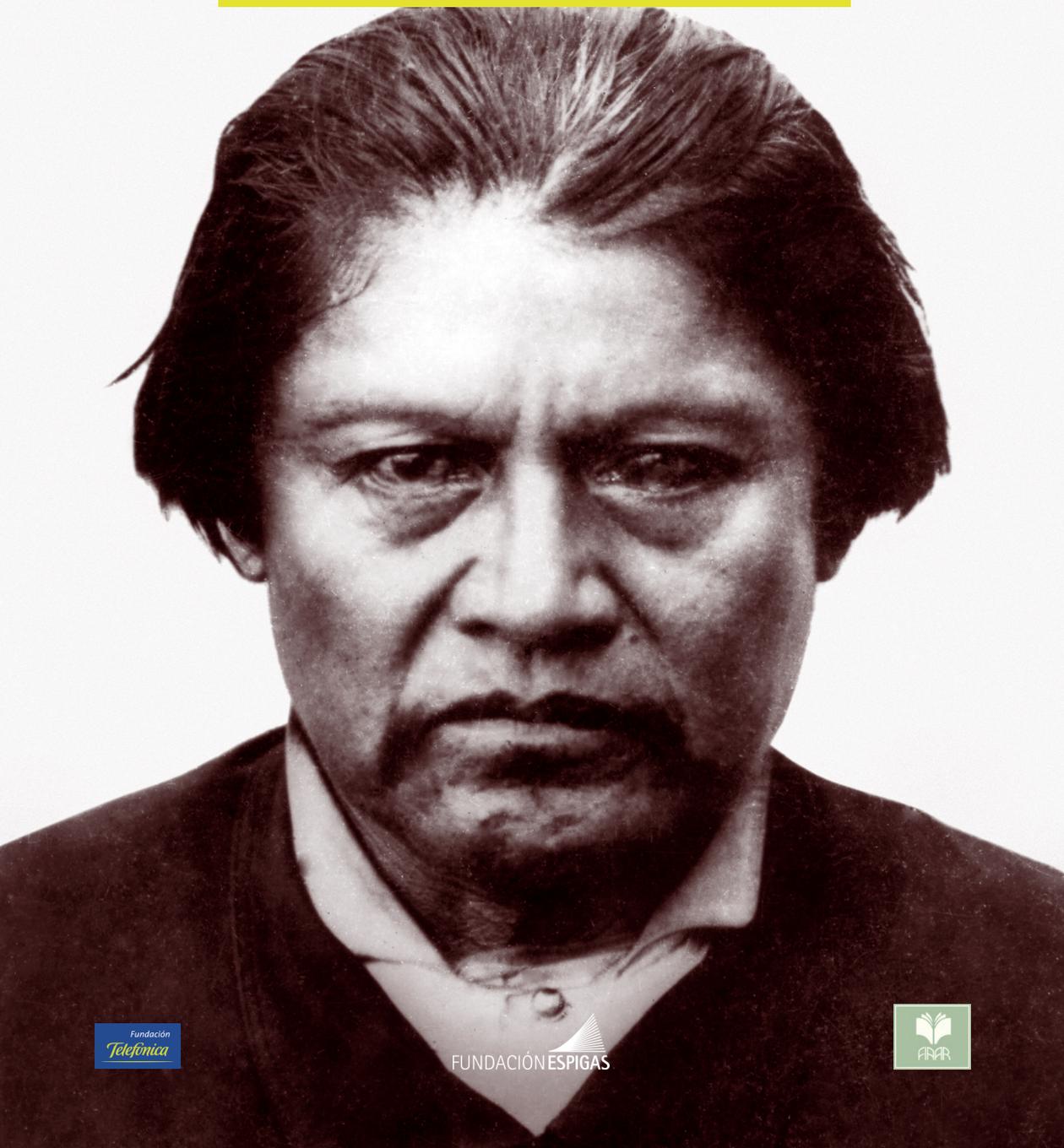


MARTA PENHOS | CARLOS MASOTTA | MARIANO OROPEZA  
SANDRA BENDAYÁN, MARÍA INÉS RODRÍGUEZ AGUILAR,  
MIGUEL RUFFO Y MARÍA SPINELLI

## ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA





ARTE Y ANTROPOLOGÍA  
EN LA ARGENTINA

### Consejo de Administración

Presidente

*Mauro Herlitzka*

Vicepresidente

*Luis Fernando Benedit*

Secretario

*Alejandro Gorodisch*

Prosecretario

*Adriana Rosenberg*

Tesorero

*Carlos Braun*

Vocales

*Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni*

*Claudia Caraballo de Quentin*

*Salvador Carbó*

*Eduardo Grüneisen*

*Gabriel Werthein*

Vocal emeritus

*Marcelo E. Pacheco*

### Gestión Institucional

Coordinación General

*Marina Baron Supervielle*

Bibliotecóloga

*Analia Trouve*

Asesora de proyectos especiales

*Patricia Artundo*

Asistencia General

*Adriana Donini*

Informática

*Sebastián Guarino*



### Comité organizador

*Ethel R. de Martínez Sobrado*

*Guiomar de Urgell*

*Amalia Sanjurjo de Vedoya*

*Mauro Herlitzka*

*Julio Suaya Laprida*

*José Antonio Urgell*

### Créditos editoriales

Coordinación ejecutiva

*Marina Baron Supervielle*

Diseño gráfico

*Estudio Marius Riveiro Villar*

Preimpresión e impresión

*Artes Gráficas Ronor*

Ilustración de cubierta

*Sayweke, fotografía tomada por profesionales del estudio de Samuel Boote, c. 1884.*

© 2005, Fundación Espigas

Impreso en la Argentina

Av. Santa Fe 1769 piso 1º

C1060ABD Buenos Aires, Argentina Tel.:

(54-11) 4815-7606

Fax: (54-11) 4815-5648

E-mail: arte@espigas.org.ar

www.espigas.org.ar

Penhos, Marta

Arte y antropología en la Argentina / Marta Penhos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2020. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1398-27-0

1. Arte. 2. Antropología. 3. Argentina. I. Título. CDD 306.47

A los fines de lograr una publicación fiel respecto a la edición impresa, en este pdf se repusieron líneas y páginas faltantes en el pdf original

# ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA



Fondo para la Investigación  
del Arte Argentino



# ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA

VIII PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS  
AÑO 2004

PRIMER PREMIO:

**Marta Noemí Penhos**

Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX

SEGUNDO PREMIO:

**Carlos Eduardo Masotta**

Representación e iconografía de dos tipos nacionales.  
El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930

MENCIONES ESPECIALES:

**Mariano Oropeza**

Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas

**Sandra Bendayán, María Inés Rodríguez Aguilar, Miguel Ruffo y María Spinelli**

Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961).

¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?

JURADO:

Lic. Ticio Escobar, Dr. José A. Pérez Gollán y Dr. Rodolfo Raffino



## ÍNDICE

- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas  
*Presentación*
- 13 Ticio Escobar  
*Introducción*
- 15 Martha Noemí Penhos  
*Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.*
- 65 Carlos Masotta  
*Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930.*
- 115 Mariano Oropeza  
*Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas.*
- 143 Sandra Bendayán, María Inés Rodríguez Aguilar, Miguel Ruffo y María Spinelli  
*Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?*
- 217 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas. 1997-2004



## PRESENTACIÓN

Fundación Espigas y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, FIAAR, tienen como misión conjunta promover el desarrollo científico de los estudios históricos del arte en nuestro país, llevar a cabo investigaciones correspondientes a esta área, difundiendo sus resultados a través de publicaciones especializadas.

Con el fin de ampliar el apoyo a la comunidad de investigadores, se creó en 1997 el premio a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, patrocinado primero por la empresa Telefónica y a partir del 2002 por la Fundación Telefónica, quienes comprendieron la importancia de la investigación en esta área.

En forma ininterrumpida se celebraron anualmente ocho concursos sobre distintos períodos y temas de nuestro arte, variando de acuerdo al crecimiento del campo de la investigación en la Argentina.

Con jurados diversos, de criterio plural y prestigioso en el medio académico local e internacional, permitió que a nuestra convocatoria se presentaran numerosos trabajos provenientes de distintos lugares del país.

Correspondiente a la edición del Premio del año 2004, dedicado a las vinculaciones entre “Arte y Antropología en la Argentina”, tenemos el agrado de presentar los trabajos que merecieron el primer y segundo premio así como los que obtuvieron las menciones especiales.

El primer premio fue otorgado a la Dra. Marta Noemí Penhos por su trabajo *Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX*; el segundo premio al Lic. Carlos Eduardo Masotta por su trabajo *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930*; y las menciones especiales al Lic. Mariano Oropeza por su trabajo *Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas* y a la Lic. Sandra Bendayán, Lic. María Inés Rodríguez Aguilar, Lic. Miguel Ruffo y Lic. María Spinelli por el trabajo *Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?*

Estos trabajos, desde diversas perspectivas, ponen de relieve la relación entre la antropología y la producción artística, sobre todo en la primera mitad del siglo XX.

Nuevamente se convoca a participar del jurado a destacadas personalidades internacionales como el Lic. Ticio Escobar que junto al Dr. José Pérez Gollán y el Dr. Rodolfo Raffino, han tenido la ardua tarea de definir a los trabajos premiados.

La publicación de los mismos se suman a los que ya forman un corpus crítico e indispensable en la historiografía del Arte Argentino.

Agradecemos a Fundación Telefónica por su apoyo permanente a este proyecto, al jurado, a los premiados y participantes de este consenso, el logro alcanzado.

FIAAR  
Comité Organizador  
Setiembre 2005

FUNDACIÓN ESPIGAS  
**Mauro Herlitzka**  
Presidente del Consejo de Administración

## INTRODUCCIÓN

Esta octava edición del Premio del Fondo para la *Investigación del Arte Argentino*, de la Fundación Espigas, ha seleccionado como eje temático el cruce entre las disciplinas del arte y la antropología en la Argentina. Esta confrontación produce interferencias, desplazamientos y encuentros interesantes. Por un lado, obliga a pensar el arte no como lenguaje, circuito formal autónomo, sino como discurso, sistema pragmático abierto al cuerpo social. Por otro, fuerza a la antropología a pensar el valor estético de prácticas tradicionalmente desvinculadas de su dimensión expresiva: ajenas al brillo de la forma. Así, el pensamiento acerca de la alteridad se complejiza en un doble frente y exige posiciones incómodas a veces, pero fecundas en su esfuerzo por repensar desde el límite y su transgresión: desde el *in between*, el espacio intermedio que se abre, híbrido, transdisciplinadamente para ensayar nuevas miradas sobre la producción simbólica de las sociedades.

Ubicadas ante este desafío, las obras premiadas coinciden en la consideración de la identidad no como una esencia que precede a la historia, sino como un constructo, una tarea laboriosa de autoimaginación que supone procesos de elaboración de la memoria colectiva y de diseño de proyectos conjuntos. Así concebidas, las identidades son buenas proveedoras de imágenes, aquellas que precisan los colectivos para reconocerse en ellas. Y son buenas constructoras de artificios: los necesarios para alegar en pro del contrato social. Por eso, la producción de arte se encuentra signada por retóricas particulares: por estilos característicos de sectores, localidades o comunidades específicas. Pero esa producción también se encuentra nutrida de la energía que activan las identidades en su tarea de auto-representarse. La cohesión social obedece a razones oscuras que no coinciden exactamente con la pura lógica de integración de los diversos sectores en juego: hay un excedente de significación que se trama más allá del puro juego de los intereses colectivos. Es ahí donde opera el arte.

El arte siempre surge en el borde, en el extremo crispado de experiencias que precisan nombrar más de lo que pueden, explicar lo inexplicable, decir lo que no está. Disloca, por esa razón, una lectura funcionalista de lo social. Y permite aproximaciones sesgadas, crecidas en los intersticios de la antropología tradicional, en sus pliegues y entrelíneas, en su otro lado, quizá.

La concepción no metafísica de lo identitario permite comprender el arte no sólo como ámbito de formas expresivas, sino como terreno de disputa de lugares propios de subjetividad y enunciación. Y promueve la crítica de lo nacional, lo regional o lo étnico concebidos como sustancias. Los trabajos premiados no suponen un Ser Nacional o Comunitario ubicado por detrás de la historia: trabajan la contingencia de diversos proyectos colectivos, las

maneras específicas en que los mismos construyen las formas en las que se sienten representados (parcial, provisoriamente siempre) y las marcas que estas formas generan en el tejido social, así como el impulso que ellas imprimen al devenir histórico. (Impulso que nunca será lineal; que a menudo retrasa, desvía o disloca el curso de aquellos proyectos).

Pero concebir así la producción estética requiere el concurso de otras epistemes: los trabajos no sólo transcurren en los caminos de la antropología y el arte, sino que entrecruzan figuras, argumentos y razones provenientes de otras disciplinas, como la historia, los estudios culturales, la filosofía y la sociología. Y este entretejido promiscuo vuelve a dinamizar y a complejizar los temas: a impedir su clausura, a habilitar circuitos múltiples de inscripción y de lectura.

Los trabajos premiados movilizan estas cuestiones en el escenario argentino de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un momento a caballo entre dos siglos cuando se configura conflictivamente el imaginario a la Nación a partir de tensiones que nunca serán resueltas definitivamente: la oposición que opone lo nacional a lo internacional (civilización vs. barbarie) a lo local (el problema del tipicalismo), lo latinoamericano (el mito del latinoamericanismo, como proyección a escala regional del mito nacionalista) o lo moderno (figura lineal del progreso).

A partir de diversas estrategias discursivas, los ensayos premiados promueven la desconstrucción de esas oposiciones fijas: el cuestionamiento de una visión binarista del conflicto, concebido éste por encima de las prácticas sociales. Las diversas oscilaciones entre uno y otro término, el constante pendular de sus posiciones inestables, es bien aprovechado por los estudiosos que participaron en este concurso no para analizar diversos casos referidos a la conformación de formas expresivas de lo social. Pero, también, para explorar las posibilidades que acerca la contingencia de esas formas y entender el arte como espacio que desajusta el contorno cerrado de lo social para permitir imaginar, fugazmente, propuestas conjuntas de sentido.

**Ticio Escobar**

*Asunción, mayo de 2005*

PRIMER PREMIO

**MARTA NOEMÍ PENHOS**

FRENTE Y PERFIL

UNA INDAGACIÓN ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS PRÁCTICAS  
ANTROPOLÓGICAS Y CRIMINOLÓGICAS  
EN ARGENTINA A FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

MARTHA PENHOS (BUENOS AIRES, 1955)

Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires.

Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Historia del Arte Americano I (colonial) en la Facultad de Filosofía y Letras, y tiene a su cargo seminarios sobre problemas historiográficos del arte americano y sobre la relación entre arte y antropología en la misma facultad. Ha dictado cursos y conferencias en instituciones públicas y privadas del país y del exterior. Sus investigaciones centradas en las representaciones plásticas y literarias del territorio y la población sudamericanos en los siglos XVIII y XIX, y sobre aspectos de la historiografía del arte del período colonial, buscan contribuir a la construcción de nuevas interpretaciones acerca de la percepción y valoración de la naturaleza, los hombres y la producción cultural americanos en el pasado.

---

Este texto deriva de una investigación llevada a cabo hace casi una década, dentro de una pesquisa sobre la imagen del indio en la Argentina del siglo XIX. Más tarde mis intereses viraron hacia otros temas y otros periodos, aunque siempre vinculados con una preocupación por desmontar los procedimientos por medio de los cuales se construyen las representaciones de los espacios y habitantes americanos. Quiero agradecer a autoridades y personal del Archivo General de la Nación, del Museo Etnográfico, y del Museo Policial, reservorios en los que desarrollé mi trabajo en aquel tiempo, y a Oscar Terán, cuyas observaciones sobre la monografía que escribí para su seminario sobre el positivismo en la Argentina fueron sumamente fructíferas. Mi reconocimiento es también para los miembros del jurado del VIII Premio Telefónica, Ticio Escobar, José Pérez Gollán y Rodolfo Raffino, y para Mauro Herlitzka y todos quienes en Fundación Espigas, Fundación Telefónica y FIAAR apuestan año a año por el estímulo y el apoyo a la investigación en el campo de la teoría y la historia del arte.

## INTRODUCCIÓN

Desde sus comienzos, a mediados del novecientos, el daguerrotipo, y poco después la fotografía, fueron saludados como avances significativos del conocimiento humano. No pocos vieron en ellos los medios que garantizaban, finalmente, la captación objetiva de la realidad en imágenes. En un texto temprano de 1840, Edgar Allan Poe daba cuenta de esta admiración: “el instrumento mismo [la cámara] debe ser considerado como el más importante y, tal vez, el más extraordinario logro de la ciencia moderna”, y agrega más adelante que un examen microscópico realizado a una obra de arte hace desaparecer toda apariencia de naturaleza, mientras que si se somete a un daguerrotipo al mismo examen sólo se descubre “la más absoluta verdad, la más absoluta identidad de aspecto respecto de la cosa representada”.<sup>1</sup> Si bien ésta no fue la única reacción que provocó el invento de Daguerre y Niepce, debemos tomarla como una de las más extendidas. Por otra parte, nos pone en la pista de uno de los aspectos que consideraremos aquí, es decir la fotografía como superación de una vieja aspiración del arte: ser prueba de verdad.

En efecto, la “ciencia moderna” sólo es uno de los progenitores de la fotografía. En el campo de las artes plásticas, su aparición coincidió con las crecientes exigencias de un público cada vez más vasto que, apoyado en una crítica combativa y audaz, pedía a las obras fidelidad respecto de la realidad. Precisamente, este origen híbrido de la fotografía —a la vez arte, ciencia, y también industria—<sup>2</sup> es el que otorga a sus resultados un carácter verosímil y objetivo que sobrepasa lo alcanzado por la sospechada imagen pintada y aún por aquellas derivadas de distintas técnicas de grabado. Además, la fotografía demostró muy pronto ser capaz de utilizar la herencia pictórica occidental, sobre todo en lo que se refiere a la adopción de modelos compositivos e iconográficos, sin renunciar por ello a su afán de registro científico. Aaron Sharf, y también Annateresa Fabris, han demostrado que, si bien los pioneros como Niepce, Daguerre y Talbot destacaron en sus escritos el aspecto científico del invento, mostraron por medio de sus experiencias concretas una fuerte dependencia de los cánones consagrados del

<sup>1</sup> Cit. en J. M. Rabb, *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*, New Mexico, University of New Mexico, 1995, pp. 4-5. La traducción del inglés es nuestra.

<sup>2</sup> Es imposible agotar aquí la bibliografía sobre estas relaciones, por lo que sólo anotaremos la que ha resultado significativa para este trabajo. Una interpretación del papel de la fotografía en el marco de una historia general de las imágenes, en M. Brusatin, *Historia de las Imágenes*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, pp. 97-107. Acerca del problema de la fotografía como lenguaje, sobre todo Roland Barthes, “La imagen. El mensaje fotográfico”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1970. Walter Benjamin ha contribuido a la reflexión sobre el impacto de la fotografía como medio de reproducción de imágenes en “El arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Eco, revista de la cultura de Occidente*, n° 95, vol. 16, Bogotá, 1968. Sobre la relación de origen entre arte y fotografía, sigue siendo muy útil el libro de Aaron Sharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1982, que además incluye el tema de “la fotografía como industria” (p. 44); respecto de la compleja matriz científica, artística e industrial, ver Annateresa Fabris, *Fotografía. Usos e funciones no século XIX*, São Paulo, EDUSP, 1991, pp. 9-15; y acerca de la reproducción fotográfica al servicio de una “lógica del progreso”, J. Rosen, “The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth Century France”, en *Art Journal*, n° 4, vol. 46, Winter 1987.

repertorio pictórico.<sup>3</sup> No es casual que quien da a conocer el nuevo procedimiento en París haya sido François Arago, director del Observatorio, notorio hombre de ciencia y diputado republicano, así como conocido partidario de las ventajas de la reproducción industrial. Arago consagró el equívoco origen de la fotografía, destacando las posibilidades que abría para artistas y científicos, y su capacidad para contribuir “al progreso del arte y la ciencia”.<sup>4</sup> Sin embargo, las relaciones de la fotografía con sus dos referentes originarios no corrieron parejas. Si en el ámbito de la ciencia encontró un campo fértil de aplicación y pocas resistencias, con el sistema de las artes plásticas mantuvo una pulseada hasta finales del siglo XIX, por más que sus partidarios intentaran disuadir de sus reparos sobre todo a los retratistas, temerosos de los logros de la fotografía respecto del parecido con el modelo.

Una de las claves del impacto de la nueva técnica en la sociedad decimonónica hay que buscarla en la identificación de la fotografía con la verdad. Susan Sontag afirma que “la fotografía no puede deslindarse del todo del modelo, apelando así a una pretensión de verdad que la pintura jamás podría tener. [...] pese a todos los cambios históricos que la revelan como una práctica independiente del valor testimonial, establece un compromiso con la verdad del objeto que representa...”.<sup>5</sup> Por su parte, Barthes apunta que “la imagen [fotográfica] no es real, pero es el *analogon* perfecto de la realidad”.<sup>6</sup> La verdad, con un valor indiscutible para el pensamiento occidental hasta la Ilustración, entra en crisis a partir de Kant y se discute su homologación con la realidad. Para el positivismo y las corrientes científicas de la segunda mitad del novecientos, el fenómeno kantiano, que es lo único que se puede conocer, pasa a ser la verdad. Lejos de poseer un valor preexistente o metafísico, adquiriría entidad por medio de su comprobación por vía de los sentidos. La fotografía podía convertirse, en este marco, en un instrumento privilegiado. Para plasmar la realidad en imagen ya no había que recurrir a la intervención franca de la mano del artista, sino confiar en la relación entre el ojo y el objetivo de la cámara.<sup>7</sup> Esta máquina colocada frente a la cosa o a la persona cuya imagen va a registrar, en una relación directa o inmediata, otorgaba a sus productos un carácter fuertemente persuasivo:<sup>8</sup> la evidencia material de los hechos.

Por otra parte, la verdad había sido por siglos uno de los fines del arte. En el campo de la literatura del XIX, la apelación a la fotografía aparece con un valor positivo. En la década de 1860, ya consagrada la fotografía sobre papel, ciertos escritores fueron considerados por la crítica como “fotográficos”, en reconocimiento a su credibilidad.<sup>9</sup> Sin embargo, en el

<sup>3</sup> A. Sharf, cit., pp. 26-31; A. Fabris; cap. “A fotografia e o sistema das artes plásticas”.

<sup>4</sup> F. Arago, presentación ante la Academia de Ciencias de París en 1839, cit. en A. Sharf, cit., p. 28.

<sup>5</sup> En P. Cortés Rocca y M. López (comp.), *Fotografía*, Buenos Aires, Ed. Ars, 1995, p. 18.

<sup>6</sup> R. Barthes, “La imagen...”, cit., p. 13.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, “El arte...”, cit., p. 474.

<sup>8</sup> Sontag ha señalado que “una fotografía” —cualquier fotografía— parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos”, en P. Cortés Rocca y M. López, cit., p. 18.

<sup>9</sup> Ver J. M. Rabb, cit., Introduction, p. xxviii. Algunos de los autores que fueron comparados con fotógrafos son Emile Zola (p. 93) y Anton Chejov (p. 107).

ámbito de las artes plásticas, el mismo adjetivo podía ser usado en forma despectiva, como sinónimo de mecanicismo y falta de creatividad.<sup>10</sup>

En nuestro medio, las primeras noticias sobre el daguerrotipo se conocieron por medio de las cartas de Florencio Varela y Mariquita Sánchez, quienes daban cuenta de la novedad desde Montevideo, llamándola “maravilla”. En sus testimonios pusieron de relieve los mismos aspectos que llamaron la atención de europeos y norteamericanos. A Mariquita le asombraban la “perfección y exactitud que no sería posible obtener de otros modos”.<sup>11</sup> Varela, en tanto, en un artículo de *El Correo* relataba su propia experiencia, precedida de una historia del invento para la cual se valió de noticias aparecidas en diarios franceses, y del informe de Arago a la Cámara de Diputados. Estaba convencido de que su minuciosa descripción del funcionamiento de la técnica fotográfica era un servicio “para los amantes del arte y de las ciencias”. Elogiaba el invento de Daguerre, que se presentaba “con una verdad y un primor que desafían al pincel más delicado, al más pulido buril”.<sup>12</sup> Aparece aquí, entonces, la ecuación fotografía=verdad, así como prometedoras, aunque no muy claras aún, relaciones de la nueva técnica con la ciencia y el arte. Gregorio Ibarra, quien poseía un reconocido taller de litografía en Buenos Aires, al anunciar la incorporación del servicio fotográfico, no dudó en definirlo como “un ramo de las bellas artes”, a la vez que destacó su capacidad para “fijar sobre una lámina de plata la imagen de cualquier objeto, con la exactitud del buril más delicado”.<sup>13</sup>

El debate sobre las relaciones del arte con la fotografía, y más precisamente en torno al tema de la captación fiel de la realidad, fue intenso, tanto en Europa como en América, y sus ecos se escuchaban aún en las primeras décadas del siglo xx. En 1904, un largo artículo periodístico firmado por E. Gómez Carrillo exponía la cuestión al público de Buenos Aires. El autor, que se hallaba en París, defendía el status artístico de la fotografía y, tras densas argumentaciones, concluía con que “la fotografía acaba de entrar a formar parte de las bellas artes”.<sup>14</sup>

El propósito de este trabajo no es, sin embargo, ahondar en el interesante terreno de las relaciones entre arte y fotografía en nuestro país, sino estudiar aspectos de la utilización de la imagen fotográfica, ligados al desarrollo de la antropología y la criminología durante las últimas décadas del siglo xix y las primeras del xx. La ecuación fotografía=verdad juega a este respecto un importante papel, así como el uso de la fotografía en su vinculación con rasgos del pensamiento de la época. Se presentará un *corpus* conformado por fotos tomadas a indios y delincuentes, y en particular aquellas que siguen la tipología de frente y perfil.

<sup>10</sup> Por ej. pueden verse las críticas al Salón de París de 1855, en las que el mote de “fotográfico” no destacaba precisamente las buenas dotes de un pintor, en A. Sharf, cit., p. 99. Para Benjamin, la reacción más importante del campo de las artes plásticas ante la fotografía se formuló en la teoría del arte por el arte, cit., p. 482.

<sup>11</sup> Carta de Mariquita Sánchez a su hijo Juan Thompson, 25 de febrero de 1840, cit. por J. Gómez, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución 1840-1899*, Buenos Aires, 1989, p. 36.

<sup>12</sup> *El Correo*, Montevideo, 4 de marzo de 1840, cit. por J. Gómez, cit., p. 31.

<sup>13</sup> *La Gaceta Mercantil*, 16 de junio de 1843, cit. por J. Gómez, cit., p. 38.

<sup>14</sup> En *La Nación*, 18 de abril de 1904, p. 4, c. 4-7. Aspectos de la polémica acerca de si la fotografía es o no un arte, W. Benjamin, cit., p. 486.

Consideramos que las fotografías de indios condensan elementos que la sociedad blanca necesitaba preservar a través de la imagen: indumentaria, ambiente y temperamento de los indios, que si en su época fueron considerados datos objetivos que aportaban al conocimiento antropológico, hoy pueden ser valorados como huellas de las creencias, actitudes y sentimientos de los blancos acerca de los diferentes grupos indígenas. Como expresa Ana Verde, en nuestro tiempo “no cuenta tanto la intencionalidad etnográfica en su obtención [de las fotografías], cuanto cómo son usadas para informar culturalmente. En suma, cómo fueron construidas y percibidas”.<sup>15</sup> De una manera similar pueden ser entendidas las tomas a delinquentes, en la medida en que nos proveen de pistas para reconstruir la percepción de la criminalidad por parte de esa misma sociedad.

Respecto de la tipología de frente y perfil, creemos que estaría fuertemente relacionada con la necesidad de observar e identificar a ciertos sujetos devenidos en objetos de estudio, situación ésta que marcaría un desplazamiento desde la descripción y la imagen románticas, cercanas a la creación de personajes.

Veamos primero en qué trama ideológica y cultural se insertan estas imágenes.

## ORDEN Y PROGRESO

La asociación entre fotografía y verdad se vincula con los pilares del pensamiento positivista: orden y progreso. Ya Comte había dividido su Sociología en dos partes principales: la estática social, encaminada a descubrir las leyes que rigen las condiciones de la vida humana bajo un *orden* determinado; y la dinámica social, un intento por develar el sistema del movimiento gradual de la sociedad, es decir del *progreso*. Para las corrientes posteriores, la ley del progreso se convierte en un hecho universal. Spencer concebía el desarrollo de la existencia humana en todas sus manifestaciones como un hecho en permanente desenvolvimiento, en el que la *evolución* equivale a progreso.

En tanto la fotografía colaboraba con el esclarecimiento de la verdad, evidenciaba la existencia de los hechos –únicos objetos de la ciencia y la filosofía- y con ellos, de un orden universal. A la vez, ponía un escalón más en el ascendente y pujante camino del progreso y el conocimiento. Ya Varela, en el artículo antes citado, aseguraba que “el misterioso aparato vino a satisfacer la curiosidad ansiosa de los que tienen fe en los progresos del espíritu humano, sin reconocer las barreras que le detengan”.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ana Verde Casanova, “Fotografía y discurso antropológico. Inuit en Madrid, 1900”, en *Anales del Museo de América* 1, Madrid, 1993, p. 86.

<sup>16</sup> J. Gómez, cit., p. 30. Acerca del valor de la fotografía histórica y antropológica en la actualidad, ver Joanna C. Scherer, “The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry”, en Elizabeth Edwards, *Anthropology & Photography. 1860-1929*.

La asociación fotografía-progreso aparecía referida así a su mismo carácter de invento prodigioso. Pero más allá del entusiasmo de los románticos en el exilio, unos años más tarde el acento estará puesto en el *uso* de la imagen como registro incontrovertible del progreso. En 1857, el italiano Antonio Pozzo fotografió la inauguración del primer ferrocarril argentino en su recorrido de 10 km. entre lo que hoy es Plaza Lavalle y Floresta. En 1871, la técnica fotográfica es consagrada en su doble aspecto científico: como índice del progreso al que había llegado nuestro país, en una sección destinada a mostrar sus logros en la Exposición Nacional Industrial organizada por Sarmiento en Córdoba; y como instrumento de registro preciso en el marco de la inauguración del Observatorio en la misma provincia, cuya dirección Sarmiento confió al reconocido astrónomo norteamericano Benjamin Arthrop Gould. Este impulsó la contratación de un fotógrafo especializado, con el objeto de realizar fotografías de las estrellas australes que servirían como material para estudios posteriores. A pesar de que el proyecto tropezó con algunas dificultades –la rotura de un delicado objetivo traído de E.E.U.U., y problemas para hallar un fotógrafo capacitado para el fin que se deseaba– finalmente en 1875 Gould logra obtener tomas de la luna y seis grupos de estrellas.<sup>17</sup> Dos años más tarde, con motivo de los premios otorgados al Observatorio y al mismo Gould por sus fotos astronómicas en la Exposición de Filadelfia, el norteamericano pronuncia un discurso en el que explica minuciosamente el origen y desarrollo de la técnica, y los logros alcanzados en Argentina.<sup>18</sup> A partir de entonces, la fotografía demostró que podía ocupar un lugar de privilegio al servicio de las ciencias argentinas.

Las ciencias naturales conocieron, desde 1870, un inusitado desarrollo que transmitió, a favor de la tesis positivista de la unidad de todas las ciencias, muchos de sus esquemas a las disciplinas sociales. Las reiteradas metáforas y comparaciones biologicistas que se hallan en los ensayos de intelectuales influidos por el positivismo demuestran en parte la fuerza de esa transmisión. Ricaurte Soler asegura que en nuestro país el impulso de la biología y la medicina son anteriores a la afirmación del positivismo, y que éste encontró un campo ya fertilizado por las ciencias naturales.<sup>19</sup> Para Oscar Terán, el positivismo latinoamericano penetró profundamente a través de las “prácticas psiquiátricas, criminológicas y del derecho penal”, a la vez que contribuyó a una evidente “medicalización” de sus concepciones sociales.<sup>20</sup> Un buen ejemplo de la unidad metodológica de las ciencias preconizada por el positivismo la hallamos en la *Criminología* de José Ingenieros (1912), quien define la sociología como una ciencia natural, y postula la adscripción de esta disciplina a los métodos y criterios propios de las ciencias biológicas.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> J. Gómez, cit., pp. 85 y 88.

<sup>18</sup> En *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, tomo IV, Buenos Aires, 1877, pp. 316-319.

<sup>19</sup> Soler analiza además la relación entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, hallando la impronta biologicista en la psicología y la sociología de las últimas dos décadas del siglo XIX, ver *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 59-62.

<sup>20</sup> O. Terán, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 13 y 23.

<sup>21</sup> J. Ingenieros, *Criminología*, Buenos Aires, Penitenciaría Nacional, 1911, pp. 267-268.

La capacidad de la fotografía para mostrar los datos de la realidad la vinculan con prácticas científicas basadas en la observación, la experimentación y el registro de los hechos y las relaciones entre ellos. En 1876, en ocasión de la segunda exposición organizada por la Sociedad Científica Argentina, la sección destinada a la tipografía, la telegrafía y la fotografía, obtuvo una gran repercusión. El jurado, integrado entre otros por Estanislao S. Zeballos, otorgó el primer premio a un álbum fotográfico de retratos y vistas del brasileño Christiano Junior, quien completó su muestra con fotos de pacientes de elefantiasis y otras enfermedades semejantes. Estas últimas fueron donadas al archivo de la Sociedad. El segundo premio fue otorgado a una serie de vistas topográficas. Además del entusiasmo de parte de los miembros de la entidad por la aplicación de la fotografía al registro de diversos aspectos explorados por la ciencia, conviene tener en cuenta que aún en el caso de tomas pintorescas o de retratos, la intención de los fotógrafos estuvo siempre cerca de la idea de plasmación objetiva. El mismo Christiano Junior, al anunciar un proyecto que incluía tomas de todo nuestro país, expresaba que “la República Argentina no tendrá una piedra, ni un árbol histórico desde el Atlántico a los Andes que no se haya sometido al ojo verificador de la cámara oscura”.<sup>22</sup>

En 1880, la cámara fotográfica y el laboratorio portátil de Arturo Mathile, profesional contratado por Zeballos para acompañarlo en su reconocimiento de los territorios del sur, fueron considerados junto con los barómetros, termómetros, e instrumentos topográficos, como parte del “equipo científico” de la expedición, y este status fue plasmado en una imagen que acompañó la publicación de *Viaje al País de los Araucanos*.<sup>23</sup>

## DESORDEN Y ATRASO

Entre muchos intelectuales argentinos parece haber tenido un fuerte predicamento la concepción organicista de la sociedad, en la que cada miembro tiene asignado un lugar y una función. El esquema spenceriano –aunque cuestionado en ciertos aspectos por algunos de nuestros pensadores–<sup>24</sup> implica la búsqueda de una estructura social equilibrada. Sin embargo, en la sociedad argentina aparecieron bien pronto inquietantes indicios de desorden. El conjunto de fotografías del que vamos a ocuparnos se relaciona estrechamente con la preocupación que expresaron dirigentes e intelectuales por miembros de la sociedad que no tenían espacio ni función o, más bien que cumplían funciones negativas. Frente a la voluntad

<sup>22</sup> J. Gómez, cit., p. 92. Sobre la obra de Christiano Junior ver también Luis Priamo et al., *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior, 1867-1883*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002.

<sup>23</sup> E. S. Zeballos, *Viaje al país de los araucanos (1880)*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 23.

<sup>24</sup> Soler ha mostrado en qué medida pensadores como Ingenieros y Bunge se apartan de la concepción biológico-mecanicista de Spencer, cit., pp. 167-197.

normalizadora y homogeneizante, los hechos mostraban la existencia de factores desestabilizantes del equilibrio social. El interés por la psiquiatría y la criminología, así como el desarrollo de la antropología, traducen sin duda aquella preocupación por lo *otro*, por aquello que cae en los márgenes del orden. Soler ha señalado la temprana difusión del positivismo en la Argentina, a partir de las teorías de Lombroso<sup>25</sup> y su *Archivio di Antropologia Criminale*, que se comienza a publicar en Italia en 1879. Al respecto Eugenia Scarzanella realiza un interesante análisis de la incidencia de las ideas lombrosianas en el campo policial y judicial y en las políticas inmigratorias argentinas. Esta autora detecta además una reactivación de esas ideas en Italia viabilizadas por el fascismo, con incidencia también en la Argentina.<sup>26</sup>

No sólo los intelectuales de nuestro país recibieron el influjo de la corriente criminológica italiana. Podemos pensar en una circulación de mayor alcance, si tenemos en cuenta la aparición de artículos periodísticos en los que, aún en 1902, por tomar un ejemplo, la figura de Lombroso sigue siendo un referente de interés.<sup>27</sup> Las disputas entre Lombroso y sus críticos tienen eco casi inmediato en nuestro medio. En 1908, una semblanza de Enrico Ferri redactada por Horacio Areco, miembro del Instituto de Criminología, incluye una explicación del origen y desarrollo de la moderna criminología, así como las distintas líneas teóricas vigentes en el momento. Además, el autor rescata la figura del italiano, y nos pone en la pista de la estela dejada por la “ciencia criminológica” en la Argentina: los “estudios [de Ferri] han tenido tanta influencia en nuestra cultura científica, encontrando comentaristas y continuadores distinguidos como Osvaldo Piñero, Rodolfo Rivarola, José María Ramos Mejía, José Ingenieros, Luis María Drago, Antonio Dellepiane, Antonio Ballvé, Juan Vucetich y otros...”<sup>28</sup> El mismo Ingenieros, en su *Criminología*, da cuenta de un conocimiento amplio y actualizado sobre la disciplina. Si bien la primera edición es de 1912, muchos de los artículos que integraron el volumen fueron escritos entre 1899 y 1902. El tema de la anomia y la exclusión social, la idea de que ciertos sectores de la sociedad deben ser controlados, aparece precisamente en el prefacio de este texto, en el que Ingenieros explica que el “nuevo derecho” busca “la realización progresiva de un vasto programa de defensa social contra el delito...”. En otras palabras, “asegurar la máxima defensa contra los individuos peligrosos, permitiendo la máxima rehabilitación de los readaptables a la vida social”.<sup>29</sup> Terán ha indicado el papel de este tema en el pensamiento de Ingenieros, en tanto traza líneas divisorias y jerárquicas entre minorías ilustradas, “multitudes honestas y mediocres que encarnan ver-

<sup>25</sup> R. Soler, cit., pp. 153-156.

<sup>26</sup> Eugenia Scarzanella, *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina, 1890-1940*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2002. Un panorama de la obra de Lombroso en el libro de su hija Gina, *Cesare Lombroso, su vida y su obra*.

<sup>27</sup> Ver “Lombroso y el espiritismo”, por Jules Bois, en *La Nación*, 2 de febrero de 1902, p. 5, c. 5-6; “El hombre de genio y el hombre medio”, por Cesare Lombroso (especial para *La Nación*), en *La Nación*, 28 de marzo de 1902, p. 3, c. 1-2.

<sup>28</sup> Horacio Areco, *Enrique Ferri y el positivismo penal*, Buenos Aires, 1908, pp. 38-39.

<sup>29</sup> J. Ingenieros, cit., pp. 263-264.

daderos bastiones del orden y, por fin, las minorías patologizadas del delirio y el delito...”, integradas por “el universo de la locura y la criminalidad, pero también del parasitismo y la inferioridad racial de los hombres ‘de color’”.<sup>30</sup>

Si la criminología y la psiquiatría cubrían el interés por los índices del desorden y las zonas patológicas de la sociedad, la antropología focalizaba la atención en otros márgenes, los del atraso. El criminólogo francés Emile Laurent consideraba las enseñanzas de la etnografía y la etnología como fundamentales para el desarrollo de la antropología criminal. De hecho, nos recuerda, Lombroso elaboró su discutida teoría del atavismo vinculando al delincuente con el hombre salvaje y considerando el crimen como “el retroceso al estado primitivo y bárbaro de nuestros primeros antepasados”.<sup>31</sup>

En Argentina, la antropología conoció un importante impulso a partir de la década de 1880, siempre en consonancia con el desarrollo de las ciencias naturales. Nombres como los de Francisco P. Moreno, Estanislao S. Zeballos, Florentino Ameghino, y algo después Samuel Lafone Quevedo, se ligan con los de Eduardo Holmberg y Germán Burmeister. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la presencia de europeos como Herman ten Kate, Robert Lehman-Nitsche y Eric Boman también fue clave para la organización académica de la antropología y el aumento de las colecciones. Esto se acompañó de un viraje en la percepción y representación de los indígenas por parte de la sociedad blanca. Una vez sometidas las tribus del sur, sus miembros ya no aparecen tanto como vehículos del terrorífico peligro de los malones, y lentamente pasan a ser considerados como objetos de estudio. La percepción romántica, que mezclaba en proporciones variables repulsión y admiración por el jinete de las pampas, va cediendo poco a poco frente a la voluntad de posesión e investigación ‘objetiva’ de los indios. Tal vez el pico más alto de la representación romántica del indio en la plástica aparezca en “La vuelta del malón”, el óleo de Ángel Della Valle de 1892, que tan exhaustivamente ha estudiado Laura Malosetti Costa.<sup>32</sup>

Este interés científico en los indígenas de nuestro país aparece ya con fuerza desde el último tercio del siglo XVIII, si prestamos atención a los avances de la etnografía en la Expedición Malaspina,<sup>33</sup> y más tarde en la obra de los viajeros, como el naturalista francés Alcide D’Orbigny. En un punto de su relato previo al viaje a la Patagonia, D’Orbigny, quien viajó por Sudamérica entre 1826 y 1833, expresa su curiosidad por conocer a las distintas tribus del sur, y su objetivo de “fijar de manera positiva la verdadera línea de demarcación entre todos

<sup>30</sup> O. Terán, cit., pp.65-68.

<sup>31</sup> Emile Laurent, *La antropología criminal y las nuevas teorías del crimen* [1905], Biblioteca Sociológica Internacional, Barcelona, Henrich, 1905, pp. 13 y 44.

<sup>32</sup> Ver L. Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, Cap. VII.

<sup>33</sup> Sobre el tema pueden consultarse entre otros Fernando Monge Martínez, *La contribución a la etnología americana y oceánica de las expediciones científicas españolas: la expedición Malaspina (1789-1794)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991; Marisa González Montero de Espinosa, *La Ilustración y el hombre americano: descripciones etnológicas de la Expedición Malaspina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

esos terribles indígenas...”. Enseguida enumera otras áreas de estudio: “Debía hallar animales nuevos... La botánica me prometía cosechas no menos abundantes... La geografía y la geología iban a ofrecerme [...] datos nuevos para la ciencia”.<sup>34</sup> Indios, animales y plantas quedaban homologados bajo esta mirada interesada.

A fin de siglo, el destino de los indígenas, sellado por las leyes de la supervivencia del más apto, se percibió como un hecho más en la inevitable marcha del progreso. Por ello, el cuerpo de estos seres se va transformando en esqueleto, y su existencia, como índice de atraso, en datos para construir una prehistoria local. Sarmiento es quien expresó esto último con claridad: los indios son “nuestros padres prehistóricos, a quienes hemos detenido en sus peregrinaciones y en su marcha casi sin accidentes...”. La intervención del hombre blanco como motor de la historia es determinante, pues “la raza aria [es] la que piensa, discurre, cambia, medita y analiza”.<sup>35</sup>

El pasaje del personaje romántico al objeto científico parece evidenciarse en la práctica de profanación de tumbas en busca de restos útiles para la investigación.<sup>36</sup> Charles Darwin, durante su viaje en el *Beagle*, realizó una excavación de este tipo en territorio argentino. Cuenta que “al día siguiente de nuestro regreso a bordo del *Beagle* fui con varios oficiales a saquear la antigua tumba india que había descubierto en la cúspide de una colina próxima”.<sup>37</sup> Casi cincuenta años más tarde, Francisco P. Moreno ubicaba la tumba de un indio recientemente muerto, al cual había conocido muy bien: “... y una noche de luna exhumé su cadáver, cuyo esqueleto se conserva en el Museo Antropológico de Buenos Aires; sacrilegio cometido en provecho del estudio osteológico de los tehuelches”.<sup>38</sup> Hacia la misma época, Zeballos llegaba a enorgullecerse: “... y hasta los cráneos de Callvucurá y de Mariano Rosas, los dos grandes generales de Tierra Adentro, exhumados solemnemente por Levalle y por Racedo, vienen a formar parte de mi colección histórica...”.<sup>39</sup> En otro texto, Zeballos narra una expedición que llevó a cabo en busca de tumbas para desenterrar restos y, ante los reparos de un oficial que lo acompaña, responde: “Mi querido teniente... Si la civilización ha querido que ustedes se ganaran entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la ciencia exige que yo la sirva llevando los cráneos de los indios a los museos y laboratorios”.

<sup>34</sup> Alcide D’Orbigny, *Viaje a la América Meridional (1834-1847)*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1945, p. 143.

<sup>35</sup> Domingo F. Sarmiento, *Conflictos y armonías de las razas en América*, en *Obras Completas*, vol. 38, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953, p. 276.

<sup>36</sup> Ya los miembros de la Expedición Malaspina realizaron esta práctica en la costa noroeste de América, llevándose de unos enterramientos objetos y restos óseos. Sobre la representación de estos hechos en los dibujos de la expedición, ver Marta Penhos, *Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica española a fines del siglo XVIII*, cap. 6, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003; y “Desórdenes en orden. Acerca de la fidelidad de la representación y de los modelos eficaces en dibujos de la Expedición Malaspina (1789-1794)”, en AAVV, *Original-Copia... Original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005.

<sup>37</sup> Charles Darwin, *El viaje del Beagle [1831-1836]*, Barcelona, Ed. Labor/Punto Omega, 1984, p. 60.

<sup>38</sup> Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia Austral* (1879), Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997, p. 89.

<sup>39</sup> Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra* (1884), Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 54.

Tales esfuerzos científicos ven desmentida su objetividad con el remate pasional del párrafo: “La barbarie está maldita y no quedarán ni los despojos de sus muertos”.<sup>40</sup>

Por una parte la criminología, la sociología y la antropología compartían muchos aspectos teóricos vinculados con la influencia positivista y una fuerte concepción biologicista, mientras que por otra consagraron similares procedimientos metodológicos para estudiar sus ‘objetos’. Estos contactos disciplinares aparecen en un texto que Ingenieros escribió para el diario *La Nación* con motivo de su participación en el Congreso Internacional de Psiquiatría celebrado en Roma en 1905. Al comentar una investigación sobre “las clases pobres”, la compara con las llevadas a cabo por “los criminalistas modernos”, en tanto que él mismo declara haber aprovechado “los conocimientos de la antropometría, la psicología y la higiene”. Prosigue: “Conviene estudiar al pobre de carne y huesos, haciendo su estudio natural, como la zoología estudia al cisne, la botánica a la caña de azúcar y la mineralogía a la piedra pómez”. “Las clases pobres constituyen una verdadera raza atrasada dentro del medio en que viven”, define más adelante, y arriesga una propuesta basada en un “socialismo aristocrático”, ya que el mejoramiento de los pobres “sólo puede ser la obra de hombres pertenecientes a la clase considerada superior desde el punto de vista físico e intelectual”.<sup>41</sup> Nuevamente la botánica, la zoología y la sociología parecen confundirse en este movimiento de objetivación de las “clases pobres”, en el que el concepto evolucionista de “raza atrasada” no cumple un papel menor.

## IDENTIFICAR

Algo más aparece en la metodología de la antropología, la sociología, la psiquiatría y la criminología de fines del siglo XIX y principios del XX: si dentro de una sociedad que debe necesariamente adscribirse a un orden normalizado, existen de hecho elementos que escapan a él, se hace urgente la *identificación* de tales elementos para decidir acciones sobre ellos. La necesidad de separar y señalar aspectos de esas zonas oscuras es evidente en las innumerables clasificaciones propuestas por criminólogos y antropólogos para el estudio de sus ‘objetos’.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> E. S. Zeballos, *Viaje al país de los araucanos* (1880), Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 201. A lo largo de todo el texto, Zeballos da cuenta de una gran actividad excavatoria, prefiriendo claramente en sus búsquedas, los cráneos. “... y envolví en mi poncho de goma seis de los buenos cráneos de mi colección araucana ya numerosa y que un día regalaré a los museos de mi patria”, p. 264. El ajuar de los difuntos también le sirve para hacer “excelentes colecciones”, *Ibidem*, p. 202. Ver asimismo p. 283.

<sup>41</sup> Cit. por Hebe Clementi, “Ingenieros en Italia (1905)”, en *Los positivistas argentinos*. Todo es Historia, n° 173, Buenos Aires, 1981, p. 54.

<sup>42</sup> El libro cit. de Laurent, que tiene el propósito de divulgar “entre el público” las diversas teorías, contiene un buen compendio de las clasificaciones criminológicas de la época. Por su parte, Ingenieros propone en la *Criminología* su propia clasificación, p. 324. Desde un punto de vista más actual, los textos de Isidore Silver, *Introducción a la Criminología*, México, Continental, 1985, y de Osvaldo Tieghi, *Tratado de Criminología*, Buenos Aires, EUDEBA, 1989, consignan y analizan las diferentes clasificaciones.

Pero además, numerosos tratados publicados en esta época ponen foco en aspectos particulares de los márgenes. Un buen ejemplo europeo es un estudio realizado por el reconocido médico y criminalista español Rafael Salillas sobre la jerga de los delincuentes de su país.<sup>43</sup> El tema del argot va a suscitar mucho interés en Argentina, como lo demuestran las polémicas del periodo acerca del idioma nacional, las investigaciones de Ernesto Quesada sobre el lunfardo,<sup>44</sup> y las inquietudes de Ramos Mejía por la jerga callejera y los graffiti.<sup>45</sup> En el área criminológica, Antonio Dellepiane dedicó varias páginas de sus tratados de derecho penal a analizar los tatuajes y la jerga usados por los delincuentes, en relación con la teoría lombrosiana del atavismo, y tomando en cuenta sus críticas. Poco más tarde, publicó un volumen enteramente dedicado al tema.<sup>46</sup> Por su parte, Luis María Drago escribió en 1888 un libro en el que vinculaba el lunfardo de nuestros delincuentes con los distintos métodos de robo y estafa utilizados por ellos.<sup>47</sup>

El esfuerzo por penetrar en los bajos fondos y desentrañar sus códigos se muestra en un curioso tratado escrito por Fernando Ortiz, profesor de derecho en la Universidad de La Habana en los primeros años del siglo xx.<sup>48</sup> Si bien el autor declara en el prefacio que sus ideas no son racistas, ya que eso “repugnaría a sus convicciones sociológicas”, la misma amalgama que nace del título y que liga raza, prácticas culturales y criminalidad, lo desmiente. El libro mereció una carta de Lombroso en la que recomienda a Ortiz “la adquisición de datos acerca de anomalías craneales, fisonómicas y de la sensibilidad táctil en un determinado número de delincuentes y brujos, y en un número igual de negros normales”.<sup>49</sup> La tesis principal de Ortiz indicaba que la incidencia de las prácticas religiosas de origen africano (que engloba en el término “brujería”) es fundamental para identificar los aspectos más sobresalientes de la delincuencia cubana.<sup>50</sup>

Paralelamente, en el terreno de la antropología el estudio de los idiomas ‘salvajes’ conoció un importante impulso. Este es un campo en el que en la América española se realizaron contribuciones de peso durante el periodo colonial, y específicamente en nuestro país los jesuitas aportaron al conocimiento de varias lenguas indígenas. Los miembros de la Expedición Malaspina también se preocuparon por elaborar vocabularios básicos de los pueblos con los que tuvieron contacto, como es el caso de los tehuelches<sup>51</sup>.

<sup>43</sup> Rafael Salillas, *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico), con dos vocabularios jergales*. Madrid, Victoriano Suárez, 1896.

<sup>44</sup> Ver Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983; y Alfredo Rubione, *En torno al criollismo. Textos y polémicas*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

<sup>45</sup> José María Ramos Mejía, *Los simuladores del talento* (1904), Buenos Aires, Ed. Thor, 1955.

<sup>46</sup> Antonio Dellepiane, *Las causas del delito*, Buenos Aires, Imprenta Pablo Coni e hijos, 1892; y *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal*, Buenos Aires, Coni hnos, 1894.

<sup>47</sup> Luis María Drago, *Los hombre de presa*, cit. por A. Dellepiane, *Las causas...*, pp. 264-265.

<sup>48</sup> Fernando Ortiz, *Hampa afro cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Madrid, Ed. América, 1907.

<sup>49</sup> *Ibidem*, carta-prólogo de Cesare Lombroso, p. 10.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>51</sup> En su Diario, Malaspina incluyó el vocabulario que el naturalista Antonio Pineda escribió en el corto tiempo de la escala de la expedición en Puerto Deseado, ver al respecto F. Monge Martínez, cit.

En la época que estamos considerando se agudiza la necesidad de recoger y sistematizar la información disponible, ante la inminencia de desaparición física y cultural de los grupos vencidos en las campañas iniciadas en 1879 por Julio A. Roca, y que alcanzaron no sólo a las tribus del sur sino también a los indígenas que habitaban el Chaco. Los idiomas nativos fueron objeto de una intensa indagación y se publicaron varios diccionarios y vocabularios de “lengua araucana” o “pampa”. Además de la actividad de los estudiosos como el perito Moreno, hay que considerar la presencia de los militares que participaron de las campañas, algunos de los cuales organizaron y difundieron los conocimientos alcanzados en este campo, y los pusieron al servicio del dominio blanco sobre los indígenas. Un buen ejemplo es el coronel Federico Barbará, que en 1879 publicó un manual de lengua pampa para uso de los oficiales del ejército<sup>52</sup>. El mismo Zeballos, muy relacionado con la política oficial en el sur, se preocupó por consignar la etimología de cada sitio relevado y de los nombres de los indígenas con quienes había entrado en contacto<sup>53</sup>.

En este punto, debemos prestar atención a un elemento metodológico clave que muestra los estrechos contactos entre varias disciplinas. El primer paso para lograr la identificación es, sin duda, la observación. Michel Foucault ha llamado la atención acerca de una nueva concepción del cuerpo humano en la modernidad, que llevó a desplegar una serie de procedimientos para señalar, fijar y repartir espacialmente a los individuos. Esto permitía parcializar a la sociedad e identificar sus componentes, definiendo y clasificando sobre todo a aquellos que se salían de la norma, y alcanzar sobre ellos una visibilidad sin fisuras, sacando máximo provecho de los instrumentos de observación y registro<sup>54</sup>. El panóptico de Bentham que estudia Foucault es un buen ejemplo del lugar central de la observación, ya que el edificio se adaptaba para su uso como prisión, hospital, escuela, fábrica. Por su parte, al analizar la evolución del sistema carcelario en Estados Unidos, Dario Melossi entiende que la cárcel decimonónica es “un dispositivo que permite a pocos no vistos observar, escrutar, analizar continuamente a una colectividad permanentemente expuesta. Se realizan así las condiciones para que los pocos se conviertan en *científicos*; los muchos en *objetos*, en *conejillos de Indias*; y la cárcel en *laboratorio*”<sup>55</sup>.

En Argentina la creación de la Sala de Observaciones (1899), dependiente de la Policía de la ciudad de Buenos Aires, responde a esta tendencia. Al frente de la misma se designó a Francisco de Veyga, por entonces profesor de medicina legal en la Universidad. Si bien entre

<sup>52</sup> El libro de Barbará se titula *Manual o vocabulario de la lengua pampa y del estilo familiar. Para el uso de los jefes y oficiales del ejército, y de las familias a cuyo cargo están los indígenas*, ver David Viñas, *Indios, Ejército y Frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983, pp. 232-241.

<sup>53</sup> E. S. Zeballos, *Viaje al país...*, cit.

<sup>54</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, México, FCE, 1986; *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, FCE, 1987.

<sup>55</sup> Dario Melossi y Máximo Pavarini, *Cárcel y fábrica, los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI-XIX)*, México, Siglo XXI, 1980, p. 193. Los énfasis son originales del texto.

los objetivos del nuevo organismo se hallaba la reclusión “con fines de tratamiento” de indigentes y alterados mentales, pronto los detenidos se utilizaron como material vivo para los cursos que dictaba Veyga, exponiéndolos para su observación y estudio por parte de otros docentes y alumnos<sup>56</sup>. En 1902 Ingenieros se hizo cargo del Servicio de Observación de Alienados, que derivaba de la anterior Sala de Observaciones. Más tarde, la Penitenciaría Nacional creó el Instituto de Criminología, dirigido también por Ingenieros. Horacio Areco, miembro de ese organismo, lo definió como un “gabinete de antropología y psicología criminal”, y precisó: “no tiene función jurídica, sino puramente científica; es un laboratorio y una clínica. Se aplica allí el método positivo al estudio de los fenómenos de la patología individual y social. [...] Tiene a su cargo la observación y examen de todos los detenidos que presentan síntomas de alienación mental, epilepsia, alcoholismo crónico y toda otra perturbación fisisicológica”<sup>57</sup>.

Esta necesidad de optimizar los recursos de la observación y la identificación llevó al desarrollo de diferentes métodos que fueron utilizados por la criminología, la antropología, y la psiquiatría. Uno de ellos es la antropometría. El francés Paul Broca había establecido en 1865 algunas normas para el uso de esta técnica, pero a partir de 1874, en sucesivas reuniones científicas, se dieron a conocer varias propuestas alternativas que, si por una parte traían cierta confusión, por otra indican el creciente interés por un medio cuyo aprovechamiento sería consagrado en el ambiente criminológico por Lombroso en *L'uomo delinquente*, publicado en 1876<sup>58</sup>. Pocos años después, Alphonse Bertillion, al comprobar los defectos del sistema identificatorio utilizado por la policía francesa, elabora su propio método, basado en series de mediciones corporales detalladas, descripciones físicas con relevamiento de las señas particulares, y fotografías<sup>59</sup>. El llamado ‘bertillonaje’ era más una combinación de varios medios de identificación que se encontraban en uso, que un ‘inventor’, pero su difusión fue inmediata. En los Estados Unidos se introdujo en 1888, pero hay que tener en cuenta que ya en 1826 la ley sobre normas disciplinarias para la Penitenciaría de Pensylvania, prescribía en su artículo 5º que cada prisionero debía ser “interrogado [...] con el fin de conocer su persona y su fisonomía, su nombre, edad, estatura, lugar de nacimiento, ocupación, aspecto físico, color de cabello y de ojos, largo de los pies [...], todo esto se debe registrar en un libro especial, junto con cualquier otra señal, natural o accidental, o peculiaridades de los rasgos o fisonomía que puedan ser útiles para identificarlo...”<sup>60</sup>. La novedad más importante incorporada por Bertillion como herramienta de identificación es,

<sup>56</sup> Ver Adolfo E. Rodríguez, *Historia de la Policía Federal Argentina*, tomo VI, Buenos Aires, Ed. Policial, 1980, pp. 213-214.

<sup>57</sup> H. Areco, “Foundation d’Institut de Criminologie dans la Republique Argentine”, comunicación presentada en el Congreso Internacional de Psiquiatría, Amsterdam, 1907, ver Apéndice en *Enrique Ferri...*, cit.

<sup>58</sup> Ver J. Comas, cit., pp. 4-15 y 251-256.

<sup>59</sup> Una explicación del método de Bertillion puede hallarse en la exposición que realizó él mismo en el Congreso de Antropología Criminal llevado a cabo en Roma en 1885, en E. Laurent, cit., pp. 139-144.

<sup>60</sup> Cit. en D. Melossi y M. Pavarini, cit., p. 212.

sin duda, la fotografía. En este caso, se utilizaba un aparato especial basado en un *cliché* matemático y el producto era la fotografía métrica. Bertillion recomendaba el uso de la fotografía durante las encuestas policiales, y en 1890 publicó un texto totalmente dedicado a las ventajas de la imagen fotográfica en los procesos judiciales<sup>61</sup>.

En lo que respecta a nuestro país, en 1887 Agustín J. Drago, del Cuerpo Médico Policial, había viajado a Europa con el objeto de interiorizarse de los diversos métodos para determinar la identidad de los acusados de delitos. Al año siguiente fue abierta la Oficina de Identificación Antropométrica, al frente de la cual fue nombrado Drago, y en la que se aplicaron las mediciones y fotografías del sistema de Bertillion. Argentina se convertía así en el cuarto país del mundo en adoptar el bertillonaje. También por aquellos años se instaló una morgue anexa a la Oficina, siguiendo el modelo de la que existía en París, aunque pasó algún tiempo hasta que pudiera contar con una cámara frigorífica. La conservación de los cuerpos se hacía indispensable para las pesquisas pero también para la constatación de la identidad.

Por otra parte, desde principios del siglo XIX se comenzaron a publicar en Europa trabajos de histología y fisiología que estudiaban los relieves digitales e intentaban clasificarlos de acuerdo con sus particularidades. En la década de 1890, el inglés Francis Galton decidió investigar sobre la capacidad de las huellas dactilares para generar un sistema de filiación, y dio a conocer un primer artículo titulado "*Personal Identification*". Además de las diferencias personales presentes en las marcas digitales, que las hacían aptas para su uso en la identificación criminológica, Galton se interesó en su aplicación en el campo de la antropología. Clasificó las figuras curvilíneas de las huellas en arcos, presillas y torbellinos, señalando diferencias raciales en cuanto a los porcentajes con que se presentan esas formas<sup>62</sup>. Este sesgo no debe sorprender, ya que muchas de las investigaciones de Galton se habían centrado en los problemas de la herencia, de las que derivó el postulado de una nueva ciencia, la "eugenia", cuyos objetivos eran la conservación y mejoramiento de la raza humana. En los trabajos de Galton sobre el tema, publicados entre 1869 y 1883, aparece la idea de que es posible mejorar científicamente la especie humana, "limitando las uniones entre organismos débiles o azotados por algún mal hereditario"<sup>63</sup>. El investigador inglés impulsó la creación de una sociedad en Londres, para propagar "el estudio de los agentes que, bajo el control social podrían mejorar las cualidades de la raza de las futuras generaciones, ya física, ya mentalmente"<sup>64</sup>.

Las noticias sobre las teorías de Galton referidas a las marcas dactilares llegaron a la Argentina por medio de un artículo aparecido en la *Revue Scientifique*, en el que el médico

<sup>61</sup> Se trata de *La Photographie Judiciaire*. En 1909 apareció *L'Antropologie Métrique*, que resume los aspectos del método de Bertillion.

<sup>62</sup> Sobre el uso de los dermatoglifos en la antropología, ver J. Comas, *Manual de la Antropología Física*, Mexico-Buenos Aires, FCE, 1957, pp. 273-276.

<sup>63</sup> La cita pertenece a un texto de 1863 sobre la naturaleza y características del hombre de genio inglés, cit. por Julio J. Berenguer, *Francis Galton. El más grande precursor de la dactiloscopia, su vida y su obra*, Buenos Aires, Museo Policial, s/f (mimeo), p. 2.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 3.

francés Henry de Varigny proponía la elaboración de un sistema basado en esas marcas, como método de identificación policial y antropológica. Varigny era un fisiólogo atraído, como Galton, por la problemática de la herencia<sup>65</sup>. Al parecer, Juan Vucetich -un modesto funcionario de la policía de la provincia de Buenos Aires- comenzó, alentado por la lectura del texto de Varigny, a organizar los datos obtenidos por las huellas con el objeto de crear por fin un sistema que permitiera utilizarlas para la identificación de delincuentes y otros marginales. Con el apoyo del jefe de la policía provincial, Vucetich aplicó su método, denominado “Sistema Provincia de Buenos Aires”, como complemento del antropométrico entre 1891 y 1895, fecha ésta última en que se abandona definitivamente el bertillonaje. Hacia 1899 el sistema se hallaba perfeccionado. Si Galton tomaba las impresiones de los dos pulgares, y sir Edward Henry, jefe de la policía británica en la India, la de uno de los índices, Vucetich llegó a formular su ficha dactiloscópica con la inclusión de las diez huellas digitales, lo que garantizaba una identificación segura. En la elaboración de la ficha colaboró con Vucetich el antropólogo Herman ten Kate, del Museo de La Plata, a quien nos referiremos más adelante.

A pesar de los reparos iniciales para abandonar el sistema de Bertillion, la policía porteña comenzó a utilizar también el método dactiloscópico en 1904. Al año siguiente, durante el Congreso Policial Sudamericano que se celebró en Buenos Aires, fue adoptado oficialmente por las policías de Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo y Santiago de Chile. Además se firmó un convenio que incluye el intercambio permanente de antecedentes de “individuos peligrosos para la sociedad”<sup>66</sup>. Estos antecedentes se conformaban con “la individualidad dactiloscópica, según el sistema Vucetich; la filiación o datos civiles; la descripción morfológica según el sistema “Provincia de Buenos Aires”; los datos judiciales y de conducta; y en algunos casos la fotografía”<sup>67</sup>.

La dactiloscopia significó un avance decisivo dentro del movimiento de filiación e identificación, no sólo de delincuentes y sospechosos, sino, como veremos enseguida, de la población toda. No faltaron las polémicas acerca de la prioridad del invento a uno u otro lado del Atlántico, una de ellas sostenida por Ernesto Quesada y el abogado Luis Reyna Almandós<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> En este sentido, resulta iluminador un artículo periodístico firmado por Varigny, en el que sigue los lineamientos de Galton en torno al mejoramiento de la especie, titulado “La Raza Humana, ¿es perfectible?”, *La Nación*, 10 de enero de 1902, p. 3, c. 1-3.

<sup>66</sup> Conferencia interpolicial, 11 al 20 de octubre de 1905. Convenio, art. 1º. En A. E. Rodríguez, cit., Apéndice III, p. 523.

<sup>67</sup> Convenio, art. 3º, en *Ibidem*, Apéndice III, pp. 523-524.

<sup>68</sup> Quesada había publicado un *Examen de la cuestión de prioridad* en el que se hacía eco de artículos aparecidos en el *Times* de Londres durante enero de 1909. En tales artículos se señalaba a Galton y a Henry como los primeros en usar las impresiones dactilares para identificar individuos; Reyna Almandós, por su parte, defendía la prioridad de Vucetich como el verdadero sistematizador del método. Para él, los polemistas del *Times* y el propio Quesada confundieron “el elemento primario del sistema de las impresiones digitales con el sistema mismo”, y con orgullo patriótico concluía que “ese trabajo de supremo ingenio no pertenece a nadie sino a Vucetich, ni a otro pueblo que al argentino, ni a otra ciudad que a La Plata”, ver Luis Reyna Almandós, *Origen del Vucetichismo (Sistema Dactiloscópico Argentino)*, Buenos Aires, Imprenta y Casa editora de Juan A. Alsina, 1909, pp. 13 y 35.

Durante este proceso de desarrollo de la técnica dactiloscópica, el uso de la fotografía, que era una de las bases del método de Bertillion, no llega a abandonarse nunca. En 1887, José S. Álvarez<sup>69</sup>, designado Comisario de Pesquisas en la policía de la ciudad, publicó una *Galería de Ladrones Comunes* que consistía en la nómina de 200 delincuentes con la fotografía de frente y perfil, filiación, y antecedentes policiales y judiciales de cada uno de ellos. Los ladrones se hallaban clasificados según los métodos con que llevaban a cabo sus robos, y cada par de fotos iba acompañado de una descripción del individuo de acuerdo con ítems fijos: estatura, color de piel, de ojos, etc. La obra de Álvarez fue distribuida en todas las comisarías, transformándose en un manual de consulta permanente, que se ampliaba año a año con la inclusión de nuevas fichas (fig. 1 y 2). En 1894 se le agregó una *Galería de Sospechosos*. Con el procedimiento de las tomas a los detenidos se fue suprimiendo la práctica de trasladar a los reos, en una ronda que podía durar varios días, a todas las comisarías de la ciudad con la finalidad de que fueran reconocidos por el personal policial<sup>70</sup>.

Al adoptarse oficialmente el sistema de Vucetich en la ciudad de Buenos Aires, se crea paralelamente el prontuario que, si en un comienzo se aplicó a “las personas que pudieran, habitual u ocasionalmente, perturbar la tranquilidad y el orden social”<sup>71</sup>, pronto se extendió al resto de la población. Contenía los datos civiles y morfológicos de cada individuo, su fotografía e impresiones dactilares, y sus antecedentes policiales y judiciales. Finalmente, en 1907 se instituye la cédula de identidad, cuyo número 1 perteneció al comisario Gregorio Rossi, creador del prontuario y jefe de la policía. La impresión del pulgar derecho y la fotografía de la persona a quien se expedía la cédula eran las garantías de una “perfecta identificación”<sup>72</sup>.

## DE FRENTE Y PERFIL

A finales del siglo XIX y principios del XX, el uso de la imagen fotográfica al servicio de disciplinas que tenían entre sus metas la identificación de individuos que quedaban, por distintos motivos, fuera del sistema, consagra una tipología basada en un par de tomas del rostro –de frente y perfil– sobre fondo neutro. Veamos cómo se describe esta tipología en el ámbito policial. El convenio firmado por las policías sudamericanas en 1905 prescribía: “La fotografía de la cara se tomará en doble ejemplar, uno de frente y otro de perfil, en placas de 9 x 13, procurando cada policía tomar todas las fotografías a una distancia uniforme, de modo que los tamaños de las imágenes guarden entre sí proporción al tamaño real de los

<sup>69</sup> Álvarez, conocido por su labor periodística bajo el seudónimo de “Fray Mocho”, fue convocado por el jefe de policía Aureliano Cuenca, para que fundara y organizara la Comisaría de Pesquisas en 1886.

<sup>70</sup> A. E. Rodríguez, cit., pp. 189-190.

<sup>71</sup> Cit. en *Ibidem*, p. 277.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 316-317.

<sup>73</sup> Convenio, art. 3º, inciso d, en A. E. Rodríguez, cit., Apéndice III, p. 524.

individuos fotografiados; cuidando de que la imagen de la cabeza no pase de 32 mm. medidos de la línea superior del pelo a la base del mentón<sup>74</sup>.

Esta relación entre la toma y las proporciones del retratado, que debía ser igual en todos los casos, proviene del sistema de Bertillion quien, a su vez, se había inspirado en los trabajos de los antropólogos ingleses Thomas Henry Huxley y John Lamprey. Estos desarrollaron desde 1870 diversos métodos que combinaban mediciones y fotografías para identificar y comparar personas de razas diferentes, llegando a un sistema fotométrico estándar. Los individuos eran tomados de frente y perfil, vestidos y desnudos, sentados y de pie, siempre con los instrumentos que indicaban sus medidas. Las fotos trasponían así la línea de la mera ilustración para devenir en un dato científico mensurable. Es muy interesante el hecho de que las búsquedas de Huxley y Lamprey estuvieran fuertemente relacionadas con la política imperial inglesa, ya que su objetivo era el registro de todas las razas presentes en las colonias. Huxley llegó a ofrecer su sistema a la *Colonial Office* del gobierno<sup>74</sup> (fig. 3).

Si en 1887 con la *Galería de Ladrones* de Álvarez vemos aparecer la foto de frente y perfil como parte de los procedimientos policiales de identificación, unos años antes la misma tipología es utilizada como práctica antropológica para registrar las particularidades étnicas de un grupo de indígenas del sur.

Es necesario recordar aquí que tanto en 1879 como en las campañas posteriores realizadas por el ejército en los territorios patagónicos, la cámara fotográfica fue otro elemento más del “progreso” que colaboraba con la “misión civilizatoria”, a la par del telégrafo y el rémington. Son célebres las tomas de Antonio Pozzo a orillas del Nahuel Huapi, en las que gruesos contingentes de indígenas, vestidos con uniforme y con el cabello cortado, forman prolijamente para asistir a una misa o recibir el bautismo. En 1883, durante la llamada Campaña de los Andes al Sur de la Patagonia, los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno, que ya habían participado de la de 1879, se ocuparon de tareas topográficas que incluían el relevamiento fotográfico de los territorios conquistados<sup>75</sup>.

La expedición de 1883, comandada por Conrado Villegas, realizó el hostigamiento y persecución de varias tribus que aún resistían el avance blanco. “Al sur del Limay, y en lo que propiamente se puede llamar Patagonia, queda Sayhueque, pero huyendo pobre, miserable y sin prestigio. Inacayal se someterá a la primera insinuación...”, informaba Villegas en los partes de la campaña<sup>76</sup>. Efectivamente, un año más tarde los miembros de las tribus de Inakayal, Sayweke y Foyel<sup>77</sup> eran sometidos por fuerzas del coronel Winter, y conducidos en

<sup>74</sup> Ver Frank Spencer, “Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century”, en E. Edwards, cit., pp. 99-107.

<sup>75</sup> Algunos aspectos de estas fotografías en M. Penhos, “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”, en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 83-84. Valeria González ha estudiado la utilización de las imágenes de Pozzo en la obra de artistas actuales, ver “El sur como estereotipo. Fotografía argentina y globalización”, en AAVV, *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, CAIA, 2003, CDroom.

<sup>76</sup> *Campaña de los Andes al sur de la Patagonia*, Buenos Aires, EUDEBA, 1978, p. 22.

carácter de prisioneros a Buenos Aires. Destinados al Tigre y a la isla Martín García, donde vivieron algunos meses reclusos en barracones y custodiados por soldados, más tarde algunos de ellos fueron restituidos a sus tierras, como Foyel, o bien se trasladaron al Museo de La Plata, como Inakayal y su familia. La historia de estas personas es bien conocida, gracias a los relatos del perito Moreno y de Milcíades A. Vignati, y de trabajos más recientes, que nos eximen de abundar en sus detalles<sup>78</sup>.

En el Tigre, durante el año 1884, y posteriormente ya en el Museo, Moreno hizo retratar a los indígenas por fotógrafos profesionales del reconocido estudio de Samuel Boote. Las tomas grupales responden a un modelo iconográfico ya consagrado por la litografía de mediados de siglo: una disposición casual de hombres, mujeres y niños amontonados y desprolijos<sup>79</sup> (fig. 4). Similares son las fotos realizadas por Carlos Spegazzini a la tribu de Orkeke en el cuartel del Retiro en 1883<sup>80</sup>. En ocasión de las muchas exposiciones universales en las que fueron exhibidos contingentes “exóticos” (americanos, africanos, habitantes de la Polinesia) la fotografía dejó testimonio de esta práctica acudiendo también a la toma grupal pretendidamente espontánea<sup>81</sup>.

Respecto de las fotos tomadas en el Tigre, anotaciones posteriores de Herman ten Kate y de otros antropólogos del Museo de La Plata permitieron identificar a cada figura. Pero las más interesantes para este trabajo son, sin duda, las fotos individuales que marcan una notable diferencia respecto de otros retratos tomados a indígenas en años anteriores y aún contemporáneamente. Cada indio fue fotografiado de frente y perfil, sobre fondo neutro, hasta el busto (fig. 5-6)<sup>82</sup>. En el caso de algunas mujeres, se eligió una disposición de tres cuartos perfil que permite ver el peinado<sup>83</sup>. Este recurso probablemente proviene de las litografías realizadas entre 1831 y 1845 sobre dibujos de Carlos E. Pellegrini y otros artistas, que formaron parte de álbumes con vistas de la ciudad y escenas pintorescas, y que tuvieron gran difusión. Estos grabados muestran con gran detalle la vestimenta y adornos de las indias pampa mediante el expediente de incluir un personaje de espaldas. Algo similar aparece en imáge-

<sup>77</sup> La grafía de los nombres indígenas difiere según la fuente, por lo que aquí nos atenemos a la usada actualmente.

<sup>78</sup> F. P. Moreno, “Reconocimiento de la región andina de la República Argentina”, en *Revista del Museo de La Plata*, VII, La Plata, 1898, pp. 201-372; M. A. Vignati, *Iconografía Aborigen III, Revista del museo de La Plata*, La Plata, 1942, pp. 18-20; Irina Podgorny y Gustavo Politis, “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos en el Museo de La Plata y la Campaña del Desierto”, en *Arqueología Contemporánea*, vol.3, 1990-1992, pp. 74-75.

<sup>79</sup> M. A. Vignati, cit., lám. I. En las fotografías tomadas por John Thomson en China (1873) se acude al mismo modelo, que como indica Fabris tiene por objeto transmitir las ideas de desorden, suciedad y promiscuidad, cit., p. 33.

<sup>80</sup> M. A. Vignati, cit., lám. VI.

<sup>81</sup> Sobre este tema, ver entre otros M. Penhos, “Saint Louis 1904. Argentina on stage”, y Chris Vaughn, “Savages in St. Louis: Imperial Identities at the 1904 World’s Fair”, ambos en Volker Barth (ed.), *Identity and Universality. A commemoration of 150 years of Universal Exhibitions*, Wien-Pris, Bureau des Expositions Universals, 2002. También Ana Verde Casanova, cit., que trata sobre las fotografías tomadas a unos inuit que fueron expuestos en el Buen Retiro de Madrid en 1900.

<sup>82</sup> M. A. Vignati, cit., lám. XII, VI, XI y IV.

<sup>83</sup> *Ibidem*, lám. XV.

nes de habitantes de diferentes puntos de América dibujados por los artistas de la Expedición Malaspina entre 1789 y 1794. En realidad se trata de un recurso común que encontramos en las estampas de figuras y trajes de lugares remotos que se hicieron muy populares en Europa desde finales del siglo XVIII.

Otras variantes de las fotos tomadas a los indios sometidos fueron las tomas individuales de cuerpo entero, una de ellas en un par de frente y tres cuartos perfil, y la de la figura a caballo<sup>84</sup>.

En la década de 1890, ten Kate completó la serie con una toma grupal y cuatro individuales del mismo contingente y de otros llegados del sur por aquellos años. Las fotos individuales siguen el tipo de frente y perfil, y como las anteriores pasaron a formar parte del material de trabajo de los antropólogos en su gabinete. Muchas de ellas integraron la colección Lehmann-Nitsche (fig. 13). Ten Kate dejó un invalorable testimonio de la metodología empleada para estudiar a estas personas, basada en mediciones y fotografías. Dice: “Si bien una docena de los mismos fueron convocados a venir al museo por el director M. Moreno para que yo los midiera, estos araucanos se prestaban a ello de muy mala gana. Raramente, en mi vida de viajero-antropólogo, tuve que tener tanta paciencia como con estos indios. Como con ellos había dos agentes de policía, habían escuchado hablar del servicio antropométrico de Bertillion, tal como se lo aplica también en La Plata. Por consecuencia, creían que mis investigaciones tenían alguna relación con la policía y, no queriendo ser tratados como vulgares malhechores, rechazaban someterse a la medición. Finalmente Rufino Vera (Huiliche), antiguo intérprete de Inacayal y guía experimentado de las expediciones del Museo, consintió a prestarse a algunas mediciones. Su hija casada siguió el ejemplo y al final un amigo de Rufino de la tribu de los Manzaneros. Los otros persistían en su rechazo. Sin embargo, finalmente todos se dejaron fotografiar”<sup>85</sup>.

La larga cita nos muestra una contaminación y confusión de disciplinas –criminología, antropología- que podemos vincular precisamente con los métodos usados con estos indios prisioneros-objetos de estudio. La reacción negativa de los indios para con la fotografía no es aquí la tan citada en otros casos de desconfianza ante la probable pérdida del alma, sino

<sup>84</sup> *Ibidem*, lám. XVIII.

<sup>85</sup> “Quoiqu’une douzaine d’entre eux eussent été convoqués directeur, M. Moreno, à venir au Musée pour être mesurés par moi, ces araucans s’y prêtaient de très mauvaise grâce. Rarement dans ma vie de voyageur-anthropologue j’ai du avoir tant de patience qu’avec ces Indiens. Comme il y avait deux agents de police parmi eux, ils avaient entendu parler du service anthropométrique de Bertillion, tel qu’on l’applique aussi à La Plata. Or, ils se figuraient que mes recherches avaient quelque chose à faire avec la police et ne voulant pas être traités comme vulgaires malfaiteurs, ils refusaient de s’y soumettre. A la fin Rufino Vera (Huilliche), ancien interprète d’Inacayal et guide éprouvé des expéditions du Musée, consentait à se prêter à quelques mesures. Sa fille mariée suivant l’exemple et enfin l’un des amis de Rufino de la tribu des Manzaneros. Les autres persistaient dans leur refus. Tout se laissaient photographier cependant”. H. ten Kate (1896), cit. en M. A. Vignati, p. 17. Agradezco especialmente a Marina Aguerre la ayuda en la traducción del texto, que Vignati transcribe en francés.

la de unas personas muy informadas acerca de las prácticas policíacas, que a pesar de su condición de vencidos se resistían a ser tratados como delincuentes.

Casi veinte años antes, Moreno había referido que durante uno de sus viajes, el indio Sam Slick, hijo de Casimiro Biguá, a quien llama “el buen Sam”, “consintió en que hiciéramos su fotografía, pero de ninguna manera quiso que midiera su cuerpo y sobre todo su cabeza”. Eventualmente, Moreno consiguió algo más que fotos y medidas, es decir el cráneo y el esqueleto todo del indio, al excavar su tumba, como un “sacrilegio” en nombre de la ciencia. Las fotos de Sam Slick sirvieron de base para unas litografías de 1874 que permanecieron inéditas hasta mediados del siglo xx. Muestran al personaje hasta la cintura, de frente y perfil<sup>86</sup>. En 1880 Moreno viajó a París para perfeccionar su técnica antropométrica con Broca<sup>87</sup> y mantuvo un intercambio de restos óseos y de información con importantes figuras europeas del campo de la antropología y la arqueología. Por aquellos años el sistema de Bertillon y diversas variantes de los procedimientos de mensura y su plasmación en imágenes eran aplicados al estudio de las razas humanas en diferentes partes del mundo (fig. 7 y 8).

#### FISIOGNOMÍA Y ROMANTICISMO

Debemos buscar ahora los antecedentes iconográficos de la tipología de frente y perfil usada como parte de los métodos criminológicos y antropológicos. Pondremos foco en el deslizamiento producido desde la imagen romántica, vinculada con la descripción fisiognómica, hacia el retrato objetivo, que pretende mostrar los signos más exteriores del sujeto-objeto de estudio.

Hemos visto que las prácticas consideradas buscaban dejar registro de la evidencia física de la diferencia, de lo *otro* ubicado en los márgenes del esquema de orden y progreso. En cierta forma, las preocupaciones de la ciencia finisecular y sus aplicaciones se vinculan con el interés por las conexiones entre apariencia exterior y caracteres emocionales y mentales del individuo, que desde antiguo se había constituido en una rama del conocimiento, la fisiognomía. El primero en dejar un escrito sobre el tema fue Aristóteles, utilizando la analogía entre aspectos de la configuración física de algunos animales y determinados temperamentos. Durante la Edad Media filósofos y teólogos indagaron en ese terreno y se conocen varios tratados que estudiaban las manifestaciones físicas del alma. Por medio de las traducciones de obras clásicas por árabes y judíos la medicina medieval hizo uso de la fisiognomía, combinándola con la teoría de los humores de Hipócrates. En el Renacimiento se dará nuevo impulso a la fisiognomía, al ligarse tanto al área de las ciencias ocultas como a los avances de la anatomía. Es Gian Battista della Porta quien a fines del siglo xvi marca un punto de inflexión en la historia de la fisiognomía, ya que si por una parte su obra se encuadra en el inte-

<sup>86</sup> M. A. Vignati, cit., pp. 323-324.

<sup>87</sup> D. Viñas, cit., pp. 224-231.

rés de los humanistas por la magia, la alquimia y la cábala, por otra prepara el advenimiento de una comprensión racional de los cuerpos y los rostros. Un nuevo hito lo constituye la figura de Johann Kaspar Lavater, que en 1775 publica un *Ensayo sobre la Fisonomía para promover el amor hacia la Humanidad* en el que postula la existencia de pautas físicas para detectar eventuales comportamientos criminales. En el siglo XIX la fisiognomía fue reemplazada en parte por la frenología, que pretendía localizar en las protuberancias cefálicas ciertas cualidades humanas. En rigor, la ciencia decimonónica se resistió a abandonar la convicción de que existe un correlato físico del alma, y en el terreno de la psiquiatría y la fisiología se continuó investigando en ese sentido hasta bien avanzado el siglo. La obra de Charles Darwin, *The Expresión of the Emotions in Man and Animals*, de 1872, sobre la que volveremos más adelante, marca el sesgo que había tomado la antigua fisiognomía en esa época<sup>88</sup>.

Ahora bien, desde el Renacimiento y sobre todo a partir de la difusión de la imprenta, la gran mayoría de los escritos sobre anatomía y fisiognomía van a contar con dibujos que ilustran las diferentes clasificaciones y tipologías. Son bien conocidos, entre otros, los innumerables bocetos que Leonardo da Vinci dedicó a distintos aspectos del cuerpo humano y a las expresiones del rostro, si bien éstos quedaron inéditos hasta el siglo XIX<sup>89</sup>. Posteriormente, los artistas dispusieron de verdaderos manuales con imágenes que servían como guía para volcar al lienzo las emociones del hombre. Pintores como el francés Charles Le Brun, director de la Academia parisina, dieron especial importancia a estas investigaciones. Le Brun incluyó el estudio de las expresiones faciales en la currícula de las bellas artes, y publicó en 1671 un tratado sobre el tema que incluía una gran cantidad de dibujos de rostros de hombres y mujeres de diferentes edades y mostrando un amplio rango de emociones.

En el siglo XIX, la literatura romántica se nutrió de las teorías de la fisiognomía y las utilizó en las largas descripciones de sus personajes, valiéndose, asimismo, de la idea de una correlación necesaria entre personaje y ambiente, idea que entre otros Hippolyte Taine había contribuido a difundir. En nuestro país dos buenos ejemplos sirven para clarificar este aspecto. Sarmiento, antes de entrar de lleno en la descripción de Quiroga, justifica el apodo de “el Tigre de los Llanos”, acudiendo a la teoría aristotélica retomada por Lavater: “La frenología o la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen en las formas y las disposiciones morales entre la fisonomía del hombre y de algunos animales a quienes asemeja su carácter”. Continúa luego refiriéndose a Facundo: “Su cara, poco ovalada, estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente espesa y negra, que subía hasta los pómulos, bastante pronunciados, para descubrir una voluntad firme y tenaz. [...] La estructura de su cabeza revelaba, sin embargo, bajo esta

<sup>88</sup> Para un desarrollo exhaustivo del tema, ver Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIIe début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1994.

<sup>89</sup> Recientemente, la Galería del Palacio de Buckingham, en Londres, realizó la exposición *Leonardo Da Vinci: lo divino y lo grotesco*, con más de setenta dibujos que muestran las indagaciones de Leonardo sobre los límites de la belleza y la fealdad.

cubierta selvática, la organización privilegiada de los hombres nacidos para mandar. [...] Es el hombre de la naturaleza, que no ha aprendido aún a contener o a disfrazar sus pasiones... Su cólera era la de las fieras; la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos como guedejas, como las serpientes de la cabeza de Medusa; su voz se enronquecía y sus miradas se convertían en puñaladas<sup>90</sup>. Dos décadas después, Lucio V. Mansilla va mucho más allá en su retrato de Mariano Rosas, que puede considerarse un pequeño ensayo de fisiognomía: cada rasgo del cacique es la evidencia de un aspecto de su personalidad. “Unos grandes ojos rasgados, hundidos, garzos y chispeantes, que miran con fijeza por entre largas y pobladas pestañas, cuya expresión habitual es la melancolía, pero que se animan gradualmente, revelando entonces orgullo, energía y fiereza; una nariz pequeña, deprimida en la punta, de abiertas ventanas, signo de desconfianza [...]; una boca de labios delgados, que casi nunca muestra los dientes, marca de astucia y crueldad; una barba aguda [...], manifestación de valor, y unas cejas vellosas, arqueadas, entre las cuales hay siempre unas rayas perpendiculares, señal inequívoca de irascibilidad, caracterizan su fisonomía bronceada por naturaleza...”<sup>91</sup>

No se puede decir que haya una transposición de esta tendencia literaria influida por la fisiognomía al terreno de la representación icónica. Tanto las pinturas como los dibujos realizados en la segunda mitad del XIX prefieren acudir a estereotipos y huyen de la caracterización individualizada de los indios. El salvaje de rasgos animalescos en escenas narrativas de malones, o el personaje primitivo en vistas pintorescas dominan el panorama. Las imágenes llevan nombres genéricos como “El malón”, “Indios pampas”, “Familia de indios”. En la plástica decimonónica existen pocos ejemplos de retratos de indios. Entre 1835 y 1836 el pintor bávaro Mauricio Rugendas realizó unos 125 dibujos en la Araucanía chilena. De éstos, sólo 3 o 4 son retratos del cacique Colipí y su familia. La seguridad del trazo otorga a estas imágenes un importante grado de veracidad. No hay exageración caricaturesca. Rugendas pone acentos en los detalles que contribuyen a caracterizar al personaje retratado como *un cacique araucano, una joven de la tribu*, etc. Hay que señalar que el mismo artista pintó varias escenas románticas de rapto, en las que el indio es representado como el típico jinete salvaje, de piel oscura y rasgos feroces, lo que marca una notable diferencia respecto de sus bocetos araucanos.

Se conocen otros retratos de indios, debidos al lápiz del tucumano Ignacio Baz, quien era un reconocido miniaturista. Representan al cacique Baigorria y al Indio Cristo respectivamente y están datados en 1875. No hay que descartar que Baz se inspirara en fotos o que él mismo, como tantos artistas de la época, practicara la fotografía, ya que los dibujos parecen responder al modelo de retrato adoptado en los estudios fotográficos.

Es así que la fotografía va a engrosar con una nada despreciable cantidad el magro conjunto de retratos de indios. Entre 1864 y 1866, Benito Panunzi, fotógrafo italiano radicado

<sup>90</sup> D. F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie (1845)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970, pp. 59-67.

<sup>91</sup> L. V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles (1865)*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pp. 178-179.

en Buenos Aires, hizo varias tomas a unos tehuelches y araucanos que habían llegado a la ciudad. Esta situación pacífica –los indios de visita– dio lugar a imágenes colectivas e individuales que registran a estos personajes con gran fidelidad. En efecto, a simple vista, los retratos de Casimiro Biguá (o Bibois) y del mismo con su hijo, muestran a estas figuras *tal como son*, como parecen indicarlo la ubicación frontal y el fondo neutro. Pero si observamos atentamente las fotos, se advierte que el cacique y su hijo se hallan en idéntica posición frente a la cámara, con sus pies dispuestas a modo de túnicas antiguas, lo que da por resultado elaboradas composiciones de taller que combinan sabiamente la intención realista y el uso de convenciones visuales (fig. 9).

Un par de tomas de Pozzo constituyen, sin duda, magníficos ejemplos de representación romántica del indio. En 1878, llegaron a Buenos Aires el cacique Pincén y varios miembros de su tribu, luego de que habían sido capturados por el ejército. Un artículo periodístico informa que Pozzo pidió autorización al Ministerio de Guerra para retratar a Pincén y sus compañeros, quienes fueron conducidos al atelier en un carro militar. Aguardaba allí, además de Pozzo, un grupo de allegados, entre los cuales se hallaba Francisco Moreno. El fotógrafo realizó en total cinco tomas de Pincén: tres de ellas son grupales y lo muestran con sus hijas, mujeres y capitanes. Nos interesan más las otras dos. En una de ellas, el cacique, sentado en una roca artificial, fija su mirada en el espectador. Sin embargo, esta imagen reposada contradecía las descripciones de Pincén, a quien se conocía como “el tigre de las pampas”. Así es que, según relata el artículo, Moreno le pidió al cacique que se quitara el poncho y las botas y “que posara como si se hallara con sus indios en el desierto”<sup>92</sup>. Entonces Pincén posó de pie, con el torso desnudo, completando su apariencia salvaje con las boleadoras y la vincha, que no llevaba en la toma anterior. La larga lanza, un atributo iconográfico del indio ineludible en la plástica del periodo, fue aportada por Moreno, que poseía ya una reputada colección de estos objetos (fig. 10).

Aquí hay que considerar el papel del vestuario y los elementos escenográficos con que contaban los estudios fotográficos decimonónicos y que los artistas usaban con el propósito de crear imágenes dignas de sus clientes<sup>93</sup>. A menudo, los retratados eran provistos de accesorios, como bastones elegantes o pañuelos finos, y la pose se ensayaba contra un fondo en el que abundaban elementos que jerarquizaban la toma: columnas, cortinados, *veduti* con paisajes pintados. Las tomas de Pincén que hizo Pozzo, sobre todo la que está de pie, no escapan a esta modalidad. Como a los blancos que acudían al estudio a retratarse, a Pincén le prestan una lanza, accesorio que completa una vestimenta adecuada, y es rodeado de una

<sup>92</sup> *La Nación*, 14 de diciembre de 1878, cit. por J. Gómez, p. 99.

<sup>93</sup> Fabris ha señalado que muchos retratos del XIX se ubican, gracias a los artificios de la escenografía, “lejos del individuo y cerca de la máscara social en una parodia de autorrepresentación en que se funden el realismo de la fotografía y la idealización intelectual del modelo”, cit., p. 23 (la traducción es nuestra); ver también Carlos Lemos, “Ambientação ilusoria”, en Carlos E. Marcondes de Moura, *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983, pp. 49-64.

escenografía verosímil. Los ropajes del indio y su postura, que pretende ser amenazante, y el fondo de rocas y escasa vegetación, todos elementos artificiales y verosímiles a la vez, contribuyen a crear un *personaje* convencional. Pincén se ve salvaje y peligroso pero todos saben que ya no lo es. En Estados Unidos en estos mismos años, y también paralelamente al avance blanco sobre tierras de indios, la fotografía no dejó de retratar a los jefes indios en elaboradas escenografías, y hasta el famoso apache Gerónimo posó para una toma de este tipo, que en algún sentido puede compararse con la de Pincén de pie<sup>94</sup>. Esta clase de imágenes, que muchas veces se comercializaban con gran éxito, se hallan más cerca de la tradición pictórica que de un registro científico, por más que sus cultores las consideraran con un cierto valor documental y hasta educativo.

Un ejemplo más nos servirá para comprobar la índole del deslizamiento producido desde una concepción romántica hacia una visión positiva. Atendamos a cualquier óleo o grabado del siglo XIX que represente la pampa. El paisaje como género pictórico es prácticamente inexistente, ya que está concebido en función de la escena narrativa en la que los indios tienen un papel principal: el horizonte sin interrupciones, el cielo encapotado y las osamentas son algunos de los recursos iconográficos de los que se valen los artistas para representar un escenario de cargados tintes dramáticos que remiten a los versos de Echeverría. Nuevamente hay que traer como ejemplo “La vuelta del malón”, de Della Valle, que compendia de una manera muy eficaz estos elementos y este clima<sup>95</sup>.

Podemos comparar esta clase de imágenes con las fotografías tomadas por los ingenieros Encina y Moreno durante las campañas militares a la Patagonia. La visión despojada y austera nos muestra una intención de relevamiento y registro. En los textos que acompañan las tomas se consignan los datos más importantes: “Quilachenquil. Sobre el arroyo Curá-Culén (Toldos habitados por el cacique Villamain hasta su sometimiento en diciembre del año 1882). Este paraje se encuentra a seis leguas antes de llegar al Paso Puca-Yen. Calidad de pastos y terrenos inmejorables. Altura barométrica 1200 mts”. Los indios pueden aparecer referidos en el texto a una presencia pasada, como es el caso citado, o en las mismas imágenes, con un valor similar al de las especies vegetales registradas: “Bosque de ñires, al pie del cerro

<sup>94</sup> Gerónimo, caracterizado por los blancos como “el peor indio que jamás ha existido”, fue fotografiado con un fondo que remeda una vegetación silvestre. El apache ensaya una expresión feroz en su rostro, y con la rodilla en tierra sujeta un fusil. La foto fue realizada a poco de su rendición, en 1886. Ver Philippe Jacquin, *El Ocaso de las Pielas Rojas*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 122-131. Otros ejemplos de retratos escenificados de indios en Estados Unidos, en Alfred Bush y Lee Clarke Mitchell, *The Photograph and the American Indian*, New Jersey, Princeton University Press, 1994, pp. 38 y 60, y en Nancy Hathaway, *Native American Portraits*, San Francisco, Chronicle Books, 1990, p. 18. La fotografía etnográfica inglesa se valió también de ambientaciones adecuadas a los personajes que se retrataban, con el objeto de que las tomas fueran suficientemente educativas, ver Brian Street, “British Popular Anthropology Exhibiting and Photographing the Other”, en E. Edwards, cit., pp. 122-131.

<sup>95</sup> Ver al respecto L. Malosetti Costa y M. Penhos, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en AAVV, *Campo/Ciudad en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1993. Para un desarrollo exhaustivo del problema del paisaje nacional, L. Malosetti Costa, *Los primeros...*, cit., cap. IX.

Ruca-Choroy (Casa del Loro). Sobre la margen este del lago Aluminé. Altura barométrica 1300 mts. Indios prisioneros<sup>96</sup>.

El deslizamiento en la percepción y valoración de las tierras del sur es expresado con palabras elocuentes por Zeballos: “Los hombres de ciencia [...] reciben con el más vivo interés cualquier noticia que se les lleva sobre la Pampa y la Patagonia, que hasta hace poco no se conocía sino [...] como reminiscencia de un país encantado y misterioso<sup>96</sup>. El territorio de la imaginación literaria era ocupado por la ciencia.

Sin embargo, es difícil establecer, en el caso de los indios, el punto de inflexión en el pasaje del *personaje* actor de historias dramáticas al *sujeto identificado* devenido en objeto de estudio. Porque las imágenes románticas subsisten cuando se consagra la tipología de frente y perfil. Los retratos de Pincén son casi contemporáneos a las tomas de Inakayal y su gente y, en ambos casos, una misma persona, el perito Moreno, aparece involucrada en su producción. También subsiste hasta fin del XIX un tipo de imagen escenificada que sigue, casi treinta años más tarde, las pautas de los retratos de Casimiro Biguá por Panunzi, mencionados más arriba. Además, la misma tipología de frente y perfil no es nueva y sufre modificaciones y resignificaciones en este pasaje.

#### HISTORIA DE UNA TIPOLOGÍA

Los tratados de anatomía para uso de los artistas, que proliferaron desde el siglo XVII, incluyen como ya dijimos láminas con rostros humanos: mujeres y hombres, niños de diferentes edades, ancianos, y una variedad de expresiones, gestos y muecas. Frecuentemente, los dibujos muestran los ejemplos de frente y perfil, con el objeto de hacerlos más ilustrativos, y también el rostro desollado para que el artista pudiera comprobar el movimiento muscular correlativo a cada expresión. Un giro interesante en la historia de esta iconografía lo constituyen, sin duda, los dibujos de locos que Theodore Géricault realizó en La Salpêtrière, el célebre manicomio de París, en la década de 1820 y que le servirían de base para sendos cuadros. Aquí el pintor romántico, que también se interesó por otros personajes de los márgenes, como los leprosos y los delincuentes, se sale del uso de estereotipos y, a partir de la observación del natural, penetra en la evidencia exterior de las emociones y los disturbios más profundos del hombre<sup>97</sup>.

Otro elemento importante de las ilustraciones usadas por los artistas desde el siglo XVII eran las proporciones a considerar en cada caso (fig. 11). Esta cuestión de las medidas y proporciones, fundamental en las indagaciones de los humanistas como índice de las correspondencias entre el micro y el macrocosmos, fue retomado con un significado diferente en

<sup>96</sup> E. S. Zeballos, Cámara de Diputados, sesión del 23 de mayo de 1881.

<sup>97</sup> Hay que señalar que para pintar su obra más sobresaliente, “La Balsa de la Medusa” de 1819, Géricault ya había acudido al estudio de los moribundos en el hospital y de cabezas de criminales guillotinado.

el siglo XIX, en las experiencias antropológicas de Huxley y Lamprey y en el sistema de Bertillon. En efecto, pasaban a ser datos que contribuían a identificar la diferencia entre los seres humanos: de raza, de condición social, de status sanitario.

Las imágenes de los manuales para artistas a menudo eran planchas de grabados con cuatro o seis rostros. Es posible que estos sean los modelos que sirvieron a Robert Fitz-Roy, capitán del *Beagle*, para componer una serie de dibujos durante su segundo viaje a Tierra del Fuego, entre 1831 y 1836. En el barco también viajaba Conrad Martens, quien produjo dibujos y acuarelas de los habitantes fueguinos. Estos aparecen con facciones simiescas y espaldas encorvadas, con el fondo de primitivas canoas, viviendas precarias y geografía silvestre. Fitz-Roy eligió, en cambio, retratar a varios individuos de diversos grupos, dibujando el rostro y el cuerpo hasta el busto de frente, de perfil o tres cuartos perfil, sobre un fondo absolutamente neutro. Los dibujos fueron grabados en 1838 y aparecieron ilustrando un libro de viajes, en una plancha que reúne seis cabezas, con la denominación correspondiente a cada una: “pecheray man”, “huemul boy”, etc. Es evidente que Fitz-Roy tomó en cuenta los apuntes de Martens, para elaborar algunas figuras de estas láminas. En forma idéntica fueron reunidos los retratos de los rehenes fueguinos que el capitán había llevado a Inglaterra en su viaje anterior —eran cuatro pero uno de ellos murió de viruela apenas llegado a Europa— y que habían sido reintegrados a su tierra<sup>98</sup>. La disposición de los retratos de a pares permite realizar comparaciones: entre Fuegia Basket, representada a la izquierda como una jovencita de melena corta, mirada vivaz y vestidos occidentales, y la tosca esposa que Jemmy Button elige a su regreso, que aparece como una cabeza de cabellos desgreñados embutida en el pecho. La comparación sigue entre el propio Jemmy, a la izquierda en su aspecto salvaje, ya de vuelta entre los suyos, y a la derecha durante su breve paso por la “civilización”, como un muchacho vestido a la europea con sus cabellos prolijamente cortados. Por último, para mostrar a York Minster, Fitz Roy prefiere omitir su imagen como indio salvaje y lo muestra como un agradable caballero de frente y perfil (fig. 12).

En estos dibujos encontramos un interés innegable en la demostración externa de los caracteres de los fueguinos consagrados por la literatura de viajes y exploraciones desde el siglo XVIII. Lo exterior —miradas perdidas, espaldas encorvadas, cabellos desordenados— es la expresión de un estado interior de atraso e ignorancia. Estos retratos tomados del natural, con su pretendida objetividad, no hacen más que reforzar el diagnóstico del joven Darwin: “Nunca había visto yo criaturas más abyectas y miserables”<sup>99</sup>. En el caso de los rehenes hay además la intención de mostrar los cambios operados en los personajes a causa de su estancia fugaz entre personas “civilizadas”. Es interesante comparar estas imágenes con las descripciones de los fueguinos que hizo el naturalista. En su relato juega con la doble condición

<sup>98</sup> La impactante historia de estos fueguinos fue relatada por Darwin en *El viaje del Beagle (1831-1836)*, Barcelona, Ed. Labor/ Punto Omega, 1984, pp. 244-271.

<sup>99</sup> Opinaba también que “el hombre en esta parte extrema de la América del Sud está en un estado más bajo de perfeccionamiento que en ninguna otra parte del mundo”, *Ibidem*, p. 273.

de los rehenes: salvajes que han sido civilizados, y que han vuelto a la vida salvaje. Bajo su apariencia amable y sus buenos modales aprendidos en contacto con los europeos, Darwin adivina la pervivencia de una naturaleza primitiva que se lee en los rostros: “Fuegia Basket, por último, era una graciosa muchacha, modesta y reservada, de facciones bastante agradables, pero que a veces se oscurecían”<sup>100</sup>.

El lento desplazamiento desde el personaje hasta el sujeto-objeto parece marcar también el movimiento desde una demostración exterior de los estados interiores hacia la evidencia física de los datos de una realidad que responde a unas leyes de las que el hombre no escapa. Los estados interiores podían ser pasajeros y sufrir importantes modificaciones, tanto las emociones como el primitivismo de unos seres que, apenas educados en Inglaterra llegaban a expresarse y a moverse como personas “civilizadas”. No así los datos biológicos. Y en este punto el papel de la fotografía y su capacidad para congelar el momento se vuelven fundamentales.

Dentro del terreno de la fisiognomía, el fisiólogo Guillaume Duchenne fue uno de los primeros en usar la fotografía para el estudio de la expresión facial. Ilustró su libro *Mécanisme de la physionomie humaine* con fotos de rostros iluminados con luz eléctrica<sup>101</sup>. Diez años más tarde, en 1872, Darwin publicó su tratado sobre las expresiones en el hombre y los animales, que ya hemos mencionado. Argumentaba allí que las expresiones faciales de los seres humanos derivaban de las de los animales y, como era partidario del monogenismo, postulaba que eran universales y comunes a todos los hombres<sup>102</sup>. En el libro, que en su época fue un éxito editorial, incluyó algunas de las fotos tomadas por Duchenne y otras encargadas especialmente al fotógrafo Oscar Rejlander. Si bien muchas de las tomas eran espontáneas, un buen número mostraba expresiones simuladas *ad hoc*<sup>103</sup>. Nos encontramos claramente ante representaciones de personajes: el asustado, el enojado, la mujer en actitud de defensa.

En 1876, Lombroso utilizó grabados basados en fotografías para acompañar su texto *L'uomo delinquente*. La disposición de las imágenes —a plena página con seis cabezas de frente, de perfil y de tres cuartos perfil— recuerda, como los dibujos de Fitz-Roy, los modelos provistos por los manuales artísticos. Pero si en el tratado de Darwin las imágenes mostraban personajes actuados, en las que los modelos simulaban una determinada expresión, aquí se trata de verdaderos criminales, individuos que ilustran un tipo u otro de delincuente.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 245.

<sup>101</sup> Ver A. Sharf, cit., pp. 355-356; y Roslyn Poignant, “Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection”, en E. Edwards, cit., pp. 56-57.

<sup>102</sup> Hay que aclarar que, sin embargo, Darwin creía, como muchos de sus contemporáneos, en la superioridad de la raza blanca. Sobre el impacto de este texto en su época, el lugar que ocupa en la obra del naturalista y su significado dentro de una historia de las ideas científicas, ver Kenan Malik, “An expresión of facts”, en [www.kenan-malik.com/essays/expression.html](http://www.kenan-malik.com/essays/expression.html).

<sup>103</sup> Hemos consultado una traducción italiana publicada en Torino en 1890, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*.

Paralelamente, y siguiendo el sistema de Huxley y Lamprey, la fotografía apareció, como antes los grabados, al servicio de textos de fisiognomía comparativa, en los que se combinaba con gráficos de cuidadosas mediciones con el objeto de determinar diferentes tipos raciales. En algunos casos se usa la tipología de frente y perfil, esta vez de cuerpo entero, que es capaz de dar cuenta de diversos aspectos somáticos del individuo estudiado (fig. 3). Roslyn Poignant señala al respecto que hay una relación entre el carácter casi mecánico de la fotografía y sus resultados “verdaderos”, por una parte, y su utilización como documento en los métodos de observación, por otra<sup>104</sup>.

### QUÉ SE MUESTRA, QUÉ SE DICE

Volvamos, entonces, al conjunto de fotografías tomadas en Argentina para identificar a delincuentes e indígenas. Así como consideramos las descripciones literarias de tipo romántico, veamos qué textos se mueven en la misma dirección que las fotos de frente y perfil. En un discurso como el que Zeballos utiliza en *Callvucurá...* es posible hallar fisuras “científicas” en la descripción literaria de los personajes. Si bien el autor acude casi siempre a elementos subjetivos, introduce otros datos, de carácter objetivo, como forma del cráneo o proporciones fisonómicas. Además, encabeza una serie de descripciones de indios con la relación parental que vincula a cada uno con el personaje central del libro, el nombre por el que se lo conoce, y la edad: “Sexto hermano de Callvucurá. Pereyra Carúpan-Curá, 35 años... de hermosa presencia, inteligente, caballero, amigo del cristiano. [...] Noveno hermano de Callvucurá. Vicente Millá-Curá, 29 años... Es hijo probablemente de cautiva, porque faltan en su fisonomía algunos rasgos prominentes del indio puro”<sup>105</sup>. En un texto anterior, Zeballos elude prácticamente cualquier licencia literaria para describir paisajes e indios. Refiriéndose a un grupo de mujeres pampa, precisa: “El cráneo con frente fugaz, aplastada, con grandes órbitas oculares y pómulos demasiado salientes, priva a sus rostros de la armonía de los contornos y la simetría”, poniendo en relación estos datos “objetivos” con parámetros occidentales de belleza<sup>106</sup>. A la vez, cada paraje es objeto de observaciones y mediciones cuidadosas que son volcadas en tablas.

Los ítems que acompañan las fotos de la *Galería de Ladrones* de 1887 conforman un discurso despojado y aséptico que consigna en cada caso “nacionalidad”, “edad”, “estado” y “profesión” del reo, si “sabe leer”, sus años de “residencia” en el país, la fecha en que fue “retratado”, así como el complemento del retrato: “estatura”, “color de piel”, “de ojos”, carac-

<sup>104</sup> R. Poignant, cit., p. 57.

<sup>105</sup> E. S. Zeballos, *Callvucurá...*, cit., p. 107.

<sup>106</sup> E. S. Zeballos, *Viaje al país...*, cit., p. 88. Es interesante comparar los párrafos que Zeballos dedica a las mujeres pampas con las descripciones entusiastas de Mansilla, que parece apreciar con menos prejuicios los encantos de las ranquelinas, cit., por ej. pp. 103 y 191.

terísticas de “pelo” y “barba”, tamaño de la “nariz” y la “boca”, y un apartado para “señas particulares”. Por su parte, los textos relacionados con las fotografías tomadas a los indios del sur incluyen con variantes algunos de estos datos: nombre por el que se conoce a cada individuo, sexo, edad presunta, noticias acerca del origen étnico y su parentesco o función respecto de los caciques, ubicación geográfica de la tribu: “India araucana. Margarita hija de Foyel. Pampa y Patagonia”. Pueden encontrarse también anotaciones sobre aspectos psicológicos: “[Tafá] tenía carácter reservado, más bien triste; rencorosa; la expresión de su cara era habitualmente triste y atontada, sin que se notaran cambios como exteriorización de sentimientos...”<sup>107</sup>. Algunos de los registros fueron escritos cuando ya se había producido la muerte de la mayor parte de los indígenas. Estos hombres y mujeres, a medias prisioneros, a medias colección antropológica viviente, fueron afectados por enfermedades pulmonares y en pocos años ya no quedaba ninguno en el Museo. El mismo Inakayal murió en 1888. Las tomas que se le habían hecho, junto con el cráneo, el esqueleto, el cuero cabelludo y las mascarillas mortuorias, fueron consideradas de sumo valor como documentos que contribuían al avance de los estudios antropológicos<sup>108</sup>. Precisamente, Terence Wright opina que para la antropología de fin del siglo XIX, desde un enfoque positivista que ponía énfasis en el realismo de la fotografía, ésta resultaba un inmejorable medio de trasladar el trabajo de campo al gabinete del antropólogo, pues proporcionaba una colección de hechos objetivamente plasmados y facilitaba su organización y análisis<sup>109</sup>. Por su parte Johannes Fabian ha destacado el papel de la plasmación visual de los datos etnográficos -gráficos, planos, esquemas, y también fotografías- en el proceso de objetivación de los seres humanos estudiados por la antropología tradicional. Las fotos contribuirían además a reforzar el discurso antropológico que coloca a los pueblos salvajes en un tiempo sin historia<sup>110</sup>.

Las prácticas de mensura y fotografía de los indios y de sus restos óseos continuaron realizándose en el campo de la antropología durante varias décadas. La tipología de frente y perfil estuvo siempre presente, sea en tomas de la cara y el busto, o del cuerpo entero. Las fotos podían servir de base para grabados que ilustran textos como el de Eric Boman, de 1908<sup>111</sup>. Asimismo, se plasmó un tipo de imagen escenificada, contaminada con la toma de frente y perfil, como es el caso de los grupos chiriguano fotografiados en 1927, en las que el espacio se ambientó colocando pieles de jaguar en el piso, y los indios aparecen ataviados con sus

<sup>107</sup> Estos textos, que forman parte de los archivos de ten Kate y Lehmann-Nitsche, ha sido reproducidos en parte por M. A. Vignati. Datos similares acompañan fotografías de este tipo tomadas en otras latitudes, por ej. en Perú, ver Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, cap. 5.

<sup>108</sup> Ver I. Podgorny y G. Politis, cit.

<sup>109</sup> T. Wright, “Photography: Theories of Realism and convention”, en E. Edwards, cit., pp. 20.21.

<sup>110</sup> J. Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 106.

<sup>111</sup> Se trata de *Antiquités de la région andine de la Argentine et du désert d'Atacama*, publicado en París en 1908.

vestimentas propias y llevan arcos y objetos rituales<sup>112</sup> (fig. 14). Excede los objetivos de este trabajo abordar el problema de la fotografía de indios en la Argentina de una manera general, por lo que no nos detendremos en los pormenores de la génesis y realización de estas imágenes, que sólo traemos a modo señalamiento de continuidades y rupturas de la historia que estamos tratando<sup>113</sup>.

#### INDIOS Y DELICUENTES

Si con sus métodos la antropología y la criminología se confundían en el propósito común de identificar lo *otro* y plasmarlo como dato de la realidad, debemos examinar hasta qué punto esta confusión nacía de otra que se daba entre sus sujetos-objetos de estudio.

Podemos afirmar que para el imaginario decimonónico los indígenas son delincuentes naturales. En las fuentes escritas del periodo encontramos abundantes precisiones acerca de su tendencia a cometer acciones inmorales o delictuosas. La expresión “indios ladrones” aparece recurrentemente, tanto en obras literarias como en discursos parlamentarios, artículos periodísticos o partes militares. La índole “desleal y falsa” de los indígenas, así como su “cobardía”, los hacen asesinos escurridizos y astutos. A menudo, en las imágenes que ya mencionamos, el terrorífico jinete de los malones se muestra violento, lascivo y sacrílego<sup>114</sup>.

Por otra parte, la teoría lombrosiana del atavismo hacía del delincuente un ejemplo de “la ley de la herencia en retorno, es decir, el hecho en virtud del cual un animal cualquiera, hombre o bruto, reproduce en sus formas exteriores e internas, los caracteres y rasgos de un antepasado remoto”<sup>115</sup>. El desarrollo de las técnicas antropométricas permitió dar sustento a la identificación del criminal con el hombre salvaje, a través de la posibilidad de comparar los cráneos de asesinos famosos con los de hombres prehistóricos e indígenas americanos<sup>116</sup>.

<sup>112</sup> Forman parte de la colección Palavecino que se conserva en el Museo Etnográfico de Buenos Aires. Al parecer fueron tomadas en la terraza e interiores de la antigua sede de la Facultad de Filosofía y Letras, en Viamonte 430.

<sup>113</sup> Un caso singular y muy importante en la historia de la relación entre fotografía y antropología lo constituye sin duda el del italiano Guido Boggiani. Algunos aspectos de su obra en Mariana Giordano, “De Boggiani a Metraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco” en <http://www.antropologiavisual/americanistas.htm>; y “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del gran Chaco”, en AAVV, *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 150-151. A fines de 2002 y principios de 2003 el Museo de Arte Hispanoamericano de Buenos Aires exhibió una magnífica colección de fotos de Boggiani, acompañada de un catálogo con textos de los curadores Yvanna Fricova y Pavel Fric.

<sup>114</sup> Muchos de los tópicos decimonónicos sobre los indios, tienen claros antecedentes en el periodo colonial, ver M. Penhos, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”, en AAVV, *Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA/ F. de Filosofía y Letras, 1994.

<sup>115</sup> A. Dellepiane, cit., p. 27.

<sup>116</sup> Al parecer, ya en la década de 1860, el antropólogo francés Bordier realizó estas comparaciones basándose en los estudios de Broca sobre restos prehistóricos, ver *Ibidem*, p. 26. En 1884 un sacerdote salesiano llevó a Turín varios cráneos de onas que fueron examinados en el laboratorio de medicina legal que dirigía Lombroso, ver E. Scarzanella, cit., p. 228.

En *El hombre delincuente*, Lombroso anotó importantes analogías entre los rasgos característicos de los criminales –alteraciones del cráneo y del cerebro, particularidades de la estatura, peso, rasgos faciales determinados– con las de los pueblos salvajes. En estos rasgos afines basó su idea del tipo criminal. Escasez de barba, mayor espesor de los huesos del cráneo, prognatismo, piel oscura, cabello rizado, brazos largos, son sólo algunos de los ítems estudiados por Lombroso. El atavismo le servía para explicar el origen de los actos delictivos, así como los caracteres físicos de los reos. Aunque su teoría cayó rápidamente en descrédito al darse a conocer otros estudios que la refutaban, aún a fines del XIX aparece minuciosamente explicada en los tratados de criminología. Laurent, por ejemplo, si bien aclara que “Lombroso ha abandonado en parte su teoría del origen atávico del crimen”, encuentra en los delincuentes examinados por él mismo “no solamente las señales psíquicas de la degeneración [...], sino también todos los demás estigmas físicos”<sup>117</sup>. Por su parte, el cubano Ortiz, en su intento por relacionar raza y criminalidad, afirma que “el brujo afro-cubano, desde el punto de vista criminológico, es lo que Lombroso llamaría un delincuente nato”, y más adelante quiere demostrar “lo atinado de la teoría lombrosiana del atavismo, como explicación de la delincuencia”<sup>118</sup>.

En Argentina, Dellepiane dedica todo un capítulo a la teoría del atavismo y a la de los tipos criminales, explicando sus antecedentes, los estudios en los que se basa Lombroso, otras hipótesis, las polémicas con Manouvrier y otros criminólogos. Considera las “contradicciones etnográficas, históricas y sexuales” en las que cae Lombroso, las que hacen ver “la inconsistencia de la hipótesis lombrosiana del tipo criminal”<sup>119</sup>. Pero el mismo Dellepiane parece echar mano de la teoría atávica en otras partes del libro, como veremos enseguida.

Estas pistas que parecen acercar a indios y delincuentes, nos llevan a considerar el que era para las elites de la época el factor máximo de peligrosidad social, los inmigrantes. El fenómeno inmigratorio y la política desplegada desde el poder como respuesta a los “problemas” derivados de la presencia incómoda de los indígenas vencidos y de los extranjeros que llegaban en aluvión han sido ampliamente estudiados<sup>120</sup>. En general hubo un deseo de homogeneizar y estandarizar una población compuesta de diversos estratos sociales y étnicos, y una de las herramientas fundamentales para lograrlo fue la educación<sup>121</sup>. Recientemente, Scarzarella ha enfocado algunos aspectos culturales vinculados con los dos polos perturbadores en la Argentina en el pasaje del siglo XIX al XX, los representantes de la

<sup>117</sup> E. Laurent, cit., pp. 49-58. El tema de la herencia como determinante de la criminalidad y su incidencia en el aspecto físico de los delincuentes aparece también en el tratado del médico belga D’Allemagne, *Les stigmates anatomiques de la criminalité*, publicado a fines del XIX. La palabra “estigma” utilizada en el título de la obra contiene la idea de una condena biológica irreversible.

<sup>118</sup> F. Ortiz, cit., pp. 367 y 369.

<sup>119</sup> A. Dellepiane, cit., p. 252.

<sup>120</sup> Ver Fernando Devoto, *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

<sup>121</sup> Ver por ejemplo Mónica Quijada, Carmen Bernard y Arnd Schneider, *Homogeneidad y Nación en un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2000.

“raza moribunda” y los inmigrantes indeseables<sup>122</sup>. De hecho, como ha observado Viñas, la literatura del periodo puso especial atención en “la china y el gringo rioplatenses”, haciéndolos “las dos figuras fundamentales de la tipología narrativa del roquismo”. Caracterizados “mediante el racismo lombrosiano”, los indios sirvientes y el inmigrante recién llegado constituyen “la pareja de “demonios” sucesivos que acecha la buena conciencia del ’80”. Son “los dos males que esa sociedad no logra conjurar”<sup>123</sup>.

La presencia de una masa indiferenciada, conformada por personas de diversa procedencia y cultura, planteaba el problema de la anomia social. La vagancia resultaba el preanuncio del delito. En 1896 Dellepiane afirma que “si se levantara una estadística de los ‘atorrantes’, para emplear el término vulgar ya consagrado por el uso, que vegetan en las calles y en las plazas de nuestras grandes ciudades, se hallaría que la casi totalidad, por no decir la totalidad de ellos, está formada por vagos extranjeros importados”. Sin embargo, demuestra por medio de un cuadro estadístico de 1887, que españoles e italianos ocupan el tercer y cuarto lugar en el orden de los individuos detenidos en un periodo dado, superados en número por argentinos y “orientales”. Para Dellepiane esto “hace ver que, bajo cierto punto de vista, la calidad de nuestra inmigración es generalmente buena”<sup>124</sup>.

A pesar del diagnóstico bastante optimista de Dellepiane, la *Galería de Ladrones* recogía el retrato y los datos de una cantidad nada despreciable de delincuentes extranjeros –italianos la mayor parte– que superaban con amplitud a los locales. Algunos años más tarde, el panorama parece haberse agravado. El anexo del *Censo* porteño de 1908, titulado “La delincuencia en Buenos Aires” y escrito por Roberto Levillier consigna que de los presos en la Penitenciaría Nacional 369 son argentinos, mientras que los extranjeros alcanzan la cifra de 597. Levillier atribuyó esto a la concentración de los inmigrantes en la ciudad, la vida cara y las pocas oportunidades. Reclamaba por una legislación que controlara la entrada al país de “individuos peligrosos, de malos antecedentes, así como enfermos contagiosos, y alienados”<sup>125</sup>. Otra causa de criminalidad que se aduce en el documento es la incidencia del alcohol que, “sobre todo en italianos y españoles es muy alta”: “Más del 50% de delincuentes de diferentes nacionalidades, sobre todo españoles e italianos, son degenerados alcohólicos. El argentino criminal no lo es, salvo contadas excepciones, por degeneración alcohólica o tendencia congénita; es criminal ocasional, por venganza, por celos o por pasión...”. Esto se repite en el caso de las mujeres: la mayoría de las delincuentes “pertenecen a la raza española o italiana”. Según las estadísticas que cubre el periodo 1904-1909, el 65% de las reclusas eran extranjeras<sup>126</sup>.

<sup>122</sup> E. Scarzanella, cit.

<sup>123</sup> D. Viñas, cit., p. 277.

<sup>124</sup> A. Dellepiane, cit., pp. 258-261.

<sup>125</sup> R. Levillier, “La delincuencia en Buenos Aires”, en *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires*, Tomo III, Buenos Aires, 1909, pp. 408-409. Recordemos el debate producido en amplios sectores de la sociedad en ocasión de la promulgación de la Ley de Residencia (1902), que muchos consideraron restrictiva y expulsora.

<sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 416-417.

En el texto de Levillier el componente criollo de la criminalidad porteña es poco significativo. Lo mismo aparece en Dellepiane, quien se pregunta “la composición étnica de la República, ¿traduce de alguna manera su influencia en la criminalidad?”. Considera que “comparada con los demás Estados sud-americanos, la Argentina presenta [...] una superioridad étnica indiscutible”, por cuanto predomina en ella el elemento blanco. Admite que la incidencia de crímenes de sangre en nuestra sociedad puede deberse a la herencia de la raza indígena, “que no se ha distinguido ciertamente por sus instintos pacíficos y poco guerreros. No nos cuesta admitir que este carácter belicoso haya sido en cierta manera transmitido a la descendencia y que él pueda aparecer en las generaciones ya muy alejadas del tronco primitivo, en virtud de la herencia mediata o atavismo”. No obstante, a la hora de analizar al hombre de la campaña, “en el cual –a pesar de dominar los caracteres de la raza europea [...]– el observador más superficial descubre sin esfuerzo caracteres que traicionan la filiación indígena más o menos lejana”, prefiere ver “bajo la corteza ruda [...] un alma poética, soñadora, sentimental”. Los delitos que pueden achacársele, derivados de pasiones como la del juego, son fácilmente controlables por medio de la educación y el cambio de las condiciones sociales en las que se desarrolla<sup>127</sup>.

Es decir que dentro de la ideología del momento, en que viene a invertirse la dicotomía sarmientina y el campo y sus habitantes, en contraposición con la ciudad caótica y babélica, comienzan a percibirse y valorarse positivamente, la criminología parece señalar con decisión al elemento inmigratorio como vehículo de la delincuencia local, mientras desculpabiliza al criollo y minimiza la actuación de los indios en el medio delictivo. En realidad, la presencia de los indios como población ya se considera “insignificante”. En el *Censo Nacional* de 1869 se registran 93.000 indios; en el de 1895 sólo 30.000, en una columna a continuación del ítem “población no censada”<sup>128</sup>. Dellepiane mismo aclara: “los indios sometidos representan un guarismo casi insignificante de la población. [...] Los indios del segundo grupo [no sometidos] [...] como población económica representan menos que cero, es decir, una cifra negativa, pues consumen sin producir, viviendo en cuanto pueden del robo y el pillaje... Su extinción total no se hará esperar mucho tiempo”<sup>129</sup>.

Ahora bien, algo de la percepción que relacionaba a los indios con la criminalidad permanece, si atendemos al discurso periodístico de principios del siglo xx. Una crónica de 1902 relata el asalto a una tienda y describe a los autores: “El primero de los criminales era un individuo de raza negra; el segundo, un sujeto achinado, extraordinariamente alto y fornido”<sup>130</sup>. El mismo año, un caso sucedido en Pehuajó ocupó los diarios por semanas: una sirvienta de dieciséis años había intentado envenenar a un pequeño que estaba a su cuidado. La mucha-

<sup>127</sup> A. Dellepiane, cit., pp. 249-274.

<sup>128</sup> *Censo Nacional de Población*, 1895, tabla general de composición poblacional.

<sup>129</sup> A. Dellepiane, cit., p. 253.

<sup>130</sup> *La Nación*, 22 de marzo de 1902, p. 5, c. 5.

cha, una “india pampa”, habría actuado así a causa del “resentimiento propio de su raza”<sup>131</sup>. En otra nota, un periodista, refiriéndose a un grupo de “compadritos” que importunaban a los transeúntes, los llama también “la indiada”<sup>132</sup>.

Esta identificación del guapo urbano con el salvaje aparece también en un interesante artículo que cubre un viaje ministerial por el Noroeste y el Chaco durante el que se inauguraron tramos ferroviarios, instalaciones de aguas corrientes y otras obras públicas. Cuando describe el recibimiento del ministro en San Pedro de Jujuy, el cronista se detiene en la muchedumbre que espera en el andén: “Entre estos ejemplares del salvaje finalmente adaptado al trabajo, destacábase un *dandy* chorote, sin duda personaje de estrago en la toldería, grandote y requintado, sonrisa lasciva y ojos entornados sobre los cuales caía bizarramente el sombrero [...] completando rojo pañuelo aquella silueta de “taita” indígena, antecedente directo del compadre urbano”<sup>133</sup>.

Más allá del pintoresquismo de esta y otras descripciones, parece resonar en estos textos el eco de una ineludible comprobación: “Convenimos en que por su ignorancia todos los delitos encuentran en el indio terreno propicio”<sup>134</sup>.

La misma condición ambigua de Inakayal y sus familiares, prisioneros de guerra y huéspedes de un Museo que los consideraba colección viviente, abre las puertas a una homologación entre indios y delincuentes, al menos en el terreno de las prácticas. Es interesante consignar que en 1873 en los Estados Unidos algunos prisioneros indígenas fueron fotografiados de frente, con fondo neutro. Estas imágenes se vendían en tarjetas acompañadas del nombre del retratado y una certificación de autenticidad suscripta por oficiales del ejército<sup>135</sup>.

## DE LA REALIDAD FOTOGRÁFICA

De acuerdo con lo que hemos visto, la fotografía parece haber sido, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, uno de los más importantes instrumentos metodológicos de observación e identificación. Si heredaba de las artes plásticas un grueso bagaje de tradiciones iconográficas y convenciones visuales, su matriz científica la hacía apta para acompañar e inaugurar nuevas visiones de la realidad.

<sup>131</sup> El cronista de *La Nación*, que logra entrevistarse con la acusada, esgrime otras razones: “Encarnación no es pampa, como dicen las primeras informaciones que se han dado. Su fisonomía es netamente criolla y tiene en la expresión de su rostro todos los signos del idiotismo...”, 13 de septiembre de 1902, p. 6, c. 1.

<sup>132</sup> *El Diario*, 30 de septiembre de 1904, p. 1, c. 7.

<sup>133</sup> “El gran viaje ministerial. En misión de progreso”, en *El Diario*, 2 de octubre de 1904. Suplemento Dominical, pp. 10-11.

<sup>134</sup> Así comienza un artículo sobre la situación de la colonia indígena de San Javier en el Chaco, foco del movimiento milenarista que desde 1899 hasta 1924 alentó rebeliones ahogadas por sangrientas represiones. *La Nación*, 25 de abril de 1904, p. 4, c. 6-7.

<sup>135</sup> Por ej. “Shacknasty Jim. I certify that L. Heller has this day taken the Photograph of the above Modoc Indian, prisoner under my charge. Capt. C. B. Throckmorton”, en A. L. Bush y L. Clarke Mitchell, cit., pp. 47-49.

Como ya dijimos, el impacto de la imagen fotográfica se debió a su fuerte carga persuasiva, a su pretendida objetividad. Cada foto se convirtió en un hecho plasmado, en un dato congelado. ¿Pero cuál es el carácter de esa realidad plasmada?

En términos plásticos, la solución de frente y perfil constituye el otro extremo de la figura humana tal como la concibieron los egipcios. Éstos, en una síntesis cercana a la abstracción, representaron no un hombre en particular sino la idea de hombre, y para que la lectura fuera suficientemente clara dibujaban el cuerpo de frente y la cabeza de perfil. A partir del Renacimiento, la búsqueda de la mimesis llevó a los artistas a desplegar diferentes recursos narrativos y descriptivos para plasmar las pasiones y las emociones que mueven al hombre. Con la foto de frente y perfil se produce una nueva síntesis pero, contrariamente a los egipcios y a los artistas de la modernidad, no es la idea de hombre la que se persigue ni tampoco la tipología general de un estado interior, sino la representación cabal e indudable de un individuo.

Por otra parte estas fotos de alguna manera resultan de una condensación extrema de la narración, que en vez de estar desplegada en una escena (en el caso de los indios podríamos pensar en un malón), se concentra en ese rostro que cuenta toda una historia, personal pero también genérica (de una raza, de una enfermedad mental, de un tipo de delincuente). En efecto, todo retrato es a la vez la imagen de una individualidad y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva, pero también representan al grupo de referencia. Las fotos de frente y perfil de delinquentes e indios identifican a cada uno de ellos y, al mismo tiempo, son índices para identificar al grupo<sup>136</sup>. Esta doble capacidad de identificación de la fotografía permite un uso diferente al que estamos considerando: en el siglo XIX en México y en los Andes es posible encontrar una apropiación de los modelos del retrato por parte de prostitutas y de indígenas y mestizos, que los utilizan para su autorrepresentación<sup>137</sup>.

Pero dentro de las prácticas criminológicas y antropológicas del periodo considerado se eligen unos elementos y estructuras significativas de los sujetos-objetos observados y no otros para volcar en el retrato. Estos fragmentos, y el momento específico en que la toma se realizó, se convierten en una representación del todo. La foto de frente y perfil es tal vez la más interesante condensación de una contingencia que se convierte en dato definitivo y en representación de una totalidad.

<sup>136</sup> Ver Douglas Crimp, "Retrato e individualidad", en P. Cortés Conde y M. López, cit., pp. 49-51.

<sup>137</sup> Cuauhtémoc Medina ha trabajado la utilización de la imagen fotográfica en el estado de Oaxaca por las autoridades policiales como medio de identificación sanitaria de las prostitutas con licencia, y por el propio grupo de prostitutas como medio de autorrepresentación y afirmación social, ver "Identidad o identificación. La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte, Historia e Identidad en América Latina*, Tomo II, México, UNAM, 1994. Por su parte Deborah Poole encuentra interesantes derivaciones de la foto grupal burguesa entre familias cuzqueñas de origen indígena, ver D. Poole, cit., cap. 8.

Siguiendo esta senda, es casi ineludible traer las reflexiones de Barthes acerca de la esencia de la fotografía. Uno de sus rasgos es una relación fatal con el referente, en nuestro caso el retratado, que está siempre allí presente y que Barthes llama *spectrum* para aludir a “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”<sup>138</sup>. En el encuentro entre el momento en que se tomó el retrato y la evidencia de que el *spectrum* necesariamente ha existido, se instala la esencia de la fotografía, *esto ha sido*<sup>139</sup>. Esta condensación de la contingencia, y el desplazamiento desde los tipos iconográficos adquiridos de la tradición artística –que podían referir a un sujeto inventado– hacia una tipología despojada, “científica”, que registra con gran eficacia los rasgos de quien ha vivido en este mundo, les da a las fotos de indios y delincuentes un sentido póstumo. La foto, dice Barthes, sugiere que lo real en la fotografía está muerto y, a la vez, anuncia que va a morir<sup>140</sup>. Pensemos en el cambio operado desde la concepción romántica que concebía las expresiones del rostro como evidencia de estados pasajeros, cambiantes y en movimiento, y recordemos que nuestras fotos de frente y perfil dan cuenta de la evidencia de datos biológicos definitivos, irreversibles. Qué modo más elocuente de representar la condena del poder aplicada a las rémoras del pasado y las lacras del presente que confinarlos en el espacio plano de la foto y congelarlos en aquel momento que ya “ha sido”, y agreguemos, que no debería ser.

En el periodo que hemos considerado en este estudio, la convergencia del medio utilizado –la fotografía–, el modelo iconográfico elegido –la foto de frente y perfil–, y el objeto de interés –indios y delincuentes– nos muestra a la vez los alcances y los límites de la realidad de la representación y de la verdad de la ciencia.

<sup>138</sup> R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 38-39. En un momento de su argumentación, Barthes relaciona la fotografía con el teatro y éste a su vez con el culto a los muertos. También Hans Belting ha propuesto iluminar la historia de las imágenes desde su remota función.

<sup>139</sup> R. Barthes, cit., p. 137.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 140.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Agote**, Luis, *Nuevo método gráfico para fijar la herencia*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1911.
- Altamirano**, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Álvarez**, José S., *Galería de Ladrones Comunes*, Buenos Aires, Policía Federal Argentina, 1887.
- Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, 1877.
- Areco**, Horacio, *Enrique Ferri y el positivismo penal*, Buenos Aires, 1908.
- Ballvé**, Antonio, *La Penitenciaría Nacional de Buenos Aires* (Conferencia), Buenos Aires, 1908.
- Barthes**, Roland, "La imagen. El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- , *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Belting**, Hans, *Pour une anthropologie des images*, en prensa. Traducción francesa de *Bild-Antropologie: Entwürfe für Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001.
- Benjamin**, Walter, "El arte en la era de su reproducción mecánica", en *Eco, revista de la cultura de Occidente*, n° 95, vol. 16, Bogotá, 1968.
- Berenguer**, Julio J., "Francis Galton. El más grande precursor de la dactiloscopia, su vida y su obra", Buenos Aires, Museo Policial, s/f (mimeo).
- Brusatin**, Manlio, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992.
- Bush**, Alfred L. y Lee Clarke Mitchell, *The Photograph and the American Indian*, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- Campaña de los Andes al sur de la Patagonia. Año 1883. Partes detallados y Diario de la expedición*. Ministerio de Guerra y Marina, Buenos Aires, EUDEBA, 1978.
- Censo Nacional de Población*, Buenos Aires, 1895.
- Clementi**, Hebe, "Ingenieros en Italia (1905)", en *Los positivistas argentinos, Todo es Historia*, n° 173, Buenos Aires, 1981.
- Comas**, Juan, *Manual de Antropología Física*, México-Buenos Aires, FCE, 1957.
- Cortés Rocca**, Paola y López, Mabel (compilación, adaptación y notas), *Fotografía*, Buenos Aires, Ed. Ars, 1995.
- Courtine**, Jean-Jacques y Haroche, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIIe début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1994.
- D'Allemagne**, J., *Les stigmates anatomiques de la criminalité*, Encyclopédie Scientifique des Aide-Mémoire, Paris, G. Mason éditeur, s/f.
- Darwin**, Charles, *El Viaje del Beagle (1831-1836)*, Barcelona, Ed. Labor/Punto Omega, 1984.
- , *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Torino, 1890.
- Dellepiane**, Antonio, *Las causas del delito*, Buenos Aires, Imprenta Pablo Coni e hijos, 1892.
- , *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal*, Buenos Aires, Coni hnos., 1894.
- Devoto**, Fernando, *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- D'Orbigny**, Alcide, *Viaje a la América Meridional [1834-1847]*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1945.
- Edwards**, Elizabeth (ed.), *Anthropology & Photography. 1860-1920*, New Haven and

- London, Yale University Press/Royal Anthropological Institute, 1992.
- Fabian, Johannes**, *Time and the Other. How Anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- Fabris, Annateresa** (org.), *Fotografia. Usos e funções no século XIX*, São Paulo, EDUSP, 1991.
- Foucault, Michel**, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, FCE, 1987.
- , *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, México, FCE, 1986.
- Gesualdo, Vicente**, *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*, Buenos Aires, Ed. Sui Generis, 1990.
- Giordano, Mariana**, “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del gran Chaco”, en AAVV, *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003.
- , “De Boggiani a Metraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco”, en <http://www.antropologiavisual/americanistas.htm>
- Gómez, Juan**, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución. 1840-1899*, Buenos Aires, 1989.
- González, Valeria**, “El sur como estereotipo. Fotografía argentina y globalización”, en AAVV, *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, CAIA, 2003, CDRom.
- González Montero de Espinosa, Marisa**, *La Ilustración y el hombre americano: descripciones etnológicas de la Expedición Malaspina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Hathaway, Nancy**, *Native American Portrait*, San Francisco, Chronicle Books, 1990.
- “Informe de la Penitenciaría Nacional”, en *Censo Nacional de Población*, Buenos Aires, 1905.
- Ingenieros, José**, *Evolución de la Antropología Criminal*, Buenos Aires, Penitenciaría Nacional, 1911.
- , *Instituto de Criminología; fundado en 1907*, Buenos Aires, Penitenciaría Nacional, 1911.
- , *Criminología [1912]*, Buenos Aires, 1916.
- Jacquín, Philippe**, *El Ocaso de los Pieleros Rojas*, Madrid, Aguilar, 1990.
- Laurent, Emile**, *La antropología criminal y las nuevas teorías del crimen [1902]*, Biblioteca Sociológica Internacional, Barcelona, Henrich, 1905.
- Levillier, Roberto**, “La delincuencia en Buenos Aires”, en *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires*, Tomo III, Buenos Aires, 1909.
- Malosetti Costa, Laura**, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, Marta**, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en AAVV, *Campo/Ciudad en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Malik, Kenan** “An expresión of facts”, en [www.kenanmalik.com/essays/expression.html](http://www.kenanmalik.com/essays/expression.html)
- Mansilla, Lucio V.**, *Una excursión a los indios ranqueles [1865]*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Marcondes de Moura, Carlos E.** (org.), *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983.
- Medina, Cuauhtémoc**, “Identidad e identificación. La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, en *XVII*

- Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte, Historia e Identidad en América Latina*, Tomo II, México, UNAM, 1994.
- Melossi**, Dario y Pavarini, Massimo, *Cárcel y fábrica. Los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI-XIX)*, México, Siglo XXI, 1980.
- Monge Martínez**, Fernando, *La contribución a la etnología americana y oceánica de las expediciones científicas españolas: la expedición Malaspina (1789-1794)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991.
- Moreno**, Francisco P., *Viaje a la Patagonia Austral* [1879], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997.
- , “Reconocimiento de la región andina de la República Argentina”, en *Revista del Museo de La Plata*, VIII, La Plata, 1898.
- Ortiz**, Fernando, *Hampa afro-cubana. Los negros brujo (Apuntes para un estudio de etnología criminal)* [1907], Madrid, Ed. América, 1917.
- Penhos**, Marta, “Desórdenes en orden. Acerca de la fidelidad de la representación y de los modelos eficaces en dibujos de la Expedición Malaspina (1789-1794)”, en AAVV, *Original-Copia... Original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005.
- , *Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica española a fines del siglo XVIII*, capítulo 6, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003.
- , “Saint Louis 1904. Argentina onstage”, en Barth, Volker (ed.), *Identity and Universality. A commemoration of 150 years of Universal Exhibitions*, Wien-Paris, Bureau des Expositions Universals, 2002.
- , “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”, en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- , “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”, en AAVV, *Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA/F. de Filosofía y Letras, 1994.
- Podgorny**, Irina y Politis, Gustavo, “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos en el Museo de La Plata y la Campaña del Desierto”, en *Arqueología Contemporánea*, vol. 3, 1990-1992.
- Príamo**, Luis et al., *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior, 1867-1883*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002.
- Poole**, Deborah, *Vision, Race and Modernity. An economy of the Andean Image World*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- Quijada**, Mónica; Bernard, Carmen y Schneider, Arnd, *Homogeneidad y Nación en un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2000.
- Rabb**, Jane, *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*, New Mexico, University of New Mexico, 1995.
- Ramos Mejía**, José María, *Los simuladores del talento* [1904], Buenos Aires, Ed. Thor, 1955.
- Reyna Almandós**, Luis, *Origen del Vucetichismo (Sistema Dactiloscópico Argentino)*, Buenos Aires, Imprenta y Casa editora de Juan A. Alsina, 1909.
- Rodríguez**, Adolfo E., *Historia de la Policía Federal Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Ed. Policial, 1980.
- Rose**, Jeff, “The Printed Photograph and the logia of Progress in Nineteenth Century France”, en *Art Journal*, n° 4, vol. 46, Winter 1987.

- Rubione**, Alfredo V. E. (estudio preliminar), *En torno al criollismo. Textos y polémica*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Salillas**, Rafael, *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico), con dos vocabularios jergales*, Madrid, Victoriano Suárez, 1896.
- Sarmiento**, Domingo F., *Facundo. Civilización y Barbarie* [1845], Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970.
- , *Conflictos y armonías de las razas en América* [1883], en *Obras Completas*, vol. 38, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953.
- Scarzanella**, Eugenia, *Ni indios ni gringos. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina, 1890-1940*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2002.
- Sharf**, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1982.
- Silver**, Isidore, *Introducción a la Criminología*, México, Continental, 1985.
- Soler**, Ricaurte, *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Terán**, Oscar, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Tieghi**, Osvaldo, *Tratado de Criminología*, Buenos Aires, EUDEBA, 1989.
- Vaughan**, Chris, “Savages in St. Louis. Imperial Identities at the 1904 World’s Fair”, en Barth, Volker (ed.), *Identity and Universality. A commemoration of 150 years of Universal Exhibitions*, Wien-Paris, Bureau des Expositions Universals, 2002.
- Verde Casanova**, Ana, “Fotografía y discurso antropológico. Inuit en Madrid, 1900”, en *Anales del Museo de América* 1, Madrid, 1993.
- Vignati**, Milciades A., *Iconografía aborigen, Revista del Museo de La Plata*, Tomo 11, La Plata, 1942.
- Viñas**, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983.
- Zeballos**, Estanislao S., *Viaje al País de los Araucanos* [1880], Buenos Aires, Hachette, 1960.
- , *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires, Hachette, 1954.

Las fotografías que estudia este texto fueron relevadas en el Archivo General de la Nación (Buenos Aires), el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), y el Museo Policial (Buenos Aires).



Fig. 1 y 2. Ejemplos de la *Galería de Ladrones Comunes*



Fig. 3. Mujer del sur de Australia según la fotometría de H. Huxley



Fig. 5. Hija de Inacayal apenas llegada a Buenos Aires, y unos años más tarde



Fig. 4. Tribu de Inacayal en el Tigre, 1884



Fig. 6. Cacique Sayweke

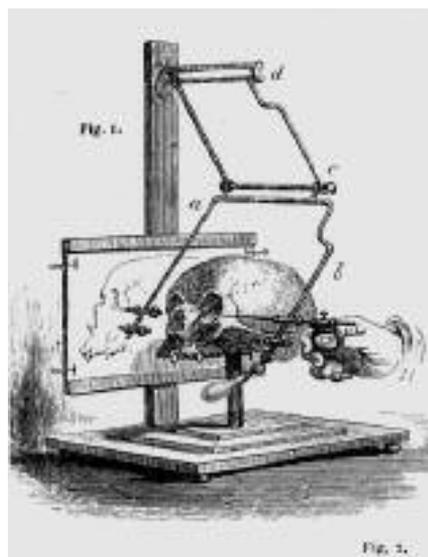


Fig. 7. Estereógrafo de Broca



Fig. 8. Cráneos e instrumentos de medición. Fotografía conservada en el Museo Etnográfico de Buenos Aires



Fig. 9. Casimiro Biguá y su hijo. Foto de Benito Panunzi



Fig. 10. Pincén. Foto de Antonio Pozzo

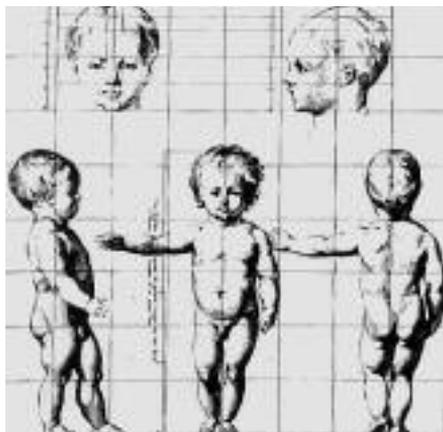


Fig. 11. Jacob de Wit. *Manual de proporciones*, 1747



Fig. 12. Robert Fitz-Roy. Rehenes fueguinos.



Fig. 13. Mujer araucana de frente y perfil. Col. Lehmann-Nitsche

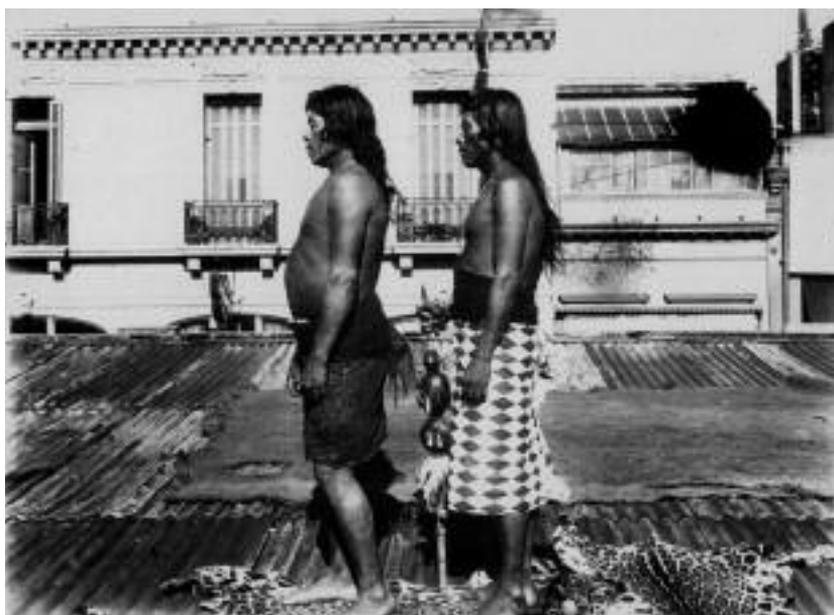


Fig. 14. Chiriguano de frente y de perfil. Col. Palavicino

SEGUNDO PREMIO

**CARLOS MASOTTA**

REPRESENTACIÓN E ICONOGRAFÍA DE DOS TIPOS NACIONALES.  
EL CASO DE LAS POSTALES ETNOGRÁFICAS  
EN ARGENTINA 1900-1930

**CARLOS MASOTTA (BUENOS AIRES, 1964)**

Se formó como antropólogo en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente e investigador. Sus líneas de investigación abordan las relaciones entre identidad, política y memoria, el lugar de la imagen y otras formas de representación en esos procesos. Ha realizado documentales etnográficos y publicó artículos en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano como miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

---

Para la presente investigación he consultado numerosas colecciones públicas y privadas. Agradezco la amabilidad, atención y muchas veces consejos recibidos por quienes supieron interpretar mis objetivos y orientar mis búsquedas. Archivaldo Lanús; Marcelo Loeb; Alberto Trivero; Marta Lata (Academia Nacional de Bellas Artes); personal del Archivo Provincial de Santa Fe, de la Fototeca del Archivo General de la Nación, del Archivo del Complejo Museográfico Enrique Udaondo de Luján. Arq. Peña y Jorge Bacheta (Museo de la Ciudad de Buenos Aires); Ana María Cousillas (Museo José Hernández), Lic. Vivian Spoliansky y Laura Piaggio (Archivo Museo Etnográfico Juan Ambrosetti); Lic. Patricia Rassellini (Museo Nacional del Traje).

Diana Rolandi, Ana Dupey, Silvia Gataffoni y Anahi Rhe del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. He recibido donaciones particulares de las antropólogas Martha Blache, Mercedes Podestá y Celia Maschnik.

A la Lic. Susana Skura por sus comentarios, atenta lectura y ánimos para el desarrollo de este trabajo.

## PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO I. LAS POSTALES ARGENTINAS

*“Escribeme pronto y cuéntame muchas cosas,  
y si no tienes cosas para contar invéntalas, pero que sean creíbles”.*  
Inscripción tarjeta postal 1904; colección Eve P. de Girondo.

#### 1.1 INTRODUCCIÓN. UNA NUEVA MODA MUNDIAL

En la Argentina, durante las primeras décadas del siglo xx, la tarjeta postal llevó adelante la creación del primer y más completo mapa visual del país. Paisajes, calles y edificios, indígenas, gauchos y pobladores rurales fueron los temas predominantes a través de los cuales, casi imperceptiblemente, la postal divulgó imágenes de la Argentina en una proporción hasta entonces inédita.

A partir de ese momento, los argentinos conviven con abundantes representaciones de sí mismos que intervienen en sus conocimientos y sentimientos y en la consolidación de una idea acerca de cómo es el país.

Frecuentemente, y sin necesidad de haber estado allí, se han *visto* sus diferentes paisajes, habitantes y regiones. Hoy es sencillo traer a la memoria aspectos de esa geografía nacional a partir de un recuerdo visual que es permanentemente renovado por las fotografías, el cine o la televisión. Pero si imagináramos momentáneamente la desaparición de esa memoria visual la Argentina se nos aparecería como un mapa casi mudo.

Esta fantasía de un mapa apenas esbozado fue una realidad para la mayoría de la población en el siglo xix, cuando las imágenes del país eran escasas y su circulación y consumo se restringía a las elites o sectores acomodados que tuvieron acceso a la pintura y a la primera fotografía.

Con el paso del siglo xix al xx esa situación se transformó radicalmente. La expansión económica, la inmigración y el crecimiento urbano, el aumento del alfabetismo y el perfeccionamiento técnico en la reproducción de imágenes fueron algunos de los factores determinantes de ese cambio. En ese contexto de modernización la diversificación de los medios de comunicación impresos cobró un impulso sin precedentes. Nuevos y más eficaces métodos de reproducción se combinaron con nuevas formas de distribución. La prensa escrita incorporó la venta callejera y fue capaz de lograr una frecuencia diaria. Asimismo, diversificó sus géneros atendiendo a diferentes grupos de lectores y de intereses. Estos aspectos novedosos fueron una respuesta a la creciente demanda de consumidores en expansión que aumentaban en número y en contrastes a partir del proceso inmigratorio.

Específicamente, la primera producción masiva de imágenes sobre el país fue producto de la empresa editorial del momento y de la divulgación de la fotografía. Una síntesis de ambas fue el género *Magazine*, (especialmente el llamado *Ilustración*) que centró

su oferta en la reproducción de grabados y fotografías y, con posterioridad, la diversificación del mismo género en publicaciones populares como *Caras y Caretas* (1898) entre muchas otras.

De ese vínculo entre industria editorial y fotografía surgió además un producto novedoso que, sutil y contundentemente, supo penetrar en la intimidad de la vida privada y atravesar fronteras entre países. Fue la tarjeta postal, que al combinarse con la práctica de la escritura epistolar y la moda del coleccionismo a bajo costo adquirió un auge sin precedentes.

Con diseños coloridos, aterciopeladas, con inserciones de tela o fotografías personales a modo de camafeo; soportes de mensajes amistosos, amorosos o familiares, la tarjeta postal se sumó a una serie de objetos suntuarios vinculados al universo privado que habían sido exclusivos de sectores acomodados. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX la producción en serie, el ocio, y los objetos coleccionables se involucraron en los usos de la vida cotidiana de las clases medias y sectores en ascenso: revistas, lapiceras, estampillas, discos, álbumes, fotografías y postales.

En ese universo las tarjetas que reprodujeron imágenes fotográficas ocuparon un lugar haciendo valer su capital realista y documental. Su diversidad fue abrumadora y difícil de clasificar con precisión. De todas maneras, podemos identificar para el caso argentino algunos sectores temáticos: paisajísticas, urbanas y etnográficas y otras menos frecuentes como retratos de presidentes, próceres, barcos, reproducciones de pinturas y esculturas, etc.

No existen datos precisos en torno a la existencia del inventor de la tarjeta postal. Como todo invento exitoso su autoría pertenece más a la época que a un individuo en particular. De todas formas se supone que uno de sus orígenes habría que ubicarlo el 25 de setiembre de 1869 en Austria, cuando el Barón Adolfo Maly, director de correos austríaco, firmó un decreto por el cual se admitía la circulación de tarjetas postales con franqueo reducido. Sin embargo, habría que esperar hasta entrada la última década del siglo XIX para que se impusiera definitivamente. Hacia 1900, en Europa se imprimían anualmente 150 millones de tarjetas postales, sólo en Francia alrededor de 8 millones. En la Argentina no tenemos datos precisos al respecto, pero en ese momento sus principales representantes locales estaban instalados en la ciudad de Buenos Aires. Ernesto Nolte las vendía en serie en su Librería Alemana de la calle Cangallo; H. G. Olds, uno de los fotógrafos consagrados, divulgó muchas de sus fotografías en forma de postal e incluso viajó por el interior del país a la búsqueda de registros de paisajes y gentes. También se reprodujeron fotografías de décadas anteriores, de los primeros fotógrafos que trabajaron en el país a partir de 1860, entre ellos Benito Panunzi, Samuel Rimathe o Antonio Pozzo, éste último encargado de registrar la avanzada de Roca en su *Conquista del Desierto* (1879).

Para nuestra investigación, los aspectos más relevantes de aquellas tarjetas postales se encuentran tanto en la producción exhaustiva de su registro como en las formas y difusión de su consumo.

Brevemente podemos decir con respecto al primer punto que al involucrarse en la producción de postales tanto fotógrafos profesionales como aficionados, tanto empresas como

entusiastas particulares; la diversificación de lugares y estilos al interior de los géneros antes mencionados se dio en una forma sin precedentes y nunca igualada. Las principales ciudades de la Argentina fueron documentadas no sólo atendiendo a sus principales edificios sino también a sus calles secundarias y alrededores; las escenas rurales describieron extensamente tradiciones y tipos del campo como vestimentas, viviendas, juegos y trabajos; se relevó también la mayoría de los grupos indígenas (algunos desaparecidos en la actualidad); se reprodujeron imágenes del territorio tanto de lugares conocidos como inhóspitos. A estos temas se sumaron personajes y acontecimientos históricos de relevancia nacional o local. Circularon postales de festejos patrios con las figuras de las autoridades políticas del momento. Fueron muy exitosas también las postales de los festejos del Centenario y de la llegada de la Corbeta Uruguay al Puerto de Buenos Aires luego de sus hazañas en la Antártida. Muchas tarjetas identificaron personas específicas: baquianos de los pasos transcorderianos, payadores rurales, indígenas con sus nombres, caciques, etc. Ejemplos del registro de zonas inhóspitas fueron las postales de 1902 del faro de la pequeña Isla Observatorio frente a la Isla de los Estados en Tierra del Fuego o las que reprodujeron las fotografías que el científico Leman-Nietzsche tomara en sus expediciones arqueológicas y etnográficas en regiones apartadas del noroeste argentino.

Las postales de principios de siglo xx pusieron en los ojos de muchos lo que pocos habían visto.

Pero para captar en toda su dimensión la relevancia de la tarjeta postal de principios de siglo no basta con atender solamente a sus características desde el lugar de su producción. Las postales se difundieron y diversificaron sostenidas por el uso particular que importantes sectores de la población hicieron de ella. Su aceptación agregó a las imágenes un valor suplementario en el cual se pueden ver reflejadas características generales de la sociedad del momento y aspectos de la vida individual y privada de muchos de los que escribiendo sobre ellas se comunicaron con el interior o el exterior del país.

Dos prácticas de la vida privada fueron decisivas para el desarrollo de la postal: la tradición de la escritura epistolar y el coleccionismo. En la década de 1870 la unificación mundial del sistema de correos puso orden en la circulación de la correspondencia que en un mundo en expansión había casi colapsado. La aceleración de los flujos migratorios, la tecnificación de los medios de comunicación y el crecimiento de los sectores alfabetizados produjeron un aumento incesante de la comunicación epistolar. Este género de escritura, de larga tradición en occidente, durante el pasaje entre el siglo xix y el xx fue tomado por sectores medios y populares de la población como parte de un proceso de adopción de usos y costumbres que hasta no hacía mucho eran exclusivo patrimonio de las clases acomodadas de la sociedad.

La moda del coleccionismo y la práctica epistolar se potenciaron mutuamente. En muchas tarjetas es frecuente encontrar junto a un breve saludo expresiones como: “me ha gustado mucho la postal que me envió y espero que ésta sea de su agrado”. Asimismo, la escritura de un texto breve contribuyó al aumento e inmediatez del caudal epistolar, inclu-

sive posibilitando el ingreso a ese uso de sectores no formados para la redacción cuidada y extensa que requería la carta tradicional. En ese momento (1900) se ha estimado que la tarjeta postal se producía en occidente en una escala abrumadora: en Alemania 18 millones, en Inglaterra 14 millones, en Bélgica 12 millones, en Francia 8 millones (Freund 1993).

Esa moda en la Argentina no ha sido investigada y es parte de este trabajo dar cuenta de aspectos del proceso vinculados a la incorporación relevante, en ese universo iconográfico, de dos figuras emblemáticas: indígenas y gauchos.

Qué la Argentina de la expansión económica, del auge inmigratorio y del centenario patrio haya recurrido a esas dos figuras asociadas a estadios anteriores de su historia sin duda es un dato de interés para la indagación de los vínculos arte, cultura popular e identidad nacional. Consciente de ello, he desarrollado esta investigación seguro de que una perspectiva antropológica con enfoque interdisciplinario (historia social, semiótica) aporta herramientas originales e imprescindibles para la comprensión de la relación entre los fenómenos estéticos y los procesos identitarios

Pero antes de profundizar el tópico específico de este trabajo considero de interés comentar algunos testimonios contemporáneos al auge del uso de postales en general. En ellos hay elementos que describen aspectos relevantes del alcance e impacto del fenómeno en la sociedad local.

En el libro *"Feminidades"*, una especie de manual de usos y costumbres para mujeres que circuló por Buenos Aires a principios del siglo xx, el francés Marcel Prevost en el capítulo *"El espíritu de la tarjetas postales"* sugería:

"...la tarjeta postal nos impone una manera especial de escribir. Por esto la postal influye en la sociabilidad, en los sentimientos de afección, al mismo tiempo que en la curiosidad y la cultura del espíritu. [...] Bajo su aspecto de cosa banal, objeto comprado por docenas, es más reveladora para el observador que el misterioso papel blanco... La tarjeta postal reina sobre nuestro estilo, obligándole a buscar menos giros. Hasta ha creado una literatura. Pocos documentos han de ser tan preciosos sobre nuestra época, como la tarjeta postal ilustrada.

"Recibís una tarjeta postal ilustrada: antes de leerla, mirad la viñeta, como si fuérais un coleccionador, ...la postal significa una elección, una preferencia. Quien os la escribe ha escogido ésta. Y es evidente que ha influenciado la idea que se tiene formada de vuestro gusto y el estado de vuestras relaciones. [...] La viñeta se convierte así en el instrumento de un misterioso lenguaje, y esta correspondencia abierta cuenta a veces cosas mucho más secretas que cuatro páginas cargadas de evocaciones y recuerdos..." (Prevost s/f:64)

Puede observarse otro aspecto del consumo femenino de postales en la recreación que realizó Gregorio de Lafferrere en su obra *"Locos de Verano"*, de 1905. Una viva descripción del

universo familiar con aspiraciones burguesas ambientado en Buenos Aires y mostrado a través de personajes obsesionados por sus objetos modernos y sus colecciones (discos y fonógrafos, retratos, postales). Para nuestro caso cabe recordar a Sofia, una de las figuras principales de la obra, que es caracterizada a través de su pasión por el coleccionismo de tarjetas postales con autógrafos de personalidades.

El 11 de noviembre de 1907 Roberto J Payró dedicó su columna en el diario *La Nación* a la misma temática. En su nota “*Postales*” reunió algunos datos interesantes para dimensionar el fenómeno junto a una jocosa crítica de la moda.

“...se observan en las calles más centrales de la capital las numerosas casas de ventas de tarjetas postales, muy arregladitas, muy cucas, y lanzando a la acera torrentes de luz, como una joyería” (Payró, 1908:244)

Payró afirma que la colección de postales es “hija legítima” del álbum, donde se reunían autógrafos y escritos de personalidades. Consecuentemente, centra su crítica en la imposición de una escritura breve al modo de aforismos (en las casas de postales se vendían pequeños libros con frases para las tarjetas).

“El álbum, que floreció en tiempos remotos, tenía la ventaja de no exigir, como la tarjeta, una síntesis, un pensamiento completo en pocas palabras, obra difícil, si no imposible, para la generalidad. En la hoja del álbum cabía todo. En la tarjeta hay que realizar la hazaña que consistiría en demostrar ingenio con una simple frase ante corros de desconocidos, al pasar, una vez tras de otra vez sin otro antecedente ni preparación que la frase misma.

De ahí que la postal tenga tantos enemigos: a nadie le gusta decir pavadas a sabiendas. De ahí que el bello sexo se empeñe en sostenerla, [...]. La malicia femenina es la que sostiene esos terribles arsenales para su guerra de encajes al sexo enemigo. Allí están sus armas de dos filos: por que en una tarjeta postal o se le rinde culto confesando su victoria, o se pierde la batalla con el desastre del ridículo” (Payró, 1908:244-245).

Como se ve, la asociación de la postal al consumo femenino y la escritura breve fueron dos aspectos sobresalientes de la nueva moda epistolar. Volveremos sobre ellos más adelante.

Unos años después, ya cercano el centenario de la revolución de Mayo, el escritor Ricardo Rojas comentó también el caso de la postal. La cita es de interés pues pone en relación a la tarjeta postal con la pedagogía, el arte y los museos. En “La Restauración Nacionalista” (1909) puede leerse:

“La tarjeta postal, que las señoritas desprestigiaron, ha prestado un gran servicio de cultura democrática en estos últimos tiempos. Compañera inseparable del turista,

éste ha enviado a las tierras lejanas de donde venía, los monumentos reproducidos de las tierras ilustres que visitaba. Ese acto también sencillo ha acercado a los hombres, ha difundido un vago reflejo de las fábricas portentosas, de las telas ilustres, de los gloriosos mármoles. Mas la tarjeta postal es también usada por numerosos profesores europeos, en la clase de historia que ella ilustra de manera eficaz, cuando no se tiene a la vista los museos” (Rojas 1922: 80-81).

Finalmente, la postal resolvió su mensaje en la relación de su imagen impresa en serie con la escritura única de un individuo que se comunicaba con otro. A través de esa peculiar síntesis, la Argentina de principios de siglo quedó fijada en esos descuidados documentos, que reunieron una imagen pública con el trazo autoral de una experiencia personal y privada.

## 1.2 IMÁGENES DE LA NACIÓN

### 1.2.1 La postal nacional

Recurriendo al grabado, al dibujo o a la fotografía, las postales representaron alegorías o escenas románticas, humorísticas, reproducciones pictóricas, paisajes, barcos, edificios, calles y avenidas de las grandes ciudades, monumentos, escenas callejeras urbanas, usos y costumbres rurales, grupos étnicos. La enumeración podría seguir indefinidamente con otras temáticas o atendiendo a la diversidad de estilos al interior de las mismas.

Dentro de este vasto universo el criterio que propongo para circunscribir el caso de esta investigación no es exclusivamente el de la representación fotográfica de aborígenes y gauchos sino el de la *postal nacional* dentro de la cual ubico esas representaciones. Considero como *postal nacional* (en adelante PN) al grupo iconográfico que tomó como marco de inteligibilidad la referencia nacional, en la mayoría de los casos explicitada en epígrafes como “República Argentina” o “Recuerdo de la Rep. Arg”<sup>1</sup>.

Si se presta atención a las relaciones entre el crecimiento del turismo de las primeras décadas del siglo xx, la escritura epistolar y el auge del coleccionismo, se puede observar claramente la generalización de la referencia nacional adoptada por una parte importante del mercado de la tarjeta postal.

La popularización del viaje turístico expandió la industria del *souvenir* e incrementó el flujo de correspondencia internacional que, debido a los movimientos migratorios, había provocado un intrincado complejo de empresas de correo, finalmente reunidas en una organización única a mediados de 1870.

<sup>1</sup> Este criterio, además de haberse dado en las propias tarjetas, lo hemos observado en la clasificación de diferentes colecciones privadas e inclusive en los comercios actuales de coleccionismo.

Asimismo, la PN es inseparable del proceso de expansión de la iconografía y del discurso sobre la nación que se construyó con diferentes medios de representación (la pintura, la escultura, el cine, los impresos) (Anderson 1993; Hobsbawm, 1992).

Uno de los rasgos del proceso de modernización de la Argentina abierto en la década de 1880 fue el desarrollo del debate sobre lo nacional en el campo de la opinión pública. Para 1910, en torno a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo ya se había conformado lo que se ha dado en llamar el *primer nacionalismo* o *nacionalismo cultural* (Altamirano y Sarlo 1983) que desplegó la discusión sobre las formas de divulgación y representación de la nación.

En la Argentina, más allá de la pintura de salón y del incipiente daguerrotipo, hasta mediados del 1800 no se contaba con una tradición iconográfica de representación territorial y menos aún de difusión masiva. Recién en la segunda mitad del siglo XIX se popularizaron las ediciones ilustradas de libros de viajeros, exposiciones de fotografías de lugares remotos y, ya finalizando el siglo, también hay que considerar el crecimiento afebrado de los medios escritos periódicos (diarios o revistas) que incluyeron grabados y dibujos, en particular el género *Illustration* primero y *Magazine* después. La aparición y divulgación de la PN coincide con el crecimiento de este último género que podía incluir en sus páginas profusas reproducciones fotográficas. Los casos con mayor trascendencia en la Argentina fueron “Caras y Caretas” (1898); “PBT,” (1904), “La Ilustración Argentina” (1905). En ellas fue frecuente la publicidad de venta de postales e incluso en ocasiones editaron sus propias tarjetas.

Una de las colecciones consultadas de postales argentinas fue organizada en los siguientes ítems: indios; gauchos; ciudades y tarjetas con alegorías de los festejos del centenario de la Independencia (1910). Estos motivos y su peculiar ordenamiento son demostrativos de lo que aquí denominamos PN. Sin embargo, el universo de la PN fue más diverso. La demanda insaciable de la moda del coleccionismo hizo que casi cualquier paisaje o escena pudiera ingresar al universo de la PN bajo el epígrafe “República Argentina”. Incluso en muchos casos bajo el mismo epígrafe se colocaron gentes y lugares extranjeros, sobre todo en imágenes correspondientes a zonas de frontera.

La PN produjo un relevamiento visual exhaustivo y asistemático al mismo tiempo que involucró desde empresas editoriales hasta fotógrafos aficionados y profesionales, como comentamos más arriba.

Si atendemos al concepto de “*lo fotografiable*” (Bourdieu 1989) en la PN es posible observar los rasgos característicos de una versión iconográfica del discurso de la nación. La representación paisajística del territorio, sin un canon claramente establecido aún, fue diversa y discontinua (Silvestri 1999); las ciudades más importantes fueron profusamente descritas y los grupos sociales sistemáticamente reproducidos (los más *fotografiables*) fueron gauchos e indígenas. Esta iconografía actuó sobre sentidos ya establecidos, claros y precisos en lo referente a esos *tipos sociales* aunque no muy definidos en cuanto a qué porciones del territorio debía traducir en paisajes. Mediante una cuidada selección de sus recientes edificios la representación de las ciudades exageró muchas veces su modernidad, mientras que la recreación

de una *mitología étnica* o construcción de *lo típico* sobre la población hizo aparecer a aquellos grupos sociales como auténticos resabios de tiempos pasados.

Como se dijo, la PN fue expresión local de una moda internacional. El campo de *lo fotografiable* se resolvió por medio de criterios desarrollados en las metrópolis europeas de donde también surgían teorías sobre el nacionalismo. En este sentido, la incorporación de la figura del gaucho al universo de la PN obedeció al género iconográfico *Tipos Regionales* que se aplicó en países europeos a la representación de grupos rurales con vestimentas tradicionales. Por su parte, la postal de indígenas tuvo como antecedente a la *Postal Colonial*: creación de los países coloniales a través de la cual se mostraba a sujetos nativos de los territorios dominados (Hudita 1998).

Con todo, la elección del gaucho y del indio en las postales argentinas se ubicó en los debates ideológicos del momento en torno al criollismo (Prieto 1988). La figura del segundo, si bien adoptó la forma general de la postal colonial (estereotipo, exotismo, salvajismo), se separó de ésta al caracterizar a esos sujetos como típicos, ya no de un territorio dominado como colonia, sino de una comunidad nacional.<sup>2</sup> Así, las postales de indígenas en argentina adoptaron por momentos modelos de la postal regional europea antes que de la postal colonial. Puede observarse un ejemplo en las figuras 1 y 2.

Como se ha señalado (Sontag 1981) el poder innovador de la imagen fotográfica es pobre y suele trabajar en función de confirmar lo que el imaginario ya ha visto. Sin embargo, la fotografía puede realizar señalamientos peculiares al interior de esa ideología. Nuestro caso es demostrativo de un unísono entre producción iconográfica del gaucho y el aborígen y la discusión sobre la representatividad de estos respecto a la nación. En otras palabras, en la PN podemos observar aspectos del proceso de modernización que dan cuenta tanto de dinámicas globales como de apropiaciones y usos locales (Commaroff y Comaroff 1992).

El *nacionalismo cultural* en torno al centenario, desarrolló la discusión sobre los medios de divulgación, símbolos y emblemas que debía darse la Argentina enrolándose en un proceso de construcción de tradición (Hobsbawm 1989). Pero ese proceso no fue lineal así como tampoco produjo la imaginación de una comunidad homogénea (Anderson 1992). Las imágenes del gaucho y el indio ocuparon un espacio considerable y su incorporación a la TP fue una de sus expresiones. El tratamiento iconográfico que sufrieron las comunidades indígenas es demostrativo de que esa imaginación nacional y comunitaria a pesar de ser un paño montado sobre su bastidor contaba ya con importantes pliegues.

### 1.3.2 La postal etnográfica

A diferencia de los *Tipos Regionales* europeos que se preocupaban en particular por la representación de atuendos tradicionales, en la tarjeta de gauchos y aborígenes se puede observar

<sup>2</sup> Es ilustrativa una postal editada por Rosauer "Indios tehuelches celebrando el 25 de mayo en Río Gallegos. Santa Cruz. Rep. Argentina". Sin embargo, esa incorporación de lo indígena al colectivo nacional desarrolló fuertes ambigüedades sobre las cuales nos detendremos más adelante.

con frecuencia la presencia de una *función etnográfica* interesada por señalar características o actividades de los grupos fotografiados. Esta función se expresa mediante epígrafes suplementarios a la mención del grupo o de la República Argentina, por ejemplo: “Recuerdo de la Rep. Arg. Toldo y familia Tobas” o “Recuerdo de la Rep. Arg. Carrera de Gauchos”. Incluso esa *función etnográfica* pudo extenderse en anotaciones manuscritas de quienes usaron esas tarjetas ( “Indios Tobas. Habitantes del Chaco. *Ellos jamás fueron antropófagos como lo dijeron algunos viajeros poco creíbles...*”, “*Familia de indios sanguinarios*”; (figura 3 y 5).

Identificamos, en consecuencia, a las tarjetas que reunieron la iconografía de gauchos y aborígenes como postales etnográficas (PE) pero no por hallar en ellas descripciones de atributos de grupos étnicos (y es polémico comprender a los gauchos dentro de uno de ellos), sino porque la función etnográfica de estas tarjetas los identifican como tales en el contexto de la nación ubicándolos a su vez en sus propias tramas discursivas. En otras palabras, dichas aclaraciones y epígrafes son inteligibles en el marco del consumo y los saberes populares sobre esos grupos. Las PE fueron producto de una etnografía de sentido común o etnografía apócrifa si la consideramos en relación con la antropología académica, aunque en el período que analizamos los vínculos y polémicas entre ambas eran frecuentes (Visacovsky 1995).<sup>3</sup>

Desde este punto de vista, se puede considerar a la PE como un caso particular de lo que Richard Dorson dio en llamar *fakelore*. Es decir, la producción intelectual de escrituras que son reivindicadas como propias de tradiciones orales y anónimas cuando en realidad surgieron de tradiciones literarias y escriturales. El concepto de *fakelore* (fake=falso) fue utilizado por otros autores para indagar en fenómenos tan diversos como las escrituras del Kalevala finlandés o los movimientos tradicionalistas vinculados a la figura del gaúcho en el sur del Brasil (Oliven 1999). En éstos últimos se hace la aclaración de que las prácticas de *fakelore* no interesan en tanto falsificadoras de algún original que habría que restablecer, sino por su funcionamiento y aceptación como creencia o, en otros términos, por su constitución en tradición nacional como sentido común.

“Nación y tradición son recortes de la realidad, categorías para clasificar personas y espacios y, por consiguiente, formas de demarcar fronteras y establecer límites. Ellas funcionan como puntos de referencia básicos en torno de los cuales se aglutinan identidades.” (Oliven 1999:30)

Cuantitativamente, la PE fue minoritaria en el universo de la PN, tal como se desprende del análisis de las series numeradas de los catálogos de Loeb (1992, 1997). Dentro de las PE, gauchos e indios fueron representados en forma pareja, incluso con una ventaja a favor de estos últimos.

<sup>3</sup> Un ejemplo de esto fue la serie de 50 fotografías de aborígenes del noreste publicadas como postales por el antropólogo Lehmann Nitsche (Serie Boggiani- Nitsche).

ARTE Y ANTROPOLOGÍA  
EN LA ARGENTINA

Series postales 1900-1905			Indios	Gauchos y rurales	Paisajes, ciudades, otras
Rosauer postales	A	103	2	6	95
Rosauer postales	B	1409	36	52	1321
Rosauer postales	C	100	11	9	80
Rosauer postales	D	343	37	8	298
Peuser postales		99	8	13	82
Totales		2054	94	88	1876

En la PN gauchos y aborígenes fueron recreados como figuras exóticas y a la vez representativas de lo local en términos nacionales. En contraste con las poblaciones metropolitanas y con *tipos étnicos* de otras naciones, la PE tradujo en forma iconográfica a los gauchos y los aborígenes argentinos como patrimonio característico. El *fakelore* desarrollado por estas imágenes y sus escrituras operó de igual forma sobre unos y otros, tornándolos *souvenir* y objetos coleccionables, al mismo tiempo que desarrolló entre ambos una diferencia radical: en el caso del gaucho adoptó los criterios del criollismo en la reivindicación y fotogenia del trabajador rural; en el caso del aborígen osciló entre la exotización primitivista y su recreación erótica.

Los indígenas fotografiados conformaban diversos grupos étnicos insertos recientemente en formas de producción capitalistas. En el período de auge de la postal muchos de esos grupos, correspondientes a la región del Chaco, aún no habían sido definitivamente vencidos por incursiones militares.

## CAPÍTULO 2. ALMAS ROBADAS. POSTALES DE INDIOS

*“En un pequeño pueblo de la Patagonia existía una tribu de indios muy poco civilizada. Un día se presentó un blanco llamado Serafín Basualdo a la choza de Yaneuenque Morales, que así se llamaba el dueño. Serafín le pidió se hiciese fotografiar ya que el tenía la máquina, Morales se negó varias veces a lo que más tarde accedió debido a la insistencia del blanco. Sacada la instantánea, Serafín obsequió con una a Yaneuenque, éste volvió a negarse a tomarla, el blanco salió de la choza dejando la postal sobre un cajón sin que Morales lo advirtiera. Cuando el indio vio la fotografía se desesperó y se la llevó a Serafín entregándosela toda ajada. Le dijo que la arrugó de esa forma para evitar la muerte de él y de su familia. Entre esos indios la fotografía era presunto de muerte.”*

Narración según relato de Yaneuenque Morales.  
Encuesta de Folklore Argentino, 1921

### 2.1 CONNOTANDO LA DIFERENCIA: EPÍGRAFES, OBJETOS Y CUERPOS.

“Indios” es la palabra que se repite en los epígrafes de la mayoría de las postales etnográficas de aborígenes. Incluso he observado que en algunos casos donde esa palabra está ausente, es ingresada por la escritura de quien envió la tarjeta.

Al colectivo genérico “indio” se le agregó comúnmente el nombre del grupo étnico particular (“toba”, “tehuelche”, etc.), y a esa doble denominación se sumaron la cita de la provincia o territorio y la referencia nacional. Sobre esta base los epígrafes variaron: en algunos casos restando información y citando solamente el colectivo “Indios”, y en otros, la mayoría, agregando alguna aclaración suplementaria (“un curandero”, “un cacique”), como ya hemos mencionado en relación a la *función etnográfica*. En la identificación de los sujetos fotografiados todos esos datos pudieron variar excepto el señalamiento “indio”. Pareciera que la categoría “indio” opera en forma independiente a través de la identificación de sujetos con determinados atributos observables. Sin embargo, en el campo de la PE la imagen del indígena se conformó en vínculo y oposición con su *otro par*, “el gaucho”.

La PE desarrolló un contraste recurrente en la forma de representar a gauchos e indígenas. Mientras los primeros fueron mostrados a través de *sus* actividades, los segundos fueron identificados en actitudes pasivas mediante las poses del retrato grupal o individual (manos y brazos en reposo, cuerpos y miradas enfrentando al objetivo de la cámara, etc.).

Al respecto, el uso de gerundios en las tarjetas de gauchos es ilustrativo de ese contraste. Algunos ejemplos: “En el campo argentino. Vadeando el río”; “En el corral. Tomando mate”; “En el campo. Sinchando. Rep. Arg.”; “Costumbres campestres. Jugando a la taba”. Mientras que en postales de aborígenes: “Rep. Arg. Indios tobas ataviados para una fiesta”;

“Rep. Arg. Una tribu de indios”; “Indios Ona, Harber-ton. Tierra del Fuego. Viaje al sud de la Rep. Arg.”

En su mayoría, las imágenes del campo fueron recreadas en descripciones de escenas de trabajos o habilidades rurales con sujetos en acción y exaltación de la figura masculina. La presencia femenina fue secundaria y cuando apareció lo hizo como pareja del hombre de campo. Fueron escasas las postales dedicadas solamente a la “China”. En una de ellas se la muestra sobre una tranquera mirando al horizonte con la leyenda “Esperando al gaucho...”

Otra diferencia que hemos observado se refiere al número de sujetos fotografiados. El gaucho es presentado como un hombre solitario, a lo sumo en compañía de algunos más, pero nunca en grupos abigarrados como fue frecuente en la postal de indígenas. El caso de las postales gauchescas se trata en profundidad en la segunda parte de este trabajo.

En las tarjetas de indígenas se alternaban también grupos más o menos numerosos con individuos solos, parejas o grupos familiares. Pero, como la referencia del epígrafe era la pertenencia a dos colectivos (“indio” en general, y su grupo particular) las identidades individuales eran reenviadas a esa doble adscripción, donde se fundían. Incluso algunas fotografías de caciques, identificados por sus nombres en décadas anteriores, perdieron esa marca al ser reproducidas como postales. Un retrato del Cacique Casimiro Biguá, fotografiado en Buenos Aires en 1866, fue transformado en postal en 1900 con la leyenda “Indio Tehuelche, Santa Cruz, Rep. Argentina”. Otro caso que sufrió el mismo proceso de borramiento de la identidad individual fue el del retrato del cacique Pincen fotografiado originalmente por Antonio Pozzo en 1883.

Existen también excepciones. Algunos de los casos que hemos registrado tuvieron vínculos más o menos directos con la antropología del momento. Muchas de las postales de la serie Boggiani-Lehmann Nitsche identificaron con su nombre a cada sujeto fotografiado. También la postal con la foto de la “Esposa del cacique Nahuelquir” tomada por Clemente Onelli, en esos años explorador y director del Zoológico de Buenos Aires.

Una diferenciación de género operó a su vez sobre la identificación étnica. En el elenco presentado en la postal de indígenas es notable la preeminencia de la mujer, incluso en términos opuestos a lo dicho anteriormente respecto a la postal de escenas camperas, por ejemplo: “Rep. Arg. India Chamacoco, Chaco”; “India soltera araucana. Rep. Arg.”; “Grupo de indias tehuelches. Santa Cruz, Rep. Arg.”

Por último, un contraste significativo entre los dos *tipos* de la PE fue la extrema estereotipación de la imagen del gaucho, que lo recreó casi en escenografías teatrales. En las tarjetas de indígenas podemos notar una voluntad similar de estereotipo pero recreada desde la pasividad de los cuerpos ante el objetivo de la cámara. Con todo, sus resultados dejaron espacios importantes de ambigüedad que comentaremos más adelante.

Con estos señalamientos intentamos sugerir que *los tipos* de la PE (“gauchos” e “indios”) se constituyeron mutuamente mediante un juego de contrastes en sus caracterizaciones. Asimismo, la representación de indígenas contó con características propias que no se resol-

vieron exclusivamente en esa relación. Continuaremos con una observación más precisa sobre esos casos.

La PE construyó sus series de indígenas mediante operaciones de connotación ideológica (Barthes 1961; Boltansky 1989) que oscilaron entre el primitivismo, el erotismo y la feminización. El primero recurrió a la elección de escenarios naturales (selváticos, paredes de troncos, enramadas) y objetos rústicos (arcos y flechas, adornos de plumas, cueros, cestería) mediante los cuales los sujetos fotografiados fueron caracterizados. El segundo modeló los cuerpos apelando a la desnudez, a posturas más o menos sensuales y a la feminización de lo indígena que concluyó en postales fronterizas entre lo obscuro y lo pornográfico en la década de 1930 (figura 4).

Joan Costa (1994) ha señalado la presencia de dos formas de “ficción expresiva” propias del lenguaje fotográfico. Una opera explícita y directamente sobre la realidad (escenografías, poses y gestos, etc.) y otra sobre la imagen (el retoque, el montaje, recursos de la técnica en general). En las fotografías de las tarjetas postales estas dos formas de manipulación se usaron asiduamente y en mutua correspondencia. A las poses de los cuerpos indígenas, inclusión de objetos y elecciones escenográficas se sumó en muchos casos el color, el dibujo, el retoque e incluso el fotomontaje. Es decir, para su representación esos cuerpos fueron doblemente intervenidos.

Al privilegiarse la forma retrato sin identificación individual, los sujetos fotografiados pasan a ser, metonímicamente, cuerpos representativos del colectivo al que son adjudicados según criterios biologicistas y estético-perceptuales que no estuvieron alejados de las elucubraciones de la antropología física, la fotografía antropométrica y la antropología criminal en boga en esa época. Los aborígenes fueron representados como *tipos raciales puros*, en aislamiento social y temporal; las PE no concibieron el mestizaje o la copresencia de indígenas y blancos<sup>4</sup> y sus epígrafes insistieron con una ubicación en un *presente etnográfico* donde lo histórico no tuvo lugar.

De la serie que editó Rosauer hasta 1910 tomamos el siguiente ejemplo: “Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres.” Fue impresa tanto en sepia como coloreada, lo que delata una mayor circulación. En esa última versión hemos observado un caso con la inscripción de puño en francés “Familia de indios sanguinarios” (figura 5). La foto recrea el tópico del harén, clásico del orientalismo, combinado con el del salvajismo, que es connotado por el indio con sus armas. Todos los sujetos fueron fotografiados con el torso desnudo. El hombre (“cacique”), la figura dominante de la escena, está de pie en el cen-

<sup>4</sup> No abundan los casos que ilustran un contacto interétnico. En algunas tarjetas de grupos abigarrados, observando con detención, se puede identificar la presencia de miembros no indígenas. El Archivo del Museo Etnográfico cuenta con una postal sin notas de edición ni epígrafe, donde un posible viajero toma la oreja de un indígena para mostrar la costumbre de estirarse el lóbulo con aros. Estos casos son excepciones que, por ocultación del primero y por explicitación de la diferencia el segundo, no alteran lo dicho respecto las tarjetas de indígenas en general.

tro con su arco y flechas. Está rodeado por “sus mujeres”, dos de las cuales parecen resguardarlo con sus armas: una con un palo (un remo?) a modo de lanza, otra con una maza; mientras la tercera carga un niño. La composición es ambigua. Como en otros casos observados, cuando se seleccionan arcos, flechas o lanzas quienes los detentan aparecen en actitudes pasivas (sentados o recostados en el suelo, o parados pero con los brazos en reposo junto al cuerpo). También la bravura del cacique armado es degradada por la presencia de una de sus mujeres con un niño por medio de los cuales ingresa al grupo un sentido familiar: “Familia de indios sanguinarios”. Expresión igualmente ambigua: la reunión de lo sanguinario y lo familiar. Al mismo tiempo la presencia del niño rompe el mito sexual del harén.

Por último, la composición se completa con la pose de la mujer recostada en el suelo. Mientras sostiene vertical la maza con su mano derecha, con la izquierda toma uno de sus pechos dirigiéndolo hacia la cámara.

Los sujetos de esta fotografía aparecen en otras postales grupales: “Rep. Arg. Indios Tobas”. y “Indios del Chaco Austral”. Se trata de escenas grupales ubicadas en el mismo sitio, los mayores de pie mientras algunos jóvenes están sentados en el suelo. Todas las mujeres muestran sus pechos y una de ellas se encuentra recostada a los pies del grupo repitiendo la forma presente en la figura 5.

Este caso es ilustrativo de una de las principales características de la fotografía etnográfica propia de la postal de indios. Es decir, el retrato pasivo que el fotógrafo reproduce en tres versiones: grupo abigarrado, grupo de tres o cuatro individuos y retrato individual. Como si se tratase de una misma escena fotografiada a distancias diferentes. Hay en las postales de indios un juego de acercamientos y distanciamiento que además de operar en términos de la realización fotográfica fue desarrollado por la edición de las postales mediante la manipulación del tamaño.

Muchas postales dedicadas a “Tobas”, en particular de la serie que circuló en las dos primeras décadas del siglo XX fueron realizadas por el fotógrafo G. H. Olds: En contraste con el tópico recurrente de la desnudez, muestran a mujeres o grupos familiares completamente ataviados con ropas occidentales pero siempre asociados a objetos rústicos (chozas, botijos de cerámica, bolsas de cuero, morteros). Es posible que en el momento de auge del coleccionismo femenino de tarjetas el caso de la fotografía de sujetos indígenas haya tenido en cuenta el gusto de sus principales clientes que no buscaban con especial interés esas imágenes y, menos aún, de indias desnudas. Tal vez sí escenas campesinas más parecidas a los *Tipos regionales* europeos o adornadas con motivos floridos *art nouveau* que no desentonaran de los álbumes también diseñados en ese estilo. Se combinan en estas imágenes los aspectos que acabamos de señalar: distanciamiento, miniaturización y decoración.

La miniatura deja espacio para la decoración que feminiza la tarjeta con adornos floridos. Las formas de decoración y la manipulación del tamaño son aspectos que arrojan luz sobre el uso de esos cartones y su proceso de domesticación y feminización de la imagen aborigen. Obsérvese las escrituras de puño de las figuras 3 y 6. En ellas aparece también esa dia-

léctica acercamiento-distanciamiento, ahora desde quienes las escribieron. Es decir, “ellos no son...” (figura 3) y “nosotros no somos...” (figura 6)

En resumen este tipo de fotografías constituyó una operación cultural, identitaria y tecnológica de creación de “indianidad” (Briones 1998) en términos de un proceso de escenificación de una igualdad “india” y primitiva, sobre la cual sólo se colocaron peculiaridades grupales que no violaran ese telón de fondo. Frecuentemente la diversidad se expresó a través de la vestimenta o contrastando cuerpos desnudos y vestidos, como en el caso de grupos del norte argentino, en particular sujetos identificados como “Tobas”, “Matacos”, “Chaguancos” o “indios del Chaco”<sup>5</sup>, sobre los cuales nos detendremos a continuación.

## 2.2 POSTALES Y EXPLOTACIÓN

No consideramos a estas tarjetas como un producto exclusivo del artificio casi artesanal y de la imaginación de fotógrafos, editores, turistas o coleccionistas. Como se dijo anteriormente la recreación de lo “indio” tuvo que ver con el desarrollo de ideas al respecto y con el debate sobre una iconografía nacional. Con todo, y a pesar de la naturaleza utópica de esa empresa, los artificios de la *invención de tradiciones* no pueden evitar el contradictorio proceso histórico y social en el seno del cual se desarrollan. Desde este punto de vista, la PE fue producto del cruce entre la imaginación nacional, metropolitana y popular sobre lo “indio” y la situación concreta de estas comunidades que, a su vez, atravesaban coyunturas diversas (incorporación al capitalismo y a sus usos, mestizaje, resistencia, etc.) que contradecían los ideales de esa imaginación postal. La empresa *imaginera* (Muratorio 1994) actuó sobre esas contradicciones y encontró en ellas sus propios límites.

Se apeló a la erotización de la figura indígena en la representación de todos los grupos, pero principalmente en los del nordeste del país. Donde el poder de la empresa capitalista y religiosa había impuesto la pauta de cubrirse con ropas industriales para el trabajo y la evangelización, la fotografía operó sobre esos cuerpos desnudándolos para los ojos metropolitanos.

Esta fotografía es inseparable del proceso compulsivo de incorporación de esas comunidades a los obrajes del algodón y la caña de azúcar, que constituyeron la primera empresa capitalista de la región (Conti, Lagos y Lagos 1988; Gordillo 1995). La consideración de la presencia del obraje como contemporáneo al desarrollo de estas tarjetas no es meramente una cita contextual. Consideramos que el caso es un ejemplo ilustrativo de un vínculo cul-

<sup>5</sup> Estas tarjetas fueron más numerosas que las dedicadas a grupos del sur del país, incluso en la actualidad esa proporción parece mantenerse en el mercado de postales donde se determina el valor según la relativa escasez. Onas, yamanas y mapuches son infrecuentes. Las postales de mapuches que circularon en nuestro país, donde se los identificaba como “patagones” o “araucanos”, fueron en realidad reproducciones de fotografías chilenas del s. XIX (Cf. Alvarado, Megue y Baéz 2001). Las tarjetas de “tehuelches” fueron más frecuentes y con mejor tratamiento fotográfico.

tural y tecnológico entre formas de explotación de fuerza de trabajo indígena y despliegue de nuevas tecnologías de capitalismo impreso.

En el artículo “Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta” de la Revista Geográfica Americana en 1935 se podía leer:

“El primer contacto con los indios se tiene en la época de la cosecha de la caña de azúcar en Ledesma... Es esa oportunidad que esperan los fotógrafos profesionales y aficionados, que con la mayor facilidad pueden retratar cuantos indios quieren, cómo viven, la forma en que comen y duermen. Casi todas las fotografías de indios, y especialmente las de indias, que se encuentran a la venta en las ciudades del norte y en la Capital Federal proceden de Ledesma” (De Passera 1935:52).

La descripción coincide con el último tramo temporal del fenómeno analizado en este trabajo, que se extiende (si consideramos las postales de este tipo halladas con fechas más recientes) hasta los primeros años de la década del 40. Durante la década del 30 la tarjeta postal se había restringido en variedad y usos, y durante el mismo período la mano de obra indígena en los ingenios del norte también decreció reemplazada por otra (criolla o inmigrante). De todas formas, su circulación siguió siendo frecuente en los comercios, como comenta la revista citada.

Podemos ver en las postales de este período el resultado de un proceso que recorrió desde el auge del coleccionismo como hobby femenino a comienzos del siglo xx, a representaciones eróticas cercanas a lo pornográfico y de consumo masculino durante los 30. Concebimos estas dos instancias como proceso pues en el primer período de la postal (hasta 1920, aproximadamente) encontramos marcas de erotización en la representación de lo indígena que se exacerbarán en las dos décadas siguientes.

En resumen, en su primera época el tratamiento estético de este tipo de postales se encontró entre los cuidados del objeto de colección femenino y el estereotipo primitivista de un indio desnudo con su consecuente carga de erotización que excitó frecuentemente la cámara de fotógrafos blancos y occidentales. Esta doble coerción produjo lo que hemos llamado feminización. Comparadas con la representación demonizada del malón propia de la pintura del siglo xix, con sus jinetes blandiendo lanzas, cautivas y cabezas de blancos (“La vuelta del malón”, de Della Valle, 1892), las postales de indígenas presentan imágenes ameneradas de pueblos derrotados.<sup>6</sup> Un proceso que podemos ubicar entre 1900 y 1930, el lapso

<sup>6</sup> Dentro de la serie de Boggiani- Lehman Nitsche de indígenas del Chaco paraguayo encontramos en varias postales a un hombre identificado como “Miller”. En una de ellas está completamente desnudo, con una mano sostiene una gran pez, carga sobre su hombro un ave y con la otra mano sostiene un fusil apoyado en el suelo. Lo peculiar es que Millet, a quien no se le ve la cara, fue fotografiado casi de espaldas. Otra tarjeta lo muestra sonriente, de frente y desnudo excepto por un paño floreado atado a su cintura. Lo acompañan dos niños también desnudos. Todos llevan flores en sus manos: “Indio Chamacoco “Miller” y sus hijos” (Col. Lanús).

en que esos cuerpos estaban siendo ingresados y evaluados como fuerza de trabajo en los obrajes de la región chaqueña.

La observación sobre el cuerpo indígena operó asimismo sobre las mujeres. Pareciera que, a través de estas postales, aquel mito de la cautiva blanca raptada por el salvaje (toda una alegoría de la nación y sus fronteras) se toma una revancha con las mujeres indias. Mientras en aquellas pinturas la mujer blanca era capturada por las manos salvajes, la fotografía blanca capturó el cuerpo moreno de la mujer indígena.

“...los fotógrafos declaran unánimemente que para obtener fotos nudistas tienen que regalar dinero a las indias, quienes se rehusan abiertamente...”

“Acompañado por un cortés fotógrafo aficionado... hemos ido de un campamento al otro observando y fotografiando... Alguna muchacha se obstinó a no dejar fotografiarse, insensible a toda seducción de dinero, mientras alguna otra accedió prontamente a desnudarse pero siempre bajo pago. En los hombres encontramos mayor reserva... Entre las mujeres de cierta edad advertimos grandes deseos de hacerse retratar..., ...pero de indias de torso desnudo están llenas las vidrieras de la calle corrientes o 25 de mayo, en Buenos Aires!” (De Passera 1935:52).

Hemos relevado numerosas postales de este tipo y es frecuente en ellas el desnudo frontal y total. Todas fueron tomadas en campos de ingenios azucareros, inclusive hemos hallado una serie de simples fotografías de la época que recrean el mismo tipo de composición entre matacos, lo que confirma la descripción de De Passera sobre lo difundido de esa práctica.

Pero en el tratamiento de los cuerpos y la desnudez es posible observar también indicios contradictorios a esa *ortopedia fotográfica*. Mientras se repitieron poses dóciles y estereotipadas de pasividad y erotismo, las miradas y algunos gestos de los sujetos fotografiados denotan, en muchos casos, temor, interpelación o, por lo menos, expresiones contradictorias a la docilidad impuesta en la recreación fotogénica.

Consideramos el lugar de esas miradas y gestos en los aspectos de ambigüedad que venimos señalando y además como límites que la recreación del estereotipo *indio* buscado que la postal etnográfica no pudo superar.

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO 3. LA PATRIA INVISIBLE

*“Ninguna ilustración gráfica de esos lugares había sido,  
hasta ahora, presentada al público”*

E. Vidal, 1820

La segunda parte de esta investigación transita aspectos del proceso de construcción y actualización de una de las imágenes emblemáticas de la nacionalidad argentina: el gaucho. Hemos tomado como objeto especial de análisis su inclusión en las tarjetas postales de las primeras décadas del siglo XX, esos cartones que hicieron circular miles de imágenes del país en una proporción inédita hasta ese momento. La figura gauchesca que ingresó a ese universo fue objeto de copia y repetición de una iconografía producida por los pintores y fotógrafos que, a lo largo del siglo XIX, se preocuparon por hacer imágenes de un país nuevo que carecía de ellas. Al mismo tiempo la postal, al coincidir con fenómenos como el *Criollismo* y el *Centenario*, operó como un factor de difusión y apropiación de dicha imagen como veremos en el capítulo 4.

A continuación realizamos un breve recorrido por las formas con las que el gaucho fue originalmente caracterizado en la plástica del siglo XIX, para poder comprender qué tipo de actualización realizó la práctica de la tarjeta postal sobre la iconografía que la precedió.

#### 3.1 LA ICONOGRAFÍA ARGENTINA Y EL DISCURSO DE LO TÍPICO

En 1888 se publicó en Buenos Aires “Vida y costumbres en el Plata” de Emilio Daireaux. La obra, además de las notas introductorias de Roca y Mitre, mantuvo el prólogo de la original edición francesa del año anterior. En ese texto el autor compara su trabajo con las experiencias del inglés Galton, quien recurriendo a técnicas fotográficas de retratos superpuestos establecía modelos raciales producto de las aplicaciones de la fotografía al positivismo en boga. Lo que resulta interesante del caso es que la comparación de Daireaux es metafórica. Con su comentario describe el criterio de generalización utilizado por él en la caracterización de los *grupos sociales* de la Argentina.

“En cuanto al método que ha seguido el autor no pudiera ser mejor caracterizarlo que recordando los experimentos fisiológicos de un sabio inglés, Sir Fr. Galton, que ha podido determinar, por la fotografía de individuos aislados, las facciones comunes a ciertos grupos. [...]”

El autor ha procedido del mismo modo. En el orden metafísico ha reunido observaciones sucesivas, recogidas durante un largo período de años, pero sin tomar en

cuenta sino rasgos fijos y comunes a cada uno de los grupos sociales que sucesivamente ha descripto dejando a un lado los particulares, los caracteres, los hechos y las ideas sin valor general.” (Daireaux, 1888: x-xi).<sup>7</sup>

La figura del experimento fotográfico de Galton es ilustrativa de los presupuestos del *discurso de lo típico* o, más específicamente, de la relación entre la perspectiva de la Historia Natural, el positivismo, y la escritura de divulgación en la construcción de dicho discurso. Como se ha sugerido, el desarrollo de la Historia Natural a partir de la propuesta de Buffon pone de manifiesto la delimitación de un campo de la naturaleza del mundo y los hombres donde lo visual es el criterio dominante en su empresa clasificatoria (Pratt 1997). Un ejemplo de la propuesta clasificatoria de la descripción visual de tipos raciales puede observarse en el ejemplo de la figura 7 extraído de un manual de antropología de divulgación publicado en 1864 en París.<sup>8</sup>

La descripción de rasgos visibles, el dibujo o el grabado adoptaron en el Siglo XIX las técnicas fotográficas. El realismo proporcionado por estas excitó los emprendimientos de disciplinas vinculadas al viejo proyecto de la Historia Natural (Antropología, Folklore, Etnografía) que lograba un nuevo impulso con el positivismo. Uno de los casos más ilustrativos fue la fotografía antropométrica aplicada por la antropología física y la criminología o a la llamada Antropología Criminal. Los experimentos de Galton tuvieron aplicaciones precisamente en esa áreas.

Pero, además de los saberes disciplinarios, el *discurso de lo típico* recurre para su elaboración a formas de divulgación atentas al público general o masivo. Este punto es crucial pues la divulgación al tiempo que expande los conocimientos académicos, los modifica en versiones peculiares moldeadas por la interpretación de autores que no descuidaban los requerimientos de sus lectores.

Uno de los requisitos de la divulgación masiva fue el desarrollo del *capitalismo impreso*, en particular en el formato novela y periódico. A su vez, la diversidad al interior de estos formatos propendió a la difusión del *discurso de lo típico* en la escritura novelística, dramaturgica, periodística, poética, entre otras.

En la Argentina comenzaba un proceso de expansión del *capitalismo impreso* con características casi únicas en el mundo por su velocidad y diversificación. Combinado con las

<sup>7</sup> Daireaux se detiene en la descripción del método de Galton: “He aquí su modo de proceder. Proyecta sobre la misma pantalla, varios retratos distintos, por ejemplo de hermanos o hermanas, por medio de linternas mágica, de tal modo que las imágenes yuxtaponen unas a otras: bien lejos de producir un dibujo grosero y confuso consigue una imagen donde las líneas comunes, los rasgos característicos de cada familia, se sobreponen tan bien unos sobre otros que, que la imagen producida da exactamente el tipo de la familia. “Procede también de otro modo: Fotografía sobre el mismo vidrio una serie de retratos, teniendo buen cuidado de no dejar obrar la luz sobre cada uno de ellos más que durante un tiempo muy corto y consigue una fotografía que es el resultado de todos los retratos y a la vez un tipo medio entre los mismos.” (Daireaux, 1888:x-xi).

<sup>8</sup> Manuel d’ethnographie de D. D’Halloy, 1864.

campañas de alfabetización, el crecimiento inmigratorio y la modernización de técnicas de impresión, la empresa editorial se expandió junto al campo de lectores. Los escritores comenzaron un proceso de profesionalización tanto en la literatura como en el periodismo. Para la primera década del siglo xx, *el capitalismo impreso* había adquirido en la Argentina la forma de una industria cultural en expansión con miles de trabajadores asociados a ese proceso.

No se ha indagado aún la relación entre la incorporación de imágenes en las publicaciones del período y el proceso de alfabetización de los sectores populares. Dado que dicho proceso no fue automático ni exento de fracasos y contradicciones, es posible inferir que la explosión visual en la industria editorial del período haya operado como un elemento de atracción y consumo tanto de sectores alfabetos como en vías de alfabetización. El éxito del género magazine (Caras y Caretas, PBT, el Hogar; etc.) que salía en entregas regulares y contenía textos breves, profusión de fotografías y dibujos y heterogeneidad de temas fue, posiblemente, la expresión de un nuevo vínculo entre saberes e intereses privados y su representación pública.

Estas transformaciones operaron un cambio en el *discurso de lo típico y lo pintoresco*. Este discurso se había ubicado junto a los textos de viajeros, en algunos casos pintores (Rugendas, Palliere) o, políticos escritores locales como Sarmiento, que a su vez basaban su escritura en aquellos viajeros. Junto a los cambios producidos con el desarrollo del *capitalismo impreso* dicho discurso no sólo se extendió sino que también cambió de manos e incluso fue como una prenda disputada por diferentes sectores, desde miembros de las elites a los sectores populares.

Atendiendo al origen de la iconografía sobre la Argentina es posible comprender la perspectiva eurocéntrica de la mirada que la materializó a principios del siglo xix. Sus artífices son europeos que siguen las rutas del desarrollo económico y político de Sudamérica y su mirada es excitada a medida en que las aldeas coloniales se vuelven visibles en un proceso de expansión económica y cambio político. Para la Argentina es ilustrativo que esa primera iconografía se detenga casi con exclusividad en el puerto de Buenos Aires (incluso Montevideo) y sus inmediaciones. Asimismo, no es extraño que en el siglo anterior la iconografía sobre el paisaje local en relación con el *discurso de lo típico* sea fragmentaria y casi inexistente. Como han señalado algunos autores (Gonzalez Garaño 1943, Silvestri 2001) ese vacío iconográfico obedeció al lugar del Río de la Plata en el proceso histórico pero, agreguemos más específicamente, a la inmadurez de la escritura costumbrista que tanto en Europa como en América se desarrollará entre el romanticismo y el realismo.

Podemos afirmar que en este período comenzaron a hacerse visibles aspectos inéditos de un país que, posteriormente, se reutilizarían como moldes para recrear escenas de lo típico, incluso cuando esos aspectos ya habían desaparecido.

Ese pasaje hacia la visibilidad puede leerse en el prefacio de "Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo, de E. E. Vidal, publicado en 1820:

“...el autor de este trabajo se contentó con bosquejar, originalmente sin vistas a publicarlos, algunos rasgos característicos que presentaban las ciudades de Buenos Aires y Montevideo y aquellas singularidades en las costumbres, maneras e indumentarias de las gentes en las formas más sorprendente que se le presentaran durante una residencia de tres años en el país. Estos diseños, cree él, resultarán tanto más aceptable a los interesados, cuanto que a su conocimiento, *ninguna ilustración gráfica de esos lugares había sido, hasta ahora, presentada al público.*”<sup>9</sup>

En el transcurso que va desde la obra de Vidal hasta la de Daireaux que arriba comentamos, se desarrollan dos procesos fundamentales para la temática de esta investigación. En primer lugar, la caracterización del *gaucho* como figura central y típica ya no sólo de Buenos Aires sino de la Argentina. En segundo lugar, y como parte de esa misma caracterización, la elaboración de un código iconográfico a partir del cual ese personaje sería representado, exhibido, fotografiado e impreso.

Ambos aspectos son de relevancia para la comprensión de la incorporación de dicha figura al universo de las tarjetas postales nacionales entre 1900 y 1930. Como veremos más adelante, esa incorporación desarrolló usos novedosos y modificaciones de ese código.

### 3.2 EL CÓDIGO GAUCHO

El antecedente de la iconografía gauchesca de la tarjeta postal, antes que en la fotografía, se encuentra en la pintura. No solamente por su abordaje temprano de la temática sino, además, porque esas representaciones se involucraron con lo que aquí denominamos el *discurso de lo típico*. Es decir, no representaciones aisladas sino expresiones de un sistema que reúne la percepción y experiencia del viajero con el aparato escritural y pictórico.

La perspectiva metropolitana y eurocéntrica sobre el mundo rural argentino en la primera mitad del siglo XIX se presenta tan unificada que parece responder a un acuerdo tácito entre pintores y litógrafos acerca de qué mostrar y cómo hacerlo, independientemente de su origen, inglés, francés, alemán o argentino.

El gaucho se recortó sobre el horizonte de la llanura pampeana como personaje local y telúrico. Este proceso representacional se fundamentó en un criterio clasificatorio orientado por la noción de “*usos y costumbres*”. Brevemente, indumentaria y prácticas de trabajo y ocio públicas contrastantes con los modos urbanos y europeos. El gaucho fue caracterizado por su vestimenta antes que por un tipo físico determinado, la insistencia en la representación

<sup>9</sup> Citado en Gonzalez Garaño, 1943.

de actividades públicas (trabajo con ganado, reunión en pulpería, etc) son producto de la repetición del recorrido de la mirada viajera del artista.<sup>10</sup>

El criterio de “*usos y costumbres*” es relevante para el funcionamiento del *discurso de lo típico*, otorga un marco de inteligibilidad bajo primados como el de la *curiosidad*, el *exotismo* y en particular de una *autenticidad* fundada en el rechazo de toda hibridez o mestizaje cultural. A su vez, el criterio de *usos y costumbres* permite al discurso de lo típico operar como *traductor cultural*. Es decir, sus producciones además de ser originarias de sujetos metropolitanos y alfabetos están dirigidas y a la vez son consumidas por otros sujetos pertenecientes a esos mismos sectores sociales y culturales.

Este punto es relevante para la presente investigación en dos aspectos. Por un lado, nos permite concebir las representaciones gauchescas al interior de un proceso identitario orientado por la percepción de la diferencia y la construcción de la “otredad”. Por otro, nos facilita la comprensión de las modificaciones que ese discurso de lo típico sufrirá en su encuentro con el discurso criollista hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Como veremos más adelante, las tarjetas postales gauchescas contemporáneas a ese período se involucraron en dicha transformación.

La clave de *usos y costumbres* tradujo la representación del gaucho en una sistematización etnográfica e iconográfica.

El cuadro que sigue resume un ordenamiento de esa sistematización en base a la reiteración de motivos de las representaciones pictóricas gauchescas. Para su realización he consultado la obra pictórica de diversos autores, en especial de Rugendas, León Palliere, Carlos Pellegrini, Carlos Morel, Alberico Isola, Gregorio Ibarra, E.E. Vidal.

<sup>10</sup> En diferentes relatos de viajeros puede observarse apreciaciones características del caso. W. Hasfield comenta comparando Brasil con el Río de la Plata: “La diferencia que existe asimismo entre la población del Brasil y la del Río de la Plata es extraordinaria: los hombres son fuertes, de aspecto sano y complexión robusta, y las mujeres de ojos brillantes. Claro que hay una considerable mezcla de razas pero al verdadero nativo se lo distingue con facilidad, por su aspecto oscuro, sus ojos oscuros, cabellos negros, facciones fuertemente marcadas, y nariz más bien aquilina, mientras que los gauchos de las pampas –los beduinos sudamericanos– que combinan los atributos de sus ascendientes hispanos con la sangre de los hombres del desierto, son los sujetos más pintorescos del mundo. Visten ponchos multicolores, largos y bordados pantalones blancos, galopan de aquí y allá en igualmente grotescas cabalgaduras. Le recuerdan a uno de inmediato un grabado árabe o más bien verdaderos árabes, siendo muchos de ellos musculosos y bellos ejemplares masculinos.” (Hasfield, 1943: 115)

## Cuadro 2

### Sistematización objetos y situaciones en la representación gauchesca

Actividad Objetos	retrato	asado	payada	juego	trabajo c/ hacienda	baile	pulpería	cacería	carrera
vestimenta	x	x	x	x	x	x	x	x	x
caballo	x	x	x		x		x	x	x
facón	x	x	x	x		x	x		
rebenque	x	x			x		x		x
rancho exterior		x	x	x	x		x		x
rancho interior		x	x	x		x			
mate	x	x	x	x					
guitarra		x	x			x	x		
lazo	x		x		x			x	
boleadoras	x							x	
asador	x	x	x						
vaso/botella				x		x			
carreta	x				x				
ganado					x				
taba				x					
naipes				x					

El cuadro 2 ilustra una relación entre escenas y objetos a través de los cuales se construyó la imagen del gaucho en este período. La organización del cuadro no se basa en la exhaustividad sino en la repetición. Es en la reiteración de motivos organizados según un sistema objetivo donde hallamos la presencia de la codificación de lo gaucho.

Cabe destacar la preeminencia del retrato de cuerpo entero respecto al sistema de objetos. Si bien podría esperarse que la diversidad de objetos aumentará en relación al grado de interacción social representada (del retrato solo o en pareja hacia las escenas grupales), esto no sucede así sino que existe un equilibrio o un continuo entre esos extremos. En el retrato, el cuerpo es caracterizado por esos objetos de los cuales la vestimenta (el chiripá, sin exclusión) es el punto característico e ineludible en todo los casos del sistema de representación. Dicho de otra forma, desde su sistema de objetos, la representación gauchesca es fundamentalmente la representación de la vestimenta del gaucho. Es su expresión mínima. Nótese asimismo que el *facón* y el rebenque y/o boleadoras aparecen casi ineludiblemente incorporados al atuendo. El gaucho es portador de un equipo de subsistencia mínimo: con el cuchillo almuerza, con las boleadoras caza, con el lazo trabaja con la hacienda.

El caballo es uno de los principales elementos escenográficos, como se desprende del cuadro 2. Su figura puede hacerse presente en la mayoría de situaciones representadas. El caba-

llo opera como un connotador esencial en la caracterización gauchesca. Es organizador de la relación naturaleza-cultura donde el gaucho es fijado como domesticador de un medio que no le es hostil pues domina con sus saberes: con su caballo caza pequeños animales, domina la hacienda, se traslada por el territorio, con elementos naturales hace su vivienda, cocina sus alimentos, etc.

Al respecto podemos señalar uno de los contrastes más relevantes con la iconografía de indios tratada en la primera parte de esta investigación. Mientras que la domesticación es la característica de la representación gauchesca, lo indio es representado en términos de continuidad con una naturaleza salvaje (mimetisándose con ella o viviendo en la indigencia por falta de pericia o *civilización*).

El caballo hace del gaucho una figura ecuestre, lo eleva sobre el horizonte y completa por su carácter dominante su masculinidad.

Otro aspecto relevante son las actividades del gaucho. La iconografía gauchesca seleccionó insistentemente entre el trabajo rural y el ocio. Del primero, la cacería de ñandú, y tareas de marcación o arreo de vacunos fueron las más frecuentes. Solitaria y grupal, respectivamente, las boleadoras y el lazo aparecen como los objetos característicos. El ocio del gaucho es recreado por medio de cuatro escenas: el juego (carreras, naipes, riña de gallos, taba); el baile (cielito, mediacaña, cueca); el canto con guitarra; la reunión en la pulpería. Otra escena recurrente es la cocción de carne azada frecuentemente centrada en el grupo familiar o entre hombres.

Hemos observado cómo el sistema objetual transita de la connotación del retrato (los cuerpos portan los objetos gauchos) a las escenas que los ponen en funcionamiento.

Una escena con cuidada concentración de objetos es la litografía "Interior de un rancho" que Carlos E. Pellegrini incluyó en su álbum "Recuerdos del Río de la plata" en 1841: facón, mate, asado, guitarra, vestimentas, rancho, etc. (figura 8)

Por último, cabe mencionar que existen casos de situaciones u objetos representados que el cuadro 2 no contempla. Estos casos son excepciones que lejos de contradecirnos, confirman la existencia del sistema de representación de lo gaucho del cual fueron desplazados. Por ejemplo, en "Cazando Ñandúes", la acuarela de A. Durand de 1866, el gaucho muestra su habilidad no con boleadoras sino con un arma de fuego. Dispara su escopeta sosteniéndola con las dos manos manteniéndose firme sobre su caballo a pleno galope. El caso es excepcional pues hace ingresar al universo gaucho un objeto de tecnología moderna. En el canon representacional los objetos gauchos son rústicos y remiten a tareas manuales.

#### CAPITULO 4. POSTALES CRIOLLAS

Desde sus orígenes la postal argentina incorporó motivos gauchescos en su amplia diversidad temática. Los primeros editores de series numeradas como Peuser, Rosauer o Kapeluz, entre 1899 y 1905, ya habían incluido imágenes de una ruralidad criolla respetuosa de las convenciones iconográficas establecidas a lo largo del siglo anterior. A su vez, la postal agregó nuevos elementos a esa tradición: el realismo fotográfico, la producción en serie y el bajo costo junto a la divulgación masiva, entre otros.

La reproducción fotográfica de escenas gauchescas difundida por la postal no es un dato menor. Cuenta con antecedentes en la primera fotografía del Río de la Plata, la cual sería recurrentemente reproducida por la empresa editora postal junto a las imágenes propias y contemporáneas del campo argentino. Desde este punto de vista la *postal de gauchos* siguió un camino similar a la *de indios*: supo combinar reproducciones fotográficas tanto del siglo XIX como del XX, como indicamos en la primera parte de esta investigación.

El realismo fotográfico constituye una estrategia efectiva en la construcción de un *presente etnográfico* que reúne pasado y presente en una tradición común. Considérese que en el universo de la tarjeta postal las imágenes de indios y gauchos convivieron con las de la modernización (ciudades) y no hemos encontrado en aquellas marcador alguno de extemporaneidad o comentario nostálgico. Por el contrario, como veremos más adelante, en la postal la imagen del gaucho no aparece como un documento del pasado sino de la actualidad, tanto en su producción como en las marcas de su uso epistolar.

Es difícil establecer con exactitud el grado de aceptación que habrán tenido este tipo de postales. Como ya hemos mostrado (ver cuadro 1) su proporción en las series numeradas es pobre en relación a los paisajes y vistas de ciudades. Con todo, la cantidad no es criterio suficiente para caracterizar el valor otorgado a dichas imágenes. Estas, a diferencia de las paisajísticas o urbanas se inscriben en una tradición iconográfica y por lo tanto su significación y valor radica en el proceso social de esa reproducción y sus transformaciones. Si, como creemos, la iconografía gauchesca ocupa un lugar en la constitución de una forma de representación de lo nacional y dicha representación no opera por dispersión o diversidad sino por series acotadas y estereotipo; la escueta proporción de las postales de gauchos antes que señalar desinterés sobre el tópico estaría demostrando la presencia y el reconocimiento de una imagen codificada.<sup>11</sup>

Este tipo de postales criollas fue asimismo producto de la expansión de un gusto por lo gauchesco que involucró, aunque de forma diversa, tanto a sectores populares como oligárquicos. Cercana a los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo (1910) esa iconografía se incorporó con facilidad a la popularización del discurso patriótico dado que en las décadas anteriores ya se había instalado el fenómeno criollista.

<sup>11</sup> Desde el punto de vista cuantitativo, tómesese en cuenta también que no existen registros de la proporción de tarjetas reproducidas por unidad.

El éxito de recepción de las primeras ediciones del “Martín Fierro” en 1876 y su confirmación con la publicación de la “Vuelta de Martín Fierro” en 1879, pusieron de manifiesto la existencia de un incipiente campo popular de lectores interesados en la temática. El auge inmigratorio y la expansión económica aceleraron el crecimiento poblacional de sectores medios y bajos tanto en zonas rurales como en urbanas y periurbanas. El factor cosmopolita se combinó con las campañas de alfabetización produciendo diversas formas con las que el inmigrante se apropió de lo local. El éxito de las publicaciones de folletín criollista (1880-1910) en la línea del Juan Moreira (1886) de Gutierrez fue uno de sus productos tal vez más acabados. Con todo para la comprensión del criollismo de la etapa es indispensable atender a fenómenos estrechamente relacionados como las expresiones gauchescas en el circo criollo y el sainete o su incorporación en los festejos de carnaval. Entonces, y en coincidencia con el período, la postal gauchesca es un elemento más en ese complejo entramado que fue el discurso criollista (cf. Prieto 1988).

#### 4.1 LA FOTO DE MARTÍN FIERRO

Una historia social de la fotografía en Argentina aún está por escribirse. De abordarse esa empresa, sin duda la figura del gaucho ocupará un capítulo importante dada su significación social en el período y su recurrencia en la primera fotografía del Plata.

Con posterioridad al daguerrotipo, la fotografía se desarrolla en la Argentina a partir de 1860. Para 1889 la fundación de la “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” es un índice de la renovación de las técnicas y la rápida difusión del consumo.

Atendiendo a lo dicho más arriba, es posible considerar a esa fotografía como un espacio renovador de la iconografía gauchesca en términos de una bisagra entre la tradición pictórica y el fenómeno criollista. En efecto, desde sus comienzos en el Plata la fotografía se sumó a lo que hemos denominado *el discurso de los típico y lo pintoresco*, en particular por medio del álbum de vistas tanto de la ciudad de Buenos Aires como del interior.

Por lo que sabemos hasta ahora los primeros casos característicos para nuestro tema fueron producidos por el francés Esteban Gonnet (1830-1868) y el italiano Benito Panunzi (1819-1887).<sup>12</sup> Se trató de los primeros álbumes con fotografías de la ciudad, el campo, gauchos e indios. En muchos casos no se conoce con exactitud la autoría de esos primeros registros y es frecuente la atribución de fotos originales de Gonnet a Panunzi.

Los álbumes con fotos copiaron el modelo de los de litografías que los antecedieron con iguales motivos.

Panunzi trabajó en la Argentina como fotógrafo entre 1861 y 1868. Además de instalar su estudio en la Ciudad de Buenos Aires recorrió el interior de la provincia en busca de escenas rurales e imágenes de indígenas. La atención dispensada por Panunzi y Gonnet a estos dos tópicos es un dato relevante pues sugiere una diferencia con respecto a la pintura. Como ya

<sup>12</sup> Alexander y Priamo, 2003.

se dijo, en ella si bien el elemento gauchesco ha sido adoptado decididamente, lo indígena es casi inexistente en el período. En la temprana fotografía sin embargo, esa dupla aparece como la anticipación de la iconografía etnográfica de la tarjeta postal del próximo siglo. En algunos avisos de diarios con los que Panunzi publicitaba su empresa entre los años 1865/66 podía leerse: “vistas de indios. Variadísimo surtido de vistas de los principales puntos de esta y otras ciudades. Retratos de indios sueltos y en grupo de muchas tribus diferentes.” También ofrece álbumes con “Escenas del campo y vistas de la ciudad” (Gesualdo 1990).

Algunos casos documentados de fotos de indígenas atribuidas a Panunzi (tal vez de Gonnet) fueron el retrato del cacique tehuelche Casimiro Biguá y grupos de su tribu que visitaron Buenos Aires en 1864/5. Otro caso fueron las tomas de la tribu del cacique Coliqueo en Los Toldos (pcia. de Bs. As.).

Las imágenes del campo fueron tratadas con mayor insistencia y dedicación. Desde el elemento rural en los suburbios de la ciudad (por ejemplo tomas de la Plaza Once o Plaza Constitución con carretas) hasta diversas escenas del interior de la provincia (Azul, Baradero, Olabarria, Capilla del Señor, stancia Mari-Huincul en Maipú, etc). Panunzi publicó tres álbumes: “Album Verdute di Buenos Aires (1865); “Album Recuerdos de Buenos Aires” (1866) y Album de Vistas y Costumbres de Buenos Aires (1868).

En 1868 el brasileño de origen portugués Christiano Juniors compró el archivo de negativos a Antonio Panunzi antes de que éste abandonara el país. Durante diez años trabajó con locales propios en la calle Florida. Editó diferentes series de álbumes titulados “Vistas y Costumbres de la República Argentina” incorporando imágenes gauchescas, recibiendo condecoraciones por esos trabajos en la Exposición de Córdoba en 1871 y en la Exposición Científica de Buenos Aires en 1876. Christiano Junior recorrió diversas provincias con un plan de relevamiento fotográfico exhaustivo. Su espíritu puede apreciarse en la cita de su primer álbum, de 1876:

“...He pensado que nada convendría mejor a mi objeto que reunir en una serie de ilustraciones, todo aquello que de notable encierra este hermoso país, tanto en monumentos, como en panoramas de su exuberante y pintoresca naturaleza. Mi plan es vasto y cuando él esté completo, la República Argentina no tendrá una piedra ni un árbol histórico desde el Atlántico a los Andes, que no se haya sometido al foco vivificador de la cámara oscura”.

En febrero de 1878, el inglés Alejandro J. Witcomb compró el negocio de Christiano Juniors y colecciones de negativos de otros fotógrafos. Para fines de siglo ya era reconocido como el fotógrafo de moda y poseedor de una de las casa más importantes del rubro. Entre 1880 y 1900 publicó numerosos álbumes que de alguna forma cumplieron el plan de Chistiano Juniors de recorrer la geografía del país de extremo a extremo.

Contemporáneo de la SFAA y a Witcomb, el fotógrafo Samuel Rimathe se dedicó con especial atención a la temática, y sus fotos también aparecerán luego en formato postal.

Como en Gonnet y Panunzi, la repetición del tema y los frecuentes negocios y asociaciones entre fotógrafos hacen que muchas de los negativos del período sean de confusa autoría o aparezcan iguales tomas con diferentes firmas.

Señales de un gusto y consumo en expansión, las fotos de gauchos fueron objeto de copia y de plagio. El mismo Samuel Rimathe en 1894 entabla una demanda por daños y perjuicios a la casa editora de Guillermo Bremer y Cia. La editora había recibido los álbumes de Rimathe en consignación para su venta y los utilizó para copiar y revender sus fotografías. La sentencia solo detuvo que continuara la publicación de los álbumes de Rimathe sin su consentimiento. De todas formas, las copias de fotografías de tipo costumbrista constituyeron una práctica difundida que, con la aparición de las tarjetas postales se hizo incontrolable. El mismo Rimathe presentó como suya la foto del cacique Bigua original de Paninzi (o tal vez de Gonnet) (Cunietti-Ferrando 1996). En 1900 Rimathe vendió su estudio a la casa Blom y Weber quienes publicaron sus fotos en postales y pequeños álbumes de bolsillo.

Así como el país parecía abierto para el desarrollo de toda empresa económica también parece entregarse para su primer relevamiento fotográfico exhaustivo. Con la fotografía del período se populariza el paisaje nacional pero al mismo tiempo *el safari fotográfico* se constituye en una práctica prestigiosa de sectores de la elite local.<sup>13</sup> La aparición en 1889 de la “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” es un caso demostrativo. Impulsada originalmente por Francisco “Paco” Ayerza reunió a diferentes miembros de familias acomodadas tanto de la ciudad de Buenos Aires como del interior del país. Tuvo locales en la calle Florida y en el café Tortoni, de la Av de Mayo. Entre sus primeros integrantes figuran apellidos como Leloir, Busch, Montes, De Iriondo, entre otros. La “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” realizará exposiciones y diferentes safaris fotográficos por el interior del país. Su producción es relevante para nuestro caso por diferentes motivos.

El desarrollo de la SFAA muestra la consolidación de un gusto por la representación fotográfica del paisaje local. En 1896 el Almanaque Peuser comenta que la Sociedad contaba con más de 600 negativos de “temas nacionales” (Gesualdo 1990). Muchas de sus fotografías serán reproducidas, con el comienzo del siglo xx, por la empresa editora de postales. Entre ellas, numerosas de la serie que sacara el propio Francisco Ayerza 1890 y 1895 con el objeto de ilustrar una edición del Martín Fierro que se publicaría originalmente en Francia. Dicha serie fue producida con esmero recreando diferentes escenas de la obra literaria. Para ello Ayerza utilizó los campos y peones de la estancia San Juan, ubicada camino a la ciudad de la Plata y propiedad de la familia Pereyra. Las fotografías fueron tituladas “el descanso”, “la china”, “el organillero”, etc. y a pesar de la dedicación en la empresa el proyecto no llegó a concretarse (Cf. Priamo 1993). De todas formas esas imágenes circularon en exposiciones, álbumes y diversas publicaciones. Veinte años después Ricardo Rojas incorporó algunas de esas fotos en su reedición anotada del Martín Fierro de 1919.

<sup>13</sup> Un caso ilustrativo de safari fotográfico fue la “Excursión a la Patagonia y los Andes”, de Aarón Anchorena, publicada por Peuser en 1902.

Lo que nos interesa señalar es que la fotografía cumplió un rol activo en el desarrollo del criollismo. En este sentido su función no fue exclusivamente la documentación de la vida en el campo sino también la recreación de un universo gauchesco que los viajeros, la pintura y la literatura *ya habían visto*. No es casual entonces la incorporación del elemento ficcional (fotos de Martín Fierro) en el proyecto fotográfico de Ayerza.

Importantes cambios se habían producido desde la declaración de E. E. Vidal en 1820 sobre la inexistencia de imágenes de el Plata. En el año 1900 un aviso del fotógrafo Rimathe publicitaba: “Por liquidación: Gran surtido de vistas del país, a precios reducidos”.

#### 4.2 COPIAS DE LO AUTÉNTICO.

Es posible considerar al criollismo de la etapa 1880-1910 como un proceso de masificación de *lo gaucho*. Apurémonos a aclarar que masificación no significa aquí uniformización sino un desarrollo complejo de múltiples apropiaciones y construcciones de sentido que toman expresiones de la localidad rural como objeto de interés, gusto e identificación. Ese proceso se desarrolló sobre diversos soportes que posibilitaron visibilidad pública y difusión en escala nunca antes alcanzada: la modernización de la imprenta y la fotografía, la popularización del teatro, del carnaval y otros rituales públicos.

La postal con motivos gauchescos ocupó un lugar peculiar en ese terreno. Por sólo unos centavos, difundió imágenes en serie que con anterioridad la fotografía había producido para un circuito suntuario de ediciones de álbumes, al mismo tiempo convivió con la explosión editorial del magazine (Caras y Caretas; PBT; El Hogar, entre muchas otras) que se caracterizaron por su palimpsesto de texto, temas e imágenes.<sup>14</sup>

Pero, a diferencia de esas imágenes, la postal propuso un uso directo sin mediación ni subordinación al texto periodístico. Más aún, incitaba a completar su sentido con el texto propio de la práctica epistolar. Buena parte del interés teórico de este fenómeno se halla precisamente en su lugar intermedio o conector entre lo público y lo privado, que al incorporar lo gauchesco permite observar aspectos de esa articulación sobre el tópico.

La cara pública de las imágenes en serie de *lo gaucho* se resuelve en una apropiación doméstica y familiar donde la competencia iconográfica, como veremos, no ocupa un lugar menor.

Para el centenario de la independencia argentina la imagen gauchesca ya estaba consolidada como estereotipo de la nacionalidad. En 1910 se produjo una serie de postales con diversas alegorías patrióticas que, entre galerías de próceres y colores celestes y blancos incorporaron tanto la imagen del indio como la del gaucho. Como ya hemos mencionado, la presencia de ambos en el universo de la tarjeta postal argentina es significativa, pero aquí podemos agregar

<sup>14</sup> Muchas de esas publicaciones publicitaron postales propias como Caras y Caretas o la Ilustración Argentina que entregaba en sus páginas fotos del país con formato postal e indicaciones para recortar y pegar sobre postales compradas en comercios.

que la inclusión de esta dupla en las postales del centenario nos permite algunos señalamientos suplementarios sobre la circulación de la imagen gauchesca en esos cartones.

Si comparamos las imágenes indígenas y gauchescas de las figuras 9 y 10, es posible observar como ambas son inscriptas en narrativas diferentes. Mientras el indio es redimido por la civilización o expulsado por el avance del progreso, el campo y el gaucho son instalados como escena nacional. Utilizamos el termino “instalado” pues en los casos que estamos observando la fotografía gauchesca ya no es simplemente reproducida en la postal del centenario sino que sobre ella se ha realizado una operación de montaje que hace de estas postales un caso *de collage o pastiche*, incluso de *metaimagen* (figura 12). Esta serie postal es especialmente relevante para nuestro trabajo pues sus diseños operan por asociación de la simbología patria con las formas de lo gaucho o lo indígena.

Podemos agregar que un requisito para dicha operación en el terreno de la comunicación de masas es la vulgarización de la imagen, que permite su inteligibilidad en el orden de esas asociaciones para que no se constituya en un texto críptico.

Hemos consultado tarjetas del centenario en la colección que perteneció a Lucía Vela y hoy se encuentra en la biblioteca archivo del Complejo Museográfico Enrique Udaondo, de Lujan. Extrajimos nuestros ejemplos de uno de sus álbumes que está dedicado especialmente a postales del centenario. De los casos observados la figura 9 es la más representativa. En ella, la escena gauchesca es incorporada a la bandera flameante que llena la superficie de la postal.

Unos meses antes del centenario una mujer llamada Marciala envió con un mensaje amoroso la postal de la figura 12. Desde la semiótica y la teoría de la imagen podemos considerar a esta composición como un caso de *metaimagen*. Ejercicios en los que por medio de una imagen se puede reflexionar sobre otra o sobre la relación entre ambas (cf. Alessandria 1996). Nuestro caso es especialmente significativo pues se trata de una postal que muestra otras postales, es decir una *metapostal*. Esta tarjeta a diferencia de las convencionales no habla de representaciones amorosas, paisajes o ciudades sino que en primer lugar se refiere a su propio universo de tarjetas coleccionables, souvenirs, etc. Y, más relevante para nuestra investigación, las metaimágenes que contiene son postales gauchescas.

Dice Alessandria que las metaimágenes desarrollan un comentario sobre diversas relaciones: original/copia; imagen/realidad.

“La relación entre metaimagen y el resto de la imagen en la que está incluida es, hasta cierto punto, similar a la relación entre la imagen y la realidad que la rodea. Mas exactamente: la relación metaimagen-imagen *significa* la relación imagen-mundo real.” (Alessandria 1996:87)

En nuestra tarjeta la relación entre las postales y el mundo real es *significada* en términos de una informal acumulación de objetos *souvenirs* asociados a lo amoroso y epistolar. La irregular disposición de las postales gauchescas enmarcadas por las flores y las cintas también irregulares. Como el contenido de un desordenado cajón de secreter donde se han desatado

los paquetes de cartas o postales que se solían atar con cintas de seda acompañadas de pequeños regalos, flores, etc.

El coleccionismo o la guarda del souvenir y la relación epistolar amorosa son los sentidos que parecen imponerse a la cita gauchesca y nacional. Las imágenes gauchescas son objeto de un doble distanciamiento respecto del espectador. Al ser presentadas como metaimágenes lo que muestran ya no es la escena rural sino una representación de esa escena, más aun, una representación postal de ella. Al mismo tiempo el enmarcado florido y los usos del color rosa feminimizan la composición y las marcas de masculinidad tradicional en la iconografía gauchesca. Obsérvese que para la postal superior se eligió una pareja (“en ancas”, una de las flores se posa sobre ella), ingresando el tópico del romance uno de los motivos tradicionales y tal vez el más reproducido y utilizado en los intercambios epistolares.

Por último, vemos que en la escritura de puño sólo se mencionan las flores y no hay mención de lo gauchesco (“Cual estas flores de perfumes gratos, son tus virtudes y tus encantos”). Es posible que la frase haya sido tomada de unos pequeños libros con frases cortas para postales que se solían vender junto a las tarjetas. Pareciera también no haberse reparado en el enunciado “Saludos de la República Argentina” pues fue enviada a la provincia de Tucumán.

Consideramos que este *segundo plano* en el que es colocada la imagen gauchesca además de obedecer a la práctica del coleccionismo femenino y la relación epistolar amorosa, es posible también por el grado de difusión y manipulación de lo gauchesco desarrollado por el criollismo. El objeto de gusto y de interés no es el gaucho histórico y menos aún el peón de campo contemporáneo al centenario, sino la representación de lo gauchesco para la nacionalidad, para el teatro o la ilustración del folletín, para el disfraz de carnaval o para el álbum de postales. Es decir, su familiarización, su naturalización en el universo de la vida cotidiana.

El criollismo como ese proceso de representación de lo gaucho cuyo desarrollo es posible observar entre 1880 y 1910 aproximadamente, es un dato relevante para nuestra investigación. Las postales gauchescas fueron de alguna forma su expresión y el señalamiento de un espacio de lo local en un universo ecléctico y abarrotado de diseños y estéticas del kisch europeo. Desde allí el poder innovador de esas postales fue pobre. Casi con exclusividad se contentó con reproducir en un nuevo contexto lo que la fotografía ya había mostrado en la etapa inmediata anterior. En particular, las imágenes de Ayerza y la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados o las fotos de Samuel Rimathé.

Para sumarse a la producción de imágenes gauchescas los fotógrafos del 1900 se encontraban con algunas dificultades. Contaban con la existencia de una amplia iconografía gaucha que los antecedía y con el establecimiento de un canon estético que no podían dejar de emular si deseaban trabajar con ese tópico. Por otra parte, las transformaciones de la ruralidad en el cambio de siglo fueron tan agudas que a diferencia de sus antecesores ya no les era sencillo *disfrazar* de antiguo el campo que se modernizaba. La empresa postal incorporó escenas de ese nuevo campo, ya no ganadero sino agrícola y tecnificado, impulsado en buena medida por la población inmigrante que colonizaba el interior del país.

En muchos casos es difícil establecer con precisión el verdadero origen y año de la toma fotográfica reproducida en la postal. Pero dada la abundancia de imágenes de la segunda mitad del siglo XIX, nos inclinamos a pensar que, sin descartar producciones específicas como las del fotógrafo H. G. Olds, la postal cumplió más una función de divulgación de la iconografía gauchesca que innovaciones al respecto.

Con todo, en ese proceso de difusión la empresa postal se esforzó en intervenir en ese banco documental fotográfico que la precedió. En su apropiación lo alteró con diferentes técnicas de impresión e ilustración. La postal mostró por primera vez a gauchos en colores.

Otro recurso de la postal gauchesca fue el dibujo. Pero la proporción de éstas con la reproducción fotográfica fue muy escasa en el período. La empresa editorial contaba con importantes ilustradores y además podría haber recurrido a las reproducciones de pinturas sobre la temática. Pero en el campo de las postales el tipo de representación fotográfica se impuso sobre cualquier otro, tal vez por un problema de costos y sin duda por preferencias del gusto sobre el realismo fotográfico.

#### 4.3 EL GAUCHO ENTRE EL VEROSÍMIL Y SU IMPUGNACIÓN

Las formas de uso y apropiación de lo gaucho en el marco del criollismo fueron diversas y su recorrido exhaustivo excede los límites de esta investigación. Proponemos algunos señalamientos al respecto desde el lugar que ocupó la tarjeta postal en ese proceso.

Trataremos brevemente dos casos. Uno en que la postal es utilizada como ilustración de la realidad gauchesca y otro en que es impugnada por no representarla en términos *verídicos*.

En 1921, el Ministerio de Educación dirigido por Ricardo Rojas, solicitó a todas las escuelas del país la realización de la Encuesta Nacional de Folklore Argentino. La Encuesta buscaba recopilar costumbres, leyendas, adivinanzas, juegos populares, etc. Sus resultados fueron disímiles pues las entregas que realizaron los maestros muchas veces estuvieron fundadas en un saber letrado y bibliográfico antes que en la observación o registro directo de informantes.

La maestra Leonor Natale de la ciudad de Bolívar decidió ilustrar el “juego popular” de “la taba” con una postal. El caso nos muestra la permanencia de la circulación de tarjetas entrada la década del 20. Se trata de una fotografía original de Samuel Rimathe, de 1885, que Rosauer ya había editado como postal en 1900. Nuestro caso es un desvío del circuito epistolar y coleccionista y un ingreso al letrado y pedagógico en coincidencia con lo que había expresado el mismo Ricardo Rojas para el centenario sobre su uso educativo (ver Introducción).

El otro caso que deseamos comentar es el de una tarjeta de la misma serie (Rosauer) enviada en 1900 “Carrera de Gauchos”, cuya foto corresponde a H. G. Olds (figura 11). El cartón fue profusamente escrito de ambos lados y es posible que haya sido enviado junto con otros, pues no figura en él la dirección del destinatario. Su fecha temprana y el exceso de

escritura concuerda con lo dicho en la primera parte de este informe respecto de la falta de familiarización con la escritura breve que impondría la tarjeta postal.

En el reverso de la tarjeta, el emisor se detuvo en notas familiares, mientras que sobre la imagen realizó una cuidadosa observación acerca de la autenticidad de la propuesta iconográfica:

“Se ve claro que no ha sido largada. Vienen sopenando, procurando estar en línea en el momento de ser fotografiados. Después vienen muy sosegados los jinetes, lo que no sucede cuando la carrera va de veras. Llegada tampoco es, por que no hay señal.” Y luego el señalamiento del arbusto hacia la izquierda “Eso indica que esto no es cancha”.

En este caso se muestra cómo el artificio fotográfico y editorial de la postal podía encontrar impugnación en el uso por un conocimiento local de prácticas criollas como la carrera de caballos. La observación de “la cancha” o de la postura de los jinetes, delata un saber minucioso y una observación aguda que toma a la postal como especial objeto de interés.

La tarjeta gauchesca pudo ser, así, una forma de comunicación del saber criollo más allá de su estricta propuesta iconográfica. Como sugerimos antes, el tópico de la carrera fue tomado por la fotografía a partir del establecimiento de un canon que había propuesto, sobre las actividades gauchescas, la primera iconografía de lo típico en el Río de la Plata. La fotografía de la época se encontró con el impedimento técnico de retratar el movimiento de los caballos a la carrera, sin embargo, recurrió al artificio de verosimilitud con la toma de frente. Con todo, el artificio no pudo engañar al ojo conocedor de los detalles de cuándo “*una carrera va de veras*”.

#### 4.4 ILUSIÓN DE MOVIMIENTO

Además de la toma fotográfica, en el caso de la figura 11, la ilusión de movimiento de los jinetes está dada por el epígrafe de la postal. En el campo de la teoría de la imagen los epígrafes son un elemento esencial para el anclaje de la polisemia. Al tiempo que acotan la diversidad de sentidos posibles, crean o proponen versiones peculiares. Es decir, no sólo acotan sentidos preexistentes en la imagen sino que además crean nuevos sentidos que no se hallan del todo desarrollados allí. Entablan con la imagen una relación de *feedback* o relectura.

En las postales gauchescas, una de las características de los epígrafes fue la insistencia en el uso de gerundios. Tomemos algunos ejemplos de la serie numerada de Peuser 1900-1914 (Loeb 1996): “Campaña. En el corral. Tomando mate”; “Campaña. Vadeando un río”; “Campaña. Costumbres campestras. Jugando a la Taba”; “Campaña. Sacando a lazo un animal del corral”; “Campaña. Pasando un bañado”. “Campaña. Cinchando”. Los epígrafes insistieron casi indefectiblemente en señalar la actividad del gaucho. Otro recurso fue la descripción de escenas: “Campaña. Cantos criollos”; “Campaña. Costumbres campestras. La despedida”; “Campaña. caza de avestruces”; entre otros. En algunos casos se incorporaron

expresiones de jerga criolla: “Campaña. Un mate para el estribo”; “En el campo argentino. Por las pilchas”.

Esta forma de nominar las imágenes gauchescas encuentra antecedentes en las representaciones a comienzos del siglo XIX. También fueron tomadas por la fotografía. Francisco Ayerza en su proyecto de ilustrar el *Martín Fierro* tituló cada una de sus fotografías con párrafos de la obra. No es extraña entonces su incorporación por la empresa postal.

Desde este punto de vista podemos hablar de la *escenificación* de lo gaucho. Es decir, de la representación de un hacer, además de la del atuendo. Compárese con la caracterización del gaucho atribuida a Eduardo Gutiérrez ante la puesta en escena de su obra, Juan Moreira (1884):

“...el actor que se arriesgue a tal creación debe saber montar a caballo, tocar la guitarra, bailar, vestir el chiripá, llevar poncho y pelear, ...pelear a lo gaucho”. (Rivera: 1985: 226)

Nótese que la vestimenta también es caracterizada como una práctica, como un saber. Es decir, lo gaucho es representado como cultura local. Para utilizar un término más propio de esa etapa podríamos hablar de civilización. Vestimenta, trabajo y formas de asociación y sociabilidad que diferenciaban a ese ser local del otro aborígen. Este último, mostrado en la iconografía semidesnudo y pasivo, como ya lo tratamos en la primera parte de esta investigación.

La *escenificación* de lo gaucho en la tarjeta postal fue precedida por el éxito de la puesta teatral y al mismo tiempo fue contemporánea de la temprana incorporación de esa figura al cine: “Nobleza gaucha”, “Juan Moreira”; “Gabino el mayoral”, “Ensalada criolla”, “Santos Vega”, “El matrero”, entre otras películas, todas del anteriores a la década de 1920.

La *escenificación* es una forma de habilitar una narración en las imágenes. Así estas postales aparecen como diferentes escenas de una secuencia mayor. En la figura 13 puede observarse un caso tal vez extremo de esa tendencia a la ficcionalización de la escena. La imagen no describe ninguna de las actividades características del gaucho, sin embargo el epígrafe nos pone al tanto de una historia: “Buenos Aires. Rep. Argent. Gauchos de paso, pidiendo informes”.

#### 4.5 UN GAUCHO DE ENTRE CASA.

Como sugerimos más arriba la postal puede considerarse como un ámbito de articulación entre lo público y lo privado, y el criollismo operó en esa misma articulación al divulgar e introducir en el ámbito doméstico la imagen gauchesca. Estas ingresaron en los hogares por los folletines, los periódicos, las revistas, los programas de teatro y también por las postales. A su vez, lo gauchesco ya no se limitó a ser un objeto de contemplación o adorno sino también de identificación personal. La difusión de centros y sociedades tradicionalistas o gauchescas, los festejos de carnaval y los actos públicos y escolares desarrollaron una práctica del criollismo consistente en la recreación de la escena gauchesca con atuendos y representaciones corporales.

En ese contexto el criollismo puede ser visto como un proceso de mimesis con lo gaucho que no sólo se limitó al consumo de imágenes. Además, desarrolló prácticas de incorporación de la dramaturgia y escenificación contenidas ya en la propuesta iconográfica. La incorporación de la población urbana e inmigrante en los centros tradicionalistas y en el carnaval fue una de las expresiones más acabadas de ese proceso.

En la búsqueda documental realizada para esta investigación hemos dado con numerosos ejemplos de fotografías que testimonian este aspecto. Particularmente una especie de subgénero de fotografía de estudio que, alrededor de 1900, recreaba retratos gauchescos. Ya no era el fotógrafo quien recorría la campaña en busca de esas imágenes, pues se impuso la moda de acercarse a un estudio de fotografía para ser retratado con vestimentas y poses gauchas. Uno de nuestros ejemplos más significativos lo hallamos en la colección de fotografías que perteneció a José María de Iriondo. Este terrateniente santafesino fue compañero de Francisco Ayerza en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y ha dejado retratos de su propia estancia, de su familia y de sí mismo, muchos con recreaciones gauchescas. Pueden apreciarse en ellos un alto grado de dedicación y empeño en el tratamiento de la vestimenta y en la ambientación de estudio como también en la pose y disposición corporal. Aparece en estas representaciones el gaucho peleador, una figura no tradicional del canon iconográfico introducida, suponemos, por el *moreirismo*.

En las fotos de Iriondo vemos, además, la incorporación intergeneracional a la recreación gauchesca. Así, el gusto por lo gaucho se desarrolla también en términos de socialización y aprendizaje en niños y adolescentes.

Es decir, la escena está allí y los sujetos se introducen en ella al punto de poder trascender su identificación de género. Al modo de las fotografías con maquetas pintadas donde el fotografiado solo debe posar su cara en el óvalo recortado. Pero en nuestro caso no es una maqueta quien sostiene la escena sino el cuerpo con su vestimenta, pose y gestualidad. El mismo caso es ilustrativo de la centralidad de la imagen masculina en el proceso de autoinscripción.

Este proceso de dramatización, de construcción y de mimesis popular con lo gaucho quedó inscripto también en las tarjetas postales. Sin duda en menor proporción que la representación iconográfica en sí, sobre estos casos de imágenes de representaciones de gauchos podemos recordar lo ya dicho en el apartado 4.2. Hubo postales de la Compañía de los Podestá de gauchos de estudio fotográfico. Como en los casos de metaimagen, la representación de la representación gaucha es ilustrativa de la familiarización y aceptación del tópico en clave performativa.

## CONCLUSIÓN

En las postales etnográficas argentinas circuló el criollismo como un código a la vez público y secreto. En él se dirimió una forma de la nacionalidad, que con las postales ingresó a la intimidad de la relación interpersonal por medio de la práctica epistolar. Es posible que para gauchos e indios estas postales copiaran el modelo europeo de las tarjetas *coloniales* (retratos de poblaciones coloniales de Africa y Asia) y de las de *tipos regionales* (vestimentas típicas de sectores rurales europeos). Pero esa repetición se dio al interior de un debate sobre la definición de lo nacional en el contexto de auge inmigratorio, cosmopolita y de aniversario patrio. En ese debate, indios y gauchos trascendían las categorías colonial o regional para inscribirse en lo local nacional pues con sus figuras se topaban quienes, impulsados por la *moda* de la nacionalidad, buscaban imágenes de lo auténtico mirando al territorio y al pasado. En un juego de oposición y complementariedad, se reconfiguró entre ellos un límite entre civilización y barbarie.

Como sugerimos en el desarrollo de esta investigación, es posible establecer un sistema de oposiciones entre las postales gauchescas y las que retrataron al indígena. Sintetizamos en el cuadro 2 aspectos relevantes y generales de ese sistema:

Postal de indios	Postal de gauchos
feminidad	masculinidad
desnudez	vestimenta
pasividad	actividad
diversidad étnica	homogeneidad tipológica
<i>naturaleza</i>	<i>cultura</i>
presencia de grupos abigarrados	grupos poco numerosos (sociabilidad)
pedestre	ecuestre
poligamia	monogamia
epígrafes tipológicos	epígrafes narrativos
extrañamiento y exotismo	familiaridad y mimesis

Comparando las dos columnas es posible constatar cómo a través de la postales etnográficas argentinas circuló y se popularizó un sistema simbólico de exclusión e identificación, una actualización del modelo de *civilización o barbarie* en torno al centenario. En él, lo gaucho fue emplazado en una escena civilizadora dejando al indígena en un espacio ambiguo donde la barbarie fue representada con las marcas de la dominación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alessandria**, Jorge, *Imagen y Metaimagen*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Alexander**, Abel y Priamo, Luis, “Dos pioneros del documentalismo fotográfico”. En: Alexander, Abel; Buchbinder, Pablo y Priamo, Luis, *Buenos Aires. Ciudad y campaña (1860-1870)*, 2003.
- Altamirano**, Carlos y Sarlo, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En Altamirano, C. y B. Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Alvarado**, Margarita; Megue, Pedro y Báez, Cristian (Eds.), *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*, Santiago de Chile, Pehuén. 2001.
- Anderson**, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barthes**, Roland, “El mensaje fotográfico”. En: *El Análisis Estructural*, pp. 113-123, Buenos Aires, CEAL, 1961 (1982).
- , *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Boltansky**, Luc, “Retórica de la figura”. En: Bourdieu, P. (ed.), *La fotografía: un arte intermedio*, pp.185-212, México, Nueva Imagen, 1989.
- Bourdieu**, Pierre, “Culto a la unidad y diferencias cultivadas”. En: Bourdieu, P. (ed.), *La fotografía: un arte intermedio*, pp 29-106, México, Nueva Imagen, 1989.
- Briones**, Claudia, *La alteridad del “Cuarto Mundo”*. Una deconstrucción antropológica de la diferencia, Buenos Aires, Serie Antropológica, Ediciones Del Sol, 1998.
- Casadevall**, Domingo F., *Buenos Aires. Arrabal. Sainete y Tango*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1968.
- Comaroff**, J y J. **Comaroff**, *Ethnography and the Historical Imagination*, Boulder, Westview Press, 1992.
- Conti**, V., **De Lagos**, A. y **Lagos**, M., *Mano de obra indígena en los ingenios de Jujuy a principios de siglo. Conflictos y procesos de la historia argentina contemporánea*, N° 17, Buenos Aires, CEAL, 1988.
- Corbin** A. y **Perrot**, M., “El secreto del Individuo”. En: Aries, Ph. y Duby, G. (Comp), *Historia de la vida privada*. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada. T8, pp. 121-204, Buenos Aires, Taurus, 1990.
- Costa**, Joan, *A expressividade da imaxe fotográfica. Unha aproximación fenomenológica á linguaxe da fotografía*, Santiago de Compostela, Ed. Lea, 1994.
- Clifford**, James, *Dilemas de la cultura. Antropología literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1988).
- Cunietti-Fernando**, Arnoldo J., “El fotógrafo Samuel Rimathé”, 5º Congreso de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, pp. 113-120, 1996.
- Daireaux**, Emilio, *Vida y costumbres en el Plata*, Buenos Aires, Felix Laujouane, 1888.
- D’Halloy**, D. *Manuel d’ethnographie*. París, J Hertz, 1864.
- De Passera**, Gino, “Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta”. En: *Revista Geográfica Americana* N° 16, pp. 213-217, Buenos Aires, 1935.
- Del Carril**, Bonifacio, *El gaucho a través de la iconografía*, Buenos Aires, EMECE, 1978.

- Dos Santos**, Estela, *El Cine Nacional*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- Edwards**, Elizabeth (ed), *Anthropology & Photography 1860-1920*, Londres Yale University Press, 1992.
- Foucault**, Michel, *Tecnologías del yo*, Barcelona Paidós, 1990 (1988).
- Freund**, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Buenos Aires, Ed Gustavo Gili, 1993 (1974).
- Gear**, Ch., y Webb. L. (eds), *Delivering views: distant cultures in early postcards*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Gesualdo**, Vicente, *Historia de la fotografía en América*, Buenos Aires, Ed. Sui Generis, 1990.
- Hasfield**, William, *El Brasil, el Río de la Plata y el Paraguay vistos por un viajero inglés en 1852*, Buenos Aires, Difusam, 1943.
- Hernández**, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina Librería La Facultad, 1919.
- Hobsbawm**, Eric, *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Hobsbawm**, Eric y Range, Terence (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Hudita**, M., "Portraits of Modernity: Fashioning Selves in Dakarois Popular Photography", 9 th. General Assembly: Globalization and Social Sciences in Africa, CODESRIA. MS, 1997.
- Kopytoff**, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En Appadurai, A. (Ed.), *La vida social de las cosas*, pp. 89-122, México, D.F., Grijalbo, 1991 (1986).
- Loeb**, Marcelo, Catálogo descriptivo de postales argentinas, Buenos Aires, Ed. Marcelo Loeb, 1992.
- , Catálogo descriptivo de postales argentinas, Buenos Aires, Ed. Marcelo Loeb, 1997.
- Lutz**, Catherine & J. Collins, *Reading National Geographic*, The University of Chicago Press, 1993.
- Masotta**, Carlos, "Antropología para ver. Sobre los usos de la imagen en la primera antropología". En: *Causas y Azares* N° 2 1995, Buenos Aires, 1995.
- Muratorio**, Blanca (ed), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Flacso, Quito, 1994.
- Oliven**, Ruben, *Nación y modernidad. La reinvención de la identidad gaúcha en el Brasil*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.
- Pratt**, Mary Louise, *Ojos Imperiales*, Universidad de Quilmes, 1997.
- Prevost**, Marcel, *Feminidades*, París-Buenos Aires, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, S/F.
- Priamo**, Luis, "Los gauchos de Ayerza", 2º Congreso de Historia de la Fotografía Buenos Aires Argentina, Buenos Aires, pp. 55-60, 1993.
- Prieto**, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rojas**, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1922.
- Silvestri**, Graciela, "Postales argentinas". En Altamirano, C. (Ed.) *La Argentina en el siglo XX*, pp. 111-135, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- Sontag**, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Edhasa, 1981.
- Stewart**, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.
- Todorov**, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, Madrid, Siglo XXI, 1991 (1989).

Visacovsky, Sergio, "La invención de la etnografía". En *Publicar* IV N°5, pp 7-24, Buenos Aires, Colegio de Graduados en Antropología, 1995.

COLECCIONES DE POSTALES  
Y FOTOGRAFÍAS CONSULTADAS

Colección A. Lanús  
Colección Eve Pirovano de Girondo (Museo Nacional del Traje)

Colección INAPL  
Colección Garaño-Ayerza (Academia Nacional de Bellas Artes)  
Colección Personal  
Fototeca del Archivo General de la Nación  
Museo de la Ciudad de Buenos Aires  
Museo José Hernández  
Archivo Museo Etnográfico Juan Ambrosetti  
Archivo Fotográfico y documental de Santa Fé  
Biblioteca Archivo del Complejo Museográfico Enrique Udaondo de Lujan



Figuras 1 y 2. El modelo de la postal regional europea se repite en la postal de indígenas.  
Fig. 1, colección del autor; fig. 2, colección Lanús.



Figura 3. Un caso de función etnográfica en la escritura sobre postal de indios. Colección Lanús.



Figura 4. Las mujeres fueron desnudadas para la postal de indios.  
Colección del autor.

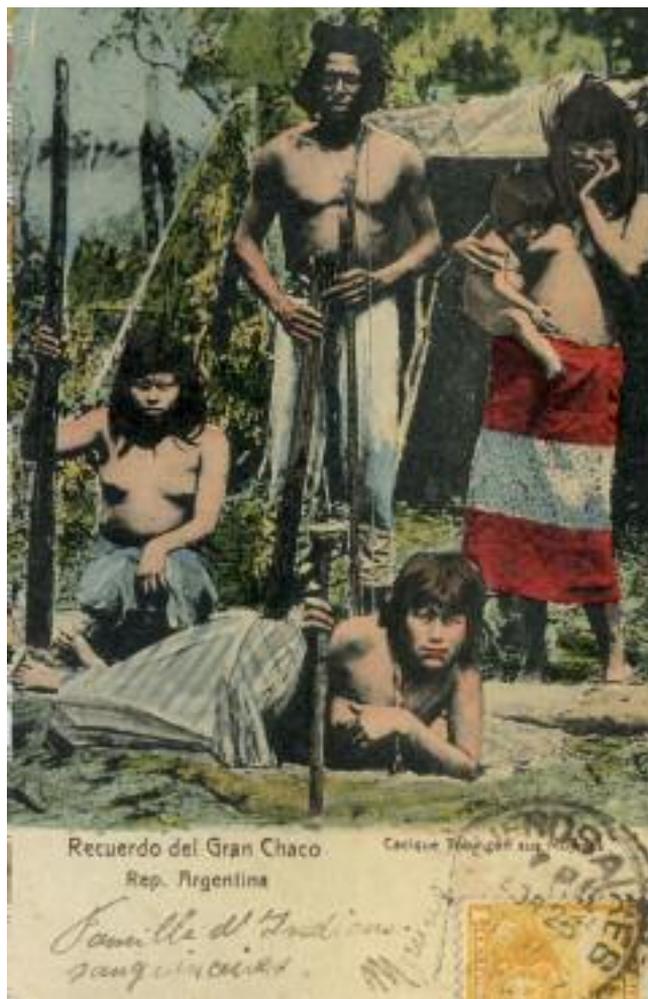


Figura 5. Un caso de exotismo y ambigüedad.  
Colección. Lanús.

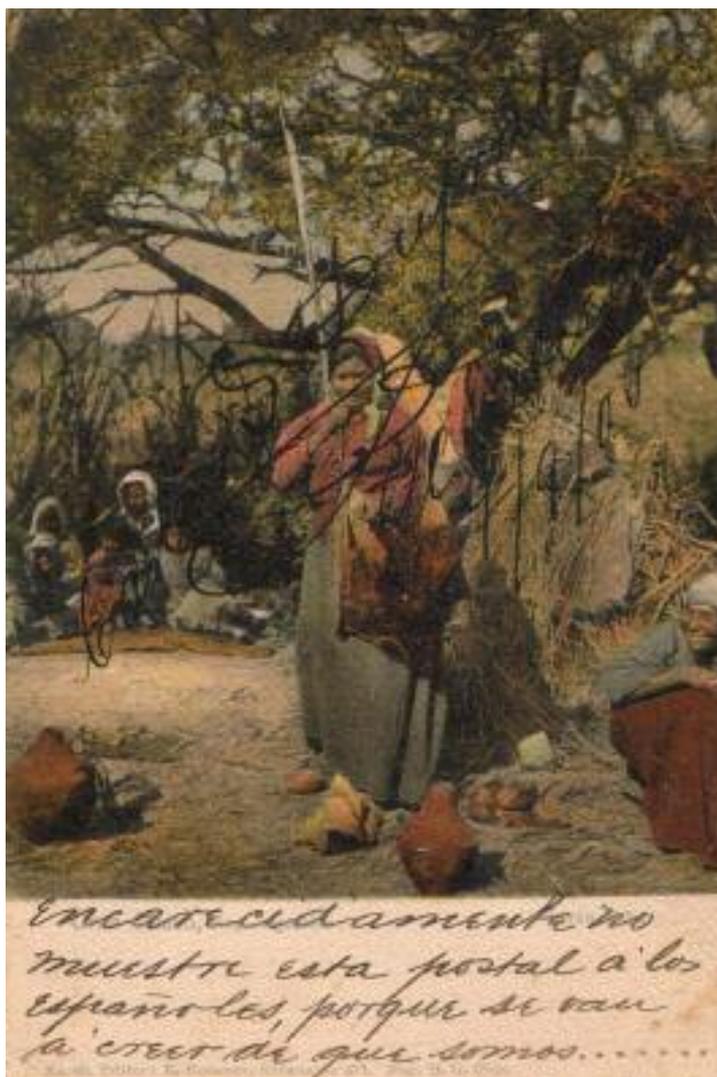


Figura 6. Uso de postal de indios y autoidentificación.  
Colección del autor.



Figura 7. Clasificación racial en un manual de etnografía del siglo XIX.  
D'Halloy, D. 1864. *Manuel d'ethnographie*.



Figura 8. Elementos del código gaucho en una pintura de Pellegrini.  
Carlos E. Pellegrini. *Payada en el rancho* (detalle), 1841, litografía.



Figura 9. Postal del centenario con motivo gauchesco.  
Colección Postales. Colección Lucía Vela. Biblioteca Archivo, Complejo  
Museográfico Enrique Udaondo, Luján.



Figura 10. Postal del Centenario con alegorías de república e indígena.  
Colección del autor.



Figura 11. Impugnación de la fotogenia gaucha en la escritura postal.  
Colección del autor.



Figura 12. Un caso de metaimagen en la postal de gauchos.  
Colección del autor.

MENCIÓN

**MARIANO OROPEZA**

LOS AVATARES DE LA IDENTIDAD.  
LA ESTÉTICA EURÍNDICA DE RICARDO ROJAS

**MARIANO OROPEZA (BUENOS AIRES, 1971)**

Es periodista, licenciado en Ciencias de la Comunicación UBA y maestrando de la Maestría de Análisis del Discurso, FFyL, UBA. Hasta 2004 se desempeñó como auxiliar de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Con varias participaciones en jornadas y congresos de ciencias sociales. Entre sus últimas publicaciones académicas se encuentran *Aportes para la reconstrucción de una teoría del sentir en Simmel*, en la Revista Argentina de Sociología (mayo-junio de 2004), *Un acercamiento brechtiano a la estética guaranga*, en AAVV, V Jornadas de Historia del Arte y Estética, edición Instituto Payró – FFyL, UBA (abril 2004) y *Un barrio a la carta. Un ensayo sobre estilos de vida y ciudad*, en Revista Estudios Sociológicos del Colegio de Sociología de México (Vol. xxii, nº 66, septiembre-diciembre, 2004).

*Claro está que el arte debe ser el vivo reflejo de la civilización, revestir en las diversas épocas de su desarrollo en forma distinta y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad y así como cada nación tiene su religión, sus leyes, sus ciencias, sus costumbres, su civilización, debe tener su arte.*

Ricardo Rojas, *Revista del Río de la Plata*, 1910

*Los esfuerzos de los científicos sociales en “describir” los fenómenos nacionalistas refiriéndose a la proporción de injusticias “reales”, opresión “real”, costos “reales” para una incipiente elite nacional o, a la inversa, los hechos de ganancias “reales” [...] de los actores [...] lo único que pueden conseguir es ignorar el problema más molesto [...] tratar al nacionalismo como política normal ha hecho olvidar a los estudiosos [...] su característica más interesante: su tozudez, su intensidad [...] y su falta de disposición para negociar.*  
John Prager, *La política de la ilusión*.

*El psicoanálisis y la experiencia del nacionalismo*, 1987

## INTRODUCCIÓN

Entre los diversos apelativos que refieren al siglo xx los historiadores suelen denominarlo la centuria de los nacionalismos. Estos representan fenómenos herederos de los procesos de conformación de la Estado-Nación, por lo tanto construcciones instituidas, y en consecuencia, desarrollo de la modernidad y la revolución industrial. Las necesidades de actores heterogéneos pero diferenciales en el mercado mundial en conjunto con las filosofías liberales e independentistas decimonónicas, al estilo de Rousseau y Fichte, introdujeron de manera gradual las nociones de comunidades políticas –imaginadas– inherentemente limitadas y soberanas que sirven de formación ideológica a las doctrinas nacionalistas.

Estas características modernas impactaron de diversas maneras en la depredada América Latina al término de la dominación española. La falta de una burguesía nacional consolidada, de rotunda presencia en el contexto europeo, hizo que la implantación estable de regímenes o ideales nacionalistas tuviera periodos de declive sostenido o incluso ostracismo.

Sin embargo el continente registra movimientos nacionalistas a finales del siglo xviii, antes que las experiencias europeas, sin continuidad política pero de fuerte pregnancia histórica. Benedict Anderson (1993: 101)<sup>1</sup> explica que entre tantos otros motivos de la conformación de estos embrionarios nacionalismos (enumerados a partir de una cierta unidad

<sup>1</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

administrativa que se había mantenido por doscientos años, la cerrada política de la corona española en cuanto a funcionarios, lo que hizo delimitar en los ascendentes criollos con claridad el otro-enemigo, y la falta de un sistema de comunicación interregional) un punto de partida en la propuesta es el trabajo ineludible de diversos publicitarios. Funcionarios criollos, periodistas, intelectuales, docentes y hasta imprenteros fueron los difusores privilegiados ante el vacío de fuentes sociales estructurales y continuaron en este rol protagónico hasta bien entrado el siglo veinte.

A la manera de oblicuos intelectuales orgánicos gramscianos, con el componente diferencial de no emerger de clases sino que la mayoría de aristocracias decadentes dispersas, diversas figuras de la cultura latinoamericana comenzaron a plantear la cuestión de la identidad hacia 1890. Bajo las influencias de Renan y Nietzsche, el uruguayo José Rodó puso en boca del público la figura del Ariel como aquel depositario genuino de la raza americana portadora de los valores humanistas occidentales, en especial del IDEAL místico y romántico.<sup>2</sup> Por aquellos años la bestia amenazante era el materialismo y la incisiva política intervencionista hacia “el patio trasero” de una pujante sociedad norteamericana.

En la Argentina esas líneas tendrán continuidad en la denominada generación del Centenario,<sup>3</sup> que renueva el papel principal de los intelectuales en cuanto difusores del nacionalismo en Latinoamérica. Entre sus principales figuras se destaca un hombre que había llegado a Buenos Aires con los últimos estertores del 800 y que rápidamente formó parte de la bohemia porteña. Hijo de un conocido gobernador de la provincia de Santiago del Estero, su padre era un personaje que acompañó el hecho fundacional del estado argentino. El escritor y ensayista Ricardo Rojas (1882-1957) constituye un enlace entresiglos, un punto de fuga que conecta las certezas de una época de profecías autocumplidas, tal el estigma del positivismo en conjunto con la expansión mercantilista, con las incertidumbres de años violentos de las pasiones políticas impulsadas por el irresistible ascenso de las masas y la adopción de ciertos mecanismos democráticos dentro de un capitalismo periférico.

Los escritos de Rojas, que se dividen en ensayos, novelas, cuentos, poemas y obras de teatros, abarcan más de cincuenta años de la cultura local.

Un rasgo distintivo de aquella comunidad de intelectuales del 900 surge en que sus obras respondían a un proyecto, en todas se podía recortar tras el cúmulo de esteticismo, espiritualismo y nacionalismo literario un diagnóstico a menudo pesimista de la realidad y las correspondientes factibles soluciones. Al igual que sus compañeros de ruta las producciones

<sup>2</sup> En estas visiones el IDEAL bajo todas sus formas responde a una anticipación, una visión profética de una existencia superior a la suya que reside en la faceta espiritual y arquetípica de la humanidad. Por lo demás un rasgo del simbolismo fin de siglo que se analiza en textos como el de Dorra, H., *Symbolist Art Theories: A critical anthology*, London, University of California Press Berkeley, 1994.

<sup>3</sup> Algunos historiadores prefieren hablar de generación del novecientos por sus afinidades con las tendencias tardías decimonónicas. Para nuestro caso la denominación puede intercambiarse con la del Centenario porque engloba un momento de transición política y cultural que tiene como punto referencial a los festejos de la Revolución de Mayo en 1910.

de Rojas explayan un panorama enmarcado en una nueva situación de un país que se agranda incontenible con la afluente inmigratorio, que alcanza un quinto puesto entre las economías mundiales y que produce un lento pero firme ascenso de las clases populares a los sectores de decisión política. En su argumentación esta realidad relevada origina el problema de la nacionalidad y propone una serie de medidas dentro de un plan pedagógico. A pesar de cierto signo anti-moderno Rojas nunca abandona el ideal de progreso asociado a la educación laica, la concepción de un perpetuo y lineal movimiento hacia delante de la civilización en conjunto con la tecnología.<sup>4</sup> Los valores democráticos y liberales están presentes en la reacción nacionalista del autor y una síntesis superadora, una original armonía, se presenta como oportunidad escondida en la crisis espiritual del presente.

El ambiente cultural al que nos referimos aparece trabajado en varios artículos. En un análisis del contexto ideológico José Luis Romero (1982) establece que aquella generación estaba imbuida en un cierto espíritu común. Podemos describir este espíritu como detenido en una ideología inmovilizadora, reticente de la renovación al estilo de la España de la tradición carlista frente a la Europa mercantil.<sup>5</sup> Una de los puntos salientes entre ellos era el temor ante la inmigración, lo que inicia un periodo de tácticas y anexiones de estos intelectuales,<sup>6</sup> refiere David Viñas (1994:246),<sup>7</sup> por parte de la oligarquía liberal argentina para evitar su desplazamiento en el poder.

Por lo tanto no se debe ver a la bohemia porteña a la manera de la bohemia maldita parisina baudelaireana ni a la retratada en el famoso libro *Escenas de la vida bohemia*. El rasgo principal del grupo es ser el síntoma de una transición funcional a las expectativas del sistema, un engranaje que expresaba un limitado disconformismo ético y estético en la moldura hegemónica de roles impuesta por una sociedad excluyente como la sociedad terrateniente argentina. Paralelamente se instaura la ideología del artista (Sarlo/Altamirano, 1997:167)<sup>8</sup> que representa un inicio de la constitución de un autónomo campo intelectual alejado de los vasos facciosos habituales en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>4</sup> “—Domingo— Sarmiento y sus seguidores combatieron y contribuyeron a renovarlas —las tradiciones hispanoamericanas— buscaban sustituir el poncho por el frac, el mate por el té, el caballo por el ferrocarril, trayendo formas de civilización más altas, pero a una civilización argentina”. Rojas, R., *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1973, pp. 235.

<sup>5</sup> Romero, J.L., *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Ver también Rock, D., *La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*, Buenos Aires, Ariel, 1993.

<sup>6</sup> Es el momento de la profesionalización de la escritura y la crítica. Una etapa que coincide en líneas generales con un marco mundial de ampliación e industrialización de los medios de comunicación. El ejemplo francés para el caso de la crítica de arte en medios gráficos en Gamboni, D., *The relative autonomy of art*, en Orwicz, M. (ed.), *Art criticism in nineteenth-century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194.

<sup>7</sup> Viñas, D., *Literatura argentina y realidad política*, Volumen II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994. Otra fuente de indagación constituye el ensayo de Rivera, J., “La bohemia literaria”, en *La vida de nuestro pueblo*, Volumen I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

<sup>8</sup> Sarlo, B. y Altamirano, C., *La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos*, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Uno de los puntos de diálogo entre los participantes de esa generación era una supuesta crisis de valores<sup>9</sup> que es paralela a la sensación de pánico por el aluvión inmigratorio y el agotamiento del modelo agroexportador. La búsqueda de los nacionalistas culturales,<sup>10</sup> que retoman la tradición no en una función nostálgica sino identificatoria, es la institución de un “elemento independiente”, una etnia criolla basada en un pasado mítico. Al igual que el *volksgeist* de los románticos esta esencia posiblemente podía ser encubierta por sentidos extraños pero siempre era capaz de ser reconquistada en su pureza.

Esta corriente tradicionalista podía mezclar componentes hispánicos y católicos, al igual que indígenas y telúricos. La misión social que se arrogaban los intelectuales-escritores del nacionalismo cultural era formar el espíritu de la patria instaurando mitos o verdades primordiales del suelo nativo —y de esta manera simbólicamente preservaban la legitimidad de las oligarquías criollas—.

En conjunto con el poeta Leopoldo Lugones, Rojas instituirá la figura del gaucho representado en el *Martín Fierro* como el apotegma del ser nacional. Un mito de las pampas que encarnaba fuerzas misteriosas dentro de un terruño condicionante, éste era el reservorio de arcanos espirituales enfrentados a la decadencia del cosmopolitismo presente en las ciudades. La verdad, en el sentido religioso agustiniano, anidaba en el núcleo irreductible del interior argentino que sólo aquellos denostados por la historia liberal, los caudillos, reconocían: “había más afinidades entre —Juan Manuel de— Rosas y la pampa o entre Facundo —Quiroga— y la montaña que entre el señor —Bernardino— Rivadavia o el señor —Manuel— García y el país que querían gobernar”.<sup>11</sup>

Si se tuviera que definir la clave de acceso al proyecto ideológico de Rojas sin duda la estética representa una adecuada puerta de acceso. A lo largo de su vida la preocupación estética estuvo presente el autor porque “queremos que la escuela, el gobierno y el pueblo realicen los mismos ideales americanos que el arte revela a la conciencia de una sociedad”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Otro de los más conspicuos hombres del Centenario, Manuel Gálvez, describe en la novela *El mal metafísico*, inspirada en el ambiente literario porteño del 10, la evaluación del medio de estos idealistas: *Los materialistas, los adoradores del becerro de oro, la innoble multitud de snobs y de los ignorantes, aislaba, como si fuese un apestado, para no contagiarse de un mal divino, al exaltado iluso que deseaba a los hombres fraternales y buenos*. En Fraschini, A., *Páginas vivas de Manuel Gálvez*, Buenos Aires, Kapelusz, 1992, pp. 95.

<sup>10</sup> Nacionalismo cultural —o nacionalismo literario— son términos que aparecen en Payá, C., y Cárdenas, E., *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1978 y Barbero, M. y Devoto, F., *Los nacionalistas*, Buenos Aires, CEAL, 1983. De los últimos autores se retoma la percepción de que este nacionalismo recibe el mote por poseer coordenadas de un movimiento intelectual antipositivista y revisionista que reacciona a una supuesta disgregación cultural producto de la ola inmigratoria. Por lo tanto un nacionalismo distanciado de otros que tienen raíces en oposiciones políticas o sociales como en los casos africanos o europeos (Anderson, op. cit.) Dicho sea de paso que no existía homogeneidad dentro del grupo y por ejemplo el nacionalismo de matriz católica-popular de Gálvez no tiene nada que ver con el nacionalismo laico-democrático de Rojas.

<sup>11</sup> Rojas, R., op. cit. pp. 125.

<sup>12</sup> Rojas, R., *Eurindia*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924, pp. 198.

La propuesta política de restauración nacionalista es inseparable de la conformación de una estética original del continente.<sup>13</sup>

La presente comunicación se divide en dos partes. La primera describe la promesa estética de Rojas, sus antecedentes y sus proyecciones, recogiendo parte del impacto en el campo intelectual. Al final se pregunta si cabe una aproximación estética bajo una definición de la crítica literaria o la historia social como es la de nacionalismo cultural. Sobre todo si se toma como punto de discusión que la mirada estética desborda los límites de los dogmas políticos o sociológicos.

El segundo punto es las correspondencias y proyecciones de la estética continental bosquejada fundamentalmente en *Eurindia* y el *Silabario de la decoración americana*. Estas obras son escritas en los años veinte cuando la tradición de lo nacional estaba en auge con movimientos como el antropófago en Brasil, aquella lectura vanguardista brasileña de las preocupaciones nacionalistas, o el muralismo mexicano, que busca una mayor “mejicanidad” en las pinturas. Rojas introduce un vector poco frecuentado y resemantiza lo americano otorgándole una proyección regional y que se anticipa a las tradiciones de lo latinoamericano que aparecen con firmeza recién a partir de los cincuenta. Bajo esta perspectiva el tantas veces fustigado nacionalismo “localista” del autor se transforma en un argumento de integración orientado hacia una mirada regionalista con el juicio de “hacer de la Argentina un crisol de lo americano”.<sup>14</sup>

#### LA ESTÉTICA EURÍNDICA: ¿UN NACIONALISMO CULTURAL?

##### MARCOS Y PRIMERAS TENTATIVAS DE LA DEFINICIÓN ESTÉTICA EN ROJAS

Recapitulemos para señalar que la reconstrucción histórica-mítica y el análisis del presente que propone el autor descansa en dos corrientes de pensamiento plenamente decimonónicas: el positivismo (que confiere a su trabajo un acusado acento historicista, y una metodología basada en la ordenación cronológica de los distintos períodos abarcados) y el romanticismo (patente en su apasionada búsqueda de las señas de identidad nacional; en la valoración ética y estética de ciertos modelos indiscutiblemente románticos –como el gaucho–).

El primer eje se sustenta fundamentalmente en las doctrinas historicistas que pueden ser asumidas en la obra de Hippolyte Taine. El análisis determinista del ambiente y la búsqueda

<sup>13</sup> “Más de una vez he dicho que del nacionalismo iríamos al americanismo” en Rojas, R., *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1930, pp. 15.

<sup>14</sup> Rojas, R., *Eurindia*, op. cit., pp. 197.

da de signos manifiestos en las obras de arte que pudieran remitir a unidades discretas y abstractas de la sociedad aparecen en sus trabajos como llaves de acceso:<sup>15</sup>

La creación personal, aun la del genio (N.d.R.: veáse que, a pesar de una apreciación positivista, rescata la figura del genio a la sombra de un romanticismo latente), no pudo redimirse de la trinidad misteriosa y tiránica del momento, de la herencia y del medio que Taine teorizaba.

Cita Rojas en *La restauración nacionalista*, en 1909. Quince años después, el escritor marca diferencias con el método taineano, en especial un énfasis en el “desconcertante” caso americano debido a la presencia de las categorías románticas de exotismo e indianismo,<sup>16</sup> no obstante, continúa rescatando sus unidades de análisis como la lengua, las características naturales del territorio y las influencias epocales.<sup>17</sup>

Desde obra temprana Rojas adoptó la mirada historicista mezclada en ella elementos característicos del saber naturalista. Así, la «herencia» o el «medio», junto con el «momento histórico», aparecen en la perspectiva positivista como las grandes determinaciones que permiten no sólo comprender sino fundamentalmente interpretar a las manifestaciones artísticas: por esa vía, el arte se pensaba como una forma estética cuyos contenidos, ineludiblemente, debían comprenderse por la remisión que, aunque fuese «en última instancia», establecía respecto de su contexto exterior. Surge la fuga naturalista de que la obra de arte es determinada por el estado general del espíritu y las costumbres circundantes, factores que componen la temperatura moral de una sociedad.<sup>18</sup>

Un motivo extra de la inclusión de una esfera simbólica, presente en las costumbres, es que la conciencia nacional no puede reducirse a las determinaciones puramente ambientales. El suelo, la raza y el idioma podrá explicarnos algunos aspectos subconscientes de la obra como expresión de la nacionalidad, pero sólo “el genio individual, la cultura de una época, el gusto orientador de las escuelas” nos explicarán los aspectos conscientes de la obra como expresión de belleza. Por ello la utopía nacionalista es también el registro de esos factores y elementos, ya que yuxtapone a las determinaciones más elementales estas otras de orden cultural, para explicar las formas y el sentido del devenir histórico.

<sup>15</sup> Una suerte de “cientificismo” que se hacía común en los análisis culturales de fin de siglo. La obra del filósofo José Ingenieros, otro hombre notorio de la generación del centenario, apoyaba ensayos sociológicos con cuantificaciones, comparaciones y generalizaciones a la manera de las ciencias naturales. Ver Viñas, D., op. cit. Un ejemplo de esta tendencia en la crítica de arte decimonónica aparece en Emile Hennequin según se refiere en Gamboni, D., “Critics on criticism: a critical approach”, en *Art criticism since 1900*, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 38-46.

<sup>16</sup> Aparecen en la obra de Rojas también como civilización y barbarie o “lo importado y lo raizal”. En Rojas, R., *Blasón de Plata*, Buenos Aires, Martín García Editor, 1912.

<sup>17</sup> Rojas, R., *Eurindia*, op. cit.

<sup>18</sup> En Taine, H., *La filosofía del arte*, Buenos Aires, Joaquín Gil Editor, 1945.

Otra cuestión de importancia en el universo taineano es la sentencia de que únicamente los mejores artistas representan el temperamento de una raza. A la manera de fisiólogos, los artistas develan el ser esencial y consecuentemente el ser moral del ser físico de un pueblo. En su proyecto de una enseñanza estética que forme una conciencia nacional Rojas escribe:

“Los elementos que ha de revelar –la nueva música, la pintura, la escultura, la arquitectura–, no importa si el hijo del último indio o el del último inmigrante que desembarcara ayer en nuestro puerto,<sup>19</sup> duermen en lo profundo de las tradiciones argentinas y escóndese en el misterio todavía virgen de los paisajes americanos”.<sup>20</sup>

Esta observación del paisaje se hace muy fuerte en un momento en donde desde diversas aristas se comienza a reinvidicar las implicancias del paisaje en la identidad nacional. En este punto son importantes las reflexiones sobre arte nacional en los primeros años del siglo de un amigo de Rojas, el periodista Atilio Chiappori, a las que se suman las del médico y paisajista Cupertino del Campo y las de los pintores Fernando Fader y Carlos Ripamonte. Nombres que integrarían el grupo Nexus y que sintonizaban con varios ideales de los incipientes sectores nacionalistas que representaba Rojas.

“Abrid vuestros ojos y ved nuestra patria. Eso yo lo llamo gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen sólo aquello que puede ser vuestra patria. Eso es arte”, manifestaba Fader en 1906 en una conferencia ante otros pintores.<sup>21</sup> En 1910 Ripamonte sostiene una propuesta de un arte nacional que “traduzca en el terruño y para el terruño las bellísimas escenas nacionales” ante una coyuntura amenazante del cosmopolitismo que “no debe desalojar las tradiciones del suelo que son los cimientos poderosos de la verdadera nacionalidad”.<sup>22</sup>

Los inmediatos antecedentes de estas posturas se pueden ubicar en los escritos que el periodista, dibujante y pintor Martín Malharro venía desarrollando desde los primeros años del 900 en diversos diarios y revistas. Ya con motivo de una exposición en 1902 declara que “su arte se propone reflejar la emoción de nuestro ser” y que debía, dentro de una marcada tradición romántica y a tono con las contemporáneas ideas del *empfindung*, reflejar “la vida en todas sus manifestaciones [...] el drama colosal [...] que se desarrolla en la más mínima partícula la naturaleza”.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Así pues en la obra de Rojas la cultura y muy especialmente una de sus más extendidas manifestaciones, el fenómeno estético, se convierten en elementos integradores por excelencia, aquellos que permiten concebir la identidad nacional argentina como el producto de un cruce de razas y procedencias muy diversas y los que dejan lugar –bien es verdad que dentro de una escala jerárquica que recuerda su pertenencia a la rancia oligarquía provinciana– a la inclusión, en un mismo concepto de “nación”, de indígenas y e inmigrantes.

<sup>20</sup> Rojas, R., *La restauración nacionalista*, op. cit., pp. 151.

<sup>21</sup> En López Anaya, J., *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, emecé editores, 1998, pp. 91.

<sup>22</sup> Citado en Muñoz, M., “El “arte nacional”: un modelo para armar”, en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 116-123.

<sup>23</sup> Muñoz, M., “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época”, en *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 21-29; y en López Anaya, J., op.cit., pp. 82.

En una nota necrológica de 1909 del pintor Augusto Ballerini, “un apasionado fervoroso de nuestras pampas y nuestros cerros, de nuestros montes y de nuestros valles”, Malharro recuerda un proyecto que iba a llevar al artista junto a un periodista a recorrer la Argentina por el “amor a la tierra” con el fin de retratar en letras y en imágenes “el glorioso prestigio” de la naturaleza.<sup>24</sup>

Un señalamiento que sirve como marco de las preferencias culturales en el momento que aparecen los escritos sobre la conciencia nacional de Rojas constituye las críticas sobre las obras presentadas en la Exposición del Centenario (1910). Tanto en los trabajos de Muñoz (1995) como en el de Diana Wechsler (1991)<sup>25</sup> se destacan los esfuerzos de los actores del campo artístico para que el paisaje y las costumbres nacionales sean privilegiados.

Como detalla Muñoz (1995) se hace centro en la ausencia de una escuela nacional, en correspondencia a las ideas deterministas, y se responsabiliza a un cosmopolitismo que ha disgregado las posibilidades de un arte propio. Asimismo el juicio pesimista de los nacionalistas se refuerza argumentando las “influencias perniciosas” del materialismo que impide el surgimiento de valores espirituales. Críticos como Malharro y Juan Mas y Pi enarbolan una urgente “consustanciación” de los artistas y el medio con el fin de que ellos sean los portadores primeros de la raza.

Todos los artículos convergen en elevar al paisaje nacional como el género central del arte argentino. En palabras de Malharro:

Creemos en un arte nacional, un arte original como nuestra naturaleza, netamente definido, sincero, un medio de expresión de lo nuestro, un arte lozano, valiente.<sup>26</sup>

Simultáneamente José Ojeda reflexiona sobre la necesidad del arte argentino debido a que aún no aparece la “expresión de la raza” que es una instancia “espiritual” del suelo.<sup>27</sup>

Las nociones de portador de la esencia de un pueblo o las influencias de las fuerzas telúricas<sup>28</sup> remiten al otro gran eje que influye en el pensamiento de Rojas que es el romanticis-

<sup>24</sup> Citado en Schiaffino, E., *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco Colombo Editor, 1982. A pesar de ser una figura de peso en el sistema de arte local en formación, y de expresar también las necesidades de una tendencia paisajística protonacionalista, Malharro es relegado de los espacios de legitimidad artística y pública debido a su oposición a las formas de la enseñanza estética que imponían en las escuelas los integrantes de Nexus y por sus actitudes anarquizantes o radicales. En este punto se pueden establecer paralelos con una característica del nacionalismo literario: los miembros de Nexus no pretendían una transformación social o estructural sino un cambio cultural. Ver Muñoz, M., *De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época*, op. cit.

<sup>25</sup> Wechsler, D., “Paisaje, crítica e ideología”, en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 342-350.

<sup>26</sup> En revista *Nosotros*, Año I Tomo II, Buenos Aires, 1910, pp. 128.

<sup>27</sup> En revista *Nosotros*, Año IV tomo V, Buenos Aires, 1910, pp. 95.

<sup>28</sup> Mas y Pi afirmaba hacia la misma época que la sede de un arte nacional residía más en el medio rural que en el medio urbano. Ver Muñoz, M., “El “arte nacional”: un modelo para armar”, op. cit. Varias disputas nacionales de principios de siglo XX estuvieron teñidas por una ideología ruralista que antes que un sentido evocativo tradicional tenía una valencia polémica que respondía a un sentimiento antiurbano de ciertos sectores nacionalistas. Cfr. Romero, J., op. cit.

mo, un común denominador del nacionalismo de la generación del Centenario.<sup>29</sup> Digamos que la ambivalencia puede ser explicada en el grupo por la pertenencia ideológica dentro del positivismo utilitarista de la hegemonía que los obligaba a una exploración causal de la realidad. Pero esto aparecía mezclado con la desorientación espiritual que correspondía a un cierto malestar producto de la acelerada modernización. En este sentido de fusión entre dos tendencias a priori contrapuestas denotan niveles para desarmar el artefacto cultural del nacionalismo. Anderson (1993) apunta a ubicar las raíces culturales cercanas al espíritu romántico de los nacionalismos en la estabilización de las modernas ciencias como la antropología o la sociología. Estas habían puesto de nuevo en circulación en los discursos formas de comunidades pretecnológicas que pujaban sobre el universo instrumental de la segunda revolución industrial. Hablamos del refugio espiritual que hallaban estos hombres centenaristas en las primitivas comunidades religiosas, y su unidad de sentidos y lenguas, la fantasía de homogéneos reinos dinásticos integrado bajo un solo signo político y cultural, y una temporalidad lógica, no cronológica y vacía a la manera moderna, ese tiempo mesiánico de las viejas culturas que es la simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.

A estas influencias generacionales agregamos el impacto de la generación española del 98, cuya cabeza visible filosóficamente hablando era el pensamiento trágico de Miguel de Unamuno,<sup>30</sup> y el modernismo, esa reacción antipositivista y estetizante que tuvo al poeta nicaragüense Rubén Darío su figura mayor en Latinoamérica.<sup>31</sup> Todo esto devino en el pensamiento de Rojas en un enfoque desventurado equidistante a los problemas espirituales y esencialistas. Se debe comprender en este marco la concepción del autor de “argentinidad” como aquella constituida por un ideal definido en los rasgos míticos de un pueblo. Alfredo de la Guarda (1967:91)<sup>32</sup> en su biografía sobre Rojas describe la resistencia que éste encontraba en los “positivistas acérrimos” quienes advertían sólo la realidad ante la vista y vilipendiaban la impronta en la obra del escritor de una historiografía metafísica.

<sup>29</sup> Son varios los pintores de esta generación que exaltan la tradición y un folklore anecdótico a través de obras pintorequistas o paisajes. Incluso algunos como Fader, Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez se trasladan al interior en búsqueda de un “arte nacional”. También en la misma época el regionalismo español penetra con fuerza entre algunos artistas argentinos. Un marcado tradicionalismo que a la distancia puede pasar como un “ocultamiento de la realidad” o “una falencia que no permite hacer una lectura ideológica del lenguaje plástico” en un análisis cultural profundo delimita una operación estética que pone en disputa un capital simbólico definido en las coordenadas del campo intelectual argentino surcado por las transformaciones estructurales de la sociedad civil. Con esta observación se impone una mirada fenomenológica del hecho artístico o intelectual en cuanto producto polifónico, alejado de los sujetos empíricos o interpretaciones fuera de contexto. Cfr. López Anaya, J., op. cit. y Wechsler, D., op. cit.

<sup>30</sup> Una presentación del pensamiento idealista de Unamuno en Rovetta, C., *De Unamuno a Ortega y Gasset*, Buenos Aires, Editorial La isla, 1967. En este texto se describen los encuentros entre Rojas y Unamuno y la estrecha relación afectiva e intelectual entre ambos.

<sup>31</sup> Una ajustada introducción a la poética rubendariana y sus rasgos simbolistas y decadentistas aparece en el prólogo de Guillermo de Torre en Darío, R., *Antología poética*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1979.

<sup>32</sup> de la Guarda, A., *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1967.

En el pensamiento de Rojas en ciernes, y que va a conformar su “filosofía de la nacionalidad”, se recupera la preocupación romántica por las fuerzas ocultas de la naturaleza que animan las culturas. La reivindicación decimonónica europea de la tradición se trasladó a las raíces del hispanismo y el indianismo como una fuente perdurable en los escritos de Rojas. Aquel genio del pueblo al que cantaba el poskantiano Fichte para una inexistente Alemania antes de la unificación prusiana, su entrada metafísica y pedagógica,<sup>33</sup> el ideal de una educación nacionalista, resuena en los primeros escritos de Rojas. “La crisis moral de la sociedad argentina –resultado de la ausencia de un alma nacional– sólo podrá redimirse por medio de la educación” era una afirmación sin cortapisas en 1909. Solo la educación podrá hacer “una transmutación de valores que llevará a la conciencia argentina a un nuevo estadio [...] –y lo conseguiremos– [...] en colaboración con el arte” dice en 1911 a un teatro lleno (una escena de legitimación sumamente común de esa época). Allí esboza la presuposición de la existencia de un numen estético de las pampas que debe ser impulsado en la educación de las bellas artes. Tres años más tarde en su proyecto para la Universidad de Tucumán impulsa la creación de una escuela destinada al arte ornamental argentino que conjugue elementos de la tradición y de la flora autóctona.<sup>34</sup>

Finalmente este romanticismo induce a Rojas, definido por de la Guarda (1967) como “poeta místico”, a una orientación habitual entre los jóvenes de fin de siglo XIX en Latinoamérica y en Europa: la tradición esotérica. Los términos neopitagóricos como armonía, alma del mundo o espíritu como única realidad entre religiones, se presentaron bajo un cuadro cientificista que auguraba una alianza entre la ciencia positivista y las intuiciones místicas.<sup>35</sup> Como exponía Edouard Schuré en 1887, aquel escritor esotérico apreciado por Rojas, “es necesario que la ciencia se haga religiosa y que la religión se haga científica”.<sup>36</sup> Este idealismo místico propone una nueva contemplación sintética del mundo visible e invisible, por medio de la intuición intelectual y la videncia síquica, la teosofía,<sup>37</sup> que supere la filosofía positivista spenceriana asentada en una vericondicionalidad material. Schuré propone el rescate de las verdades primordiales, la recuperación del “Templo de las Ideas Inmutables” antes que el materialismo y la anarquía de la ciencia experimental arrasasen con los “Principios Infrangibles” de la humanidad. Señala Muñoz (1992)<sup>38</sup> que en la estética de Rojas estas ideas reaparecen cuando propone “infundir el espíritu de armonía en América” o en cuenta enuncia que un artista es aquel estilizador de los símbolos misteriosos de la naturaleza “animada por un alma de las más altas jerarquías angélicas”.

<sup>33</sup> Castillo, H., *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999.

<sup>34</sup> Rojas, R., *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*, Buenos Aires, Librería Argentina de Enrique García, 1915.

<sup>35</sup> Por lo demás otro puente entre el positivismo y el romanticismo.

<sup>36</sup> Schuré, E., *Los grandes iniciados*, Buenos Aires, Editorial Ateneo, 1969.

<sup>37</sup> Paradojalmente esta ciencia que se afirma en la historia de las religiones presenta entre sus condiciones de producción a la antropología positivista.

<sup>38</sup> Una explicación abarcativa del esoterismo en la estética de Rojas en Muñoz, M., “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia del arte*, Buenos Aires, FFyL, 1992.

## 1.2 La mirada euríndica y las repercusiones

El derrotero del pensamiento estético iba a tener un punto de llegada en dos obras: *Eurindia* (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930). Como ya había anticipado en obras anteriores las necesidades de formación nacionalista del ciudadano implicaban una pedagogía de imágenes y esculturas asentadas en los valores de la raza. “Hay pues [...] una didáctica –la estética de– Eurindia, que da normas a la educación para el desarrollo del hombre americano, preparándolo para realizar su propio destino”,<sup>39</sup> explica Rojas y propugna una nueva estética que homologa y condensa la tradición occidental con el indianismo y la conciencia nacional en un fenómeno de correlación de símbolos.

En la siguiente reproducción se bosquejan los nodos de la estética euríndica que:

[...] no rechaza lo europeo; lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera. Persigue un alto propósito de autonomía y civilización. Persiguiéndolo, ha descendido por el análisis a lo profundo de nuestro ser nacional; pero lo argentino sólo es una parte de lo americano: de ahí que este nacionalismo no sea localista dentro del continente. Así también, el razonamiento ha tomado por punto de partida la documentación literaria, en cuanto es índice general de la cultura; pero como la poesía sólo es una parte de la belleza, mi doctrina se extiende a todas las formas estéticas. Las naciones del Nuevo Mundo se yuxtaponen por su territorio, su gentilicio, su autonomía política, sus intereses económicos, cosas a veces excluyentes entre sí; pero hay una zona espiritual en que descubren sus afinidades, y tal es la zona del arte. Gracias a ello he podido hallar las leyes que rigen estos fenómenos de la cultura americana, mostrando en toda su latitud continental y estética, la doctrina de Eurindia.<sup>40</sup>

Este fragmento sintetiza los temas que ya se venían anunciando en el aparato conceptual que se vislumbraba en el pensamiento de Rojas. En América arremete una fuerza creadora que supera los territorios políticos y penetra en la raza, arrojándola luego a un devenir de civilización. Una potencia que se refleja en el estudio “profundo” del ser nacional, que el autor había anticipado como metodología de análisis alegórica-mística a lo largo de los cuatro volúmenes de *La historia de la literatura argentina* (1917-1922), y que se proyecta en la constitución de la identidad: la indianidad de los primeros habitantes del continente, la era del predominio español, la independencia o patriado, y el cosmopolitismo. Estos signos se suceden, y a la manera de la pesquisa taineana, pueden ser diferenciados en diversas expresiones como la música, la plástica, la escultura o la poesía. Y aunque se podría reducir la doctrina a un cierto matiz localista, Rojas se empeña en decir, al referirse a una “zona espiritual”

<sup>39</sup> Rojas, R., *Eurindia*, op. cit., pp. 169.

<sup>40</sup> Rojas, R., idem, pp. 170-171.

común, que el objetivo es el arte americano y el deseo es infundir el espíritu regional de armonía del indianismo y el exotismo en la acción colectiva del arte que excede el continente. De manera que surge una perspectiva ligada al sintetismo de la estética simbolista y que hunde sus lazos en los fundamentos neopitagóricos de armonía.<sup>41</sup>

Las influencias de una potencia espiritual se relaciona con la idea de una ejecutoria sostenida por la “emoción” de un suelo nativo. Por lo que se debería agregar que la definición euríndica se sostiene además de los cuatro elementos enunciados en otros cuatro factores en relación<sup>42</sup> de cuño determinista: el territorio, “crisol de fuerzas cósmicas que obran en la raza, dándole un carácter regional y trascendiendo por el hombre a la historia”; la raza, “conciencia colectiva homologada por la emoción territorial y la atmósfera común de la convivencia histórica”; la tradición, que resguarda los valores de un pueblo; y la cultura, que son aquellos símbolos que otorgan a una nacionalidad una conciencia de sí misma.

En el capítulo de *Eurindia* sobre el nacionalismo en pintura Rojas se encarga de revisar la historia de la plástica nativa con un hilo conductor centrado en el paulatino ascenso del temperamento de la raza. La progresión del alma nacional comienza en los precursores, demasiado influidos por las escuelas extranjeras, pasa por Malharro, quien comienza la liberación de las presiones exóticas al encontrar la inspiración en el paisaje rioplatense, y concluye con el “glorioso núcleo de la “actual” escuela euríndica” representado en el paisajismo cromático de Fader, los cuadros costumbristas de Quirós y las escenas “a pleno aire” de Bermúdez. Esta descripción de la conciliación de la técnica europea y la emoción americana es la comprobación de un determinado efecto que percibe el autor en la recepción de la obra y que relaciona un campo de representación permeado por los conceptos del nacionalismo cultural, este un horizonte de expectativas que dinamiza sobre todo la crítica de arte.<sup>43</sup> Carlos Muzio Saéñz Peña en el artículo “Jorge Bermúdez y el verdadero Arte Argentino” reflexiona tras recorrer el Salón Nacional que para el arte nacional Fader y Bermúdez habían incorporado verdaderos y propios tipos artísticos argentinos en sus obras paisajísticas y pintorequistas.<sup>44</sup>

Por aquellos años Chiappori rescata la figura de “genio” de Fader y su originalidad de amalgamar una corriente occidental en conjunto con una tradición “patriótica”. Se suma en este sentido a la voz de Cupertino del Campo que insta a los artistas a utilizar el ambiente para “el fin alto y patriótico” de construir una obra de carácter nacional.

<sup>41</sup> Muñoz, M., “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, op cit.

<sup>42</sup> Rojas, R., *Eurindia*, op. cit. Especialmente capítulo LXXXVIII. Otro abordaje a la doctrina euríndica en Moya, I., *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

<sup>43</sup> Por otra parte dos de los niveles que Baxandall encuentra en las interpretaciones usuales de las pinturas. El otro factor faltante sería el encuentro directo con las producciones. En Baxandall, M., *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*, London, Yale University Press, 1985, pp. 2-11.

<sup>44</sup> Wechsler, D., “Salón de Bellas Artes, promotor de vacaciones nacionalistas”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, FFyL, 1990, pp. 88-102.

La obra siguiente de 1930 implica el refuerzo de la posición indigenista de Rojas y también una acendrado esoterismo que algunos biógrafos achacan a un “exceso de teorización mística”.<sup>45</sup> En verdad responde más bien a un movimiento que se ajusta al proyecto de Rojas<sup>46</sup> en torno la filosofía de la nacionalidad en el que había una necesidad de explicitar los elementos estéticos primordiales. Por ello acude a la herencia indígena, y en énfasis al arte decorativo, con una atención mayor que en otras obras y se sirve de los modernos estudios arqueológicos y etnográficos para introducir una detallada introspección a la iconografía ritual indígena.

Un estilo más recargado de vuelos místicos aparece en el siguiente fragmento:

Quien no contemple la iconografía religiosa con espíritu esotérico, no podrá ser su intérprete. El arte fue para ellos liturgia, y la religión símbolo mitológico. El hombre nuevo de América ha de llegar a esa plenitud mística, para volver a ser el hijo de ella. Ver en las imágenes del Universo el velo de la maya hindú que cubre la faz de los dioses, y ver en los dioses la fuente de la belleza corporal, he ahí nuestra clave estética y religiosa. Con ese espíritu suelo contemplar yo las urnas historiadas que el arqueólogo saca de nuestros cementerios indios, tumbas de los antepasados; antepasados no en la sangre, sino en el espíritu, al ser ellos los primeros en que la tierra de América se hizo carne para encarnar su verbo.<sup>47</sup>

Además del notorio apego a los sentidos esotéricos y la filosofía neopitagórica<sup>48</sup> se advierte el giro que va desde la intención sintética euríndica a la nueva tesis central sobre que las fuentes iniciales de la creación artística provienen de las formas americanas presentes en la historia espiritual de la raza. Aunque de todos modos declara en el prólogo la metodología que continúa con los criterios euríndicos o sea que se “ha aplicado al material indígena los métodos europeos de clasificación y valoración”: la arqueología, la etnología y la antropología.

En el texto además adiciona a su ideología del artista antes reseñada, que mantiene para el artista una función diferenciada de creación y consumo de ideologías específicas de grupo dominante, una veta mística que recoja la continuidad esencial entre los símbolos eternos.

<sup>45</sup> En tren de apuntar una hipótesis digamos que más allá de sus antecedentes teosóficos Rojas parece entregarse por momentos a una fantasía indigenista tal vez por restituir simbólicamente la penosa y dudosa integración de los indios locales a la sociedad. Podría ser un loable gesto humanista que lo transporte a la mitologización del indio pero que se enfrenta a la historia argentina, una realidad que había segregado, perseguido y casi aniquilado a sus primeros nativos.

<sup>46</sup> El proyecto del autor de la Universidad de Tucumán de 1914 claramente incluye estas propuestas. “El noroeste argentino como fuente primaria de la conciencia nacional por sus perdurables emociones y mitos anidados”, el lugar de mayor concentración de población indígena del país hacia 1900, era tempranamente el epicentro de un arte que objetive los sentimientos de la raza. Rojas, R., *La universidad de Tucumán. Tres conferencias*, op. cit.

<sup>47</sup> Rojas, R., *Silabario de la decoración americana*, op. cit.

<sup>48</sup> Por ejemplo el libro está dividido con un ritmo septenario que se relaciona con el número mágico que los pitagóricos asumían a la materia visible y al espíritu invisible a la par.

De este modo pergenia a la obra de arte como una transfiguración del cosmos efectuada por un artista que no crea sino que recrea con el fin del deleite de la contemplación. La finalidad es la regeneración espiritual que se precisa ante un tiempo que Rojas define a mediados de los 20 en términos de una urgente ocasión para iniciar:

[...] una empresa histórica de nuestro destino: salvar el acervo de la cultura, proseguir la obra de la civilización en peligro, rehacer las normas científicas, artísticas y morales para acomodarlas a las nuevas necesidades de la vida.<sup>49</sup>

Recuerda el escritor de esta forma a las propuestas de Schuré en cuanto el llamamiento de las “almas jóvenes” para que reviertan con una difusión casi de “evangelización” un momento de vacío de aspiraciones inmortales.

A la evaluación de las tesis del *Silabario de decoración americana* sumemos la propuesta de Rojas que responde a la integración entre al arte decorativo<sup>50</sup> y la industria aplicada. Dentro del mito de progreso que sostiene el ensayista la apelación a las artes decorativas como la alfarería o la arquitectura orienta hacia el objetivo de preparar ideológicamente a un pueblo en otro modelo, el industrial, que supere el perimido modelo agroexportador luego de la primera guerra mundial. Por ello en este texto además de las cuestiones políticas, estéticas y esotéricas, que se presentan en el prólogo, se debe aunar la faz económica de la plataforma.<sup>51</sup> Digamos pues que el conocimiento estético en Rojas siempre estará centrado alrededor del usufructo social más que de la contemplación o el consumo y de allí su preocupación por los medios de producción.

Por los años que aparece la doctrina euríndica las instituciones de enseñanza y legitimación están dominadas por los miembros del grupo Nexus. En palabras del crítico Julio Pagano el grupo había puesto en el arte las tendencias imperantes en la cultura argentina. O sea las preocupaciones de un nacionalismo cultural que erigía una definición no conflictiva y mistificada de la identidad nacional. Si bien no toda la producción influida por este grupo puede englobarse en un costumbrismo estereotipado y ramplón, como pueden ser las imágenes del trabajo y la ciudad de un Benito Quinquela Martín, digamos que el peso del ambiente y la tradición eran las marcas de una camada a la cual Rojas considera con una función histórica y didáctica en la cultura argentina.

<sup>49</sup> Rojas, R., *Los discursos del Rector*, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1930, pp. 67. Rojas ejerció el rectorado de la Universidad de Buenos Aires en el periodo 1926-1930 y entre sus logros reconocibles estuvo la defensa de posiciones reformistas y aperturistas dentro de la actividad universitaria.

<sup>50</sup> Coincide con los postulados de las “Arts and Crafts” y del Art Nouveau europeos que reafirman en el 900 a la ornamentación en su faceta de sumum de las artes visuales. Esta reacción esteticista afín al modernismo postula el retorno a la artesanía y a un cierto espiritualismo en la vida cotidiana en contra del mercantilismo pero como en el caso de William Morris no desdeña la industrialización a escala humana. Cirici, A., “Modernismo”, en *Historia del Arte*, Vol. 4, Barcelona, Salvat, 1995.

<sup>51</sup> “Folklore y arqueología, he ahí mis puntos de partida; educación e industria, he ahí mis medios, nacionalidad y belleza, ha ahí mis fines”. En Rojas, R., *Silabario de la decoración americana*, op. cit., pp. 16.

A la sombra de este grupo el rescate de la raza nativa en las producciones artísticas va a tener como contenidos centrales las escenas de costumbres, los paisajes nacionales y las figuras evocativas y de animales. Sin muchas alternativas las obras que aparecen en galerías y salones, en correspondencia en la doctrina euríndica, parecen ser aquellas que se sirven de la historia para iluminar el presente y que conducen al encadenamiento del “grupo racial al cual se pertenece”.<sup>52</sup> Wechsler (1990:101) contabiliza en tres años de envíos a salones nacionales (1921, 1924 y 1928) el abrumador predominio del paisaje (189 cuadros) sobre otros géneros, algo que genera no pocos enfrentamientos entre quienes ven en ellos un síntoma de agotamiento de una estética y otros que exaltan la naturaleza y las escenas de campo como un canto a lo nacional. Sin embargo ninguna postura crítica a fondo el paisajismo o el costumbrismo lo que confirma un marco hegemónico empeñado en sostener el “reformismo” nacionalista en el plano cultural.

Un argumento que también aparece en cierta crítica emparentada con el grupo Nexus es la misma concepción de Rojas al considerar a un artista un “semidios” o un “elegido”. Para Rojas Silveyra el artista reúne una potencialidad única que acentúa los rasgos de un arte argentino puro ya que posee la capacidad de mediar entre los hombres y los símbolos. Al igual que Rojas se piensa que los signos de la naturaleza se encuentran a disposición de aquellos destinados que puedan plasmar “los secretos de las íntimas armonías de una región”, acota Jorge Rinaldini.<sup>53</sup>

Incluso una revista que representa la primera vanguardia argentina, *Martín Fierro*,<sup>54</sup> podía adscribir a las palabras del pintor costumbrista Pedro Figari quien decía que muchos artistas han “vuelto los ojos hacia él —el ambiente— y sienten la necesidad de encontrar criterios propios”.<sup>55</sup> Sin embargo esta no será la postura que prevalezca en esta revista ni en los sectores más progresistas. Incluso un viejo personaje de la generación de 1880, forjadora de la organización nacional, como Paul Groussac cuestiona en 1924 en el campo artístico a aquellos que rescatan una tradición pasible de caracterizar un estilo nacional. Ridiculiza a los difusores que afanosamente buscan una “copiosa historia —especialmente originada en el

<sup>52</sup> Rojas, R., *Eurindia*, op. cit., pp. 365.

<sup>53</sup> Rojas Silveyra y Jorge Rinaldini citados por Wechsler, D., “Paisaje, crítica e ideología”, op. cit.

<sup>54</sup> Un medio fundado por escritores y periodistas, entre los que se encontraban Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Alberto Presbich, que busca renovar y disputar un campo intelectual con poco dinamismo a comienzos de los 20. El título del periódico, que remite al texto canonizado en la acción de los hombres de la década anterior, suena a evidente provocación. La “nueva sensibilidad” martinfierrista se inspira en el ultraísmo y en un estetizado criollismo. De esta manera reconocen a las producciones futurocubistas de Emilio Pettoruti como opuestas al naturalismo y pintorequismo dominantes, éstos auspiciados en la prédica de “viejos espantadizos” de la generación del Centenario, pero también halagan a aquellas obras del pintor uruguayo Pedro Figari que expresan las costumbres del criollo. Ver Alvarez, J. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Paidós, 1964, la edición facsimilar con estudios críticos del *Martín Fierro*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, y la selección de artículos de la época en Lafleur, H. y Provenzano, S., *Las revistas literarias*, Buenos Aires, CEAL, 1980. Recordemos que en opinión de Rojas las vanguardias son aberraciones “inestéticas” que sustituyen al hombre por un vacío espíritu gregario. En Rojas, R., *Los discursos de Rector*, op. cit.

<sup>55</sup> En revista *Martín Fierro*, Año 1 nro. 5-6, Buenos Aires, 15 de mayo de 1924.

indianismo o el ruralismo— que nunca existió”.<sup>56</sup> Y el centro de sus ataques es ese “cultor asiduo del floripondio”: Ricardo Rojas.

Por aquellos años el nombre de Rojas, y en menor medida el de Lugones, se convierte en la contraseña de los jóvenes intelectuales de vanguardia que se burlan de los anacronismos de la generación del Centenario,<sup>57</sup> especialmente de la defensa a ultranza de los intelectuales nacionalistas de los rasgos naturalistas y costumbristas en las artes. En la sección de crítica de arte de *Martín Fierro*, responsabilidad de Presbich, se ataca constantemente el empeño “irracional” de seguir un estilo vernáculo “inventado” que hace notorio la falta de actualización del arte argentino. La presencia mayoritaria registrada en Wechsler (1990) de un rancio paisajismo en los Salones Nacionales constituye el blanco preferido de sus críticas. Salvo algunas obras de una “modernidad medida” de Horacio Butler o una escultura “caracterizada por los ritmos extremos de la masa” de Pablo Curatella Manes, el crítico martinfierrista cuestiona una pretendida sensibilidad racial, presupuesto caro en el ideario de Rojas y de sus compañeros centenaristas, que aparece en los típicos temas de la inmensa mayoría de los trabajos. En esta apreciación resume el sentimiento de otro colaborador de la revista, Mariano Barrenechea, quien afirma de forma tajante que “no existe una sensibilidad argentina, carecemos de tradiciones étnicas y sociales y los esfuerzos por fundar un nacionalismo literario han fracasado”.<sup>58</sup>

De todos modos no se debe pensar la ausencia en estos intelectuales de una preocupación por la construcción de identidad nacional, por otra parte un tema medular de la ensayística argentina el siglo pasado. Sólo que el camino elegido persigue una “desnaturalización”, distinta al tradicionalismo espiritualista de la generación del 900, y que responda a una definición relacional de las representaciones propias.<sup>59</sup> El mismo *Martín Fierro* reivindica los cuadros criollistas de Figari que tienden para sus redactores un “fluido diálogo” entre las influencias autóctonas y europeas.

El tema del americanismo también es objeto de crítica en la revista y con mayor señalamiento se refutan las presunciones de Rojas en un artículo de Antonio Vallejo sobre la obra del neoamericanista Lysandro Galtier.<sup>60</sup> Rotundamente el autor de la nota crítica la moda de lo precolombino y en contra de la propuesta de Rojas, aquella redondeada unos años más

<sup>56</sup> Groussac, P., *Crítica literaria*, Buenos Aires, Editor Loni, 1924, pp. 6-9.

<sup>57</sup> Pero también de aquellos contemporáneos que defienden el realismo “humanista” de los artistas populares o de izquierda. Ver la polémica con estos sectores en el nro. 7 Año I de la revista *Martín Fierro* del 15 de julio de 1924.

<sup>58</sup> En revista *Martín Fierro*, Año I nro. 5-6, op.cit.

<sup>59</sup> Lo argentino puede comenzar a pensarse en los martinfierristas antes que en términos sustantivos en términos de relación: ser argentino es una forma de ser con lo otro, que involucra al vínculo en cualquier intento de definición. En *El escritor argentino y la tradición* Borges polemiza con las posturas esencialistas y mitologizantes de Rojas. Borges se imagina la singularidad, la especificidad de la literatura argentina — o del arte en general—, que no pasa por la reacción ni por la reproducción porque la obra de arte en general era menos una cuestión de temas que una cuestión de sensibilidad, mirada y entonación para formularlos. El ensayo referido aparece en Borges, J.L., *Obras Completas*, Buenos Aires, emecé editores, 1985.

<sup>60</sup> En revista *Martín Fierro*, Año III nro. 32, Buenos Aires, 4 de agosto de 1926.

tarde en el *Silabario de la decoración americana* que solicita a los artistas la prosecución de la obra “ahí donde la dejó el indio”, sostiene que en estas sociedades primitivas no se halla un arte independiente y maduro, únicamente aparece un arte dependiente de la liturgia, lo cual lo hace inútil a los requerimientos de la vida moderna. El llamamiento al estudio de la iconografía religiosa en Rojas, algo que permite acceder a la realidad última de los americanos, es desestimado por Vallejo quien ve en estos símbolos “un mundito grotesco de símbolos y estilizaciones”.

Rechaza también otra misión que asumía Rojas en el arte indígena, un papel de restablecimiento de valores eternos de la humanidad, ya que piensa que el arte primitivo es un “cadáver” y que su estudio conforma la reconstrucción de inútiles pastiches de vestigios y no de realidades concretas y actuales. Vallejo rescata en la cerámica “moderna y nuestra” de Galtier, inspirada en la alfarería de los indios calchaquí, la interpretación actual -europea- de la figura y subraya el diálogo entre la estilización indígena afecta a los símbolos y la sensibilidad moderna circunspecta al dramatismo de las formas. Es clara la idea relacional y antiesencialista en la definición estética de Vallejo.

Si atendemos en una segunda mirada a las sentencias del crítico surge también un posible nexo con una versión remozada euríndica, en especial en su aspecto de síntesis entre la civilización europea y las culturas americanas. Sin recuperar las variantes fundamentalistas de la doctrina euríndica Vallejo no es ajeno a una cierta estimulación de habilidades sintéticas de diversas tradiciones y tendencias.

Por lo demás una doctrina euríndica que tenía cabida en el pensamiento de algunos redactores de *Martín Fierro*. Francisco Bermúdez, en una postura cercana al Borges de esos años, habla con respecto a la lengua de una posible existencia de un idioma argentino distinguido en el gusto hacia lo popular, lo autóctono y lo criollo<sup>61</sup> que emerge determinado de una región propia por la fusión de las culturas extranjeras y nativas. Y remata el artículo con LA figura mítica de pensamiento de Rojas, “El Esperado”, aquel artista genial que al fin encuentre el “misterio del propio ser individual y colectivo[...]—presente—[...]en la tradición americana”, tal cual reza la página postrera de *Eurindia*.

### 1.3 Hacia una fenomenología de las experiencias estéticas nacionalistas

La introducción planteaba en las últimas líneas la necesidad de problematizar la inclusión del nacionalismo en el análisis estético. El desarrollo del texto pretende demostrar que las fuentes del pensamiento estético de Rojas exceden los contenidos doctrinarios que habitualmente se asocian al nacionalismo. Tzvetan Todorov (1991)<sup>62</sup> y Anderson (1993) distinguen con firmeza las raíces culturales y sociales de los movimientos nacionalistas. El primer autor

<sup>61</sup> En revista *Martín Fierro*, Año II nro. 16, Buenos Aires, 1925.

<sup>62</sup> Todorov, T, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI Editores, 1991.

va a relacionar las doctrinas racialistas,<sup>63</sup> centradas en las distinciones étnicas encontradas en Rojas, como base de aparición de los nacionalismos mientras que Anderson describe los fundamentos emocionales que buscan el establecimiento del *gemeinschaft* en la Europa decimonónica: se pretende la instauración de una comunidad que surge espontáneamente por los fuertes lazos recíprocos de sentimientos y afinidad dentro de un código común de tradición. La valoración del grupo sostenido en la *gemeinschaft* es étnica, se busca el bien colectivo y su legitimidad emana de fuentes irracionales y afectivas.

Este componente emocionalista está implícito en la misma definición latente del nacionalismo que propone Rojas ante la pregunta sobre el ser nacional: “el alma de una raza no se define, se siente”.<sup>64</sup> Comparte con la cohorte centenarista la intención de ver al nacionalismo bajo la idea de una “emoción patriótica y concreta del territorio que ocupamos”. Comprendido los posibles efectos “reales” de tal experiencia (el agotamiento del modelo agroexportador, la constitución del campo intelectual, la amenaza de cambios en las estructuras sociales y una consecuente apertura democrática, el desplazamiento de las oligarquías criollas por nuevos grupos urbanos, etc.) pareciera que la definición de nacionalismo cultural puede extenderse con seguridad al pensamiento estético de Rojas. De ese modo podemos admitir en la definición estética de Rojas los conceptos del nacionalismo cultural de Barbero y Devoto (1983): un nacionalismo democrático y laico, no tradicionalista ni xenófobo, impulsor del rescate de la perspectiva ruralista.

Sin embargo en esta postura resuenan algunas dificultades. La primera más notoria tiene que ver con la incorporación sin mediaciones de categorías políticas y sociales en la reflexión estética. Pero el obstáculo en el que queremos hacer hincapié es que la asunción del nacionalismo estético como un cuerpo doctrinario rígido y estereotipado dentro de los movimientos reaccionarios<sup>65</sup> relega los aportes culturales y antropológicos reseñados en Todorov y Anderson pero además no comprende el nivel fundacional fenomenológico del razonamiento estético nacionalista.

Con el fin en nuestra opinión de incluir una mirada que explique de manera más ajustada la estética nacionalista de Rojas establecemos que la misma se entiende mejor con la noción de etnocentrismo instrumentalista. La propuesta de un término antropológico se

<sup>63</sup> Los cuatro rasgos que definen al racialismo son: la existencia de razas, la continuidad entre lo físico y lo moral, la acción del grupo sobre el individuo y la jerarquía única de los valores. En Todorov, T., op. cit., pp. 115-121.

<sup>64</sup> Aunque también entiende al nacionalismo como una doctrina racional, democrática y progresiva. En revista *Nosotros*, Año IV tomo V, op. cit.

<sup>65</sup> Ver Douglas, W., “Crítica de las últimas tendencias del análisis del nacionalismo”, en *Sociología del nacionalismo*, Bilbao, Servicio Editorial del País Vasco, 1987. Para la autora persiste la leyenda negra del nacionalismo que lo involucra a fenómenos atávicos e románticos únicamente y no los ubica dentro de los procesos sistémicos de la modernidad capitalista. Cita a Raymond Williams: “es un hecho comprobado que en el mismo periodo durante el cual el mercado y la idea de producción especializada reciben un énfasis especial, surge también un sistema de pensamiento acerca del arte cuyos elementos más importantes son, en primer lugar, el acento colocado sobre la naturaleza especial de la actividad artística en relación con una “verdad de la imaginación”, y en segundo lugar, la consideración del artista como tipo especial de persona”. En Sarlo, B. y Altamirano, C., op. cit., pp. 171.

apoya en los trabajos que apuntalan el nivel experiencial de la aproximación estética sin dejar de lado la entrada estructural. Baxandall (1985) coloca a la experiencia en la contemplación estética como una de los primeros estratos de análisis.

La ventaja de trabajar sobre el concepto de etnia y no el de nacionalismo es que incluye los componentes de la estructura de sentimiento en el cual se forja estas posturas. Permite además integrar datos que una indagación clásica sociológica descartaría de plano como el material esotérico de la armonía y los valores infrangibles que indica Muñoz (1992) en la estética euríndica.

La sensibilidad etnocéntrica tiene una faceta particularista, que anula las posibilidades de otras culturas, y reafirma una conexión inmemorial con la tradición. Esta operación cultural de continuidad en sentido religioso, en la mirada de Anderson(1993), tiene en la experiencia su piedra angular ya que en una primera instancia fenomenológica se corresponde con la negación del otro ya tanto en un variante primordialista, basada en la ascendencia particular, o instrumentalista, orientada en la necesidad de regenerar fronteras.<sup>66</sup>

Las prédicas euríndicas de reconstituir el espíritu en un “culto nuevo americano” o alentar la labor de los artistas centrados en un ideal de una raza<sup>67</sup> enmarcada en un “determinado territorio” exceden las definiciones doctrinarias de un nacionalismo cultural por arrastrar valoraciones existenciales referidas a la noción de etnia o sea la elevación práctica a la categoría de universales de los valores de la sociedad a la que se pertenece. De esta manera se abordan precisamente las nociones de la estética de Rojas en la consideración de un etnocentrismo instrumentalista, que de ningún modo pierde su fatalidad de rasgo imaginado, más bien refuerza la característica imaginaria de negación ilusoria de los espacios alterativos<sup>68</sup> pero al mismo tiempo que arroja otras herramientas para indagar los fenómenos de las estéticas nacionalistas.

La elección del término instrumentalista tiene un doble asidero. Por un lado dimensiona que la estética en Rojas en ningún momento propugna un retorno “a las imágenes de tolдерías y gauchos” sino que tiene una finalidad política de impulsar un proyecto independiente en lo nacional a través de una pedagogía de las imágenes.

La segunda razón es que la estética euríndica se plantea una misión de usos sociales que proyecten las especificidades de un pueblo americano. No es casual que entonces la arquitectura sea puesta en primer lugar antes que la pintura y la escultura. Rojas a los diseños del arquitecto Angel Guido<sup>69</sup> los expone de manera notoria como medios de “que las formas,

<sup>66</sup> Douglas, W, op. cit.

<sup>67</sup> Vale aclarar por si no queda nítido que las apelaciones de Rojas a una raza tienen que ver con una noción de la “raza en sentido histórico, un fenómeno espiritual de significación colectiva”. Rojas, R., *Eurindia*, op. cit. pp. 192.

<sup>68</sup> Una relación detallada entre los nacionalismos y el análisis psicoanalítico de la experiencia en Prager, J., “La política de la ilusión. El psicoanálisis y la experiencia del nacionalismo”, en *Sociología del nacionalismo*, op. cit.

<sup>69</sup> Este arquitecto adaptó para sus obras el nombre de euríndicas, al igual que el músico folklorista Vicente Jorte, y escribió varios libros explicando la doctrina estética de Rojas: *Orientación de la arquitectura colonial en América* (1927), *Eurindia en la arquitectura de América* (1930) y *Redescubrimiento de América en el arte* (1941). Además es el responsable de la casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires, una aplicación de los conceptos de síntesis en una vivienda que conjuga el simbolismo indígena en la decoración y la simpleza del estilo colonial en la estructura.

emociones y ritmos del arte indígena, puedan resucitar en el alma moderna”. Por lo tanto la tendencia etnocéntrica se funde en una utilización instrumental de las tradiciones y las costumbres con el propósito de actualizar el proyecto particularmente americano de integración material y espiritual.

La aparición del término proyecto y particularidad incitan a un breve recorrido por las distintas definiciones de arte latinoamericano de los veinte. El motivo es que pesar de la hojarasca racionalista y esotérica de mestizaje que desarrolla la doctrina eurindia detrás se percibe la originalidad en el contexto argentino de poner en consideración una visible perspectiva latinoamericana, infrecuente para los intelectuales argentinos de la época,<sup>70</sup> que interprete el arte y la cultura regional “con patrones distintos a los de la racionalidad europea, (o sea) desde lo mítico, lo mágico o lo religioso”.<sup>71</sup>

## 2. Las proyecciones de un incipiente latinoamericanismo

El fin de la década del veinte trae aparejado una sensación particular de aislamiento y necesidad de pensar Latinoamérica tras la debacle financiera del 29 y el ascenso de los nacionalismos autoritarios europeos. Por otra parte el reclamo de panamericanismo de la política exterior norteamericana se enfrentaba a las diversas posturas que conformaron el primer latinoamericanismo y que remarcaban los sentimientos de “otra iniciación” en torno a la matriz nativa.

Antes de atisbar las propuestas inscriptas en una tradición de lo latinoamericano, superradoras a la tradición de lo nacional,<sup>72</sup> debemos dar un marco general. Una objeción correcta Eduardo Deves Valdés (2000) señala que el pensamiento latinoamericano penduló durante el siglo xx entre la búsqueda de la modernidad y la búsqueda de la identidad.<sup>73</sup> Estos aspectos pueden ser divididos en: por un lado el anhelo de modernidad, asimilación de influencias europeas y desprecio al criollo y al indio, el apego tecnológico, la apertura al mundo y la prevalencia de la eficiencia y la productividad sobre la justicia y la igualdad.<sup>74</sup>

De la otra vereda el pregón por la identidad defendía los particularismos del indio y el criollo, y sobre todo del latinoamericano, valoraba lo artístico y lo cultural sobre lo técnico y enarbolaba la justicia, la igualdad y la libertad.

Este complejo clima deriva en los primeros años del siglo en una reacción espiritual continental que impone a sus pensadores la reanimación del abolengo histórico. De esto resul-

<sup>71</sup> Muñoz, M., “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, op. cit., pp. 178.

<sup>72</sup> Flores Ballesteros, E., “Latinoamérica: construcción de modelos de la “tradición de lo nacional” a la tradición de lo latinoamericano”, en *Estética y crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 175-187.

<sup>73</sup> Deves Valdés, E., *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.

<sup>74</sup> En la editorial de *El Diario*, medio del que colaboraba Malharro, se puede leer el 15 de enero de 1904 (año xxxiii nro. 7660): “El americanismo es una tendencia regresiva que formula un patriotismo chico y reniega del progreso [...] los americanistas tienen un estrecho concepto de nacionalismo que –los condena– a un activismo de aldeano [...] –tienen– los ojos en la nuca”.

ta la elevación de lo local en las artes a una categoría estética y cósmica en tren teosófico. Marta Traba (1980)<sup>75</sup> detalla que el paisajismo postimpresionista domina las academias y los salones del 900 con epicentros en México, Colombia y Brasil. En la Argentina la figura de Fader se recorta como su mayor exponente. También el costumbrismo aparece con renovados bríos y en México se convierte a la figura del indio en una representación verosímil lejana a la irrealidad habitual seguida hasta ese momento.<sup>76</sup>

La llegada de las vanguardias en la segunda década del siglo xx aumentó las reflexiones sobre las conciencias locales al calor de los contemporáneos nacionalismos. Se hizo más evidente que las coordenadas de estos procesos de modernización estéticos contenían más bien tres factores: una tradición de ruptura (modernidad), una tradición de continuidad con el pasado (identidad) y la reflexión del presente como experiencia singular.<sup>77</sup> No en vano los activistas del muralismo mexicano llaman a la “autoconciencia” de los problemas actuales de las sociedades latinoamericanas. Son los años del muralismo mexicano, la antropofagia brasileña y la formación del constructivismo regionalista del uruguayo Joaquín Torres-García.

A comienzos de 1919 Figari en Uruguay presenta un proyecto de “Autonomía y regionalismo” en donde exhorta a los gobiernos latinoamericanos a apoyar a estudiosos y artistas que colaboren en propender los saberes regionales con el objetivo de instaurar una industria de productos propios. La intencionalidad política es evitar la explotación foránea de “nuestras riquezas”. Al igual que Rojas estimula una comunión entre artes e industria y ciencia aunque aclara que ambas tienen diferencias en cuanto a que el campo de exploración de las producciones artísticas es inagotable.<sup>78</sup>

Una continuación de los pensamientos regionalistas de Figari surge de la labor de Torres-García a fines de los veinte, quien suma la novedad del indigenismo. A través de los cuadernillos de la Asociación de Arte Constructivo se impulsa la idea de que la cultura latinoamericana tiene como única autóctona a la del aborígen preincaico, un saber que contiene lo primordial de la Gran Tradición Humana<sup>79</sup> y que de manera vital los jóvenes artistas deben acercarse a ella. Esta tarea se puede lograr a pesar de un desarrollo trunco de las sociedades primitivas, debido a la conquista española, porque puede ser reconstituida la cultura antigua por medio de las técnicas europeas. La recuperación de la armonía del apego a la tierra y los misterios de la tradición indígena es un punto de contacto con el *Silabario de la decoración americana* de Rojas. Dentro una inusual sintonía Torres-

<sup>75</sup> Traba, M., *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, BID Ediciones, 1994.

<sup>76</sup> Acha, J., *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

<sup>77</sup> Amaral, A., “As duas Américas Latinas ou tres, fora de tempo, en *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*”, San Pablo, Fundacao Memorial da América Latina, 1990, pp. 172

<sup>78</sup> También comparte con Rojas una visión idealista del arte y la vida. Ver Brill, R., “Arte y pensamiento en Latinoamérica. Pedro Figari, pensamiento y acción”, en *Estética y crítica*, op. cit., pp. 133-142

<sup>79</sup> Estas ideas que comienzan a gestarse en los veinte se plasman en diversos textos en la década siguiente. Utilizamos como muestra Torres-García, J., *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, Montevideo, Cuadernillos de la Asociación de Arte Constructivo, 1939.

García afirma que “nuestra creencia no puede pasar ya que está en la Tradición”, que es eso que Rojas describe en el *Silabario* como “el viejo linaje de la especie [...] la edad de todos los pueblos legendarios”.

Otra coincidencia con Rojas es que el pintor uruguayo halla en el arte precolombino una tradición de la estructura geometrizable superior a cualquier sitio. Rojas destaca una larga estela geométrica americana que hace “que algunas geometrificaciones de los indios [...] tan audaces y tan logradas como abstracción de la forma y como síntesis de la plástica, —que sea— muy difícil hallar otras que las superen”.<sup>80</sup>

Las ideas del indianismo surgen a la par de las cuestiones del nacionalismo y tienen en un primer momento una valencia cultural. Este primer estadio rápidamente es superado hacia preocupaciones políticas y sociales bien representadas en Perú por el nacionalismo de rostro indígena de José Sabogal y José Carlos Mariátegui y su concepto de “peruanidad” basada en el mestizaje del criollo y el indio. Unos años antes el escritor Francisco García Calderón escribía en Lima la necesidad de que los nacionalismos cedan terreno a actitudes americanistas para evitar el riesgo de esencialismos.

La incorporación del indio al pensamiento latinoamericano aparece en principio en México con la ampliación de los conceptos de nacionalismo espiritual en José Vasconcelos. Este escritor proclama la existencia de una raza cósmica en *Estudios Indostánicos* (1920) formada en la raíz de los aborígenes que construirán en conjunto a los inmigrantes una nueva raza “final” que termine con la dispersión de la humanidad. La misma pretensión surge en el capítulo que cierra el *Silabario* en donde América aparece como el hogar de la definitiva séptima raza.

Sin embargo para Vasconcelos la integración de los indios continuaba pendiente a los mecanismos de la educación liberal. Digamos entonces que para el intelectual mexicano la concreta aparición de un movimiento indigenista singular ocurre por la acción de la arqueología y la antropología mexicana y por el descubrimiento europeo del arte primitivo. En cuanto estas ideas pregnaron el marco de los nacionalismos espirituales se multiplicaron las variantes pero que en general impulsan un cambio político y social además del ya conocido cultural.

Una acepción extremista fue la metizofilia de Andrés Molina Enriquez que propone por aquellos años una “indianización” de los no-indios con el fin de crear una “verdadera patria mexicana”. Un contemporáneo como Juan Chirico Hernández pide un “panindianismo” que recoja la evolución del mundo simbólico aborígen.

Resumiendo el caso mexicano comienza con un espiritualismo tendiente a la redención social que desemboca en la pesquisa de la identidad cultural al incluir al indio.

<sup>80</sup> Rojas, R., *Silabario de la decoración americana*, op. cit., pp. 45.

En su rol de funcionario público<sup>81</sup> Vasconcelos impulsará un arte decididamente modernista que descubre un pasado esplendoroso azteca, inventa un mito para la historia mexicana, y que pone su mirada en la belleza de lo popular y en la vida cotidiana.<sup>82</sup> El muralismo mejicano tendrá a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Orozco a aquellos “maestros iniciadores de una tradición” esperados con fervor religioso por Vasconcelos.

Al igual que la doctrina euríndica el proyecto vasconceliano alienta una educación nacional que conforme la cultura de un pueblo. También el etnocentrismo instrumentalista aparece en Vasconcelos con el aliento que da a la arquitectura, un arte que permite en la distribución de espacios y volúmenes poner a la vista una pedagogía nativista.<sup>83</sup>

La cuestión indígena, y por ende la cuestión de la identidad nacional, tiene diversas maneras de aparecer en el muralismo mexicano. Una forma didáctica aparece en los murales de Rivera a la manera de construcción de un pasado idealizado que conforma una identidad fácilmente reconocible. Todas las representaciones, incluidas la del indio, son vaciadas de sentido con una finalidad pedagógica. De aquí se asocia una operación estética a una orientación educativa de la sociedad cercana a la iconografía precolombina que enseña el *Silabario*.

En cambio en los murales de Orozco y Siqueiros los posiciones se hacen con otras connotaciones. Orozco presenta en sus obras de tintes expresionistas, especialmente las imágenes de sacrificios, una defensa del México mestizo en donde el indio adquiere humanas dimensiones de poder y terror. Por su parte Siqueiros ocupa un espacio político distinto al partidismo de Rivera y más ajustado a la función de un “activismo creativo”. En el manifiesto de 1922 dirigido al Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, Siqueiros invalida de un golpe único el formalismo vanguardista, a las construcciones arqueológicas del indigenismo, el primitivismo del americanismo, el folklorismo y el cosmopolitismo. Un año antes en su llamamiento a la nueva generación americana anota “desechemos las teorías basadas en la relatividad del “arte nacional” y agrega más adelante “¡universalicémonos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente”.

No todas las voces contemporáneas son de aliento al afán de ligar el arte y la conformación de la nacionalidad. Por ejemplo en México el intelectual Jorge Cuesta opina que la idea más infecunda en el arte mexicano ha sido la idea nacional. Critica a los nacionalismos como

<sup>81</sup> No es un dato menor sumar en el análisis estético la importancia de los cambios políticos y sociales producidos en los veinte en Latinoamérica. México en 1921 luego de muchos años en guerra civil consigue la estabilidad en la presidencia de Alvaro Obregón, luego de perder casi el 15% de la población en la lucha fratricida y tener en ruinas al ámbito económico y social. Con el propósito de reconstruir un país devastado Obregón integra a diversos intelectuales al gobierno, que provienen la mayoría de agrupaciones nacionalistas. En la Argentina la estabilización de las clases medias en crecimiento durante el gobierno de un partido de clase, la Unión Cívica Radical, y el declive de la inmigración sostenida, propicia una reflexión prolongada sobre la identidad.

<sup>82</sup> Eder, R., “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”, en *Modernidad: vanguardias artísticas na América Latina*, op. cit., pp. 101-120.

<sup>83</sup> El ejemplo de las ideas estético-culturales de Vasconcelos es el edificio de la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de México.

ideologías contrarias a la verdadera tradición americana rupturista.<sup>84</sup> Idéntica posición de rechazo se asume en el manifiesto del grupo argentino martinfierrista de 1924 ante producciones artísticas basadas en “una ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos”.

En Brasil el nacionalismo se tiñe de vanguardia y produce el movimiento antropofágico. En la construcción de una antropología cultural los manifiestos se suceden a partir de la Semana de Arte Moderno en 1922, *Pau Brasil*, *Nacionalista* y *Movimiento antropofágico*, y las figuras que acaparan este regionalismo son Gilberto Freyre, Anita Malfatti, Tarsila de Amaral, y Mario y Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade introduce el lenguaje oblicuo de las vanguardias para enunciar un arte regional y puro de la época que literalmente –y prácticamente- se engulle todas las tradiciones, todas las influencias: “El carnaval de Río es el acontecimiento de la raza Pau Brasil. Wagner sucumbe ante las escuelas de samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro”. La originalidad de esta propuesta más bien universalista no etnocéntrica que nacionalista evita cualquier comparación con las ideas de mestizaje que circulan por América.

### A modo de conclusión

A modo de cierre queremos poner en foco algunas conclusiones derivadas del estudio de las experiencias estéticas nacionalistas. En primer término la metodología de análisis en bloque histórico permitió un mirada holística en la interpretación de la doctrina euríndica. Las relaciones con el campo intelectual y sus repercusiones permiten delinear una actualidad en las primeras décadas del siglo pasado en donde el nacionalismo cultural domina la escena tanto para sus adalides, incluso los heterodoxos como Rojas, como para sus detractores, que no abandonan cierto criollismo incluso los vanguardistas martinfierristas.

Por otra parte el deslinde del etnocentrismo instrumentalista permite incluir al proyecto de Rojas en un marco fenomenológico pero a la vez político. La *Eurindia* es a veces vista únicamente como una recolección de alegorías vacías y mitos inflamados pero resulta en una segunda lectura un sólido aporte iniciático desde el campo experiencial a la cuestión latinoamericana que incluye pioneramente la aún no resuelta en muchos países problemática de los aborígenes.

El menosprecio a Rojas provino históricamente de varios sectores. Desde los grupos vanguardistas por su simbolismo estereotipado, ligado a los gérmenes de una envejecida generación del Centenario, pero también desde grupos nacionalistas autoritarios debido a sus posturas favorables a los sistemas incluyentes. Ernesto Palacios, un prominente hombre de derecha afín al nacionalismo filofascista, despotrica a Rojas porque el escritor defiende “un indianismo literario y artificial” que puede ser la puerta de entrada de la contaminación del

<sup>84</sup> Deves Valdés, E., *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, op. cit., pp. 155.

“ser nacional efecto del nacionalismo al estilo mexicano y soviético”. Además sostiene que “el democrata –la postura política pública de Rojas– que se declara nacionalista o miente a sabiendas o ignora en absoluto el valor de los conceptos” ya que la democracia es el “constante peligro para el mantenimiento de esa suprema realidad política que es la nación constituida”.<sup>85</sup> Tal es el apego a los ideales liberales por las instituciones que Rojas decide afiliarse el partido derrocado en el golpe militar de 1930, la Unión Cívica Radical, y por ello sufre la cárcel en el presidio más austral del mundo, en los confines de la Patagonia argentina.

De las determinaciones a las autodeterminaciones puede ser un subtítulo para este trabajo. Las lecturas deterministas de Rojas sobre el problema de lo latinoamericano de algún modo colaboran a poner nuevos paradigmas particulares de interpretación de las producciones artísticas regionales. El rescate mitopoiético de la especificidad del alma nacional, una vez superadas las limitaciones espiritualistas y esencialistas, presenta un extenso repertorio existencial de sentidos singulares y propios. Con ello procura la consideración desde adentro y desde afuera de la pluralidad y heterogeneidad estética del continente. Y la asunción de la existencia de varias y autónomas latinoaméricas.

<sup>85</sup> En revista *La Nueva República*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1928.



MENCIÓN

**SANDRA BENDAYÁN, MARÍA INÉS RODRIGUEZ AGUILAR,  
MIGUEL RUFFO Y MARÍA SPINELLI**

ALFREDO GRAMAJO GUTIÉRREZ (1893-1961).  
¿PINTOR DE LA NACIÓN O DOCUMENTALISTA ANTROPOLÓGICO?

**SANDRA BENDAYÁN**

Licenciada en Historia de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Le Graduat en Archéologie et Histoire de l'Art, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Catholique de Louvain, Bélgica. Titular de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes y Ciencias de la Conservación, Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires. Dicta cursos y conferencias en instituciones oficiales y privadas. Curadora e investigadora independiente.

**MARÍA INÉS RODRÍGUEZ AGUILAR**

Licenciada en Historia, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba. Interventora del Museo Histórico Nacional en 2001. Directora del Museo Roca, Secretaría de Cultura de la Nación. Desarrolla investigaciones vinculadas al estudio de la inmigración y la gestión del patrimonio. Autora junto a Carmen Sesto de *Una vida con historia*.

**MIGUEL JOSÉ RUFFO**

Profesor, Licenciado en Historia, Universidad de Buenos Aires. Jefe del Área de Investigaciones del Museo Histórico Nacional. Desarrolla investigaciones vinculadas al análisis de la iconografía y la historia.

**MARÍA SPINELLI**

Licenciada en Historia de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Estudios de posgrado en Filosofía de la Cultura, Universidad Nacional San Martín. Profesora Nacional de Dibujo. Profesora Superior de Pintura Mural. Docente en instituciones nacionales y provinciales en Estética, Historia de las Artes, Dibujo y Pintura.

---

Esta investigación ha sido desarrollada en el marco del Programa de Historia Cultural Argentina del Museo Roca-Instituto de Investigaciones Históricas dependiente de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación cuya Dirección desea expresar su agradecimiento a la Sra. Nieves Gramajo y a su familia, por habernos brindado generosamente el acceso al Archivo Gramajo, conservado con afecto y cuidado.

Asimismo, estamos en deuda con Hebe Clementi por su constante apoyo y orientación, y con el Dr. José E. Burucúa por alentarnos a emprender nuevos desafíos.

## DISCIPLINAS ANTROPOLÓGICAS Y ESTÉTICA: UNA RELACIÓN FECUNDA

Abordar la obra del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) y sumergirnos en su universo visual requiere de la adopción de una postura en torno al concepto del arte a aplicar, entendemos el mismo como un lenguaje, por consiguiente, toda obra artística debe ser asumida como el texto de un sistema de signos que construye una pluralidad de mensajes para su autor y el lector,<sup>1</sup> con esta orientación en la definición aparece como lo más adecuado para desarrollar el objetivo mencionado requerir de la teoría y herramientas que provee Clifford Geertz quien concibe a:

- a) las culturas como un sistema semiótico, cuya interpretación exige revelar el entramado de significados presentes en sus lenguajes y
- b) la tarea del antropólogo como un explorador de las estructuras conceptuales y dimensiones simbólicas de la acción de nuestros sujetos, expresados en “lo dicho” del discurso social.

Significado que no es un singular sino un plural, no solo porque a veces los sujetos que intervienen en los hechos pertenecen a distintas tradiciones culturales, sino porque operan en ellos y a través de ellos “una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí”.<sup>2</sup>

Así la antropología es una disciplina interpretativa de los significados emergentes de la lectura y la interpretación del registro de los comportamientos sociales de las culturas, pero, esos registros no capturarán la vitalidad que fluye de las acciones sociales observadas, a menos que se inscriban en la “descripción densa”, soporte del análisis que aspira pues en desentrañar las estructuras de significación [...] y en determinar su campo social y su alcance.

Semejante concepto sobre la manera en que funciona la teoría en una ciencia interpretativa sugiere que: “lo simbólico o un cuadro paisajístico tiene una existencia tan concreta y una entidad tan manifiesta como lo material, las estructuras que lo simbólico trasunta, no constituyen milagros sino hechos tangibles”<sup>3</sup> sobre la sociedad a que se refiere y, más allá de ella, sobre la vida social como tal.

Nuestra doble tarea consiste en, a) describir las estructuras conceptuales que informan los actos de nuestros sujetos; b) en construir un sistema de análisis en cuyos términos informen que es genérico de esas estructuras, aquello que pertenece a ellas porque son lo que son, se destaque y permanezca frente a los otros factores determinantes de la conducta humana.

<sup>1</sup> Clifford Geertz, Cap.1 “Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura” en *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.

<sup>2</sup> C. Geertz, Op. Cit. Pág. 24

<sup>3</sup> C. Geertz, Op. Cit. Pág. 10

En el caso de Gramajo y su producción, ello se convierte en la fuente de información, no en la interpretación desde el exterior de la “cultura folk”, sino desde el interior mismo de la tradición y genealogías por el reconocidas, como constituyentes de su sensibilidad y expresadas en una forma definida por la creación artística.

¿Cómo se corresponde este aspecto del modelo teórico con la base empírica de este trabajo?, “La fuente de información” es Gramajo y su producción, de la que emergen las dimensiones simbólicas que estructuran sus procesos creativos y lo convierten en un documentalista antropológico, que por medio del dibujo y la pintura registra las costumbres populares del norte, y en obras como *La Feria de Simoca* capta el ambiente que traducen sus costumbres, sus devociones y expresiones colectivas eludiendo para ello los preconceptos de índole técnica y preformal.

El nexo comunicacional entre un artista y la sociedad que lo contiene, es decir su obra, su producción, puede aparecer como un extenso y trabajoso recorrido de interpretación o por el contrario dar una fuerte presencia de inmediatez, según el código ya ensayado, pero también se abre otra alternativa: el desafío de nuevas posibilidades de lectura y comprensión, en las que el receptor descubre vivencias, sentidos, y valores que se expresan a través de códigos que pueden ser objeto de reiteradas interpretaciones.

Así no todo artista es referente de y para su tiempo, y la lectura de una obra no permanece inalterable frente al juicio estético, que nunca es definitivo. Cada artista expresa valores de su época, pero al mismo tiempo estos valores son juzgados por las herramientas intelectuales que se ponen en marcha en la sucesión de tiempos, épocas, grupos, y subgrupos que lo rodean, y que frecuentemente interactúan sobre el condicionándolo, llevándolo y arrastrándolo, y a los que a veces se opone o por el contrario forma parte de ellos realimentándolos.

Los códigos visuales por su propia naturaleza son ambiguos, no tienen la pretendida justeza de la palabra escrita, no están predeterminados por una única lógica comunicacional y pueden por lo tanto encontrar en cada receptor respuestas emocionales, ser seleccionados, escindidos, vueltos a reinterpretar en un nuevo orden, en el cual interviene de manera decisiva la propia situación del sujeto receptor. Pero también y no es menos importante que su lectura se vea facilitada en su recepción por cierta calidad de los signos usados por el artista, a los que denominaremos primarios o componentes sgnicos centrales, signos que entren en el imaginario popular e inducidos por múltiples intereses.<sup>4</sup>

En este orden de cosas, la crítica tradicional consagraba o negaba la vigencia de un artista, según respondiera a las necesidades comunicacionales de su época o por el contrario, podía desenvolverse en una cierta clase de ostracismo, en una esfera de silencio que no le facilitaba su producción. La historia del arte en todas sus manifestaciones nos da ejemplos a la mano de lo que se ha llamado a veces el “redescubrimiento” de artistas “silenciosos” o “soli-

<sup>4</sup> Eliseo Verón, “El signo” en Carlos Altamirano (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 213 – 217.

tarios” o “aislados” que integran el listado de las enumeraciones construidas, observaciones que parecieran pertinentes para aplicarse a la comprensión del fenómeno de Gramajo Gutiérrez.

Enfrentar su obra para un posible análisis presupone, ya una selección con miras a cumplir con los objetivos de esta comunicación; porque es evidente que en no pocos casos el artista se proponía una tarea ilustrativa que puede denominársela “misional” son su testimonio y aclaran las percepciones que encendían sus sentimientos: “[...] esa gente que ignora tantas cosas, que es desgraciada y ruin en su propia patria, mueve mis sentimientos y procuro evocarla con bárbaros relieves [...] que expongo a la conciencia de los hombres [...]”.<sup>5</sup>

Se ilumina para Gramajo un papel de mediador privilegiado por la posesión de un medio expresivo y comunicativo que estaba lejos de toda retórica literaria como veremos, estilo y temática contribuyeron para la apreciación de los círculos artísticos que dominaban en su época desde el foco de fulguración cultural que era Buenos Aires y al cual había llegado de manera accidental y penosa.

Como pintor traslada al lenguaje icónico costumbres, fiestas y rituales y los instala en cierta medida “escenográficamente” en un despliegue que atrapa al espectador gracias a la particular comprensión expresada sobre los sectores populares, indígenas y mestizos incluidos en su producción.

Pero resulta particularmente denotativo en esos ámbitos, como sucede en las fiestas y reuniones que toma como tema de muchas de sus obras plenas de las connotaciones implícitas, una especie de pacto entre representados y creador, de comprensión entre iguales, un sobreentendido sin exteriorizaciones innecesarias por partícipes del código gestual de sus actitudes y miradas veladas en un extremo del mutismo, que envuelve a los paisanos reunidos en la pulpería.

En el óleo *Jugando y Bebiendo*<sup>6</sup> nótese en la figura que preside el conciliábulo como logra cerrar un triángulo hermético, al cual no es fácil entrar tal como lo simbolizan las dos figuras que en actitud de atisbo silencioso, dan cuenta de la situación desde el vano de la puerta. De la disposición de las figuras, la falta de un lugar de respiro son en sí mismos, en su formulación, un símbolo de ese mundo que no es comprendido, en el sentir de Gramajo, por el hombre urbano. Es en este tipo de obras donde por la fuerza del mandato anímico de Gramajo se traicionan todas sus reservas sobre leyes compositivas, fidelidades formales, que por esta época, es preciso suponer, ya había absorbido en su aprendizaje académico.

La pintura de *Los Cantores de Simoca*,<sup>7</sup> se inscribe notablemente dentro de estas observaciones. Estamos participando de un especialísimo tipo de celebración, una payada que es

<sup>5</sup> Entrevista a Alfredo Gramajo, en Revista Atlántida, 3 de junio de 1920.

<sup>6</sup> *Jugando y Bebiendo*, Tucumán, reproducido en Ramón Alberto Pérez. *Gramajo Gutiérrez*, Tucumán, Subsecretaría de Cultura de Educación – Subdirección de Cultura y Comunicación Social – Municipalidad de San Miguel de Tucumán, 1966, Lámina N° 29.

<sup>7</sup> *Los Cantores de Simoca*. Óleo – Tucumán, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, Lámina N° 16.

también, desde un cierto ángulo, un desafío, un duelo, no podemos calificarlo como una fiesta, sino una confrontación de dotes que exige un juicio, una valoración, lo que motiva la concentración resumida en los rostros herméticos de los circunstantes que dando cuenta de lo grave del encuentro, quienes serán en definitiva os que den un veredicto inapelable.

El espacio figurado nos resulta opresivo en el que los pocos elementos ambientales que dan identidad al lugar están forzosamente minimizados. Así, troncos, ramajes de la cubierta del patio, la mesa, etc., permanecen aglutinados sin valorización y sólo cumplen una función estructural respecto de los dos personajes centrales. Esta función se ha asignado a los circunstantes del primer plano, que están en una disminución jerárquica desde el punto de vista espacial, y a pesar de un atisbo de una igualdad de volumen y tienen un valor de estampa aplanada, de marco secundario para una ocasión donde la fuerza del drama reside en los códigos muy particulares de nuestros usos nativos.

Al intentar interpretar la obra de Gramajo como un sistema de signos, la definiremos como una estructura signifiante, en la que distinguiremos un componente signíco central y componentes secundarios que se articulan en torno al primero. El elemento signíco central estará dado por el signifiante-significado que expresa directamente el tema de la obra.<sup>8</sup> Estaríamos pensando metodológicamente el análisis icónico como si la estructura se pudiese organizar a la manera de un triángulo, dividido en niveles de significación, donde el vértice es el punto donde confluyen todos los elementos signifiantes y el elemento signíco central la variable, que articula la forma interpretativa triangular.

Demos un ejemplo: en “La Misa” tenemos un universo base de signos: el altar, las imágenes devocionales, el sacerdote, los fieles. El sacerdote es el elemento signíco central porque en su acción confluyen las actitudes de oración de los feligreses. Los componentes del altar son los objetos que contextualizan la acción. Éste como oficiante, desempeña el rol central en el rito, y en el icono de Gramajo, es el único personaje de pie, ubicado centralmente, sobre el que confluyen las miradas ocultas de los feligreses que se dirigen hacia el oficio del sacerdote en el altar.

Las imágenes de Gramajo cumplen, por un lado, una función representativa respecto del concreto real, pero sólo en la medida que hay un referente real final para la imagen representada. Por otro lado, ésta tiene su propio status ontológico, su propia dimensión, en donde lo figurativo no es nada más que el pretexto de la construcción de un icono, que atesora y resalta una función simbólica. Lo que importa de la misa, no es tanto la ortodoxia litúrgica del rito, sino la esencia del mismo, o sea la unión del sacerdote con los fieles en el sacrificio cristiano.

Decimos esto porque *La Misa* como representación, no cumple una función de mimesis sino de desplazamiento con lo real (el sacerdote no está de espaldas a la comunidad de creyentes), connotativa del significado del acto ritual: la comunión con Dios expresada por el

<sup>8</sup> Eliseo Verón, Op. Cit. págs. 213 - 217.

<sup>9</sup> *La Misa*. Óleo, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, Lámina N° 31.

simbolismo del color amarillo, que asocia al sacerdote y al catolicismo con las tradiciones solares del imperio Incaico.<sup>10</sup>

Este simbolismo cromático nos remite a uno de los componentes hegemónicos de la religiosidad de estos pueblos que de acuerdo a las fuentes etnohistóricas, rendían culto al sol considerado como la deidad central. Es por eso, que nuestra lectura semiótica de las obras analizadas podrán considerarse como una expresión plástica en pleno Siglo xx, de una permanencia residual que se adjudicaba en la emblemática calchaquí.

Si un código iconográfico busca establecer valores de comprensión que se remitan a ciertas condiciones interrelacionadas vigentes en una cultura, o en un grupo social determinado debe encontrar y expresarse en aquellos signos que apelen al reconocimiento inmediato del grupo al cual se emite el mensaje, pero también deben ser inconfundiblemente potentes y establecer valores inequívocos más abarcativos. Así, candeleros, vinajeras, atril, son manifestados en tal situación que sustituyen la descripción minuciosa necesaria del acto sacro, a favor de una comunidad del catolicismo en sincretismo con las tradiciones de los “pueblos de la tierra”.

En este punto, se debe reconocer que la homogeneidad de los medios que pone en juego Gramajo, es superior a la mera consideración de los medios plásticos, que por separado pudieran ser juzgados como parcos o sumarios, y para una diferente lectura del valor de su obras, se debe a partir del reconocimiento a un nuevo y eficaz código iconográfico, que si parece cerrado es solo debido a que Gramajo prescinde de códigos universales que se imponen a nosotros por nuestra educación, que él rechazaba desde su interioridad rebelde pese a las vanguardias que se explayaban con vigor en las décadas 20 y 30 en los medios plásticos porteños.

Sabemos por sus propias palabras que se sentía obligado por su terruño y su gente, y que la pintura era para él un posible medio de redención de sus sufrimientos y privaciones tanto como la exaltación de sus creencias milenarias ligadas estrechamente a la transculturación que la conquista les había impreso de manera indeleble.

Podemos, entonces encarar su producción desde un estudio que tenga en cuenta por un lado esta instauración de sentido, y por otro, la función narrativa, solo así estableceremos una verdadera intelección de su producción. Ambas pueden o no coincidir en una obra, y aun mas, pueden sugerirse, que en sus grandes composiciones en las cuales se explaya en la función narrativa muchos elementos cumplen un papel de saturación lo que vuelve más compleja la tarea analítica.

Tal sucede en *La Feria de Simoca*,<sup>11</sup> en la cual la acción congelada expone en una cadena sintagmática todos los signos y figuras posibles a la narración. Aglutinados y no ordenados,

<sup>10</sup> José Pérez Gollán, “El jaguar en llamas. La religión en el antiguo noroeste argentino”, en Miriam Tarragó *Los pueblos originarios y la conquista*, Nueva Historia Argentina (Tomo 1), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

<sup>11</sup> *La Feria de Simoca*, Tucumán, 1937, Propiedad del Museo-Escuela Quinquela Martín. Óleo de 80 x 100 cm., reproducido por Asociación de Amigos del Bellas Artes en tamaño postal 1999, y Voces Recobradas N° 12, Tapa Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2001.

pero que en la relación de los personajes hay sin lugar a dudas un rango que sólo es comprensible a quienes comparten a ese mundo de sentido. Por eso hablamos de una trasgresión a las leyes estructurales del plano significante.

La oposición de figuras de frente y perfil que parecen extrañarse entre sí, da cuenta de la alteración de las magnitudes de su natural concepción espacial y de la ausencia de una verdadera trama dramática que interese a cada una de estas figuras. Estas conjunciones apelan para su comprensión a un valor superior al del mero hecho pictórico como arte, situándolo primero en el plano de documento, luego en el de fresco sacramental y finalmente en el plano simbólico.

Si tenemos presente la intencionalidad manifiesta por el artista en las entrevistas en que accedió a hablar acerca su obra y su personalidad, manifiesta la angustia de no ser reconocido ni comprendido, en la doble tensión entre ejercer un espléndido aislamiento e integrarse al campo artístico.

Si la ambigüedad de su articulación icónica y color no se toma como falta de comunicación, sino que se invierte la lectura de su significado, se podrá entender al valor de su mensaje reconsiderando a su articulación plástica, como un código recreado para necesidades expresivas que no se satisfacían con lo ya existente en el universo de su época.

*La Feria de Simoca*, que es una de las obras más importantes de Gramajo, transcurre en el tiempo muerto del ciclo azucarero entre el cultivo y la zafra, durante los meses de octubre y noviembre. Las actividades propias del mundo del trabajo iban perdiendo ritmo y los trabajadores temporarios viajaban cientos de kilómetros hacia otros ingenios y cañaverales buscando una diferencia de dinero para luego regresar a sus pagos.

En *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* de Concolorcorvo, un libro de viajes escrito hacia los últimos decenios del siglo XVIII, encontramos varios antecedentes de esta feria. Uno de ellos es cuando el visitador de correos se refiere a la celebración que se realizaba en San Pedro de Cocharcas, en torno al templo de la Virgen del lugar. Asimismo también se hacen referencias a la feria de mulas de Salta, que era la más importante de América del Sur. Son ferias cuya forma aldeana y rural nos recuerdan a las primeras ferias de la Baja Edad Media europea, en las cuales la ciudad convertían a su plaza central en un bullicioso mercado, un espacio para relaciones mercantiles que permitían la oportunidad de desarrollar otro tipo de intercambios enriqueciendo las formas de la sociabilidad y la cultura popular.

Nuevamente esta particular documentación antropológica confeccionada por Gramajo, nos ofrece un abigarrado y colorido mundo de paisanos y campesinos, cargados con frutos, protegiéndose del sol con sombrillas. El elemento signico central se destaca por su color blanco y esta dado por una manta, que cubre una pequeña mesa tarima, donde ordenadamente se exponen algunos panes y frutos, en contraposición con la superposición de los elementos signicos secundarios, constituidos por el resto de los pobladores.

En torno al signo primario o central, la vendedora con su mesa tarima plena de frutos, se disponen otros personajes indiferenciados, de espaldas o de perfil al espectador y al mismo tiempo sobresale hacia la izquierda un campesino montado en un burro. El entramado de

significados presentes en *La Feria de Simoca* nos hablan de los productos regionales, de la feria como comunidad de intercambios, del bullicio del encuentro, de la superposición de objetivos, en una exuberancia cromática encendida por un sol abrasador del que se resguardan las mujeres con sus sombrillas. Exuberancia contenida por la planimetría de la obra que otorga el colectivo a sus personajes.

Regresando a su obra *La Misa*, nos preguntamos por el entramado de relaciones sociales y culturales que tienen su referencia en esta obra de Gramajo. Aquí nos encontraremos con:

- a) Un escenario, el recinto sagrado de una de las numerosas y pequeñas iglesias del norte, muchas de las cuales fueron levantadas en el período hispánico.
- b) Actitudes de la sumisión de los indígenas y mestizos a la iglesia católica. Así el lugareño que se encuentra de frente, hacia el fondo, inclina su cabeza en una actitud devocional.
- c) Actualización del tiempo litúrgico en la mayoría de los feligreses, estos pueden simbolizar lo multifacético de la vida en la variedad de lo cotidiano y compartido. A un mismo tiempo, lo oculto de la mirada de espaldas al espectador expresa tono íntimo.

Si pensamos en *La Misa* de Gramajo a la manera de la “libreta de apuntes” de un antropólogo e inquirimos por los significados de las actitudes de los hombres y mujeres del pueblo “que asistieron a esa misa”, entenderemos que quisieron decir sus partícipes. ¿Qué tipo de respuesta podríamos encontrar? El sacerdote nos habla de su jerarquía y de su mimetización con el color del sol. Los feligreses dan cuenta de su acatamiento que tal vez oculte una silenciosa resistencia, al no develar en sus miradas parte de su mundo interior.

¿Puede uno deducir de esta documentación plástica la sumisión del mundo indígena y mestizo? Posiblemente la respuesta sea afirmativa. Pero *La Misa* no es la única obra de Gramajo que refiere a la religiosidad, sino que se integra al conjunto de obras donde el mundo de la brujería y de la superstición, encuentran expresión de las costumbres ancestrales de las culturas originarias.

En *La Salamanca*, ilustración del libro *El País de la Selva*<sup>12</sup> de Ricardo Rojas, el artista se propone exaltar el abigarrado mundo mágico campesino, incorporando una serpiente recostada y enroscada en el extremo inferior derecho. ¿Pero acaso ella subraya lo diabólico? Responder afirmativamente sería quedar prisioneros del significado que a la serpiente le atribuye el catolicismo y desconocer el significado de su presencia como “guardiana de los sepulcros”, tal como se manifestaba tradicionalmente en las urnas funerarias de la cultura santamariana, una muestra más de ese sincretismo socio teórico advertido en su producción.

Es cierto que *La Salamanca* es un conjunto ritual donde “para poder asistir a sesiones y adquirir la sabiduría que hay allí, es preciso por sobre todas las cosas renegar de Dios y de Cristo. La salamanca está poblada de seres fantásticos, alimañas repulsivas que se ciernen

<sup>12</sup> *La Salamanca* en Ricardo Rojas, *El País de la selva*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1946, texto en p. 145, ilustración en pp. 192 y 193

sobre el cuerpo del aspirante a salamanquero”.<sup>13</sup> Pero también esta obra adquiere una dimensión polivalente que nos permite construir otros significados.

Asimismo en la ilustración del cuento *El Incubo* en *El país de la Selva* de Ricardo Rojas,<sup>14</sup> se nos presenta un esforzado “hombre de la tierra” que tiene cubierta gran parte de la espalda por la piel de un jaguar, mientras toma con una de sus manos la cabeza de un animal con cuernos. Si bien es cierto que los incubos eran los demonios medievales transportados a América con la conquista; la piel de jaguar del labrador nos remite al “complejo felínico” de las culturas andinas. Esta obra refiere a la presencia de las tradiciones sagradas indígenas expresadas en la plástica de Gramajo. ¿Es la perdurabilidad entre los hombres de estos pueblos de un ancestro mítico primordial de esas culturas? ¿Acaso no encontramos la perdurabilidad de estas creencias en las montoneras de Facundo Quiroga, cuyos hombres según las *Memorias* de José María Paz, tenían la facultad de convertirse en tigres en las batallas y contiendas? ¿No son el jaguar prehispánico una nueva tensión entre la asimilación y la resistencia?

Estas ilustraciones sobre la prosa de Rojas devienen también en texto, documentación o “libreta antropológica”. Esta “libreta” revela un mundo cultural con múltiples matices, tensiones, yuxtaposiciones, sincretismos, asimilaciones y resistencias “como un ethos de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja. Su cosmovisión es su retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo”.<sup>15</sup>

Aquí estamos ante una de las escenas más singulares dentro del conjunto producido para esta edición de *El país de la Selva* y donde el escritor en un breve relato se refiere al silencio que se provocaba cuando se mencionaba a la Salamanca, leyenda muy difundida en el Noroeste pero cuyo eco ha llegado también en versiones diferentes de las narradas por Rojas para otras provincias.

Se trata de una leyenda que llegó al Chaco junto con los santiagueños que se desplazaron atraídos por la zafra algodonera y a la gran demanda de mano de obra que en ese tiempo ofrecía la actividad forestal. Por las noches, en las reuniones alrededor del fogón, los patrones o los pequeños colonos que criaban ganado contaban a los jóvenes historias sobre La Salamanca para infundir miedo y aumentar su prestigio de gente experimentada y a través del relato de historias fantásticas podían paralelamente impartir enseñanzas que les interesaba transmitir.

La Salamanca es el baile de los diablos, un aquelarre donde participa todo el infierno. Aparecen allí los excluidos, las brujas, los asesinos, los malditos y quienes querían adquirir

<sup>13</sup> *La Salamanca* en Ricardo Rojas, *El País de la selva*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1946, texto en p. 157, ilustración en pp. 160 y 161

<sup>14</sup> Ricardo Rojas, *El País de la selva*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1946, p. 145.

<sup>15</sup> C. Geertz, op. Cit. Pág. 118.

determinadas destrezas. El diablo otorga el don de ser el mejor guitarrero, el mejor domador, ganador en los juegos de azar, buen cuchillero y mejor rastreador a quien mediante un pacto de sangre firma un trato con el diablo.

Para llegar a La Salamanca hay que llenarse de coraje, situarse en los confines del monte y quien teme las malas artes o tiene principios religiosos debe renegar de esas prácticas y evitará dejarse llevar por la tentación. En Catamarca, son como cuevas hechas en la ladera de las montañas y cuando alguien es sospechado de haber visitado la cueva del diablo, proyecta una sombra, que constituye la prueba irrefutable de esta visita. La creencia proviene de España y está asociada a las prácticas de brujería y magia negra que llevaban a cabo los moros antes de ser expulsados de España.

El relato de Ricardo Rojas la define como “una especie de asamblea docente realizada en cavernas terríficas, donde los hombres van a beber en las fuentes impura de las sabidurías infernales. Allí las almas que han pactado con Zupay hallan la clave de la vida, la ciencia de la carne, los secretos del mal. Allí aprenden la medicina que sanan el cuerpo, los eróticos filtros que hacen llorar el corazón, allí descifran el Zodíaco de los destinos, la clase de los beneficios, enseñase allí la danza, cuyo gesto fuera ritmo sagrado para la Grecia dionisíaca y la música, en fin, cuyos acordes llegaban a los dolores de la tierra sobre el vasto pavor de las selvas nocturnas”.<sup>16</sup> Según el autor, confesar que se conoce el lugar de la Salamanca, es declararse hechicero.

La escena de Gramajo Gutiérrez nos muestra la cueva poblada de viejas chismosas y parejas de bailarines, músicos, ángeles desnudos y una variada gama de animales como las víboras, mulitas, lagartos, y otros que aparecen apretadamente en la boca de la cueva. Gramajo generalmente utiliza una disposición ordenada en la mayoría de sus cuadros, se trata de escenas únicas o compuestas como sucede en algunos dípticos y trípticos, los personajes aparecen nítidamente dibujados y ordenados, ya sea horizontalmente a la manera de una procesión o cuando superpone a los mismos.

En *La Salamanca* ocurre lo contrario, estamos ante un esquema único donde los personajes están dispuestos de manera que completan la elipse interrumpida por los bordes del cuadro pero que acompaña sutilmente el desplazarse de los bailarines que se agitan en el interior, pues todos aparecen muy apretujados, los unos contra los otros como si la boca de la temible cueva fuera el equivalente del cuerno de la abundancia, pero en este caso la abundancia del mal que se origina en el infernal lugar.

Gramajo Gutiérrez ha puesto particular énfasis en la figura de varias mujeres de expresivos rostros que aparecen en el primer plano. ¿Serán estas mujeres las futuras portadoras de los conocimientos que allí se imparten o sólo se hacen eco de las habladurías que allí se difunden? Todo puede ser en este microcosmos infernal. También las brujas acompañadas de lechuzas y lagartos preparan pociones mágicas que harán probar luego a los asistentes.

<sup>16</sup> R. Rojas, op cit. Pág. 146.

Varios años más tarde, Raúl Alberto Albarracín, escribió otra versión de la Salamanca, titulada *La Salamanquita*. En esta ocasión, dos niños de la quebrada de Humahuaca son los protagonistas de la historia, al llegar al borde de la Cueva y encuentran a todos los personajes de las fábulas de Rojas desfilando con una velocidad vertiginosa a la Mulánima, la Viuda, el Kakuy y a Zupay, Rey de los Infiernos. Éste último presidía la danza de los demonios dándoles coraje para caer sobre la tierra al esconderse el sol.

Los componentes sígnicos centrales están dados por las serpientes, las lagartijas, el fuego, los tridentes, que como atributos del diablo instauran el significado de la obra patentizado por los rostros de las mujeres ancianas que expresan el arquetipo de lo diabólico y nuevamente las diferentes tonalidades del amarillo donde se entrecruzan el diablo y jaguar.

En la obra de Gramajo están presentes tanto el ethos como la cosmovisión de los pueblos norteños, su forma de vida en los múltiples tipos y costumbres, las fiestas y rituales del pueblo. Así *La Salamanca* como representación de un “ritual diabólico”, nos habla de una cosmovisión del mundo; del carácter del pueblo a través de la riqueza cromática de sus vestimentas, del paisaje que se vislumbra en el fondo y del culto a la naturaleza.

Ahondar en las condiciones de la creación artística y su sentido, remite a los interrogantes del modo de representación de la dimensión simbólica, para los cuales la antropología interpretativa, no sólo abre un espectro de respuestas más profundas y refinadas, sino que también permite el acceso a respuestas elaboradas por otros, conmovidos por temáticas comunes.

#### ITINERARIOS Y TERRITORIOS DE UN ARTISTA

Gramajo Gutiérrez nació en 1893 en Monteagudo en el límite entre Santiago del Estero y Tucumán. Se radicó tempranamente en Buenos Aires en 1907 y por la pérdida prematura de su padre debió comenzar a trabajar a los 14 años en la Administración de los Ferrocarriles. Este fue su medio de vida hasta 1945, año en que se inicia en la carrera docente. Murió en San Isidro, provincia de Buenos Aires en 1961.

Su aprendizaje fue muy breve, en lo que se refiere a su formación con maestros. José León Pagano en su libro *El Arte de los Argentinos* dice lo siguiente:

“dos cortos plazos en Buenos Aires, en la Sociedad Estímulo de Bellas, en 1911: curso elemental de dibujo, curso superior de dibujo donde con otros amigos se criticaban mutuamente, y luego para completar y mejorar sus posibilidades asiste a los talleres donde se trabaja sobre el desnudo. Corría entonces el año 1917 y la Academia le otorga el título de Profesor de Dibujo”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos. Desde la acción innovadora del nexos hasta nuestros días*, Bs. As., Ediciones del Autor, Tomo II, p. 372.

¿Quiénes fueron sus maestros en esos años? Pompeyo Boggio y Eugenio Daneri. Aunque Gramajo Gutiérrez declaraba que en pintura no había tenido maestros, es interesante proponerse indagar que uso realizó este artista de la tradición pictórica y de los sistemas ideológicos que le permitieron captar y representar en un lenguaje plástico a una compleja sociedad con relaciones interétnicas que respondían a determinados sistemas simbólicos.

La producción del artista circula en el escenario de la construcción y consolidación de un campo artístico en el que coexisten de manera antinómica y paralela diferentes versiones de un amplio espectro del lenguaje plástico. Campo cuya institucionalidad es aún débil, pero no por eso preservado de polémicas y debates encendidos sobre autores, lenguajes y calidades. Los circuitos de exhibición eran múltiples y jerarquizados, allí se entrelazaban los discursos para pensar a la nación y a la sociedad en términos de la plástica.<sup>18</sup>

La obra de Gutiérrez construirá un ámbito de la memoria al instalar en un espacio concreto al paisaje exhuberante del noroeste, a sus protagonistas y a sus creencias. Apelará a la sensibilidad visual, a la saturación de la línea, a la planimetría, siempre proyectada con fuerza y vitalidad, recuperando una dimensión del tiempo suspendida en el espacio por la forma y el color, suspensión que alcanza la composición mágica de un lugar ficticio donde sobrevuela el misterio y la paz.

En 1920 ya Leopoldo Lugones lo había considerado como “el pintor nacional”. El mismo epíteto utiliza Ricardo Rojas y Fernán Félix de Amador en la Nueva Revista del Plata, quien dice de Gramajo:

“[...] pintor de la tierra, nacido al borde de la selva, en un país de carácter misterioso y arcaico, donde la vida detiene su curso en una atmósfera de pesadilla, no tuvo más que abrir sus ojos visionarios para descubrir el melancólico embrujo del bosque nativo, y aventurarse alma adentro, en el poema milenario de su raza”.<sup>19</sup>

Su trabajo con el Ferrocarril Central le abrió la posibilidad de viajar y enfrentarse con la realidad de sus parajes natales. Asombró el doloroso reconocimiento de las condiciones de vida de los herederos de las culturas indígenas, aquellos que habían sido objeto de diversos trabajos como los de Estanislao Zeballos, Adán Quiroga, Joaquín V. González y Samuel Lafone Quevedo. Podemos mencionar también al pintor A. Methfessel, viajero naturalista encargado de exploraciones arqueológicas por Catamarca.

Zeballos es el autor de *La Conquista de 20.000 leguas, Viaje al País de los Araucanos*. Adán Quiroga, autor de *La cruz en América con anterioridad a la Conquista Española y Calchaquí 1897-1923*. Lafone Quevedo pionero en los estudios de una cultura que denomina draconiana y que hoy conocemos como La Aguada.

<sup>18</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Bs. As., Ediciones del Autor, Tomo II, p. 381

<sup>19</sup> Crítica de Félix Amador en Nueva Revista del Plata, Archivo Familia Gramajo.

La recepción de la obra de Gramajo por la crítica fue diversa y polémica. Sobre todo a partir de las afirmaciones de Lugones, que intenta convalidar al autor, a su obra y su lectura posible, desde una concepción que reivindica a la nación etnográfica, cuyo núcleo originario incontaminado es la cultura del Noroeste. En una nota periodística, un breve ensayo de las ideas estéticas de Lugones, titulada *El pintor nacional*,<sup>20</sup> aborda quince trabajos enviados por el artista al Sexto Salón de los Acuarelistas, el Aguafuerte y el Pastel. Las contundentes declaraciones pueden ser miradas como un mecanismo de legitimación por parte de un autor que es central del campo intelectual de la época, al respecto afirma: “Sus trabajos son altas verdades que recobran su nivel sobre el adocenado librito de la academia”. Este juicio le otorga veracidad y autenticidad a su obra, al distinguirla del tratamiento teatral de aquellas envejecidas por los nacionalistas ocasionales y por el circo gauchigenovés (se refería al género popular del Circo de los Podestá), de donde salió para el Carnaval aquel afligente Juan Moreira.

Acerca del paisaje y el uso de los lenguajes estéticos en los tipos propuestos por Gramajo, afirma Lugones:

“Tal es el violento paisaje que Gramajo Gutiérrez traslada como fondo incontinente en sus composiciones. La dolorosa humanidad que las constituye y resalta así contrastada con una tristeza más dolorosa. Y es allá donde la garra taja y punza, abofetea y lacera. La franqueza de su valentísimo color alcanza a ratos la sinceridad de lo primitivos. Tiene aquella pureza de ardiente sangre que anticiparon los minios flameados al horno en la victoria por el sol traslúcida; aquella cosa a la vez perfecta y terrible que se perdió con la fe, cuando la academia formuló la retórica del calvario”.<sup>21</sup>

La repercusión de tales afirmaciones fue el inicio de una polémica entre los mediadores del arte, que son los críticos de la prensa. Así, el 31 de mayo el diario *La Vanguardia* acusa a Lugones de su excesivo subjetivismo y dice:

“[...] en cuya expresión tangible están de más –¡qué digo!– estorban las nociones del dibujo, la capacidad técnica y la verdad de una representación”. Dagnino, autor de la nota, desde su visión de adhesión positivista, diría “en la obra de Gutiérrez hay un balbuceo tosco y primitivo hacia nuevas formas de expresión. ¿Acaso estas sombras monstruosas que cabalgan en sus cuadros, están destinadas a darnos la sensación de una raza que se extingue por el alcoholismo y la tuberculosis?”.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Leopoldo Lugones, “El Pintor Nacional” en *Diario La Nación*, 27 de mayo de 1920, Bs. As.

<sup>21</sup> Leopoldo Lugones, “El Pintor Nacional” en *Diario La Nación*, 27 de mayo de 1920, Bs. As.

<sup>22</sup> *La Vanguardia*, 31 de mayo de 1920.

Preocupaban a los críticos la densidad de sus personajes que traslucían realidades de opresión y desamparo. La temática en este tratamiento sigue preocupando a Fernán Félix Amador, quien el 15 de mayo de 1920 enuncia:

“sus personajes viven en un ambiente de pesadillas, arrojados en sus maleficios bajo una luz paradójica de interminables crepúsculos, mientras vaga, pájaro invisible sobre sus cabezas, la unánime superstición como un agorero Quitilipi”.<sup>23</sup>

José León Pagano a su vez analiza su participación el Sexto Salón de Acuarelistas escribiendo una crítica de profunda descalificación hacia las técnicas y temáticas de Gramajo Gutiérrez. En la Revista *El Hogar*, sostiene:

“[...] el pintor evoca el ‘gusto’ decorativo aborigen”. Agregando conceptos que se debatían sobre lo autóctono, al preguntarse “¿Qué se propone el señor Gramajo Gutiérrez? No es, a buen seguro, traducir el carácter inconfundible como pretenden los incomprensivos propiciadores de lo ‘autóctono’”.<sup>24</sup>

El autor entra en la compilación de trabajos de Chiabra Acosta Alfredo (Atalaya) y en su artículo de “Acción de Arte”, retornan las discusiones suscitadas por la personalidad de Gramajo. Pero el debate final no es sobre los cuestionamientos de las técnicas, los géneros y los desequilibrios, sino en última instancia es con Lugones, con su visión estética y sus presupuestos ideológicos, los cuales son siempre polémicos.<sup>25</sup>

El dibujo y la pintura fueron para Gramajo los vehículos de la narración sobre su identidad y los paisajes y personajes de sus obras son los que comparten este relato instituyendo la posibilidad dialógica, por cuanto la otra voz protagónica la constituye el receptor /destinatario.

La entrevista publicada en la revista Atlántida (3/6/1920) titulada *El hombre de día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino* se convierte en un espacio autobiográfico puesto que transmite la puesta en sentido de su vida al permitir el ingreso al recinto de su interioridad y ceder a la confidencia al ser interrogado:

<sup>23</sup> Fernán Félix Amador, en *La Época*, 15/04/1920. Archivo Familia Gramajo (en adelante A.F.G.).

<sup>24</sup> José León Pagano, *VI Salón de Acuarelistas*, citado por Romualdo Brughetti en *Gramajo Gutiérrez*, Ediciones Culturales – Argentina en las Artes – Ministerio de Cultura y Educación, Bs. As., 1980, p.18.

<sup>25</sup> Diana Wechler, *Papeles en Conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la Tradición – Buenos Aires (1920-1930)*, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, Serie Monográfica N° 8, 2004. Completa el panorama de la crítica en María Inés Saavedra y Patricia Artundo (Dirección) y Leer *Las Artes*, Las Artes Plásticas en Ocho Revistas Culturales Argentinas (1878-1951), Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, Serie Monográfica N° 6, 2002.

“Usted se complace en pintarnos la vida dolorosa y amarga. ¿Es una tendencia espontánea de su temperamento?”

Es el libro abierto de mi vida. Nací en un paisaje gris, en un poblado tucumano, donde el diablo andaba suelto saturando al paisaje con su aliento e induciendo, a los vecinos a cosa de brujería. Pero renunció a continuar hablando, por que esto parece cosa de cuento”.<sup>26</sup>

Si la infancia del artista se distingue de otras, es por la huella que ésta deja en sus obras: inicio mítico, lugar detenido en el tiempo, la memoria, la casa familiar extrañada y perdida, el éxodo a la gran ciudad, la desaparición de un estilo de vida. Sin embargo perdura la insistencia en la conservación de viejos valores. En ese universo mínimo alejado de la modernidad, se intercambian los términos del “allí” y el “aquí” en la ficción del relato que enuncia un mensaje: “la ciudad me hace pensar en mi pueblo y mi pueblo en el pasado”. La belleza del lugar y hasta el haber vivido allí no alcanzan para imaginar un retorno posible.

Esta muy interesante entrevista de buena factura literaria, conmueve y coloca al artista en un lugar único, el de la enunciación, donde brinda testimonio de su identidad. Un testimonio de sí que es también un lugar de la absoluta soledad. Pero ¿no podría pensarse que en su obra como un ardid siempre renovado, para intentar día a día un anclaje con el otro representado o el espectador, la búsqueda de una puerta a su infelicidad y aislamiento, una batalla contra el olvido y la muerte? Cuestionamiento, que por otro lado lo trasciende e incluye a todo artista

En estas descripciones se percibe una fuerte tendencia a incluir en el relato pasados de horizontes más amplios que el de su propia existencia biológica, esta conexión entre la memoria propia y la memoria de otros, este vincular recuerdos, “es en buena parte, una estrategia interesada, poner a la persona autobiografiada (o entrevistada) en relieve: como testigo privilegiado, el autor está en contacto con un pasado ya perdido para el lector (espectador) y puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida”,<sup>27</sup> así Gramajo refiere “mi espíritu se alimentaba de tradiciones y consejos que andaban en boca de jóvenes y viejos, y en mi casa se consagra culto a las más indefinidas creencias. Gentes atormentadas por lo sobre natural y extrahumano me hablaban al oído [...]”

El entrevistado acude a la evocación de la naturaleza para poner de manifiesto su carácter excepcional apelando a metáforas fundacionales describiendo una comunidad real o ficticia inscripta en un espacio geográfico “el campo exaltaba mi fantasía. Los quebrachales, los tunales y los montes impenetrables y erizados ocultaban una amenaza para cada vida”.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920 (A.F.G.).

<sup>27</sup> Silvia Molloy, *Acto de Presencia – La Escritura Autobiográfica Hispano Americana*, México, Fondo de Cultura Económica, P115

<sup>28</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920, (A.F.G.).

El desplazamiento geográfico de su tierra lo distancia pero el artista elige como en un rito de memoria restaurarlo en “un acto de presencia”, y quienes compartieron esa experiencia comunitaria de su infancia y sus entornos se le presentan de “colores detonantes, que recogí en medio de las negruras del fanatismo y de la lamentable miseria de los hombres. Pero eran tan pintorescos, tan decisivos y bellos los paisajes, los tipos y los vestidos, que no se han borrado de mi imaginación”.<sup>29</sup>

En 1926 comienza una nueva etapa que incluye participación en salones internacionales y nacionales posibilitando la circulación de su obra en el extranjero. Una de ellas es la muestra en la Universidad de La Plata presidida por Benito Nazar Anchorena, que llevará cinco de sus obras, exhibidas en Madrid, Londres, Roma y Venecia: *El bautismo*, *El entierro de mi pueblo*, *Los promesantes de la Virgen*, y *El mercado de Añatuya*. Estas obras suscitaron interés en la crítica extranjera, siendo adquiridos sus óleos para dos museos.

Participó además en gran cantidad de exposiciones junto a destacados artistas de su época desde 1918 hasta 1958. Su participación en la Exposición Universitaria de la ciudad de La Plata, que posteriormente recorrió diversas ciudades europeas, le valió en 1926, la obtención del Primer Premio y Medalla de Oro en la Exposición de Sevilla.<sup>30</sup>

Los lenguajes plásticos que perduran en los imaginarios acerca de los actores sociales de Argentina podrían abarcar las obras de Quinquela Martín y el eterno puerto de Buenos Aires, los trabajadores e inmigrantes en sus versiones post '60 de Berni y también los tipos y paisajes de un Noroeste aún hoy complejo, pueden ser reconocidos en la producción de Gramajo.

La citada complejidad del noroeste puede inscribirse en la dinámica de la relación entre producción capitalista y prácticas políticas en zonas marginales. Ésta obtiene visibilidad en la obra *Elecciones en el norte*,<sup>31</sup> que podría ser subtitulada con una ironía popular: *Empanadas y vino*. La obra da cuenta del clientelismo como un arreglo social sostenido en sistemas de densos entramados de las zonas rurales. Allí la lógica de la conquista de los derechos está dominada por la estrategia pragmática e instrumental que sostiene no sólo el sistema productivo, sino el sistema de representación de estos abigarrados campesinos reunidos alrededor de una mesa, con damajuanas, empanadas, mate, urnas y música. Este cuadro apaisado habla de otra lógica particular, manipulativa y antidemocrática que pretende desarticular movimientos sociales en defensa de la autonomía política y de las reivindicaciones que modifican el lazo patrón-cliente, desarrollado dentro de un contexto de desigualdad: el status, la riqueza y la influencia. La formación, desarrollo y perduración de estos arreglos particulares

<sup>29</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920, (A.F.G.).

<sup>30</sup> Romualdo Brughetti, *Gramajo Gutiérrez*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, 1980 y Francisco Romeo Grasso, *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*, Vicente López, Pcia. de Bs. As., Editorial Pedagógica, 1972

<sup>31</sup> *Elecciones en el Norte*. Óleo sobre tabla, 200 x 60 cm., Segundo Premio Nacional de Cultura, XXVII Salón Nacional (1938). Se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

asimétricos, han dependido de la reciprocidad en el intercambio de bienes y servicios, siempre a favor de una hegemonía que coloca a la especificidad cultural bajo una mirada paternalista y autoritaria.

Estos actores sociales y sus antecesores también fueron rescatados por la trama de saberes y lenguajes literarios. Así es que el folklore, las disciplinas antropológicas, las producciones literarias y literatura histórica consagran exhaustivos tratamientos, debates y ediciones a los temas que son de profunda preocupación, luego de la consolidación del estado nacional y de la implementación de estrategias tendientes a homogeneizar una sociedad de variados orígenes y lenguas, en una comunidad nacional estructurada alrededor de una tradición originada en Mayo.

En esta trama de producciones, la historia y el folklore de múltiples tangencias y recorridos concurrentes, articulan un amplio campo de una multidisciplinareidad no definida, iniciada, sobre el concepto del folklore e instrumentada paulatinamente por las especificidades científicas conquistadas por Moreno y Ameghino y la avanzada naturalista.

Las ciencias antropológicas se desarrollaron en Europa, a mediados del siglo XIX, cuando la expansión de las políticas imperiales planteó la necesidad de conocer al “otro” (las culturas de los espacios coloniales), para trazar adecuadas estrategias de dominación.

“Pero una vez más, había diferencias importantes. Desde la perspectiva de la política imperial británica, esos hombres ‘salvajes’ o ‘primitivos’ no sólo eran geográficamente lejanos, sino socialmente ajenos. Las sociedades europeas tenían con ellos una relación distante, casi literaria, caracterizada por el mecanismo de atracción-repulsión a la moda por ‘lo exótico’ típica de la segunda mitad del siglo XIX. Pero, en la Argentina, esos grupos poblacionales a los que la sociedad mayoritaria consideraba ‘bárbaros’ o ‘salvajes’ no solo habitaban el mismo territorio, sino que tenían un contacto fluido y permanente con la población de origen europeo”.<sup>32</sup>

En este sentido uno de los pioneros en el conocimiento de las culturas autóctonas en nuestro país fue Francisco P. Moreno, si bien es cierto que centró su atención en las culturas de la Patagonia, también incursionó en las del NOA por medio de su trabajo “Exploración arqueológica en la Provincia de Catamarca” (1890). Asimismo Samuel Lafone Quevedo se inscribe fuertemente en los orígenes de la antropología argentina. En cuanto a Juan Bautista Ambrosetti fue el “padre del folklore argentino”, iniciando trabajos que se inscriben en la etnoarqueología. La valoración de su trayectoria y de sus trabajos, de acuerdo a Raffino, conforman “junto a Lafone Quevedo y Adán Quiroga –este último el gran ‘ausente’ en la lista de académicos titulares de la Junta– forman una trilogía insuperable en las ciencias del hombre”. Cabe citar, entre los trabajos de Ambrosetti, *Supersticiones y leyendas* y monografías sobre los menhires del Tafí, el Pucará de Tilcara, la ciudad de los Quilmes. En

<sup>32</sup> Rodolfo Raffino, “La antropología y los historiadores” en *La Junta de Historia y Numismática y el Movimiento Historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Bs. As., Academia Argentina Nacional de la Historia, 1966, Tomo II, p. 258.

otro período de la evolución de estas disciplinas, accede al sillón “Ambrosetti” de la Junta de Historia y Numismática, Salvador Debenedetti “esencialmente un arqueólogo del noroeste argentino”, quien dedicó tratamiento exhaustivo de diferentes e importantes sitios. Paralelamente intervienen en un campo interdisciplinario ambiguo dos hombres destacados del ambiente literario, que si bien comparten temáticas de interés, están separados por fuertes diferencias ideológicas: Ellos son Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.

Es interesante en la obra del primero, para una lectura de la producción de Gramajo, su “Advertencia” al “folklore Calchaquí”, obra póstuma de Adán Quiroga., postulando su teoría unicista de la identidad argentina. Años más tarde Milcíades Alejo Vignati hizo relevantes aportes al conocimiento de las culturas del noroeste, a través de su obra “Elementos étnicos del Noroeste argentino” (1931).<sup>33</sup>

De la polémica alrededor Lugones-Gramajo, surge en 1926 una interpretación por demás interesante acerca de los “tipos populares” en la Argentina. En este sentido, un crítico como Mascareñas, ha comparado la obra de Gramajo con la de Figari. Mientras que el pintor uruguayo se proyectó sobre Buenos Aires y Montevideo de la época criolla con su población afroamericana, Gramajo se trasladará a su propia contemporaneidad en el noroeste indígena y mestizo. “Más acertó quien sostuvo que Pedro Figari y Gramajo Gutiérrez han creado entre nosotros un nuevo sentido de la pintura: el sentido del grotesco”.<sup>34</sup>

Gramajo a través de su singular producción de aportes a un mundo visual icónico polivalente, denso, seductor y misterioso, adoptó decisiones en términos estilísticos y fundamentos ideológicos que generaron un clima de confrontación en los circuitos de exhibición y la actividad crítica, obra que debe aún estudiarse bajo los términos de la gestión de colecciones y consumos culturales.

El artista revela su convicción acerca de la elección de su temática “mueve mi sentimiento y procuro evocarla con bárbaros relevos en esos cuadros míos que expongo a la conciencia de los hombre” y muestra con firmeza los fundamentos de sus elecciones “gestos deliberados que resultan de la elección una toma de posición respecto de la problemática del arte y la sociedad en el medio a que pertenecían”<sup>35</sup> cuando en una entrevista se posiciona respecto a la crítica contemporánea “Se que me critican los retóricos de la pintura. Los que exigen clasicismo y perfección. Pero yo puedo contestarles. Pinto para los hombres de sentimiento, para los que aman la vida, para los que se amargan con sus tristezas, para los que quieren

<sup>33</sup> Irma Podgorny, “Para un examen de la circulación, ideas y modelos institucionales del saber. Antigüedades incontroladas. La Arqueología en la Argentina (1910-1940)”, en *Intelectuales y Expertos. La constitución del conocimiento social en la Argetina*, Federico Neiburg y Mariano Plotkin (comp.), Bs. As., Paidós, 2004, pp.147 a 163.

<sup>34</sup> Romualdo Brughetti, *Gramajo Gutiérrez*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, 1980, p. 23.

<sup>35</sup> Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad a fines del Siglo XIX*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 28. texto que provee de conceptos fundamentales para los nuevos interrogantes sobre el arte en la Argentina.

liberar de su condenación a los condenados. Iluminar en sus tinieblas a los envilecidos, salvar de la pendiente de la muerte a los vivos ennegrecidos y enfermos”.<sup>36</sup>

Si ponemos a dialogar sus expresiones y la fotografía del artista en su taller la cual tiene una riqueza y fuerza extraordinaria que plasma el paisaje interior recrea la atmósfera de silencio y soledad de toda la práctica de su producción, estas imágenes, una construcción del encuadre fotográfico capta el escenario material y circunstancias históricas del proceso de elaboración, en ella encontramos su caja de óleos junto a su figura serena y ajena al ojo de la cámara, como fondo la obra *Los indios de Simoca* y la foto de su esposa velada entre los cortinados. Rescataremos la relación en imagen y texto de una “imagen para sí”, pero a la vez para los otros y por lo tanto social en ambos, texto e imagen pueden ser asumidos como un acto teatral, actuado deliberadamente en un espacio de ficción que nos coloca en el lugar del espectador privilegiado; nos permite recomponer la subjetividad del artista en las voces plurales de su infancia, la trama familiar y las creencias y finalmente recorrer a modo de una cartografía su vinculación e inserción en el campo artístico expresada en la fidelidad en temáticas y estilos, autopercebida por Gramajo como “una ética de la coherencia”

Las críticas, las exposiciones, la circulación de su obra en el exterior, su trabajo como ilustrador de publicaciones periódicas (como “Riel y Fomento” de los Ferrocarriles), las ilustraciones en obras del calibre de “El País de la Selva” de Ricardo Rojas, darán cuenta de sus afanes, nostalgias y vivencias en una época de profundas transformaciones sociales y políticas y de ciertos sectores visualizados como subalternos en el proceso de industrialización.

#### MIRADAS E INTERROGANTES A LA PINTURA DE GRAMAJO GUTIÉRREZ

Una indagación sobre la obra y la personalidad de Gramajo Gutiérrez nos lleva afirmar que entre ambas fluía una relación dialéctica sugerente, quizás una posible respuesta si es que nos interrogarnos sobre su protagonismo y sobre la dinámica de su inserción en el campo de la plástica argentina, por fuera de las vanguardias. Esta última afirmación es aplicada para dejar en suspenso a las figuras cuya producción necesita una exégesis diferenciada de los cánones que guían habitualmente la indagación sobre el arte de los argentinos.

Es necesario señalar que la complejidad dialéctica de la relación “sujeto-creación”, enciende la curiosidad sobre un sujeto históricamente construido en interacción con diversas relaciones sociales. Un solitario que parecería estar a contramano de la estética moderna que exhibe su identidad en sus obras para poder preguntarse ¿Quién soy yo a los ojos de otros? Las que le devuelven la imagen y nos permiten colocarnos en la perspectiva, en el enfoque, en el distanciamiento necesario para despojarla del dato inmediato, de lo anecdótico, y poder entrar en el particular tejido simbólico que trasuntan.

<sup>36</sup> Francisco Romeo Grasso, *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*, Vicente López, Pcia. de Bs. As., Editorial Pedagógica, 1972.

El abandono muy temprano de su tierra natal puede haber sido uno de los factores decisivos en la potenciación de su memoria afectiva al generar ese reservorio de fuerzas anímicas que, a la luz de la lámpara del recuerdo iluminaran escenas de los usos, las costumbres, las creencias, los ritos y la superstición.

Si algo distancia a Gramajo de sus contemporáneos de la pintura costumbrista, en donde se lo ha encasillado, es el logro de la articulación de un código visual, que sin dejar de usar todos los elementos que le eran constitutivos de su experiencia vital, como los que se manifiestan con pausas, acentos, silencios y síntesis nuevas, lo ubica en un espacio particular en la pintura argentina.

Si se quiere ver, en el particular espacio con un acento primitivista que arma Gramajo con un ahorro de ilusionismo, existe un vacío mudo que aparece en obras como *Las vendedoras de calabazas*, o el paisano a caballo visto de espaldas de *Los contrabandistas*. Ambas obras están plenas de un simbolismo resuelto en el lenguaje plástico del laconismo en donde nada necesitaría explicarse luego de esa mirada sensible sobre ese mundo tan propio y singular.

Suponemos que en la plenitud de su producción pictórica, Gramajo había tenido una amplia información académica, ya que el ejercicio de la docencia en la Cátedra de Dibujo, le proporcionaba acercamientos a lo que se producía y debatía en círculos afines. Estaba inmerso en el clima renovador y revolucionario de los pintores que provenían de Europa, tanto los que se mantenían en los márgenes clásicos, el joven Spilimbergo o el ya maduro y americanizado Sívori como en los emergentes y revolucionarios Del Prete, Xul Solar, y otros que luego fueron seguidos por las Vanguardias del '40.

¿Cómo actuaban estas pulsiones, por momentos tan irreconciliables en su espíritu? ¿Es posible ver en él, a través de su producción la hegemonía del reservorio anímico e intelectual acuñado por la fuerza de lo telúrico? Creemos que hay una respuesta afirmativa, y que es la que le confiere una dimensión especial a su lenguaje plástico. Es posible también que ello, la oposición entre concepciones tan opuestas, sea el origen de cierta distorsión. A veces extraña en sus representaciones que hayan despreciado su mundo visual a los ojos de una crítica muy aferrada a los preceptos académicos. Así, "su mundo" visual debemos considerarlo en fusión con su espacio y color, no el espacio dimensional al que estamos acostumbrados sino en el concepto tan esencial del terreno pictórico de "espacio atmosférico" y su manifestación como color-luz.

Esa vivencia internalizada de la diafanidad de la atmósfera, que pareciera no interferir en la percepción tonal, que no se percibe como agente atenuante de la potencialidad del color y que no se pliega a recomendaciones, es "su marca de fábrica". Es también su posición independiente respecto de los dictados de su época y un valor intrínseco agregado en clave plástica, cuanto más rotundo por que nace de la memoria emocional.

Su tiempo, el de los 30 y los 40, privilegió los valores racionales e intelectuales que se desplegaban en los signos y grafías de Xul, en los apoyos del científicismo visibilista de las vanguardias europeas con el trasfondo de la escuela gestáltica y con la acogida benevolente de las elites intelectuales. Gramajo no era el hombre de la moda, su obra era recoleta, mordía

en el dolor humano del habitante oscuro de la tierra, y él tenía una convicción acerca del papel redentorista que podía cumplir. Las declaraciones sobre sí mismo que tenemos por auténticas recogidas por Francisco Romeo Grasso nos dice:

“He deseado alguna vez pintar asuntos alegres, [...] pero nada alegre existe en mi pueblo” [...] hasta el carnaval que destila colorido brillante [...] termina en escenas de sangre y muerte. [...] La degradación de sus espíritus se refleja en mi pintura, que trasciende el dolor argentino del momento, [...] un dolor que a sus ojos”.

Consideremos estas declaraciones realizadas a la distancia y hechas desde el recuerdo, desde la añoranza que parecían potenciar su dolor, y tendremos una nueva clave para comprender su color y la fuerza expresiva de su síntesis rotunda en la forma y el contorno, actuando en dirección del impacto visual más simple y claro que en un sentido informativo más complejo.

La primera inquisición sobre el color nos informa que este método sintético de la forma, tenía su correlato en el uso del tono sin atenuaciones donde, medias tintas y pasajes parecen obviados, hasta apelar en algunas producciones a una violencia de los matices, de por sí expresiva, sobre los contrastes sociales de su tierra. Una dialéctica de simpleza y complejidad es un rasgo dominante en el conjunto de su obra y las oposiciones que pueden ser tomadas como simples, se vuelven complejas en el entramado de su significación.

Veamos como apela a una presentación plana, una confrontación de frente y de perfil en lo formal señalaría un extrañamiento en el sentido. Pero tan pronto se entra en su enigmático mundo, nos damos cuenta que se refiere al especial mutismo de su gente, a su no comprendido sentir y algo similar parece alentar en el empleo de los tonos. No hay un orden categorial como lo entendemos en algunos mensajes pictóricos contemporáneos. En muchas de sus obras, rojos y azules se entrecruzan en claves muy potentes dinamizando una superficie formalmente estática como vemos en *Las vendedoras de calabazas*.<sup>37</sup> Esta oposición entre lo sabido y lo enigmático, entre lo costumbrista popular colectivo y lo recóndito individual a través de las confrontaciones tonales recibe una nueva dimensión expresiva.

Nunca en pintura podemos referirnos a totalidades, pero en las que tocan expresiones límites de la vida como en *El responso* o también *Día. De Difuntos*,<sup>38</sup> un examen detenido nos refiere primero a la situación con ese habitual planismo, casi un rebatimiento en el plano de elementos formales claramente dispuestos en escalera ascendente en síntesis espacial, negando el espacio tridimensional. Esta fórmula de pretura, que remite inmediatamente a algunos primitivos italianos, indudablemente conocido por el autor, significa ese temer ante

<sup>37</sup> *Las vendedoras de calabazas*. Óleo propiedad de la Familia Gramajo. Reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 27. Catálogo de Galería del Buen Ayre, 1981. Martínez Retrospectiva.

<sup>38</sup> *Día. de Difuntos*. Óleo, 18 x 24 cm., Anatuya, Santiago del Estero, 1946. Reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 36.

la muerte, compartir un dolor con una cercanía corporal que nos parece ser casi universal. Ese sobrecogimiento ante la muerte es algo sobreentendido, diríamos que acá “se hace obra”.

Luego, ¿cómo no considerar la visión del retraimiento expresada en la totalidad de los circunstantes, que nos niegan su invitación en su pertinaz postura de espaldas al espectador? Se nos ocurre inmediatamente confrontar con *El enterramiento en Ornans* de Courbet. En su obra, están todos de alguna manera comprometidos para bien o para mal, nos invitan a la sacralidad y a la desacralidad del momento, en un despliegue de friso abierto, desde donde podemos recomponer y aún multiplicar el sentido de la inédita visión propuesta. Gramajo parece hallarse en la vereda opuesta a la verificación de un suceso de similar trascendencia.

Sus participantes vueltos de espalda, agrupados formalmente yuxtapuestos en una vibrante paleta de rojos, azules y amarillos, expresan el dolor en la confrontación tonal y no en la mera descripción de sus actitudes. Toda la acción se cierra dentro de los límites icónicos del altar vuelto a los circunstantes, y solo para ellos está reservado el misterio de sus rostros, no nos pertenece.

Al opuesto de este hermetismo formal, los rojos y encarnados de chales y ponchos, van enlazando en un rosario de manchas de izquierda a derecha en ligerísima subida para rematar su fuerza en la cúspide triangular del retablo que preside el conjunto. Más reprimidos los azules encierran el todo y con su frío cerco restablecen el sentido originario, que sin duda, era esa apelación continua y repetida del drama existencial que se manifiesta en su obra. No menos complejo es el enlace que formula con los tres puntos más altos de la paleta: los amarillos van desde la zona inferior en el poncho del hombre y llegan al oro del altar a través de la intermediación de la casulla del oficiante para reposar finalmente en la imagen del extremo superior izquierdo. Mientras lo sacro, como conviene a su naturaleza, se sostiene en la frontalidad inalterada, en la firmeza de la simetría y en el trazado ortogonal subyacente. Gramajo le confiere a la vida de sus paisanos un papel trascendente en su pintura, la dinámica social traducida al color.

Se vio la obra de este artista como costumbrista y también como regionalista, desoyendo su llamado antes que nada social con su persistente mirada antropológica. No hay duda que una vez asimilada su pintura a la corriente nacionalista de la época, nada hizo él para desprenderse de ese señalamiento, porque según sus propios designios de su vida recoleta, en clave menor puede decirse, no lo empujó a buscar un mayor protagonismo en el campo de la plástica y desprenderse de banderías que le eran en ciertos aspectos ajenas. Todos los datos que tenemos de su vida concuerdan con esa atmósfera que campea sutil sobre su obra., la de la humildad de su pueblo, que es la de su existencia misma.

Otro rasgo muy marcado e insistente de su interpretación lo constituye el mutismo que imprime a todos sus protagonistas. Si bien ya fue comentado en sus obras más pequeñas en sentido de despliegue visual, se entiende que es en las grandes obras de reunión popular donde este sesgo adquiere un valor peculiar. Cada participante parece envuelto en su propio manto de preocupaciones, encerrados en sus pensamientos, nadie parece dirigirse a nadie, a tal punto que si quisiéramos podríamos aislarlos y se constituirían ellos en protagonistas por

sí solos sin ayuda del entorno. Así el hombre que se apoya en su asno, la mujer frente a su venta de frutos y tortillas, la portadora del atado de leño, figura central que desde el punto de vista tradicional compositivo juega el papel de pivote, de sostén del cuadro. Hasta tal punto puede repetirse este ejercicio, que la descripción de la mesa de *La Fiesta de Simoca*, por así decirlo, nos recuerda una naturaleza muerta en el más puro sentido del término.

La idea de combinar el friso o el sistema lineal de la predela, que se puede asimilar a la lectura clara y ordenada con el otro método, el de saturación, es una solución inédita que no veremos en otros artistas del panorama plástico de ese momento, ni a posteriori, pero que recuerda a las soluciones que encontró, mucho después, Diego Ribera en sus frescos del Palacio Nacional de Méjico.

En la imagen *Por mis pueblos*<sup>39</sup> es muy fuerte esta dialéctica de la compañía y el mutismo, esta ausencia comunicativa parece ser la esencia misma de la imagen. ¿Por qué están reunidos? Al contemplador inadvertido o inocente nada le parece explicativo de esta reunión, reunión que es convocante por la sola presencia misma del mate, símbolo de lo más propio del criollo en cuanto haya algo por compartir. Un quietismo que incluye la silueta del can que envuelve la imagen, pero observamos que cuanto más simple parece la descripción, si así solo quisiéramos leerla, mas hermética se nos hace en su simplicidad; falta de gestos, ausencia de miradas, la confrontación muy frecuente en la obra del artista de perfiles y frontalidades netos, si hay un drama debemos verlo interiorizado, nadie parece dirigirse a nadie.

Nuestra opinión es que no se debe a la falta de recursos plásticos, como tampoco parece que no se completa su exégesis si sólo se lo cataloga como costumbrista, o como una figura de un cierto sesgo nacionalista, en un momento político en que los debates y antinomias no dejaban espacio para valorizar lo original en un artista solitario, como parece sugerir el estudio de su vida y el desenvolvimiento de su vocación.

Desentrañar la imagen de Gramajo, exige comprender el código particular que se instaura en su obra. El mate se convierte así en la clave del significado "fiesta". Es la cosmovisión del hombre la que nos dará la clave para abrir sus silencios. Y es, el espacio en el que se resume su mensaje el primer elemento constitutivo de sus obras. Neto, transparente, vacío o atiborrado, el espacio original de sus vivencias se nos da siempre como drama cerrado prieto, en el que algunos escasos signos conocidos potencian la comunicación.

En Gramajo la intencionalidad superaba al signo, cuando no se debía a convencionalismos o compromisos respecto de sus comitentes. Es por esto que sus pequeñas obras desprovistas de esa visualidad exuberante que aparece por ejemplo en *La Navidad en el norte* o en *Carnaval Norteño* o *La feria de Simoca* pueden abrirnos un camino mas claro para llegar a la esencia de su mensaje.

Hay una obra que es un ejemplo en este aspecto, *El contrabandista*.<sup>40</sup> Este personaje cuya simetría marca el eje vertical que domina la figura y toda la obra, escinde el horizonte soli-

<sup>39</sup> *Por mis pueblos*. Óleo. Reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 45

<sup>40</sup> *El contrabandista*. Óleo. Reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 28.

tario, desértico, bajo y despojado, en el que otras figuras igualmente estáticas que la dominante central dan la espalda al contemplador, introduciendo el elemento misterioso. El secreto que rodea a lo prohibido, a la trasgresión, coinciden así con la síntesis icónica del mensaje visual y de su contenido, distancia, soledad, cautela, ocultamiento, huida. Desde una apreciación plástica, resalta la voluntad de expresarse con la mayor economía de medios, reducción máxima en todos los elementos expuestos, el apero, el poncho, aplanados, la síntesis del escorzo en el volumen del caballo adquieren al mismo tiempo una gran claridad visual que redundan en beneficio del color alto y cálido. Que el artista no desconocía los elementos compositivos se ve en el limitado y mínimo equilibrio que busca con la escasa y apenas anunciada rama de árbol en el ángulo superior, que juega en diagonal con la dinámica figura del perro del primer plano en el ángulo inferior.

Pero atento a que su intención al pintar era resaltar el drama de su pueblo, vemos que en la obra comentada esa actividad ilícita está integrada al drama rural de su pueblo que es el de la supervivencia. Por lo tanto subordina los valores plásticos en beneficio de los valores de significado, no por ser éstos incompatibles, sino que eleva la trasgresión en lo plástico, establecido a un valor icónico, para convertirla en una asociación inefable con la trasgresión de la acción narrada, en una compleja red de sistema narrativo.

Estamos ante la pluralidad de los lenguajes de una cultura o la presencia de varias culturas en un conjunto de relaciones sociales que terminan por englobarse en un estado-nación, que delimita sus fronteras políticas por las que se desarrollan los intercambios comerciales del contrabandista.

Nos proponemos seguir la presencia de lo indígena y lo hispánico, en diversas obras de Gramajo, reconstruyendo la “nación etnográfica” o “Eurindia” teniendo en cuenta que “Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbres muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos”.<sup>41</sup>

En la obra de Gramajo, las fiestas, las celebraciones y tipologías del norte se convertirán en “edad dorada” del pasado. Este tópico expresa la nostalgia frente a un mundo marginal en relación a la modernidad, y construye un espacio simbólico del “interior y del campo” frente a la “ciudad” opuestos sólo en los géneros discursivos. La mirada de Gramajo produce un paisaje, tanto natural como social, en el que no hay lugar para la escisión del hombre con la naturaleza, resultando una narrativa utópica.

Acompañará a Gramajo la idea que la religión armoniza las acciones humanas con un orden cósmico y proyecta imágenes en sus obras que lo torna reversible y recuperable, y lo reintegra mediante el artificio de la creación. Así en *Hábito de la Virgen del Valle*<sup>42</sup> tendremos una diferente versión de la Virgen María, venerada y entronizada en la Catedral de Catamarca.

<sup>41</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Bs. As., Nueva Visión, 1988, p. 59. imprescindible para la comprensión del período.

“Según la información jurada (o jurídica) de 1764 sobre los orígenes y prodigios de Nuestra Señora del Valle, un indio al servicio de Manuel de Salazar, que en un atardecer de 1619 o 1620, a unos siete kilómetros al norte del sitio donde años más tarde se fundaría la actual capital de la provincia (Catamarca), tratando de recoger su majadita de cabras u ovejas para llevarla devuelta a los apriscos, vio pasar un reducido grupo de indiecitas, que se dirigían silenciosamente hacia la montaña llevando flores y unas lamparitas listas para ser encendidas, intentó seguirla por medio de los garabatos y las greñas, pero en vista de lo avanzado de la hora decidió regresar al día siguiente y seguir su rastro. Lo hizo así y descubrió que el trillado sendero llegaba hasta el pie de un senderito, desde donde podía advertirse la entrada a una gruta de una altura aproximada de siete metros. Ascendió trabajosamente y pasmado de admiración descubrió que en el fondo de la gruta había una imagen de la Santísima Virgen María. Era pequeña, de rostro moreno; tenía las manos juntas en actitud de orar. Cerca de la imagen había muchas candilejas apagadas y muchas flores del aire, otras de doradas retama y fragantes capullos de corpus”.<sup>43</sup>

Lo hispano católico estaba dado por un carácter transculturalizado de la imagen, en tanto la Virgen como expresión cultural y religiosa, corresponde al ámbito europeo y a las estrategias de evangelización. Lo indígena está dado por el color moreno del rostro y las manos, por la presencia en el manto de motivos florales que nos remiten a la fertilidad de la madre tierra y por la propia tradición donde son un grupo de indiecitas las que encuentran la imagen.

En esta versión, *Hábito de la Virgen del Valle*, se registra el día de la comunión de su hija Nieves en una obra de grandes dimensiones (obra en poder de la familia). Esta imagen presenta todos los requisitos formales del hábito original de la Virgen, el cual está realizado en seda y había sido decorado por Gramajo para la ceremonia sacramental de la comunión. Esta temática de la devoción mariana será reiterada por este autor recuperando los personajes de las promesantes, en las fiestas, etc.

La obra *La confesión*,<sup>44</sup> resalta por su composición el carácter secreto del sacramento, tanto el sacerdote como la mujer que se confiesa ocultan al espectador sus rostros. En el caso del sacerdote, más de la mitad de su cuerpo esta tapado por una especie de cortinado amarillo. La mujer, en cambio, está totalmente cubierta por una túnica que la envuelve en ropajes secretos y en pudor.

Si con *La Confesión* nos encontramos con prácticas católicas, lo indígena se expresa en el uso de colores, como por ejemplo el amarillo que tiene una fuerte impronta andina. Los colores habían sido en la pintura hispano colonial expresión de las tradiciones de las cultu-

<sup>42</sup> *Hábito de la Virgen del Valle ó La Comunión de Nieves Gramajo*. Óleo, San Isidro, 1933. Familia Gramajo. Reproducida en Ramón Alberto Pérez. Obra citada, lámina 43.

<sup>43</sup> Cayetano Bruno, *La Virgen Madre de Dios en la Historia Argentina*, Córdoba, 1997, p-87

<sup>44</sup> *La confesión*. Óleo, reproducido por Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 39.

ras originarias y hasta incluso de manifestaciones de resistencia al conquistador. Rituales y festividades serán siempre objeto de la curiosidad y del relato de testigos:

“Conjunto gracioso forman aquellos trajes blancos, encarnados, celestes y amarillos de las mujeres, las cintas ondulantes y las alfombras vistosas que les sirven de manta sobre las ancas de las cabalgaduras. Así vemos como el amarillo, el celeste y el rojo que encontramos en las vestimentas de las mujeres aparecen en la coloración del confesionario”.<sup>45</sup>

*La Misa*<sup>46</sup> nos presenta un interesante desafío interpretativo, la obra es anterior al Concilio Vaticano II, consecuentemente el sacerdote debía oficiar de espaldas a la comunidad de creyentes y frente al altar contra el ábside de la iglesia. Sin embargo, la composición de Gramajo nos presenta un altar que está sobre un estrado, y al sacerdote de perfil a los que asisten a la misa. ¿Nos encontramos frente a un recurso estilístico o compositivo? ¿Lo que se propuso Gramajo fue destacar los componentes centrales del altar: candeleros, atril con la Biblia y los ramos de flores, como ofrendas a las imágenes devocionales; es decir, tuvo un fin didáctico? O por el contrario, en la región y por sus propias tradiciones sagradas ¿era necesario representar al sacerdote de frente o perfil? Si tenemos en cuenta que las culturas originarias no habían desarrollado una “religión del templo” sino del espacio sagrado o las huacas. Conviene aclarar que la palabra “dacha” o “guaca” se refería tanto al ídolo [...] como al lugar donde se desarrollaban los rituales ó prácticas religiosas. Huanta [...] era un monolito labrado en oro clavado en el suelo y que [...] cumplía funciones, la de Huaca tutelar de la aldea o protectora de los campos de cultivo.<sup>47</sup>

Las huacas formaban parte de la propia naturaleza, entonces lo cultural tradicional, no había llegado a desarrollar una casta sacerdotal y a divorciar a esta del resto de la comunidad. Nuevamente se destaca el color amarillo, tanto una parte de la vestimenta del sacerdote, como en la base de los candeleros y en los pañuelos de algunas mujeres que asisten a la misa. Es sintomático que el amarillo esté presente en las vestimentas tanto del sacerdote como de las mujeres. Siendo ellas las “transmisoras de la cultura” en la infancia de los hijos, la simultaneidad de los colores puede simbolizar la comunidad de ideas entre sacerdote y las “educadoras” de los niños. Por otra parte en las culturas del norte, que habían quedado subordinadas al Imperio Incaico en la segunda mitad del siglo xv, el color amarillo rendía culto al sol.

La obra *Día de Difuntos* se desarrolla en un cementerio, allí se destaca en forma recostada una oscura cruz. Presenciamos además el lamento de un grupo de hombres frente a la tumba del difunto mientras dos mujeres con los rostros totalmente cubiertos, que se ubican

<sup>45</sup> Joaquín V. González, *Mis Montañas*, Bs. As., Kapelusz, 1965, p. 15.

<sup>46</sup> *La Misa*. Óleo reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 37.

<sup>47</sup> José Pérez Gollán, obra citada, p. 238.

en los extremos del cuadro, una de espaldas al espectador y la otra de perfil con un niño en los brazos conforman un ritual fúnebre en el que se recuerda al difunto. Uno de los hombres, de pie hacia la izquierda del cuadro, está leyendo las páginas de un libro, su hoja está en blanco y solo una suposición basada en la presencia de la cruz, nos permite pensar que se trata de la Biblia.

Para el cristianismo el destino del cadáver constituye un inconveniente, debido a su creencia en la resurrección de los muertos, por eso era importante el campo santo (espacio sagrado) como ámbito consagrado para los entierros. Para la iglesia era necesario despojar a las ceremonias fúnebres de todo rastro pagano. El insepulto tenía su alma condenada a vagar en una especie de limbo entre los vivos y los muertos, no tener cristiana sepultura era condenar al difunto a los dominios del mal y del demonio por toda la eternidad. La cruz, y en general toda ceremonia fúnebre de una cultura, señala la separación del mundo de los vivos respecto del mundo de los muertos en un ritual símbolo de la partida definitiva del difunto.

Inscritos en la misma temática se encuentran en las ilustraciones que Gramajo realiza en la publicación ferroviaria *Riel y Fomento* para los artículos de Julio Aramburu Lujan *Los ritos de la Muerte* y Blas Lujan *Costumbres Norteñas: la oración*. El texto que inspira al autor relata:

“Hay una quietud de recogimiento piadoso y teatral. Los paisanos invocan en voz baja y las mujeres adustas sollozan y suspiran tristemente”.

Para encarar la dimensión fúnebre de su temática, su lenguaje plástico se enriquece con elementos sutiles y entrañables de la cultura del norte. La parquedad expresiva de su gente opuesta a la brillantez cromática de las vestimentas festivas. Otras veces el color visceral, expresado ya sea por actitudes quedas y comprimidas o por un desenfreno dionisiaco, se expresa en la sencilla alegría de los lugareños registrada en una fiesta campestre adornada de luces y abalorios. La parquedad expresada en una triste síntesis lineal de los rostros y en las tonalidades que van del gris al negro, además de un cromatismo no tan exuberante como en otras obras, pero de todas formas relevante. Esto se focaliza en los textiles y ofrendas al difunto cuya densidad sostiene la composición, deslizándose hacia el horizonte elevado del paisaje.

En la misma publicación periódica de los Ferrocarriles Nacionales, ilustra por medio de grabados, los relatos *La Promesa: Costumbres Norteñas* y *La Procesión del Encuentro*.<sup>48</sup> En el primer grabado nos encontramos con la apropiación de las cualidades milagreras del Cristo, que representado en un pequeño cuadro es llevado en procesión por un nutrido grupo de mujeres y unos pocos hombres. La dimensión indígena se revela no solo en los rasgos faciales y sus tonalidades morenas, sino también en el uso de ponchos, mantas y en la presencia de una quena y de un bombo (posible influencia de la presencia de población afro). Como lo afirma Blas Luján sobre estas obras en dicha publicación ferroviaria.

<sup>48</sup> Riel y Fomento N° 23, Bs. As., 1924. texto Ricardo Gutiérrez. p 41.

“El sol brilla como un disco de oro, cuando la procesión se inicia. Delante marcha el hombre más viejo, llevando al magro cuerpo del Redentor. Junto a él, la “dueña del santo”. Más atrás los músicos, formando la típica orquesta con un bombo y dos flautas de caña semejantes a la quena”.<sup>49</sup>

El grabado del relato *La procesión de encuentro* es acompañado por un epígrafe que dice “Al santo negro, llevándolo en andas los promesantes trajeados con singulares atavíos y abigarrados gorros de papel”.<sup>50</sup> Hacia el frente, se destacan tres indígenas lujosamente ataviados con mantas, tocados, pectorales y collares. Portan una caña adornada con globos de papel y largas cintas, mientras hacia el fondo acompañan a los promesantes, mujeres y niños. *La procesión del encuentro*,<sup>51</sup> que constituye un momento de *Fiesta del Niño Alcalde*, es una clara manifestación de sincretismo cultural y en cierta forma del equilibrio entre los valores originarios y los valores impuestos por el conquistador. Ricardo Gutierrez describe el momento del encuentro y dice:

“después de los saludos de práctica y cumplido el homenaje del santo negro al señor ‘alcalde’, las dos procesiones se unen adoptando el mismo vínculo simbólico continuando su viaje como una sola entre el entusiasmo del gentío, dentro del corazón su preferencia hasta que el atardecer regresa, depositando reverentemente en sus respectivos altares a las dos imágenes”.<sup>52</sup>

En esta configuración visual se entiende aquel que además de su inmediato reconocimiento, se encuentra en tal interrelación con sus vecinos en el espacio circundante que atrae, incluye o envuelve al contemplador haciéndolo participar porque compone una naturaleza posible no extrañada. Esto presupone una familiaridad, un saber previo de lo que se trata, un festejo de reencuentro

Por lo expuesto debemos preguntarnos, ¿Fue la obra de Gramajo valorada en el lenguaje formal del estilo? Los signos icónicos de los que se vale el lenguaje visual no tienen la rotundez de los signos del lenguaje oral pero pueden recuperar su potencialidad expresiva y al ser releídos y estructurados en nuevos tiempos históricos encontrando nuevas significaciones.

¿Es éste el caso de Gramajo? Hoy podría poseer un nuevo valor social y comunicacional. Puede decirse un valor agregado al que en su propio tiempo se le reconoció en sus formas plásticas, se acrecienta en nuestra época por el valor intrínseco del tono antropológico y sociológico que alentaba en cada una de sus producciones.

<sup>49</sup> Riel y Fomento N° 21 Bs. As., 1924 texto Ricardo Gutierrez. p. 45.

<sup>50</sup> Blas Lujan en Riel y Fomento N° 23, Bs. As., 1924. p.73.

<sup>51</sup> *La Procesión del Encuentro* en Riel y Fomento N° 23, Bs. As., 1924 p. 41.

<sup>52</sup> Texto de Ricardo Gutierrez, Riel y Fomento N°23 Buenos Aires 1924 p.41.

Toda vez que se vuelve sobre el campo cultural y sobre la obra de Gramajo, se trasunta la no escondida oposición entre las corrientes tradicionalistas, folklóricas, nacionalistas, indigenistas, regionalistas defensoras de un cierto ser nacional y las fuerzas muy potentes de la época en el arte que sostenían una visión eurocentrista, también llamadas vanguardias.

Así la obra de este artista es vista o leída como una bandera de las fuerzas telúricas, una valorización de lo autóctono, y si volvemos sobre su trayecto temporal, 1918-1950, observamos que fue sostenido como estandarte por figuras como Lugones y Ricardo Rojas.<sup>53</sup>

Ahora bien, parecen dos conceptos irreconciliables afirmar por un lado lo indisoluble relación del artista con su obra y por el otro sostener siempre abierta la posibilidad de considerar nuevas de comprensión, para poder ampliar el círculo hermenéutico. La propuesta entonces se basa en la superación de lo temporal, idea sugerida por la propia iconografía de Gramajo. A partir de la abundante bibliografía sobre el autor, un concepto aparece sobrevolando sus representaciones con calidad de vigencia siempre en presente: la abstracción de sus seres humanos.

Cierta calidad que los acerca al mundo invariable de los íconos bizantinos, aun cuando esa primera lectura del signo primario los coloque en situaciones, costumbres o celebraciones por todos conocidos en esta parte de América. No deja de sorprender al contemplarlos, una cierta fijeza, una estaticidad o rigidez en la cual los sentimientos han quedado aprisionados, pero como inexpressivos sino como una carga potente, metida en un cofre que hay que abrir.

Si seguimos esta línea de pensamiento, podemos dejar de lado la valoración basada en los logros usados por la crítica académica. En particular los relacionados con la idea de progreso, madurez o culminación de la producción artística de un determinado sujeto en tanto se relacionan con un cierto lenguaje plástico y ensayar a cambio una valoración que se apoyara sobre los estados emocionales, el recuerdo, y la vivencia. Allí estarán a nuestro juicio la verdadera potencia de su mensaje que sobrepasa con holgura a su capacidad plástica.

Hecha esta aclaración podría argumentarse que se corre el riesgo de volver a la valoración documentalista que recibió su producción, volver a la anécdota, al folklorismo. En suma, con todo lo que ello supone como visión cerrada y provinciana, no es tarea fácil separar la paja del trigo, porque mucho de su producción se vio entorpecido por cierto facilismo de la anécdota, de la añoranza y de la carga de un pasado difícil de superar. Pero siempre que tomamos la obra conjunta de un creador, se afronta el riesgo de querer subsumirla en una totalidad significativa. Esto es lo que se debe superar. Al seleccionar unas obras que sigan esta línea de apreciación, nos dará con mayor justeza el carácter peculiar de su iconografía sin detenernos en su carga descriptiva, o en su valor documental, aun cuando ello no sea descartado para otras indagaciones. Esta selección se impone el objetivo de acercarnos todo lo posible a esas fuerzas que potencian su obra: el indigenismo, el mestizo, las fuerzas internas, las creencias, la fe y las supersticiones religiosas que revalorizaba el artista. Según sus propias palabras, el temor a la falta, que él anotaba como troncales en la vida del hombre.

<sup>53</sup> Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina Moderna*, Bs. As., Siglo XXI, 2002, pp. 54 a 77.

## IDENTIDADES SOCIALES Y PRÁCTICAS CULTURALES EN LA OBRA DE GRAMAJO GUTIÉRREZ

Hemos homologado la “libreta del antropólogo” a los dibujos y pinturas de paisajes y escenas del noroeste de Gramajo. Pensados como herramientas del registro etnográfico nos revelan los tipos sociales, las formas de trabajo, las prácticas culturales y las tradiciones de múltiples comunidades ajenas a la modernidad donde los elementos modernos son fragmentos trasplantados sobre un mundo tradicional.

El noroeste fue la región de mayor densidad demográfica indígena, cuyas culturas originarias más allá de sus formas de resistencia, quedaron subsumidas en la economía de los conquistadores a través de la encomienda, la mita y el yanaconazgo. En la época colonial había sido el centro de la dominación española y fue quedando progresivamente relegado y postergado en sus posibilidades de desarrollo.

Durante los siglos coloniales, la explotación minera en el Cerro Rico de Potosí, el desarrollo de la tejeduría doméstica, los primeros ingenios y los obrajes, fueron imponiendo regulaciones de trabajo para disponer de un excedente de la producción que beneficiaba a la corona así como también a los encomenderos, propietarios de tierra y controladores de la mano de obra.

Mientras en Salta predominaba la gran propiedad y ello le permitía a la aristocracia salteña dominar sobre todo un sector social, que Halperín Donghi denomina plebe indígena y mestiza, en Tucumán una mayor distribución de la propiedad de la tierra determinó que el dominio sobre los pobladores campesinos se impusiese desde las redes del comercio. El capital comercial dominaba al productor mediante periódicos adelantos de dinero para la puesta efectiva del proceso doméstico de producción. Entre estos dos extremos de organización socioeconómica, ciudades como Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja eran marginales en relación a la ruta general de comercio.

Casi toda la economía norteña giraba en torno al Potosí y la pérdida del Alto Perú en la primera década revolucionaria acentuó el proceso de desestructuración de las relaciones económicas y sociales. Esta ausencia de trabajo, hizo de las montoneras de Facundo, el Chacho y Felipe Varela una particular forma de subsistencia durante gran parte del siglo XIX.

La decadencia del norte era observable en la lectura de los tres primeros censos nacionales, en 186 su presencia era con 499.871 y un 27% del total, hacia 1914, con excepción de Tucumán era una región expulsadota de población, contenía ya sólo el 10% del total nacional.<sup>54</sup> Con el desarrollo de la economía agroexportadora, sólo Tucumán pudo definir una forma dinámica de inserción en el mercado interno mediante la producción de azúcar. Es la época de los numerosos y grandes ingenios como fuente de trabajo. En los últimos decenios del siglo XIX, el azúcar tucumano fue el eje de la actividad económica del noroeste. Los trabajadores, que en forma definitiva o solo en los meses de la zafra, se radicaban en los inge-

<sup>54</sup> Armando Raúl Bazán, *El Noroeste y la Argentina Contemporánea (1853-1992)*, Bs. As., Plus Ultra, 1992, p. 338.

nios, colonias, o lotes, tenían un origen muy heterogéneo. Como se ha dicho, indígenas chaqueños cazadores recolectores [...] trabajadores mestizos con diversos grados de experiencia en trabajo asalariado, arrendatarios y minifundistas de Santiago del Estero, Catamarca, el Valle Calchaquí y de la Quebrada de Humahuaca, coyas de la Puna Argentina y de Bolivia, chiriguanos del Chaco Boreal, etc.”<sup>55</sup>

Encontramos un heterogéneo mundo del trabajo, formado por los trabajadores criollos de diversa procedencia étnica y regional. Estos “obreros de la tierra” eran los herederos de la barbarie tipificada por Sarmiento, en todo caso formaban parte de un entramado de relaciones sociales y culturales totalmente alejado del paradigma positivista del progreso, fuente de modernidad, de razón y civilización. La herencia hispana e indígena era lo desdeñable, lo que debía ser erradicado o por lo menos ocultado. La Argentina del ‘80 comenzará a convertirse en un país de invisibles: los indígenas, los negros, los mestizos. El puerto miraba hacia afuera, se valorizaba al trabajador inmigrante y se descalificaba al criollo.

Recién a principios del siglo xx, el sector reformador de la elite entre los que se encontraba Joaquín V. González quien envía la realización de un proyecto de Código Nacional del Trabajo encarado por Juan Bialek-Massé. Este informe registrará indeleblemente la presencia del trabajador del interior, los trabajadores de los cañaverales, de los obrajes, de los algodones, de las empresas madereras, de las tejedurías, afirmando:

“De otro lado el obrero criollo, menospreciado, tildado de incapaz, se ve como un paria en su tierra, trabajando más, haciendo trabajos en los que es irremplazable, y percibiendo un salario como para no morir, y sufre que en un mismo trabajo se le de un jornal inferior, porque es criollo, a pesar de su superior inteligencia, de su sobriedad y su adaptación al medio, que le permite desarrollar energías extraordinarias y demostrar resistencias increíbles”<sup>56</sup>.

Cuando el trabajador criollo comienza a tornarse visible en el lenguaje literario en trabajos como *Mis Montañas* de Joaquín V. González, tendremos también en el lenguaje icónico de Gramajo el rescate de estos pueblos postergados. Los personajes de sus obras aparecen como tallados en la oscura corteza del algarrobo y revestida su tez indígena o mestiza por las mantas y ponchos de los telares del NOA. Cabría preguntarse entonces quiénes son los protagonistas de casi la totalidad de la producción plástica de Gramajo Gutiérrez. Son los trabajadores de nuestro noroeste a los que Lugones alude en su destacada nota ¿Existen aun los personajes de sus cuadros? En esta entrevista Gramajo afirma:

<sup>55</sup> Daniel Campi, “Economía y Sociedad en las provincias del Norte” en Lobato, Mirta, *El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916*, Bs. As., Editorial Sudamericana, 2000, p. 113.

<sup>56</sup> Juan Bialek Masse, *Informe sobre el estado de las clases obreras a comienzos del siglo*, Bs. As., Centro Editor de América Latina – Biblioteca Política Argentina, 1985, p. 11.

“Existen, pero más dolientes y lacerados que antes. Parecen señalados por la mano de la desgracia para que yo pinte sus angustias y vierta su dolor en las pinceladas. Con la desesperación que ellos resumían en mi corazón, abandoné el pueblo. Nunca debían oscurecerse los recuerdos. Era una pesadumbre que llevaba dentro y que buscaba expansión en el arte”.<sup>57</sup>

Sus sentimientos lo hacen portador de un programa iconográfico, producir imágenes de los trabajadores que podían ser descubiertos camino al trabajo, o en el mismo lugar de la labor, en el momento del descanso y en la fiesta. Explícitamente en sus rostros adustos, curtidos, sufridos y morenos. Gramajo al respecto afirma:

“Pinto para los hombres de sentimiento, para los que aman la vida, para los que se amargan con sus tristezas, para los que quieren liberar de su condenación a los condenados, iluminar en sus tinieblas a los envilecidos, salvar de la pendiente de la muerte a los que viven enceguecidos y enfermos”.<sup>58</sup>

Gramajo interpela a sus espectadores, les recuerda un mundo del que los habitantes de la gran ciudad se han olvidado. Nos dice que la Argentina no es solamente la cosmopolita Buenos Aires sino que hay todo un mundo tierra adentro que el porteño ha olvidado y ese mundo es la verdadera “esencia” de la Nación.

Veamos como Gramajo rescata plásticamente a los “olvidados de la tierra”. En *La despedida del hijo*<sup>59</sup> nos pone frente a un drama social que fue moneda cotidiana en las zonas rurales y pueblos del interior. Al hijo abrazándose emotivamente con su madre al momento de partir a otras geografías en busca del trabajo que no hay en su terruño. La lamentación y las miradas que se nos oculta instala la cuota de “quietud” del hombre del interior. El caballo como componente signíco central del conjunto de la composición, subraya el significado de la partida. El caballo es el medio de locomoción que lo ha de llevar a territorios donde hay oferta de trabajo, en la región, Tucumán se había constituido en polo de desarrollo y destino de las migraciones permanentes y estacionales, en 1914, vivía en él casi la mitad de los habitantes de la región.

*Roque el tabaquero*<sup>60</sup> es la mirada de un trabajador del interior que nos interpela, sin medias tintas, hablándonos de su esforzado trajinar. Es la “mirada de la tierra”. Es esta en realidad la que nos interroga a través del rostro de uno de sus hijos. Parece estar diciéndonos que “ellos existen”, que “ellos están”, que no podremos olvidarlos, hasta se diría que ellos son el verdadero rostro de la Argentina. Ellos no descendieron de los barcos sino que nacieron en la tierra, no son Europa sino América. Están para que recordemos la importancia de

<sup>57</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920, (A.F.G.).

<sup>58</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920, (A.F.G.).

<sup>59</sup> *La despedida del hijo*. Óleo, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 40.

<sup>60</sup> *Roque el tabaquero*. Óleo, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 30.

situarnos culturalmente en América y convertirnos en hijos de esta tierra. Es la “descripción densa” de Geertz llevada a su máxima potencialidad, rostro moreno, tabaco, poncho, sombrero y un fondo de horizonte bajo en el que se recuestan unos ranchitos con techumbre de pajas y paredes de adobe, la vivienda de estos trabajadores.

En *La Vuelta del Trabajo*<sup>61</sup> vemos a dos obreros criollos (su criollismo esta connotado por el mate, el facón, los pañuelos, el escuálido perro pila que los acompaña) sobredimensionados respecto del camino y el paisaje porque ellos son la manifestación humana de ese paisaje. Advertimos un movimiento que no estaba presente en los trabajos anteriores, el cual contribuye a reforzar la idea de una vuelta hacia lo originario, es este caso la casa, luego de una jornada de trabajo.

*Cañero de Acheral*,<sup>62</sup> Tucumán, también presenta al curtido trabajador criollo, moreno, con poncho, pañuelo y sombrero. Nos mira de frente, no tiene nada que ocultar, todo en él es expresividad y comunicación con el espectador. ¿Pero dónde reside la comunicación en este personaje cuyo rostro apuesta a una aparente inexpresividad? Nos ve a nosotros y enuncia un mutismo que concentra en la mirada su inquirir, nos recuerda como *Roque el taba-querero* su condición de hijo de la tierra.

Decía Gramajo “[...] la ciudad me hace pensar en mi pueblo, y mi pueblo en el pasado. Y estar lejos de él es una tristeza más profunda que la tristeza de los hombres de la ciudad. Estos me acobardan y ahuyentan la alegría que nunca entra en mi alma. No se vivir entre ellos ni asimilarme a sus costumbres. ¿Estaré condenado a ser siempre triste? Créame usted, a veces tengo miedo de acentuar esta aguda enfermedad de melancolía en mis obras y contagiarla a los demás”.<sup>63</sup>

El espíritu de Gramajo se confunde con la “psicología” de sus personajes porque existe un punto de partida común, el origen tal como lo viéramos anteriormente.

Hemos visto la representación plástica de algunas de las identidades sociales forjadas en torno al ámbito del trabajo. Aquellas vinculadas a las fiestas y celebraciones han sido oportunamente tratadas anteriormente. Pero aquí nos interesa señalar que la identidad no se agota en su condición de trabajadores criollos, sino que se continúa en sus diversas prácticas sociales donde la fiesta es el mundo particular de eclosión de la espiritualidad de los pobladores.

Las obras de Gramajo que podemos reunir bajo el común denominador de “fiesta” no caben dentro del significado que el concepto tiene para nosotros. Antes bien, como él mismo lo declaró “la fiesta era reunión, era celebración, pero se acercaba peligrosamente a confrontación de pasiones, a descarga y desborde, tensión contenida, que sólo en el alcohol y el frenesí encontraba su cauce”.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> *La vuelta al trabajo*. Óleo, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 35.

<sup>62</sup> *Cañero de Achával*, Tucumán, 1943. Óleo, reproducido en Ramón Alberto Pérez, obra citada, lámina 41.

<sup>63</sup> *La Gaceta*, Tucumán, 7/01/1920.

<sup>64</sup> *La Gaceta*, Tucumán, 7/01/1920.

Algunos de estos encuentros, como el más paradigmático que es *La Feria de Simoca*, sabemos que provenían de antiguas tradiciones indígenas, que como en el caso del pueblo que le da el nombre a esta obra, hoy están casi perdidas. Hasta el siglo pasado eran un encuentro cuyo motor era la subsistencia, vender sus productos, y la medida del festejo la daba el éxito de las transacciones, asimismo eran también una competencia con sus iguales, una lucha de intereses.

El carácter de fiesta de *La Feria de Simoca* está expresado por Gramajo, especialmente en la lucha tonal irradiada en la exhuberancia. Casi no hay espacio en toda la superficie de la tela para pausas o descansos, existe un intenso e ininterrumpido contrapunto de fríos y cálidos, saturados hasta la exasperación en un espacio abarrotado, sin atmósfera, sin atenuantes que generen distancia, nos muestra a los participantes del evento con la carga de su existencia concentrada en la hondura de sus rostros. Gramajo fue testigo de estas fiestas y expresa:

“duran varios días estas fiestas, con su doble carácter de práctica religiosas y profanas. Lo que más me conmueve prosigue, son los rostros de los niños, tienen 7 años y sus caras parecen de viejos. Los ojos se han abierto ya cansados y reflejando una triste y lejana resignación”.<sup>65</sup>

Antes que una descripción costumbrista, es una acción congelada, un encuentro ritual, y no necesita de la acción, sino tan sólo mostrarlo como un encuentro sacramental. También hay que tener en cuenta los comentarios que ha hecho Nieves Gramajo Gutiérrez respecto a los viajes de su padre, que era Inspector del FFCC y este hecho le que permitió disponer de un vagón para su traslado y en la estadía de sus vacaciones iba a diferentes lugares del norte. En estos lugares, podía convocar a los nativos como en el caso del *Carnaval de Simoca* que se trasladan a casa de los parientes y allí los que integran el grupo de nativos posan para que Gramajo abocete las figuras. También relata como el padre tenía que aproximarles algunas sumas de dinero para que siguieran posando. Nieves ha visto con ojos de niña, era muy chica y observaba toda la revolución que se hacía cuando llegaban con instrumentos musicales, atuendos, plumas, etc.

En el *Indios del Carnaval de Simoca ó Carnaval Norteño*,<sup>66</sup> (en este caso se trata de un díptico, y en cada una de las partes aparece con riqueza de detalles los componentes sémicos centrales, o sea el cacique, el cantor y el bailarín. Estas figuras quedan separadas de aquellos que los acompañan por la presencia de una baranda de madera detrás de la cual aparece la gente que los observa y escucha. El cacique aparece ataviado con rastra en la cintura y un par de boleadoras, lo acompaña un indio que toca la caja, y a la derecha aparece un indio sentado en cuclillas y que se apoya sobre una lanza. El cantor se acompaña con guitarra y de la muñeca cuelga una lanza

<sup>65</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920 (A.F.G.).

<sup>66</sup> *Indios del Carnaval de Simoca ó Carnaval Norteño*, Óleo sobre cartón, 200 x 100 cm., años 1938/1929, propiedad Familia Gramajo.

roja de madera. El bailarín también lleva una lanza y lo acompaña un indio que toca la caja. Los gorros que lucen en sus cabezas aparecen adornados con vidrios, espejos y papeles de colores, plumas de pavo real terminan de coronar las cabezas, los trajes y las alpargatas son de vivos colores y también el pantalón rojo con franja celeste y con casaca celeste. El indio sentado en cuclillas tiene traje rojo con franjas amarillas. Las mujeres que completan la escena lucen batas y amplias polleras de colores, las cabezas están adornadas con flores y cintas. Globos, banderitas de colores, farolitos de fuelle, estrellitas y cintas cuelgan y embellecen el conjunto en el que predomina un rojo encendido. Los usos y costumbres se desarrollaban dentro del estilo español, adaptándose al medio local en una simplificación de aquellos usos propio del igualitarismo americano. En los medios rurales el carácter primitivo de la vida eran las características distintivas, a éstas se agregaba un gusto por la ostentación por parte de quienes habían llegado a la riqueza recientemente y encontraban en la exhibición de su riqueza su posición social.

Al finalizar la segunda quincena de Diciembre comienzan a realizarse los preparativos para la celebración de Navidad, armando sus pesebres con figuras hechas de barro, algunos se ocupan de hacerlos con arpillera y se ensayan los villancicos para entonar en Nochebuena, mientras que de papeles amorfos y coloreados van surgiendo las flores y guirnaldas que adornarán esta importante fiesta y paralelamente se ocupan de comprometer al grupo que ha de integrar el misachico, procesión que termina llevando al santo a alguna capilla donde se hace rezar una misa.

Los misachicos son frecuentes en ocasión de estas grandes fiestas religiosas, incluidos los que van a llevar en andas al santo, los abanderados, el bombista y el tocador de quena para ponerse en marcha como sucede en toda la quebrada y también en Catamarca, La Rioja o Maligasta, o cualquier otro lugar que concentre a los pobladores serranos que anime por varios días los caminitos de perpetua soledad.

El día 24 es día de bullicio y de rezo orando por la bendición de sus hogares, por la multiplicación del ganado, por la llegada de lluvia bienhechora. Por la media noche los templos se llenan de fieles que escuchan la misa de gallo que representará el nacimiento temporal de Jesús. Los paisanos creían en Dios y en todos los Santos, en supersticiones y agüeros. Sus prácticas y creencias se desarrollaron libremente por caminos que no fueron controlados por la Iglesia. Se levantaron capillas pero la devoción religiosa y sus ritos eran diferentes ya se tratara de pobladores de los cerros y valles tucumanos, valles calchaqués o de las llanuras santiagueñas.

¿Como resuelve Gramajo tan compleja trama y significación social en el terreno plástico? En primer lugar, dramatiza el espacio saturándolo, convirtiendo este recurso en un dato para la angustia. Cuerpos y objetos apiñados, pero no confusos, dan cuenta de una lucha sorda por la subsistencia. Apoyado en el color, este planteo resuelve oponer sin medias tintas zonas saturadas de azules claros y rojos anaranjados sin mucha variación porque es precisamente el martilleo insistente y repetitivo de este contrapunto tonal el que ejerce sobre el contemplador su efecto de llamado. Lo afecta casi hasta la angustia y lo hace volver una y otra vez sobre el despliegue del tapiz para reflexionar sobre el drama así interpretado, asignándole al azul la espiritualidad y al rojo plenitud.

## EL CONCEPTO DE NACIÓN, LA PLÁSTICA Y GRAMAJO GUTIÉRREZ

La producción del autor circula y se instala en los comienzos de 1920, en un horizonte ideológico de infinitos pliegues. Emergiendo desde la densidad de sus intersecciones asoma la especificidad de la su obra. En esta década los debates acerca de “Nación”, “Cosmopolitismo” y “Nacionalismo” adquieren una efervescente alquimia por la preocupación de la visibilidad en prácticas políticas de los sectores de origen migratorio y la preocupación por los estallidos sociales y el futuro de la hegemonía cultural sostenida por la elite que comenzaba a estructurar las simientes de los autoritarismos que fracturarán las instituciones en los '30.<sup>67</sup>

La nación y el estado nacional argentino se constituyeron en forma relativamente tardía en el último tercio del siglo XIX. La Argentina moderna formada sobre la base social de la gran inmigración europea, supuso un cambio sustancial en su composición demográfica. Desde la perspectiva de la elite, la Argentina moderna era el más europeo de todos los países americanos y los sectores populares habían dejado de estar formados por negros y mulatos, para integrarse con inmigrantes blancos. Esto es particularmente cierto para Buenos Aires y el litoral-pampeano, pero no tanto para el resto de las provincias del interior donde el peso de los sectores indígenas y mestizos continuó siendo relevante.

Sin embargo, nos encontramos con amplios sectores de la elite con una tendencia hacia la invisibilidad de los sectores que no correspondían a los parámetros de “la nueva raza”.

En 1883 Sarmiento publicó el primer volumen de una obra que, a su entender, debía complementar un nuevo enfoque sobre lo expuesto en sus libros de los años cuarenta y cincuenta. En una aproximación preliminar, *Conflictos y armonías...* parecía inspirado, como el Facundo, por la intención de “descender a las profundidades de la composición social de nuestras poblaciones [...]”.

Esta resignificación del conflicto incluye una nueva e inquietante matriz, los conflictos raciales, como contrapartida a los conflictos histórico culturales que lo desvelaban hacia 1845, caracterizado por una realidad hispanoamericana se que componía de un híbrido paisaje de españoles, negros e indígenas, que en su criterio se resistían al trasplante y desarrollo del mundo y libertades modernas. Para ello se instrumentaron concepciones como las del darwinismo o del spencerismo social que extrapola a lo humano la tesis sobre la selección natural de las especies, centrada en la lucha por la vida y la supervivencia del más apto. Así se llegó a predicar la existencia de grupos, razas o países superiores al igual que la concurrencia y el exterminio como causas esenciales de civilización y avance histórico.<sup>68</sup>

La Argentina debía ser la Europa de la América del Sud y Buenos Aires la París de Sudamérica. Se trataba de un trasplante cultural, inyectado por la “raza europea” en contraposición a la pluriétnicidad heredada de la época hispano criolla. Esta idea de la europeidad de la argentina moderna se continuó en la historiografía con una visión canonizadora de

<sup>67</sup> F. Devoto, Obra citada, capítulo 3, Visitantes inesperados. La argentina democrática y el reflejo autoritario, pp. 111.

<sup>68</sup> Hugo Biagini, *Filosofía americana e identidad: el conflictivo caso argentino*, Bs. As., EUDEBA, 1989, p.124.

nuestro pasado que continúa en el “imaginario social”, pese al desarrollo de lecturas antinómicas y alternativas.

Ya en los comienzos del siglo xx, el pensamiento positivista generó su opuesto en la reacción antipositivista en clave espiritualista proponiendo a la belleza como valor supremo y a la intuición estética como clave para entender la realidad. Paralelamente se está dirimiendo una batalla simbólica por la nacionalidad en la que se está sustituyendo el nacionalismo constitucionalista por un nacionalismo cultural y esencialista. Con exponentes como Manuel Gálvez, comienza la revalorización del pasado hispánico y del valor central de la hispanidad, el catolicismo. Frente a la “nación liberal”, europea y cosmopolita, se yergue la “nación hispánica”, iberoamericana y católica, proteccionista e hispanizante.

Los “invisibles” adquieren nueva presencia, esta vez no a nivel de las luchas político militares (montoneras y caudillos), sino en el plano de las letras y de las artes. De la misma manera que el gaucho se transfigura artística y literariamente, a partir del *Martín Fierro*, que es sincrónico con la “extinción social del gaucho”. El indígena, el mestizo, el cholo y el obrero criollo se registran en trabajos como *Mis Montañas* de Joaquín V. González, *La Guerra Gaucha* de Leopoldo Lugones, *Informe sobre el estado de las clases obreras en la Argentina*, de Juan Bialek Massé.

*Mis Montañas* es una intuición estético literaria de La Rioja, paisaje e infancia adquieren colorido en la minuciosa descripción de la *Fiesta del Niño Alcalde*, que se celebra en aquella ciudad cada 31 de diciembre. Gramajo plasmó esta celebración con dos tratamientos diferentes, un importante óleo y un grabado. *La Guerra Gaucha* es un relato sobre la guerra emancipadora en el norte que resalta el rol de los caudillos populares. En el prólogo al “Informe Bialek-Massé sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo”, nos encontramos con la valorización del esforzado trabajador criollo.

En el centro de los debates laberínticos sobre la identidad y la nacionalidad se hallaba la cuestión inmigratoria, estas polémicas resignificaron los conceptos de nación e incorporaron el concepto “nación etnográfica”.

La interpretación etnográfica de la nación, según Renan, se resume de este modo “en los principios fundadores convergentes de la raza, de la lengua, de la religión, de la geografía que mira a la tierra como suelo. Sobre esa base la comunidad que se instituye no puede sino ser orgánica...”,<sup>69</sup> esta formulación actualiza el debate sobre la distinción entre la idea política de nación y la idea etnográfica, ¿Cuál es el pasado que debe ser tomado en cuenta para la moderna definición de la nación?

Estos diversos conceptos atravesaban el campo cultural argentino definiendo entre los intelectuales y artistas tomas de posición y de identificación, generando solidaridades y enfrentamientos exhibiendo la heterogeneidad de su constitución y la diversidad de tradiciones y vertientes frente a la cual el poder no era neutral, sino un activo actor.

<sup>69</sup> Jean Louis Deotte, *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa y el Museo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 18.

Construir la nación para los liberales era internalizar en la conciencia social “valores nacionales” relacionados con la Revolución de Mayo y la Guerra de la Independencia, con la apelación a los “padres fundantes” de estos acontecimientos. Esto no podía sino incidir en el sistema de enseñanza, con la adopción de ciertos rituales cívicos y con los debates de la conformación de un campo artístico “nacional”.

Así entonces el arte nacional estaría formado por aquellas pinturas y esculturas que remi-  
tían a los acontecimientos fundadores afirmados en el plano de las pinturas de carácter his-  
tórico con los óleos de Julio Fernández Villanueva, Pedro Subercaseaux, José Bouchet, etc.

El estado determinó que “La gestión de instituir las colecciones del Museo Histórico Nacional incluye la recolección de “recuerdos patrióticos de referencia a los personajes con atmósfera moral para contribuir a internalizar en la conciencia social valores ideológicos y culturales a fin de consolidar una particular génesis de la nacionalidad en “la Revolución de Mayo” que es la base de la nacionalidad argentina. Esta génesis debe mantenerse sin complacencias que la debiliten ni cosmopolitismo que hagan olvidarla.”<sup>70</sup>

Pero también se abre paso en el campo cultural una corriente estéticamente renovadora que percibirá “lo nacional” en el paisaje. “[...] Para fundamentar –dice Martín Malharro– la pintura nacional es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a la naturaleza de nuestro país, imaginemos su misterio, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su representación” en la preocupación por encontrar un “arte nacional” que manifestara lo característico argentino, el paisaje se constituye en el género clave, el propósito no escapa al contexto de la Argentina aluvial.”<sup>71</sup>

Tenemos en la “estética patriótica” y “los paisajes nacionales” acontecimientos políticos y militares por un lado y por el otro la vasta territorialidad del país. Casi como si tuviéramos en la plástica los correlatos de la historia y la geografía nacional que la ley 1420 había establecido como parte de la currícula obligatoria de la enseñanza primaria.

¿Pero que pasa con los tipos sociales del gaucho, del indígena y hasta de los propios obreros? Cuando nos preguntamos por estos tipos sociales debemos diferenciar los testimonios plásticos del siglo XIX de las visiones artísticas retrospectivas del siglo XX.

En el primer orden, cabe mencionar a Carlos Morel o a Juan León Palliere, el primero como dibujante de gauchos y orilleros; el segundo como la mirada europea del gaucho y del indígena. Centremos el análisis sobre lo indígena que se retrató en la plástica siglo XIX. Los trabajos de Franklin Rawson o de Francesco Augero revelan el mundo indígena desde el “otro” que genera miedo y terror. Así podemos observar *La Huida del Malón* del primero y del segundo artista tenemos las obras *Cacerías de fieras* y *Combate entre indios y guardias nacionales*.

<sup>70</sup> María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel José Ruffo, *Gestión Patrimonial del Estado y la construcción de Identidades en prensa*, presentado en el Congreso Internacional Americanista, Chile, 2002.

<sup>71</sup> Silvia Iparraguirre, *Impresionismo y Paisaje Nacionales Pintura Argentina. Impresionismo y Paisaje*, Bs. As., Ed. Banco Velox, 2001, T° 4, p. 9.

La alteridad es defenestrada, en todo caso es la amenaza, el temor, la violencia y la muerte. Lo indígena es lo que amenaza a la civilización, lo opuesto al progreso. Y plásticamente, esta visión del indígena remata en el gran óleo de Juan Manuel Blanes *La Ocupación Militar del Río Negro*, donde uno de sus grupos está formado por un conjunto de indígenas reducidos, por una cautiva con su hijo mestizo rescatados y el capellán Mariano Espinosa.

En el imaginario rioplatense la escena del malón y en particular del rapto de mujeres blancas por parte de los indígenas, llegó a adquirir en el siglo XIX el valor de un símbolo relativo al conflicto entre blancos e indios, entre hombres civilizados y bárbaros, nosotros frente a los otros. Esta dinámica de identificaciones y antagonismos (en la que el lugar del “otro” fue variable: el indio, el gaucho, el inmigrante) parece haber tenido gravitación en la conformación de identidades subjetivas en términos de nacionalidad.<sup>72</sup>

En todos estos casos el tema del otro es el indígena pampeano o el gaucho de las pampas, o el poblador de las regiones más allá de la frontera, de los “imperios del desierto”. Pero que pasa con el indígena del interior, del noroeste? Esta zona había sido la región de mayor densidad demográfica indígena, tanto antes como después, de la conquista española. No había sido sencillo el sometimiento de las culturas originarias del NOA. Recordemos en la época hispano colonial el levantamiento diaguita calchaquí en el siglo XVII o las repercusiones en la región de la rebelión de Tupac Amaru a fines del siglo XVIII.

Ya en la época independiente, la revolución asume dimensiones sociales en esta área definida por la presencia de un campesinado indígena y mestizo sujeto al pago de tributos. Estos sectores populares fueron base del sistema social de las huestes de Güemes y ello explica la presencia de un importante partido realista en Salta y Jujuy. De ello se explica ser el “otro” en un “territorio vacío”, no sometido como era la región pampeano patagónica tiene una connotación diferente a ser el otro en una región de dominio y sometida, donde el indígena ha sido sujetado a una economía de regular extracción de un excedente.

El liberalismo del siglo XIX introdujo cambios sustanciales que rompieron los pactos de convivencia entre indígenas y españoles que tan dramáticamente se habían construido durante los tres siglos precedentes. Los cambios en las reglas de interacción social aceleraron los procesos de ruptura cultural en buena parte del actual norte argentino, donde los que mejor resistieron fueron los grupos que habitaron la puna y la quebrada de Humahuaca, más ligados a los patrones comunitarios del altiplano.

En los valles y las tierras bajas de la antigua provincia del Tucumán se definía un nuevo proceso de endogénesis, en el que emergía una sociedad biológica y culturalmente mestiza.

En estos decenios cuando la integración de la pampa al mercado mundial como exportadora agropecuaria relegaba al interior mediterráneo, sólo Tucumán con la economía azucarera definiría una dinámica forma de inserción en la economía nacional. En esos epicentros se concentraron los beneficios de la nueva articulación, que como productora de azúcar vinculó la región con la economía pampeana compartiendo los saldos de la expansión agroex-

<sup>72</sup> Laura Malosetti Costa, obra citada, p. 243.

portadora. Pero esa “redistribución del progreso” fue muy limitada si atendemos a ciertos indicadores demográficos y sociales, muy elocuentes si observamos las reales condiciones de vida de población.<sup>73</sup>

Pero esto es válido sólo para la provincia de Tucumán, el resto del noroeste permanecerá aislado de este proceso de modernización con estructuras, clases y formas de sociabilidad propias de la sociedad tradicional anterior a la modernización. Por esta razón y en una perspectiva más extensa del desarrollo del pensamiento historiográfico, José Hernández Arregui podrá decir que la “nacionalidad” residía en el interior por oposición a la ciudad puerto cosmopolita y extranjerizante.

El noroeste era la reserva del “espíritu nacional” que se había constituido desde la época hispánica y no así a partir de la Revolución de Mayo. La nación argentina, como comunidad cultural, lingüística y religiosa hunde sus raíces en lo hispanidad. En este pasado “a los indios se les pedía que aceptaran sin discusión la autoridad de la iglesia y del rey, pero no todos los aspectos del cristianismo debieron ser aceptados por la fuerza, las religiones indígenas altamente ritualizadas y basadas en sacrificios se conectaron fácilmente con la liturgia católica, por un lado amaban la música coral, la imaginaria religiosa y la riqueza litúrgica de las ceremonias eclesiales, pero al mismo tiempo querían mantener sus propios dioses, fetiches y prácticas sexuales”.<sup>74</sup>

El propio Gramajo Gutiérrez se retrata diciendo:

“En ese ambiente casi brujo nací, heredé de mi pueblo el aciago pesimismo y creía que la vida era solo un sueño perverso. El misterio era para mí algo real y tangible... Duendes, luces malas y apariciones danzaban en mi mente y mi sueño se volvió desesperado. En la noche las ánimas esparcían su frío por mi cuerpo y sentía su respiración en mi almohada y me apretujaba con desesperación en las cobijas”.<sup>75</sup>

La internalización de una particular religiosidad le brinda un sistema de símbolos que se traducen en el establecimiento de penetrantes estados anímicos y motivaciones, la formulación de las concepciones de un orden general de la existencia.

Como el cristianismo desde sus orígenes como religión trajo consigo el concepto de conversión, al producirse la conquista de América España se planteará como estrategia de dominación la evangelización. Pero este repudio a los dioses ancestrales de las culturas originarias no podía sino convertir a estas divinidades en otras tantas manifestaciones del demonio.

<sup>73</sup> Daniel Campi, obra citada, p. 113

<sup>74</sup> Jorge Larrain Ibáñez, *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996, p. 141.

<sup>75</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920 (A.F.G.).

Frente a la religión católica instituida perduraban las prácticas sagradas de los “pueblos de la tierra” y si fueron “evangelizados” ello sólo se expresó en un sincretismo cultural y religioso donde se superponían la catolicidad con las tradiciones “paganas”. Si los curacas fueron convertidos fácilmente en instrumentos de dominación de la corona española sobre las comunidades indígenas, sus chamanes y “sacerdotes” fueron el puntal de su resistencia a la asimilación.

Ante las amonestaciones eclesiásticas, la inquisición y las acusaciones de herejía o brujería, la forma más flexible de resistencia a la asimilación, fue continuar adorando a sus dioses mediante el culto a las imágenes cristianas. La forma más evidente de esta simbiosis de lo sagrado la encontramos en la perdurabilidad del culto a la Madre Tierra mediante la devoción a la Virgen María.

El concepto de “nación etnográfica” nos conduce a la revalorización de lo indígena y pensar la nación pluriétnicamente o como una mixturización de lo europeo y lo americano. Es la “Eurindia” de Ricardo Rojas expresada en la plástica de Gramajo. El espíritu de la tierra será definido por Rojas, con un término que despertará una tenaz oposición “indianismo”. Por supuesto que el mismo (indianismo y no indigenismo) no implica para su autor la ambición de que racialmente los argentinos fueran descendientes de los indios, interpretando que sobre los indios al igual que sobre los argentinos, operaban los mismos factores que modelaban un instinto territorial y un espíritu nacional [...].<sup>76</sup>

Este indianismo le servía a Rojas para dos propósitos, por un lado proponer una vía singular de formación de la argentinidad que partía de su tan apreciada conciliación de los opuestos. Y por el otro tomar distancia de la visión que tomaba a la Argentina como un simple trasplante europeo. La Argentina tendrá pues una doble matriz, pero esto implicaba reconocer un argumento que la elite siempre negó, la realidad de un país mestizo. La Eurindia que estaba destinada a crear un hombre nuevo, en base a la fusión de elementos europeos y americanos, su libro cuyo su subtítulo era *Ensayo de estética sobre las culturas americanas* se proyectaba como el programa estético de este hombre nuevo planteando los contornos de su literatura, danza, música, arquitectura y pintura.<sup>77</sup>

Al interior de trama cultural del período de entreguerras, se disputan diferentes tendencias la apropiación de lo nacional, paisajes, tradiciones y costumbres, como parte de un entramado de significaciones para quienes buscaban respuestas a la pregunta sobre la identidad. La corriente “nativista” que se expresada en la música, arquitectura y el arte, intentará ofrecer una respuesta a la críticas del cosmopolitismo cultural, el marco estético será provisto por el texto riojano (Eurindia), en donde lo nativo en el arte forma parte de una red de categorías definitorias: americanidad, argentinidad, indianismo, nativismo.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> F. Devoto, obra citada, p. 69.

<sup>77</sup> Natalia Majluf, “Nacionalismo, indigenismo en el arte americano” en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez, *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 248.

<sup>78</sup> Marta Penhos, “Nativos en el Salón de Artes Plásticas e Identidad en la Primera mitad del Siglo XX” en Marta Penhos y Diana Beatriz Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Bs. As., Ediciones El Jilguero, 1999, p. 121.

Entre los artistas de esta cruzada eurindíca Rojas incluye también Gramajo:

“el núcleo glorioso de la actual escuela, lo constituyen Bermúdez, Quiróz y Fader, maestros ya consagrados por la importancia artística de su obra y la índole de sus temas y por la conciencia doctrinaria de su misión estética en la patria. Con igual propósito trabajan Octavio Pinto, Alfredo Guido, Antonio Alice Rodolfo Franco Gramajo Gutierrez, Quinquela Martin [...] con una conciliación de la técnica y la emoción americana”.<sup>79</sup>

¿Cómo explicar las críticas favorables de la prensa a producciones en las que las tradiciones indígenas y mestizas jugaban un rol importante? Pensamos que esto puede deberse a la situación particular del campo de poder. Si bien el radicalismo ejerce el gobierno, los conservadores preservan grandes franjas del poder del estado y la administración y construcción del orden simbólico. La más significativa de las participaciones de Leopoldo Lugones en los debates fundamentales del nacionalismo argentino, en la discusión en torno al lugar que ocupaba el poema de José Hernández *El Gaucho Martín Fierro*. En su ciclo de conferencias de ese año volcadas después en *El Payador*, Lugones otorgó le privilegiado status de constituirse en el poema épico nacional por excelencia [...] y consagrar al gaucho como el verdadero arquetipo nacional [...].<sup>80</sup>

Así como estos estereotipos que Lugones ofrece como modelos frente a una sociedad inmigrante son expresados en la plástica ¿Asigna Gramajo a su recuperación iconográfica de estos tipos etnográficos los mismos valores? ¿No existiría la posibilidad de que ciertos sectores leyeran a la obra del artista como una estampa de un mundo que no debe cambiar ni modificarse a diferencia de la opinión de su autor?

Debemos tener en cuenta que en las primeras décadas del siglo xx, el desarrollo del anarquismo y del socialismo entre las clases trabajadoras inmigrantes condujeron a visualizar a los extranjeros como factores sociales disolventes. En el año 1919 transcurrió los sucesos conocidos como la “Semana Trágica”, una de las luchas sociales más importante de principios de siglo, ¿acaso frente a la rebeldía del trabajador inmigrante no se podría sobrevalorar la sumisión del trabajador criollo del interior? Porque, si bien es cierto que aparece lo indígena en las obras de Gramajo, esto se presenta en un contexto de religiosidad cristiana y en una plástica sin tensiones ni conflictos. Todos los cuadros son una abigarrada presentación de tipos sociales, de fiestas y rituales, a los que no idealiza en su presente “pero los aborígenes se estan volviendo orgullosos y malos. Nuestra civilización, con sus progresos, los ha arrinconado, envenándolos de odio y hecho olvidar sus simpáticas costumbres tradicionales.

<sup>79</sup> Marta Penhos, obra citada, p. 123.

<sup>80</sup> Ricardo Falcón, “Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)” en *Nueva Historia Argentina*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 2000, Tomo VI p. 335.

¿Llevamos tanto egoísmo en nombre del progreso? ¡pero así ha de ser, fatalmente! Ya están vencidos Poco a poco se van.<sup>81</sup>

Por otra parte, estos sectores no constituían una oposición política en los años 20, ni siquiera eran percibidos como sujetos políticos. Cuando décadas más tarde los herederos de estas poblaciones que han migrado, protagonicen el 17 de Octubre de 1945 y los denominados “cabecitas negras” se conviertan en una realidad política inquietante, Gramajo perderá paulatinamente, en el final del primer gobierno peronista, su presencia en la prensa de la elite.

Los protagonistas de la obra de Gramajo a los que aqueja la problemática de la pobreza y sus consecuencias fueron en 1945 tema de la Conferencia en el Profesorado Secundario de Catamarca “Los problemas del pueblo y de la estructura en el norte Argentino” de Bernardo Canal Feijoo quien advierte sobre la necesidad que las condiciones del cambio fueren promovidas no tanto desde Buenos Aires, sino desde el seno mismo de la región, “sólo mediante una planificación del norte –concluye Canal Feijoo tomando como una unidad de integración geográfica económica y sociológica podrá encontrarse el camino de esas soluciones”.<sup>82</sup>

El tratamiento de la planificación regional fue la esfera del Consejo Nacional de Desarrollo en que se promovió el Primer Congreso Regional de Planificación integral del Noroeste Argentino celebrado en Santiago del Estero 2-7 de septiembre de 1946, el que aprobó la creación del Instituto de Planificación Integral del Noroeste Argentino sobre un proyecto presentado por Canal Feijoo y Horacio Rava, propuesta que no llegó a concretarse.

Los procesos de cambio social y la circulación de las ideas suscitaron debates y polémicas que involucraron al campo artístico y sus múltiples instituciones: críticos y medios, salones, contra salones, salones independientes y por supuesto a artistas al complejizar una trama atravesada por tensiones y reconfiguraciones en la cual que nuestro artista se ha insertado y participa desde su especificidad, quizás tangencial o prescindente, pese su presencia y reconocimiento en el Salón Nacional y la prensa.

Un artista preocupado por transmitir su interioridad “originaria” cumpliendo con un mandato de los personajes de sus cuadros “existen, pero más lacerados que antes. Parecen señalados por la mano de la desgracia, par que yo pinte sus angustias y vierta su dolor en las pinceladas. Con la desesperación que aquellos resumían en mi corazón, abandone el pueblo. Nunca debían oscurecerse los recuerdos. Era una pesadumbre que llevaba adentro y que buscaba expansión en el arte”;<sup>83</sup> insistirá en ello a través de la persistencia de sus imágenes, desde el horizonte cultural de Buenos Aires, como escenario nacional, y a lo largo de casi medio siglo en el cual los términos de la nación fueron políticamente reformulados y expresados en una nueva representación ciudadana y una diferente configuración social y cultural.

<sup>81</sup> Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino” en *Revista Atlántida*, Bs. As., 03/06/1920 (A.F.G.).

<sup>82</sup> Armando Raúl Bazán Entrevista “El Hombre del Día. Gramajo Gutiérrez: El pintor del dolor argentino”.

## ANEXO DOCUMENTAL

### UBICACIÓN

Estos artistas han conocido lo que suele llamarse, con frase socorrida, los halagos del éxito. Las particularidades de su arte –muy personal en cada caso– los sitúa en una posición aislada, sin antecedentes visibles, por lo menos, aunque ambos hayan tenido, es verdad, algunos seguidores en sus registros temáticos y en sus maneras de encarar los problemas del cuadro. Estos dos pintores son *Alfredo Gramajo Gutiérrez* y *Benito Quinquela Martín*.

Las costumbres y los tipos del interior del país, en particular del noroeste, constituyen sus motivos. Los pinta con propósitos de fidelidad representativa, pero animado por una voluntad de composición, de ritmo, de vibración colorística, que confieren a su obra una fisonomía de gran friso decorativo. Cierta prurito pintoresquista, cierta crudeza del color –resuelto casi siempre con tendencia al plano–, cierta excesiva fidelidad representativa en contradicción con su decorativismo, lesionan la consistencia de su arte.

Pero es indudable que su amor a nuestras cosas, su sinceridad y el perfil de inocencia, de primitivismo, de sus obras, definen sus aspectos positivos. Hay algo verdadero, nuestro, en su pintura. Y algo, al mismo tiempo, artificioso. Su composición es, a veces, abigarrada y su color, en oportunidades, crudo e inarmónico. Pero, en definitiva, su obra es personal y señala, dentro de sus considerables limitaciones, una posibilidad de arte apoyado en ciertos perfiles de nuestra realidad.

### LA REVELACIÓN PICTÓRICA DEL PAÍS

El interés por el país, por sus paisajes, sus tipos y sus costumbres, ha sido uno de los incentivos pictóricos más sostenidos a lo largo de la historia de nuestro arte.

Recuérdese, en este sentido, la obra realizada por los pintores del academismo naturalista de comienzos de siglo, por los impresionistas y los post-impresionistas, por los participantes del movimiento renovador “martínfierrista” y por sus contemporáneos, los paisajistas de expresión tradicional y los artistas político-sociales de Boedo. Muchos de los artistas situados dentro de esas corrientes y otros aislados –como *Gramajo Gutiérrez* y *Quinquela Martín*– han tratado los temas paisajísticos y humanos de nuestro país.

Córdoba Iturvuru, *La pintura argentina del siglo XX*, Bs. As.,  
Editorial Atlántida Colección Oro de Cultura General, 1958, pp. 60-61

## LOS MITOS Y LOS MISTERIOS

Se forma con los maestros afines a las corrientes nacionalistas, y la temática de su arte será claramente planteada en base a estos postulados de rescate y reivindicación. Lo más novedoso y atrapante de su plástica será que la traducción pictórica de sus temas se guía por leyes o tradiciones naturales de la representación gráfica no aceptadas por las academias.

Planismo a ultranza, sintetismo formal, decorativismo, adhesión al relato, son algunas de sus constantes. Esta última, de franca ascendencia didáctica, lo lleva, como a los medievales y primitivos, a utilizar la simultaneidad de escenas, el encumbramiento dimensional de los personajes protagónicos en la composición y aún el añadido de cartelas escritas explicativas. Tampoco busca la anécdota trivial.

Su lenguaje plástico se enriquece con elementos sutiles y entrañables de nuestra cultura del Norte: la parquedad expresiva de su gente, opuesta a la brillantez cromática de las vestimentas festivas; otras veces, el dolor visceral expresado ya sea por actitudes quedas y comprimidas o por un desenfreno dionisiaco; en casos, la sencilla alegría de los lugareños registrada en una fiesta campestre adornada de luces y abalorios.

Comparte los mitos y misterios con sus criaturas, contagiándose de su pavor inefable. Supera, así, las facilidades de lo anecdótico y presenta una pintura sólida, de fuerte sustento expresivo, aligerada por el encanto y la ingenuidad de los primitivos natos.

En *Arte del Noa*, Bs. As., Centro Cultural Recoleta/Museo Sívori, 1998, p. 25.

A comienzos del siglo xx se produjo el afianzamiento de las instituciones artísticas creadas en los últimos años del período anterior –el Museo Nacional de Bellas Artes y la Academia de la Sociedad Estímulo, nacionalizada en 1905– a los que se les asignó un rol fundamental en la constitución de una “escuela argentina”, cumpliendo una función pedagógica y actuando como guía para los jóvenes que iniciaban su formación.

Las pinturas del tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) pueden ser pensadas en una línea próxima a las de Gómez Cornet; en su acercamiento al paisaje él se distanció de las prácticas ya corrientes en nuestro medio, y en obras como *La Feria de Simoca* buscó captar un ambiente que trajese la religiosidad y el misticismo propios de sus habitantes, sus costumbres, sus devociones, temores y supersticiones, eludiendo para ello los preconceptos de índole técnica y formal.

En pintura debe ser considerado como autodidacta. Este artista ha cultivado exclusivamente la pintura representativa de las zonas norteñas de nuestro país, en sus aspectos costumbrista, racial y documental, género en el que ha realizado una obra muy numerosa.

Buen colorista y notable expositor de costumbres del Norte Argentino, logró crearse una manera expresiva que tenía alguna relación con lo que podría denominarse neorrealismo, o verismo que no oculta los más rudos contrastes de su tierra natal.

Desde las alegres bodas pueblerinas hasta los ritos semipaganos de prolongadas fiestas mortuorias, desde el vivo colorido de las fiestas lugareñas hasta las escenas conmovedoras del dolor indígena, su

paleta ha sabido extraer en forma documental y fidedigna escenas de la vida diaria del norte del país. Se halla representado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la Cámara de Diputados de la nación, en diversos museos provinciales, en el Museo de Luxemburgo, de París, etc.

Patricia Artundo, "Período 1900-1940" en *Pintura Argentina. Breve Panorama del Período 1830-1970*, Bs. As., Ediciones Banco Velox, 1999

El arte de Gramajo Gutiérrez, dice José León Pagano, "es de enérgica acentuación humana. Cuando es menester llega a la cruzada representativa. No embellece ni atenúa ninguna aspereza, esto es, no afea el mundo de su representación con el *maquillaje* del escamoteo. Es verídico hasta la caricatura."

Ofelia Espel, "El Pintor Argentino Alfredo Gramajo Gutierrez. Valor documental de su obra desde el punto de vista folklórico", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia N° 2, 1962, p. 89.

## GRAMAJO GUTIÉRREZ

Gramajo Gutiérrez es un exponente atípico de nuestra pintura. Cronológicamente ubicado dentro del período de consolidación del arte de los argentinos, de fuerte personalidad, se supo abstraer de las corrientes preponderantes que tenían una marcada raíz europea para emparentarse con el indoamericanismo (según la brillante definición de Rafael Squirru) más propio de otras pinturas nacionales, especialmente la mexicana, que de la nuestra.

### Linaje

Su padre (Gramajo) y su madre (Gutiérrez) tenían ascendencia ibérica. La identificación de Gramajo con el aborigen viene, en cambio, de una dilatada convivencia compartida en América a lo largo de generaciones que, en el caso de la rama paterna se remonta a los inicios del siglo XVII.

### Valoración

Presente en los salones oficiales desde 1918, aunque no le faltaron detractores, sus obras fueron tempranamente elogiadas por una crítica lúcida que supo ver en ellas valores distintos a los corrientemente elogiados en aquellos años, pero no por ello menos aquilatados.

Leopoldo Lugones destaca la garra de este auténtico creador, en un largo artículo aparecido en *La Nación* en 1920 en el que no duda en afirmar encontrarse ante "el pintor nacional".

José León Pagano, en su magnífico tratado sobre el arte de los argentinos le dedica un extenso capítulo en el que lo vincula al español Gutiérrez Solana y añade que entre los nuestros no se parece a nadie, es sólo igual a sí mismo.

En el realismo lacerante de la obra de Gramajo es donde cuaja la asimilación de Pagano a la pintura de Gutiérrez Solana y en donde, posiblemente radique la diferente aceptación que nuestro mercado hizo de su obra con respecto a la de Molina Campos. Contador de historias tristes el uno y vital cronista de la faz humorística del paisano, este último. En 1961 fallece en Olivos, Alfredo Gramajo Gutiérrez, este gigante de nuestra pintura que, como a Berni con la tragedia suburbana, le tocó dar vida imperecedera a una Argentina recóndita que la mayoría de los argentinos no conocen y que sin la magia de sus pinceles se hubiera extinguido.

Carlos María Pinasco (Director de Colección Alvear Zurbarán ), “Maestro de Historias Tristes, Alfredo Gramajo Gutierrez”, en *Archivos del Presente Año 3 N° 10*, Bs. As., 1997, p. 215.

“Yo no, pinto documento” nos decía en sus clases de Bellas Artes. En ese momento no entendíamos sus cuadros. Éramos porteños, jóvenes y muy pedantes. Por otra parte, la enseñanza de las artes ignoraba América; sólo tenía ojos para Europa. Por eso, este tucumano en extremo silencioso era en la escuela una curiosidad.

Recorría las hileras de tableros mirándonos dibujar al carbón. Su silencio era pesado. Al término de la clase se detenía frente a cada dibujo. Yo había sudado carbonilla durante dos o tres horas. Su veredicto era siempre el mismo. Con voz cansina me decía: “Y bueno, déjelo como cosa”

Gramajo Gutierrez es un pintor profundamente original. Podríamos decir que es un primitivo por su mirada pura, alejada de toda retórica. Hizo de su torpeza su mayor virtud, como Lacámara o Cúnsolo.

Gramajo Gutierrez nombró para siempre nuestro norte. Su pintura, de una dramaticidad contenida no apela nunca al sentimentalismo ni a una transcripción fácil de lo folklórico

La feria de Simoca por Juan Carlos Distefano - escultor, en “Arte para todos”, Buenos Aires, *Revista La Nación*, octubre 26, 2003

## UN INGENIO DE AZÚCAR FRANCÉS

La colonia francesa de Tucumán es más importante de lo que yo había previsto. Ya le haré una visita a mi regreso de Santa Ana, donde voy a ver la propiedad de Edmond Hilleret. Admiro al paso las grandes avenidas bien trazadas, la plaza de la Independencia donde se eleva la estatua del General Belgrano, en recuerdo de la batalla de Tucumán (1812), y el nuevo palacio de gobierno que tiene muy buen aspecto. De 60.000 a 80.000 habitantes. Ciudad muy comercial. Paisaje accidentado. Altas montañas. Llanuras fértiles muy favorables al cultivo de la caña, del tabaco de la naranja y de las más bellas flores.

Grandes y nobles bosques que son despiadadamente devastados para alimentar las fábricas. Cultivo constante de cañas hasta Santa Ana, donde Hilleret, que fue a la Argentina con un equipo de obreros

para la construcción de los ferrocarriles, ha fundado un ingenio de azúcar que le permite con la ayuda del régimen proteccionista dejar cuando muera muchos millones.

¿Qué diré de la fábrica de azúcar que no sea ya conocido por todo el mundo? ...

La fábrica ocupa 2.000 obreros, mestizos en su mayor parte, y algunos indios de pura sangre. Un pequeño número de capataces franceses. Espectáculo pintoresco de las cuadrillas dedujeres jóvenes y viejas, seguidas de un cortejo de muchachos que van por la mañana a proveerse de víveres, en escudillas de barro o de madera que llevan sobre la cabeza, mientras que unos harapos de múltiples colores, llenos de mancha violetas, que son como un pimiento de aderezo, decoran con sus flotantes pliegues las caras de metal bruñido donde toda la expresión se encuentra concentrada en el sombrío fuego de la mirada.

Las aglomeraciones de las casas obreras son indescriptibles. A ambos lados de una ancha avenida se alinean pequeñas casas donde toda noción de higiene y la más rudimentaria comodidad parecen sin piedad desterradas. Son guaridas de refugio, más que viviendas propiamente dichas. Mujeres y viejos, encenegados en el polvo y con la bombilla en los labios. Están inmóviles en el éxtasis del mate. Marmitas o calderos hirvientes perfuman la vía pública de inefables aromas, mientras que en el oscuro portal, sin gesto y sin voz, la figura de la guardiana augusta de los misterios del hogar.

Clemenceau Georges, en *La Argentina del Centenario*, Prólogo de Rogelio García Lupo, Bs As., Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 1999, pp. 161-162.

### La Prensa

- 30/11/18.  
10/05/20. Notas de Arte. Acuarelistas, Pasteles, Aguafuerte.  
21/05/20. Arte Decorativo.  
23/05/20. VI Salón de Acuarelistas c/foto.  
17/09/21.  
30/10/22.  
14/05/25.  
21/02/26. Ilustración *El mercado de Añatuya*.  
22/02/26.  
17/03/26.  
17/05/26. Opinión del profesor español Alcántara sobre la muestra argentina. Crítica de Juan de Lencina.  
25/09/26. Con la visita del Presidente de Francia a la muestra.  
19/09/26. Óleo, reproducción.  
27/07/27. Exposición Gramajo.  
18/02/29. Obra reciente de Gramajo.  
15/05/29. Reproducción *Por mis pueblos*. Gouache.  
16/04/29.  
11/06/29.  
28/04/29.  
05/10/34. Exposición en la calle Florida 940, Galería Witcomb.  
04/11/34. La fiesta de San Nicolás.  
17/09/36.  
21/09/38.  
17/09/39.  
21/09/40.  
11/08/41. Segundo Salón de Arte Nacional en Mar del Plata.  
06/09/41.  
21/09/43.  
13/02/44. Domingos. Rotograbado *Entierro en Huaycama*, Catamarca.  
31/09/46.  
22/09/48.

### El Diario

- 21/07/27. Lozano Moujan "El arte de Gramajo Gutiérrez".

### Riel y Fomento

- Enero 1924. N°21. La promesa - Costumbres norteñas. p. 45.  
Marzo 1924. N°23. La procesión del encuentro. p. 41.  
Junio 1924. N°26. Supersticiones de Humahuaca.  
Julio 1924. N°27. Los ritos puneños. Firma Julio Aramburu.  
Septiembre 1924. N°29. Las hazañas de Urdimales.  
Septiembre 1924. N°29. *El Juan de la Cruz y Un romance en Tumbaya*.  
Noviembre 1924. N°30. Las fábulas del zorro. p. 63.  
Noviembre 1924. N°30. Javier Puky. Un cuento norteño. Autor Fausto Burgos. p. 39.  
Noviembre 1924. N°30. Los ritos de la muerte. Firma Julio Aramburu.  
Junio 1929. N°86.

### Última Hora

- 24/01/26.  
29/01/26.  
29/02/26.

### Caras y Caretas

- 11/11/18.  
27/09/19. Respuesta a los comentarios de La Nación.  
22/05/20. VI Salón Acuarelistas.  
18/06/27. N°1443. Nota sobre Arte Argentino.  
21/07/27. Obra Maternidad y el Mudo Patabuco. Nota sobre Arte Argentino.  
18/07/28. N°1533. Lista de cuadros del Jockey Club y crítica a la exposición.

08/06/29. N°1601. Crítica a los frescos de Sevilla.  
¿?/29. Nómina salón de los premiados del xx Salón de Bellas Artes.  
14/02/31. N°1689. Caricatura de Gramajo.  
13/08/32. Comentario a la exposición en Amigos del Arte.  
Arturo Lagorio. Exposición de Nápoles. xi Salón de Acuarelistas. Olvidando penas.  
22/09/33. N°1689. Retrato del pintor.  
Comentario al Salón Nacional en el Palais de Glace.

### **Crítica**

10/06/27.  
24/10/31.

### **Clarín**

10/10/48.

### **Fray Mocho**

Marzo de 1921 c/fotos.

### **La Esfera**

Año 1924. España. Retrato del Pintor.

### **Continente 1948**

### **Azul**

### **Femenil**

08/06/29. Comentario al 15 Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas, reproducción de la obra *Por mis pueblos*.

### **La Época**

15/04/1920. Reproducción *El velorio*. Firma de Félix Amador. Dolor de Quinchuca.  
Fragmento de Friso.  
17/05/21.

20/11/21.  
08/12/21.

### **Atlántida**

13/06/20. “El hombre del día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino”.  
22/05/25. El salón de los Acuarelistas, Julio Rinaldini.  
Octubre 1948

### **El Hogar**

21/05/20. Salón de Acuarelistas.

### **Revista de Arte**

03/01/26. Fotos. “Un cuarto de hora con Gramajo Gutiérrez”. Firma: P. Hermes.  
Ilustración *La ceremonia, El bautismo, La fiesta*. p. 5.

### **Olimpia**

15/08/28. Buenos Aires. Ave María Purísima.

### **La República**

17/03/26.

### **Nativa**

Comentario de Coria Peñaloza. Entierro en Santa Cruz: 1929.

### **Última Hora**

24/01/26. *El bautismo*.

### **Plus Ultra**

Junio 1918. Reproducción *Procesión de la virgen*.  
Mayo de 1919. N°37.  
1927. Reproducción *El viejo santos*.

### **La Razón**

01/10/18.  
26/02/18.

13/10/19. Entrevista al pintor en Parque Lezama:

“Nuestros pintores jóvenes”, p. 27 c/foto.

01/05/20. VI Salón de Acuarelistas.

23/03/20.

06/04/26. Comentario sobre la exposición argentina en París.

16/04/26. Firma de Camille Pitolet. Comentario sobre la obra, escritos en París. Compra de las obras en Europa.

17/07/28. Frescos de Sevilla. Exposición de Sevilla.

18/02/29. Obra reciente de Gramajo Gutiérrez.

21/11/29.

16/11/31.

### **Mundo Argentino**

¿?/09/25. Entrevista de Carlos Foglia. Ilustración

*La despedida del hijo.*

22/9/46.

19/06/48. N°1954.

28/12/49. N°2028.

31/10/51. Entrevista.

### **La Plata**

3/9/32.

### **La Reforma**

07/05/33.

08/04/33.

### **Azul**

27/03/26. Crítica firmada por Amador.

### **La Nación**

05/04/18. Salón de Otoño.

11/12/18. Notas de arte.

27/09/19. Las salas del Retiro.

09/05/20. Salón de acuarelas.

18/07/20. “El pintor nacional”. Nota firmada por Leopoldo Lugones.

02/06/21.

15/09/21. Bellas Artes.

28/11/23. Comentario sobre el Salón Nacional de Arte Decorativo.

25/03/26. Conceptos de arte argentino.

01/11/26.

21/11/26.

22/10/27. Suplemento del Diario La Nación, del día Domingo.

19/01/30.

23/06/32.

07/06/48. Muestra: “Motivos regionales argentinos”. “...nunca fue su visión más luminosa ni más rica su paleta, ni más firme su capacidad constructiva. Es éste, a no dudarlo, el conjunto más importante de cuanto sometió al juicio público Alfredo Gramajo Gutiérrez”.

01/10/50. Exposición Galería Witcomb, listado de obras.

23/08/61. Nota necrológica.

### **Revista Semanal Diario La Nación**

21/11/33.

12/09/38.

18/09/38.

### **Nueva Era**

24/05/21. Firma Lauro Amaru.

23/09/22. La figura.

### **La República**

¿?/09/21. Crítica

### **La Época**

13/05/18.

12/05/19.

15/05/20. Crítica firmada por Amador.

24/05/20. Crítica sin firma.

11/05/21. Reproducción de *El hachador*.

17/05/21. Reproducción de *La vieja del sermón*.  
15/09/21. Crítica de Amador.  
23/02/26. Conferencia de un profesor de arte de Madrid.

### **Por Nuestro Idioma**

Año I. 1935. Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos.

### **La Vanguardia**

13/05/20. Esteban Dagnino, tema: "La polémica con Lugones".  
31/05/20.

### **Bombos y Palos**

31/08/53.

### **Democracia**

19/10/50. Crítica y reproducción a la obra *Don Miguel*.

### **Nosotros**

05/1929. N°238. Nota firmada por Fausto Burgos.

### **Orientación**, 2da. época

Año 1954. N°1.

### **Augusta**

V.1, N°7. Primer Salón Nacional de Artes Decorativas. Buenos Aires, diciembre de 1918.

V. 2, N°12. Sibelius, Marco. v Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas. Buenos Aires, mayo de 1919.

V. 3, N°16. El XIX Salón Nacional. Reseña general, setiembre de 1919.

V. 5, N°27. Rojas Silveyra, M. Salón Nacional de 1920, agosto de 1920.

V. 4, N°24. Sibelius, Marco. El VI Salón de los Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas. Buenos Aires, mayo de 1920.

PANORAMA INTEGRAL DE LA PRODUCCIÓN DEL ARTISTA\*

*Aguateros de Aimogasta.* 1930. Óleo. Expuesto en Amigos del Arte 1930.

*Algarrobo.* 1919. Óleo, sobre hard board. 57 x 47 cm.

*A mi querida esposa Nieves Gramajo.* Olivos, 1952. Óleo sobre hard board. 98 x 80 cm. Colección de la familia Gramajo.

*Arrepentimiento.* San Luis, 1946. Óleo. 18 x 24 cm. Reproducido en la revista Continente.

*Arropera santiagueña.* Reproducido en Pérez, Ramón Alberto: *Gramajo Gutiérrez.* Subsecretaría de Cultura y Educación, Subdirección de Cultura y Comunicación Social Municipalidad de San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1996, lámina 33.

*Ave María purísima.* 1928. Publicada a color por la revista Olimpia, Buenos Aires, 15 de agosto de 1928.

*Autorretrato.* Buenos Aires, 1950. Pastel. 65 x 47 cm. Colección de la familia.

*Burrito leñero.* Catamarca, 1930. Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm. Donado a la Administración de F.F.C.C. del Estado. Expuesto en Galería del Arte.

*Camino a la escuela.* Chumbicha, Catamarca, 1959. Óleo sobre cartón piedra. 112 x 85 cm. Muestra individual. Exhibido y vendido el 14/10/85 en El Mensaje Galería de Arte.

*Camino a la escuela.* Expuesto en Galería del Buen Ayre, Martínez, Pcia. de Buenos Aires, setiembre 1985.

*Camino del pueblo.* Expuesto en Galería Velázquez en 1957.

*Cañero de Acherál.* Tucumán, 1943. Óleo. Reproducido por la revista Continente y en Pérez, Ramón Alberto, ob. cit. lámina 41.

*Capilla de Choya.* Óleo. 27 x 33 cm.

*Carnaval nortño.* 1929. (Díptico). Óleo sobre cartón de 200 x 100 cm. Comentado en la revista Vida Ferroviaria, con la firma de Leoncio Deodat. Reproducido en blanco y negro. Nota titulada: *Un pintor autóctono.* Primer Premio Municipal y Premio Eduardo Sívori. Se encuentra en la estación de los Ferrocarriles del Estado. Comprado por resolución N°153/465 de Ferrocarriles del Estado. Publicado en Programa Semanal de Administración. Año 1, N°14, Buenos Aires, 1929.

*Chaco santiagueño.* Pintado entre los años 1920 a 1929. Expuesto en el 49° Salón Nacional de Bellas Artes del año 1960.

*Chango serrano.* Catamarca, 1940. Óleo sobre cartón. En Catálogo Casa Roldán para su remate del 14 al 19 de diciembre. Publicado el 11/12/20 en el diario La Nación con foto del cuadro.

*Chico de los seis dedos.* 1930. Expuesto en Amigos del Arte.

*Chicos llevando un tarro con agua.* Chumbicha, Catamarca, 1927.

*Chinitilla.* Chumbicha, Catamarca, 1930. Óleo sobre cartón. 45 x 55 cm. Colección Zurbarán.

\* Las descripciones fueron tomadas de Espel, Ofelia, "El Pintor Argentino Alfredo Gramajo Gutiérrez. Valor documental de su obra desde el punto de vista folklórico", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia N° 2, 1962

*Conservar los árboles.* Primer premio del concurso de afiches de Ferrocarriles del Estado. Reproducido en Riel y Fomento, octubre de 1924.

*Cristo de plata.* 1954. 49 x 49 cm. Primer plano: 3 ramos. Plano de fondo: Cristo. Familia Gramajo.

*Después de la procesión.* 1936. Adquirido por el Ministerio de Obras Públicas de la Nación.

*Día de difuntos.* Añatuya, Santiago del Estero, 1946. Óleo. 18 x 24 cm. Reproducido en revista Continente, en *La cultura en Tucumán y el noroeste argentino* (tapa), Fundación Miguel Lillo Centro Cultural Alberto Rougés, Tucumán, 1997

*Día de elecciones en el Norte.* Tabla óleo de 200 x 60 cm. Expuesto en el xxvii Salón Nacional del año 1938. Segundo premio Nacional de Cultura. Se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

*Don Miguel Nieto.*

*Don Moisés Perea el violinista de Pomán.* Pomán, Catamarca, 1926.

*Ecce Homo.* Expuesto en Galería del Buen Ayre, Martínez, Pcia. de Buenos Aires, 1985.

*Entierro en Santiago.* Publicado a color en la revista *Nativa*, 1929. Propiedad de la señora Isabel Villamil.

*El árbol.* Chaco, 1918. Óleo. 60 x 50 cm. Colección Zurbarán.

*El arriero.* El Rodeo, Catamarca, 1954. Óleo. Tela sobre cartón de 50 x 40 cm.

*El arrope de tunas.* Chumbicha, Catamarca, 1929. (Tríptico). Óleo sobre cartón de 165 x 70 cm. Expuesto en Amigos del Arte, 1930.

**Lado derecho:** Raspando las tunas. Sobre una mesa de madera se han colocado las tunas. Dos mujeres se ocupan de raspar las tunas para obtener la pulpa, que es colocada en los baldes que se encuentran al lado de la mesa.

**Lado izquierdo:** Cocinando las tunas. El fuego se hace directamente sobre el suelo. Sobre unas piedras se coloca la paila de cobre en donde las tunas se hacen hervir muy lentamente.

La preparación "No ha menester de la adición de agua ni azúcar, pues su propia carnaza frutal destila un jugo rico en sacarosa que, condensado y transformado lentamente con el calor, se almibara de sí mismo".

Una mujer revuelve con una vara la preparación. Junta a la paila de cobre se pueden observar las botijas en las que se colocará el arrope, una vez que esté a punto.

En un segundo plano el cuadro muestra la cosecha de la tuna. Atrás, una mujer provista de una vara de garabato, derriba los frutos. Delante se observa a otra mujer que lleva en la mano la caña para cortar las tunas. Sobre la cabeza apoya una tipa con los frutos.

**Parte central:** Colando el caldo de las tunas cocidas.

Ya cocido, el arrope es colocado en una bolsa de lienzo. Una mujer sostiene la bolsa sobre una paila de cobre, mientras arroja el contenido de una ollita.

Un bateón de algarrobo sirve para apoyar un balde y guardar una bolsa.

Hacia atrás se observa a una mujer que barre, es decir, limpia las tunas de sus janas o espinas.

Vestimenta. Las mujeres visten largas y amplias polleras. Usan batas de manga larga. Algunas llevan delantal. Pañuelos estampados o lisos les cubren las cabezas y las protegen de las janas. Calzan alpargatas.

*El bautismo.* Santiago del Estero, 1920. (Tríptico).

**Lado derecho:** La fiesta. Parte central: La vuelta de la ceremonia. Lado izquierdo: La ceremonia. Primer premio Salón de Acuarelistas y Grabadores. Año 1927 reproducido en *La Esfera*, propiedad del Señor Carlos Unzué, rematado en el año 2000.

*El calvario del Señor.* (Semana Santa). Chumbicha, Catamarca, 1924 ó 1927.

*El cabrero.* Expuesto en Galería Witcomb, 1950.

*El contrabandista.* En Pérez, Ramón Alberto ob. cit. lámina 28, R y R : Miradas e interrogantes.

*El curandero.* Color, publicado en la revista *La Esfera*, España, 11 de setiembre de 1919 y en la revista *Atlántida*, octubre de 1941. Propiedad del señor Carlos Reytes.

*El chico de las granadas.*

*El chulo.*

*El Cristo de plata.* Óleo sobre tabla, 50 x 45 cm. Familia Nieves Gramajo

*El descanso.*

*El entierro del shulko (del menor).* Chumbicha, Catamarca, 1929. Óleo sobre tabla de 39 x 34 cm. Colección privada. Expuesto en *Amigos del Arte*. Buenos Aires, 1930.

Apoyado en un paño amarillo, el hermano mayor y una niña llevan un pequeño cajoncito forrado con papel rosa, con un ribete celeste en sus extremos y en el centro una cruz del mismo color. Detrás, una mujer y tres niñas forman el cortejo. Cubren sus cabezas con mantos de colores y se protegen del sol con sombrillas. Las mujeres van descalzas y el hermano mayor con ushuras. Al fondo se ven algunas casas.

*El entierro del angelito.* Publicado a color por la revista *Atenas*, 1929. Colección Atilio Larco.

*El feriante.*

*El hachador.* 1921. Séptimo Salón de Acuarelistas. Reproducido en *Sugerente tema bíblico*, *La Época*, 17 de abril de 1921. Citado por crítica en *La Época*, 10 de abril de 1921. También reproducido a color en *Riel y Fomento*, setiembre de 1922.

*El hondero.*

*El mensaje.* Publicado en *Atlántida*, 1941.

*El mercado de Añatuya en 1918.* Añatuya, Santiago del Estero, 1919. Óleo. Tela cartón. 150 x 120 cm. Adquirido por la Universidad Nacional de La Plata. Se encuentra en el Museo de Arqueología de La Plata.

*El Nevado Ambato.* 1926. Planos más sólidos y amplios.

*El Patay.* 1930. Expuesto en Galería del Arte.

*El pesebre.* 1929. Oléo. Tríptico. Panel central: 98,5 x 91,5 cm. Laterales. Sin medidas en catálogo del MNBA. Reproducido en estampilla en la Navidad de 1970.

*El petiso percherón.* Buenos Aires, 1951. Estudio. Óleo. 32 x 63 cm.

*El Quitilipi.* 1921. 38 x 30 cm. Familia Gramajo.

*El responso.* Óleo. 60 x 49 cm. MNBA. Catálogo del MNBA.

*El tunal.* Propiedad del Museo de La Plata. Publicado a color por la revista *Riel y Fomento*. Julio de 1927.

*El señor de la peña.* (Tríptico). La Rioja, 1930. 200 x 80 cm. Expuesto en la exposición de *Amigos del Arte*, año 1932. Se encuentra en el Liceo Militar General San Martín.

*Don Timoteo.*

*Don Toribio, el comisario.*

*El viejo Santos.* Publicado en la revista Plus Ultra en 1927.

*El velorio del angelito.* Crítica de la obra en el diario La Razón 1º de octubre de 1918, en el diario La Prensa 20 de octubre de 1918, en la revista Nativa 1929, firma Coria Peñaloza y en la revista Azul, mayo de 1918, firma Amador.

*El voto.* Tapa revista Atlántida del 24 de junio de 1920. Año 2, Nº117.

*Fin de fiesta.* 1929. Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes Nº1, enero 1929. Publicado a color por el diario La Prensa el 1º de enero de 1931.

*Frisos Sevilla.* 1928. Caras y Caretas Nº1601, 8 de julio de 1929. Firma Amador.

*Indios del carnaval de Simoca.* (Tríptico) 1938/1939. Óleo sobre tablas. 200 x 100 cm Colección Familia Gramajo.

Estas comparsas de carnaval están formadas por veinte o treinta indios. El pintor aisló las figuras centrales para poder mostrarlas con más detalle. Los tres cuadros presentan estas figuras centrales y detrás de una baranda de madera, la gente del pueblo que los escucha y los observa.

El cacique, lujosamente ataviado, lleva en la cintura una rastra y un par de boleadoras. A la izquierda lo acompaña un indio que toca la caja, y a la derecha otro indio que, en cuclillas, se apoya sobre una lanza.

El cantor se acompaña con la guitarra. De su muñeca izquierda cuelga una lanza roja de madera. El bailarín lleva en sus manos una lanza, y está acompañado por un indio que toca la caja.

Todos tienen en la cabeza gorros de cartón adornados con vidrios, espejos y papeles de colores. Estos gorros rematan en abanicos formados con plumas de pavo real.

Los trajes, así como las alpargatas, son de colores vivos. El bailarín lleva pantalones rojos con franja celeste y casaca celeste. El indio que se encuentra en cuclillas al lado del cacique tiene traje rojo con franjas amarillas.

Las mujeres que están detrás de la baranda usan batas y amplias polleras de colores. Se adornan la cabeza con flores y cintas.

Globos y banderitas de colores, farolitos de fuelle, estrellitas y cintas cuelgan y embellecen el conjunto.

El color predominante es el rojo.

*Hombre a Belén.* 1930. Expuesto en Amigos del Arte. Buenos Aires.

*India toba.*

*Jesús atado a la columna.*

*Jugando y bebiendo.* Óleo sobre tabla. 52 x 42 cm. Expuesto en la Galería Müller, 1948.

*La adoración.*

*La arpía.* Embajada Argentina en Estocolmo, 1920. Diario La Nación 3 de julio de 1967.

*La beata azul.*

*La bendición.* Reproducido a color en la revista España, 11 de noviembre de 1920. Crítica firmada por José Frances. Propiedad del Señor Reyes.

*La caravana.* 1919.

*Las carreras.* Santa Rosa, Valle Viejo, Catamarca, 1960.

*La celestina.* Santiago del Estero, 1919.

*La colcha roja.* 1927. Propiedad del Dr. Coll.

*La comunión de Nieves Gramajo.* San Isidro, 1933. Óleo. Propiedad de la familia.

*La confesión.* Reproducido en Pérez, Ramón Alberto, ob. cit., lámina 39.

*La cosecha del tabaco.* (Tríptico) Óleo sobre tablas de 168 x 70 cm.

**Lado izquierdo:** Desherbando. Incluidos sobre las hileras del tabacal, cuatro hombres y una mujer arrancan las hierbas que perjudican las plantas del tabaco.

**Lado derecho:** Cosechando. Las hojas del tabaco son sacadas de la planta y dispuestas en manojos atados con lienzos para ser colocados en el carro que los transportará al lugar en donde se procede a la elaboración.

**Parte central:** Secando y deshojando. El cuadro central muestra varias operaciones. En primer plano se puede ver a una mujer que, tomando las hojas del tabaco de un manajo, las ensarta en un palo. Debajo de un árbol, aprovechando la sombra, se ha construido una ramada, formada en parte por los palos de los que penden las hojas. En esta forma se realiza el secado.

El suelo, a su vez, está cubierto de hojas de tabaco ya secas.

En un segundo plano del cuadro, una mujer y dos hombres confeccionan las trenzas de tabaco con las hojas secas.

Vestimenta de las mujeres. La misma del cuadro anterior.

Vestimenta de los hombres. Todos tienen sombrero y pañuelo anudado al cuello. Un muchacho lleva poncho. El cuchillo lo usan a la cintura, sujeto por una faja.

*Pintado en Simoca.* Tucumán, 1946/1948. Expuesto en la Galería Velázquez, diciembre de 1959.

*La Curcunchita.* Chumbicha, Catamarca, 1929.

*La despedida del hijo.* Simoca, Tucumán, 1947. Tabla de 70 x 50 cm.

Expuesto en la Galería Müller, mayo/junio de 1948. Reproducido en Pérez, Ramón Alberto, ob. cit. lámina 40.

*La feria de Aymogasta.* La Rioja, 1938. Témpera sobre cartón. 33 x 44 cm. Colección Zurbarán.

*La feria de Simoca.* Óleo sobre tabla 80 x 100 cm. Tucumán. Propiedad del Museo/Escuela Quinquela.

Reproducido por Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes en tamaño de Postal 1999, Voces Recobradas N°12. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura Buenos Aires, 2003 y en Once Maestros Argentinos.

*La misa.* En Pérez, Ramón Alberto ob. cit. lámina 27.

*La misa en Aymogasta.* Premio adquisición Museo Sívori, 1946. Precio \$1.300.

*La misa Cantada.* Premio Salón Nacional. Reproducida en la revista Continente.

*La muerte del bueno y del malo.* Díptico. 1951. Geometrizado interesante simbolismo. Colección familiar.

*La novena del santo.* Reproducido en La Época el 13 de mayo de 1918. Firma Amador.

*La oración.* Tucumán, 1952. Óleo sobre cartón de 90 x 80 cm. Expuesto en el 43° Salón Nacional. Año 1953. Premio Adquisición Ministerio de Justicia.

*La procesión de la virgen.* Monteagudo, Tucumán, 1918.

- La procesión de San Roque en Las Palmas.* Óleo sobre tela. 100 x 90 cm. Pintado en Chumbicha, Catamarca. Expuesto en el xxvi Salón Nacional de Bellas Artes en el año 1936.
- La procesión del Corazón de Jesús y la Virgen.* La Banda, Catamarca, 1940. Óleo.
- La promesa.* En diario La Prensa: *Se manifiesta que nos recuerda al Greco* y en Azul, firma Amador. Mayo de 1926.
- La que se quedó para vestir santos.* 1933.
- La vieja del sermón.* 1921.
- La vidalita del carnaval.* 1930. Expuesto en Amigos del Arte.
- La vuelta de la cosecha de la algarroba.* Gouche.
- La rastra de leña.* Valle Viejo, Catamarca, 1926.
- La Salamanca norteña.* Óleo 160 x 170 cm. Adquirido por el Ministerio del Interior en \$ 2.500. En Pérez, Ramón Alberto ob. cit. láminas 24 y 25.
- La tabeada.* Valle Viejo, Catamarca, 1926.
- La vidalita del carnaval.* 1932. Óleo.
- La viuda.* Chumbicha, 1929. Óleo. Sobre hard board. 67 x 59 cm.
- Las carreras.* Santa Rosa, Valle Viejo, Catamarca.
- Las tejedoras.* Publicado en La Época, 13 de mayo de 1918, firma Amador. Publicado a color en La Nación, revista semanal. Buenos Aires, 19 de enero de 1930, Año 1, N°29. Especialmente realizado por encargo de La Nación.
- Los cantores de Simoca.* Óleo. Tucumán. En Pérez, Ramón Alberto, ob. cit. lámina 16.
- Los cumpas.* Las Carreras, Tucumán.
- Los forasteros.* Óleo. Reproducido en Pérez, Ramón Alberto ob. cit. lámina 45, Mercado de Frías, Santiago del Estero. Se encuentra en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Reproducido en el Almanaque de La Prensa para el año 1961 con fecha 24 de diciembre de 1960.
- Los promesantes de la Virgen.* Catamarca, 1920. 70 x 60 cm. Se encontraba en el Museo del Jockey Club de Buenos Aires.
- Mi estudio en Chumbicha.* 1920. 1ª época. Sin datos.
- Michila Gramajo.* Óleo sobre tela. Conservado en el álbum de la familia Gramajo. Sin fecha.
- Nieves del valle.* 1940. Estudio. Óleo. 57 x 38 cm.
- Paisaje de La Boca.* 1915. Colección familiar.
- Paisaje del Chaco.* 1919. Colección Nieves Gramajo. Breves pinceladas planas, luminosas.
- Paisaje norteño.* Ambato, Catamarca, 1934. Publicado en Riel y Fomento. Órgano oficial de Ferrocarriles del Estado. Tapa del anuario de 1934.
- Paisaje norteño (2).* Óleo, espátula sobre madera. 32 x 25 cm. Primera época.
- Pelando caña.* Ingenio Acherál, Tucumán, 1952. Óleo. 90 x 110 cm. Nota de Adrián Gualdoni Basualdo en La Nación del 25 de abril de 1999 con reproducción. Remate *40 maestros de arte de los argentinos.*
- Presagio.* Óleo sobre lona. 91 x 71 cm.
- Procesión en Santa Rosa - San Isidro.*
- Procesión.* Tucumán, 1920. Óleo. 38 x 132 cm. Comentario de Gualdoni Basualdo en La Nación del 30 de julio de 2000. Precio de base u\$s 10.000.

*Promesantes en la gruta de la Virgen del Valle.* Choya, Catamarca, 1930. Óleo sobre cartón. 100 x 90 cm.

*Promesantes de Añatuya.* 1919. Óleo. Comentario en *La Nación* Negocios. Remate de Roldán. Firma Adrián Guladoni Basualdo.

*Puneña.* Tilcara, Jujuy. Revista *Para ti*. 20 de octubre de 1959. Firma Eustaquio Amándola. Nota titulada: *Pero hay una pintura argentina.*

*Responso.*

*Quebrachos colorados.* Publicada en *Riel y Fomento*, 1921. Tapa.

*Roque el tabaquero.* Óleo. En Pérez, Ramón Alberto. lámina 30.

*Retablo de Jesús.* Catamarca, 1938. Óleo sobre tabla. Tríptico: Vida, Muerte, Veneración. Segundo premio Nacional de Pintura, Salón Anual de Artes Plásticas, año 1939. Propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

*Salamanca norteña.* 160 x 170 cm. Adquirido por el Ministerio del Interior.

*Santiagoueños esperando el tren.* Añatuya, 1926. Óleo. Publicado a color por *Riel y Fomento* de diciembre de 1928. Propiedad del señor Domingo Fernández Beschterlt.

*Senderos a Simoca - Tucumán.*

*Serranas.* Publicada en la *Revista Riel y Fomento*, noviembre 1931.

*Un churo tucumano.* Expuesto en Galería Witcomb, setiembre 1950.

*Una limosna para la Virgen.* Expuesto en Galería Witcomb, setiembre 1950.

*Transportes primitivos.* Friso decorativo. Óleo sobre tela. 200 x 160 cm. Expuesto en el xxv Salón Nacional de Bellas Artes, año 1935.

*Troperos descansando.* 1929. (Díptico) Aimogasta, La Rioja.

*Una escuela en el Chaco.* Expuesto en Galería del Buen Ayre, Martínez, Pcia. de Buenos Aire, 1985.

*Un entierro en mi pueblo.*

*Monteagudo.* Tucumán, 1924. Expuesto en el Primer Salón Universitario de La Plata, en 1926. Se encuentra en el Museo del Luxemburgo, París.

*Un velorio de angelito.* Banda de Varela, Catamarca, 1926/1953. Óleo sobre cartón piedra de 100 x 80 cm.

Una de las costumbres más arraigadas en nuestro pueblo es la de realizar el velorio del angelito. El alma inocente del niño / angelito es un niño de corta edad / vuela al cielo; por lo tanto, su muerte no es motivo de pesar. Existe la creencia de que no se debe llorar, porque las lágrimas le mojan las alitas y no puede volar.

El cuadro documenta esta costumbre. Sobre una mesa cubierta con una manta tejida con dibujos en colores, y sentado en una silla, está el angelito. Vestido de blanco lleva una vincha y alitas. En la cintura le han atado un cordón. En este cordón los asistentes hacen nudos, porque creen que cuando muere la persona que ha hecho el nudo su alma se apoya en éste y el angelito la lleva al cielo.

Dos arcos con flores de papel aplicadas se hallan a los costados del angelito. Floreros y vasijas con flores están sobre la mesa y, alrededor del niño muerto, velas encendidas ensartadas en cañas. En el suelo, macetas con flores.

Las paredes de la casa son de adobe. Las sillas de madera con asientos de cuero.

Las mujeres de más edad cubren sus cabezas con pañuelos de colores; las más jóvenes se peinan con trenzas.

Un hombre tiene poncho listado. Otros, pañuelo anudado al cuello.

Junto al niño un hombre, posiblemente el padre, lee algunas oraciones, acompañado por un grupo de asistentes. Toda la gente del lugar ha acudido al velorio. Las viejas conversan, o tal vez cuentan antiguas historias, mientras fuman y toman mate.

En el ángulo superior izquierdo del cuadro, el baile. Música de guitarra y arpa es bailada por una pareja. Junto al arpa, las botijas llenas con las bebidas que se van a consumir en la fiesta.

Del techo cuelga un zarzo hecho con varas de caña, sobre el que se han colocado diversos objetos. Hacia afuera, a través del marco de la puerta, la noche.<sup>1</sup>

Gran premio de Honor Ministerio de Educación de la Nación. Expuesto en el Salón Nacional N° 44 del año 1954.

*Vendedoras de las estaciones*. Chumbicha, Catamarca, 1954. Óleo 24 x 20 cm. Reproducido por la revista *Continente*. (Dos mujeres ofrecen las sandías que llevan en canastos) en Perez, Ramón Alberto, *Sandías y melones*, ob. cit. lámina 27.

*Vendimia*.

*Velorio y entierro*. Poman. Citado en Revista *Nosotros* N°238, mayo de 1929. Firma Fausto Burgos (1888-1953). Colaborador de *La Prensa* y de la publicación periódica de Ferrocarriles, Riel y Fomento.

*Velorio, nacimiento y crucifixión*.

*Velorio Vía Crucis para viernes santo*. Chumbicha, 1938.

*Vendedores del Valle*. 1927. Frisos. "...del mismo año preocupación estilizante con limpios contornos del friso, controla el espacio en superficie a través de personajes de acentuado colorido, en sus vestimentas y con una perspectiva con fondos de montañas, aguas, cielo y nubes dispersas." Brughetti p. 32. *La Nación*, 23 de agosto de 1961, *Necrológica*.

## DIBUJOS

*Chango*. Lápiz.

*Rancho*. Lápiz.

*El violinista*. Lápiz.

*De viaje*. Lápiz.

*El bombo*. Lápiz.

*Esquina*. Lápiz.

*Vieja serrana*. Lápiz.

*Camino al puesto*. Lápiz.

*Mujeres de la montaña*. Lápiz.

*Apuntes* (ejemplares en carpeta). Lápiz.

ILUSTRACIONES

- La promesa.* Riel y Fomento, enero de 1924. N°21.  
*La procesión del encuentro.* Riel y fomento, marzo de 1924. N°23.  
*Las supersticiones de Humahuaca.* Riel y Fomento. Julio de 1924. N°26.  
*Los ritos puneños.* Riel y Fomento. Julio de 1924. N°27.  
*Las hazañas de Urdimales.* Riel y fomento. Septiembre de 1924. N°29.  
*Los ritos de la muerte.* Riel y Fomento. Noviembre de 1924. N°30.  
*Un cuento norteño.* Riel y Fomento. Noviembre 1924. N°30.  
*Las fábulas del zorro.* Riel y Fomento. Noviembre 1924. N°30.

Para el libro *El país de la selva* de Ricardo Rojas. Editorial Kraft, Buenos Aires, 1946.

- Un camino.* p. 34/35.  
*Velorio del angelito.* p. 80/81.  
*Yaravíes.* p. 92/93.  
*Difuntos.* p. 134/135.  
*El runaturunco.* p. 160/161.  
*La mulánima.* p. 170/171.  
*El Kacuy.* p. 178/179.  
*La Salamanca.* p. 192/193.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Libros y Artículos

- Altamirano**, Carlos, *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Editorial Paidós, 2002.
- Altamirano**, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinas. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe / Ariel, 1997.
- Anderson**, Benedict, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, FCE, 1993.
- Ansaldi**, Waldo y Funes, Patricia, “Cuestión de piel. Racialismo y legitimidad política en el orden oligárquico latinoamericano”, en Waldo Ansaldi (coord.) *Calidoscopio Latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 2004.
- Ambrosetti**, Juan, *Superticiones y leyendas*, Buenos Aires, Memoria Argentina, Emecé, 2001.
- Arestizábal**, Irma, “Pintura del siglo xx en Latinoamérica. La revalorización de lo propio en clave contemporánea” en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales Rodrigo (Coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Arfuch**, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Artundo**, Patricia, *Pedro Figari y la nueva generación argentina. La problemática latinoamericana. Imágenes - Palabras - Sonidos: Prácticas y Reflexiones, IV Jornadas - 2000*. Estudios e Investigaciones, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires”.
- Auyero**, Javier, “La doble vida del clientelismo político”, en *Revista Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, nro. 8, abril de 1996, Buenos Aires, 1996.
- Biatet-Massé**, Juan, *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos de siglo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985 (3 tomos).
- Bourdieu**, Pierre, *La distinción*, Madrid, Grupo Editorial Santillana, 1988-1998.
- , “Campo intelectual, campos de poder y habitus de clase”, en *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Ediciones Folios, 1983.
- Buchbinder**, Pablo, “Caudillos y caudillismo: una perspectiva historiográfica” en Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (compiladores), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- Burke**, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- , *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Burucúa**, José Emilio, Arte, (Director) Sociedad y Política *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999. Tomos I y II.
- Botana**, Natalio, “El federalismo liberal en Argentina: 1852-1930”, en Marcelo Carmagnani (Coord) *Federalismos latinoamericanos: México, Brasil, Argentina*. México, El Colegio de México, FCE, 1993.
- Campi**, Daniel, “Los ingenios del norte: Un mundo de contrastes”, en Fernando Devoto y Marta Madero (Directores) *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Tomo 2, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1999.

- Cattaruzza**, Alejandro, “Crisis económica, avance del estado e incertidumbre (1930-1943)”, en *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, tomo VII, 2001
- y Eujanián, Alejandro, *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003
- Chiaromonte**, José Carlos, “El federalismo argentino en la primera mitad del siglo XIX”, en Marcelo Carmagnani (Coord.) *Federalismos latinoamericanos: México, Brasil, Argentina*, México, El Colegio de México, FCE, 1993.
- Cicerchia**, Ricardo, “Cap. v: De Cronos e imaginéras”, en *Historia de la vida privada en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1998.
- Clementi**, Hebe, *Manuel Gálvez. Atravesando nuestra historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2001.
- Cordova Iturvuru**, Cayetano, *La pintura argentina del siglo veinte*, 1ª. Edición Buenos Aires, Editorial Atlántida, Colección Oro de Cultura General, 1958.
- Cuche**, Denys, *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Coluccio**, Félix, *Diccionario de creencias y superaciones - argentinas y americanas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas y Corregidor, 1990.
- Devoto**, Fernando, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.
- y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Devoto**, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- Espel**, Ofelia, “El Pintor Argentino Alfredo Gramajo Gutierrez. Valor documental de su obra desde el punto de vista folklórico”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia N° 2, 1962, p. 89.
- Falcón**, Ricardo, “Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)”, en *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Tomo VI, 2000.
- Falletti**, Tulia; Giordano, Verónica y Rodríguez, Gabriela, “Cuando lo nuevo no termina de nacer... Y lo viejo se resiste a morir. Reflexiones en torno al problema del clientelismo político en América Latina” en Ansaldi, Waldo; Funes, Patricia y Petrone, Mario (Coord.), *Historia Social Latinoamericana*, UDISHAL, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2000.
- Falletti**, Tulia y Sislian, Fabián, *Dominación política, redes familiares y clientelismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.
- Fernández**, Olga Latour de, “El folklore y los historiadores”, en *Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, tomo II, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, pp. 240 a 254.
- Forn**, Juan, “La construcción de la memoria” en *Pintura Argentina, Identidad y Vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Banco Velox, 2000, pp. 9-17.
- Foucault**, Michael, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1992.
- García Canclini**, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Editorial Grijalbo, 1995.

- , *Culturas Híbridas*, México, Editorial Grijalbo, 1989.
- y Roncagliolo, Rafael, *Cultura transnacional y culturas populares*, Lima, Perú, IPAL, 1988.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Madrid, Editorial Gedisa, 1973.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Grasso, Francisco Romeo, *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*, Vicente López, Pcia. de Buenos Aires, Editorial Pedagógica Vicente López, 1972.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude, *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Gutiérrez, Ramón, “La reacción antiacademista 1900-1930”, en *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)”, en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (Coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Larraín Ibáñez, Jorge, “Historia e identidad latinoamericana”, en *Modernidad. Razón e identidad en América Latina*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.
- Lazzari, Alex, “Antropología en el Estado: el Instituto Étnico Nacional (1946-1955)”, en Neiburg, Federico y Plotkin, Mariano, *La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Liernur, Jorge Francisco, “Neocolonial” en Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, tomo I-N, pp. 183-189.
- Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan. *Nueva Historia Argentina Atlas Histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- López, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2004.
- Majluf, Natalia, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano”, en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (Coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Merlino, Adrián, *Diccionario de Artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*, Buenos Aires, Imprenta Batmalle, 1954, pp. 174-175.
- Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*, México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Myers, Jorge, “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955” en Neiburg, Federico y Plotkin, Mariano (compiladores), *Intelectuales y Expertos. La constitución del conocimiento intelectual en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Pagano, José León, *El arte de los argentinos. Desde la acción innovadora del “nexos” hasta nuestros días*, con 331 ilustraciones en negro y 11 citocromías, Buenos Aires, Edición del autor, MCMXXXVIII, tomo II, pp. 377-383.
- Payne, Michael, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.
- Piccirili, Ricardo, *Diccionario Histórico Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, 1954.

- Pinto**, Juan, *Diccionario de la República Argentina: Histórico, Geográfico y Biográfico Literario*, Buenos Aires, Editorial Mundo Atlántico, 1950.
- Prieto**, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Quién es quien en la Argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1958
- Quijada**, Mónica, “De mitos nacionales, definiciones cívicas y clasificaciones grupales. Los indígenas en la construcción nacional argentina, siglos XIX a XXI”, en Waldo Ansaldi (coord.), *Calidoscopio Latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 2004.
- Raffino**, Rodolfo, “La Antropología y los historiadores” en *Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, tomo II, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, pp. 256 a 271.
- Rigotti**, Ana María, “Guido, Ángel Francisco”, en Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, tomo E-H, pp. 130-137.
- Saavedra**, María Inés y Artundo, Patricia (Directoras), *Leer las artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.
- Santillán**, Diego A., *Gran Enciclopedia Argentina*, Buenos Aires, Ediar, 1957.
- Sapiens**, *Enciclopedia ilustrada de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1951.
- Sarlo**, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Sartor**, Martín, “El muralismo mexicano y su irradiación continental” en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (Coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Svampa**, Maristella, *Civilización o barbarie*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1994.
- Tarragó**, Myriam, *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y la conquista*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- Vallejo**, Gustavo, “Noel, Martín”, en Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, tomo I-N, Buenos Aires, Clarín, pp. 196-199.
- Wechsler**, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1996)*, Argentina, Ediciones del Jilguero, 1998.
- , *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004.
- y Penhos, Marta (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Argentina, Edición del Jilguero, 1989.



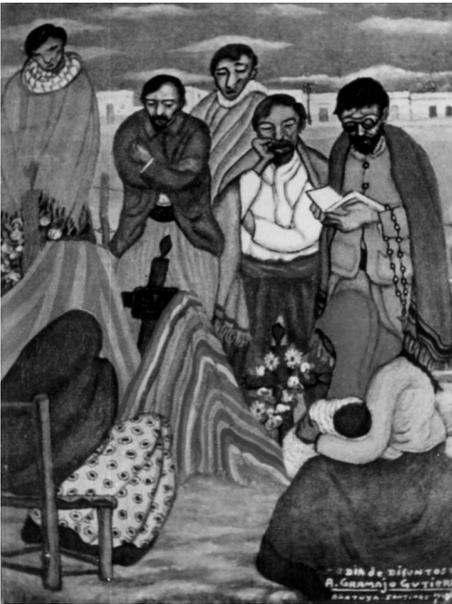
*Cortando caña de azúcar*



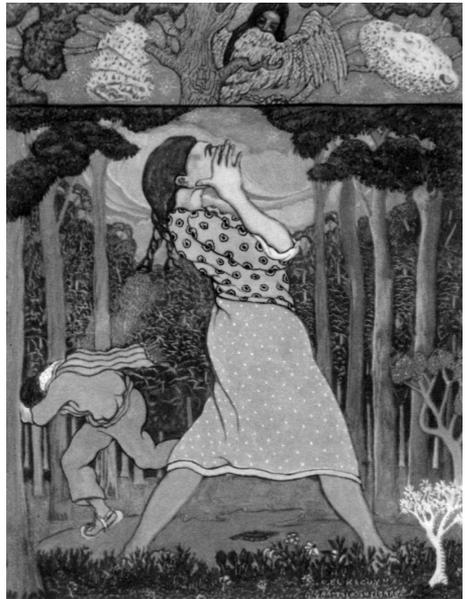
*La feria de Simoca*



*Día de elecciones en el norte*



*Día de difuntos*



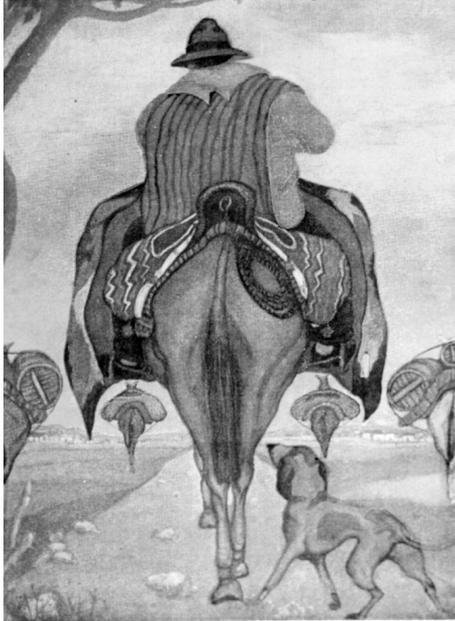
*El Kacuy*



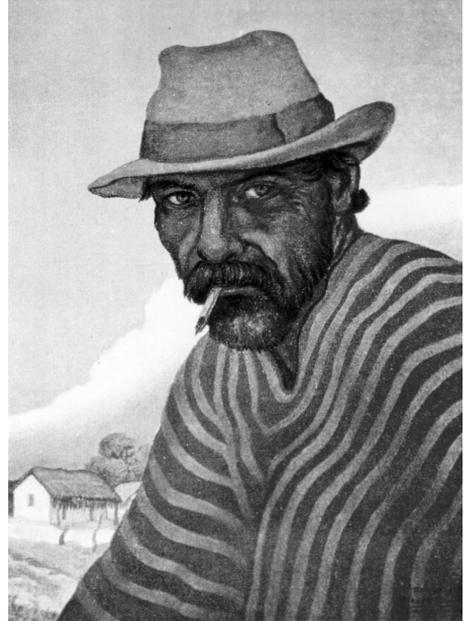
*La Salamanca*



*Jugando y bebiendo*



*El contrabandista*



*Roque el tabaquero*



*La misa*



*La procesión del encuentro*



*La comunión de Nieves Gramajo*



El artista en su taller, San Isidro, ca. 1930

**GANADORES DEL PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA  
DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

1997-2004



## AÑO 1997 I EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

### **Jurado:**

Prof. Fermín Fevre, Prof. Jorge López Anaya, Lic. Marcelo Pacheco.

### **1º Premio:**

Lic. Patricia Artundo. *Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932*.\*

### **2º Premio:**

Lic. María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60*.\*

### **Mención especial:**

Lic. María de los Ángeles de Rueda. *Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas*.\*

## AÑO 1998 II EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LOS SIGLOS XVIII Y/O XIX

### **Jurado:**

Prof. Héctor Schenone, Lic. Guiomar de Urgell, Prof. Guillermo Whitelow.

### **1º Premio:**

Lic. Laura Malosetti Costa. *El más viejo entre los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*.\*

### **2º Premio:**

Lic. María Cristina Fückelman, Lic. Ricardo González, Lic. Daniel Sánchez. *Arte culto e ideas –Buenos Aires– siglo XVIII*.\*

\* publicados.

\*\* publicado parcialmente en *Historia del comer y del beber en Buenos Aires*, Ed. Aguilar, 2000.

Edición completada en CD-Rom: *Catálogo de cerámicas históricas de Buenos Aires (siglos XVI-XX)*, FIAAR, 2001.

**Mención especial:**

Lic. Roberto Amigo. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862).*\*

**Mención especial:**

Lic. Daniel Schavelzon. *Arte, arqueología e historia de la cerámica en el Río de la Plata, siglos XVIII y XIX.*\*\*

AÑO 1999 III EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

**Jurado:**

Prof. Rosa María Ravera, Prof. Ana María Telesca, Prof. Guillermo Whitelow.

**1º Premio:**

Ofelia Adela Funes. *El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian.*\*

**2º Premio:**

Lic. Pablo Rolando Marianetti. *Figuración y abstracción en el Arte Argentino. Final de una dicotomía mundial y nacional en el arte de las imágenes.*\*

**Mención especial:**

Prof. Marta Isabel Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza en la década del 30. Aportes para el conocimiento artístico. Instituciones, asociaciones, salones.*\*

AÑO 2000 IV EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LA COLONIA AL SIGLO XIX (INCLUSIVE)

**Jurado:**

Lic. Guiomar de Urgell, Lic. José Emilio Burucúa, Arq. Ramón Gutiérrez.

**1º Premio:**

Lic. Roberto Amigo. *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires.*\*

**2º Premio:**

Lic. Celia Terán. *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII.*\*

## AÑO 2001 V EDICIÓN

ARTE, ARTESANÍA Y FOLCLORE VINCULADOS A LAS ARTES PLÁSTICAS

### **Jurado:**

Prof. Carlos Aschero, Dr. José Pérez Gollán, Lic. Guiomar de Urgell.

### **1º Premio:**

Lic. Ricardo González. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy.*\*

### **2º Premio:**

María Alba Bovisio. *Algo sobre una vieja cuestión: ¿arte vs. artesanía?\**

### **Mención especial:**

Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. *Diseños indígenas en el arte textil de Santiago del Estero.*\*

## AÑO 2002 VI EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

### **Jurado:**

Lic. Edgardo Donoso, Lic. María José Herrera y Lic. Ana Longoni.

### **1º Premio:**

Lic. Silvia Dolinko. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.*\*

## AÑO 2003 VII EDICIÓN

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX. SUS INTERRELACIONES

### **Jurado:**

Dra. Mari Carmen Ramírez, Lic. Marcelo Pacheco y Prof. Justo Pastor Mellado.

### **1º Premio:**

María Amalia García. *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953.*\*

**2º Premio:**

Luisa Fabiana Serviddio. *Programas de intercambio cultural interamericano durante la segunda guerra mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.\**

**Mención especial:**

María Cristina Rossi. *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.\**

**Mención especial:**

María de los Angeles de Rueda. *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el movimiento Diagonal Cero y el Grupo de la Plata.*

AÑO 2004 VIII EDICIÓN

ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA

**Jurado:**

Lic. Ticio Escobar, Dr. José A. Perez Gollán y Dr. Rodolfo Raffino.

**1º Primer Premio:**

Marta Noemí Penhos. *Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.\**

**2º Premio:**

Carlos Eduardo Masotta. *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930.\**

**Mención especial:**

Mariano Oropeza. *Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas.\**

**Mención especial:**

María Inés Rodríguez Aguilar, Sandra Bendayán, Miguel J. Ruffo y María Spinelli. *Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?\**



Este libro se terminó de imprimir en noviembre de 2005  
en Artes Gráficas Ronor S. A.  
Cerrito 932, Bernal  
Provincia de Buenos Aires, Argentina

Tirada: 1.000 ejemplares



Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fundada en 1993, y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, con el generoso patrocinio de Fundación Telefónica, han aunado esfuerzos, desde 1997, para llevar a cabo el proyecto de premiar anualmente mediante un concurso abierto y plural, a través de distintas convocatorias, a trabajos de investigación relacionados al Arte Argentino.

Con esta octava edición del premio, dedicado al *Arte y Antropología en la Argentina*, se han reunido un corpus de ensayos y publicaciones indispensable para un mayor conocimiento sobre el Arte en nuestro país.