

Mucho más que buena letra. Escritura, arte caligráfico y civilización en Montevideo durante el siglo XIX

Ernesto BERETTA GARCÍA

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
eberetta@montevideo.com.uy

Recibido: 10/10/2007

Aceptado: 29/01/2008

Resumen

En este artículo se analiza el papel asignado a la escritura y la caligrafía en el proceso de cambio cultural que la dirigencia montevideana trató de imponer en el Uruguay a partir de la independencia y a lo largo del siglo XIX. A través del mismo se buscó establecer un país moderno, tomando como modelo a las naciones europeas liberales e industrializadas, superando las formas de vida tradicionales, consideradas “bárbaras”. El proyecto “civilizador” encontró en la educación y la alfabetización una herramienta fundamental, que permitía la asimilación de la cultura europea, así como el desarrollo local de las formas burocráticas de las naciones capitalistas. Si la escritura tuvo un carácter funcional, su vertiente excesivamente ornamentada, la caligrafía, se consideró síntoma de cultura superior y refinamiento, y las obras de los calígrafos renombrados sirvieron para exhibir el nivel alcanzado por el país en la carrera hacia la civilización.

Palabras clave: escritura, arte caligráfico, educación, europeización, civilización.

Abstract

After the independence and along the XIX century, during the process of cultural change which the montevidian government tried to impose in Uruguay, writing and calligraphy were assigned a commitment which is analysed in this article.

A modern country tried to be established through it. The european liberal and industrialized nations were taken as a model, overcoming the traditional way of life

considered “barbarian”. Education and alphabetization were found to be a main tool by the civilizing project, which enabled the assimilation of the european culture as well as the local development of bureaucratic capitalist forms. If writing had a functional nature, calligraphy, extremely ornamented and derived from it was considered a symptom of a superior culture and refinement, and the works of well known expert penmen were used to show the level reached by the country in its route to civilization.

Keywords: Writing, calygraphic art, education, europeization, civilization.

1. Introducción

A partir de su independencia (1830), la República Oriental del Uruguay¹, una de las naciones en que se fragmentó el virreinato español del Río de la Plata, protagonizó un profundo proceso de cambio cultural. Dicho proceso tuvo su centro en la capital, Montevideo, a la vez uno de los principales puertos de la región, y fueron sus impulsores el sector dirigente urbano, el “Patriciado”² y la comunidad intelectual, emanada inicialmente, en buena medida, del mismo. Ese cambio cultural tuvo por objetivo la “europeización” del país, abarcando las distintas vertientes de la vida social: política, economía, costumbres, educación, bellas artes, transformando la cultura imperante, considerada “bárbara”.

En este artículo se analiza dicho proceso en el campo de la escritura, en las dos dimensiones que le reconoció la intelectualidad y los educadores montevideanos, la funcional y la artística. El análisis del concepto “europeización”, y de la dicotomía

¹ El nombre oficial de la república es en realidad una referencia geográfica, se trata del país que se halla al Este (Oriente) del río Uruguay, que actualmente lo separa de la República Argentina. De allí que, curiosamente, los uruguayos figuren en los documentos también como “Orientales” y se llame a la república simplemente “República Oriental”.

Durante la colonización española, Montevideo fue una de las más importantes plazas fuertes del continente americano, y el inmenso y fértil campo que se extendía frente a ella se pobló con ganado vacuno y caballo. Su reproducción fue tan asombrosa que hasta hoy constituye la base de la economía nacional. Durante todo el siglo XIX los derivados de esta producción, carne, grasa, cueros y lanas tuvieron una fuerte demanda en las naciones industriales europeas, actuando el comercio como elemento vinculante con el viejo mundo y como difusor de los nuevos parámetros culturales.

² Patriciado es una categoría social compleja, pero a grandes rasgos denota un grupo de familias de antiguo arraigo, procedentes muchas de la colonia, pero afiliadas finalmente al republicanismo (el mismo término buscó una resonancia en el patriciado de la antigua Roma), poseedoras de inmensas propiedades rurales, estancias, base de su riqueza. Sus miembros, que constituían el frente educado de la sociedad, se orientaron hacia las actividades más diversas: hubo políticos, militares, educadores, literatos, comerciantes. Este sector perdería su papel preponderante en la segunda mitad del siglo, imbricándose con los nuevos segmentos enriquecidos, integrados por inmigrantes europeos emprendedores.

“civilización”/“barbarie”, tal como fueron construidos en el Río de la Plata³, se hace imprescindible, ya que constituyen el trasfondo que otorga sentido a los debates y a la vida cultural y artística de la época.

2. Del salvajismo a la civilización. La ideología del progreso en el Río de la Plata

Durante todo el siglo XIX, en medio de los desgarros internos de las guerras civiles, la conformación partidaria y la inserción en la economía capitalista liderada por Gran Bretaña, la colectividad intelectual y los sectores dirigentes montevideanos persiguieron el establecimiento de un modelo cultural cuya meta fue la europeización del país. Ahora bien, ¿Qué se entiende bajo este término? Y, ¿Por qué se consideró necesaria?

La independencia política implicó la ruptura definitiva de los lazos con la metrópoli, hasta entonces proveedora de técnicos y funcionarios de la administración colonial. El nuevo país se reconoció carente de herramientas para su inserción en el concierto internacional, debiendo recurrir a la generación de estrategias propias para mantenerse en un contexto mundial donde pasó a ser una nación dependiente y periférica. Convertida en una república mercantil, productora de materias primas agropecuarias y receptora de artículos fabriles, los vínculos de Montevideo con las naciones industrializadas se estrecharon, haciéndose cada vez más marcada su influencia económica y cultural.

En esta ciudad cosmopolita gracias a su puerto, las nuevas ideas imperaron tempranamente, segregando a su población, o al menos a la parte ilustrada de ella, de las costumbres ancestrales. La transformación de la mentalidad urbana implicó la apertura hacia la cultura europea, a través de varios canales. Por un lado, la intensificación del comercio, que permitió la llegada en forma continua de artículos industriales, obras artísticas, libros y materiales impresos. Por otro, el accionar de la comunidad intelectual, cuyos integrantes aprovechaban la oportunidad de viajar a las naciones que consideraban meca del conocimiento y empaparse directamente del desarrollo científico, tecnológico y cultural, para intentar aplicar a su regreso todo lo que habían aprendido. Florencio Varela, argentino exiliado hasta su muerte en Montevideo, nos dejó, en su diario de viaje por Inglaterra y Francia, un documento invaluable para comprender como se proyectaba Europa en el imaginario urbano local, y como estos viajeros aprovechaban al máximo su estadía, visitando

³ Cuando aquí se generaliza, se debe a que se trata de un proceso común a la Argentina y el Uruguay. La intelectualidad de ambos países mantuvo estrechos contactos, habiendo estado exiliados en Montevideo muchos intelectuales argentinos durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Las generaciones bonaerense de 1837 y la montevideana de 1838 sentaron las bases de la construcción ideológica que se desarrolla en este trabajo. Su principal teórico fue Domingo Faustino Sarmiento, a través de su obra “Facundo”, cuyo título completo es “Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina.” (1845).

fábricas, museos, bibliotecas, asistiendo a asambleas políticas, sesiones judiciales y parlamentarias o entrevistándose con figuras destacadas de la política, el arte y la literatura. Y, finalmente, desarrollando en las repúblicas del Plata actividades concretas: trabajos de crítica artística, de pedagogía, ciencia y agricultura, fundando bibliotecas, instituciones educativas, etc.

Sin embargo, la realidad de Europa era bien diversa y fue modificándose a lo largo del siglo. Frente a algunas repúblicas se erguían todavía monarquías, algunas parlamentarias, otras con resabios o fuerte impronta absolutista. A naciones industrializadas seguían aquellas donde primaban el artesanado y la agricultura, y a las que llevaban varios siglos de existencia se sumaron las que lograron unificarse hacia 1870, Italia y Alemania. Por tanto, la europeización implicó una selección de elementos precisos dentro de la diversidad mutante que ofreció el viejo continente a las sucesivas generaciones locales involucradas en el proceso. Las naciones admiradas brillaban por su contribución a la civilización universal. Eran las expresiones de la Europa moderna (industrial, comercial, ilustrada, científica, constitucional, liberal), lo que se veía desde la periferia como la cima de la evolución, sirviendo de ejemplo y guía a las demás naciones. Los intelectuales montevidianos asimilaban gustosos la concepción del predominio europeo en la carrera de la civilización. Francisco Bauzá, representante de la intelectualidad católica nacional, estrenó en el Teatro Cibils, en 1878, la Loa en un acto, titulada “La voz del Porvenir”. En el diálogo que mantienen las personificaciones de Europa y América, puede verse claramente la perspectiva de los sectores europeizantes montevidianos del último cuarto del siglo, cuando el proyecto mostraba ya éxitos importantes, pero no se deja de advertir sobre los peligros que entrañaba apartarse de él, lo que suponía caer nuevamente en el atraso y la barbarie:

Europa: Naciones de primer orden se reclinan en mi seno para llamarme madre; porque hijas mías son la aristocrática Inglaterra con sus naves y su industria; la poderosa Alemania que lleva el triunfo en sus banderas; Francia, que gobierna al mundo con su literatura; ... Italia, que conserva el cetro de las artes.

[...]

Esa grandeza es la que me ha permitido ser generosa contigo, dándote la civilización que tienes, porque desde el Misionero que llevó la doctrina de Cristo á tus tribus aborígenes, hasta el libro en que se han ilustrado tus hijos de ahora, son míos.

(Con vehemencia) Escúchame, hija de los desiertos, ya que la Providencia nos concede un instante para hablarnos. Te he dado el ser moral que tienes, las lenguas que hablas, las religiones que profesas. Si quieres imitarme, volviendo al camino del que te desvías, serás grande y poderosa, pero si prosigues en los desórdenes a que te lanzas de continuo, sucumbirás sin haber dejado más que un rastro pavoroso del cual se apartarán con horror los pueblos.⁴

⁴ Bauzá, F., “La voz del Porvenir.”, *El Panorama*, 7 (1878), Montevideo, p. 210.

La inmigración europea a las ciudades del Plata, verificada desde comienzos de la independencia, también influyó en la modificación de usos y costumbres. Artesanos, educadores, artistas, trabajadores, eran portadores directos de esa admirada cultura, y los conductores del proyecto nacional expresaron su preferencia por esta inmigración, especialmente la calificada.

Rápidamente, para la intelectualidad y la dirigencia urbanas se fue conformando una visión antagónica entre la ciudad y el campo. Mientras aquella aceptaba la mutación en todos los aspectos, éste permanecía atado a su cultura tradicional. A las autoridades instaladas en la capital, les resultaba en realidad muy difícil el control del resto del país. El campo estaba despoblado, las vías de comunicación eran prácticamente inexistentes, la propiedad rural imposible de guardar, y los robos de ganado por parte de gauchos, indios y estancieros riograndenses, una realidad permanente. Esta despoblación, junto a la deficiencia de infraestructura y la inseguridad actuaron, evidentemente, como freno a la expansión de la europeización en el medio rural, que era, a la vez, base y motor de la débil economía nacional.

De esa forma, indígenas y gauchos fueron vistos como pervivencia de un mundo primitivo, expresión del salvajismo y la barbarie, estadios atrasados de la evolución social. Su forma de vida nómada, su apego a formas económicas diametralmente opuestas a las del mercado, su falta de instrucción y una moral con valores distintos de los que imperaban en la capital, causaban horror en los “civilizados”. Basta leer las memorias o los relatos de los viajeros para comprender el efecto que producía en ellos la realidad de la campaña. Imaginemos como podía sentirse el francés Arsène Isabelle, comerciante, profesor de latín, historiador, geógrafo, quien recorrió Brasil, Argentina y Uruguay entre 1830 y 1834, al describir el campo uruguayo: ranchos (viviendas) de barro, rodeados de osamentas y reses muertas en estado de putrefacción, pulgas y otros insectos pululando en los cueros sobre los que se dormía, la carne a medio conservar colgando de las vigas, la resolución de los problemas a cuchillo, el rapto de mujeres, los cementerios al aire libre, al pie de los árboles, las continuas rebeliones contra los gobiernos constitucionales. Las elites urbanas emprendieron una insistente campaña para llevarlos a lo que se consideraba la civilización, porque ésta, y eso es lo novedoso —e incluso se empleó como justificación del colonialismo y el imperialismo— podía adquirirse no solo de forma natural, o sea, por una lenta evolución propia, también por contacto con quienes estaban más avanzados, a través de un consciente y firme accionar en ese sentido.

Carlos Real de Azúa consideró que la antítesis entre medio urbano (civilización) y medio rural (barbarie) condicionó buena parte de los debates de la época:

Bajo el primer lema se alineaban los valores sociales y culturales de lo que se denominaba “modernidad” identificados también con los de Europa (occidental) y su adopción por nosotros, con los de las ciudades portuarias o mediterráneas (y aún “la Ciudad” como estructura de convivencia social) y también —¿por qué no?— con los propios valo-

res y conductas de las clases altas educadas que, tras los primeros años de la segregación de España, habían visto escapárseles el poder de entre las manos. La “barbarie” significaba, inversamente, las formas de vida tradicional, el legado psico-social e institucional de España y, en verdad, todo el ámbito espacial y la presencia humana rioplatense y americana que se hallaba apenas se trasponían los lindes de las ciudades y el desierto y la indigente plebe mestiza empezaban a circuir por todas partes.⁵

A través de dos definiciones puede verse la concepción que existió en la intelectualidad acerca de los elementos poblacionales regionales. El Hermano Damasceno, autor de libros de historia para la enseñanza escolar a comienzos del siglo XX –cuando el proceso europeizante ya estaba avanzado–, y acentuando en sus juicios la impronta religiosa, definió a los indígenas de este modo:

Hace cuatro siglos este país era desconocido. Lo habitaban indios salvajes. Los más malos se llamaban charrúas... No tenían casas y andaban desnudos... esos hombres no eran como nosotros. Eran salvajes, es decir, ignorantes y bárbaros. Algunos eran tan bárbaros que se comían a sus semejantes. ... se puede decir que entonces nuestra patria era casi desierta. En ella no había ciudades, ni caminos, ni quintas, ni estancias. Como todos los demás indios de América, eran paganos, es decir que no conocían al verdadero Dios. Ignoraban nuestra santa religión y vivían casi como animales. Eran, pues, muy desgraciados. Niños, debéis agradecer mucho a Dios y amarle con todo vuestro corazón por haberos hecho nacer en un país civilizado y cristiano.⁶

Y Alejandro Magariños Cervantes en su obra “Celiar. Leyenda americana.”, ofrece una definición del gaucho en la que destaca también esta concepción:

Gaucho. Esta palabra se aplicó en su origen a cierta clase de individuos de malos hábitos y peores instintos, procedentes de la mezcla de las razas española, india y africana; pero hoy el uso la ha generalizado para denotar al hombre que ha nacido y vive en el campo, que carece de instrucción y participa en su carácter, preocupaciones y costumbres de las cualidades que distinguen al salvaje del hombre civilizado.⁷

Una última descripción, del Dr. Christison, quien estuvo en el Uruguay en la

⁵ Real de Azúa, C. “Pensamiento y literatura en el siglo XIX: las ideas y los debates.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 8, (1968), Montevideo, Centro Editor de América Latina, p. 117.

⁶ Damasceno, H. *Curso de Historia Patria*, Montevideo, Barreiro y Ramos Editor, 1903, pp. 2 y 3.

⁷ Magariños Cervantes, A. *Celiar. Leyenda americana*, Madrid-París, Tipografía de Mellado, 1852, p. 109.

segunda mitad del siglo (1867), confirma la pervivencia de esta dicotomía espacial, humana y cultural:

Al dejar Montevideo parece que nos sumergiéramos de golpe de la más alta civilización de la época actual a la semi barbarie de la Edad Media. La muy hermosa ciudad, con sus plazas, bulevares, clubs, teatros, tranvías y toda clase de lujo y comodidad no difiere en nada de una gran capital europea; no hay nada en la indumentaria o costumbres del pueblo que los distinga de los habitantes del viejo mundo; pero más allá de las pocas leguas cultivadas de las cercanías de la ciudad, se extiende el campo salvaje, sin caminos, ni puentes, sin praderas, arboledas o jardines, habitado por una raza indómita de jinetes, vestidos como en la Edad Media, siempre armados, pocas veces cumplidores de la ley, y que consideran el homicidio como una cualidad en vez de un crimen.⁸

En síntesis, como expresó claramente Magariños Cervantes, la pugna entre espacios y estadios culturales, probaba que en las naciones del Plata se producía un “...combate tenaz y a muerte [entre] dos ideas opuestas y repulsivas,... en la delicada crisis por la que tienen que pasar necesariamente todas las naciones nuevas, esto es, la del tránsito de la semibarbarie a la civilización.”⁹

Una vez alcanzada la independencia, la idea de la necesidad de progreso comienza a perfilarse, pero con más claridad a partir de la Guerra Grande (1839-1851). La visión que el contexto bélico genera –con Buenos Aires dominada por Rosas, considerado un odioso y bárbaro tirano; la muerte o el exilio en la capital uruguaya de muchos intelectuales argentinos; Montevideo, la “Nueva Troya” de Alejandro Dumas, como el último baluarte de la civilización; las huestes de gauchos comandados por caudillos indómitos en la campaña–, es que estas nuevas naciones eran clara expresión de un mundo bárbaro, por oposición a la Europa liberal, constitucional e industrializada. En ese sentido, Florencio Varela afirmaba que su admiración por Inglaterra estribaba en “la perfección y solidez de sus instituciones, [en] los hábitos de respeto a la ley, de quietud, de regularidad en todo, que esas instituciones han creado en el pueblo.”¹⁰ Será entonces, en la segunda mitad del siglo, que comenzará la etapa exitosa de esta ofensiva permanente, con la puesta en práctica de una serie de medidas concretas y la posibilidad, a partir de los gobiernos militaristas de Latorre y Santos (1876-1886), de aplicar la fuerza, pacificar la campaña y hacer respetar el derecho de propiedad rural. La modernización agrícola y ganadera se hizo efectiva, con la introducción de nuevas técnicas, razas y cultivos, los cua-

⁸ Christison, D. “Viaje al interior del Uruguay.”, *Revista Histórica*, 148-150 (1977), Montevideo, Monteverde y Cia., p. 686. (Publicado originalmente por la Royal Geographical Society. Londres, 1880).

⁹ Magariños Cervantes 1852, *Op.Cit.* (nota 7), p. 10.

¹⁰ Varela, F. “El diario de viaje inédito de Florencio Varela por Inglaterra y Francia (1843-1844)”, *Revista Histórica*, 136-138 (1975), Montevideo, Impresora Uruguaya Colombino, p. 313.

les pudieron prosperar en la paz represiva del militarismo, incrementando los rubros exportables.

Una nueva generación de intelectuales se suma entonces al proyecto, entre ellos José Pedro Varela, quien llevaría adelante un ambicioso plan de reforma educativa, durante el gobierno de Latorre. En el prólogo de su libro de poesías “Ecos perdidos”, publicado en Nueva York y frente al deslumbramiento por el acelerado progreso de los Estados Unidos, escribió:

Para que la república del Uruguay sea un émulo digno de los Estados Unidos, solo es necesario que el transcurso de algunos años nos dé por resultado un poco menos de desierto y un poco más de civilización; o más bien, algunos gauchos menos y algunos pensadores más.¹¹

El soporte teórico para esta concepción de la coexistencia de dos realidades culturales contrapuestas y la superación de las formas “bárbaras” está en el pensamiento evolucionista. Desde la Ilustración, el siglo XIX heredó y llevó hasta su tensión extrema el concepto de evolución, no solo a nivel biológico, también social. El evolucionismo se presentó como una sucesión de etapas en sentido progresivo por el que debían transcurrir las sociedades humanas. La cultura se dividió en períodos y sub-períodos a los que se dio un orden ascendente, en una carrera que hacía a nuestra especie cada vez más perfecta. Así, la prehistoria asimiló el modelo de las “tres edades” (piedra, bronce, hierro). Calificadas por su tecnología, implicaban el dominio de materias primas y el conocimiento de procesos de elaboración cada vez más complejos. Las sociedades pasaban también por tres estadios, salvajismo, barbarie y civilización, progresando en cada una en el dominio de la naturaleza y caminando hacia formas políticas, económicas, sociales y culturales que se consideraban avanzadas, o sea, cada vez más próximas a las europeas del momento.

Virey, un autor dado a conocer tempranamente en el Plata, afirmaba, en 1835:

Los pueblos bárbaros prefieren el ejercicio de las armas y el brillante alarde del valor ó de la fuerza corporal, á las investigaciones de la industria, á los medros del númen de las ciencias, las artes y el comercio, que las naciones civilizadas colocan en el sumo predicamento. Tal es la senda en que se adelantan los Europeos desde más de tres siglos, y en la cual han precedido á todo lo restante del jénero humano.¹²

Con ese trasfondo ideológico, esencial para interpretar la realidad local, la educación y la alfabetización pasaron a cumplir un papel fundamental en cuanto permitían la difusión del nuevo modelo y la asimilación por amplias capas de la población de la cultura europea.

¹¹ Varela, J. P. *Ecos perdidos*, Nueva York, Editorial de Juan Macías, 1868, p. VI.

¹² Virey, J. J. *Historia natural del jénero humano*, , Barcelona, Imprenta de A. Bergnes, 1835, vol 3, p. 192

3. La educación, un elemento clave

En el proyecto de la dirigencia montevideana, la educación y la alfabetización aparecieron como estrategias clave para lograr la generalización de los nuevos parámetros culturales. Si, por una parte, la campaña debía ser incorporada al proceso, también era necesario mantener a la población urbana dentro del mismo. Antes de llevar adelante su reforma educativa, Varela afirmaba:

No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos es poblaciones ilustradas. El día en que nuestros gauchos supieran leer y escribir, supieran pensar, nuestras convulsiones políticas desaparecerían quizá. Es por medio de la educación del pueblo que hemos de llegar a la paz, al progreso y a la extinción de los gauchos. Entonces el habitante de la campaña, a quien hoy embrutece la ociosidad, dignificado por el trabajo, convertiría su caballo, hoy elemento de salvajismo, en elemento de progreso, y trazaría con él el surco que ha de hacer productiva la tierra que permanece hasta hoy estéril, y las inmensas riquezas nacionales, movidas por el brazo del pueblo trabajador e ilustrado, formarían la inmensa pirámide del progreso material. La ilustración del pueblo es la verdadera locomotora del progreso.¹³

Para 1873 ya era insistente el reclamo por generalizar la enseñanza primaria haciéndola obligatoria, erradicando la posibilidad que la bárbara autoridad paterna pudiese frenar la educación de los hijos, futuros ciudadanos, y el desarrollo de la República; ante todo debía prevalecer el bien común. “El Club Universitario” afirmaba:

...los pueblos de instituciones libres pasan el largo período de la infancia en cruentas luchas de estériles resultados, sin conseguir otra cosa que retardar el progreso y civilización.

[...]

Hoy la enseñanza extensamente distribuida en el pueblo, es la causa eficiente de la paz y del poderío de las naciones.

La educación del pueblo es de la más trascendental importancia; ella prepara el advenimiento de la paz, de la libertad y del respeto perfecto y sagrado á las instituciones liberales.

[...]

La ilustración difundida en todas las clases de la sociedad: he ahí el secreto de la democracia.

No se habrá hecho nada mientras que una ley no establezca la enseñanza obligatoria: la paz será transitoria é ilusorias las promesas del porvenir. Los habitantes de la campaña conservarán entre tanto esas disposiciones revolucionarias que los pone en pié como un

¹³ Varela, J. P. *La educación del pueblo*, vol. I, Montevideo, Barreiro y Ramos S. A., 1964, p.IX.

solo hombre al primer grito sedicioso de un aspirante cualquiera. Mientras la enseñanza no sea obligatoria, el ciudadano no encontrará garantías en nuestra campaña.¹⁴

Dentro de la educación, la enseñanza generalizada de la escritura será uno de los pilares, y por diversas razones.

4. Enseñanza eugráfica y caligráfica

La preocupación de los intelectuales y educadores por difundir la alfabetización en todas las capas sociales, tuvo una respuesta positiva a partir de las actividades de la “Sociedad de Amigos de la Educación Popular”, fundada en 1868 y, principalmente, de la reforma educativa llevada adelante por José Pedro Varela en la década de 1870. No fue un factor menor en este impulso la necesidad de más personal capacitado en los sectores administrativo y mercantil. Francisco Berra, uno de los más importantes educadores de la segunda mitad del siglo XIX, afirmaba que la escritura tenía, en un país comercial como el Uruguay, donde la burocracia crecía de la mano de un Estado que multiplicaba sus funciones, una utilidad práctica de primer orden, al punto que “la escritura constituye por si sola una profesión muy extendida en el país, [y] asegura la subsistencia de muchísimas familias...”¹⁵.

En una sociedad urbana cada vez más atada a los usos y formas administrativas de los estados liberales capitalistas, la escritura cobró un papel destacado en la presentación del individuo y su esencia “civilizada”, incluso entre los sectores populares. Francisco Vázquez Cores, editor de libros pedagógicos, entre ellos una serie de cuadernos para la práctica de la caligrafía, establecía el valor moral que tenía el hecho de escribir no solo correctamente, también en forma clara y hermosa:

Respecto a [los] documentos exteriores, como son cartas, facturas, notas, etc., etc., es evidentísimo que los que le vendan, fiarán más en un hombre instruido que en uno ignorante... Los que le comprenden, al ver una cuenta (factura) bien hecha y con hermosa letra, comprenderán que tienen ante sí un obrero instruido, y lo respetarán más y le darán trabajo con más confianza.¹⁶

Pero, a la vez, Berra reconocía que “El inculcar la regularidad y la elegancia de la escritura origina otros efectos, de distinta naturaleza, que no son de desatenderse

¹⁴ Laviña, E. “La enseñanza obligatoria.”, *El Club Universitario. Periódico Científico-Literario*, 102 (1873), Montevideo, pp. 462-464.

¹⁵ Berra, F. *Enseñanza de la caligrafía en las escuelas primarias*, Montevideo, Imprenta de Rius y Becchi, 1884, p. 8.

¹⁶ Vázquez Cores, F. *Instrucciones para la enseñanza de los cuadernos de escritura inglesa, redonda, gótica-alemana y gótica-inglesa*, Montevideo, Librería e imprenta de Vázquez Cores, 1894, p. 6.

en las escuelas, tales como la educación del sentimiento estético y el hábito de orden a que contribuye.”¹⁷

Hallamos así dos dimensiones paralelas pero complementarias: la escritura en su carácter funcional y ornamental. En el primer caso con una utilidad práctica para las demandas del sistema productivo y administrativo, en el segundo como corolario de refinamiento y habilidad, distintivos de civilización.

Si bien ambas dimensiones son visibles también en la primera mitad del siglo, su enseñanza no se articuló de manera uniforme, existiendo una gran diversidad de métodos, dependiendo de la formación que cada maestro calígrafo –principalmente emigrantes europeos– había adquirido en su país de origen. Desde la “Sociedad de Amigos de la Educación Popular” se remarcó insistentemente la necesidad de uniformizar la escritura. En estos esfuerzos por lograr establecer un único sistema de enseñanza de la escritura, estaba presente la idea de una república en la cual los ciudadanos pudieran comunicarse fluidamente entre sí, una letra igual para ciudadanos iguales, pudiendo asimilar la cultura europea y contribuir a la formación de una cultura propia, americana pero de impronta europeizada.

En la enseñanza de las técnicas de escritura, se iba más allá del acto mismo de escribir, incluyendo desde la forma de sentarse hasta la de tomar la pluma. Así, la “Sociedad de Amigos de la Educación Popular” invitó a un maestro de Buenos Aires, Berghmans, que había editado unos cuadernos de caligrafía, para que impartiera un curso a las maestras de la escuela “Elbio Fernández”. En primer lugar “...se contrajo a conseguir que las maestras se sentaran bien, á que dieran al papel la oblicuidad necesaria, á que tomaran el portaplumas correctamente y á que los brazos y las extremidades inferiores tuvieran una colocación adecuada.”¹⁸

Como las maestras no habían recibido durante su niñez estas reglas, legaban sus errores a los alumnos, perpetuándose así una mala letra de generación en generación. Estas directivas estrictas tenían otras proyecciones, además de las lógicas asociadas con la técnica de escribir: formaron parte del proceso de reforma moral de los individuos en el pasaje de la sensibilidad “bárbara” a la “civilizada”, caracterizada esta última por la “contención” y “empaque” de los ciudadanos en todas sus manifestaciones.

Estas circunstancias un tanto anárquicas que prevalecieron en la etapa pre-vareliana, en la que se habían formado estas educadoras, llevaron a que la variedad de grafías fuese muy grande y alarmara a las autoridades educativas, que buscaban esa uniformización de la escritura. En 1877, la publicación “El Maestro” explicaba con preocupación que en los exámenes de escribir se verificaba la variedad de formas de letra, debidas a que se carecía de modelos litografiados para ser imitados por los

¹⁷ Berra, 1884, *Op. Cit.*, (nota 15), p. 8.

¹⁸ Sociedad de Amigos de la Educación Popular. *La caligrafía. De su enseñanza en la escuela Elbio Fernández.*, Montevideo, Tipografía y encuadernación de la Librería Nacional, 1885, p. 11.

alumnos, debiendo las maestras escribir en las pizarras los modelos. La circulación de álbumes con tipos de letra diversos y de alfabetos impresos para colocar en las clases fueron algunas de las herramientas utilizadas para difundir la forma correcta de representar los signos; uno de los más utilizados fue “El calígrafo moderno”, de la casa Garnier Hnos., de París.

Además de los principios anteriores, la escritura debía respetar una serie de reglas, algunas de las cuales han sido una constante en la historia, siendo aceptadas por todos los sistemas conocidos, como paralelismo, proporción y uniformidad. Los educadores, en su búsqueda de la perfección, establecieron una serie de pautas en las libretas, incluso cuadrados con divisiones internas, haciendo del trazado de cada letra una cuestión geométrica.

Esta insistencia tenía sus razones profundas: la búsqueda de la excelencia en todas las manifestaciones de la civilización. Vázquez Cores, en sus instrucciones sobre caligrafía afirmó: “Si aplicáramos el procedimiento de excluir del mundo lo mejor por lo mediano, fundándonos en que cuesta más, adiós estética, adiós belleza, adiós artes, adiós ciencias, adiós progreso, en fin.”¹⁹

La importancia asignada a la educación popular por la intelectualidad nacional del período, tiene estrechos lazos con la visión evolucionista de la cultura. Entre los elementos que distinguían a la civilización se hallaba la presencia de testimonios escritos. La escritura no solo se consideraba una dimensión específicamente humana, que diferenciaba a los hombres de los animales, también se la asoció con la cúspide de la evolución, separando al “civilizado” del “salvaje”, –y si llevamos a extremo el concepto, separaba al ciudadano montevideano, letrado y capacitado para asimilar la cultura europea que llegaba bajo diversas formas, entre las cuales los libros no eran la menor–, de las mujeres (muchas todavía analfabetas) y especialmente de los niños. El reformador Varela se asocia claramente a esta concepción cuando escribe:

Si, por otra parte, se observa la similitud que existe entre el niño y el salvaje, y se recuerda que los pueblos primitivos han usado siempre de figuras para expresar sus ideas, y que el arte de la escritura es solo el resultado de civilizaciones avanzadas, se comprenderá cuántos más atractivos, cuánta más poesía debe tener para los niños el dibujo que la escritura, el lenguaje de las imágenes que el de los signos, y que benéficos resultados se pueden obtener de la tendencia natural de la infancia a copiar con toscos lineamientos los objetos que contempla, siempre que se dé a esa tendencia instintiva una dirección lógica y razonada.²⁰

Es precisamente la educación, “dirección lógica y razonada”, la que permitía “civilizar” los impulsos infantiles. Parecería que ella se convertía en un dispositivo

¹⁹ Vázquez Cores 1894, Op. Cit. (nota 16), p. 15.

²⁰ Varela, 1964, Op. Cit. (nota 13), p. 154 y 155.

que contribuía a la evolución, encauzando a los niños (salvajes) para convertirlos en hombres-ciudadanos-civilizados. Hasta que punto la escritura estaba asociada a la civilización, queda explicitado en un artículo que Domingo Faustino Sarmiento publicó en “El Maestro” de Montevideo:

El maestro de escuela, al poner en las manos del niño el silabario, lo constituye miembro integrante de los pueblos civilizados del mundo, y lo liga á la tradición escrita de la humanidad... el maestro [le quita] la tacha de salvaje que es el estado originario del hombre.²¹

Sin embargo, los educadores, conscientes de las capacidades infantiles y de la necesidad de rapidez y claridad de la escritura administrativa, marcaron una diferencia con la escritura de carácter ornamental o artística, que conservó un sitio de privilegio como signo de refinamiento y cultura:

Ha sido general la tendencia á enseñar en las escuelas una caligrafía rasgueada, en la cual, además de observarse las reglas de la relativa corrección á que se había llegado, se dieron muestras de un gusto refinado y de una mano hábil. Las naciones latinas han participado en bastante grado de esa tendencia...

El lujo de la caligrafía ha solido llegar hasta el punto de convertirse en poligrafía, aún en las escuelas de grado inferior.

Los pedagogistas han reaccionado contra estos usos, en nombre del buen gusto, de la economía de tiempo, y del propio fin de la enseñanza primaria...

Esta prédica incesante y universal está dando sus resultados, pues a pesar de los que gustan hacer alarde en todas ocasiones de los primores de su pluma, las escuelas se inclinan generalmente en Europa y en América á conformarse con las exhortaciones de la moderna pedagogía.²²

La distinción entre “eugrafía” y “caligrafía” fue utilizada por los educadores montevidianos para marcar la diferencia entre la escritura bien hecha, meramente funcional, y la cargada con componentes estéticos acentuados. Para la actividad administrativa se impuso la letra cursiva inglesa, lo cual no es casual dado su papel de potencia económica y su marcada influencia cultural, mientras que, en la caligrafía artística, se utilizó todo el repertorio disponible: gótica, redonda, de fantasía, trazos de pluma, figuras y ornamentos.

Si escribir correctamente era deseable en la construcción del ciudadano, mejorando también sus posibilidades laborales, ser capaz de dotar a la escritura de componentes estéticos o incluso emplear textos junto con ornamentos característicos de

²¹ Sarmiento, D. F. “Los maestros de escuela.”, *El maestro. Periódico semanal de Instrucción y Educación*, 102 (1877), Montevideo, p. 124.

²² Berra 1884 *Op. Cit.* (nota 15), p. 6 y 7.

la caligrafía, como los trazos de pluma al vuelo y elementos figurativos, implicaba un dominio del arte caligráfico ilustrativo del nivel de civilización alcanzado por los más hábiles.

5. Escritura, arte, expresión y comunicación

La escritura artística o caligrafía ha sido una constante en la historia humana y los signos han tenido en muchas culturas un valor ornamental importante, considerándose, en las sociedades occidentales, que la caligrafía se encuentra entre las artes aplicadas y que los trabajos caligráficos son “pinturas escritas”. La escritura fue vista como una derivación de la pintura, en la cual signos plasmados en una forma pictórica arbitraria se cargan de un significado socialmente instituido. En la Europa de los siglos XVIII y XIX esta relación era aceptada cómodamente. Torcuato Torio, español ilustrado, autor de libros educativos, afirmaba que la caligrafía se vale “...como las bellas artes” de tres cosas: a) los materiales que han de producir las figuras y objetos; b) los instrumentos; y c) la ciencia por medio de la cual se da a los materiales la figura o forma que se quiere.²³

En algunos sistemas, como el jeroglífico egipcio, vemos un ejemplo claro de esta unión entre pintura y significación. Especialmente en la escritura monumental o funeraria, cada signo jeroglífico puede estar realizado con un detallismo pasmoso, insumiendo su trazado un tiempo considerable. En las sociedades simples actuales la pintura, en muchos casos, continua siendo un equivalente cercano de la escritura, sirviendo de soporte a la memoria y el relato oral. Inclusive en la cultura europea del XVIII imperaba este concepto: Torcuato Torio también afirmaba que la escritura “es el arte de pintar la palabra y hablar a los ojos por medio de los trazos y líneas que forma la pluma gobernada por nuestra mano.”²⁴

Un factor determinante de la función de la escritura es su comunicabilidad, en principio se escribe para ser leído, como se habla para ser escuchado. Ignace Gelb en su libro “Historia de la escritura” hace una interesante reflexión al respecto:

El hombre puede intentar comunicar sus sentimientos, pensamientos o ideas por medio de formas convencionales y generalmente comprensibles por los demás ¿Cuál es la relación entre expresión y comunicación? ¿Existe una expresión y una comunicación que puedan llamarse puras? ¿No será más cierto que el hombre, como ser social, el zoon

²³ Torio de la Riva y Herrero, T. *Arte de escribir por reglas y con muestras según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales, acompañado de unos principios de Aritmética, Geometría, Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1798, p s/n.

²⁴ Ibidem, p. S/n.

politikon de Aristóteles, se encuentra o se imagina estar en todo momento en condiciones en las que solo puede expresarse mediante la comunicación? Y, al contrario, ¿no son todas las obras maestras del arte o de la poesía, formas de comunicación logradas por medio de la expresión personal del individuo?²⁵

Los trabajos caligráficos que analizaremos se hallan en el centro de esta cuestión: son un fenómeno de comunicación, pero también de expresión personal del calígrafo. Los textos e imágenes trabajados con el instrumental y las técnicas caligráficas se mantienen en la intersección de estas cuatro categorías: escritura y arte, expresión y comunicación.

6. Los trabajos de caligrafía artística y cuadros caligráficos montevideanos

Durante el siglo XIX, en la valoración del estadio evolutivo de los pueblos, las bellas artes cumplieron un papel importante como expresión de progreso y civilización. En los nacientes países latinoamericanos, exhibir los logros que los aproximaban a aquellas naciones europeas admiradas, de decantada tradición cultural, se convirtió en un imperativo. La gravitación de las artes en cuanto testimonio del adelanto de las sociedades es llamativa y permanente en los escritos de la intelectualidad montevideana. “El Club Universitario”, afirmaba, refiriéndose a ese papel:

El ideal no se busca solo en política; se busca en la *civilización*, que es el perfeccionamiento abstracto y el perfeccionamiento colectivo, el progreso del hombre y el progreso social. Estas dos entidades refundidas, se educan con lo *bello* y se encumbran con el *ideal*.²⁶

Y la principal figura de las artes nacionales de la segunda mitad del XIX, el pintor Juan Manuel Blanes, consideraba que las bellas artes eran la reverberación del estado moral de la sociedad.

El desarrollo artístico regional fue visto por la intelectualidad como uno de los termómetros privilegiados para medir el progreso de la república en el sentido europeo. En 1877, la “Revista del Plata”, afirmaba:

Se nota en nuestro país de algún tiempo á esta parte, una reacción poderosa en el sentido de colocarnos á la altura del movimiento intelectual de la Europa.

[...]

El movimiento en la región del arte no es menos brillante, por cierto y su reciente impul-

²⁵ Gelb, I. *Historia de la escritura*. Madrid, Alianza Universidad, 1976, pp. 17 y 18.

²⁶ “Pensamientos y verdades amargas.”, *El Club Universitario. Periódico Científico-Literario*, 103 (1873) Montevideo, p. 489.

so nos promete que no en muy lejanos días hemos de ver a nuestro país al frente de los pueblos americanos en el campo de la inteligencia.

Nuestra sociedad se preocupa de todas las obras de arte que aparecen entre nosotros.

[...]

Acaba de abrirse una exposición de pintura en los salones de la Sociedad de Bellas Artes; esa sociedad modesta que trabaja en silencio para fomentar entre nosotros el gusto artístico.²⁷

En la sociedad montevideana surgieron varios calígrafos destacados, no solo capaces de escribir de una forma perfecta en los distintos modelos de letra, también especializados en la realización de obras en las cuales se apreciaba principalmente la maestría a través de diseños tremendamente complejos. En cierta forma, esto podría interpretarse como la cima de la evolución individual: si el niño estaba cerca del salvajismo y la escritura (eugráfica) lo integraba a la civilización, la maestría del calígrafo era representativa de la cúspide de la misma y de su propia evolución en el dominio de una técnica, síntoma de su evolución como ciudadano, integrante de una sociedad civilizada.

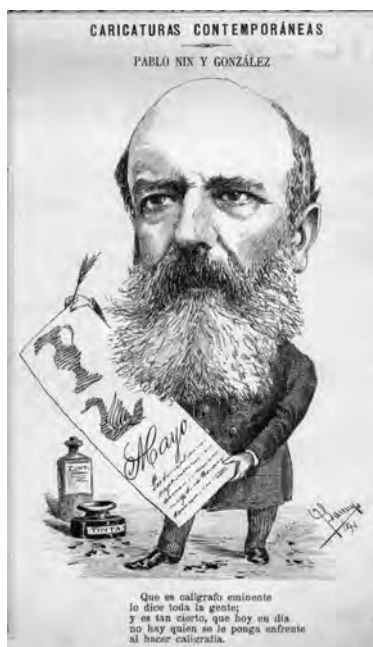
Los museos y bibliotecas montevidéanos poseen un importante acervo de trabajos caligráficos, generalmente integrados en álbumes o bien en hojas sueltas de distintas dimensiones. Muchos de ellos están dedicados a personalidades, o simplemente a familiares o amigos de los calígrafos, pero también se hallan actas inaugurales y documentos oficiales (foto 1).



²⁷ “Artes y Ciencias.”, *La Revista del Plata. Educación-Historia-Literatura-Industria-Variedades.*, 31 (1877) Montevideo, Imprenta Gutemberg, pp. 368 y 369.

En ellos se combinan los textos con figuras, alegorías, escenas y monogramas. Utilizando las herramientas, materiales y técnicas de escritura, además del conocimiento de la representación verista, los calígrafos creaban obras verdaderamente llamativas²⁸.

Tomaremos como ejemplos al español Juan Manuel Besnes e Irigoyen (San Sebastián 1788- Montevideo, 1865), radicado desde el período colonial en Montevideo, quien fuera uno de los más importantes calígrafos, actuando como maestro de otro tan calificado como él, Pablo Nin y González (Montevideo, 1835-1895) (foto2).



Las obras de Besnes se caracterizan por el empleo de tintas de colores, dotando a sus trabajos de una policromía acentuada, y la presencia de interesantes elementos figurativos, incluso alegorías, una modalidad de representación privilegiada del XIX, a través de la cual los ideales morales alcanzaban una marcada claridad de expresión. Uno de sus más interesantes trabajos, la página dedicada a Alberto

²⁸ No se analizan aquí estos materiales y herramientas, aunque se trata de elementos de consideración, ya que se modificaron sustancialmente con la revolución industrial y una demanda cada vez más intensa. Progresivamente, las plumas naturales fueron sustituidas por las plumillas metálicas, producidas masivamente en Francia e Inglaterra, y las tintas tánicas dieron paso a las de elaboración química o con anilinas. También el papel dejó de ser fabricado en base a trapos, para hacerse con pulpa de madera.

Flangini, Oficial Mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores, es un claro ejemplo de cómo elementos figurativos y escritura se combinaban para expresar un mensaje, potenciándolo (foto 3). Este ejemplo del arte caligráfico fue realizado en 1857,



en un papel de 70 x 50 cms., y aparece dedicado “Recuerdo de su antiguo maestro”. La alegoría, una representación de la amistad, se recorta sobre un fondo boscoso trabajado con tinta verde y negra. La figura ha sido trazada casi enteramente, salvo el rostro y el contorno, con rasgos de pluma al vuelo, tanto la túnica como los brazos. Con estos trazos logró los pliegues de la tela. La amistad sostiene un corazón en llamas con su mano derecha, y se apoya en un tronco donde se lee “El tiempo pasa, la amistad queda”. Reforzando el concepto, aplasta una calavera con su pie izquierdo, venciendo a la muerte, haciendo a la amistad, eterna. A la derecha de esta imagen, el monograma del homenajeado y su cargo, entre trazos diversos.

Este es un ejemplo de cómo texto e imagen complementan su significación potenciando un mensaje en el cual la “cantidad” y calidad de trabajo forman también parte, demostrando el aprecio que el calígrafo sentía por Flangini.

En estas representaciones figurativas, se impuso el empleo de lo que se denomina en caligrafía inglesa las “curlicue figures”, figuras en rizo, creadas exclusivamente mediante trazos sinuosos y espirales, un modelo que se difundió en el Plata a partir de la importación de libros sobre arte caligráfico. El mismo Besnes e Irigoyen, en otra página, dedicada a Joaquín Sagra y Périz en 1842 (foto 4), repre-



sentó un genio triunfante que hace sonar su trompeta, el cual fue tomado del volumen de Samuel Coate “Poikilographia or various specimens of ornamental penmanship.”, publicado en Londres en 1812, con planchas con tipos de letras y viñetas diversas.

Otro ejemplo, de 1852, hecho por el mismo calígrafo, esta vez en la portada del álbum de Le Long (foto 5), vuelve sobre esta complementación de texto e imagen,



con alegorías e iniciales de complejo diseño, pero con un marcado acento patriótico: en lo alto, el escudo Oriental, apoyado en las iniciales del destinatario, bajo las

cuales se halla el texto alusivo. A la izquierda, vemos una alegoría del amor patrio, una figura femenina, sosteniendo un corazón, cuya mirada se dirige al escudo, y a la derecha un Genio victorioso alado, con trompeta y corona de laurel, trabajado enteramente como una figura en rizo.

En todos estos trabajos encontramos esa idea de homenaje civilizado, un alarde de dominio de las técnicas caligráficas que podemos interpretar como expresión de cultura superior. Sin embargo, pese a los constantes reclamos de los educadores, las escuelas continuaron exigiendo de los jóvenes una escritura ornamentada, ya que imperaba el concepto que la caligrafía contribuía a la formación del sentimiento estético, entendido como componente de belleza, el cual permanecería en el adulto. Curiosamente, el calígrafo Pablo Nin y González fue uno de los más acérrimos partidarios de la eugrafía para la enseñanza escolar, aunque sus propias creaciones pueden considerarse la cumbre de la caligrafía nacional, a través de los cuadros caligráficos. Siendo maestro de escritura en el colegio de los Padres Escolapios, recordaba Francisco Berra, uno de sus alumnos, su letra, escrita como modelo en la pizarra era “muy linda, muy igual, y á la vez muy sencilla. No tenía más rasgos que los indispensables para caracterizar las formas.”²⁹

Y ciertamente, encontramos en diversos trabajos caligráficos, debidos a ciudadanos comunes, esta voluntad de perfección y proliferación decorativa. En el “Álbum de poesías” de Pablo Varzi hay composiciones cuyos títulos y marcos están profusamente ornamentados, haciendo de la lectura y la contemplación de los elementos ornamentales un todo (foto 6). Algunas de estas composiciones incorporan



una novedad, las cromolitografías y las fotografías en sustitución de los elementos figurativos pintados. Se trata de una innovación interesante que permitió, por un lado, aceptar nuevos elementos del progreso tecnológico, y por otro, sustituir aquellas representaciones figurativas que exigían un dominio del dibujo y la pintura, que

²⁹ Berra, 1884, Op. Cit. (nota 15), pp. 7 y 8.

no estaba al alcance de todos los ciudadanos. Esta modificación, que aparece en la segunda mitad del siglo, se impuso incluso en trabajos de carácter oficial, como puede verse en las portadas de algunos tomos del Plano Catastro de Montevideo.

Pero, si los calígrafos profesionales se distanciaban del resto de sus conciudadanos por la calidad y complejidad de sus diseños, la creación de los denominados “cuadros caligráficos”, les otorgaba una aureola de prestigio aun mayor en el imaginario colectivo.

Un fenómeno ilustrativo en esta preocupación por estar a la altura de la civilización europea fue la participación de los países hispanoamericanos en las Exposiciones Universales, y las proyecciones y construcciones que, en torno a ellas, se hacían desde la periferia. La polémica desatada en el Uruguay por enviar o no a la Exposición Universal de Viena de 1873 la escultura de Domingo Mora, “El Gaucho Oriental”, y la tela de Juan Manuel Blanes, “Últimos momentos de Carrera”, permite ver una faceta interesante: la aureola prestigiosa de la cultura y el arte europeos, el perfil de la Asociación Rural, que buscaba atraer la atención hacia las actividades de carácter productivo, especialmente la tradicional explotación agropecuaria, y los intelectuales, que deseaban demostrar, a través de aquellas obras, el avance del país en la civilización:

Las Bellas Artes Uruguayas en la Exposición de Viena.

Estas obras... nos hacen entrever en el horizonte de la patria el nacimiento de una aurora de progreso, de cultura.

La Comisión Directiva de la Asociación Rural que, como es sabido, es la encargada por el Gobierno de recibir y enviar los objetos que se reúnen para la Exposición, encuentra, —se nos dice,— dificultades para su remisión: que el espacio pedido es pequeño; que son bultos demasiado grandes y los gastos muy crecidos; y que, finalmente, no hay un verdadero interés en mandar cuadros y estatuas á donde tantas estatuas y cuadros hay.

[...]

¿En lugar del brillante [papel] á que tiene derecho [nuestro país] por sus adelantos intelectuales, hará el muy consolador y productivo de una colección de muestras de lanas, cueros, piedras, materiales córneos en estado primario para los usos de cualquier industria...?

Ante tan lisonjera perspectiva no estrañaremos que durante la Exposición y después de ella se siguiera creyendo en Europa que por aquí continuamos devorándonos los unos a los otros y vistiéndonos con pieles y tapa-rabos de plumas.³⁰

El Uruguay participó asiduamente en estas exhibiciones y envió obras de carácter artístico, entre ellas diversos trabajos caligráficos, debidos a los dos máximos exponentes de la caligrafía nacional, Juan Manuel Besnes e Irigoyen y Pablo Nin y González La culminación, en ese sentido, fue la exhibición en la Exposición de

³⁰ Diario “La Tribuna.” Montevideo, 16 / IV / 1873.

París de 1867 de la que puede considerarse, sin dudas, la obra artístico-caligráfica cumbre del país: “La República Oriental Libre, Independiente y Constituida.” Este inmenso cuadro de 3,00 x 1,50 metros, fue realizado por Pablo Nin y González entre 1865 y 1866, y se acompañó de otro, algo más reducido, donde, entre figuras alegóricas diversas reprodujo el Acta de Instalación del Gobierno Provisorio de 1825.

Tras la muerte de Besnes e Irigoyen, Nin y González se perfiló como el principal calígrafo del país. La perfección, cuidado de sus obras y firmeza del trazo, son algo que asombra agradablemente. El nivel de concentración que debe haber desplegado para no cometer errores en estas superficies de grandes dimensiones y con un abigarramiento decorativo increíble, es realmente asombroso.

“La República Oriental...” fue realizado a tinta y pluma, combinando elementos figurativos con textos trabajados en diversos tipos de letra y ornamentos en base a trazos de pluma de intrincados diseños, con aspectos pictóricos y de dibujo mucho más acentuados que en otras composiciones. Originalmente, el contraste cromático debía ser mayor, pero el proceso de acidificación del papel –uno de los problemas clásicos del papel de fabricación industrial– lo ha tornado hoy amarillento.

El nombre dado a estas realizaciones, “cuadros caligráficos”, debe hacernos reflexionar sobre dos cuestiones: en primer lugar sus dimensiones los relacionan con las de las grandes telas históricas y alegóricas de los pintores, tan en boga durante el siglo XIX, por tanto, estaban destinadas a la contemplación pública en un nivel en que no lo estaban las pequeñas obras insertas en cuadernos o álbumes, orientadas a un disfrute intimista. Por otro, tuvieron por asunto principal la exaltación de la nacionalidad mimetizándola, a través del trabajo artístico, con la civilización.

Tanto “La República Oriental, Libre, Independiente y Constituida” como “Acta de Instalación del Gobierno Provisorio de 1825” tienen un claro significado patriótico, cumpliendo un papel destacado en la rememoración de un episodio histórico, la Independencia, y de la nueva entidad política resultante, la República Oriental, y lo hicieron en esos dos niveles característicos del arte caligráfico, imágenes trabajadas principalmente mediante rasgos de pluma y textos escritos en distintos tipos de letra.

De estos dos cuadros, “La República Oriental...” es el más interesante, ya que los avatares que sufrió y el impacto que causó en la sociedad montevideana, ilustran claramente sobre esa visión del arte como expresión de la civilización moderna y esa necesidad de aprobación europea.

El calígrafo publicó un pequeño folleto donde refiere noticias sobre el cuadro y su participación en la Exposición Universal de 1867, agradeciendo a los principales artistas establecidos en Montevideo los elogios y el estímulo que le brindaron para enviarlo a París. Este detalle no es menor, ya que la comunidad artística de

mediados del XIX estaba conformada por italianos, franceses y españoles principalmente, formados en las Academias europeas, afiliados a sus formas de representación veristas.

Nin y González transcribe la descripción que del cuadro brindó el Catálogo de la Exposición:

Exposition Universelle de 1867.

République Orientale de l' Uruguay – Notice historique et catalogue.

Clase VIII. Applications du Dessin et de la Plastique aux arts usuels.

5- Nin y González (D. Pablo). Calligraphe á Montevideo. Tableau calligraphique Historique.

[...]

Ce remarquable tableau, qui est, sans contredit, l'un des objets le plus interessants de l' Exposition Americaine, á 3 mètres du trauteur sur 1m 50 de largeur. Ainsi que le dit la notice dont il était accompagné, il est exécuté au moyen de traits, de points et de parap-hes á main levée et seulement avec la plume. L' auteur n' a jamais reçu la moindre instruction artistique ; et il s' est formé seul et sons modêles, dans la ville de Montevideo, sa patrie.

[...]

... ont trouvé dans cet énorme dessin aussi minutieux que consciencieux un travail de bon goût aide d' una patience qui touche au prodige.³¹

Desgraciadamente la obra no llegó a tiempo para concursar, aunque de acuerdo a uno de los miembros del jurado, bien podría haber recibido la medalla de plata, siendo además el único trabajo de esas características presente en la exposición. Sin embargo, Julio G. Wehner, Secretario de la Comisión de la América Central y Meridional, Comisario Delegado de la República Oriental del Uruguay y miembro del Jurado Internacional, escribió al calígrafo:

En cuanto al público, puedo asegurar al Sr. Don Pablo Nin y González que su magnífica obra ha sido un objeto constante de admiración universal para todos los que han visitado la Exposición. Ella fue puesta con un gran marco y cristal en la galería interior que corre alrededor del jardín en el centro de la Exposición, en paraje que estaba bien á la vista de los espectadores; y puedo asegurar á Vd., que constantemente encontré aquel espacio lleno de concurrencia para admirar esa preciosa muestra de su talento.³²

En esta obra destaca la alegoría de la República, identificable por la bandera nacional que sostiene con su brazo izquierdo. Apoya la mano derecha en un ara, en cuyas piedras están inscriptos los nombres de los libertadores de 1825, sosteniendo

³¹ Nin y González, P. *El cuadro caligráfico de Pablo Nin y González en la Exposición Universal de París de 1867*, Montevideo, Imprenta Liberal, 1868, pp. 13-15.

³² *Ibidem*, p. 7.

una rama de Ceibo, el árbol nacional, y un pergamino donde se hallan escritas, en distintos tipos de letra, las principales fechas de acontecimientos patrios (foto 7).



Sobre su cabeza, un genio triunfante, trabajado enteramente con rasgos de pluma, una figura en rizo, y a sus pies, el Yacaré (caimán), animal autóctono, mezcla de amenaza y fortaleza. La túnica en la que se envuelve la alegoría es una verdadera proeza de trazos caligráficos, de un abigarramiento y complejidad pasmosa. Los pliegues en la tela delimitan zonas por las que se despliegan diseños en trazos, logrando el sombreado de dichos pliegues con finísimas líneas paralelas (foto 8).



A su regreso de Europa, el calígrafo donó la obra a las Cámaras Legislativas. Estas mandaron acuñar una medalla de oro con la inscripción “Al genio artístico, 1868”, el cuadro fue enviado al Museo Nacional y se premió al calígrafo con 10.000 Pesos, una cifra muy importante entonces para una obra artística. Todo esto deja entrever el prestigio que se consideró proporcionó a nuestro país la misma como ejemplo de desarrollo cultural. Por esta razón fue enviada en 1882 a la Exposición Continental Sudamericana de Buenos Aires, donde obtuvo una medalla de plata.

Esta celebridad también llevó a que fuera reproducida mediante fotografías y litografías para consumo popular. Al anunciar su venta, el diario “La Tribuna” (Montevideo, 14/VI/1868) escribió: “¿Quién dejará de proporcionarse una copia de un cuadro que ha llamado la atención europea?”

Dichos cuadros, tanto el que describimos aquí como el que lo acompañaba, tienen un claro significado patriótico, versando sobre la Independencia misma. Ambos cumplieron un papel destacado a la hora de rememorar un episodio histórico y lo hicieron en los dos niveles que asignamos a las obras de caligrafía artística: el primero, el estrictamente histórico, a través de la escritura: nombres, fechas, acontecimientos e incluso, la transcripción de una declaración completa, testimonio de hechos fijados in eternum por la escritura. El segundo nivel es el emotivo alegórico, a través de la personificación de ideas clave en el proceso de constitución nacional, la nacionalidad republicana, la Libertad y, nuevamente, la historia, ahora como personificación de la memoria de los hechos que conformaron el estado independiente y debían ser transmitidos a la posteridad. A través del trabajo caligráfico, estos grandes cuadros proyectaban un mensaje de comunión nacional, de reconocimiento de una realidad fundamental para la sociedad —principalmente montevideana—, como era la forja del país.

Estos cuadros inspiran una reflexión que va más allá de su dimensión artística, llevando el análisis a los aspectos socioculturales. Surge la pregunta ¿Por qué la caligrafía artística se convirtió en una herramienta de difusión ideológica a través de estos grandes cuadros? Es innegable el valor que la escritura tuvo en las sociedades occidentales durante el siglo XIX y su expansión a través del cuerpo social, y sabemos que la sociedad montevideana la necesitó y empleó, tanto en sus aspectos meramente utilitarios como simbólicos, como expresión de cultura y refinamiento. La escritura, esencial a la memoria y a la historia de las sociedades modernas, no fue patrimonio de toda la sociedad oriental hasta la reforma vareliana y la expansión de la alfabetización en la campaña, un tema que fue problemático por el vacío humano, las grandes distancias y la deficiencia de las comunicaciones. Por tanto, estos documentos artísticos escritos, tuvieron su significación principal en la capital europeizada, desde la cual se buscaba proyectar a todo el país esa serie de valores sobre la nacionalidad, asociada a un concepto concreto de civilización.

A su vez, el arte académico en sus distintas dimensiones (retratos, alegorías,

composiciones históricas) se convirtió, para esta sociedad en proceso de afirmación y de europeización, en un soporte de la memoria para la recreación de su propia historia y de exaltación del sentimiento nacional, a través de la contemplación de episodios históricos, efigies de personalidades, héroes de la Independencia y alegorías republicanas e independentistas destinadas a estimular el sentimiento nacionalista.

Entonces, si el arte caligráfico era capaz de reunir ambas vertientes, escritura y representaciones veristas, el mensaje se veía enormemente reforzado. En estos grandes cuadros, esa relación entre expresión y comunicación que establece Gelb también es patente. Si todo trabajo caligráfico las reconoce, aquí el calígrafo expresaba de manera amplificada: mayor tamaño, más trabajo ornamental, más tiempo dedicado, se buscaba llegar a más público. El acontecimiento narrado era tan importante como para hacer el esfuerzo. Estos cuadros se inscriben en un proceso de comunicación que no engloba, como sucede en los trabajos más pequeños, al calígrafo y a las personas concretas a quienes estaban dedicados, y a otros pocos destinatarios integrantes de su círculo íntimo, pues aquí se buscó llegar a la sociedad en conjunto, leer / ver entre todos los Orientales un mensaje.

7. Conclusiones

La escritura es inseparable de la cultura en la que se desarrolla y es funcional a ella en múltiples planos. A sus aspectos utilitarios deben sumarse otros, menos visibles, pero no menos importantes, como son los vinculados a imperativos morales, ideales estéticos, e incluso, en el caso concreto del Uruguay, “civilizadores”, un punto sumamente interesante que otorga a la caligrafía nacional una dimensión que quizás no tuviese en naciones con una trayectoria más larga y una cultura homogénea.

Los desbordes artísticos de la caligrafía, que muchas veces pueden considerarse dentro del campo del dibujo y la pintura, no perdieron su vinculación con ella, no solo por utilizar los mismos materiales y herramientas empujados corrientemente para escribir, también porque así fueron considerados por la sociedad de la época, que clasificaba dentro de una forma específica de la expresión artística los trabajos caligráficos.

Esta ornamentación caligráfica fue, si se quiere, corolario de la buena escritura, y no puede separarse de la educación primaria y la alfabetización, pues allí se encuentra la semilla que permitía luego incursionar en la poligrafía, el rasgueo y, al tratarse de calígrafos hábiles, incorporar elementos figurativos. Actualmente los calígrafos son también, muchas veces, iluminadores, y su actividad es requerida en diversos países principalmente en aquellos aspectos de honda significación personal o social, como sucedía en Montevideo durante el siglo XIX: diseñar y redactar

invitaciones, diplomas, partidas, acuerdos, álbumes, actas. Es un aspecto que acen-túa el interés de la caligrafía en sus componentes simbólicos y su proyección colec-tiva.

Ilustraciones

1. Encabezado del acta inaugural del Manicomio Nacional (1880), por el calígrafo Pablo Nin y González. Archivo del Hospital Vilardebó, Montevideo.
2. Caricatura del calígrafo Pablo Nin y González (1890), publicada por la revista Caras y Caretas, Montevideo.
3. Alegoría de la amistad (1857) por el calígrafo Juan Manuel Besnes e Irigoyen, dedicada a Alberto Flangini. Museo Histórico Nacional, Montevideo.
4. Página dedicada por el calígrafo Besnes e Irigoyen a Joaquín Sagra y Périz (1842). Museo Histórico Nacional, Montevideo.
5. Portada del Álbum Le Long (1852), por el calígrafo Besnes e Irigoyen. Museo Histórico Nacional, Montevideo.
6. Portada (izquierda) y composición (derecha) del Álbum de poesías de Pablo Varzi (1875). Archivo del autor.
7. El cuadro caligráfico “La República Oriental, Libre, Independiente y Constituida”, de Pablo Nin y González (1865-1866). Museo Histórico Nacional, Montevideo.
8. Detalle del cuadro caligráfico, donde puede verse parte del altar con los nombres de los libertadores (izquierda), del pergamino con las efemérides nacionales (centro) y de la túnica de la República (derecha).

Fuentes

- Bauzá, F. “La Voz del porvenir”, *El Panorama*, 7 (1878), Montevideo
- Berra, F. *Enseñanza de la caligrafía en las escuelas primarias*, Montevideo, Imprenta y encuadernación de Rius y Becchi, 1884.
- Coate, S. *Poikilographia or various specimens of ornamental penmanship*, London, 1812.
- Christison, D. “Viaje al interior del Uruguay”, *Revista Histórica*, 148-150 (1977), Montevideo, Monteverde y Cía.
- Damasceno, H. *Curso de Historia Patria*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1903.
- De Vedia, J. *Informe tercero del estado de la educación común y particular en el departamento de Montevideo*, Montevideo, Imprenta y encuadernación de Rius y Becchi, 1881.

- Garnier Hnos. *El calígrafo moderno*, París s/f.
- Isabelle, A. *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil 1830-1834*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.
- Magariños Cervantes, A. *Celiar. Leyenda americana*, Madrid-París, Tipografía de Mellado, 1852.
- Nin y González, P. *El cuadro caligráfico de Pablo Nin y González en la Exposición Universal de París de 1867*, Montevideo, Imprenta Liberal, 1868.
- Piquet *Le trésor caligraphique, ou recueil d' Exemples et d' Alphabets variés des differens Caractères d' Ecriture, d' Impresion et de Fantasie, Français et Etrangères gravé d' après les plus Grands Maîtres*, París, Libraire de L. Hachette & Cie., 1840.
- Sarmiento, D. *Facundo*, Montevideo, Barriero y Ramos, 1964.
- Sarmiento, D. "Los maestros de escuela", *El Maestro*, 102 (1877), Montevideo.
- Sociedad de Amigos de la Educación Popular. *La caligrafía, de su enseñanza en la Escuela Elbio Fernández*, Montevideo, Tipografía y encuadernación de la Librería Nacional, 1885.
- Torio de la Riva, T. *Arte de escribir por reglas y con muestras según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1798.
- Varela, F. "El diario de viaje inédito de Florencio Varela por Inglaterra y Francia (1843-1844)", *Revista Histórica*, 133-138 (1974-1975), Montevideo, Publicación del Museo Histórico Nacional-Impresora Uruguaya Colombino.
- Varela, J. P. *La educación del pueblo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1964.
- Varela, J. P. *Ecos perdidos*, Nueva York, Editorial de Juan Macías, 1868.
- Vázquez Cores, F. *Instrucciones para la enseñanza de los cuadernos de escritura inglesa, redonda, gótico-alemana y gótico- inglesa*, Montevideo, Imprenta de Vázquez Cores y Montes, 1894.
- Virey, J. *Historia natural del jénero humano*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes, 1835.

Bibliografía básica

- Acevedo, E. *Anales históricos del Uruguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1933-1934.
- Arredondo, H. *Iconografía uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1929.
- Barrán, J. *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco (1839-1875)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

- Barrán, J. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Barrán, J. “Latorre y el estado uruguayo”, *Enciclopedia uruguaya*, vol3, 22 (1968), Montevideo, Editores reunidos-Arca.
- Briggs, A y Burke, P. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación.*, Madrid, Taurus-Santillana, 2002.
- Gelb, I. *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza Universidad, 1976.
- Laschitz, E. *Kalligraphie*, Munich, Bruckmann, 1994.
- Real de Azúa, C. “Pensamiento y literatura en el siglo XIX. Las ideas y los debates.”, *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 8 (1968), Montevideo, Centro Editor de América Latina.
- Saldaña, J. M. *El dibujante Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, Montevideo, Editorial Renacimiento, 1919.