, encima amontonaron una ofrenda de leña de 20 unidades, luego le pusieron resina de copal y le prendieron fuego. Cuando la leña se convirtió en brazas, inmediatamente colocaron la mortaja del guajolote y cerraron la sepultura con tierra. Al día siguiente abrieron el enterramiento y sacaron el cuerpo del ave cocinado en *zacahuil* (bulto alimenticio), las divinidades agradecieron la ofrenda y en retribución ordenaron a todos los habitantes consumir

16 En el mundo maya, era (y es) común utilizar aves en los rituales. Los quichés sacrificaban un papagayo para agradecer un nacimiento, en Verapaz eran necesarias en el ritual y las codornices constituían parte de las ofrendas que se hacían a los dioses durante una enfermedad, antes de solicitar a una mujer en matrimonio e incluso servían para desagraviar un adulterio descubierto (Ruz, 1997, pp. 120-122). Tomás de Coto, por su parte, asienta que entre los cakchiqueles la carne de aves en “pedaçicos” era el platillo que se ofrecía a familiares y amigos cuando nacía un niño, por lo cual se hablaba de *r’aq aqal*, “la gallina de la criatura”, y, junto con hombres, los pájaros eran uno de los bienes ofrendados en sacrificio a los antiguos dioses (citado en Ruz, 1997, p. 145).

el tamal para nutrir y fortalecer su cuerpo, enunciando que contiene la energía sagrada de la tierra (Gómez Martínez, 2014, p. 32).

Después de destacar la importancia de dos de los componentes principales, que no los únicos, del actor ritual que nos ocupa, pasemos a plasmar su importancia.

En el mundo de los tamales en la Huasteca,¹⁷ el *zacahuil* o *bolim* es el de mayor tamaño y se ofrenda a las deidades; este platillo se les brinda para agradecerles una buena cosecha y es la manera también de solicitarles el retorno de la salud. Si bien en su hechura se conserva la mezcla de chiles y la cubierta de maíz, la carne que se ocupa en su preparación varía conforme a diferentes creencias, como mencionaremos más adelante.

Por su parte el *zacahuil* de olla, cazuela o *ce tla ixpictli*, lo hacen los curanderos en una olla grande a la que llaman “mexicana”. Este gran tamal, cuando está destinado a ser ofrenda, siempre es de gallo y gallina, nunca de puerco.¹⁸ Se aduce que debe ser de gallo y de gallina porque se necesitan el complemento y balance de las cualidades de cada género. La gallina es débil, pero también cumple su parte, mientras que el gallo da la fuerza, la rudeza, la seguridad.

Es importante señalar que la hechura de otros zacahuiles o bolimes corre a cargo de las mujeres, mientras que la cocción es tarea de los hombres. El gran tamal se ofrece a la tierra, es como un “pago”, una manera de compensarla por haber otorgado una buena cosecha. En el centro de la milpa se hace un hoyo y se coloca el tamal, junto con bebidas y otros comestibles, luego, como señala Gómez Martínez, se entierra y se reza:

Señora Tierra, Madre Tierra, come este tamal, la vida de este guajolote, cuya muerte y entierro rememora la vida que le aconteció a Chicomexochitl, sacrificado por su abuela malvada. Gracias a esa muerte, de su sepultura retoñó el maíz, nacieron las plantas de siete mazorcas, de donde se propagó nuestro alimento, de donde

17 En función del tema, cabe destacar el texto de Arturo Gómez sobre los tamales, donde da cuenta de su creación. Para el autor, “el tamal es el alimento primigenio que conduce el proceso de socialización, forma parte de los relatos míticos y se ubica en la historia, como el principio de los pueblos agrícolas, la aprehensión que la cultura hace sobre la naturaleza a partir del descubrimiento y la selección de los recursos alimenticios. El sacrificio de la deidad Chicomexóchitl derivó no sólo en la invención de las técnicas culinarias a partir del fuego, sino que de los restos de comida (huesos y cabello) que fueron enterrados, nació la planta del maíz que ahora es el alimento primordial del hombre indígena” (2014, pp. 19-22).

18 Se hace de puerco cuando se destina a la venta.

se conoció el trabajo de cocinar, el trabajo de guisar los alimentos y degustarlos (Gómez Martínez, 2014, p. 33).¹⁹

Para los huastecos de San Luis Potosí, Tsabal, la tierra, debe ser ofrendada para que brinde sus frutos, por ello, cuando llega el ciclo del tiempo caliente, el Kemal, se aprovecha para limpiar el terreno y realizar la quema. Antes de la siembra, señala Marcela Hernández, se coloca en la milpa el corazón de un pollo joven que aún no haya pisado a ninguna gallina. Con el resto se prepara un *bolim* para la milpa, pues el *bolim*, cuando es de carácter ritual o sagrado, lleva carne de pollo (Hernández, 2000, pp. 88-89).

El gran tamal acompaña a los huastecos desde tiempos inmemoriales, tan remotos como la creencia en que las curaciones deben realizarse con un *zacahuil*. En efecto, cuando alguien está enfermo y entre los síntomas está el dolor de cabeza, es necesario hacerle la “sacada”. Hay que sacar los malos vientos que pudieron enfermar a la persona, pero también hay que sacar “el calor” que conserva la mujer que ha dado a luz, para quitárselo. Para tal ritual, se hacen uno o dos zacahuiles colorados o negros, según lo pida el que cura. El negro es porque se hace con gallina negra y el rojo por ser la gallina de este color.

El enfermo tiene que pellizcar los dos zacahuiles, lo “barren”²⁰ y le echan copal. Se forma un círculo de personas a su alrededor y el enfermo queda en el centro. Cada persona debe permanecer en su lugar, donde se pone unas gotas de caña.²¹ Luego todas han de pasar a escoger un pedazo de *zacahuil* que deben comer íntegramente en su lugar. Se ha de comer todo lo que se sirvieron y “sólo deben quedar los huesitos”. Cuando terminan, se envuelve todo y va a dejarse en un crucero de camino.

Asimismo, en este poblado, doña Lety, vendedora de toda clase de remedios en los mercados de la Huasteca Veracruzana, señala que:

19 Oración náhuatl recopilada por ese autor en el año de 2001, que forma parte de un ritual de la milpa realizada en Alaxt, en la Huasteca Veracruzana.

20 La barrida o limpia se hace con un manojo de diversas hierbas, como puede ser de romero (*Rosmarinus officinale* L. *Labiatae*), santa María (*Chrysanthemum parthenium* S. *Asterácea*), salvia (*Salvia leucaantha*. *Labiatae*), ruda (*Ruta chalapensis* L. *Rutácea*), albahaca (*Ocimum basilicum* L. *Labiatae*), entre otras, y que se considera que tienen diversas cualidades como son el ser calientes o de aire. Se hace un manojo con ellas se mojan con alcohol y a manera de escoba se barre el enfermo de cabeza a pies. También la barrida se hace con aves. En este sentido, dependiendo del ritual es la planta o animal con el que la persona afectada es “barrida” por el curandero.

21 Alcohol de caña.

Hay enfermedades muy pesadas como la parálisis, la embolia, los cancerosos y para ello se tiene que hacer un *malintón*, darle de comer a la tierra. Para ello, debajo del altar, se extienden uno o dos zacahuiles. Cuando la gente puede tiene que hacer dos, que son la pareja: hembra y macho y estos zacahuiles son de pollos, una hembra y un macho. Pero antes, estos dos pollos están vivos y son utilizados para barrer al enfermo. Una vez que el curandero los ha barrido, los pollos se quedan “privados”. Los pollos se enchilan y se hace el *zacahuil*: uno de gallina y uno de gallito... Se ofrendan ante el altar y se pasan a regar siete gotitas de aguardiente. Se hace un collar de flores de *cempasúchil* y se brinca siete veces de fuera hacia adentro. Cuando es un trabajo pesado se extienden los zacahuiles frente al altar y se ponen siete refrescos, siete cervezas, siete pedazos de calabaza, 14 velas y en cada lugar se tiran siete gotitas de aguardiente.

Antes de servir el *zacahuil* tiene que ramearlo con la yerba negra. Uno entonces se sienta hincado en el piso y se come el pollo, pero no los huesos, ni todo lo que lleva cáscara como la calabaza, ni tampoco se tiran las plumas de la gallina, ni las vísceras, ni las tripas. Todo eso se guarda y se junta para tirarlo, por eso se llama basura. Las hierbas, los restos de comida, los deshechos se envuelven en hojas de *papatla* y se van a tirar fuera del pueblo, en un crucero, en un lugar que no esté en el centro, sino en la orilla. Y todos aquellos que lo van a tirar no deben voltear nunca al lugar donde lo tiraron, sino que se deben regresar derecho por donde vinieron. Siempre que se hace una curación tiras lo que usaste en un crucero y sin voltear te regresas porque si no te traes lo que te llevaste (Entrevistas, 4 a 6 de junio, 2004, en Tepetzintla (HV)).

En Tepetzintla también se lleva a cabo un ritual conocido como *malintón*, en el que ofrece a la tierra *zacahuil*. Se realiza para aquellas personas que nacen con algún “don” y no lo reconocen; en consecuencia, empiezan a ser molestadas por la tierra, que les llama y exige que se dediquen a curar. Por eso hay que “sacar” el “don” para que deje de importunar, pues arriesgan hasta que los vuelva locos si no lo aceptan. Si el “don” es para curar huesos, deben convertirse en hueseros; si es para curar, se obligan a ser curanderos. Deben curar a otros, para que ellos se sientan bien (Genoveva, 23 de abril de 2003, Tepetzintla, Veracruz).

Se ofrenda también un *zacahuil* de olla a la tierra cuando muere alguien. En ese caso el *zacahuil* se traslada al cementerio y es consumido en la tumba del difunto por los familiares más cercanos.

Relacionado con la muerte, nos parece relevante traer a colación lo que acontece en la Huasteca Hidalguense, en el Carnaval de Yahualica, donde se conjugan tradiciones y se resignifican formas de ver el mundo y entender la historia. Así, el Carnaval, considerado tiempo nefasto, en que los diablos andan sueltos y causan males, es también momento que se asocia con la muerte de Cristo y en el que la gente se disfraza de las más diversas formas. No es nuestra intención detallar el evento, sólo mencionar que entre los personajes está un “muerto” que cuatro disfrazados llevan cargando.



Figura 7. Cargando al muerto. Foto: Ana Bella Pérez Castro

De acuerdo con las versiones recopiladas, el muerto es un asesinado, algunos dicen que es Cristo, aunque sus ropajes son más del mundo moderno. Al difunto le acompaña un gran Ejército de disfrazados de soldados, payasos, apaches, de mujer, etc. Acompañados por una banda de música bailan durante un trayecto, que sale de algún punto del poblado y llega a la cancha de basquetbol. Ahí se deposita al muerto, que poco a poco es despojado de sus ropas, para dejar al descubierto un *zacahuil*.



Figura 8. Se despoja al muerto de sus ropas. Foto: Ana Bella Pérez Castro

A éste se le quitan las hojas que lucen el efecto del fuego y al quedar descubierto por completo, y mostrar su cubierta de masa, las mujeres se acercan y van cortando pedazos que se ofrecen a todos los asistentes en platos de cartón.



Figura 9. El *zacahuil*. Foto: Ana Bella Pérez Castro

¿Cómo interpretar tal acto? Podríamos verlo como un hecho donde se conjugan dos tradiciones —indígena y española— en la que comerse al muerto es un acto de comunión, donde lo que se ingiere son cualidades del muerto, como su fuerza vital, su valor. Por demás ilustrativo es uno de los grabados de la lotería huasteca donde se aprecia la forma del *zacahuil* y su consumo.



Figura 10. El *zacahuil*. Dibujo de César Augusto Fernández ©Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

Por su parte, Arturo Gómez Martínez, destaca que el *zacahuil* es una ofrenda en honor al mal que se venera en las fiestas del Carnaval.

Cabe señalar que la población otomí de San Bartolo Tutotepec (sur de la HH) también lleva a cabo un ritual para ofrecer un gran tamal que, de acuerdo con Patricia Gallardo, se hace para honrar a los muertos, a la gran muerte y a las “animitas” en la celebración de Todos los Santos.²² Gallardo destaca que durante esta conmemoración, y a lo largo de toda la semana, se realizan rituales en el cementerio de la localidad para honrar a esas entidades y se les ofrenda un gran tamal, como de metro y medio de largo, que representa “el cuerpo de la gran muerte”. Aquí, de acuerdo a la autora, el gran tamal se envuelve en hojas de *papatla* y se le pone carne de pollo, de res y de puerco²³. En el cementerio se cava un hueco donde se coloca el tamal y se agregan diversos alimentos, frutas y bebidas. Los *yùhu*, como se autodenominan los otomíes en este lugar, acotan que se ofrenda “a la gran muerte para que no se lleve a nadie más, para que esté tranquila”, y mencionan que se le ofrecen platillos diversos para que se alimente de ellos y no de los humanos.

Sea como fuere, resulta claro que el *zacahuil*, *bolim*, *patlache* o el gran tamal otomí, es comida ritual que se ofrenda a diversas deidades con distintos propósitos. Y si bien a veces es consumido por la colectividad que participa del ritual, o sólo es alimento para los seres a los que se ofrece, lo que destaca la importancia de este platillo es que muestra el simbolismo que comparten los grupos étnicos respecto al cuerpo hecho de maíz y que la colectividad se conforma por la unión de humanos y no humanos en actos rituales tan necesarios para lograr el bien común: la reproducción del mundo sociocultural.

22 Agradecemos la generosidad de Patricia Gallardo por compartirnos esta información sobre la importancia de este gran tamal, aun sin haberla publicado (comunicación personal, 10 de mayo 2020).

23 Es importante traer este ejemplo, porque a diferencia de los rituales nahuas y teenek donde la carne del *zacahuil* que se ofrenda a las deidades es de un ave, entre los otomíes se utilizan también carne de cerdo y de res. Lo anterior nos permite ver la diversidad del pensamiento de los grupos en la Huasteca en función de las diferentes significaciones que se le dan a uno de los ingredientes del gran tamal, en este caso el tipo de carne que se utiliza. El porqué la comunidad otomí de este lugar sí utiliza cerdo o res sería tema de otra investigación. Cabe señalar que el *zacahuil* comercial, o el que se ofrece a los comensales en festividades diversas, lleva cualquier tipo de carne e incluso se privilegia ponerle de res o cerdo. Con lo anterior podemos plantear que la introducción del ganado definió en gran parte el sentido del gusto de los pueblos indígenas.

El Picón o Pascal



Figura 11. El *picón* o *pascal*. Foto: Miguel Ángel Camero

Ingredientes: semillas de calabaza (*curcubitacea*), un ave, guajolote o pollo de patio,²⁴ y una ramita de hierbabuena.

Preparación: las pepitas de calabaza se ponen a secar al sol por varios días, y una vez que están secas se les quita la cáscara²⁵ y se tuestan en un comal hasta que su color verde se acentúe. Después se muelen en el metate, o en el molino manual de la casa, hasta obtener un polvo semigranulado de color verdusco.



Figura 12. Semillas de pipián. Foto: Amaranta Arcadia Castillo Gómez]

24 Animal criado en casa, generalmente alimentado con maíz.

25 En un trabajo de pareja; hombre y mujer se sientan a quitar las cáscaras a las semillas una vez que éstas están secas.

El ave, por su parte, se corta en pedazos, que se ponen en un poco de sal y agua, y con éstos se hace un caldo, parte del cual se agrega a la pepita molida para hacer una masa sólida que debe “apretujarse” constantemente hasta que produzca una grasa de color rojizo, la cual se extrae y se coloca en otro recipiente.



Figura 13. “Sangre” de pipián. Foto: Miguel Ángel Camero

La masa del pipián se mezcla con más caldo de pollo hasta formar una mezcla homogénea y se agrega al resto del caldo. Se añaden el ave y la rama de hierbabuena. Se dejan cocer hasta que suelte “hervor” y al final se agrega la “sangre” del pipián. El color del platillo acaba siendo rojizo y el plato luce como un ojo de agua rojiza dentro del que flotan las piezas del ave, quedando en la profundidad pedazos de la masa de pipián. Se acompaña con tortillas hechas en casa, café y Coca Cola.²⁶

26 Para mayor información sobre el simbolismo de los colores de los alimentos y las bebidas relacionadas con la imagen de San Miguel Arcángel, ver Castillo Gómez, 2010, p. 92.

Al acto de extraer el aceite de las semillas de la calabaza para el pipián se le conoce como hacer “sangrar el pipián” y es tarea de las mujeres, que deben estar “con sentimientos amables, no tristes, no enojadas o con deseo sexual”²⁷ al momento de llevarlo a cabo, pues se corre el riesgo de que el pipián “no sangre”.

La importancia de las semillas de calabaza en la cocina huasteca no se señala en las fuentes sobre esta región, pero sí se encuentra en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, quien al describir los guisados que se servían a Moctezuma, destaca el *totolin patzcalmollo*, que sus informantes definieron como “cazuela de gallina hecha a su modo con chilli bermejo y tomate y pepitas de calabaza molida que se llama agora *pipiana*” (en Barros, 2004, p. 20).

En esta receta, queremos destacar la importancia que cobra la calabaza²⁸ como hortaliza, cuyas semillas son la base del platillo

En la comunidad teenek de Tancoco, en la Huasteca Veracruzana, la calabaza se siembra en la milpa el 3 de mayo, día de la Santa Cruz; día y mes asociados con la petición de lluvias. La hortaliza es considerada simbólicamente como una cavidad de la que se extraen unas semillas lo que, señalan, implica fertilidad.²⁹ El Picón sólo se prepara el 29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel, santo patrono del poblado. A las 12 del día, en el altar de toda casa, en las calles³⁰ y en la iglesia del lugar, se le ofrenda este platillo. Es a esa hora cuando “se abren las puertas” para que los difuntos emprendan el camino hacia las casas de sus familiares (Alegre, 2012, p. 145).

27 Se habla incluso de abstinencia sexual durante cierto tiempo antes de hacer sangrar al pipián (Castillo Gómez, 2010, p. 91).

28 La calabaza en sus diversas formas es altamente apreciada en la Huasteca. Cocinada al vapor se utiliza en ofrendas cuando hay que dar de comer a la tierra. También preparada con piloncillo y canela se ofrenda como dulce en la época de Xantolo, la fiesta de los muertos entre los huastecos. Gómez Martínez destaca su importancia al considerar que “otros vegetales como el amaranto, el frijol, el chile y la calabaza fueron sustraídos del interior del cerro Postectli (el almacén sagrado)”, siendo las hormigas las que se encargaron de realizar la tarea (2014, p.18). Para más información sobre la importancia y simbolismo del picón en el poblado veracruzano de Tancoco, véase Castillo Gómez, 2011.

29 Como bien lo describió Zurita, al que citamos al inicio del texto.

30 Cabe señalar que algunas de las almas de los muertos que empiezan a llegar ya no tienen familiares en el poblado, por ello se ponen altares en la calle para estas “ánimas solas”. No hacerles un altar y no ofrendarles arriesgaría su enojo; transformado en “malos aires”, provocarían entonces males a los habitantes de Tancoco.

Ese día destaca también la puesta en escena de una obra en la que aparecen, primero, el Demonio, el “Malo” representado por uno de los rezanderos y músico más importante de Tancoco (Castillo Gómez, 2010, p. 94). Surge también, disperso por el pueblo, su séquito de diablos menores, que al compás de “sones de costumbre” bailan por el poblado. Una vez que llega la noche aparece San Miguel, representado por un miembro de la comunidad católica y acompañado también por un trío que toca sones en su honor. Los diablos y el santo se enfrentan y San Miguel, con su espada, vence al Demonio, al “Malo”, y a sus acompañantes. Al final todos se unen en un solo canto y realizan un peregrinar por el pueblo. Se funden “el bien y el mal en San Miguel”, pues según se nos explicó, los demonios son “acompañantes de San Miguel”.

Si consideramos que en este día se produce la primera ofrenda a las almas de los difuntos y al mismo tiempo coincide con la celebración al santo patrono, san Miguel Arcángel, es entonces necesario explicar al lector la forma en que se conjugan diversos significados puestos en juego, tanto en las ofrendas como en los espacios sacralizados este día.

Es el tiempo de la primera ofrenda, lo que se considera el inicio de un ciclo festivo asociado con los muertos y la fecundidad de la tierra. En Tancoco se enfatiza la asociación de san Miguel con el elemento acuático. Se dice que en esta fecha es la apertura del Xantolo, y también que puede amanecer lloviendo o el pueblo estar sumergido en medio de una gran tormenta. Es el fin de la temporada de lluvias y la mejor época del año para levantar las cosechas. La producción es tal que hay que ofrendar lo brindado por la tierra a los muertos, quienes serán los mejores mensajeros para pedir a las deidades que sigan mandando la lluvia.

La importancia de ofrendarle picón a San Miguel Arcángel, consideramos que se explica en función de la compleja resignificación que los pueblos prehispánicos hicieron de sus antiguas deidades en función de la imposición de las imágenes católicas. Una resignificación donde San Miguel se asocia con la lluvia, con los muertos, con la fertilidad, y que mejor que ofrendarle, como se pudo haber hecho en tiempos prehispánicos, con la sangre³¹ que da energía y vida. Esa sangre que se obtiene de las semillas portadoras de vida, como el pipián y que sirve para alimentar a aquellos que habitan el Inframundo o que

31 En varios rituales otomíes se recorta papel dando forma a diferentes deidades. De acuerdo con Galinier, se le pone “[...] una especie de lengüetas móviles que el *bādy* —el ritualista— levanta en el momento del ritual, manifestando así que los personajes quedan investidos con determinado *quantum* de energía cósmica (*nzahki*), cuya manipulación sólo puede ser efectuada por el chamán. Es con esta intención que unta a los personajes —a la altura de la boca— con la sangre de un guajolote herido bajo el ala” (Galinier, 1990, p. 186).

están vinculados con este espacio. Su color verde, asociado a la fertilidad, y el caldo rojo, relacionado con la importancia del esencial líquido, da fuerza y vitalidad al ser humano y parecen invitar a recordar, año tras año, la necesidad del sacrificio que, unido al del ave víctima, alimentada sólo con maíz, comunica la pertinencia y el significado de la ofrenda en los inicios de un tiempo mortuorio. Vida y muerte es, para los huastecos, una conjunción necesaria para lograr para la reproducción social; así también lo “bueno” y lo “malo” son relativos y el bailar juntos los diablos y el arcángel nos muestra la fusión cultural que pueblos como Tancoco lograron integrar para dotar de sentido a su cosmovisión.

La cocina huasteca: sabores con historia

El Tocón



Figura 14. *Tocón*. Foto: Lorenzo Ochoa

Ingredientes: tortillas secas (*tochón*), camarones secos, chile ancho, jitomate, diente de ajo, rebanada de cebolla, pimientas, aceite, rama de epazote.

Preparación: Las tortillas de maíz han de ser hechas a mano un día antes para permitir que se sequen, y deben ser de aproximadamente medio cm de grueso para evitar que se

desbaraten. El chile ancho se asa directamente en el fuego de la estufa hasta que le salgan “bombitas” y luego se remoja en agua caliente. A los camarones se les quitan las cabezas, que se ponen a hervir para hacer un caldo. El jitomate, la cebolla, el ajo y las pimientas se licuan con un poco de agua hasta formar una mezcla “pastosa”. Se pone el aceite en una cazuela y, cuando esté caliente, se agrega la mezcla hasta que sazone. Se agregan los camarones y el caldo y cuando “reviente” el hervor, se agregan las tortillas, partidas en pedazos pequeños, y una rama de epazote, y se deja hervir un poco

Huatape



Figura 15. *Huatape*. Foto: Lorenzo Ochoa

Ingredientes: se puede hacer de *jích*³² (acamayas), o de *kamarón* (camarón). Para elaborarlo se necesitan, por tanto, acamayas o camarones, más chile chipotle, chile color, sal, epazote, ajo y un poquito de masa.

32 La acamaya es llamada *jích* por los teenek de San Luis Potosí, y *jítz* en San Francisco Chontla, en Veracruz. En este último caso, con *i larga* y *tz* es la africana retrofleja (Lucero Meléndez Guadarrama, comunicación personal).

Preparación: se lavan bien los mariscos con agua limpia. Los chiles se tuestan y muelen con el ajo para después freírse en manteca o aceite. Se sazona y añade agua poco a poco. La masa se disuelve en agua y se agrega al mole, mezclando todo. Cuando hierve se agregan los camarones o las acamayas, el epazote y sal al gusto.

Mientras que el *tocón*, de acuerdo con el bachiller Tapia y Zenteno, es un guiso huasteco³³ “que hace con tortillas secas” (1985, p. 123), al *huatape* lo considera un atole. Uno y otro son una combinación de ingredientes, de experimentación y transmisión de conocimientos de los huastecos. Son, asimismo, platillos-texto que esconden en su preparación y lectura lo complejo de una sociedad.

Los ingredientes del *tocón* y del *huatape* nos dan pie a destacar que, si bien se preparan con productos básicamente mesoamericanos, a raíz de la conquista y hasta el siglo pasado se les agregaron ingredientes procedentes de otras regiones, como la cebolla (*Allium cepa*) que, como es sabido, viene de Asia; la pimienta (*Piper nigrum*), de la India, y el ajo (*Allium sativum*), también de origen asiático.

Por su parte, la manteca se vuelve elemento indispensable para transformar los alimentos de crudos a cocidos a través de utilizar el fuego para freír hortalizas y carnes. Cabe recordar que la sociedad indígena se vinculó muy rápido con la cría de puercos,³⁴ y, con ello, carne y grasa, se volvieron parte importante de la cocina huasteca. Finalmente podemos también destacar el aceite vegetal comercial, que vino a sustituir en muchos casos a la manteca de cerdo.

33 Cuando se hace referencia a los huastecos, específicamente se alude al grupo étnico de los teenek. No obstante que el territorio conocido como la Huasteca está poblado, como ya señalamos, por nahuas, pames, totonacos y otomíes, se generaliza el término huasteco a todos los que lo habitan.

34 Los cerdos figuraron muy temprano en el proceso de la conquista porque eran animales que se podían transportar fácilmente por barco—tanto que hasta se les llevaba como lastre—y servían de sustento en las expediciones por mar. En tierra eran muy adaptables y tenían gran capacidad para sustentarse por sí mismos. Se trataba de una variedad de cerdos delgados, fuertes y rápidos que tenían bastante movilidad y no requerían mucho cuidado. En consecuencia, fueron los primeros animales europeos en ser introducidos en tierra americana en cantidades suficientes para garantizar su reproducción y expansión, y suyos fueron los primeros productos animales (fuera de la caza y pesca) a disposición de los españoles. La reacción de los indios frente a los puercos no está bien documentada porque casi no hay testimonios de ella. Se conserva, sin embargo, noticia de lo que ocurrió cuando los españoles resolvieron obsequiar 10 puercos a Tzintzicha, señor de Michoacán. “¿Qué cosa son éstos?” dijo al verlos. “¿Son ratones que trae esta gente?” “Como consideró, además, que tan descomunales ratones eran emisarios de mal augurio, los hizo matar” (García Martínez, 1994, p. 14).

En el *tocón* la sal está presente en el salado del camarón³⁵ y en el *huatape* se agrega al gusto para aumentar el sabor del guiso. En este caso se trata de un mineral que si bien no era producto propio de la Huasteca, se encontraba a la venta en el *tianquiztli* o mercado de Huexutla. Así, en la *Relación de Huexutla* se asienta que la sal era uno de los principales tratos de los naturales y más tarde lo fue también de los españoles. De acuerdo con la fuente citada, se traía de Campeche, puesto que:

En este pueblo ni en su comarca, no hay salinas ningunas; provéese de sal de Campeche, que hay más de cuatrocientas leguas deste pueblo a Campeche, y viene por la mar hasta un puerto que se llama Amoyoc, que es a quince leguas deste pueblo. Y otras veces se provee de Tampico, cuando se hace sal en las salinas de Tampico, que son a treinta leguas deste pueblo (Acuña, 1985, p. 252).

Por lo que hace al jitomate (del náhuatl *xitomatl*), cabe recordar que en lengua teenek se llama *tudney*. Se advierte su presencia desde fechas muy antiguas en varios sitios arqueológicos, en vestigios de molcajetes que se usaban para triturar vegetales como tomates y jitomates (Long-Solís, 1986, p. 17). No aparece como tributo que entregasen los huastecos³⁶, y ello puede deberse al hecho de que es un producto perecedero; tampoco figura en los mitos.

35 El ahumado del camarón dio paso un proceso de secarlo al sol primero, poniendo capas de sal debajo y encima del crustáceo entre cinco y seis horas, hasta que la sal absorbe el agua del crustáceo.

36 Según Alvarado Tezozómoc, en la época de Moctezuma Xocoyotzin exigieron a los de Chalco que “entre los tributos que tenían que dar a la Corona mexicana era pedir, a los de tierra caliente, que trajeran mucho chile, tomate y fruta para los señores principales” (Alvarado Tezozómoc citado en Long, 1995, p. 244). Lo anterior, de acuerdo con Janet Long se referiría más que nada al tributo del jitomate. Varios cultivos mesoamericanos representaron una novedad para los europeos y tomaron nota de ellos en sus escritos. El toledano Francisco Cervantes de Salazar, llegado a Nueva España a mediados del siglo XVI apuntó que los tomates eran “mayores que agraces; tienen su sabor, aunque no tan agrio, hay unos grandes, mayores que limones, amarillos y colorados, échanse en las salsas y potages para templar el calor del agü” (Cervantes de Salazar citado en Long, 1995, p. 245). El jesuita José de Acosta, quien viajó por México y América del Sur en el siglo XVI, se refirió a los tomates como frescos, sanos, grandes y jugosos, y dijo que hacían una salsa sabrosa y que además eran buenos para comer solos (Acosta citado en Long, 1995, p. 245). A decir de Long (1995), estas dos citas son probables referencias al jitomate y no al tomate (p. 245).

La presencia del chile³⁷ (*Capsicum annum*) en la Huasteca amerita unas cuantas líneas más. En efecto, es muy conocido el relato sobre el *tohuenyo*, un huasteco que andaba desnudo en el mercado de Tula, vendiendo chiles. Al ver su miembro viril que “colgaba” (*tlapilotica*), la hija del *tlahtoani* tolteca Huémac se “enamorado” y enfermó por no tenerlo, por lo que obligaron al *tohuenyo* a desposarla (*Códice Florentino*, libro III, cap. 5 en Johansson, 2012). Conocida es asimismo la información de que en tiempos prehispánicos la Triple Alianza, encabezada por Tenochtitlan, exigía a la región huasteca entregar como tributo cargas de chile, entre 400 y 800 fardos.

No obstante la distinta procedencia de los ingredientes o de la importancia del maíz, del jitomate y del chile para el guiso, es justo realzar al *kamaron*, como los huastecos le llaman; crustáceo que determinó una forma de vida en la época prehispánica, y que, al igual que el chile, era producto tributado.

El pueblo huasteco conocido como Tamyanja (el lugar donde abunda el agua), y que derivó en el apelativo de Tamiahua, se caracteriza por estar rodeado por agua (Reyes Costilla, 2003, p. 85).³⁸ Acerca de la laguna de ese mismo nombre se dice que tenía como término tres leguas³⁹ de largo y tres de ancho, y de acuerdo con la *Suma de Visitas*, confinaba con Tomilco y Tuspa y Tenextiquiape, y con Tamantao y Quacolutla. De acuerdo con la fuente consultada por Reyes Costilla, había veintitrés casas de paja y lodo, en las cuales se registró a treinta casados. Fue un pueblo expuesto a inundaciones, y lo era en tal forma que para 1791 el teniente Pedro Tueros destacaría en el padrón militar “que las fuertes crecientes, llega a ponerlo aislado”, razón por la cual sus habitantes amarraban

37 El chile aparece en el Códice vaticano B, concretamente en la lámina 64, sobre el cuerpo de una serpiente. Agradezco a Katarzina Mikulska su apoyo para ubicar esta referencia. Por su parte, en la edición especial de *Arqueología Mexicana*, no. 32 se publican varios textos relacionados con el chile, como los de Enrique Vela, acerca del chile en el México prehispánico, ya como tributo, ya como parte de las ofrendas. Janet Long en su texto *Capsicum y cultura: la historia del chilli* señala que “La diosa prehispánica del chile, Tlatlahqui cihuatl ichilzintli, o respetable señora del chilito rojo, era hermana de Tláloc, dios del agua, y de Chicomecóatl, deidad de los mantenimientos. [Según Sahagún] Su nombre aparece en una oración a Tláloc para pedir agua en tiempo de sequía. En la petición, el pueblo se quejaba de que los *tlaloques* habían recogido y escondido el sustento necesario para la vida, y que se llevaron a Chicomecóatl y a Tlatlahqui cihuatl ichilzintli” (Long, 1986, p. 137).

38 Agua de la abufera del mismo nombre y, como señala Reyes Costilla, también proviene de los muchos esteros que cruzan la zona (2003, p. 85).

39 Una legua es igual a 4.82803 km.

las canoas a las puertas de las casas y los que vivían en las márgenes se subían a tapan-
cos “o entresuelos, que hacen de tres varas de alto o palizada, a vivir y dormir porque
los bajos están llenos de agua y desde ellas salen en canoas a sus diligencias” (Reyes
Costilla, 1993, pp. 17 y 36).

En este sentido, en los *Memoriales de Tlaxcala*, escritos en el siglo XVII por
Alonso Mota y Escobar, se da cuenta de que los indios huastecos del río y laguna de
Tamiahua, apoyados con redes y figas, tenían como granjería principal la pesca
de camarón. De acuerdo con el eclesiástico, el camarón se vendía en dos formas, “uno
que llaman blanco, que es de más estima, que le venden crudo y, otro menudo que le
ahuman y tuestan en hornillos para venderle porque no se corrompa; éste, vale menos
(Mota y Escobar, 1987, p. 75).

Y, si antes de la conquista, el camarón era preciado alimento que se tributaba al impe-
rio mexica, bajo el imperio español “la tributación en especie fue impuesta a los indígenas
del poblado de Tamiahua, que en 1543 consistía en cuatro canoas y cuatro pescadores con
figa, nasa o jaula, cada seis meses” (Gómez Cruz, 2012, p. 149).

Fue a partir de entonces que la pesca generó complejas relaciones sociales, y lo
fueron más aún cuando a raíz de la acelerada mortandad indígena —a causa del exceso
de trabajo, la explotación, la esclavitud⁴⁰ y las enfermedades— y en función de la dis-
posición de la Corona Española de prohibir trabajar a los indios en las pesquerías para
beneficio de los españoles⁴¹, se incorpora la mano de obra esclava negra (Melgarejo, 1981,
p.144). No obstante tal prohibición, para fines de ese siglo las quejas de los indios daban
cuenta de abusos de españoles, y sus sirvientes negros, destacando que se les adelantaba
dinero para después cobrárselos con camarón, se les fiaban mercancías y después se les
cobraban a precios excesivos en la temporada de pesca del crustáceo. La importancia de
la producción camaronera fue aumentando, y ya para 1609, “... en el reporte del alcal-
de mayor de la jurisdicción de Huachinago, se asienta que de Tanhujio a Tamihaua se

40 “De la Huasteca, jurisdicción gobernada desde Pánuco a partir de 1523 y a la que pertenecía Tamiahua, se
decía que no había ‘oro ni plata e sin ganados, ni granjería ninguna [...] los indios eran de poco provecho
al ser de costa y tierra caliente’. Esta situación motivó a Nuño de Guzmán a otorgar licencias para cazar
esclavos y venderlos en las islas del Caribe y obtener a cambio reses, yeguas, ovejas y otros ganados me-
nores e implementos de trabajo en aquellos lugares. Hacia 1529 ya se habían fletado 21 navíos con indios
legalmente libres pero herrados como esclavos” (Reyes Costilla, 2003, p. 88).

41 A partir de 1585 se amenaza con pena de muerte a quien se sirva de indígenas, en lugar de negros, para
explotar las pesquerías (Melgarejo Vivanco, 1981, p. 143).

hacían pesquerías de robalo, sargo, mojarra y camarón en mucha cantidad, frutos que se comerciaban en México y Puebla, trasladados hasta esas ciudades por medio de la arriería” (Gómez Cruz, 2012, p.150).

Y a la par que la importancia del crustáceo crecía, también aumentaba la presencia de esclavos y mulatos libres. En contraste, la población indígena se fue desdibujando de tal forma que, a principios del siglo XVIII, se asentaba que ya Tamiahua no era comunidad indígena (Reyes Costilla, 2003, p. 91).

Pero si bien los indios no desaparecieron, su presencia fue perdiendo importancia a nivel de la actividad realizada en función de la producción pesquera. Por su parte, el número cada vez mayor de negros y mulatos⁴² propició su afán de apoderarse de una actividad otrora indígena, y paulatinamente se fueron apropiando de la laguna, del río del pueblo y del hacer relacionado con la pesca.

Para 1788 los cambios en Tamiahua eran ya obvios, pues contaba con 40 familias de españoles, 460 de indios huastecos y mexicanos y 400 familias de mulatos y negros milicianos (Gómez Cruz, 2012, p. 155) y en 1793 se registra la presencia de 336 españoles, 58 castizos, 95 mestizos y 434 pardos, sin hacer mayor referencia a número de indios. En cuanto a ocupación, pocos mencionaban ser pescadores, declarándose muchos pardos únicamente como milicianos,⁴³ pero en la memoria de descendientes afro se fue gestando y reproduciendo el derecho de pesca, porque así lo habían hecho sus antepasados desde que llegaron a estas tierras rodeadas de agua. La pesca se fue convirtiendo en símbolo de permanencia e identidad, pues, como señala Filiberta Gómez Cruz (2012), proporcionaba ingreso y alimentos a las familias sin importar el estamento social al que se pertenecieran.

42 Sobre la importancia de los negros y mulatos en la historia de la Tamiahua, Reyes Costilla señala que si bien su origen se debe a la esclavitud, a manera de hipótesis no comprobada, anota que fue resultado del empleo de esclavos como capataces y hasta apoderados de encomenderos españoles. Esta población, prosigue, se incrementó debido al contrabando de mercancías y esclavos. También Herrera Casasús apunta que su presencia en la zona aumentó al convertirse en refugio para los esclavos que lograban huir de los centros mineros cercanos (2004).

43 Sobre su papel como integrantes de las milicias, consúltese Nora Reyes Costilla (1995, 2003), Filiberta Gómez (2012, p. 155) y Melgarejo Vivanco (1981).

Tamiahua, a partir de entonces, se convirtió en lugar de afrodescendientes. La pesca, sobre todo la del camarón, quedó en sus manos. Camarones que frescos o salados circulan todavía por mercados grandes y medianos de la Huasteca, como el de Tamazunchale (HP), el de Huejutla (HH) o los de Tantoyuca, Chicontepec y Tancoco (HV), llegando incluso a ciudades, como México, Tuxpan, Puebla y Monterrey.

No obstante su extensa distribución, la presencia del camarón en estos dos guisos, el vocablo *tocón*, de acuerdo con Lorenzo Ochoa,⁴⁴ identifica sólo al platillo que se consume en una microrregión, la de Tamiahua y Tuxpan, es de nivel local, y se le asocia con el paisaje de la laguna y de los manglares con olor a pantanos (Ochoa, 2013, p. 167).

Consideración final

Teeneks, otomíes y nahuas, habitantes de esta región, comparten, a más del territorio, saberes que incluyen el aprovechamiento de recursos naturales transformados bajo cierta tecnología y un sistema de valores con ideas científicas, religiosas y estéticas. Así, a través de los cuatro platillos elegidos: el *zacahuil*, el *picón*, el *tocón* y el *huatape* quisimos mostrar que la cocina de un lugar nos acerca a la vida, a la historia, a la ritualidad y a la visión del mundo de una comunidad. Intentamos dar cuenta de cómo, a través de la mesa, se comparte un mundo más amplio de lo que parecería a simple vista, o para un actor externo a estas culturas; involucra una gran densidad cultural y constituye sin duda un elemento articulador de la vida económica y social de un lugar.

El consumo de alimentos, tanto como su materia prima, se avalan como delicias gastronómicas, pero también como símbolos, creencias, mitos y maneras únicas de ser, que se relacionan con esas prácticas. No es por tanto extraño que para los huastecos comer

44 Ochoa redactó un texto sobre “Topofilia”, cuyo objetivo, desde el punto de vista de la cultura culinaria fue, “exhibir el supuesto de cómo es posible delimitar una micro-región cultural con una perspectiva antropológica, apoyándose en la distribución de ciertos platillos y sus ingredientes. Esto, si pude, lo logré a partir de la obtención de las noticias relativas a la cocina huasteca en el vocabulario de Tapia Zenteno, mis notas etnográficas y un enfoque basado en los planteamientos de Yi-Fu Tuan. En el caso que me ocupó, esta restricción territorial ha sido determinada precisamente por un paisaje, un estilo culinario y sus ingredientes, en un nivel de la escala geográfica que apenas rebasa lo local, por lo cual prácticamente no se depende del mercado externo” (Ochoa, 2013, p. 68).

estos platillos sea una forma de recreación de historia y ritualidad, que refuerza el sentido de pertenencia a una región y a su cultura.

Finalmente, coincidimos con Jesús Contreras, quien considera que la cocina de un país es la de los productos presentes en sus mercados y puestos en la cazuela (1993), y podríamos también plantear que la cocina de una región es parte eficaz de un sistema de símbolos orientados a mantener y reproducir el orden de una sociedad.

Referencias bibliográficas

- Acuña, René (ed.). (1985) "Relación de Huexutla", pp. 243-256. En *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*, t. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alegre González, Lizette Amalia (2004). *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina* [tesis de licenciatura en Etnomusicología]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.
- Alegre González, Lizette Amalia (2012). *Viento arremolinado. El toro encalado y la flauta de mirliton*. México, Voces de la Tierra, CONACULTA, Instituto Veracruzano de Cultura, Gobierno del Estado de Veracruz.
- Ariel de Vidas, Anath (2003). *El Trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de San Luis, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Institut de Recherche pour le Développement (Colección Huasteca).
- Báez-Jorge Félix y Arturo Gómez Martínez (1998). *Tlacatecolotl y el diablo: la cosmovisión de los nahuas de Chicontepepec*. Xalapa, Secretaría de Educación y Cultura.
- Castillo Gómez, Arcadia Amaranta (2010). "El picón y sus interconexiones. Apuntes sobre las relaciones de un alimento ritual con otros elementos del sistema cultural". En *Itinerarios*, 12, 81-103.
- Contreras, Jesús (1993). *Antropología de la alimentación*. España, Eudema.
- Chemín Bässler, Heidi (1984). *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*. México, Instituto Nacional Indigenista (Colección INI, Serie de Investigaciones Sociales, 13).
- Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos e Instituto Nacional Indigenista.

- Galinier, Jacques (2004). *The World Below: Body and Cosmos in Otomi Indian Ritual (Mesoamerican Worlds)*. Boulder, University Press of Colorado.
- Gallardo Arias, Patricia (2009). *Ar xōke. El carnaval entre los otomíes de San Bartolo Tutotepec*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (Cuadernos de la tradición).
- Gallardo Arias, Patricia (2013). "La importancia del Palo Volador en el Carnaval otomí de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo", pp. 307-317. En Ana Bella Pérez Castro (ed.). *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Colegio de San Luis.
- García Martínez, Bernardo (1994). "Los primeros pasos del ganado en México". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 59, vol. XV, 11-44.
- Gómez Cruz, Filiberta (2012). La población afrodescendiente de la región de Tamiahua: la pesca y la resistencia a tributar a finales del siglo XVII". *Ulúa, revista de Historia, Sociedad y Cultura*, 19, 147-164.
- Gómez Martínez, Arturo (2002). *Tlanetokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*. México, Instituto Veracruzano de la Cultura, México.
- Gómez Martínez, Arturo (2004a). "El ciclo agrícola y el culto a los muertos", pp. 197-214. En Johanna Broda y Catherine Good Eshelman (coords.). *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Gómez Martínez, Arturo (2004b). "Culto a los cerros y espacio ritual en Chicontepec, Veracruz", *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, pp. 255-270, Johanna Broda y Catherine Good Eshelman (coords.). México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Gómez Martínez, Arturo (2014). "Los tamales: ofrenda y simbolismo entre los nahuas de la Huasteca veracruzana, México". *ANTROPoLoGuíToSUV* Repositorio digital. David López Cardeña y Andrea Getzamani Manzo Matus (diseñadores), Natalí Alonso Aranda (colaboradora), Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana.
- Hernández Ferrer, Marcela (2000). *Ofrendas a D'hipaak. Ritos agrícolas entre los teenek de San Luis Potosí* [tesis de licenciatura en Etnohistoria]. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

- Herrera Casasús, María Luisa (2004). "Incidencia de la raza africana en la Huasteca", pp. 231-247. En Jesús Ruvalcaba Mercado, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera (coords.). *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis y El Colegio de Tamaulipas.
- Ichon, Alain (1990). *La religión de los totonacos de la sierra*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- Johansson K., Patrick (2012). "El huasteco en el espejo de la cultura náhuatl". *Estudios de cultura náhuatl*, 44, 65-13.
- Long-Solís, Janet (1986). *Capsicum y Cultura: la historia del chilli*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Long-Solís, Janet (1995). "De tomates y jitomates siglo XVI". En *Estudios de cultura náhuatl*, 25, 239-252.
- Mauss, Marcel (1971). *Institución y culto. Obras*, t. II. Barcelona, Barral.
- Mauss, Marcel (1979). "Ensayo sobre los dones, motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas", pp. 155-163. En *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.
- Melgarejo Vivanco, José Luis (1981). *Tamiahua, una historia Huasteca*. Jalapa, México, Ediciones Punto y Aparte.
- Mota y Escobar, Fray Alonso (1987). *Memoriales del Obispo de Tlaxcala. Un recorrido por el Centro de México a principios del siglo XVII*. Alba González Jácome (intr. y nts.). México, Secretaría de Educación Pública.
- Ochoa Salas, Lorenzo (1979 [1984]). *Historia prehispánica de la Huasteca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Ochoa Salas, Lorenzo (2013). "Topofilia: una herramienta para la delimitación de micro regiones culturales. El caso de la Huasteca", pp. 155-168. En Ana Bella Pérez Castro (ed.). *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Colegio de San Luis.
- Pérez Castro, Ana Bella (2007a). "Presentación", pp. 5-15. En Ana Bella Pérez Castro (coord.). *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. Veracruz (México), Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes Populares.
- Pérez Castro, Ana Bella (2007b). "Activando el mundo simbólico para enfrentar la emigración". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 39, 1, 51-68.

- Pérez Castro, Ana Bella (2013). “El sacrificio de aves en los rituales de la Huasteca”, pp. 333-364. En Ana Bella Pérez Castro (ed.) *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Colegio de San Luis.
- Reyes Costilla, Nora (1995). *Identidad étnica y sociedad colonial. Los pardos de Tamiahua en el siglo XVIII* [tesis de licenciatura en Etnología]. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Reyes Costilla, Nora (2003). “Conflicto étnico, poder local y recreación de la memoria de los pardos de Tamiahua”, pp. 85-112. En Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba Mercado (coords.). *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y El Colegio de San Luis.
- Ramírez, Elisa (2019). “Origen del chile según los mitos contemporáneos”. *Arqueología Mexicana, Especial 32*. México, Raíces. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/del-origen-del-chile-segun-mitos-contemporaneo>
- Ruz, Mario Humberto (1997). *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas de la época colonial*. Campeche, Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Campeche, Universidad Autónoma del Carmen, Universidad Autónoma de Campeche e Instituto Campechano.
- Sandstrom, Alan (1991). *Corn is Our Blood: Culture and Ethnic Identity in a Contemporary Aztec Indian Village*. Norman, University of Oklahoma (Civilization of the American Indian Series, 206).
- Sandstrom, Alan (1998). “El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana”, pp. 59-94. En Jesús Ruvalcaba Mercado (coord.). *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Tapia Zenteno, Carlos de (1985). *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca, con vocabulario, catecismo y administración de sacramentos*. René Acuña (ed.), Rafael Montejano y Aguiñaga (estudio bibliográfico y notas). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Van ‘t Hooft, Anuschka y José Cerda Zepeda (2003). *Lo que relatan los de antes: kuentos tének y nahuas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Vela, Enrique (2019). “El chile: una breve historia”. *Arqueología Mexicana, Especial 32*, 7-20. México, Raíces. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/del-origen-del-chile-segun-mitos-contemporaneo>

Vela, Enrique (2019). "El chile elemento mítico". *Arqueología Mexicana, Especial 32*. México, Raíces. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/del-origen-del-chile-segun-mitos-contemporaneo>

Williams García, Roberto (2007). *Danzas y andanzas*. Xalapa, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz.



El Mediterráneo trasplantado a orillas del Plata: paisajes alimentarios e inmigración en Montevideo (siglos XVIII y XIX)

The transplanted Mediterranean on the banks of the Río de la Plata: Food landscapes and immigration in Montevideo (18th and 19th centuries)

Amalia Lejavitzer

Departamento de Comunicación
Universidad Católica del Uruguay

Resumen

Este artículo analiza la conformación del paisaje cultural de Montevideo y sus suburbios, durante los siglos XVIII y XIX, desde la perspectiva de la alimentación; se hace énfasis en los cultivos, en especial vid y olivo, que formaron parte de la dieta y de la identidad mediterránea y que fueron introducidos por los inmigrantes españoles, franceses e italianos. Para ello se estudian los escritos agronómicos de Pérez Castellano y Larrañaga, la *Agricultura colonial* de Mariano B. Berro, relatos históricos y crónicas de viajeros y expedicionarios, así como planos topográficos y de agrimensura, y otras fuentes iconográficas de la época. De la contrastación de todas esas fuentes se advierte que Montevideo fue un territorio fértil y fecundo en mieses, frutales, viñedos y olivares. Se concluye que los primeros pobladores coloniales y los inmigrantes europeos del XIX encontraron en la creación del paisaje alimentario de Montevideo y sus alrededores una manera no solo de garantizar la subsistencia cotidiana, sino de perpetuar para sus descendientes el recuerdo de sus tierras de origen y de reproducir en esta orilla del Plata su identidad mediterránea.

Palabras clave: olivo, vid, frutales, alimentación mediterránea, paisaje cultural, Montevideo siglos XVIII y XIX

← En la página anterior: *Vista de Montevideo desde la Aguada* [dibujo, detalle], Fernando Brambilla, c. 1789-1794. ©Biblioteca Virtual de Defensa, Ministerio de Defensa de España

Abstract

This article analyzes the conformation of the cultural landscape of Montevideo and its suburbs, during the 18th and 19th centuries, from the perspective of Food History. Emphasis is placed on crops, especially vine and olive, which were part of the Mediterranean diet and identity and which were introduced by Spanish, French and Italian immigrants. For this, the agronomic writings of Pérez Castellano and Larrañaga, the colonial Agriculture of Mariano B. Berro, historical accounts and chronicles of travelers and expeditionaries, as well as topographic and surveying plans, and other iconographic sources of the time are studied. From the contrast of all these sources, it results that Montevideo was a fertile territory and plentiful in harvests, fruit trees, vineyards and olive groves. It is concluded that the first colonial settlers and the European immigrants of the 19th century, found in the creation of the food landscape of Montevideo and its surroundings a way not only to guarantee daily subsistence, but to perpetuate for their descendants the memory of their lands of origin and to reproduce its Mediterranean identity on this bank of the Río de la Plata.

Keywords: olive, vine, fruit trees, Mediterranean diet, cultural landscape, Montevideo, 18th and 19th Centuries

Introducción: Demarcaciones iniciales

Este trabajo estudia la transformación del territorio y la configuración de un paisaje cultural en el área de la ciudad capital de Uruguay y sus suburbios comprendidos en el actual Departamento de Montevideo. El enfoque que guía y estructura el análisis se centra en el *paisaje alimentario* vinculado a la llamada *alimentación mediterránea*. Esta dieta, abundante en consumo de hortalizas, frutas, vino, aceite y cereales panificables, especialmente trigo, llegó al suelo oriental con los primeros colonos canarios, que arribaron en la segunda década del siglo XVIII para poblar Montevideo, y después con los vascos, catalanes, gallegos, franceses e italianos que arribaron en dos grandes oleadas migratorias durante el siglo XIX.

Todos estos inmigrantes trajeron consigo sus saberes —conocimientos teóricos y técnicas manufactureras que les permitieron ejercer una gran variedad de oficios requeridos en el nuevo mundo— y sus sabores, es decir, aquellos ingredientes básicos de su dieta cotidiana, pero también formas de producción, preparación, consumo y comensalidad asociadas a los alimentos.

El análisis que se presenta no pretende ser exhaustivo, ni mucho menos, simplemente busca ejemplificar el tema a partir de la intersección de tres ejes conceptuales. Primero, el papel que tuvieron las primeras chacras (quintas) en la transformación y configuración del paisaje de los campos aledaños a la ciudad urbanizada, para ello me he basado en la obra agronómica (fruto de la experiencia propia) de José Manuel Pérez Castellano y Dámaso Antonio Larrañaga. Segundo, la conversión de esas quintas suburbanas en una especie de huertos experimentales que brindaron a sus propietarios la posibilidad de introducir y ensayar nuevos cultivos, algunos de los cuales, luego, se explotaron de manera intensiva e industrial (como frutales, cítricos, vid y olivo); en este sentido, he tomado como paradigmas a Bernardo Prudencio Berro, a Luis de la Torre y a Francisco Vidiella. Sobre los emprendimientos agrícolas de Berro, me he basado fundamentalmente en la *Agricultura colonial*, escrita por su hijo Mariano Albino Berro, mientras que para de la Torre y Vidiella, las notas y artículos de la *Revista de la Asociación Rural del Uruguay* han sido las principales fuentes de información. Tercero, la *creación* (y *recreación*) de un paisaje alimentario montevidiano, con evidentes raíces mediterráneas, tanto en su origen como en su percepción, y la actuación fundamental que tuvieron los inmigrantes españoles, franceses e italianos en la propagación de cultivos asociados a la dieta mediterránea, como una manera no solo de encontrar el sustento cotidiano, sino además de preservar en la memoria el recuerdo de sus lugares de origen, su herencia cultural y, en última instancia, su propia identidad.

Llegados a este punto debo explicitar algunas exclusiones. He dejado fuera de este trabajo a Antonio Teodoro Caravia (1808-1874) porque, si bien tuvo una quinta familiar próxima

al Arroyo Seco y fue un escritor prolífico en materia agronómica¹, no se puede afirmar con certeza que él mismo haya sido agricultor, como sí lo fueron Pérez Castellano, Larrañaga, Berro, de la Torre y Vidiella. Caravia aparece más bien como un compilador y divulgador erudito de un saber, quizá sin haberlo ejercido personalmente. Asimismo, he dejado fuera de mi análisis las casas quinta desde la perspectiva de la arquitectura doméstica, sus valores como modelo de vivienda patricia, con una tipología de planta y características paisajísticas particulares, que conformaron barrios montevidianos, señoriales y de retiro, como El Prado y sus alrededores.² Tampoco trataré la introducción, cultivo y comercialización de especies arbóreas de ornato y maderables —aunque el olivo, desde la antigüedad, además de su valor para la alimentación, tuvo ambos usos (Lejavitzer, 2016), y en los viñedos uruguayos también fue práctica habitual plantarlo, como guarnición y barrera vegetal para proteger del viento las vides — ni de las principales figuras³ a quienes se debe la propagación de esas especies en parques y jardines públicos y privados.⁴ Este es un tema que por su extensión e importancia merece un estudio aparte.

-
- 1 Escribió dos obras que en su momento muy difundidas: *Curso de agricultura* (los tres primeros tomos aparecen en 1865; el primero está constituido por el Catecismo de agricultura que ya había sido publicado de manera independiente en 1863) y *Manual práctico del cultivador americano. En forma de diccionario sobre agricultura* (1882, auspiciada por la Asociación Rural del Uruguay). En 1863, el *Catecismo* fue declarado texto de lectura por el Instituto Nacional de Instrucción pública de la República, bajo la presidencia de Joaquín Requena, y para 1865 ya iba en su cuarta edición corregida por el autor (Lejavitzer, 2013).
 - 2 Sobre este tema véase el bello y muy completo libro que reúne fotografías y ensayos de varios autores sobre *El Prado y antiguas costas del Miguelete*, producido por Denise Caubarrère (2001).
 - 3 El francés Perfecto Giot, creador de la idea fundacional de Villa Colón y su arbolado a imitación del Parc Monceau; Pedro Margat, nacido en Versalles, fue propietario, sobre el Camino Burgues, del primer establecimiento de horticultura y floricultura de América del Sur (Berro, 1975, p. 283), proveedor, casi absoluto, de los jardines montevidianos e introductor de la camelias, begonias e hibiscos, entre otras variedades de flores; Domingo Basso desarrolló a gran escala, a partir de 1880, la casa de venta de árboles y plantas de ornato abierta por su padre apenas llegados de Italia, tuvo una fábrica de aceite de oliva, un gran vivero en Colón y varias sucursales en Argentina; José Buschental, banquero alsaciano de enorme fortuna, propietario de la Quinta del Buen Retiro, inspirada en el parque El Retiro madrileño, fue la génesis del Prado y del Jardín Botánico de Montevideo, y el inglés Tomás Tomkinson quien, en su propiedad llamada La Selva, fue pionero en la plantación industrial del eucalipto y otras especies forestales.
 - 4 Julio Eduardo Muñoz en su obra *Monumentos vegetales de la ciudad de Montevideo* (1992) realiza una especie de inventario arbóreo y traza un recorrido por algunas quintas particulares y los principales parques montevidianos que aún conservan árboles centenarios: entre ellos el Tomkinson, el Prado, el Rodó

Este artículo observa el paisaje cultural de Montevideo, desde una mirada de lo alimentario. Se puede definir un *paisaje cultural* como la transformación de un espacio territorial debido a la interacción de factores naturales con la intervención del ser humano, que a su vez lo percibe y lo valora como un territorio con una singularidad propia y como expresión y fundamento de su identidad (Consejo de Europa, *Convenio Europeo del Paisaje*, 2000). Al hablar de *paisaje cultural* hay que pensar, por un lado, en “la coexistencia entre el hombre y la tierra, [...] movimientos de población (nomadismo, migraciones), asentamientos, modos de subsistencia y evolución tecnológica” (Rössler, 2002, p. 47); por otro, en las acciones recíprocas entre las personas en sociedad, la multiculturalidad sincrónica, las expresiones espirituales y creativas (Rössler, 2002).

A fines de delimitar el tema de este trabajo he añadido al concepto *paisaje* el atributo *alimentario* que lo particulariza y especifica con el significado de “servir, pertenecer o estar vinculado a la alimentación”, entendida esta en un sentido amplio que integra en cada realización distintas dimensiones, entre ellas una individual, una social, una histórica y una simbólica. La *alimentación*, entonces, comprende un vasto complejo de relaciones implicadas en: el cultivo, producción y obtención del alimento (con sus saberes y técnicas asociadas); los sistemas de comercialización, distribución y venta de los productos (por ejemplo, pulperías, almacenes, ferias, mercados); la preparación de la comida, esto es, la cocina propiamente dicha (fuente de conocimiento y experiencia sensorial en un camino de ida y vuelta); las formas de socialización, comensalidad y consumo de los alimentos; la higiene y la salud, y, por último, los valores simbólicos e identitarios que cada cultura confiere a esos alimentos, a través de los cuales un grupo humano se distingue y se diferencia de otros.

Dentro de los paisajes alimentarios me he centrado principalmente en los que surgen de la dieta mediterránea, esto es, cereales y, en especial, vid y olivo, aunque también menciono otros frutales y algunas especies vegetales asimismo características en dicha alimentación.

Por último, al decir *Montevideo* me refiero a una territorialidad que se va transformando con el tiempo, desde principios del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX. Esta *ciudad-territorio-jurisdicción* es concebida como una unidad territorial extendida, más allá de lo urbano, hacia los espacios aledaños que brindan sustento y defensa, así como

(antes Parque Urbano) y el Parque Batlle (antes Central). El primer parque de Montevideo abierto como paseo público fue el llamado Prado Oriental el 26 de enero de 1873, producto de la venta y posterior expropiación de la Quinta de Buschental y otras propiedades vecinas (p. 76).

posibilidades de crecimiento (Carmona y Gómez, 2002). El núcleo poblacional se distribuye en un damero formado por los solares urbanos; ese núcleo está circunscrito por un *ejido*, área sin cultivos ni edificaciones, que sirve de espacio de recreo para los ciudadanos, salida para el ganado y maniobras militares para la protección de la ciudad; a continuación, están las *dehesas* (tierras de uso comunitario) y los terrenos de *propios*, que el Cabildo arrenda a particulares para su explotación; finalmente, la jurisdicción se completa con los predios rurales, denominados *suertes*, otorgados a cada familia, con la obligación de ser trabajados para su sustento y el de la ciudad (Carmona y Gómez, 2002, pp. 12-13).

Así *Montevideo* abarca el casco antiguo de la urbanización, surgido en tiempos coloniales como un bastión amurallado, conocido como Ciudad Vieja. La primera ampliación extramuros, a partir de la demolición (decretada en 1829) de la muralla que la circunscribía, da paso a la Ciudad Nueva. A partir de 1851, el proceso de reunificación y reordenamiento territorial a fin de subsanar la fractura del territorio marcada por la línea del sitio, y reconstruir la ciudad paralela y dispersa provocada por la Guerra Grande —el puerto de El Buceo, el núcleo poblacional en El Cardal (luego Villa de la Restauración) y el gobierno asentado en El Cerrito, funcionaron en simultáneo a los de Montevideo sitiada— culmina con el trazado de la Ciudad Novísima y la creación de nuevos barrios, a finales del siglo XIX (Carmona y Gómez, 2002).

No obstante el avance de la urbanización en esta época, en los planos topográficos del siglo XIX Montevideo es representado como un anfiteatro verde, cubierto de sembradíos y árboles, que abraza la bahía con sus dos puntas urbanizadas. En ese territorio fértil, a modo de lienzo, los inmigrantes configuraron un paisaje fecundo en mieses, frutales, viñedos y olivares, donde encontraron no sólo la subsistencia material, sino la manera de preservar del olvido la tierra de origen y de mantener viva su identidad mediterránea en esta orilla del Plata.

Orígenes mediterráneos

En la antigüedad, los límites del Mediterráneo se extendían hasta donde llegaban los olivares. La génesis de esta afirmación puede encontrarse en la *Historia plantarum* de Teofrasto, célebre filósofo y naturalista griego, discípulo de Aristóteles. Allí, describió más de 500 especies vegetales conocidas en el mundo de su época, y sobre el olivo especificó que no crecía en lugares en los cuales no alcanzaba a llegar la brisa del mar, por ello su cultivo no prosperaba a más de trescientos estadios del mar, esto es, alrededor de sesenta kilómetros (Teofrasto, *H. P.*, 6, 2, 4).

Más allá de que los propios autores antiguos discutieron la exactitud de esa distancia, es un hecho que el olivo es un árbol típicamente mediterráneo que exige terrenos de altitud

no muy elevada y un clima templado durante todo el año para poder florecer (Columela, 5, 8, 5), condiciones geográficas y climáticas características de la cuenca del Mediterráneo, y semejantes a las que ofrece la ribera del Río de la Plata.

Sin embargo, establecer los límites del concepto *mediterráneo* resulta más complejo que determinar sus confines geográficos, puesto que la región del Mediterráneo fue asiento de un mosaico de pueblos y culturas diversos, como fenicios, griegos, etruscos, romanos, iberos, que, además de Hispania, Galia, Grecia e Italia, habitaron desde el norte de África, Palestina, Judea, Siria hasta Asia Menor.

De aquí que uno de los rasgos identitarios aglutinantes de esta vasta región haya sido su alimentación, y por ende sus paisajes, dominados por vides, olivos y cereales. Un paisaje cultural asociado con las prácticas alimentarias, entendidas, como ya se dijo, como un sistema de relaciones que implica producción, comercialización, elaboración y consumo de un alimento.

El aceite de oliva, el trigo y el vino, llamados en su conjunto *tríada mediterránea de la alimentación*, constituyeron, y aún en nuestros días constituyen, un factor de identidad para las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo (Lejavitzer, 2008). A tal punto que, entre los antiguos, el consumo de vino y de aceite de oliva distinguió a los romanos de los bárbaros, quienes se caracterizaron, en cambio, por beber cerveza (Plinio, *H. N.*, 22, 82, 164) y utilizar manteca (Plinio, *H. N.*, 11, 96, 239).

La alimentación mediterránea también incluyó hortalizas y frutas, la mayoría de las cuales se cultivaban en huertos domésticos⁵, pero también fueron objeto de comercio entre lugares distantes de lo que fue el Imperio romano, como lo demuestra el nombre de muchas de las frutas de consumo habitual en Roma en los primeros siglos: damascos, péscicos, cerezas... Los frutos secos como nueces, almendras, avellanas y las pasas de uva, dátil, ciruela o higo también tuvieron lugar en la dieta de todos los días.⁶

5 Isidoro de Sevilla (*Orig.*, 17, 10), refiere los productos característicos del huerto: “col, repollo, malva, zanahoria, rapo, nabo, rábano, lechuga, endibia, ajo, puerro, acelga”. También Marcial, 10, 48, 8-10: “trajo varias riquezas que hay en el huerto, entre las cuales está la lechuga rastroja y el puerro cortado, y no falta la menta”.

6 Suetonio cuenta que Augusto se alimentaba de manera frugal y, cuando se trasladaba de un lugar a otro, “hacía una comida ligera y simple, consistente en un poco de pan acompañado de un puñado de dátiles o de pasas (Suetonio, *Aug.*, 76, 1-2), y en sustitución de vino “tomaba una fruta fresca o seca” (Suetonio, *Aug.*, 77, 1).

Así, trigales, frutales, viñedos y olivares cubrieron los suelos, transformaron el paisaje y otorgaron una identidad propia a la región mediterránea de la antigüedad, de la que Italia, a juicio de Varrón, sobresalía:

Vosotros que habéis recorrido tantas tierras, ¿visteis alguna mejor cultivada que Italia? [...] En Italia, ¿qué planta útil no sólo no nace, sino además no se vuelva excelente? ¿Qué mieses compararé a las de Campania? ¿Qué trigo, al de Apulia? ¿Qué vino, al de Falerno? ¿Qué aceite, al de Venafro? Con sus árboles, Italia toda plantada ¿acaso no parece un vergel? (Varrón 1, 2, 3 y 6).

Población del Miguelete y transformación del territorio

En noviembre de 1726 arribaron a Montevideo un grupo de familias provenientes de las Islas Canarias, para poblar la recién nacida ciudad.⁷ Esta surgió como una plaza fuerte en la margen oriental del Río de la Plata; con su muralla y su Apostadero Naval, fue un enclave militar cuya finalidad era proteger los mares del Atlántico Sur para la Corona española (Arredondo, 1951). Sin embargo, muy pronto las condiciones naturales de su rada —en forma de anfiteatro natural— y la abundancia de los frutos de la tierra convirtieron a Montevideo en una pujante ciudad portuaria y en el principal emporio mercantil de ultramar de América del Sur.⁸

7 Dámaso Antonio Larrañaga afirma que en 1726 “se verificó la fundación de Montevideo” (1965, *Selección de escritos*, p. 184), con la venida de veinte familias de Canarias a las que se agregaron algunas otras de Buenos Aires; en 1729, llegaron “treinta familias más de Canarias para aumento de la población” (p. 184). Por su parte, Juan Manuel de la Sota, en su *Catecismo geográfico* dice que el 20 de enero de 1726 se hizo el trazado de la ciudad, que fue hogar de las diez familias venidas de Buenos Aires, y que en noviembre de ese mismo año llegaron conducidas por Francisco Alzáybar trece familias provenientes de las Islas Canarias (p. 65). Isidoro de María (1957, t. 1, pp. 8-9) relata que el núcleo poblacional de Montevideo se completó en 1728, con la llegada de treinta familias más de las Islas Canarias, que se agregaron a las primeras venidas en 1726 (en enero, ocho provenientes de Buenos Aires y, en noviembre, doce de las Islas Canarias).

8 En *Civilización del Uruguay* (1951), Horacio Arredondo hace notar que, por la profundidad de sus aguas y por su situación estratégica en la boca del Río de la Plata, el puerto de Montevideo fue la vía de acceso y egreso al interior del continente (Paraguay, Bolivia y la región del Matto Grosso), por ello se le llamó “La llave del Plata” (p. 24). Desde tiempos coloniales, fue puerto de servicios de reparaciones y de aprovisio-

A cada familia fundadora se le asignó un solar urbano y un terreno extramuros para el cultivo. Esas parcelas fueron llamadas *chácaras*, o su síncopa *chacras*, término de origen quechua se refiere a la “tierra de labor”.⁹ Esta unidad productiva doméstica, sobre todo destinada al abastecimiento de los productos alimentarios de consumo cotidiano, tiene un origen muy antiguo y su concepto sobrevivió con escasas variaciones a lo largo de la historia. Sus antecedentes pueden encontrarse en las *villae rusticae* romanas de la antigüedad.

Estas *villae* estaban situadas en los campos suburbanos,¹⁰ donde se cultivaban árboles frutales (manzano, peral, duraznero), frutos secos (nogal y almendro), viña y olivos; también contaban con un pequeño huerto doméstico con lechuga, acelga, col, brócoli, hierbas de olor, y algunos animales domésticos, sobre todo aves de corral, para el sustento de todos los días. A veces también incluían pequeñas industrias manufactureras y artesanas (Wells, 1988). En el Nuevo Mundo, esta unidad productiva doméstica llegó de la mano de españoles y portugueses bajo la denominación de *quinta*, voz que convivió con la autóctona *chacra* de la región rioplatense.

Las primeras chacras montevidéanas se situaron, por las facilidades de regadío y las bondades que esa tierra ofrecía para la labranza, a lo largo de los veinte kilómetros del cauce del Arroyo Miguelete o de los Migueletes, así nombrado en tiempos coloniales. Este arroyo, que desemboca en un extremo de la bahía; sus afluentes, el Arroyo del Cerrito y el de Morales (también conocido como Quita Calzones, porque ante sus crecidas era la

namiento de agua y víveres (fundamentalmente tasajo) para los buques que seguían sus travesías (Betancur, 1996). Montevideo además tuvo el deshonroso nombramiento de ser el único puerto autorizado por la Corona Española para la introducción de esclavos a los virreinos de la Plata y del Perú. Asimismo, fue el principal puerto trasatlántico de América del Sur que unía las rutas marítimas con Europa, sobre todo con Cádiz y con los puertos de la Liga Hanseática, como Hamburgo, Bremen, y Lübeck. Una excelente síntesis de las transformaciones históricas y simbólicas del papel del puerto para la ciudad de Montevideo, desde la etapa fundacional hasta fines de la Guerra Grande, se encuentra en Sánchez Gómez (2010).

9 Según consigna el *Diccionario del español del Uruguay* (2011) una chacra es un “establecimiento rural dedicado a la plantación extensiva de algunos cultivos”, con “terrenos dedicados a la agricultura”, que en general se ubica en las “cercanías de un poblado” (p. 175).

10 Recuérdese el conocido epigrama del poeta latino Marcial (III, 58) sobre la villa de Faustino, en Bayas, pródiga en viñas, hortalizas y frutas; entre los animales, terneros, corderos, credos y variadas aves, pavos reales, tórtolas, palomas, perdices, ocas, además de pollos y gallinas, que le permitía disponer de una mesa bien provista. Por lo general, los propietarios de las *villae rusticae* fueron romanos acaudalados y militares retirados que vivían la mayor parte de tiempo en las ciudades, y la mano de obra para las labores agrícolas, en su mayoría esclava (Wells, 1988).

única manera de cruzarlo),¹¹ y el Pantanoso¹² fueron unos de los tantos cursos de agua que regaron los terrenos colindantes con la antigua ciudad colonial.¹³

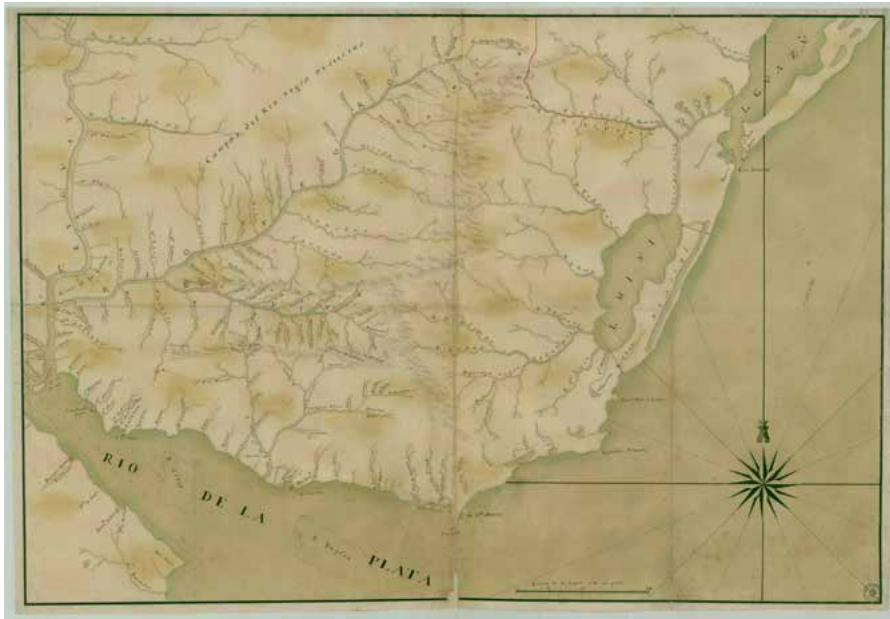


Figura 1. Banda Oriental Río de la Plata, (s. d., c. 1770). ©Biblioteca Nacional, Uruguay

11 Isidoro de María lo relata en *Montevideo antiguo*, 1957, t. 1, pp. 307-310.

12 El Pantanoso recibió distintas denominaciones, en la cartografía de época colonial aparece referido como Colla o Salado, en contraposición al Miguelete que era nombrado Arroyo Dulce.

13 Con el paso del tiempo, la mayoría de aquellos arroyos fueron canalizados y quedaron absorbidos por la creciente urbanización de Montevideo. Otros cauces importantes fueron el Arroyo Seco en las inmediaciones de la Casa de Pérez y de la quinta de Teodoro Caravia; La Estanzuela, que desembocaba cerca del Saladero de Ramírez, en la playa que hoy lleva su apellido; de los Pocitos (que debe su nombre a las lavanderas de ropa) y sus afluentes De la buena moza (que atravesaba el zoológico) y Sorchantes; Casavalle, Manga (zona fecunda de montes frutales), Toledo y su continuación en el Carrasco, Tres Cruces, Malvín, de los Chanchos, que pasaba por atrás del cementerio y desembocaba en el puerto del Buceo, entre otros que todavía figuran en planos de Montevideo de 1900.

Hasta allí arribó, en 1751, José Joaquín de Viana, español oriundo de la provincia de Álava, para ocupar el cargo de Gobernador. Además de su casa urbana, tuvo una chacra a orillas del Miguelete. En diciembre de 1763, recibió al viajero monje benedictino y naturalista francés, Antonio José Pernety, quien conservó un vívido recuerdo de la visita a la propiedad rural, situada a dos leguas de la ciudad:

Después de una larga hora, llegamos al bosque del gobernador; este parque delicioso se compone de manzanos, perales, durazneros e higueras plantados en caminos poco regulares, excepto el del medio que tiene casi media legua. Un arroyo bastante considerable serpentea a través del vergel; los caminos son muy agrestes a causa de la cantidad de plantas altas y bajas que crecen sin cultivo. La melisa o toronjil, sobre todo, se da en abundancia. Los árboles están tan cargados de frutos que la mayoría de las ramas, no pudiendo soportar el peso, están ya quebradas. Todos los frutos, se nos dijo, son excelentes. Nosotros no pudimos juzgarlo, porque recién estarán maduros a fin de febrero; por lo demás tenían muy hermosa apariencia (1770, pp. 288-289).

Una década y pocos años más fueron suficientes a Viana para crear el huerto feraz que asombró a Pernety. Los territorios aledaños a Montevideo se extendían en dilatadas planicies hasta donde se perdía la vista, con leves ondulaciones y con escasa vegetación, a excepción de pequeños bosques a lo largo de los cursos de agua que estriaban los suelos negros y duros (Pernety, 1770). En el testimonio del francés queda en claro el accionar humano en la transformación del paisaje natural.

Las chacras de Pérez Castellano y de Larrañaga

En la conformación del paisaje del Miguelete, hubo dos figuras clave y fundamentales de la cultura y de la ciencia del Uruguay: José Manuel Pérez Castellano y Dámaso Antonio Larrañaga.

Ambos eclesiásticos, amigos cercanos, propietarios rurales a orillas de aquel arroyo intercambiaron cartas, libros¹⁴, prácticas y conocimientos agrícolas, además de semillas y

14 En el prólogo de sus *Observaciones*, Pérez Castellano escribe que tiene en su casa “los dieciséis tomos de la obra de Rozier, la que mediante la dirección de mi amigo don Dámaso Antonio Larrañaga, mandé buscar a la chacara de sus hermanos” [sc. políticos, es decir, Berro y Errazquin] (p. 10).

plantines que experimentaron en sus chacras. Allí ensayaron diferentes cultivos bajo una constante prueba de acierto y error. A ellos se debe, la introducción de gran variedad de árboles¹⁵ y especies vegetales, como se advierte en los escritos que dedicaron a su labor agronómica, en donde dejaron testimonio de sus experiencias de labranza.

El presbítero José Manuel Pérez Castellano escribió hacia el final de sus días las *Observaciones de agricultura* (1813). Este manual, dedicado a los chacareros del Miguelete, abrevia de la tradición clásica de escritores agronómicos, como Catón, Varrón, Columela o Paladio, pero también es deudor de las *Geórgicas* de Virgilio, autor que era un pilar en la educación humanística de la época.¹⁶ Sin embargo, sus *Observaciones* son una obra eminentemente empírica, que reúne consejos basados en la experiencia y en las observaciones realizadas a lo largo sus más de cuarenta años de agricultor.

En 1773, Pérez Castellano compró, en el Miguelete con fondo hacia el Pantanoso, una chacra contigua a la de su abuelo, Felipe Pérez, llegado entre los primeros pobladores de Montevideo. Cerca de la casa “se levantaban dependencias, establos y galpones, [...] y rodeados de las construcciones se agrupaban los naranjos, los pinos, los robles, las parras, las flores, los almácigos [...]. Más lejos estaban los montes frutales y las sementeras” (García Acevedo en Berro, p. 247). Entre los frutales, había distintas variedades de manzanos, duraznos y perales, también ciruelos, higueras, guindos y membrillos, “los primeros árboles que tuvo el Miguelete” (Pérez Castellano, 2007, párr. 261). El olivar ocupaba un cuadro de tierra (Pérez Castellano, 2007, párrs. 298-299) y los trigales eran de dos especies: común para hacer pan, y farro o trigo de Roma (que le enviaron directamente de Italia), del cual se elaboraban los fideos (Pérez Castellano, 2007, párr. 353).

Apenas comprada la chacra puso sarmientos de uva moscatel a fin de formar la parra (Pérez Castellano, 2007, párr. 303.), que solo después de varios intentos fallidos logró que prosperara. Las estacas de olivo (doscientas cincuenta) las hizo traer de Buenos Aires, al mismo tiempo que le pedía a su amigo Larrañaga que le hiciese “el favor de tomarse el trabajo de ver en algunos autores buenos, y aún de preguntarlo

15 En 1812, Pérez Castellano, por ejemplo, recibió de Inglaterra plantitas de haya, y tres años después Larrañaga mandó traer expresamente de Europa “la acacia, la mimosa, la robinia, el almezo” (De María en Berro, 1975, p. 108).

16 Sobre este tema y las influencias de los autores clásicos que se pueden advertir en las *Observaciones*, véase el capítulo de Juan Introini, “Literatura ‘campestre’ y tradición clásica: Pérez Castellano y las *Geórgicas* de Virgilio” (pp. 9-19), en *Viejas liras nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica* (Montevideo, 2012).

también a algunos inteligentes de aquella ciudad [Buenos Aires], la manera o maneras con que se adoban las aceitunas verdes para comer, y con que se extrae el aceite de las maduras” (Pérez Castellano, 2007, párr. 301). Del aceite se sirvió, entre otros usos que vienen desde época antigua, como alimento y como ingrediente de remedios caseros (Pérez Castellano, 2007, párrs. 456-458).

Larrañaga, por su parte, en el *Diario de observaciones y gastos de mi quinta*, también llamado *Diario de la chacara con observaciones* (1818-1823), da cuenta de sus logros y sus fracasos, con los cultivos que iba intentando. En 1819, en julio plantó 80 estacas de olivo —traídas de la quinta de Berro— y en noviembre hizo almácigos de distintas variedades de col, nabo, berro, remolacha, zanahoria, endivia y *cornichons*, entre otras semillas que le trajeron de Francia; en 1820, terminó de sembrar los sarmientos de moscatel (en total, 300) y plantó 42 estacas de olivo, y en 1823 puso laureles, duraznos, manzanos y más olivos. Además de los cultivos mencionados, en su chacra hubo naranjos, limoneros, guindos, perales, higueras, membrilleros, cipreses, álamos, morales¹⁷ y varios otros (Larrañaga, *Diario de la chacara*).

Una hermana de Dámaso Antonio, Juana Larrañaga casó en 1798 con un español oriundo de Navarra, Pedro Francisco Berro. Este “prosperó con los negocios de huerta, aves y leña” (Villegas Suárez en Berro, 1975, p. XIX), hizo fortuna y ganó reconocimiento social y político, incluso fue cabildante, pero nunca perdió su amor por la labranza, que heredó a sus descendientes. Recién llegado a Montevideo tuvo una propiedad en el Miguelete y un año después de su matrimonio compró —en sociedad con José Errazquin paisano, socio y concuñado de Juana— una chacra a unos 15 kilómetros de la ciudad, a orillas del arroyo Manga. Berro y Larrañaga mantuvieron una relación fecunda y asidua en el intercambio de conocimientos agrícolas y de especies vegetales, como se advierte en los escritos del sacerdote, quien, por ejemplo, consigna en su *Diario* que ha “injertado 9 arbolitos de durazno, trayendo los ramitos del Manga antes de ayer” (Larrañaga, *Diario de la chacara*, 27 de febrero de 1819).

17 Berro (1975, p. 175) afirma que la morera fue introducida por Larrañaga en 1816; sin embargo en el *Diario de la chacara*, la primera vez que aparece mencionada es el 14 de mayo de 1823, entre los cultivos que resistieron una helada. Larrañaga buscó promover la producción de gusanos de seda en el país, él mismo tuvo un criadero en su quinta y allí enseñaba esta industria a todos los interesados en aprenderla (Larrañaga, *Escritos*, intr., p. XVII).



Figura 2. Quinta de Berro, Horacio Berta, 1931. ©Museo Histórico Cabildo de Montevideo

Las quintas suburbanas y los albores de la agricultura industrial

La quinta del Manga pasó a ser propiedad de Bernardo Prudencio Berro, hijo del navarro, hombre de letras, poeta, político, presidente de Uruguay en 1860, pero sobre todo agrónomo experimental y rural apasionado del cultivo de la tierra.

En esta quinta se plantaron granos, plantas alimenticias, montes de duraznos, manzanos, perales, naranjos, higueras, membrillos, guindos y nogales (Berro, 1975). También hubo un “olivar [...] de árboles muy altos, [...] vides de uva blanca y negra, en zarzos” (Berro, 1975, p. 269), un profuso jardín y una arboleda, de la que fue representativo un histórico roble plantado en 1816, un ombú y dos palmeras (Berro, 1975).

Además de estos cultivos, habituales en las chacras de la época, Bernardo P. Berro experimentó con un sinnúmero de especies. Como él mismo escribe en una carta de 1844

dirigida a su hermano Paulino, quien vivía en Brasil, puso en la quinta un “jardín de aclimatación” (carta a Paulino, 4 de febrero de 1844 en Berro, 1975, p. 329), para lograr que prosperaran las semillas de variedades exóticas. En otra carta, le pide encarecidamente el envío de semillas de guayabo, tamarindo, *cajús* (anacardos), arazá y yuca, y huesos de duraznos, nísperos, damascos, ciruelos y cerezas; asimismo, avellanas y castañas para sembrar (en Berro, 1975).

Igualmente reflejo de su “amor a la vida activa rural, a las siembras, al culto a los árboles a las plantas y a las flores”, pero también de su espíritu científico fue su “empeño en formar una colección de perales y manzanos de todas las especies que haya en el país” (Berro, 1975, p. 325). Llegó a reunir casi cuarenta variedades de peras, algunas de ellas llaman la atención por el ingenio de sus nombres: criolla, parda, bergamota, buen cristiano, urraca, negra, borracha, verrugosa, ombligo de dama, calzón de sueco, bola de oro, pera fierro... (Berro, 1975, pp. 209 y 326).

Además, cultivó morales —procedentes de los de Larrañaga— para la cría del gusano de seda, por consejo de su tío Dámaso, precursor de esta actividad de manera industrial (Berro, 1975), y en la quinta abrió varios establecimientos para el comercio local y el aprovisionamiento propio: un tambo, una pulpería y una fábrica para elaborar dulce de membrillo, amén de la factoría de velas y jabones que ya existía desde los tiempos iniciales de la sociedad de Berro con Errazquin (Berro, 1975).

Otro personaje decisivo para la transformación del paisaje suburbano de Montevideo fue Luis de la Torre. Este hombre emprendedor, miembro fundador de la Asociación Rural del Uruguay¹⁸ y de la cual fue su directivo, convirtió la quinta familiar en un huerto experimental para la aclimatación y comercialización de distintas variedades de vid y olivo.

18 En 1871 surge la Asociación Rural del Uruguay (ARU), resultado de la verdadera preocupación por la educación agronómica de las élites terratenientes y del convencimiento de que el desarrollo agroindustrial era la vía principal para la modernización del país y para consolidar la paz alcanzada. A partir de 1871, la Asociación Rural del Uruguay fue un organismo clave en el impulso y promoción de la agricultura nacional para recuperar la campaña devastada por las guerras; sus dirigentes fueron mayormente inmigrantes vinculados a la vitivinicultura, como Domingo Ordoñana (vasco), Francisco Vidiella (catalán), Buenaventura Caviglia (italiano), Pascual Harriague (vasco francés), Perfecto Giot (francés), entre otros (Beretta, 2008). Al año siguiente de su fundación, se publica el primer número de la *Revista de la Asociación Rural del Uruguay (RARU)*, y de inmediato se vuelve un instrumento poderosísimo para la difusión del conocimiento en materia agrícola y para la profesionalización de los trabajadores del campo. Sobre este tema son fundamentales los trabajos de Alcides Beretta (2008, 2013).

A partir de 1851, se dedicó a recuperar el solar familiar situado extramuros en las cercanías de la Punta Brava, hoy el barrio de Punta Carreras, en la costa este del Río de la Plata.

A pesar del reducido espacio de su propiedad, a escasos metros del mar, de la Torre ensayó con sarmientos de diferentes cepas de vid, cultivó “todas las clases de uva conocidas hasta aquella fecha en el país: morada, moscatel blanca, chasselas blanca, chasselas negra de piña y frutilla” (Barrios Pintos, 1968, t. I, p. 57).¹⁹ También consiguió “formar allí un plantel de unos 900 a 1000 árboles que hoy [sc. 1880] se hallan completamente desarrollados y producen excelentes cosechas” (RARU, 1880, núm. 19, p. 518).

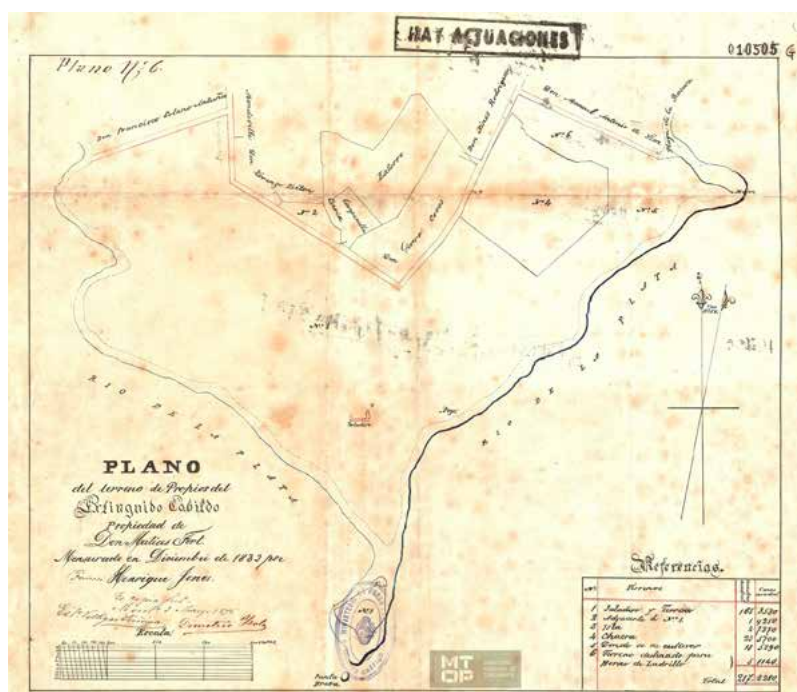


Figura 3. Plano de mensura levantado por Henrique Jones en 1832, copia de 1876. ©Archivo de Planos de mensura del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, Uruguay

19 Después aplicó muchas de las variedades logradas en su quinta experimental de Punta Carretas y de los conocimientos allí adquiridos en la Bodega de la Cruz, en Florida, de la que fue director gerente hasta la fecha de su muerte en 1895 (Beretta, 2015).

En su finca hubo un vivero y varios montes de olivos. El mayor, iniciado a partir de 15 mil estacas de olivo traídas de Buenos Aires en 1858, tenía para 1875 quinientos árboles de la variedad gordal (*RARU*, 1875, núm. 60, p. 925). El propio de la Torre escribía, en un artículo publicado en 1875 en la *Revista de la Asociación Rural*, que poseía, “aunque de árboles jóvenes, el único monte considerable que existe en la República” (*RARU*, 1875, núm. 60, p. 925). Sin duda esta afirmación resulta hiperbólica, pero encuentra justificación en su profundo convencimiento de la bondad de este cultivo para el desarrollo de la arboricultura industrial, especialmente de la olivicultura y de la vitivinicultura nacionales. Más aún, en ese mismo escrito, llega a sugerir con ironía que se ahorrarían miles y millones de pesos, por ser mucho más provechosos para el crecimiento económico de Uruguay, si se reemplazaran las excelsas araucarias, los rododendros, las azaleas, las magnolias y las camelias que adornaban los alrededores de la capital por montes de olivos, morales y viñedos (*RARU*, 1875, núm. 60, p. 925). Estas palabras nos dan idea del profuso arbolado que rodeaba los suburbios montevideanos, a fines del siglo XIX.

Tanto la quinta de Berro en el Manga como la de Luis de la Torre muestran la conversión paulatina que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, vivieron las chacras y las fincas suburbanas: dejaron de ser casas de descanso y retiro o unidades de producción doméstica —en algunos casos con rudimentarias industrias y pequeños emprendimientos comerciales para el consumo interno o local—, para convertirse en viviendas permanentes de las clases altas montevidéanas o en establecimientos agroindustriales a mayor escala. Muchos de estos agregaron rubros pecuarios y cría de ganado, pero sobre todo basaron su desarrollo en los cultivos vinculados con la alimentación mediterránea: cereales, árboles frutales, viña y olivo.²⁰

En este sentido, un personaje notable y verdadero pionero de la vitivinicultura y olivicultura industriales fue Francisco Vidiella.²¹ Este inmigrante catalán formó su patrimonio, primero, en el comercio y las importaciones (Fernández Saldaña, 1945, p. 1319) y, luego, con

20 Mariano B. Berro (1975) cuenta que en 1851 “la entrada principal la constituía el trigo y después el maíz, [...] todas las demás producciones estaban afectadas al sostenimiento de la familia, o sea de la casa” (p. 319); en otro pasaje, después de enumerar el numeroso elenco de “granos y plantas alimenticias que se sembraban” declara que “se ve por esto que nada faltaba en la casa para la alimentación, habiendo, además, abundancia de gallinas, patos, gansos y un gran palomar [...]” (Berro, 1975, pp. 270-271).

21 Sobre Francisco Vidiella y sus grandes aportes a la vitivinicultura uruguaya ya se ha escrito mucho; en especial véase el exhaustivo trabajo de Alcides Beretta, “Buscando la uva para el vino uruguayo (1): La experiencia del catalán Francesc Vidiella”, pp. 19-44 en *Historia de la viña y el vino de Uruguay*, t. 3.

agencias de lotería. En 1874, compró un predio en Villa Colón y, en solo siete años, lo convirtió en una granja modelo de industria y de productividad (Fernández Saldaña, 1945, p. 1320).

Vidiella dedicó la última década de su vida a experimentar en sus viñedos y olivares, con el objetivo de aclimatar las variedades que le permitieran producir vino y aceite nacionales que compitieran en precio y en calidad con los provenientes del extranjero. La vitivinicultura uruguaya le debe la introducción, aclimatación y producción exitosa de la cepa *Folle noir*, conocida como uva *Vidiella* (Beretta, 2016, p. 31; Fernández Saldaña, 1945, p. 1320).²² Además de él, muchos otros inmigrantes de origen español, francés e italiano siguieron sus pasos, y Villa Colón y sus alrededores se volvieron barrios montevideanos con pequeñas bodegas y grandes extensiones de viñedos.²³

Los paisajes alimentarios, herencia de la inmigración mediterránea

La conformación de los paisajes alimentarios mediante la introducción de especies vegetales asociadas con la alimentación mediterráneas comenzó, como ya se vio, desde el arribo de los adelantados, misioneros y colonos a la región rioplatense.

El sacerdote jesuita Pedro Lozano, en su monumental *Historia de conquista de Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, escrita en las primeras décadas del siglo XVIII, señala que, antes de la llegada de los españoles, estas tierras “carecían de muchos árboles, plantas y semillas, que trasplantados a ellas estuvieron tan lejos de extrañar la mudanza del suelo o del clima, que produjeron sus frutos como el nativo y muchos se mejoraron” (Lozano en De la Sota, 1965, p. 31). Entre las plantas alimentarias traídas de Europa que supieron aclimatarse con rapidez a las nuevas tierras y que se dan en abundancia, refiere:

22 Contemporáneo de Vidiella fue Pascual Harriague (inmigrante vasco francés proveniente de Hasparren), quien en la ciudad de Salto (en el norte del litoral del Río Uruguay) desarrolló el viñedo y logró vinos de reconocido prestigio de la cepa hoy llamada *Tannat* que consiguió aclimatar con éxito. Vidiella y Harriague recibieron en el gobierno de Máximo Tajes un reconocimiento honorífico, por los aportes a la industria vitivinícola del país (Fernández Saldaña, 1945, p. 620 y p. 1320).

23 En Colón estuvieron la bodega “La Constancia”, propiedad de Carlos Sapelli, las granjas de Pablo Varzi, de Perfecto Giot y de Ferriolo; y colindante, en Sayago, Carlos Trabal tuvo 35 hectáreas de viñedo y dos bodegas (Altezor y Baracchini, 1973; Beretta, 2008).

higueras, olivos, manzanos, melocotones, duraznos, albérchigos, priscos, membrillos, perales, granados, guindos, albaricoques, ciruelos, naranjos, limas, limones, cidros, almendros, nogales, [...] trigo, cebada, anís, cilantro, comino, garbanzos, arvejas, habas, [...] lechugas, escarolas, coles, rábanos, berenjenas, tomates [sic], zanahorias, calabazas de castilla, melones, sandías, cohombros, pepinos, perejil, orégano, ajos, cebollas” (Lozano en De la Sota, 1965, t. 1, pp. 31-32).

Llama la atención que en el extenso elenco referido se incluya a los olivos, pero se guarde silencio sobre las vides (sí dice que halló “uvas silvestres”), a pesar de que ambos cultivos habían sido prohibidos por las Ordenanzas Reales de 1808 que impedían su plantación en el Nuevo Mundo. En la región del Plata, según parece hubo mayor laxitud en su acatamiento, quizá por la lejanía de la metrópoli o quizá, como sugiere Berro con cierta ingenuidad, “¿serían permitidos bajo la promesa de no hacer aceite?” (1975, p. 265, n. 575). Por una u otra causa, el hecho es que viñas (primero, en parrales; tiempo después, en espaldera) y olivares estuvieron presentes en el territorio uruguayo desde la llegada de sus primeros pobladores.²⁴

Así, los cultivos traídos de Europa empezaron a cubrir los suelos orientales recién iniciado el proceso fundacional de Montevideo, y de la mano de los colonos se fue reconfigurando un paisaje alimentario nuevo. Tras veinticuatro años de su población, Pérez Castellano dice: “los primeros naranjos chinos que conocí en el Miguelete [...] fueron dos que tenía mi abuelo paterno [Felipe Pérez] en su chacara y uno que tenía en la suya don Francisco de la Paz, y puedo asegurar que entonces eran los únicos que había en toda esta campaña” (Pérez Castellanos, 2007, t. 1, párr. 203).

El lugar de origen del cultivo o la procedencia del cultivador en ocasiones quedaron unidos de manera indeleble al nombre. Tal es el caso de los *españoletos*: variedad muy apreciada de duraznos, amarillos en su cáscara y en su carne, firme y dulce, que “Don Francisco Calvo fue el primero que los logró de unos huesos traídos de España habrá como dieciocho años; por cuyo motivo les puso el nombre de *españoletos*” (Pérez Castellano, 2007, párr. 111). El mismo sacerdote cuenta que mandó traer “veinticinco pesos en varias semillas de Europa y entre ellas venían unas con el nombre de coles lombardas, tal vez por ser oriundas de la Lombardía en Italia. [...] Estas han tenido aquí boga tan grande, que son las que en el día se cultivan generalmente” (Pérez Castellano, 2007, párr. 464).

24 Cuenta Pérez Castellano que su abuelo, Felipe Pérez, en su chacra tenía una viña de la que obtenía dos pipas de vino, que aunque no tenía mal sabor era muy flojo (2007, párr. 101).

Quizá el caso más elocuente sea el de la *manzana palmera*, también referido por Pérez Castellano:

Si alguno desea saber por qué se llaman aquí *palmeros* esos árboles grandes que no tienen semejanza alguna con las palmas, diré que esta nomenclatura les vino de que el primero que tuvo de esos árboles en su chacara, a lo menos los más hermosos que aquí se conocieron, fue don José Medina, poblador de Montevideo, a quien por ser natural de la isla de la Palma, una de las Canarias, le llamaban El Palmero; y de su sobrenombre tomaron el que se les da a esos manzanos, que cultivó en su chacara, [...] tenían la excelencia de que en medio de ser árboles tan portentosos, daban mucha, grande y excelente fruta (Pérez Castellano, 2007, párr. 47).

Las frutas, verduras y el trigo cultivados en la zona del Miguelete se distinguieron por “su excelencia, su abundancia y su baratura” (Arredondo, 1951, p. 61). De hecho, la fertilidad de esas tierras y la abundancia de sus productos fueron proverbiales y se volvieron un tópico recurrente en los relatos de propios y extraños. Los viajeros y expedicionarios europeos que en el siglo XVIII recorrieron la región hablaban de un paisaje “delicioso” y “placentero”, un verdadero *locus amoenus*.²⁵ Por ejemplo, el teniente de navío José Espinosa, quien integró la expedición de Malaspina en 1789 para la demarcación de límites entre España y Portugal, consideraba que el Miguelete era “uno de los parajes más amenos de las inmediaciones de Montevideo” (Espinosa, *Las visitas extranjerías*, p. 360).²⁶

25 En el tópico del *locus amoenus* —entendido como una tierra pródiga de la que casi sin esfuerzo humano brotan los frutos, con reminiscencias al mito de la Edad de Oro o al Edén bíblico— hay que ver, además de la tradición clásica propia de la educación humanística de los hombres ilustrados de la época, una intencionalidad, hasta cierto punto propagandística, de atraer pobladores a las nuevas tierras, en especial empresarios, agricultores y mano de obra para cultivar el campo, escasamente habitado, que ofrecía grandes posibilidades de explotación.

26 Entre otros testimonios coincidentes acerca de la abundancia y la variedad de cultivos en la zona del Miguelete está el aragonés Félix de Azara, célebre naturalista, enviado como comisario para la delimitación de fronteras entre España y Portugal, llegó a la región del Río de la Plata en 1781. Azara escribió una *Descripción e historia de Paraguay y el Río de la Plata* que recoge las observaciones históricas, etnográficas y botánicas realizadas durante los más de veinte años en los que recorrió los territorios de Argentina, Bolivia, Paraguay, Brasil y Uruguay, contemporáneos. Allí escribió que, entre las frutas introducidas, la manzana es buena en Montevideo (no así ni en Buenos Aires ni en Paraguay), y que en todas partes hay higos, membrillos y granadas (Azara, 1847, p. 85). Asimismo comisario español, José Francisco Aguirre



Figura 4. Plano del puerto y plaza de la ciudad de Montevideo con sus extramuros (1813), copia realizada por Antonio de la Iglesia, 1819. ©Archivo General Militar de Madrid, Ministerio de Defensa de España

estuvo en Montevideo entre 1782 y 1783 y escribió en su *Diario* que “en esta parte es de celebrar lo que produce el trigo, pues a más de ser un grano grueso y sustancioso” (citado en *Las visitas extranjeras*, p. 352); el piloto español Andrés de Oyarvide, en el año de 1784 dice que hay “sobre el arroyo Miguelete varias quintas de árboles frutales y hortalizas de que se provee la ciudad de Montevideo, siendo lo más común manzanas, membrillos, peras y duraznos, y estos últimos lo más general y de buen sabor” (Oyarvide en Berro, 1975, p. 207).

Apenas iniciado el siglo XIX, Julien Mellet, negociante francés que recorrió América Meridional por doce años, cuenta que en 1808 cuando recaló en el puerto de Montevideo:

la Aguada y el Miguelete lo suministran todo. [...] En esta ciudad reina la abundancia gracias a las dos aldeas que acabo de nombrar. En la Aguada, el agua es deliciosa y desde allí se la transporta a Montevideo. [...] Las dos aldeas están situadas en una campiña fértil y risueña. El Miguelete, sobre todo, rodeado de árboles frutales produce toda clase de frutas tales como manzanas, peras, damascos, duraznos, naranjas, limones y melones en abundancia y todos de delicioso gusto. Es la más encantadora aldea que he visto, ya por su agradable posición como por su feliz fecundidad. Goza, por decirlo así, de una eterna primavera” (Meillet, 1908, p. 14).

El testimonio de Meillet encuentra un correlato gráfico en los planos de la época, que muestran los territorios vecinos a la antigua urbanización de Montevideo profusamente cubiertos de sembradíos. Sobre todo, el Miguelete y la Aguada (surcada por numerosas cañadas y cursos de agua, de entre ellos el principal fue el Arroyo Seco), pero también en los alrededores del llamado Cerrito y en las orillas del arroyo homónimo se fueron multiplicando los cultivos.

Sobre el camino que llevaba al Cerrito destacó un gran monte de olivos propiedad del vasco Joaquín de Chopitea (Barrios Pintos, 1968, t. 1, p. 49), y en la Villa de la Restauración, en los terrenos del militar gallego Miguel de Tejada²⁷ se encontraba otro olivar como atestigua el nombre de su “Quinta de los Olivos” (De María, 1957, t. 2, p. 44; Berro, 1975, pp. 198 y 355).

También en los alrededores del arroyo Manga hubo un extenso el olivar: el de la quinta de Berro “ocupaba un terreno de una cuadra cuadrada” (Berro, 1975, p. 198). Es probable que los árboles de olivo, al igual que los “almendros, guindos, durazneros, perales y manzanos palmeros” (Berro, 1975, p. 268) hubieran sido plantados por los primeros propietarios de esos terrenos en el siglo XVIII, y luego, cuando los navarros Berro y Errazquin adquirieron la chacra a principios del XIX, agregaron nuevas plantaciones de olivos y

27 Barrios Pintos (1968, t. 1, p. 43), señala que se da “en 1784, la instalación de la chacra de Miguel de Tejada (gobernador interino de Montevideo en tiempos de Joaquín del Pino), con construcciones, arbolado y manantiales”.

duraznos, además de naranjos, membrillos y nogales a una y otra margen del arroyo que atravesaba los terrenos de su propiedad (Berro, 1975; Beretta, 2015).²⁸

Asimismo paisajes de olivos y viñas, gracias a los inmigrantes mediterráneos, fueron los barrios de Colón, Peñarol y Sayago.²⁹ Además del ya mencionado establecimiento con más de veinticinco hectáreas de viñedo y olivar del catalán Francisco Vidiella, destacaban en el corazón de Colón las plantaciones de vid y olivo pertenecientes al Colegio Pío, abierto en 1877 por los hermanos salesianos. Su director fundador, el padre Luis Lasagna, originario de la región del Piamonte, promovió aquellos cultivos mediterráneos como una forma de enseñanza práctica entre sus alumnos y como una manera honesta de ganarse la vida para las familias pobres de la zona (Mossman, 1923; Altezor y Baracchini, 1973). En fotografías de principios del siglo XX se pueden apreciar los extensos cuadros de viña delimitados por calles bordeadas de olivos, este fue un recurso paisajístico tradicional y recurrente en los viñedos uruguayos de la época, porque además tenía la ventaja adicional de proteger las vides del viento. Es paradigmático por su belleza y valor paisajístico el camino de entrada a la Bodega Varela Zarranz (la antigua Granja Pons, en Canelones) flanqueado por olivos centenarios, pero también las calles principales de los extensos viñedos que tuvieron Caviglia en Soriano o Harriague en Salto, estuvieron bordeadas de olivos.

Por su parte, el paisaje de Punta Carretas que “vio florecer una gracia bíblica en el ámbito de la quinta de Luis de la Torre” (Barrios Pintos, 1968, t. 1, p. 57), agregaba a los tonos verdes, del esmeralda al negruzco, de los árboles el azul verdoso y a veces cobalto de las aguas del Río de la Plata, formando un continuo mar de huertos y de río. A comienzos del siglo XX, Zorrilla de San Martín, el autor de *Tabaré*, traza esta imagen desde el mirador de su casa a pocos metros de la Punta Brava:

28 A principios del siglo XX, en esa misma zona del Manga empezó a funcionar la primera escuela agrícola del país (en terrenos donados por Juan Jackson Errazquin, sobrino nieto de Dámaso Antonio Larrañaga), que en un predio de más de 200 hectáreas tuvo viñedos, olivar y frutales (Fernández Saldaña, 1945, pp. 663-664; Barrios Pintos, 1968, t. 2., pp. 36, 68; Beretta, 2015, p. 103).

29 Estos tres barrios surgieron en la demarcación colonial de las chacras del Miguelete; se trata de una misma territorialidad formada en sus orígenes por el pueblo Ferrocarril y los lotes que formaron Villa Colón, cuyo impulso poblacional definitivo vino de la mano del ferrocarril. Los límites entre estos barrios eran difusos hasta bien entrado el siglo XIX; de hecho, aunque mayoritariamente se considera que la Granja Vidiella se ubicaba en Colón, en el compromiso de compraventa figura que estaba sita en Peñarol (Beretta, 2016, p. 30).



Figura 5. Calles Luis Lasagna, esquina Guanahany. A la derecha: Colegio Pío IX; a la izquierda viñas flanqueadas por una hilera de olivos. Colón, Montevideo, 1923. ©Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay

En el Plata, hijo de las ausentes montañas, todo es atenuado: los tonos y el movimiento, los peñascos y las olas. La proyección del verde de los árboles, del verdinegro de los eucaliptos, entre otros, sobre aquel azul, forma una armonía de color, un color interno, como no he visto en otra parte (Zorrilla de San Martín, 1924, p. 26).

En las palabras del poeta destaca la belleza de un paisaje que se distingue por su singularidad, además del valor afectivo que tiene para quien lo percibe.

Para la segunda mitad del siglo XIX, la transformación del territorio aledaño a la antigua Ciudad Vieja de Montevideo es evidente, la traza urbana se extiende, pero todavía se mantiene rodeada de verde con profusión de huertos, arbolados y sembradíos, según se advierte en el plano topográfico realizado por D'Albenas, en el año 1867. Abundaban los viñedos, olivares, perales, duraznales, higuerales, manzanares, naranjales y membrillares en las riberas de los arroyos; sin olvidar las moreras, de las

cuales existieron grandes plantíos en muchas de las quintas (Berro, 1975, p. 177):³⁰ quizá haya que ver un velado testimonio de ello en la toponimia del arroyo de Morales. Como también guarda el eco del nombre de una de las plantas más populares (Berro, 1975, p. 116), el arroyito de Las Albahacas que surcaba la conocida quinta homónima en la Aguada (De María, 1957, t. 2, p. 208; Reyes, p. 182), que se convirtió en uno de los principales espacios campestres y de recreo más próximos al núcleo urbano de Montevideo (Barrios Pintos, 1968, t. 1, p. 32).

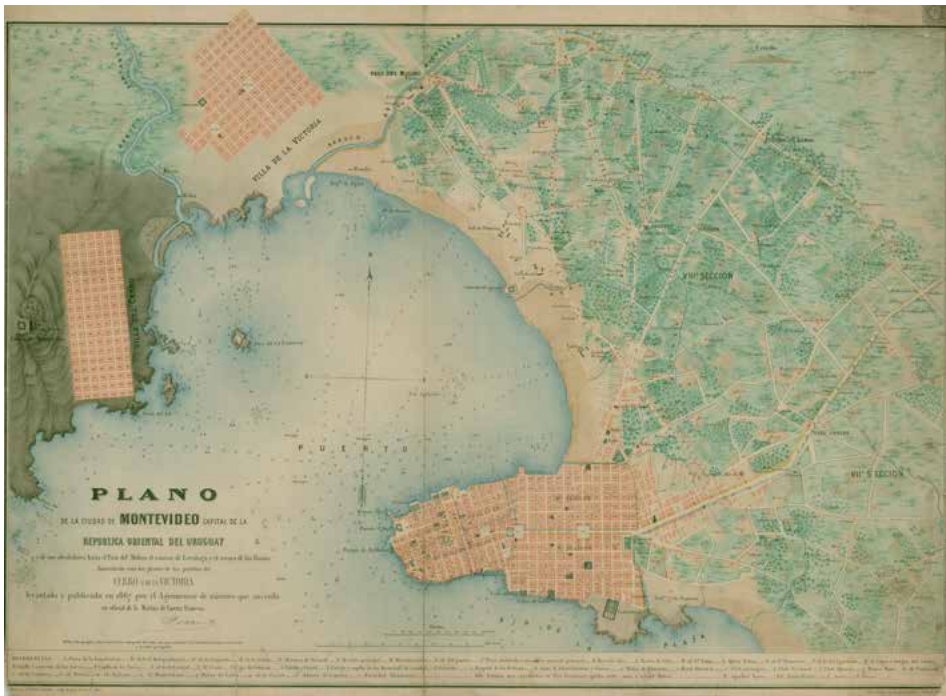


Figura 6. Plano de la ciudad de Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay, y de sus alrededores hasta el Paso del Molino el camino de Larrañaga y el arroyo de los Pocitos, levantado por el ingeniero Pedro D'Albenas en 1867 ©Biblioteca Nacional de Uruguay

30 Mariano Berro (1975) afirma que “como árbol de lujo se cultivó en todas las quintas del país” (p. 176) y que 1837 ya existían grandes plantíos en Montevideo, Colonia y en Paysandú (p. 177).

El paisaje, un lienzo de la memoria

Como se ha visto los inmigrantes franceses, italianos y españoles tuvieron un rol protagónico en el desarrollo de mieses, frutales, vides y olivos. Ellos trajeron con sus baúles, además de simientes, cepas y plantines, el amor por el cultivo del campo y la veneración por los productos más emblemáticos de su identidad mediterránea.

“Amábamos la viña y el olivar que nos habían visto nacer”, expresa el hijo de Francisco Vidiella, en 1891, con motivo de la inauguración del monumento en honor a su padre en la plaza de Colón (*RARU*, 1891, núm. 6, p. 126). El recuerdo de los paisajes vividos en la infancia y juventud en Montroig, región catalana de huertos y olivares, sin duda incidió en la perseverancia de Vidiella para legar a su tierra de acogida aquellos valores que él consideraba fundamentales, no solo la vid y el olivo, sino la labranza de la tierra; como expresa Beretta (2016): “el viñedo y el olivar formaban parte de su paisaje interior y de sus referentes culturales” (p. 41).

En la apreciación del paisaje se ponen en juego, de manera simultánea, al menos tres dimensiones para su comprensión: una natural, que tiene que ver con la descripción física del territorio; una estética, que atañe a la percepción sensorial y una cultural que implica las realizaciones materiales y simbólicas, los valores, los usos y las costumbres de una determinada comunidad, más allá del ámbito geográfico concreto donde surge.

Respecto a la percepción del paisaje, intervienen factores que hacen a la vida y a la identidad del sujeto que observa; estos factores se encuentran mediatizados por la memoria y se manifiestan en forma de analogías que surgen del recuerdo. Como dice Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (1992): “El pensamiento puede reconocer, alinear y mirar los hechos solo si antes ha encontrado un orden que los vincule” (p. 50), esto es claro en las apreciaciones del paisaje de la orilla oriental del Río de la Plata hechas por los viajeros: al naturalista francés Alcides D’Orbigny, en 1828, los alrededores de Montevideo con sus quintas todas plantadas le recuerdan las vistas de la Provenza o Normandía (D’Orbigny, 1842, p. 233), y a su coterráneo Xavier Marmier, en 1850, cada una de las ricas quintas de la Aguada se le asemeja “a una casa de Damasco, casi oculta por la fronda verde y perfumada por el olor de las flores y los naranjos” (Marmier, 1967, p. 131).

En este sentido, el individuo que recuerda el paisaje que observa es al mismo tiempo “ojo y visión” (Lledó, 2000, p. 67), porque él mismo crea, y recrea, por y en la memoria la imagen que ve. El espectador es principio y fin de lo que mira. Muy elocuentes son las impresiones de Arsenio Isabelle. Este francés, erudito y polifacético, arribó a Montevideo

hacia fines del verano de 1830; lo sorprendió que toda la vegetación estaba quemada por el sol, a excepción de los jardines que, “embellecidos con plantas extranjeras, dejaban ver una naturaleza menos marchita” que contrastaba con la aridez de las vastas llanuras. En ellos la vista descansaba entre “melocotones y álamos, unidos al ombú indígena” (Isabelle, 1943, p. 73). La ciudad como un anfiteatro, sus casas bajas y cuadradas de blancura que encandila, las torres de la Iglesia Matriz, con sus pequeñas cúpulas recubiertas de azulejos, las murallas custodiadas por algunos “soldados africanos, mezclados con criollos mestizos”: todo esto “contribuía singularmente a la ilusión; solo hacían falta cedros de esbelta copa, palmeras y granados, para imaginar una ciudad de los alrededores del Líbano o de Jordán” (Isabelle, 1943, p. 75).

En las palabras de Isabelle, se advierte sin ambages que el paisaje es percepción, y que bajo la voz genérica *paisajes* se encuentra un entramado de formas, colores y planos (pero también de sonidos, olores y sabores) que organizados a partir de las percepciones sensoriales del entorno forman una imagen. (Folch y Bru, 2017). El paisaje es totalmente subjetivo, ya que depende de la mirada del individuo y de las relaciones que este establece entre lo que mira y los recuerdos evocados. Solo a partir de esas analogías se puede aprehender, comprender e interpretar lo observado, por eso se puede afirmar que “vemos cosas diferentes, cuando miramos las mismas cosas” (Folch y Bru, 2017, p. 40).

Cuando a principios del siglo XX, el enólogo italiano A. Galanti recorrió el territorio uruguayo, le pareció que el viñedo “ocupa las zonas más pintorescas de la República por la configuración del terreno y la belleza de los paisajes, que, adornados con amplios jardines y alegres, aunque modestas, villas, recuerdan los *chateaux* de Burdeos y las colinas del Piamonte y del Véneto” (s. f., p. 81).

Así los paisajes montevidéanos en un momento se vuelven la Provenza, Burdeos, Normandía, el Véneto o el Piamonte, o el espectador se siente mágicamente transportado a Siria, Jordania o el Líbano. Las distancias geográficas se diluyen y en la percepción del paisaje se condensa en un solo instante la historia universal y la individual, porque la memoria nos permite “reconocer el pasado en el presente y reconocernos en él” (Lledó, 2000, p. 70). Cuando Arsenio Isabelle se adentró en los territorios aledaños a Montevideo, aquella impresión inicial de sequedad disminuye y “se encanta al encontrar sitios que arrancan un suspiro, una lágrima de ternura o un estremecimiento de placer... ¡La ilusión es perfecta y acabamos de encontrar un sitio de nuestra tierra natal!” (Isabelle, 1943, p. 74).

La contemplación de aquellos huertos y arboledas en un rincón del Río de la Plata, alejado al extremo opuesto de su geografía de origen, retrotrae a Isabelle a las imágenes

entrañables de su tierra, conservadas en su memoria. Esas imágenes conforman su ser y su identidad, porque la memoria supone, como dice Lledó, “la materialización de la experiencia, que acaba constituyendo los rasgos esenciales de nuestra propia historia al *hacernos en ella*” (Lledó, 2000, p. 70).

Cuando Francisco Vidiella a sus 64 años decidió emprender la plantación de viñas y olivos —dejando a un lado los negocios de comercio y lotería que desarrolló desde la adolescencia y que le habían hecho ganar una posición económica desahogada y reconocimiento social—, lo hizo movido por un profundo sentimiento de añoranza por sus orígenes (Beretta, 2016). Los recuerdos de la niñez pasada entre las vides de la familia en el Alto Priorato y la visión de sus padres y abuelos inclinados sobre los pámpanos, cosechando los racimos (Beretta, 2016, p. 26) formaron imágenes indelebles en su memoria. Ese paisaje de viña y olivar conformó su herencia y su legado en suelo oriental, pero sobre todo configuró su ser.

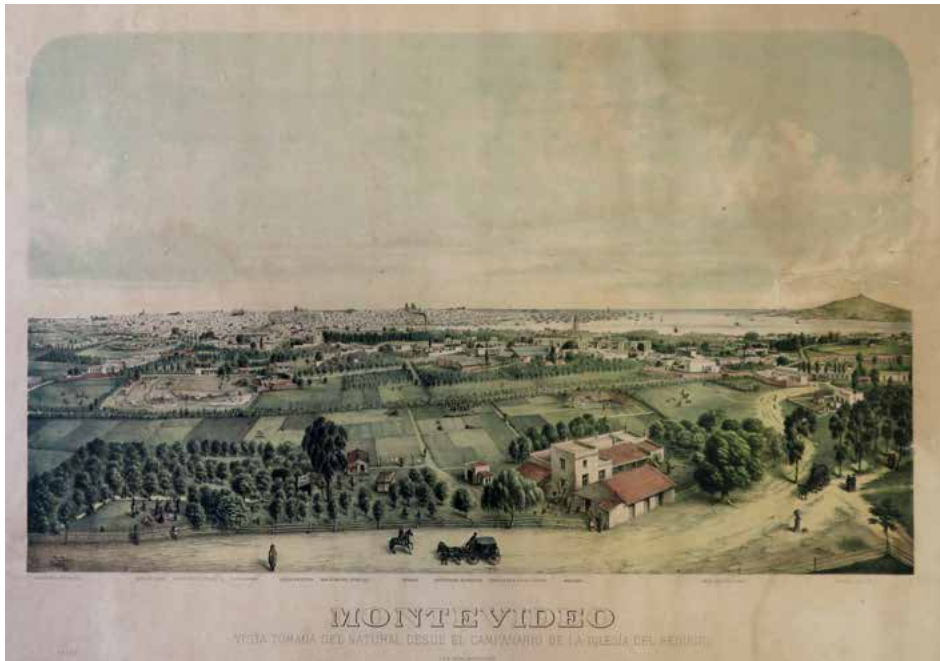


Figura 7. Vista de Montevideo desde el campanario de la capilla del Reducto, sobre el Camino Millán [litografía], Alfredo Godel, 1884. ©Museo Histórico Cabildo de Montevideo

Reflexiones finales a modo de conclusión

En suma, se pueden establecer tres grandes hitos en la transformación del territorio de la margen oriental del Río de la Plata en un paisaje cultivado, de índole alimentaria y de impronta mediterránea. El primero, el reparto de las chacras a los pobladores iniciales, las cuales fueron unidades productoras tanto para la subsistencia doméstica como para la provisión de alimentos al Montevideo colonial. El segundo, el desarrollo y evolución de las casas quintas que, surgidas como herederas de aquellas antiguas chacras suburbanas, tuvieron la finalidad inicial de servir de retiro: “rincones floridos y silenciosos, aptos para el descanso de los quehaceres urbanos” (Barrios Pintos, 1968, t. 1, p. 25). Sin embargo, a fines del siglo XIX, muchas se volvieron viviendas permanentes y siempre mantuvieron en sus huertos una pequeña producción para el consumo de la casa, además algunos de sus propietarios encontraron en la labranza de la tierra y en la experimentación con nuevos cultivos no solo solaz y esparcimiento, sino beneficios económicos. Por último, el surgimiento de establecimientos agroindustriales de mayor envergadura, como el de Vidiella, a partir de los huertos experimentales de aclimatación, creados en los terrenos de las que en un principio fueron quintas suburbanas.

No obstante, esta transformación fue paulatina y, como se vio, comenzó desde las primeras décadas del siglo XVIII, con el nacimiento de Montevideo y continuó a lo largo de todo el siglo XIX. La inmigración europea de origen mediterráneo contribuyó de manera decisiva en la conformación los hábitos alimentarios y, con ello, en la configuración del paisaje de Montevideo y sus barrios periféricos. Los europeos llegados entre 1830 y 1890, continuaron con la propagación de plantaciones de cereales, frutales, cítricos, vides y olivos, ya iniciada por los primeros pobladores de tiempos de la Colonia, como señala, en 1787, Pérez Castellano: “El arroyo de Cuello, el de Toledo, el del Cerrito y sobre todo el Miguelete están llenos de arboledas de frutales, y son el teatro en que estos nuevos colonos manifiestan su industria” (Pérez Castellano en Berro, 1975, p. 249).

Poco a poco, la alimentación mediterránea se fue integrando al consumo del asado y el puchero, propios del gaucho y los habitantes de la campaña, gracias a que “quinteros, chacareros y agricultores, esos comedores de pasto, aportaran leche, quesos, aves, cereales, verduras, aceites, vinos, frutas y hortalizas a los empedernidos carnívoros” (Cotelo en Barrán *et al.*, 1996, v. 1, p. 134). Pablo Varzi, vitivinicultor descendiente directo de italianos, escribía a su esposa en una carta fechada en 1880:

En cuanto llegué a la quinta, seis sardinas almorcé, con medio pan, y otro medio con una taza de té. Comí a las doce puchero, sopa, moniatos, y arroz con carbonada y tomates y una butifarra o dos. A la hora del mate, queso con dulce y un pan” (Varzi en Beretta, 1996, p. 274).

Así, la coexistencia de la dieta mediterránea con las costumbres alimentarias de la campaña —centradas en el consumo omnipresente del mate y de la carne, sea asada, hervida en puchero o guisada en carbonada— lleva a un verdadero sincretismo cultural entre los productos propios de los países de origen y los nativos, lo cual se hizo evidente en los hábitos alimenticios de los hijos de los inmigrantes, y en la consecuente conformación del paisaje alimentario.

El paisaje cultivado de viñas, mieses y olivos es un caso manifiesto de antropización del territorio, es decir, del ingenio humano conjuntado con las cualidades de la naturaleza, en la configuración de un paisaje cultural, que se vuelve un lienzo vivo, donde se encuentran plasmadas las destrezas y habilidades del hombre respecto al cultivo. José María Reyes, en su *Descripción geográfica de la República Oriental del Uruguay* decía que, al adentrarse en los alrededores de la ciudad de Montevideo,

las bellezas silvestres se presentan adornadas en un nuevo cuadro con los rasgos y tintes que les presta el movimiento vivificante de la industria y del trabajo, que muestra en escala ascendente, la veloz transformación de esa superficie matizada con jardines, quintas, huertas y talleres, que amenizan las alegres perspectivas que el Manga, el Miguelete y el Pantanoso presentan (Reyes, 1859, p. 177).

En los paisajes alimentarios de Montevideo hay que ver microespacios de territorio, donde se fusiona el patrimonio histórico materializado en formas arquitectónicas que resguardan vestigios de casas quintas, pozos, aljibes, bodegas, hornos y molinos, con un patrimonio natural conformado por la mezcla de especies autóctonas (ombú, timbó, guayabo, butiá o pindó) con las importadas (olivos, vides, perales, duraznos, manzanos, naranjos y nogales). En consecuencia, los huertos, montes y sembradíos de las chacras y quintas suburbanas conformaron un paisaje cultural que evidenció la transformación urbanística y paisajística del territorio, como se advierte en la iconografía de Montevideo del siglo XIX.

Estos paisajes, si bien han estado en continuo cambio y transformación a lo largo del tiempo, han logrado permanecer reconocibles en épocas y geografías, muy distintas

y distantes, desde época romana, e incluso antes, hasta ya entrado el siglo XXI³¹, siempre asociados necesariamente con las culturas mediterráneas. En las sabias palabras de Pérez Castellano se trasluce esta continuidad histórica:

En el Miguelete hay muchos lugares a propósito para ellas [sc. las viñas], y mucho mejores los hay en otros parajes de esta campaña, particularmente en las cuestas de los cerros o colinas altas, que tengan aspecto al sol. Yo pondría las cepas en líneas rectas de oriente, a poniente, dándoles por lo menos la distancia de dos varas a las cepas de una misma línea, y por lo menos la de tres a las líneas unas de otras, a fin de que el sol de mediodía las bañase a todas bien, y que dos hombres pudiesen andar cómodamente por las calles que formasen las líneas no sólo para podarlas, componerlas y limpiarlas; sino también para recoger el fruto. No dudo que si aquí se pusiesen viñas en los lugares que indico, se llegaría a hacer buen vino. De esa viña corta de mi abuelo se hacían todos los años dos pipas; pero el vino, aunque de buen gusto, era muy flojo, porque las uvas no podían sazonar bien a causa de la mucha humedad que cargaba en aquel lugar, que era no solamente muy llano; sino también muy poco superior al nivel del agua del Miguelete [...]. Como mi abuelo no podía nunca hacer de ella un vino que se asemejase, ni de lejos, al de la isla de Tenerife, de donde era natural, la arrancó de raíz [...]. Yo me acuerdo que para el vino las pisaban en tinas de medias pipas, y que las pisaban con los pies y piernas desnudas. Juzgo que este modo de pisarlas será común en otras partes, y debe ser muy antiguo; porque Virgilio al principio del libro dos de sus *Geórgicas* implora el auxilio del dios Baco, pidiéndole que concurra a pisar el mosto con las piernas desnudas:

*Huc, pater o Leneae, veni nudataque musto,
tingue novo mecum dereptis crura cothurnis.*

[Aquí ven, padre Leneo, y conmigo, quitados los zapatos,
las piernas desnudas tiñe con mosto nuevo]

(Pérez Castellano, 2007, párr. 310).

31 Piénsese en las declaratorias de la Unesco de los paisajes vitícolas del Alto Duero (2002) y de la Isla de Pico (2004), ambos en Portugal, o de la región del Piemonte en Italia (2013), como patrimonio de la humanidad.

Y aquí se cierra el círculo: los paisajes alimentarios de Montevideo, lienzos de memoria planetaria, en permanente resignificación, fueron grandes evocadores del recuerdo y supieron constituir un puente entre el pasado y el presente, que materializó una continuidad histórica de saberes ancestrales y de la identidad mediterránea que fue transmitida de generación en generación hasta llegar a esta remota orilla del Río de la Plata.

Referencias bibliográficas

- Altezor, C. y Baracchini, H. (1973). *Historia urbana y social de Villa Colón*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Arredondo, H. (1951). *Civilización del Uruguay. Aspectos arqueológicos y sociológicos 1600-1900*, tomo 1. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
- Azara, F. (1847). *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* [PDF], 2 t. Madrid, Imprenta de Sanchiz.
- Barrios Pintos, A. (1968). *Los barrios* [PDF], 2 t. Montevideo, Nuestra Tierra.
- Beretta Curi, A. (2016). "Buscando la uva para el vino uruguayo (1): La experiencia del catalán Francesc Vidiella", pp. 19-44. En Beretta C., A. (dir.) *Historia de la viña y el vino de Uruguay*. Tomo 3: *El vino uruguayo y sus espacios, imagen y consumo (1870-1930)*. Montevideo, CSIC-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR.
- Beretta Curi, A. (coord.). (2008). *Del nacimiento de la vitivinicultura a las organizaciones gremiales: La constitución del Centro de Bodegueros del Uruguay*. Montevideo, Trilce-Centro de Bodegueros del Uruguay.
- Beretta Curi, A. (dir.). (2015). *Historia de la viña y el vino de Uruguay*. Tomo 1: *El viñedo y su gente (1870-1930)*. Montevideo, CSIC-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR.
- Berro, M. B. (1975). *La agricultura colonial*. Montevideo, Biblioteca Artigas (Clásicos Uruguayos, 148).
- Betancur, A. A. (1996). "La provisión de servicios en el puerto colonial de Montevideo: Alcances y limitaciones de una fuente local de riqueza". *Estudios americanos*, LIII, 2, 123-145.
- Carmona, L. y Gómez, M. J. (2002). *Montevideo, proceso planificador y crecimientos* [versión digital]. Montevideo, Instituto de Historia de la Arquitectura-Facultad de Arquitectura.
- Caubarrère, D. (prod.) y Monzón F. (dir.). (2001). *El Prado y las antiguas costas del Miguelete (1860-1930)*. Montevideo, Doble Emme.

- Columela (1988). *De los trabajos del campo*. Trad. Holgado Redondo, A. Madrid, Siglo Veintiuno de España-Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Consejo Europeo del Paisaje. *Convenio europeo del paisaje* [documento en línea]. http://www.catpaisatge.net/fitxers/docs/convenis/CEP_spanish.pdf
- D'Orbigny, Alcides (1842) *Viaje pintoresco alrededor del mundo, a las dos Américas, Asia y África*, t. 1 [PDF]. Barcelona, Imprenta y librería de J. Oliveres.
- De la Sota, J. M. (1850). *Catecismo geográfico, político e histórico de la República Oriental del Uruguay* [PDF]. Montevideo, Imprenta Uruguayana.
- De la Sota, J. M. (1965). *Historia del Territorio Oriental del Uruguay*, 2 t. [PDF]. Montevideo, Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, 72 y 73).
- De María, I. (1957). *Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos* [PDF], 2 t. Montevideo, Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, 23 y 24).
- Diccionario del español del Uruguay*. (2011). Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Fernández Saldaña, J. M. (1945). *Diccionario uruguayo de biografías (1810-1940)*. Montevideo, Editorial Amerindia.
- Folch, R. y Bru, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*. Barcelona-Madrid, Fundación Aquae-Barcino.
- Galanti, A. N. (s. f. [1919]). *El vino. La industria vitivinícola uruguaya*. Mendoza, Tipografía Italia.
- Introini, J., Herrera, V. y Moreira, L. A. (2012). *Viejas liras y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad de la República.
- Isabelle, A. (1943). *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil, en 1830* [1ª. ed. 1835]. Buenos Aires, Editorial Americana.
- Isidoro de Sevilla (1983). *Etimologías*. Text. lat., vers. esp., nts. e índ. Oroz Reta J. y Marcos Casquero, M. A. Madrid, Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos).
- Larrañaga, D. A. (1965). *Selección de Escritos*. Pról. y sel. Castellanos, A. R. , Montevideo, Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 92).
- Larrañaga, D. A. (1922). *Diario de la chacara (con observaciones)*. En *Escritos*, t. 1 [PDF]. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay-Imprenta Nacional.
- Larrañaga, D. A. (1968). *Diario de viaje de Montevideo a Paysandú*. Montevideo, Arca.
- Lejavitzer, A. (2008). "La tríada mediterránea de la alimentación. El aceite, el pan y el vino en el *De re coquinaria* de Apicio". *Estudios Avanzados*, 10, 111-124.

- Lejavitzer, A. (2013). "Ecos de los agrónomos latinos en los manuales de agronomía uruguayos del s. XIX: Antonio Teodoro Caravia y la viticultura". *Encuentros Latinoamericanos*, 7(1), 81-100. <http://enclat.fhuce.edu.uy/images/revistas/anteriores/Volmen-VII-N-1-Junio-de-2013.pdf>
- Lejavitzer, A. (2016). "Usos materiales y simbólicos del aceite de oliva en Roma imperial". *Rivar*, 3(8), 5-23.
- Lledó, E. (2000). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona, Crítica (Biblioteca de Bolsillo).
- Marcial. (1930-1933). *Epigrammaton liber*. Text. ét. et trad. Izaac, H. J. Paris, Les Belles Lettres.
- Mellet, Julien. (1908). *Viajes por el interior de la América Meridional* [recurso electrónico] [trad. de la 2ª ed. francesa 1824, *Voyages dans l'Amérique Meridional*]. Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación Universitaria. <https://doi.org/10.34720/7c5g-8r60>
- Mossman Gross, A. E. (s. f. [ca. 1923]). *Villa Colón en el cincuentenario de su fundación 1872-1922*. Montevideo.
- Pérez Castellano, J. M. (2007 [1848]). *Observaciones sobre Agricultura* [reproducción facsimilar], 2 t. Pról. Tomás de Mattos. Montevideo, Biblioteca Nacional-RAPAL Uruguay.
- Pernety, D. [Antoine-Joseph]. (1770). *Histoire d'un voyage aux Isles Malouines, fait en 1763 et 1764: avec des obseruations sur le detroit de Magellan et sur les Patagons* [versión digital], t. 1, cap. X. "Des loix, des mœurs et des costumes de Monte-video", pp. 270-294. Paris, Saillant et Nyon-Delalain. <https://archive.org/details/A254188/page/n297/mode/2up>
- Plinio (1892-1909). *Naturalis historiae libri XXXVII (H. N.)* [texto digital en Bibliotheca Augustana]. Ed. Mayhoff, C. VI vol. Lipsiae, Teubner. http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_h000.html
- Revista de la Asociación Rural del Uruguay (RARU)* (1875, núm. 60; 1880, núm. 19; 1891, núm. 6). Montevideo, Asociación Rural del Uruguay.
- Reyes, J. M. (1859). *Descripción geográfica del territorio de la República Oriental del Uruguay* [PDF]. Montevideo, Establecimiento tipográfico y litográfico de Luciano Mégf.
- Rössler, M. (2002). Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas [PDF]. En Mujica Barreda, E. (2002). *Paisajes Culturales en Los Andes. Memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos (Arequipa y Chivay, Perú, mayo de 1998)*. San Borja (Perú), Representación de la Unesco en Perú. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131634.locale=es>

- Sánchez Gómez, J. (2010). “De bastión español a símbolo de la libertad. Montevideo en los tiempos de ciudad amurallada, 1725-1850/1870”, pp. 141-186. En Sánchez Gómez J. y Santos Pérez, J. M. *De urbe indiana: ensayos sobre ciudades y urbanismo en Brasil y en la América hispana*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Silveira, A., López, S., Gándara, J. y Pereira J. (2012). Reseña histórica del cultivo del olivo en Uruguay desde la Época Colonial hasta el presente [conferencia, PDF]. https://www.researchgate.net/publication/262897274_Resena_Historica_del_Cultivo_de_Olivo_en_Uruguay_desde_la_Epoca_Colonial_hasta_el_presente
- Suetonio (1991). *Vida de los doce Césares*. Texto rev. y trad. Bassols de Climent, M. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Alma Mater), 1991.
- Teofrasto (1988). *Historia de las plantas*. Intr., trad. y nts. Díaz-Regañón López, J. M. Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica, 112).
- VV. AA. (1968). *Las visitas extranjeras*. Intr. Benvenuto, L. C. Montevideo, Arca.
- Varrón (1992). *De las cosas del campo*. Intr., vers. y nts. Tirado Benedí, D. México, Universidad Nacional Autónoma de México (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*).
- Wells, P. S. (1988). *Granjas, aldeas y ciudades. Comercio y orígenes del urbanismo en la protohistoria europea*. Barcelona, Labor.



Uruguay, País del Tannat: un paisaje sensorial construido con tradición e innovación

Uruguay, “Country of Tannat”:
A sensorial landscape built of tradition and innovation

Estela de Frutos

Facultad de Agronomía, Universidad de la República, Uruguay
Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid, España

Resumen

El vino Tannat del Uruguay representa actualmente un paisaje sensorial identitario construido a partir de la experimentación, en un territorio que empieza a cultivar la vid a fines del siglo XIX. A partir de documentos de la época, se propone una degustación evocada que permita reconocer las características que hacen de esta cepa un emblema de la vitivinicultura del Uruguay, al punto que Uruguay se reconoce desde 1994 como *País del Tannat*, en el contexto internacional de los países productores vitivinícolas.

Palabras clave: vino tinto, *Tannat*, paisaje sensorial, vitivinicultura uruguaya, siglo XIX

Abstract

Tannat, the Uruguayan wine represents a sensory identity landscape built from experimentation, in a territory that begins to cultivate the vine in the late nineteenth century. Based on documents of the time, an evoked tasting is proposed that allows the recognition of the characteristics that make this vine an emblem of Uruguay’s wine identity, to the point that Uruguay has been recognized since 1994 as “Country of Tannat” in the international context of the wine producing countries.

Keywords: red wine, Tannat, sensory landscape, Uruguayan winemaker, 19th Century

A partir de 1870, la vitivinicultura uruguaya comienza a integrarse a la actividad socioeconómica del país. Inicialmente inspirada en la cultura europea —labor de inmigrantes— fue rápidamente asimilada y reformulada como cultura nacional, tanto en los aspectos de producción como de consumo.

Nos acercamos a fines del XIX para encontrar vinos que se den a conocer en el mercado local e internacional. En esta época aparecen los datos del primer Tannat, Cabernet y otros tintos. Esto implica el surgimiento del concepto de *vino de calidad* en la elaboración en tinto. Desde las uvas que se cultivan hasta el estilo de vino que se elabora, desde lo conceptual hasta la práctica enológica, el modelo que se aplica muestra la influencia francesa.



Figura 1. Juanicó, Canelones, 2020. ©Familia Deicas

Da inicio la historia de los primeros vinos de Uruguay, cuyo sabor se puede imaginar o inferir a través de las uvas que le dieron origen y de las prácticas de elaboración de la época, de su composición, de los envases vinarios de fermentación y conservación que se utilizaban, de algunas descripciones del perfil sensorial, de su presencia en ferias internacionales midiendo fuerzas con los vinos del mundo y del *savoir-faire* de su gente.

Esta no es una historia de personajes, sino que el protagonista es el propio vino, por eso se conocen pocos nombres. La excepción la constituyen Harriague y Vidiella, quienes

dieron sus nombres a los vinos procedentes de uvas *Tannat* y *Folle Noir*, e hicieron nacer la vitivinicultura de Uruguay a escala comercial.

En 1888, el directivo de la Asociación Rural del Uruguay, Arsenio Lermitte escribía:

Los señores Harriague y Vidiella trabajaron con tesón y desprendimiento en la creación de la viticultura y vinicultura de la República, en las zonas donde se hallan establecidos sus importantes viñedos: Vidiella con fe y el capital por instrumento; Harriague con no menos fe y el estudio diario de los fenómenos de sus plantíos. Ambos, con ardor y paciencia, llegaron a dar cima cada uno a su desiderátum que era la aclimatación de las viñas propias para la elaboración del vino (*RARU*, 1888, XVII, núm. 3, p. 58).

Harriague designa un vino tinto potente, de color rojo muy oscuro con matices azulados (en la fase visual es posible imaginarlo como se muestra hoy). Cuando joven, su rojo es más vivo y tiene —como ningún otro— potencial de guarda por su esqueleto fuerte y cuerpo bien formado. Bajo el nombre Vidiella se encuentra un vino tinto ligero, de tonalidad viva, no muy intensa, fácil de beber y más agradable cuando es joven. En los textos de época se recomienda *cortarlo* o mezclarlo con Harriague (*Tannat*) para darle más color.

Dedicarse a la vitivinicultura en Uruguay empezó a ser una actividad redituable a partir de 1880. El gobierno dispuso, en 1884, entre otras medidas, otorgar premios a los productores que lograran mayores volúmenes.

El primer premio de sesenta mil pesos oro otorgable al industrial que lograra elaborar vino de buena calidad, con uva cosechada en el país y en cantidad de por lo menos sesenta pipas,¹ lo obtuvo Francisco Vidiella con la variedad *Folle Noir*. El segundo premio de veinte mil pesos, lo recibió Pascual Harriague, quien logró veinte pipas de vino, con los mismos requisitos, pero con la variedad *Tannat*.

Seguramente fueron dos vinos contrapuestos: el primero, de color rojo claro y cuerpo suave; el segundo, rojo oscuro, casi negro y robusto. Fue a partir de ellos, solos o en mezcla, que el vino nacional, llamado “vino criollo”, comenzó a imponerse. Se comercializaba fácilmente, primero por curiosidad y luego por la aprobación de sus consumidores, los cuales fueron habituándose progresivamente al sabor del nuevo vino:

1 Tonel de casi 500 litros de capacidad, medida habitual en España, sobre todo en Murcia y Canarias.

Consagradas ya las variedades Harriague y Vidiella que satisfacen en la técnica enológica y en el resultado comercial, convendría pensar en la producción de otras variedades para satisfacer el paladar de cierta clase de consumidores, para los cuales aún es necesario importar productos que parecen insustituibles por la aristocracia de sus nombres, como ciertos vinos blancos, garnacha, etcétera (Moreira Acosta en de Frutos y Beretta, 1999, p. 223).



Figura 2. Paisaje cultural de vid centenaria, de la cual Estela de Frutos creó Jano, un vino Tannat histórico. La Cruz, Florida, Uruguay. Foto: Alfonso Zorrilla, 2008

La metodología utilizada para su elaboración era la clásica, que estaba orientada en principio a la obtención de mucho color y prácticamente sin crianza. Había primado —habitual en la época— una experimentación larga y costosa. La Ciencia del vino o Enología era entonces muy joven. Este análisis descubre un carácter muy propio del vino y su gente, y nos advierte de temperamentos: el del vino y el de su hacedor. Esa pasión que despierta el vino entre algunos hombres hacía la diferencia y fue el paso a paso en el camino de la identidad.

Las conclusiones de la Facultad de Agronomía, en 1909, ya eran coincidentes con las actuales. Lo más importante: “la calidad del vino no depende de la proporción de alcohol que contiene sino de la naturaleza de su sabor y fragancia” (Van de Venne, 1908, p. 139). En un “Estudio sobre levaduras de vinos uruguayos” de la época, se lee:

En la República Oriental del Uruguay la viticultura y la industria tienen buen porvenir, pero dicho porvenir está prometido solamente a la industria nacional basada en la ciencia, o sea, en el conocimiento exacto de todos los factores que intervienen en la vinificación. [...] Producir mejor es el rumbo en que cualquier empresa tiene el mayor número de posibilidades de alcanzar el éxito, tal es la dirección única en que la vinificación uruguaya puede progresar (Van de Venne, 1908, p. 145).



Figura 3. Viñedos en Cerro Guazuvirá, Lavalleja, 2020. ©Familia Deicas

La ciencia, a su vez, dio fundamentos a la política vitivinícola nacional que empieza a manifestarse en los foros desde 1900. La ciencia y la política vitivinícola ponen de manifiesto que la nueva industria del vino —con la complejidad que le es propia— comienza a desarrollarse. Esto implicaba integrar tres áreas de actividad diferentes y que funcionan como eslabones de una cadena: la producción de uva, la elaboración de vinos y la comercialización de estos. Se empiezan a generar las situaciones de competencia intra y extra sector, y requieren como factor de desarrollo justo y sustentable de una normativa que los regule. Se vislumbra el interés empresarial sobre cimientos de inversión, tecnología y competitividad como ya lo era en los países productores a los que miraban y de los que provenían muchos de los profesionales y empresarios del sector.

Composición y perfil sensorial de los primeros vinos uruguayos

La composición y el perfil sensorial de los primeros vinos son los parámetros que, asociados, van a permitir dibujar el estilo. En los últimos quince años del siglo XIX los vinos de Uruguay ya evidenciaban dos aspectos esenciales que debían —y deben— reunir las viticulturas del mundo para ser bien consideradas: primero, la diversidad de vinos, que se logra por una colección varietal constituida por todos los cultivares que el macroclima y el microclima permita introducir y segundo destacarse con alguna de ellas.

Esas características de diversidad y de identidad solamente pueden advertirse por medio de la degustación, cata o análisis sensorial, pero ¿cómo se podría degustar en el siglo XXI esos vinos del XIX? ¿Cómo proponerlo y cómo hacerlo?

Por una parte, se recrean perfiles a través de datos de análisis de laboratorio y de descripciones de la época. Estas últimas utilizan un lenguaje muy próximo al actual. Las sensaciones que estimula el vino sobre los sentidos son las mismas. Por la otra, el carácter técnico que desde entonces tuvo el lenguaje del vino, aunque no se percibiera como tal. Por eso, si bien todos pueden contar lo que encuentran en un vino, solo el especialista lo describe tal cual es, y la diferencia está precisamente en el lenguaje.

Entonces, a modo de ensayo, degustaremos un Tannat de fin de siglo XIX, con algunos datos analíticos y las descripciones que figuran en la revista quincenal de la Asociación Rural del Uruguay (*RARU*).

En primer lugar, vemos los resultados del análisis químico firmado por José Arechavaleta, análisis número 204, del 26 de enero de 1888, del primer vino tinto Tannat de la bodega de Harriague de la cosecha 1887:

Alcohol p %	11.70
Extracto á % y 100°	31.80
Tártago (crémor)	3.20
Acidez en SO ₃	3.65
Cenizas	3.00
Materias colorantes	natural
Sulfato de potasa	menos de 2 p. %

El análisis químico y el análisis sensorial se complementan. De allí que la descripción fuera la siguiente: “Vino Harriague: color intenso, bien compuesto” (Arechavaleta, 1888, *RARU*, XVII, núm. 3, p. 60).

En este análisis se advierten ya, a fines del siglo XIX, los conceptos de *vino joven* y *vino de guarda*. No figura la expresión “vino joven”, sino “consumo rápido”, porque, de hecho, la denominación “vino joven”, para referirse al vino que se consume en el mismo año de su elaboración, llegará cien años después.

El consumo de vinos de un país productor es considerado como un índice de tradición vitivinícola. Uruguay en este sentido figura en el contexto internacional como un país de gran tradición, aun con una viticultura que no alcanza los ciento cincuenta años de existencia.

Otro aspecto por destacar es la actitud del consumidor uruguayo respecto a la fidelidad con el producto nacional. El cambio más relevante se da en el período entre 1870 y 1930 por ser el período donde nace el vino uruguayo. En el periodo inicial entre 1870 y 1930, la población uruguaya consumía un promedio de 29 litros de vino por habitante. En 1870 el 87% correspondía a vino importado y el 13% a vinos nacionales. En 1916 se invierte la relación, el nacional pasa al 85% y el importado al 15%. En 1930 el consumo de importados decreció a un 2% del consumo (Baptista, 2001). Esta tendencia llega hasta nuestros días.

Todos los estilos de vinos fabricados en la época estaban presentes en el mercado local, no sólo porque las bodegas uruguayas del 900 estaban bien equipadas para la producción de toda clase de vinos (Galanti, 1919), sino sobre todo porque llegaban al puerto de Montevideo los provenientes de Francia, España, Portugal e Italia, los principales países

productores de entonces. Estos vinos que se conocían más por el lugar de origen que por las variedades, de corte y criados. Sin embargo, blancos, tintos, espumosos y licorosos formaron el gusto de los consumidores, sobre todo de la población urbana.

Cuando aparece el vino criollo la preferencia del consumo se orientaba hacia los vinos de mucho color. Los primeros vinos se elegían casi exclusivamente por esa característica. Se consumía fundamentalmente vino nuevo. Esto debido quizá a la relación muy estrecha entre oferta y demanda, lo cual se advierte en una publicación de la Bodega Santa Rosa que expresa que “la producción anual promedio del quinquenio 1928-1932 de 19,74 litros por habitante y el consumo inferior a 19 litros, se ha acumulado un stock de 12 millones de litros que ha constituido el factor principal del proceso de la calidad” (de Frutos y Beretta, 1999, p. 221).

Otro rasgo del consumidor uruguayo de los primeros tiempos, que a su vez condicionó una cualidad del primer vino del país, es la exigencia en cuanto al estado de perfecta conservación del producto. Este hecho, según señala, en 1917, Julio Frommel, profesor de Industrias de la Facultad de Agronomía, “obligó a la industria al máximo esmero en la elaboración y sobre todo a la mayor prolijidad en los cuidados indispensables para una buena conservación” (Frommel en de Frutos y Beretta, 1999, p. 221).

Desde los primeros vinos criollos, cuyo aspecto y sabor intentamos evocar, se han dado cambios tanto por aportes de la tecnología como por la variación hacia nuevos gustos. El vino, llamado de manera coloquial “lija” en los orígenes, porque raspaba con sus taninos ásperos de uvas verdes, aún sin madurar, dio lugar a otro que acaricia como una seda o envuelve como un terciopelo. Sin embargo, permanece la expresión *vino lija* incorporada al lenguaje propio del vino uruguayo. Cambia el significado porque antes refería a un vino que *raspaba*, como una lija, y que tenía un perfil sensorial ordinario. Hoy esa misma expresión designa vinos de calidad inferior, aunque no sean rasposos. Una expresión que permanece asociada al habla de la cultura popular del vino.

El primer Tannat que elabora Pascual Harriague en su bodega de Salto (ubicada en el litoral norte de Uruguay) es sometido a la opinión de expertos, y de sus comentarios concluimos que es un vino de calidad internacional y con un carácter que lo distingue entre los pares de la época.

Entre las opiniones destacan la del señor Duc, un reconocido comerciante de vinos franceses, quien en 1887 expresaba: “La delicadeza y la savia (*sève*) del vino del Salto es muy superior a la de los vinos de España. Esas cualidades lo aproximan a los de Saint Emilion” (*RARU*, 1888, XVII, núm. 3, p. 59). Por su parte, el señor Dornau, miembro de la Cámara de Comercio Francesa de Montevideo, importador de vinos en el Río de la Plata, decía al año siguiente:

He constatado una *amélioration* notable sobre los mismos vinos del año pasado que he probado en su casa, más naturaleza (*nature*), más aroma (*bouquet*) y más fuerza. La muestra de 1887, que me ha mandado, es la de un vino, bien que sea nuevo es agradable (*corsé*) y de un color subido sin ser espeso. Ese vino sería un excelente vino después de un año de bodega. Reitero mis sinceras felicitaciones para el señor Harriague (*RARU*, 1888, XVII, núm. 3, p. 60).

En ese mismo sentido, Etienne Vermont, distinguido viticultor de Borgoña, sin saber la procedencia del vino, señalaba: "Tiene un aroma (*bouquet*) que no sabría a qué país atribuir, no está aún hecho, pero tiene tono y adquirirá *du velouté*. Sería un vino muy superior si fuera más hecho. Se parece a nuestros vinos finos del Rousellon cuando son nuevos" (*RARU*, XVII, núm. 3, 15 de febrero de 1888, p. 60). Mientras que el jefe de la bodega de los señores Galeano y Soto, profesor de viticultura en España, don Pedro N. de Soto escribía en una nota reproducida en la revista de la Asociación Rural del año 1888:

Muy señor mío: He probado con agrado el vino que proviene de la bodega del señor Harriague. Dicho caldo lo considero de muy buen gusto y buen aroma, siendo indudablemente mejor que todo lo que en este país se recibe del extranjero. Si, como creo, ese vino es un símil de los de Burdeos, seguramente podrá compararse con los más exquisitos que allí se producen. La riqueza alcohólica del mismo, que considero natural, también previene en favor del porvenir de ese vino (*RARU*, 1888, XVII, núm. 3, p. 60).

Los vinos del período 1870-1930 participaron en diversas exposiciones internacionales que se realizaban con la finalidad de mostrar el desarrollo de los países organizadores y expositores. Los primeros vinos de Uruguay estuvieron presentes y ya se destacaban, como en época contemporánea, en las ferias y concursos internacionales. Así, los primeros vinos uruguayos se presentaron en las Exposiciones Universales de Viena (1873), París (1878), Barcelona (1888), París (1889), Chicago (1893), Turín (1902), Milán (1906), Bruselas (1910), Turín (1911), Sevilla (1929) y Barcelona (1929).

Estas Exposiciones Universales exhibían la producción, la ciencia y la tecnología, la educación y la cultura de los países organizadores y de los participantes, convocaban visitantes de lugares distantes y permanecían abiertas durante largas temporadas. Al igual que las ferias actuales, constituyeron una ventana al mundo, y en el último cuarto del siglo XX llegan a estar centradas casi exclusivamente en vinos (desde los años noventa de

dicho siglo, Burdeos y Londres, por ejemplo, se vuelven un escaparate para los vinos de Uruguay). Además, el público y el número de expositores fue en incremento en forma constante hasta la actualidad (Milán, 2015), y la presencia de bodegas y vinos uruguayos también ha ido acompañando ese incremento.

La revista de la Asociación Rural refería los premios recibidos por productores uruguayos en la Exposición de París de 1878:

En algunos rubros se obtuvieron premios y la Legación de la República dejó al Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Gualberto Méndez, una lista de los expositores premiados y medallas de oro, plata, bronce y menciones por trigo, piedras, conservas, aceites, lenguas, miel, chocolate, alcohol, vino y cerveza.

Medallas. Luis de la Torre, vino y alcoholes, medalla de bronce.

Se entregó un catálogo de Uruguay y la obra de Vaillant, *La República Oriental del Uruguay* en la Exposición de Viena y se regaló para la lotería nacional varios objetos, entre los que se destacan:

6 botellas de vino de Federico Carrara

8 botellas de licores diversos de Juan Lataillade

6 botellas de vino de D. Luis de la Torre (*RARU*, 1879, VIII, núm. 13, p. 275).

En la Exposición de Chicago en 1893, recibieron premios los vinos tintos de Pascual Harriague, de la Sociedad Vitícola Salteña, de Federico R. Vidiella, de Pablo Varzi, y entre los vinos blancos fue galardonado el producido por Luis Lerena Lenguas.²

Los premios continuaron en los años siguientes: Los vinos de la Granja Pons (en Suárez, Canelones) recibieron medalla de plata en Burdeos (1895), Gran Diploma de Honor, Bruselas (1910) y medallas de oro en Turín (1902), Atenas (1903), París (1905) y Milán (1906).

2 Junto a estas empresas premiadas había otro emprendimiento produciendo vinos de calidad con innovación: el Viñedo Hilda. Estaba situado sobre el río Negro, hacia la mitad sur de Uruguay, en la zona de la Agraciada y estaba constituido por 100 hectáreas de Cabernet Sauvignon, 63 de Cabernet Franc, 10 hectáreas de Petit Verdot, otras 10 de Malbec y 2 de Harriague del Salto. La composición varietal de este viñedo era muy innovadora para su tiempo, porque ya introducía los cultivares Cabernet Franc, Petit Verdot y Malbec. Su primera cosecha fue en 1892 y se obtuvieron 352 bordelesas, y, según consigna el periódico *El Teléfono* de la ciudad de Mercedes, “recibieron felicitaciones hasta de Burdeos mismo” a donde mandaron muestras, y “la bodega enviará sus vinos a la exposición de Chicago” (núm. 354 del 9 de febrero de 1893).

Un siglo después, en veintisiete años (1993-2020), Uruguay obtiene las mil medallas en concursos internacionales con aval de la Organización Internacional de la Viña y el Vino (OIV).³

A partir de las descripciones y análisis referidos antes, me atrevo a presentar una degustación evocada de un vino Tannat del 900, a través de una interoperación sensorial:

- Aspecto: opaco cuando joven, se aclara hasta brillar con el paso del tiempo y los trasiegos.
- Color: bien cubierto, de rojos intensos.
- Olor: franco, a madera o mezcla de perfumes (*bouquet*) en el perfil de máxima calidad. Cuando el vino no era neto olfativamente se debía a algún defecto de elaboración o de conservación (coliflor hervida, huevo podrido, trapo húmedo, etanal y *picados*).
- Gusto: común, sabroso o sofisticado, fuerte, buen nivel de acidez, fresco, nunca soso.



Figura 4. Valle de los Manantiales, Garzón, Maldonado, 2019. ©Familia Deicas

3 Para información completa sobre vinos premiados, estadísticas, productores y bodegas de Uruguay, véase la página del Instituto Nacional de Vitivinicultura (Inavi) en: www.inavi.com.uy (22/7/2020).

Identidad *Uruguay, país del Tannat*

Con esta reseña histórica introduzco específicamente los conceptos y hechos que cimentaron desde los inicios la construcción de la identidad Tannat para la vitivinicultura de Uruguay. En adelante, y en el marco de las defunciones de identidad vitícola abordaré los principios enológicos que la formalizan.

En el caso del Tannat del Uruguay los conceptos enológicos de *diversidad, identidad, tradición, innovación, ciencia, tecnología, experimentación, imagen y prestigio* se desarrollaron desde los inicios en una vitivinicultura con 150 años de edad (desde 1870) y de pequeña escala (6,562 hectáreas totales y de ellas 1,708 hectáreas de Tannat actualmente). Desde esta realidad de escala adquirió gran importancia planificar sobre la base de una enología respetuosa de los caracteres naturales y esenciales del vino como pilar de la identidad y de la plataforma de inserción verosímil del Tannat de Uruguay en la producción y el mercado global.



Figura 5. Viña y ganadería, Florida, Uruguay. Foto: Alfonso Zorrilla, 2007

La identidad *Uruguay, país del Tannat* fue reconocida desde 1994. Por estos tiempos Europa recreaba el concepto de dieta mediterránea, conocida también como paradoja

francesa, que constituyó una buena oportunidad para nuestro Tannat que se presentaba como un tinto prototípico por su aspecto, sabor e índice de polifenoles.

Desde el punto de vista de la enología, he seleccionado cinco puntos que muestran cómo se fue construyendo dicha identidad: 1) el origen del Tannat en el Uruguay, 2) la innovación como punto de partida, 3) el balance viña-mosto-vino como fórmula de calidad enológica, 4) el reconocimiento de un estilo de vino inconfundible, como atributo de identidad y 5) la comprobación permanente de la calidad sensorial con visión internacional.

Origen

Si bien hasta el día de hoy se había creído que fue Pascual Harriague, un vasco francés, quien introdujo la cepa Tannat en el norte de Uruguay (en el actual departamento de Salto), se está desarrollando una investigación (liderada por Alcides Beretta), todavía en curso, que parece apuntar que el Tannat, al igual que las demás variedades europeas, entraron al país por la principal vía de ingreso de personas y bienes, que es el puerto de Montevideo.

Es posible que los inmigrantes vascos instalados en Concordia y en la provincia de Entre Ríos (Argentina), con quienes Harriague tenía vínculos familiares y de amistad, le facilitaran esa cepa, que después aclimató con éxito, pero las investigaciones recientes hacen pensar que antes del emprendimiento de Harriague en Salto, el Tannat ya era conocido en los territorios vitícolas al sur del río Negro del Uruguay. Es decir que la misma cepa tuvo dos denominaciones que coexistieron: *Tannat* y *Harriague*. Sin embargo, quizá por el prestigio de este emprendedor vasco y por el dinamismo de sus acciones, se generalizó llamar *Harriague* al *Tannat*, y fue la denominación que se impuso en Uruguay para la cepa de origen francés, desde sus inicios en las últimas décadas del siglo XIX y hasta muy avanzado el siglo siguiente. De hecho, en la lista de variedades de OIV el nombre *Harriague* figura como sinónimo de *Tannat* en Uruguay. Sin lugar a duda, esto constituye una primera señal de identidad.

Este hallazgo ayuda a entender y armoniza con el hecho de que la viña Tannat en su casi totalidad actualmente se cultiva en el sur del país, donde a su vez la regionalización vitícola coincide en considerar esta zona como la de mayor aptitud vitivinícola. En suma, el cultivar Tannat ingresa al país por el puerto de Montevideo, pero Pascual Harriague se consagra entonces como el productor con más entusiasmo y visión por la cepa, quien elabora su primer Tannat (aunque probablemente no haya sido el primero del Uruguay) en 1887 y quien logra hacer que trascienda más allá de fronteras.

Innovación

Las décadas comprendidas entre 1860 y 1890 corresponden a un período intenso de ensayos. Los inmigrantes europeos (españoles, franceses, italianos, alemanes) fueron portadores de diversas cepas y desarrollaron la viticultura en un país que carecía de referencias previas en este cultivo.

Tannat fue la cepa de mejor respuesta para la obtención de los primeros vinos locales, llamados criollos desde 1924, que alcanzaron calidad y fueron formando el gusto por el vino nacional de color y sabor intenso que se consumía joven. Este perfil Tannat forjó una tradición de elaboración y consumo y formó un paladar: y esto también es un hecho cultural de identidad. En el III Congreso de ingenieros agrónomos, realizado en 1924, se declaró, como ya se mencionó, que el vino criollo ya estaba impuesto y que satisfacía el paladar de los uruguayos (de Frutos y Beretta, 1999).

Estos primeros vinos Tannat eran varietales y jóvenes, y así fue desde el primer Tannat que se tiene documento: el de Harriague en 1887. Este fue un vino monovarietal y joven, cuando en el mundo de esa época el concepto de calidad estaba asociado a la mezcla sabia y crianza adecuada. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX, para que aparecieran y se valoraran los varietales y los vinos jóvenes. Por lo tanto, aquí se puede hablar de una verdadera innovación.



Figura 6. Garzón, Maldonado, Uruguay, 2017. ©Bodega Garzón

Balance viña-mosto-vino

Fue el concepto más importante en la tecnología aplicada al Tannat del 900. Se insistía en el punto óptimo de madurez, los trasiegos, las temperaturas de fermentación y los conceptos actuales de calidad. Así se refleja en el discurso de los catedráticos de viticultura y enología de la Facultad de Agronomía, los ingenieros Van de Venne y Frank, quienes en 1908 afirman que

los mostos [de Tannat] de fecha 7, 8 y 9 de abril provenían de uvas maduras, sin embargo, aún manifiestan una acidez normal. En todo caso, sobre el jugo de mosto Harriague se puede decir que su cualidad es tanto mayor cuanto que su grado de madurez es más elevado (en de Frutos y Beretta, 1999, p. 223).

Desde el inicio la enología de Uruguay se apoyó en una base firme que unía conocimiento y experiencia, ciencia y tecnología.

El estilo del primer Tannat (1887)

El primer vino de Pascual Harriague fue sometido a la opinión de expertos extranjeros, como ya se documentó, y a partir de sus comentarios concluimos en que fue un vino de calidad internacional y con un carácter que lo distinguió entre los pares de la época. Desde aquí se puede confirmar que el primer Tannat fue monovarietal (en este sentido, innovador, según se ha dicho) y que el estilo fue el de un vino joven, intenso en color y cuerpo.

Este concepto se refuerza en la declaración ya citada del ingeniero agrónomo Samuel Moreira en el año 1924 acerca de que este perfil sensorial satisfacía el paladar de los uruguayos (de Frutos y Beretta, 1999). En cincuenta años de producción y consumo, se había generado una tradición y un estilo de vino que se fue haciendo propio. Y tan consagrado estaba que, en ese tiempo, no se apreciaban los vinos de guarda, dado que perdían la intensidad y vivacidad de la juventud. Quizá aquí esté una razón de la asignatura pendiente que tiene Uruguay con los vinos Tannat de guarda, pues esta cepa tiene un inmenso potencial de crianza tanto en crianza en madera como en botella y mixta.

Comprobación continua nacional e internacional de la calidad sensorial

Son mil medallas que certifican la calidad internacional del perfil sensorial del Tannat de Uruguay. Un paso más fue dado con la creación de Tannat al Mundo, el concurso internacional temático Tannat, creado y desarrollado por la Asociación de Enólogos de Uruguay, desde 2004. Hasta la época actual, van siete ediciones y en la última reciente participaron siete países productores de Tannat. La participación de vinos Tannat de América del Sur y del Norte son una prueba más de que en el siglo XXI, Uruguay tomo un nuevo papel con relación a su vino insignia.

A partir del 2000, con base en esa imagen de su Tannat, Uruguay se puede presentar al mundo como el nuevo centro de dispersión de la variedad a la región, como lo muestran las normas vitícolas y las cifras de plantación de Tannat en países de la región (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile) y a más distancia (California en América del Norte y Turquía, Grecia, Portugal en Europa).

Conclusiones

Para finalizar, con base en estos cinco puntos se puede concluir lo siguiente: en primer lugar, es importante no perder de vista la premisa fundamental de la enología clásica y moderna que marca a fuego los conceptos de diversidad e identidad, como las realidades más exitosas de la vitivinicultura mundial, ya que alejan al vino de la banalización y hacen de él un producto de máximo intercambio internacional. Este principio, es muy valioso para el Tannat del Uruguay, que a pesar de su juventud y tamaño pudo alcanzar una imagen y prestigio desde la identidad.

En segundo lugar, los primeros Tannat reunieron características sensoriales destacadas para la época y apreciadas mundialmente desde entonces. Un siglo después se reconoce a Uruguay como un país con identidad vitivinícola por esta cepa y con diversidad vitivinícola por el gran número de variedades que cultiva (más de ochenta). Doble privilegio.

En el siglo XXI el perfil del Tannat del siglo XIX se mantiene vigente, porque está basado en el gran potencial de calidad enológica que ostenta la uva. Adecuar el perfil a las preferencias de los diferentes mercados actuales es posible, sin perder su estilo que se sustenta en el potencial cromático, sávido y táctil de esta uva. Este es el desafío fundamental y permanente.

Por lo tanto, el mejor escenario del Tannat de Uruguay es la consolidación de lo que se produce y ofrece al mercado, en términos de la calidad del proceso, calidad de la información, calidad de los productos y comprobaciones que las certifiquen. Todos los Tannat de Uruguay son diferentes en “algo” y se parecerán “en mucho más”, con estilo propio y calidad internacional.

Una identidad Tannat que confiere imagen y prestigio con una producción nacional de solo 68 millones de litros de vino y 6 millones de litros exportados. Inmersos en un contexto mundial de 280 millones de hectolitros, con un 60% de intercambio internacional y 7,5 millones de hectáreas de viñedos, la identidad Tannat de Uruguay luce casi como un milagro.

Nuestro paisaje sensorial es muy intenso, cromáticamente rojo, púrpura, azul, casi negro, inconfundible en la copa y de cuatro estaciones bien marcadas en la viña. Hileras de vid en espaldera alta como paredes verdes en primavera, hojas más racimos coloreados en el verano, los rojos del otoño y la desnudes de la cepa que luce su arquitectura de troncos erguidos que sostienen los brazos o sarmientos abrazando el cielo en invierno.



Figura 7. Viña en otoño, al fondo el Cerro Pan de Azúcar, Maldonado, Uruguay, 2016. ©Bodega Bouza

Referencias bibliográficas

- Baptista, Belén (2001). La temprana vitivinicultura en el Uruguay (1875/1930): algunos indicadores de su desarrollo [ponencia inédita]. En I Congreso de Historia de la Vitivinicultura Uruguaya en el contexto regional (1870/1930). Montevideo, Uruguay, 6-7 de septiembre.
- De Frutos, Estela (2016). "Los vinos del 900", pp. 83-104. En Beretta Curi, Alcides (dir.). *Historia de la viña y el vino de Uruguay*. Tomo 3: *El vino uruguayo y sus espacios, imagen y consumo (1870-1930)*. Montevideo, Universidad de la República-CSIC.
- De Frutos, Estela y Beretta, Alcides (1999). *Un siglo de tradición. Primera historia de uvas y vinos del Uruguay*. Montevideo, Aguilar.
- El Teléfono núm. 354* (9 de febrero de 1893). Mercedes (Uruguay).
- Galanti, A. N. (s. f. [ca. 1919]). *El vino. La industria vitivinícola uruguaya*. Mendoza, Tipografía Italia.
- Revista de la Asociación Rural del Uruguay (RARU)* (15 de julio de 1879). VIII, 13 Montevideo.
- Revista de la Asociación Rural del Uruguay (RARU)* (15 de febrero de 1888). XVII, 3. Montevideo.
- Van de Venne, H. (julio de 1908). "Estudio sobre levaduras de vinos uruguayas", pp. 138-145. *Revista de la Sección Agronomía de la Universidad de Montevideo*, t. 3. Montevideo, Uruguay.

