

Identidad Uruguaya en el SXXI y su emergencia transmedia

Rosana Malaneschii Delgado⁽¹⁾

Resumen: El presente texto analiza el despliegue transmedia del discurso de la identidad uruguaya a partir de una obra de arte contemporánea (*Río de los pájaros coloridos*), creada en el 2003 y cuyo carácter corrosivo se develó en Montevideo, Uruguay, en el año 2009. Ceñida a esa categoría, la obra considerada entronca con el discurso o narrativa de la identidad nacional del Uruguay y el papel de los pobladores originarios en ella. A lo largo de este escrito se hace un recorrido por distintas obras artísticas a las que se coloca como sostenedoras de un discurso identitario sobre el Uruguay y se señala cómo, en la actualidad, pueden ser analizadas con una “lógica transmedia”. Al mismo tiempo se caracteriza el tipo de comunicación que se establece. También se pregunta por la posible equivalencia conceptual entre el sintagma “narrativa transmedia” y la idea de interfaz.

Palabras clave: Identidad - Uruguay - Arte contemporáneo - Narrativa transmedia - Interfaz - Poblaciones originarias - Político

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 183]

⁽¹⁾ **Rosana Malaneschii Delgado** es Socióloga por la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UdelaR), Posgraduada, Diploma en Gestión Cultural (UdelaR), Docente de Expresión oral y escrita y Teorías aplicadas al diseño en la Universidad ORT Uruguay. Escritora y artista plástica. malaneschii@gmail.com

Identidad Uruguaya y narrativa transmedia

En el artículo de mi autoría *Oso si sí, oso si no...* se considera la peripecia de *Río de los pájaros coloridos* (Ver Figuras 1, 2 y 3), obra integrante junto a otras 140 de la muestra *Oso por la paz* integrada por países pertenecientes a la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Ante el reclamo de la gente fue retirado de la exposición por feo, pues así se solicitaba a pesar de que la muestra, creada en Alemania, se sostenía por la idea de fraternidad entre los pueblos. Tal fraternidad es o sería un concepto contrario al de exclusión y no la permitiría, por lo tanto, lo ocurrido es señal de algo. En un sentido profundo de las ideas de Peirce (1894), tomado como signo indicial, tal hecho permite situarse en el aquí y ahora

de sus coordenadas, saber algo de su contexto. En el presente artículo, lo acontecido con el oso uruguayo lo coloca, en primer lugar, como obra de arte contemporánea al valorizar su porosidad, expansión y antagonismo (Malaneschii, 2024). De tal manera, aflora su valor como obra indisolublemente ligada al contexto. En segundo lugar, no sólo muestra intolerancia de parte del público, también, indica otro elemento contextual: cierta falta de cultivo del arte. Ambos puntos se desarrollan más adelante.

Su dimensión de obra contemporánea lo califica como artefacto político, pues entronca con la discusión sobre la identidad uruguaya y el rol de las poblaciones originarias en ella. Dicha identidad es promovida a través de una narración oficial discutida desde distintos ángulos y, entre otros, el arte ha coadyuvado en la creación simbólica del país y del indio (Arce Asenjo, 2023). Pueden citarse como ejemplo concreto las críticas durante la construcción del Palacio Legislativo (inaugurado en 1925). Las mismas entrañaban cuestiones identitarias referentes al lugar ocupado por los pobladores nativos en la estructura del país, tal como menciona Carolina Porley en *La tertulia*, programa de radio (*En perspectiva*, 2025). Es, por lo tanto, un discurso de larga duración y en él las poblaciones originarias aparecen de maneras diversas, muchas veces contrapuestas.

De manera clara, es también un tema político por ser de interés público para los uruguayos y, por lo tanto, las visiones sobre el mismo en el Uruguay se adecuan a los distintos partidos y su perspectiva sobre el forjamiento de la república en el país. No hay mucho espacio, ni es oportuno, para desarrollar acá la contienda intelectual sobre la verdad histórica de los hechos llevados a cabo en Salsipuedes, conocidos como combate, masacre o matanza, para exterminar la población charrúa. Sucieron en 1831, bajo el mando del General Rivera, fundador del Partido Colorado, la simple mención a este evento muestra cómo el tema es, también, y de manera muy importante, político partidario.

La peripecia y su explicación

El público uruguayo, tal como se dijo, rechazó a *Río de los pájaros coloridos* por feo, mensaje para el equipo artístico coordinado por Luis Almagro, aunque como autor de la obra figure un personaje inexistente llamado Hiram Cohen. Ricardo Erlich, intendente de Montevideo por aquellos años, aceptó su exclusión. El presidente del Uruguay (Tabaré Vázquez), invitó al artista Paéz Vilaró a pintar otro oso (*Ver Figuras 4 y 5*). Esa nueva obra contó con el beneplácito del público y el esponsorio de la Intendencia de Montevideo. Su composición y estilo, puede asumirse, eran paradigmáticos en relación a *Río de los pájaros coloridos* (*Ver Figuras 1, 2 y 3*). Mientras este era casi no figurativo y mostraba el cuerpo del oso con rayas celestes, marrones y verdes, en el de Paéz Vilaró se simboliza al Uruguay de manera muy gráfica con los elementos usualmente compartidos como propios de la identidad nacional (Paéz Vilaró, 2009). La contraposición de los dos osos u obras demuestra claramente lo dicho. A continuación, se ofrecen imágenes (*Ver Figuras 1, 2, 3, 4 y 5*) de ambas realizaciones.



1, 2 y 3

Figuras 1, 2 y 3. Río de los pájaros coloridos mostrado de frente, de espaldas y de flanco derecho (Nótese en dicho flanco un indio acriollado, Tabobé, según su autor. Fuente: <https://www.buddy-baer.com/en/united-buddy-bears/ubb-mini-bear-single/111/uruguay-2003>).



4 y 5

Figuras 4 y 5. Este oso no tiene nombre. En él se puede ver, según Paéz Vilaró, “toda la tradición” (Diario El País, 2009) (Oso de Carlos Paéz Vilaró visto de frente y de espaldas. Fuente: <https://www.buddy-baer.com/en/united-buddy-bears/ubb-bear-single/1979/uruguay-2009dataid=0&cHash=1abdd6125f5879170d505fb30f2999be>).

Mientras el oso de Páez Vilaró muestra la convicción simbólica de los uruguayos, *Río de los pájaros coloridos* inició, desde el punto de vista comunicacional, un proceso de retroalimentación negativa impulsor de su cambio.

Según la página *Buddies for tolerance* (2003), la intención de la obra era:

... respetar el simbolismo del oso y su forma. El oso es el símbolo de Berlín y este representará a Uruguay. Así que decidí integrarlo a nuestro paisaje e historia. El nombre del oso es “Río de los pájaros coloridos”, que es el significado del nombre Uruguay en guaraní. Integré el espíritu indomable de Tabobé (un cacique charrúa) y la voluntad de amar y vivir sin límites. El objetivo principal era reflejar los colores y la naturaleza a lo largo de los ríos de los pájaros coloridos. Para seguir la forma del oso, pinté principalmente con los dedos para tener contacto directo con las formas. También seguí el aplomo del oso, que parece saltar o impulsarse, por lo que toda la pintura parece ascender.

Atribuida a Hiram Cohen, pero escrita seguramente por Almagro, la cita focaliza dos cuestiones. Una de forma y otra de contenido. La forma asociable al estilo, refiere a “pintar con los dedos” y su resultado. Tal como se mostró, todo ello fue muy criticado por los concurrentes. Como testimonio del sentir popular aparece el blog *El oso uruguayo* (2009), cuyo primer comentario de 243 es “Ese oso es horroroso”. Otro comentario del 11 de mayo de 2009 a las 11:50, sostiene lo siguiente: “Es de mal gusto, desprolijo, un nene de 2 años lo podía hacer mejor, y ni hablar de los motivos escogidos para pintar en él. PA TE TI CO” (Marcelo Ricci). Ambos juicios, muestra de la mayoría de dicho blog, son demostrativos del valor estético dado a *Río de los pájaros coloridos* y de ellos podría deducirse una manera de entender el arte asociado con la técnica y el estilo.

En el mismo sentido, habla Gonzalo Curbelo, multifacético pensador uruguayo tempranamente fallecido, en un posteo titulado *El hombre es como el oso* (12 de junio de 2009) en su blog personal llamado *Dragon Lieder*. Allí, además de considerar lo sucedido con el oso argentino (punteado como compadrito en pleno pecho donde tenía dibujado el rostro de Carlos Gardel) comenta: “El oso uruguayo no sólo es feo, es un oso perezoso, un oso haragán en su ejecución y arrogante en su selección. Una porquería de oso, la verdad”. Curbelo, además, señala un tema político referente al circuito artístico uruguayo y encuentra en el oso una muestra injustificada de arte conceptual:

Lo que el oso uruguayo informaba era solamente lo que ocurre con la concepción plástica de un país en el que desde hace una década el conceptualismo exento de la menor autocrítica -y financiado por los premios intercambiados por un círculo endogámico de artistas, jurados y curadores, reina por encima de las más elementales consideraciones estéticas (*Dragon Lieder*, 2009).

De una u otra de las formas mostradas por estos dos blogs, vulgar o culta, el oso aparece como una cuestión artística. El hecho de que gustara tanto el segundo, completamente figurativo y simbólico, y de que no se alzara ninguna voz para defender al de Hiram Cohen (Almagro), de alguna manera, indicaría una cierta falta de cultivo de lo artístico o una suerte de encasillamiento. En el caso de Curbelo, tal vez, producido por su visión política. De todas maneras, él lamenta la falta de defensa de Cohen y la aceptación del cambio de pieza artística. A su juicio habría que haber defendido a *Río de los pájaros coloridos*.

El sentido de integrar el espíritu charrúa para simbolizar al Uruguay no fue percibido o aceptado, en *Osos si sí... osos si no...* (Malaneschii, 2024) tal inadvertencia se relaciona con la idea de antagonismo propia del arte contemporáneo.

Según Laclau y Mouffe en Bishop en Antagonismo y estética relacional (2017):

“... la presencia del ‘Otro’ me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de totalidades completas, sino de la imposibilidad de que las totalidades completas se constituyan”. En otras palabras, la presencia de lo que no soy “yo” vuelve precaria y vulnerable mi identidad; la amenaza que el otro representa” (13, op. Cit.).

Los uruguayos no pudieron entender el oso, ni sostener una idea de su país integrado por ese gran otro: los nativos originarios. De hecho, Almagro explicó la idea en el diario El País (2009) y fue ignorada, en el marco del presente texto tal dato indicaría la incapacidad de construir la totalidad completa. Lo nativo se maneja de distintas formas, pero hoy, en un contexto de re-emergencia étnica (Arce Asenjo, 2023; Enrique, L. A, 2023), el pasado originario se relaciona con la existencia o no de sus descendientes en el Uruguay y, por lo tanto, siendo o no parte de su identidad como país. En este caso, ni siquiera las organizaciones de descendientes de charrúas se manifestaron al respecto. Sí hubo manifestaciones en *El oso uruguayo*, primero de los dos blogs recién mencionados. A continuación, se incluye un comentario postado por un anónimo, cuyo juicio es coincidente con el anterior del usuario Ricci arriba citado, para mostrar su tenor mayoritario (la palabra indio aparece en 11 comentarios):

Al oso uruguayo parece que se le cayó la pintura arriba!! son chorretes!! un asco!! Quedamos ante el mundo como unos indios charrúas que pintan con la mano, tal vez para una muestra que reflejara el origen de cada país estaría bien, pero actualmente eso no nos representa.

A veces no entiendo el arte, muchos pintores famosos pintaban puros mamarachos (Anónimo, 12 de mayo de 2009, hora 11:49).

Este comentario zanja, a modo de corte de nudo gordiano, los dos temas: incompreensión de estilos aparentemente poco técnicos (pintar con la mano y no lograr formas), demostrativo de cierta falta de cultivo artístico y la creencia de que en el Uruguay no hay indios, aunque los haya habido en el origen. Por lo tanto, no se vinculan con la identidad actual del país. De ahí la desolación al pensar en la mirada del mundo sobre Uruguay. De ahí el antagonismo causado por su papel en una pieza de arte contemporáneo. Queda por considerar su porosidad y expansión.

Esas ideas recién mencionadas, consultadas en *Algunos apuntes de acercamiento al arte contemporáneo, su periodización, identificación y comprensión* (López de la Torre, 2017), remiten a cualidades fundamentales de dicha categoría:

“Si fuese obligatorio elegir dos términos para explicar lo característico de dicho arte [contemporáneo], esos serían porosidad y expansión”. Porosidad en relación a otras esferas de la actividad humana y expansión en relación a sus límites establecidos históricamente”.

La porosidad es notoria, si se piensa en lo sucedido con *Río de los pájaros coloridos* la situación podría considerarse desde puntos de vista muy diferentes: educativo, sociológico, político, psicología social, etc. La expansión es visible en el hecho de que cada uno de los osos podría haber sido considerado como una pieza de diseño, después de todo, es diseño de identidad, se piensa una marca país. En el blog de Curbelo (*Dragon Lieder*) este escribe:

Literalmente el diseño uruguayo era el peor de los 140 osos exhibidos en la plaza. Entre otras cosas por su arrogancia arty: la idea de los osos pintados no era, claramente, la de hacer un ejercicio de abstracción desafiante, sino algo más bien relacionado con la simple artesanía. Algo que tratara, con buen gusto y humor, de informar algo sobre la nación que representaba (Dragon Lieder, 2009).

La cita comienza mencionando el diseño, luego asegura que no importaba realizar un ejercicio desafiante, lo importante era la “simple artesanía”. El arte desmadra sus límites históricos y se entremezcla con otras áreas de la actividad humana, en consecuencia, se expande. Por lo pronto, todo cuanto se señaló en el primer párrafo queda considerado, el contexto de la obra, su aquí y ahora específico, colabora con su aparición como arte contemporáneo y la forma de valorarlo señala el poco cultivo o conocimiento de lo artístico por parte del público uruguayo, hecho que colaboró para su rechazo, rechazo que tal como se dijo se suscitó únicamente en Montevideo, Uruguay.

Es pertinente señalar que en el artículo ya citado, *Oso si sí, oso si no...* (Malaneschii, 2024) se incluye una adaptación de un conocido aserto de Gombrich (1999): *no existe realmente el arte, existen los artistas; pero no existen realmente los artistas, existen obras*”. Este aserto separa la obra del o los artistas y la coloca de pleno derecho en su contexto, este último es el elemento o marco que habilita su aparición. A continuación, *Río de los pájaros coloridos* colocado en diacronía artística mostrará la recurrencia de la presencia de lo indígena vinculado a la identidad del país.

***Río de los Pájaros Coloridos* en diacronía plástica**

Una línea de tiempo posible con obras pictóricas representativas del Uruguay podría iniciar en 1898 con *Resurgimiento de la patria*, óleo de J. M. Blanes (*Ver Figura 6*). Un segundo mojón sería la representación de Orestes Acquarone, tapa de *La Semana* (*Ver Figura 7*) de 1909, segundo número del primer año de publicación de esa revista de la cual fue fundador y dirigió hasta su cierre en 1914. Por último, en el 2003 (emergente en el 2009), *Río de los pájaros coloridos* (*Ver Figuras 1, 2 y 3*). Todas estas obras son artísticas.

J. M. Blanes, canonizado como pintor de la patria, muestra al nativo derrotado y la patria es una mujer de fenotipo no nativo. La portada de Acquarone la identificaría con otro tipo de femineidad que podría ser, por sus colores y sus hábitos (¿barbarismo nativo?), semejante a la de las criollas libres contadas por William Hudson en *La tierra purpúrea* (Malaneschii y Benderski, 2023), *Río de los pájaros coloridos* muestra un nativo acriollado en su flanco derecho e identifica al país, sin mediaciones, con el originario y su paisaje.

De esta diacronía se pueden deducir distintos puntos o elementos interesantes. En primer lugar, las variadas versiones del tratamiento de lo indígena coincidente con distintos momentos de la construcción identitaria del país. En Blanes (*Ver Figura 6*) se muestra derrotado, es un “otro” orillando la patria naciente, con ella forma una unidad visual, pero son entidades separadas.



Figura 6. Resurgimiento de la Patria de J. M. Blanes (1898). En el cuadro aparece como elemento de la modernidad ya presente, un barco a vapor. Nótese cómo el indio mira a la patria y esta lo ignora. Metafóricamente pasado y futuro (en la flecha del tiempo, concepción metafórica y cultural del mismo, propia también del Uruguay, el porvenir está hacia delante, pero el pasado siempre dirige su vista hacia él). (Fuente: Extraída del Museo Nacional de Artes Visuales, s/f.).

La nueva patria aparece como una mujer de fenotipo europeo con corona de flores y con una tela a franjas (estilo bandera uruguaya) cubriendo su desnudez. Mientras ella está sentada sobre la piel de un yagareté, el originario, sin armas de tipo alguno, se encuentra tirado a sus pies apoyado sobre un reptil. Este último y la corona de plumas usada por el indígena son señales: serían elementos provenientes de la iconografía europea. Por ejemplo, en el *Tratado de alegorías y emblemas* de Cesare Ripa (Maffei, S., s/f), escrito para impulsar un código común para escultores y pintores y ampliamente publicado en su época, dichos elementos eran usados como atributos para representar a América, continente aún no dividido en hemisferios, como símbolo característico de su geografía, paisajes y tipos humanos. En tal caso, el reptil sería un lagarto y lo interesante en Blanes sería el desplazamiento, la nueva patria es la mujer y la antigua o ese territorio inaudito llamado América, en Ripa representado por una indígena (mujer) munida de carcaj y arco, pasa a

estar simbolizado por un hombre: un originario desarmado. De tal manera, Blanes estaría usando algunos de los atributos propuestos por Ripa en la representación de América para mostrar en 1898 el nuevo estatuto de la república uruguaya, pero invirtiendo el género en la representación.

Por su parte, la corona usada por esa mujer simbólica, la nueva patria, es de flores y, como es sabido, las flores se marchitan. La deducción es que si usa corona, una república naciente no puede llevar más que versiones sublimadas de las reales para mostrar su poderío. En las distintas ediciones de la obra de Ripa, Europa lleva verdadera corona: metales y pedrería no perecederos. El hecho de estar sentada sobre la piel del animal es también un detalle que podría atenderse: mostraría cierto dominio, tal vez¹. También, es posible pensar en la dificultad de mostrar el poder con una imagen que no fuese una corona. La costumbre obliga, salvo en inversiones bufonescas o carnalescas.

Al decir de Coitiño en *La Pupila*, (2014, nro.3), en esta pintura se usa el “recurso del indio estático, caído y vencido”, su conclusión es que podría ser o es un antecedente visual del discurso etnocéntrico consolidado a principios del siglo XX en el Uruguay:

“...ese indio es un exponente del buen salvaje. En este discurso se exaltaba el carácter blanco de la sociedad uruguaya mostrando un claro desprecio por el pasado indígena, rechazando su incidencia en la “conformación racial” de aquella” (p. 20).

Por su parte, la portada de Acquarone se inscribe dentro de los productos mediáticos propios del Siglo XX, caracterizados por su reproductibilidad técnica y sus audiencias masivas. *La semana* fue una revista de muy amplia difusión en el Uruguay de su época, inició con 6000 ejemplares y tuvo momentos de 25.000. Al decir de Laroche (*Elementos contributivos a la historia del arte en el Uruguay*, 1951), “se caracterizaba por la sátira política, administrativa y la polémica sobre asuntos de interés nacional, recogidos gráficamente y acompañados con graciosos comentarios escritos” (p. 6). Uno de sus valores destacados fue ser semillero de artistas nacionales. Esta tapa, incluida en la *Figura 7*, mostraría, tal vez, la supervivencia de lo indígena a través de lo criollo.



Figura 7. Acquarone, Tapa de La Semana, número 2, año 1 (1909). La patria es una amazona embridando un caballo impetuoso (Fuente: Extraída de Anáforas, s/f).

La imagen tiene gran dinamismo. Muestra una mujer cubierta por la bandera patria (igual que J. M. Blanes en la *Figura 6*), pero su pelo es negro y lo acomoda con una vincha, costumbre indígena². También desnuda, su piel presenta otro tinte. El mismo podría ser una limitante de las técnicas de impresión usadas, pero en el marco del actual análisis es importante notar que no es blanco. Así mismo, es interesante su semejanza con la piel del caballo, metonimia visual que empareja las dos figuras. Hay algo de indómito en ambas. Algo de libertad y, tal vez, de impetuosidad juvenil.

La portada, según se dice en la revista, es conmemorativa de la jura de la constitución, por lo tanto, podría decirse que la mujer estaría por colocar cabezada y freno de metal al corcel, se está en el inicio, por lo tanto, se trataría del arranque de una patria joven. El caballo está a punto de ser montado al pelo. En *La semana de Acquarone: panorámica de un espacio crítico-creativo* (2021), se lee en referencia a esta tapa:

.... los valores allí sustentados podrían ser, en el marco de la *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, escrita por Barrán (1989, *La Cultura Bárbara* -1800 a 1860- y *El Disciplinamiento* -1860 a 1920-) los de la cultura bárbara... Como referencia de tales valores puede citarse *La tierra purpúrea* (Hudson, 1885). La femineidad desplegada por esta ilustración es comparable a la encontrada y narrada por Hudson en la campaña uruguaya (Malaneschii y Benderski, 2014: 14).

Así, la ilustración de Acquarone puede colocarse en igual vertiente que el libro de Hudson. Una vertiente que podría haber recogido un espíritu nativo de las personas del lugar muy diferente al europeo. Mientras Blanes (*Ver Figura 6*, MNAV) muestra la derrota de lo

nativo en el auge de la modernidad, la obra de Acquarone (*Ver Figura 7, Anáforas, s/f*) lo resignificaría ocultándolo en lo criollo.

En el marco de estas explicaciones, como tercer mojón figura *Río de los pájaros coloridos* (*Ver Figuras 1, 2 y 3*), una obra de arte contemporáneo surgida por la fuerza al aparecer en un contexto determinado: la Plaza Independencia, Montevideo, Uruguay. Se narró ya el rechazo por ella provocado y dos de sus posibles causas. Una de ellas es la imposibilidad de pensar al país representado por sus pobladores originarios. J. M. Blanes, los muestra derrotados, Acquarone los incluiría en el acriollamiento o hibridación de la nueva ciudadanía, Cohen (Almagro) los muestra vivos, posiblemente ya híbridos por su sombrero y omite cualquier referencia a otro tipo de población y de paisaje. En él, el Uruguay de los barcos desaparece, “lo blanco” es un detalle y ese detalle es, apenas, un sombrero. Es fácil entender el porqué del rechazo.

Al decir de Darío Arce Asenja en

Uruguay, una nación de extremo-occidente en el espejo de su historia indígena, (FCU, 2023), “La nación uruguaya nace... sobre las cenizas de indios fuera del Estado”. Primero “se invisibilizó al indio” y luego apareció “el mito del crisol de razas que acompañó a las mayores olas de inmigración europea” (p. 263).

Con esas ideas como marco es muy difícil convenir con la propuesta de *Río de los pájaros coloridos*. Hasta hoy día Uruguay no acepta de manera oficial la existencia de descendientes de indígenas entre su población. Entonces, lo sucedido con *Río de los pájaros coloridos* es funcional a esa resolución sostenida de una manera u otra por distintos discursos.

De la línea del tiempo planteada se deduce la presencia de los pobladores originarios como dato pertinaz en el tiempo o sea como parte de una narrativa artística recurrente, pero en las obras consideradas su semiosis sería más indicial (señala algo contextual o sea es índice de algún dato del contexto) que simbólica, pues no funciona como símbolo (Peirce, 1894) del Uruguay. Se lo acepta derrotado (J. M. Blanes), se lo acepta invisibilizado en lo criollo (Acquarone), pero no se lo acepta, por decirlo de algún modo, erguido y diferente (Cohen-Almagro, 2003).

Categorías transmedia

Para Carlos Scolari, en *Narrativas transmedia*, esta es “un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión” (2013: 40). Como se ve el objeto a transmitir es una historia. En diálogo con Henry Jenkins en el mismo libro, este último declara:

Yo he hablado sobre una lógica transmedia. El transmedia, en su expresión más básica, significa historias a través de medios. Podemos imaginarnos distintas expresiones de esa lógica. El transmedia storytelling es quizá la más investigada en este momento. Se podría hablar de performance transmedia, branding transmedia, educación transmedia, movilización transmedia o rituales transmedia, como alguna vez me referí en las iglesias durante la Edad Media (Op. Cit. p. 24)

Es útil intentar comprender qué sería este concepto. Es dable asumir que si se habla de “lógica transmedia” la cuestión cambia, ya no hay énfasis en un objeto a transmitir, sino en los modos de transmisión. Esa lógica, atendiendo al prefijo trans (según el diccionario de la Real Academia Española significa ‘al otro lado de’ o ‘a través de’) se da a través de medios convergentes. De las citas antecedentes, también se puede visibilizar la dificultad del término *medios*, por ejemplo *¿cuáles serían esos en una iglesia en la Edad Media?*. Por lo tanto, es posible pensar que, por momentos, son medios en su sentido específico y en otros podrían asimilarse también a la idea de soporte y, en ocasiones, los propios autores hablan de canal. Se intentará mantener esta distinción en cuanto sigue del presente texto. También, es posible preguntarse si esta lógica transmedia y la definición dada por Scolari (2018) tienen algún grado de similitud con el concepto de interfaz, propio del pensamiento en red y muy estudiado por Scolari. *¿Qué es una interfaz?* En *Hipermediaciones*, página del autor, en un posteo llamado *Las leyes de la interfaz* (y destinado a publicitar su libro de igual nombre, se puede leer:

Cuando alguien dice *interfaz* inmediatamente todos pensamos en una pantalla interactiva, un teclado o un joystick. Esa es la “interfaz de usuario”, el lugar donde los seres humanos interactuamos con los dispositivos digitales. El principal objetivo de *Las leyes de la interfaz* es precisamente llevar el concepto de *interfaz*, mucho más allá de la “interfaz de usuario” y utilizarlo para explorar todo tipo de procesos tecnológicos y sociales.

En la cita se diferencia, entonces, entre *interfaz de usuario* y la *interfaz* como concepto útil de manera más abierta, llamado a comprender procesos más complejos. De última, Scolari (2013) define la interfaz como un espacio de interacción donde participan actores sociales y tecnológicos que establecen relaciones. Se incluirá un cuadro para entender similitudes y diferencias entre las ideas de narrativa transmedia e interfaz, pero antes se las considerará desde el punto de vista comunicacional. Para tipificar la narrativa transmedia desde el punto de vista comunicacional es útil pensar en las ideas de Mariluz Restrepo para la comunicación web.

En su texto *Comunicación, filo de la organización*, Restrepo (2003) categoriza ese tipo de comunicación como una conversación, orientada a lo inesperado y al juego. Sus características las toma de *Seis propuestas para el próximo milenio*, libro de Italo Calvino (1989) donde el autor responde cómo será la literatura a partir de la existencia de la red. Las características señaladas son: levedad, multiplicidad, rapidez, consistencia, visibilidad y exactitud. Así, según Calvino, deberá ser la literatura. Y esas son las ideas que Restrepo adapta a la

comunicación web y las encuentra semejantes a las características de una conversación. Es adecuado, más allá de lo conversacional, pensar la narrativa transmedia con esas categorías, pero no es dable pensar que todas las interfaces operen bajo esos preceptos.

El cuadro precedente mostraría cómo la narrativa transmedia es un caso práctico del concepto interfaz, pues sus características entran en la definición de la misma. Tal como parece decir Jenkins, “lógica transmedia” refiere a una estructura de medios y comunicativa adecuada a la presencia de la red y a lo múltiple. En el caso del asunto aquí tratado se intentará ver si, hoy día, dicho tema funciona con una lógica transmedia y si podría configurar o no una narrativa de ese tipo (*Ver Cuadro 1*).

Cuadro 1. Comparación analítica entre el concepto narrativa transmedia e interfaz (*Nota:* Autoría propia).

Narrativa transmedia	Interfaz	Comparación
Un tipo de relato desplegado a través de múltiples medios y plataformas de comunicación.	Un espacio de interacción.	En ambos hay interacción.
Industria cultural, medios, prosumidores.	Actores tecnológicos y sociales.	En ambos hay múltiples participantes. En el primer caso, los actores están determinados de manera concreta.
Se establecen relaciones de cooperación entre los actores.	Relaciones entre ambos tipos de actores.	En ambos se establecen relaciones. En el primer caso, las relaciones establecidas serían cooperativas. En el segundo, a estudiar, indeterminadas.
Expandir una narrativa, acceder públicos. Desde el punto de vista de los prosumidores, realizar aportes creativos.	Explorar todo tipo de procesos tecnológicos y sociales.	El primero se define por acciones de corte menos abstracto o menos generales, por lo tanto, más concretas.
La comunicación debería ser pensada en red y, por lo tanto, sus características serían las señaladas por Restrepo.	Depende de la interfaz a analizar.	El tipo de comunicación de las narrativas transmedia, sería uno de los tantos posibles en una interfaz.

Transmediando, si es posible

En la diacronía vista, el contenido es episódico y siempre visual, pero lo transmedia requiere tanto identificar el tipo de relaciones establecidas entre los actores, como actores de distinto tipo. Requiere diversidad. Como ejemplo, puede nombrarse al diálogo entre pintura y literatura establecido entre Blanes y Zorrilla de San Martín al respecto de los charrúas a través del poema *El ángel de los charrúas* (1877) de autoría del segundo, lo que Olga Lauraudie (2006) nombra como “juego de espejos fundacionales”. Tal juego o diálogo puede entenderse como convergencia, pero no funciona en red. Puede verse como convergencia, porque dos medios o soportes diferentes, usando un mismo canal, el visual, se abocan al mismo tema. Hay, por lo tanto, actores de distintos sectores de la industria cultural uruguaya: un poema editado en publicaciones periódicas de Montevideo, un cuadro (Seluja Cecin, s/f). No funciona en red, porque hay un centro. Blanes intentó representar fielmente el poema de Zorrilla de San Martín, no habría variación, sino adaptación: la pintura habría representado lo narrado en el poema.

Ampliando la línea temporal con ejemplos en otros soportes, pero enfatizando el tiempo, podría considerarse el libro *La leyenda patria* (Zorrilla de San Martín, 1879), el cuplé de la murga Agarrate Catalina (Agarrate Catalina, 2010), la película documental *El país sin indios*³ (Soto, N, Rodríguez, L. 2019) y *Fathers of la Patria* (Cardozo, 2024). Ejemplos, tal vez podría haber otros, son aleatorios, pero no tanto. Todos estos productos enfatizan o en ellos aparece lo indígena y plantean distintas versiones. Son, además, útiles para dispersar el tema y dan señal de la insistencia de lo nativo, tal vez el sintagma “garra charrúa” sea la forma más naturalizada y pertinaz de dicha insistencia. Pero para lograr la dimensión transmedia, es preciso nombrar alguna otra plataforma y, sobre todo, encontrar algún prosumidor es necesaria la posibilidad de interactuar aportada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (los nuevos medios). Podría ser Blogspot.com, gracias a *El oso uruguayo* (blog ya nombrado).

Con esa inclusión surge un consumidor anónimo que, vuelto prosumidor, inicia su propio camino para referirse al tema y lo hace como opositor. Lo interesante de dicho blog es la suma de opiniones de los lectores⁴, leyéndolas una tibia diversidad cobra forma. Dos prosumidores abren grupo en otra plataforma llamada Facebook: *Yo también me quise matar cuando vi al oso uruguayo* y *Cambiemos al oso uruguayo*,

Anónimo 11 de mayo de 2009, 10:14

Creamos un grupo en Facebook que se llama CAMBIEMOS AL OSO URUGUAYO. Únanse así juntamos voluntades para presentarlo a la prensa, al Gobierno y a la embajada de Alemania para que alguien organice un concurso o algo y arreglemos entre todos ese mamarracho de oso (El oso uruguayo, Blogspot.com).

Prueba del despuntar transmediático, entendido como

“un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión” (Scolari, 2013).

Es interesante ver cómo conceptualizar de transmedia permite entender directamente el contenido no como algo solo artístico, sino también, político⁵, esfera asomada con fundamento en el antagonismo ya analizado. Al aplicar la idea de polifonía se abre el campo y, entonces, aparecen actores políticos en distintos momentos y medios dando sus versiones del tema, no siempre armónicas con las del arte⁶. También podrían considerarse los libros educativos y es bueno señalar tanto la página *Memoria Charrúa* (2015) y *@revista charrúa* (2025), ambas publicaciones se suman a los medios ya existentes, pero provienen de otros. El tema es siempre el mismo: los charrúas y su significación. Cuando el oso, también hubo contenidos periodísticos (radio, tv, prensa).

El discurso identitario uruguayo estaría siendo parte, entonces, de una narrativa transmedia o se podría considerar la emergencia de la misma o, tal vez, sea mejor decir que puede verse y entenderse con una lógica transmedia. La inclusión en esa categoría permite apreciar algunos datos. Habría hoy, un cierto grado de expansión de un relato que, hilándose en el tiempo a través de distintos medios, continúa con *Río de los pájaros coloridos* y más allá. En Blanes (*Ver Figura 6*) se muestra a los originarios derrotados, en Acquarone (*Ver Figura 7*) se mostraría su asimilación vía su invisibilidad en lo criollo, en *Río de los pájaros coloridos* (*Ver Figuras 1, 2 y 3*), al ser propuestos como símbolo del Uruguay, fueron rechazados. De las tres, esta es la única obra que promovió antagonismo junto con prosumidores y su rechazo es funcional a la construcción del relato oficial de la identidad uruguaya: tal como se dijo, hasta hoy el Estado uruguayo no ha reconocido la existencia de descendientes de originarios en su territorio. Tal circularidad temporal, sugeriría un cierto estancamiento. La obra de Blanes es de 1898, *Río de los pájaros coloridos* del 2009, si bien las une el mismo hilo conductor, lo indígena, 111 años pasan entre ellas.

Mientras la murga Agarrate Catalina, colocada en la segunda línea de tiempo, ofrece una versión propia de la inutilidad de los charrúas, quienes no habrían legado nada bueno al nuevo país; *Fathers of la patria*, también presente en esa segunda línea, escapa a la visión clásica y los narra de forma novedosa. La murga fue ampliamente contestada y discutida en su momento. Gustavo Verdesio considera este tema en *El día de la Independencia o doscientos años de incertidumbre: la indecidibilidad de una fecha en el Uruguay post-Independencia* (2010) y en una nota llamada *Un fantasma recorre Uruguay* (La diaria, 2013). Allí analiza la postura expresada por la murga a la que concibe racista, además de oficialista, en relación a los charrúas. La polvareda levantada por la murga señala la vigencia del tema. Lo nuevo sería la acusación, no sólo de Verdesio y otros académicos, de racismo, también se manifestó en contra la Asociación de descendientes de Charrúas (ADENCH) (2010), hecho sintomático de la reemergencia actual de las poblaciones originarias, ya planteada en el presente texto. El año de fundación de ADENCH fue 1989 (Facebook).

Por su parte *Fathers of la patria*⁷ expande la narrativa de lo indígena. Los presenta como fuerzas ancestrales que van generando su propia historia y los vincula, de alguna manera,

con saberes afro. Uno de los protagonistas es un zambo: alguien nacido de la mezcla o hibridación entre lo negro y lo indígena. En la página del autor (Gabriel Cardozo Art) si bien no están presentes los personajes charrúas, *Fathers of la patria* aparece a través de un merchandising. Algo propio de lo transmedia y, también, de la industria de productos culturales. Es necesario dejar asentado que la industria creativa uruguaya es relativamente débil. Según datos confiables, en el 2012 correspondía al 1% del PIB del país (Uruguay XXI, 2018), considerando los siguientes sectores: audiovisual, música, diseño, editorial e ilustración. Se reseña, porque tanto Jenkins como Scolari refieren, mayormente, a productos culturales del hemisferio norte. De ese hemisferio, una de las industrias mencionadas y analizadas por ellos es, obviamente, la norteamericana, una de las más sólidas del planeta. Otra cuestión interesante a considerar es la noción de tiempo. Es obvio que el presente texto maneja datos de fechas muy distintas. En él, se marca lo transmedia, fechado a partir del 2009 con *Río de los pájaros coloridos ¿Por qué motivo?* Porque es cuando es notoria la aparición de una convergencia de medios asociable a una red, también por ser cuando aparecen, aunque escasos y tímidos, prosumidores y hay, entonces, una expansión de los personajes o las narraciones y no una simple repetición de discursos ya sabidos. Se trata de una lógica transmedia asociada a un discurso político, se va dando en el tiempo no motivado por la industria de la cultura, sino asociado a cuestiones políticas y sociales. De ahí su laxitud temporal, podría decirse. Y, también de ahí, probablemente la falta de prosumidores. Los mismos aparecen en grandes narrativas transmedia asociadas a las grandes industrias creativas, en este caso del Uruguay es asociado a lo político y sus relatos. Es difícil emitir opinión original sobre asuntos políticos, el arte parece ser una de las maneras adecuadas para ello. Son ejemplos claros los mostrados en el correr del presente texto. También, se debe considerar que la audiencia o los receptores de las industrias norteamericanas es el mundo; de la política uruguaya, los uruguayos.

Hace unos días, apenas, tal como se habla en la conversación de la primera cita (Porley, C. en *En perspectiva*, 2025) el artista Pablo Uribe en el marco de la *Bienal de Arte de Montevideo* (2025, 6ta. ed.) ubicó una escultura del cacique charrúa Zapicán y otra de su sobrino Abayubá⁸ en, símbolo del Uruguay moderno, el techo del palacio legislativo (*Ver Figura 8*). Son calcos de obras de Juan Luis y Nicanor Blanes⁹, fechadas c.1880 (yeso) y ampliadas en 1930 por Edmundo Frati. En esta intervención *site specific*, se continúa la narrativa sobre la identidad uruguaya contraponiendo lo nativo y la modernidad. Ambos signos al contraponerse se potencian mutuamente, porque, tal como se acaba de expresar, hasta hoy día no han sido reconocidos los descendientes de poblaciones originarias por el Estado uruguayo en su territorio.



Figura 8. Zapicán y Abayubá sobre el techo del Palacio Legislativo (nov. 2025). Nótese el contraste entre esas esculturas, réplicas hechas de telgopor y la arquitectura del Palacio (Fuente: La autoría de la imagen es propia).

La obra, tal vez, estimule la reflexión y no despierte antagonismo, porque no propone a los charrúas como parte del Uruguay, podría decirse que aparecen a modo de pregunta muda. Este cierre tiende a confirmar la recurrencia del tema y la dificultad de la opinión diferente, nueva. Tal vez, los dos ejemplos de eso más cercanos en el tiempo sean, sabiéndolo quizás el artista, *Río de los pájaros coloridos* y, acaso sin saberlo su creador, *Fathers of la patria*. Es posible que la última obra mencionada despierte prosumidores. Se deberá estar atentos.

Notas

1. Comparar con OBRA DEL DÍA: ALEGORÍA DE AMÉRICA, Ramón Vargas en Casa de la cultura ecuatoriana (WEB) (Disponible en: <https://casadelacultura.gob.ec/2025.php/postnoticias/alegoria-de-america/>).
2. En El ángel de los charrúas, Blanes muestra a una indígena con vincha y pelo oscuro.
3. En esta película se muestra parte de la contienda sobre el tema de Salsipuedes y se ve a políticos del Partido Colorado referirse al tema. Se comprende, viéndola, lo político partidario de la cuestión.
4. También se solicitaba el envío de fotos con el oso para publicar las mejores, sin embargo, no aparece foto alguna.
5. Por la solicitud de dirigirse al gobierno. Al respecto se debe notar que el oso simbólico del Uruguay venía como parte de una muestra gestionada por alemanes y el oso no pertenecía al gobierno nacional ni departamental.

6. Como ejemplo se cita a Fernando Foglino con Evidencia, cap. 5, Abayubá (12 de octubre de 2020) Cabildo de Montevideo. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9hC9XmthXno>
7. El prólogo al cómic, escrito por Leonardo Borges, inicia con una cita de Carlos Maggi: “Las reglas de la historia mágica son estas; no decir nunca toda la verdad, ni únicamente la verdad; y hacer que todo resulte asombroso y sin embargo verídico (puede lograrse o no)”.
8. La historia de Abayubá y Zapicán fue narrada en *Abayubá* (1873) por Florencio Escardó. Se puede ver en <https://ia803406.us.archive.org/28/items/abayuba-novela-historico/Abayub%C3%A1%20-%20Novela%20Hist%C3%B3rico.pdf>
9. Hijos de Juan Manuel Blanes.

Referencias bibliográficas

- ADENCH (s/f) Información. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/adench.uruguay/?locale=es_LA
- Acquarone, O. (1909) La Semana, año I, N.º 2. Digitalizado por Anáforas (s/f). Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/39084>
- Bishop, C. (2017) Antagonismo y estética relacional. [Archivo PDF]. https://desarquivo.org/sites/default/files/bishop_claire_antagonismo.pdf
- Blanes, J. M. (1879) El ángel de los Charrúas. [Fotografía] Museo Nacional de Artes Visuales. Recuperado de <https://mnnav.gub.uy/cms.php?o=1079>. (1898) Resurgimiento de la Patria [Fotografía] Museo Nacional de Artes Visuales. Recuperado de <https://mnnav.gub.uy/cms.php?o=1142>
- Cardozo, G. (2024) Fathers of la patria. DNC. MEC. Gráfica Mosca.
- Castro, M. (11 de mayo de 2009) Los osos que abrazan ocuparán el lunes la Plaza Independencia. *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/tvshow/los-osos-que-abrazan-ocuparan-el-lunes-la-plaza-independencia>
- Cohen, Hiram (2003), Uruguay Buddies for tolerance. <https://www.buddy-baer.com/en/unity-buddy-bears/ubb-mini-bear-single/111/uruguay-2003>
- Calvino, I. (1989) Seis propuestas para el próximo milenio. Siruela.
- Coitiño (2014) La representación del indígena en la obra de Blanes. *Revista La Pupila*, Nro 33, :20. Recuperado de https://revistalapupila.com/pdf/LP33_Baja.pdf
- Colectivo nativo. (2015), Memoria Charrúa Recuperado de <https://memoriacharrua.uy/>
- Curbelo, G. (2009) El hombre es como el oso. Dragon lieder. Blog. Recuperado de <https://dragonlieder.blogspot.com/2009/06/el-hombre-es-como-el-oso.html>
- De fogón en fogón. (22 de octubre de 2025) Charrúas en el techo del palacio legislativo. [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C876hSRVyw8>
- Enrique, L. A. (2023) ¿En los márgenes de las conmemoraciones? Grupos sociales subalternizados en las celebraciones de los bicentenarios patrios en Argentina y Uruguay. *OpenEdition Journals Cahiers del Amériques latines* N°102. Recuperado de <http://journals.openedition.org/cal/17829>, <https://doi.org/10.4000/cal.17829>

- Fogolino, F. (2020) Evidencia, cap. 5, Abayubá. Cabildo de Montevideo. [Archivo de Video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9hC9XmthXno>
- Gombrich, E. H. (1992) Historia del arte (15a. ed.). Madrid: Alianza.
- Jenkins, H. (2003) Transmedia Storytelling. *MIT. Technology Review*. Recuperado de <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling>
- Laroche, W. (1951) Elementos contributivos a la Historia del Arte en el Uruguay. Orestes Acquarone (Litógrafo, dibujante, pintor, escultor, acuarelista). Su tiempo; su vida; su obra. Montevideo, s/e. Digitalizado por Anáforas. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5746>
- Lauraudie, O. (2006) Apuntes para un guión curatorial. (Acerca de imaginarios prehispánicos (y/o primitivos), Museo MAPI Catálogo (:77-99).
- López de la Torre, M. L. (2017) Algunos apuntes de acercamiento al arte contemporáneo, su periodización, identificación y comprensión. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://cloud.enba.edu.uy/index.php/s/qYeH2kR2tZxsDbq>
- Maffei, S. (s7f) Iconologia di Cesare Ripa LIMES Web. Recuperado de <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/america-2/>
- Malaneschii, R. (2023) Oso, si sí... oso, si no... *Relaciones. Revista al tema del hombre*. Nº 475, 2-4.
- Malaneschii, R, Benderski, A. (5 de abril de 2021) La semana de Acquarone: panorama de un espacio crítico-creativo. Anáforas. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/55832>
- Murgas (2019) Los Charrúas. Agarrate Catalina. [Archivo de Video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=U87agtQCZ1U>
- Páez Vilaro, C. (2009) Uruguay tiene un nuevo oso. Diario El País. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/tvshow/uruguay-tiene-un-nuevo-oso>
- Peirce, C. (1894) ¿Qué es un signo? Universidad de Navarra. Recuperado de <https://www.unav.es/gep/Signo.html>
- Porley, C. en Cotelo, E, (31 oct. 2025) *Abayubá y Zapicán se destacan en lo alto del Palacio Legislativo en una intervención artística*, [Archivo de video]. La tertulia, En perspectiva.
- Scolari, C. (2018) Las leyes de la interfaz. Gedisa.
- Scolari, C. (2018) Las leyes de la interfaz. Hipermediaciones. Blog. Recuperado de <https://hipermediaciones.com/2018/02/04/las-leyes-de-la-interfaz/>
- Scolari, C. (2013) Narrativas transmedia. Grupo Planeta.
- Seluja Cecin, A. (s/f). El ángel de los charrúas. Letras Uruguay. Recuperado de https://letras-uruguay.espaciolatino.com/zorrilla/angel_de_los_charruas.htm#_ftnref1
- Soto, N, Rodríguez, L (2029). *El país sin indios*. Documental. [Archivo de Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LAamG88aWlY&t=10s>
- Restrepo, M. (2003) Comunicación, filo de la organización. (s/d) Academia.edu Recuperado de https://www.academia.edu/27792477/Comunicaci%C3%B3n_filo_de_la_organizaci%C3%B3n
- Revista Charrúa [@revistacharrúa] (18 de agosto de 2025) Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/DNgB5uAvNgU/>
- The buddy bears. (2003) Río de los pájaros pintados [Fotografía]. Recuperado de <https://www.buddy-baer.com/en/united-buddy-bears/ubb-mini-bear-single/111/uruguay-2003>

- <https://www.buddy-baer.com/en/united-buddy-bears/ubb-bear-single/1979/uruguay-2009dataid=0&cHash=1abdd6125f5879170d505fb30f2999be>
- Uruguay XXI (2018) Industrias creativas en Uruguay. Informe sectorial. Recuperado de <https://www.uruguayxxi.gub.uy/es/centro-informacion/articulo/industrias-creativas/>
- Verdesio, G. (2010), *El día de la Independencia o doscientos años de incertidumbre: la indecidibilidad de una fecha en el Uruguay post-Independencia*, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 36, N°71, 75-98. Recuperado de <https://rcilletteras.unmsm.edu.pe/index.php/content/issue/view/81>
- Un fantasma recorre Uruguay (2013) La diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/10/un-fantasma-recorre-uruguay/>
- Zorrilla de San Martín (1888) Tabaré. Barreiro y Ramos Editor. Digitalizado por Anáforas. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42771>

Abstract: This text analyzes the transmedia deployment of the construction of Uruguayan national identity based on a contemporary work of art (*Río de los pájaros coloridos*), created in 2003 and whose corrosive nature was revealed in Montevideo, Uruguay, in 2009. Within this category, the work in question connects with the discourse or narrative of Uruguay's national identity and the role of its original inhabitants in it. Throughout this paper, we take a look at different works of art that are considered to support a discourse of identity in Uruguay and point out how, today, they can be analyzed using "transmedia logic". At the same time, it characterizes the type of communication that is established. It also questions the possible conceptual equivalence between the phrase "transmedia narrative" and the idea of interface.

Keywords: Identity - Uruguay - Contemporary art - Transmedia narrative - Interfaz - Indigenous people - Political

Resumo: O presente texto analisa o desdobramento transmediático do discurso da identidade uruguaia a partir de uma obra de arte contemporânea (*Río de los pájaros coloridos*), criada em 2003, cujo caráter corrosivo se revelou em Montevideú, Uruguai, no ano de 2009. Inserida nessa categoria, a obra em questão articula-se com o discurso ou narrativa da identidade nacional do Uruguaye e com o papel das populações originárias nesse processo. Ao longo deste estudo, percorrem-se diferentes obras artísticas, consideradas sustentadoras de um discurso identitário sobre el Uruguay, indicando como, en la actualidad, podem ser analizadas a partir de una "lógica transmediática". Paralelamente, caracteriza-se o tipo de comunicação que se establece, bem como se problematiza una posible equivalência conceptual entre la sintagma "narrativa transmediática" y noção de interfaz.

Palabras-clave: Identidade - Uruguai - Arte contemporânea - Narrativa transmediática - Interface - Populações originárias - Político
