

**CONICET
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GEOHISTÓRICAS**

**XXII ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL
EXPOSICIONES**

Resistencia (Chaco), 4 y 5 de octubre de 2002

Auspicios

**Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad
Nacional de La Plata**

**Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del
Nordeste**

Declaración de Interés Legislativo

Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Corrientes

Este CD reúne los trabajos presentados por sus autores en el **XXII Encuentro de Geohistoria Regional**, en su versión original, sin las modificaciones sugeridas por los revisores y comentaristas de sesión.

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - 2002
Casilla de Correo 438 - Av. Castelli 930 - (3500) Resistencia - Chaco - República Argentina
Tel: (54) (3722) 476727 - Fax: (54) (3722) 473314
E-mail: iighi@bib.unne.edu.ar
Web: <http://www.conicet.gov.ar/webue/iighi>

COMISIÓN ORGANIZADORA

XXII ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL

Coordinador Principal: Norma C. Meichtry

Coordinadores Adjuntos: Enrique C. Schaller
Oscar E. Mari

Secretarios: María del Mar Solís Carnicer
Aníbal Marcelo Mignone

Colaboradores: Emmita Blanco Silva
María Lidia Buompadre
Mabel A. Caretta
María Alejandra Fantín
María Marta Mariño
Ana María Salas

EPOPEYA Y REALIDAD. LA FIGURA DEL INDÍGENA EN LAS ARTES PLÁSTICAS CHAQUEÑAS

Mariana Giordano
IIGHI – Conicet

Durante la primera mitad del siglo XX la fiebre nacionalista que recorrió toda América Latina y se manifestó claramente en la literatura, tuvo una influencia decisiva en las artes plásticas. Estas exigencias nacionalistas se manifestaron en la temática artística de diversas formas: en general tomaron del pasado precolombino y colonial los temas para sus representaciones y consecuencia de ello es la gran cantidad de monumentos conmemorativos de héroes de las guerras de la independencia, como así también otros monumentos que mezclaron tradición europea con ornamentaciones precolombinas en figuras de héroes indígenas. En oposición a este tipo de representaciones, aparece el indigenismo, que ejerció gran poder en las artes plásticas de aquellos países donde aún existían grupos indígenas mayoritarios, tales como Bolivia, Ecuador, Guatemala, Perú y México.

En la Argentina, y en particular en la metrópoli porteña, el indígena también fue objeto de representación artística en los siglos XIX y XX, como respuesta a ideas nacionalistas que recorrían diversos ámbitos del país; sin embargo, la gravitación de esta temática no fue de gran importancia si la comparamos con aquellos países donde fueron utilizados inclusive políticamente como símbolo de la nacionalidad. Marta Penhos, que realizó una revisión de la iconografía nativista en las obras expuestas en el Salón Nacional entre 1911 y 1945 señalaba que los indígenas del Chaco apenas se asomaban en el conjunto de esas obras.¹ Sin embargo, fue precisamente en las décadas del '30 al '60 que el tema del indígena chaqueño tuvo una importante gravitación entre los artistas locales.

Ello nos lleva a afirmar que las producciones artísticas regionales no siguieron los lineamientos de la metrópoli porteña, y es en este contexto regional en el que se inscribe el presente trabajo, que analiza la producción artística local de temática indígena atendiendo tanto a aspectos iconográficos como a las instancias de emisión, circulación y recepción de estas obras y su incidencia en la creación de un imaginario sobre el indígena chaqueño, de anclaje regional y con proyección nacional.

El indio en el contexto artístico americano y argentino del siglo xx

“Los artistas indigenistas intentaron fijar la imagen de la nación, y la suya propia, a través de la imagen del indio, del otro. Construyeron así la fórmula para una identidad colectiva que era necesariamente paradójica: presentaron al indio como paradigma de la nacionalidad auténtica, como origen y fuente primordial de una cultura nacional ... La representación visual del indio se convirtió en una de las estrategias más utilizadas para compensar la falta de autenticidad en la plástica.”²

Los artistas latinoamericanos manifestaron de distinta manera este indigenismo: algunos, con la presencia de la figura del indio como tema pictórico, donde por lo general desaparecían las

¹ Marta Penhos. Indios de Salón: *Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)*. En: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes “Arte y Poder”. Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 29.

² Natalia Majluf. *Nacionalismo e indigenismo en el Arte Americano*. En: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Cords). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica; Siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p.249.

etnias y los individuos, para representar estereotipos grotescos y caricaturizados. Como señala Lauer, "... el anonimato del indio en la plástica indigenista forma parte de la necesidad ideológica de erigirlo como símbolo colectivo".³ Otros artistas, utilizaron los productos culturales como estrategia para definir un "arte auténtico".

En la Argentina, donde el indígena no era un grupo mayoritario como en otros países latinoamericanos, el indio también fue objeto de representación artística en el siglo XIX y XX, ligado a las ideas nacionalistas, pero con menor gravitación en la plástica nacional que en otros países latinoamericanos.

Penhos enmarca la presencia del indígena en la producción plástica argentina del siglo XX dentro de los temas nativistas, donde también se representaba al mestizo y al criollo, resaltando que dentro del conjunto de obras nativistas la presencia del indio no es notable.

*"... el interés de los artistas de Salón se centra mas bien en los mestizos, y algo menos, en los criollos. Los sujetos predilectos parecen ser los habitantes del norte argentino, cholos y coyas. Estos indios amestizados, con sus trajes pintorescos y su pasividad milenaria, parecen ser los más adecuados iconos de un 'otro' inofensivo y, por eso mismo, decorativo."*⁴

En la producción metropolitana o expuesta en Buenos Aires, la presencia de indios del Chaco como de la Patagonia es ínfima, dato significativo en especial porque evidencia el desinterés por la realidad actual del indio que ya había dejado de ser un problema a la seguridad nacional.

Las escasas imágenes que representan la figura del indio en los Salones Nacionales manifiestan, desde el punto de vista iconográfico, un cambio de actitud con relación al siglo XIX: se pasa de una valoración negativa a una más positiva, que se manifiesta en la persistencia de aspectos del indio como pasividad, indolencia, resignación y vinculación con el entorno natural y en la aparición de elementos nuevos como escenas de devoción y venus indígenas, que manifiestan significaciones más positivas.

*"A través de las imágenes se observa la operación simbólica que consiste en sustraer al indígena de la realidad y colocarlo en una dimensión neutra, desde donde se lo puede contemplar como "elemento constitutivo de nuestra identidad"."*⁵

En particular, las primeras iconografías del indígena chaqueño se las debemos a los jesuitas que en el siglo XVIII misionaron en la región chaqueña, en especial, el conjunto de dibujos de intención documental del padre Florian Paucke, que se encuentran en su obra "Hacia allá y para acá. Una estada entre los indios mocovíes, 1749-1767." ⁶

Desde la producción artística, probablemente la obra más antigua que ha llegado hasta nosotros es la conocida litografía "Indios del Gran Chaco" de Juan León Palliere (c.1864, Colección privada, Buenos Aires), que muestra una pareja de indios en una canoa en medio de una vegetación exuberante y paradisíaca. Los personajes miran al observador, posando inmóviles como si estuvieran frente a una cámara. Estos indígenas siguen viviendo en un mundo propio en conjunción con la naturaleza; son el resabio de un mundo primitivo que el artista intenta "documentar". Los detalles de los rostros, vegetación y vestimentas obedecen a esta intención documental y por momentos se perfila un interés etnográfico, aunque estos detalles no se correspondan con ninguna de las tribus que poblaban el Chaco.

³ Citado por Natalia Majluf. *Nacionalismo e indigenismo...* Ibidem.

⁴ Marta Penhos. *Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)*. En: V Jornadas de Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 23.

⁵ Ibidem, p. 30.

⁶ Editado en castellano por la Universidad Nacional del Tucumán, 1944.

Los artistas chaqueños y las representaciones del indio.

Desde la segunda década del siglo XX hasta la actualidad los artistas chaqueños o radicados en el Chaco manifestaron su interés por esta temática, aunque fueron los pioneros que trabajaron en las décadas del '30 al '60 quienes demostraron mayor inclinación por la misma, decayendo el interés a partir de la década de los años '60.

Los primeros artistas oriundos o radicados en el Territorio Nacional del Chaco iniciaron su actividad a fines de la década del veinte y en especial durante la década siguiente. Entre los artistas oriundos resaltamos al escultor Crisanto Domínguez, al pintor Alfredo Pértile y la dibujante Yuyo Blanco Silva; aquellos que se asentaron en estas tierras y realizaron toda su producción artística en ellas fueron los escultores santafesinos Juan de Dios Mena y Carlos Schenone y el pintor pampeano Rafael Galíndez. También debemos mencionar a una figura que residió temporalmente en el Chaco, el escultor y pintor bonaerense Julio César Vergottini, al dibujante catalán Ramón Subirats y a Demetrio Urruchúa, que realizara especialmente un mural con la temática indígena. Si bien la mayoría de ellos desarrollaron su actividad entre el treinta y principios de los sesenta otros, como Galíndez y Pértile continuaron en el ámbito de la creación artística avanzada la década del setenta.

Pero también algunos artistas de la generación intermedia (décadas del '60 al '90), tomaron al indígena como tema de representación, como es el caso de los pintores Orfelía García, Oscar Sánchez Kelly, y Judith Melgarejo. Entre estas dos generaciones, la figura de Menoldo Díaz actúa de nexo, ya que su producción con un fuerte sesgo indigenista se inició en la década del '50 y continúa hasta la actualidad.

Tipologías de representaciones

El indio como lo autóctono: la figura del indígena chaqueño se manifestó en la variable de resaltar los valores de la raza autóctona con imágenes ahistóricas y eternas, como los mismos valores que pretenden transmitir. El rostro y el cuerpo del indio, ícono de una raza autóctona y pura, fue una de las representaciones de mayor presencia en la plástica chaqueña. Fortaleza, vigor, serenidad, virilidad, valentía, orgullo, son algunos de los caracteres y valores que encarnan las imágenes de esta tipología, identificables principalmente en la escultura de Crisanto Domínguez y de Carlos Schenone, en los dibujos de Ramón Subirats y de Menoldo Díaz.

Las primeras esculturas de Schenone⁷ están ligadas a necesidades de manejo del material y de perfeccionamiento técnico, siendo el indio el modelo que utilizara por su contacto cotidiano con estos grupos; son figuras estáticas, atemporales, pasivas. Ya en la década del cincuenta, los rostros indígenas de Schenone tienen otra impronta que los identifica: vigor, rudeza, serenidad están señalando valores positivos de un pasado épico, y aluden a "lo indio" como "lo autóctono". Ejemplos de esta época serán "*La llama*", "*El cacique*", "*Chaqueñita*" y "*Monumento al quebracho*" (1956): una galería de rostros para aludir a "lo autóctono", con la utilización de modelos reales que posaban para el artista. Mientras los rostros masculinos conjugan altivez, orgullo y rudeza, las mujeres indígenas aúnan melancolía y serenidad.

⁷ Carlos Schenone se inició en la escultura a fines de la década del treinta, influido por el escultor ruso Stefan Erzia que visitara el Chaco en busca de maderas para sus obras. Se perfeccionó técnicamente en Buenos Aires, asistiendo a la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Fue el Director organizador del Taller de Arte Regional de la Universidad Nacional del Nordeste, donde trabajó hasta su muerte, ocurrida en 1963. El contacto de Schenone con el aborigen se produjo como consecuencia de diversos trabajos que desempeñara en el interior del Chaco, donde comenzó a tallar en maderas duras de la zona. Varios indígenas le sirvieron de modelos para bustos o cabezas, la mayoría de ellos expuestos posteriormente en Resistencia y en localidades del interior chaqueño. Posteriormente, ya radicado en la capital chaqueña, continuó valiéndose de modelos indígenas que acudían a su taller para ser retratos.

De esta misma etapa es una de sus obras de mayor simbolismo, “*El toba*”(1958), que le fuera encargada para la inauguración de las actividades académicas de la Facultad de Humanidades, con el objeto de convertirse en símbolo de la Universidad Nacional del Nordeste. “*El toba*” representa “lo propio”, “lo auténtico”, los vestigios de un pasado épico, el prototipo de la raza nativa, el orgullo de “la raza sin contaminación” que. Por otro lado, Schenone muestra un pleno dominio del material, a través de rasgos fuertemente marcados sobre el algarrobo, madera dura de la región, que tenía para el artista una significación que remitía a la lucha con el material, lucha que realizaron los indígenas simbolizados en “*El toba*” y razón por la que en este prototipo de la raza autóctona no se vislumbra servilismo, pero tampoco deseo de venganza.



C. SCHENONE. *El toba*

Facultad de Humanidades (UNNE) -Resistencia

Otro de los artistas pioneros que tomaron como objeto de sus representaciones artísticas al indio fue Crisanto Domínguez⁸, que también abordó esta temática en un escrito literario, “*Rebelión en la selva*”. Desafortunadamente se conoce el paradero de muy pocas obras de este artista, y a otras tenemos acceso vía indirecta a través de reproducciones fotográficas. En muchos casos, la crítica artística de la época, tanto local como nacional, se ocupó de la obra de Crisanto, aunque las valoraciones son muy subjetivas y poco aportan sobre cuestiones iconográficas, pero que resultan interesantes a la hora de analizar la recepción de sus obras de temática indígena.

Domínguez decía ser él mismo un indio; de hecho era mestizo. En sus textos, como en distintos artículos periodísticos chaqueños y bonaerenses, resaltaba su amistad con un cacique pilagá de la zona formoseña. El objetivo de tal recurso era crear un halo de exotismo en torno a su figura, para atraer así a la prensa y al público de la Capital Federal, donde expuso en dos oportunidades. En ocasión de una exposición en la Galería Witcomb en 1936, el diario *La Prensa* hacía referencia a las obras expuestas, la mayoría de ellas figuras de indios y figuras simbólicas cuyos nombres aludían al paisaje natural donde vivía el indígena; este texto periodístico resaltaba también el origen del propio artista:

“Es ... con alma y espíritu selvático que Crisanto Domínguez ha trabajado en la majestad del mundo verde. No fue allí como el curioso de la fábula que todo ve, pero nada comprende. Hermano de los indios, indio él mismo, identifícase con el

⁸ Crisanto Domínguez nació en Las Palmas (Chaco) en 1911. Autodidacta, recorrió en su juventud talleres de pintura y escultura en Buenos Aires, en la zona del Riachuelo. Residió temporalmente en Quilmes, donde fue discípulo de Pablo Molinari, regresando a su tierra en 1927, donde realizó la mayor parte de su creación escultórica. Falleció en Resistencia en 1969.

pasado de la América virginal y generosa, viviendo de la abundancia de sus dones y del amor de sus hijos ...

Todos son símbolos y figuraciones, formas fragmentarias de la múltiple naturaleza que se humaniza en el espíritu del artista para traducir el lenguaje de los bosques nativos. Así, el 'Yarará' crispase en la angustia de un grito desmesurado que concentra todo el fatalismo de la maraña...'⁹

Esta crítica del diario capitalino no sólo nos ubica en la temática abordada por Domínguez, sino también en el imaginario construido en torno al indio, en las significaciones atribuidas a este personaje “exótico”¹⁰ en la Capital Federal. Sin duda, un extenso comentario como el que aparece en este diario, basado en un pasado legendario poco tenía que ver con la realidad que vivía el indígena en esa época.

De las figuras de indios realizadas por Domínguez, sólo una ha llegado a nuestro conocimiento directo: *India*, donde el artista mantiene atada la figura al bloque original, a diferencia de Schenone, que desprende la misma del tronco. En *India* Crisanto “ataca” al bloque por uno de sus lados, quitando a la figura su piel de madera, liberándola de la prisión en que se hallaba. La herramienta se abre paso por la superficie de la madera, hundiéndose en algunas partes y manteniéndose sobre la superficie en otras, asegurando un continuo modelado que coordinan todos los rasgos del rostro indígena. Una perspectiva posterior del bloque nos permite advertir que hay una parte importante del mismo que no ha sido trabajada y que podríamos interpretar como la “selva virgen” chaqueña, a la que se refiere Crisanto en su libro *Rebelión en la selva*.



C. DOMÍNGUEZ. *India*

Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau”- Resistencia

Es además, según el pensamiento de este artista, en la raza indígena donde se encuentran los verdaderos valores de la sociedad actual.¹¹ Crisanto rindió su mayor homenaje a la altivez, valentía y orgullo que alguna vez fueran los valores de esta raza con su *Monumento al indio*, obra encargada al artista por el Concejo Municipal de Resistencia, que fuera emplazada en 1938 en una calle de la ciudad, derribada por reclamos sociales y finalmente enterrada. Por reproducciones fotográficas aparecidas en diarios de la época podemos apreciar que el cuerpo hercúleo del indio, la mirada desafiante y la actitud presta a defender sus tierras con la flecha en mano, conjugan una valoración positiva del indígena con un pasado mítico muy alejado de la realidad contemporánea del indígena. La resolución de los volúmenes corporales llevaban a la

⁹ *La Prensa*. “La escultura de Crisanto Domínguez”. Buenos Aires, 5-XII-1936, p.19.

¹⁰ El exotismo estaba ligado al primitivismo, formulado como un ideal. Es, en consecuencia una valoración del “otro” que se había expresado en el siglo épocas en la idea del “buen salvaje” y que implica un desconocimiento de la realidad del otro.

¹¹ Crisanto Domínguez. *Rebelión en la selva*. Buenos Aires, Ed. Ayacucho, 1948, p.130-131.

representación de un “David indígena”, que junto a la exageración de los atributos viriles –uno de los causales de los reclamos sociales-, intentaban crear un prototipo de belleza indígena.

Los retratos al lápiz de Yuyo Blanco Silva también se inscriben en esta intención de representar “lo nativo”: la referencia a la etnia (mataco, toba, mocoví), al igual que en muchas esculturas de Schenone, escapan a una idealización de la figura y se inscriben en un interés etnográfico, en particular en los retratos de mujeres indígenas, que asumen caracteres sutiles y etéreos.

En esta visión del indio como el hombre típico de la región también nos encontramos con carbonos del dibujante y pintor catalán Ramón Subirats, que llegó al Chaco en 1938 buscando al tipo humano de la región que le sirviera de motivo a sus representaciones. El escritor y ensayista Juan Ramón Lestani relata los intereses de Subirats, reproduciendo palabras que habría dicho el artista al arribar a Resistencia:

*"... Busco los representantes típicos de la región... El hijo de la tierra, con sus rasgos característicos. Me interesa aquel tipo que representa la raza, la fuerza, la energía, el dinamismo de la zona... El chaqueño, en una palabra, que en su fisonomía refleja la inquietud, la voluntad, el carácter de la región."*¹²

Inducido por un grupo de amigos, entre ellos el propio Lestani, se dirigió al interior del Chaco donde realizó once carbonos que representan retratos de indígenas; todos ellos fueron llevados por el artista a Buenos Aires y presentados en esa ciudad,¹³ a la vez que algunos fueron reproducidos por diarios de Buenos Aires y el periodismo local.

Los carbonos de Subirats nos muestran rostros que reflejan una vida dura, pero a la vez penetran en el sentimiento del indio chaqueño a través de una observación exenta de crítica, que se acerca a un interés etnográfico. Los distintos "tipos raciales", -como los denominara el semanario *Estampa Chaqueña*- de indígenas tobas y mocovíes fueron retratados en la Reducción de Napalpí. No hay elementos anecdóticos en estos bustos o cabezas, como un tatuaje, una flecha, un aro en la nariz, etc. Capta, sin embargo la singularidad del modelo, como lo dijera el mismo artista, el carácter del nativo.¹⁴ *Estampa Chaqueña* se dedicó a seguir el itinerario artístico de este español por América del Sur, viajes que lo llevaron a representar los nativos que “aún quedaban” en estas tierras. Esta revista dedicó la edición de una portada a un carbón de un indio mocoví de este artista.



Ramón Subirats. *Indio mocoví*

Por su parte, Menoldo Díaz, cuya producción artística se inicia en el contexto del auge

¹² Juan R. Lestani. *En los caminos del Chaco*. Op. cit., p.16.

¹³ *La Nación* publicó un artículo escrito por el entonces Director del Museo Nacional, Atilio Chiappori, que se ocupaba de cuatro de estos carbonos de Subirats. Este artículo fue dado a conocer en Resistencia por la revista *Estampa Chaqueña*. Resistencia, Año IX, N°449, 3/XII/1938.

¹⁴ *Estampa Chaqueña*. "Ramón Subirats". Resistencia, Año IX, N°429, 25/VI/1938.

del indigenismo chaqueño¹⁵, pretende configurar una galería de personajes indígenas a través de un realismo fotográfico que “humaniza” al indígena y refleja en las huellas faciales la carga histórica. Según expresa el mismo artista: “Lo mío es testimonial... son hombres que he visto y tuve la suerte de conversar con ellos...”¹⁶ Estos “testimonios visuales” de Díaz no sólo tienen cuarenta años, sino que su origen se inscribe en las ideas indigenistas que tuvieron gran fuerza en el Chaco en la década del '50, habiendo participado en la exposición de artistas que se realizó en forma paralela a la *Primera Asamblea Indigenista Chaqueña* en 1958. Sus testimonios suponían entonces, como hoy día, dejar de lado los detalles anecdóticos o referenciales para captar su idiosincrasia, sus valores y sabiduría, a través de rostros de mujeres, hombres y niños que reflejan una raza sufrida y olvidada.¹⁷

El indio en el entorno natural y cultural

Si la presencia física del indígena chaqueño se convirtió en una de las estrategias principales para referirse a “lo nativo”, su relación con el entorno y la alusión a las costumbres y a los “productos culturales” fueron otros de los pilares de la plástica indigenista chaqueña de las décadas del '40 y '50.

En el grupo de los pintores pioneros, tanto Alfredo Pértile como Rafael Galíndez y en menor grado Yuyo Blanco Silva, prestaron particular atención a la figura del indio inmerso en un paisaje natural. Costumbres y paisaje se funden en estampas que reflejan quehaceres diarios (mujeres indígenas realizando alfarería o acarreamo agua), viviendas y danzas típicas, o figuras simbólicas de madres indígenas con sus niños en brazos. El paisaje contribuye a acentuar el ideal de naturalismo en la figura del indio, que refleja un vínculo coligado y apacible.

Alfredo Pértile. *Los tobas*

En Pértile¹⁸, las escenas están enmarcadas por el monte chaqueño, el que juega un papel compositivo muy importante, ya que equilibra el peso de la imagen integrándola en una relación armónica hombre-naturaleza. La “Maternidad toba” y “Los tobas” de Pértile muestran no sólo el vínculo con el entorno natural, sino las relaciones humanas entre los miembros de la tribu, que van más allá de indicaciones de tiempo histórico, sino que se formulan como relaciones estables y eternas, en imágenes



que revelan una “masedumbre” y “pasividad” indígena. Por otro lado, las diversas actividades cotidianas realizadas por los indígenas hacen alusión a costumbres y a la producción de elementos, entre los cuales la alfarería se convierte en un tema sobresaliente, ya que el “objeto” de representación (el indio) se convierte a su vez en “sujeto” de representación: se transforma en artista.

¹⁵ Ver al respecto Mariana Giordano. *El indigenismo chaqueño: una propuesta alternativa a la problemática aborigen*. En: XX Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia, IIGHI-CONICET, 2000, T-I, pp. 155-186.

¹⁶ Menoldo Díaz. Presentación oral de la exposición del artista en Galería Pettoruti. Resistencia, 16-IV-1999.

¹⁷ Entrevista a Menoldo Díaz. Resistencia, 16-IV-1999.

¹⁸ Alfredo S. Pértile nació en Puerto Tirol (Chaco). Maestro Normal Nacional, compartió la docencia con la práctica de la pintura, en la que se inició como autodidacta. Becado por la Comisión Nacional de Cultura se perfeccionó en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Fue Director de la Escuela-Taller de Dibujo y Pintura de Resistencia, actual Instituto Superior del Profesorado de Bellas Artes. Falleció en Resistencia en 1986.

En todas estas obras Pértile otorgó un papel especial a la mujer indígena, que la representa en diferentes tareas cotidianas: regresando de la cosecha, acarreando agua hacia la toldería, elaborando cacharros para ser vendidos, amamantando a su niño, etc. Este costumbrismo o más bien “localismo”, lo encontramos en las numerosas “Sapitos” que talló Mena: la mujer indígena que lleva a sus hijos a cuestas, o que carga con los pájaros traídos del monte para ser vendidos en la ciudad. Con una economía de recursos formales, Mena realiza una aguda interpretación de la mujer indígena, como lo hiciera prioritariamente con la figura del gaucho, el tema principal de su producción literaria y artística.¹⁹



J. de Dios Mena. “**Pichones**”
Prop. Eduardo Grüneisen – Bs. As.



J. de Dios Mena. “**Pichones**” (det. posterior)

Por su parte, Galíndez trabajó durante su carrera dos temas prioritarios: el paisaje y el indígena chaqueño. Durante las décadas del '30 al '50 esta última temática tuvo una importancia significativa en su producción, para luego desaparecer momentáneamente y retomarla durante la década del '70. Una crítica de la obra de temática indígena aparecida en una revista de Resistencia a principios de la década del treinta revela las significaciones atribuidas a la obra indigenista de Galíndez, como así también contribuye a desentrañar el imaginario creado en torno a la figura del indio en la sociedad chaqueña:

“Es un artista que debió estudiar profundamente el numen de su obra: los indios. Y no solamente estudiarlos, sino arrancar de ellos y traspasar finalmente al lienzo ese ademán, esa actitud, ese crispamiento, esa mueca, pero ésa, precisamente esa que se basta para pintarnos todo un carácter, para darnos a conocer una historia.

La célula de su arte es nuestro Chaco. Sus campos y sus habitantes autóctonos, genuinos, con todas sus costumbres y modalidades, con sus labores y sus ocios; de todo esto, es parte inseparable nuestro sol ... No se concibe el Chaco sin un sol poderoso: no vive el indio sin nadar en sus rayos que lo acompañan en su vivir errabundo...²⁰

Si bien esta crítica revela un pintoresquismo en la producción indigenista de la primera época de Galíndez, el mismo se acentúa en algunas obras de su segunda época, como en “*La danza del fuego de los maticos*” (1974), donde idealiza un pasado remoto con un vigor compositivo que coincidía con el vitalismo de la danza de los indígenas.

¹⁹ Mariana Giordano. **Juan de Dios Mena**. Buenos Aires, Cedodal, 1999.

²⁰ *Estampa Chaqueña*. **Rafael Galíndez**. Resistencia, 5-VI-1931, Año II, N°87, p.7.



Rafael Galíndez. *La danza del fuego de los matacos*. MUBA “René Brusau”- Resistencia

Esta idealización de las costumbres indígenas también la encontramos en las pinturas de una artista de la generación intermedia, Orfelía García, que si bien se valió de modelos reales que acudían a posar a su taller, sus obras revelan un paradigma de conjunción indio-naturaleza con un cariz poético.

El indio sometido

Los saldos del sometimiento son representados en el arte chaqueño de dos formas: por un lado, a través de la imagen del vencido, del derrotado, y por otro lado, a través de imágenes que reflejan la integración-aculturación, que responden a un discurso integracionista donde el indio chaqueño ingresa a la plástica como campesino.

Ejemplos del primer grupo encontramos en algunas tallas de Juan de Dios Mena²¹, quien manifestó su interés, aunque de manera secundaria, por la figura del indio. Mena, poeta y tallista, representante de un nacionalismo de base criollista, orientó su producción literaria y artesanal-escultórica hacia un localismo que reflejara el carácter y las costumbres del paisano, del criollo, grupo social del que procedía el mismo artista. Sin embargo, introduce la figura del indio como aquel que ha perdido en la contienda histórica. Hombres indígenas revelan un pasado no muy lejano, cuando el indio tomó las armas para defender el suelo chaqueño, cuando hacía guardias para luchar contra el ejército nacional, lucha en la que fueron vencidos. Con una economía de recursos formales, Mena sintetiza la idea del vencido, del postergado.

La otra vertiente del “sometido” se refleja en algunas pinturas del pionero Rafael Galíndez²², como en el óleo “Los cosecheros” obra de la década del setenta donde retomara la temática indígena y una de las pocas que llegaron en forma directa hasta nosotros. Los indígenas muestran un movimiento paralizado, que alude a la pasividad y la resignación, manifiesta también en los rostros de este grupo que regresa después de la tarea diaria. Muchos de los aspectos señalados muestran sin embargo, elementos asimilacionistas que el artista vislumbra en su contemporáneo indígena: las vestimentas y las actividades económicas (carpida,

²⁰ Juan de Dios Mena nació en Puerto Gaboto (Provincia de Santa Fe) en 1897 y falleció en Rosario en 1954. Se radicó en el Chaco a mediados de la década del veinte. Fue integrante de las primeras instituciones culturales del Chaco, como el Ateneo del Chaco, la Peña Nativa Martín Fierro y El Fogón de los Arrieros. Su producción tallista-escultórica es numerosa y se halla diseminada en distintos lugares del país, en colecciones particulares y oficiales.

²¹ Rafael Galíndez nació en Santa Rosa (La Pampa) en 1903 y se radicó en Resistencia hacia el año 1927, donde desarrolló su tarea artística. Compartió junto a Vergottini un taller de enseñanza artística. Ejerció la docencia en diversos establecimientos educacionales secundarios. Falleció en Resistencia en 1981.

cosecha) son las mismas que identificaban al campesino blanco, como así también la guitarra en mano que lleva uno de los personajes, típica del gaucho. Si comparamos con obras del mismo artista de la década del treinta y cuarenta, se advierte una mayor mestización en los personajes, tanto en los caracteres fisonómicos como en los elementos culturales mencionados.



J. de Dios Mena. *Derrota*
Prop. Adolfo Petraglia – Resistencia



J. de Dios Mena. *Decadencia*
Prop. Eduardo Grüneisen – Buenos Aires



R. Galíndez. *Cosecheros*.
MUBA “René Brusau” - Resistencia

El indio como personaje histórico

Si una de las formas de aludir a la integración del indígena fue la de representarlo como campesino, otra fue la de integrarlo a la línea histórica chaqueña, como el ancestro de la “civilización” actual. Estas representaciones de momentos históricos del Chaco por lo general se dieron en obras de tipo murales, ya sea en paneles secuenciales ocupados cada uno por diversos momentos de esa historia (Vergottini, Sánchez), o en composiciones alegóricas que integraban imágenes del “salvaje” y el “civilizado” (Urruchúa).

Aunque la temática indígena no fue propia del artista bonaerense Julio César Vergottini²³, radicado temporalmente en el Chaco durante la década del treinta, creemos

²² Julio César Vergottini nació en 1905 y falleció en 2001. Vivió en la capital del Territorio Nacional del Chaco entre 1936 y 1938, participando activamente del ambiente cultural resistenciano.

necesario hacer referencia a una obra del mismo que se encuentra en la ciudad de Resistencia, en el mástil de la plaza central de la mencionada ciudad, y que en uno de sus paneles toma esta figura.²⁴ Los cuatro paneles escultóricos realizados en bronce para el mástil representan escenas de la historia del Chaco desde la visión de un artista que conoció estos acontecimientos en forma indirecta.

Las cuatro placas tratan los siguientes temas: la raza madre, la conquista del bosque, la ocupación de la tierra y la cosecha de algodón. De ellas nos interesa la primera, que presenta en un primer plano el cacique indígena y su compañera, quien sostiene un niño en sus brazos. En un segundo plano, asoman otras figuras que simbolizan la tribu. La escena está enmarcada en un ambiente natural, que remonta la misma a la época en que los indios eran los dueños de la tierra. *“Las formas de las figuras principales, fuertes y sólidas, están investidas de gran fuerza expresiva. Orgulloso y desafiante, el indio levanta la cabeza. Es el dueño de la tierra y, como tal, parece presto a defenderla. Sus dedos se cierran en torno al arco que sostiene junto a su cuerpo. El cuchillo en la mano derecha refuerza el mensaje cuyo eco resuena, atrás, entre los hombres de la tribu que con actitud decidida levantan las lanzas. A su lado, la mujer resalta su rol dentro de la sociedad indígena. Ella es también protagonista. Con su hijo en brazos, comparte el primer plano, cual sustento y esperanza de continuidad.”*²⁵

Sin duda el significado simbólico que quiso transmitir Vergottini está vinculado a un pasado lejano, aunque también podría hacer referencia a acontecimientos históricos más cercanos al momento en que el artista realizara la obra y que fueron las sublevaciones indígenas de Napalpí y El Zapallar. Simboliza la época en que en la tierra chaqueña señoreaba el indio, pero también alude a la tribu en armas en contra del avance de la colonización del blanco. Por otra parte, la temática de esta placa debe insertarse en el conjunto de las cuatro placas; desde esta perspectiva, la placa de la ocupación de la tierra se complementa con ésta, ya que fue necesario someter al indígena para que entraran los inmigrantes gringos, guiados por soldados que representan al Ejército de la Nación.

Esta integración en la línea histórica chaqueña también aparece en una obra de lenguaje pictórico más moderno, como es el mural “Chaco” de Oscar Sánchez, emplazado en la ex Empresa Mides. De lenguaje narrativo, el mural está organizado en diversas secuencias que representan la geografía e historia chaqueña²⁶. De ellas nos interesa la escena central, donde nos encontramos con tres figuras que representan al indio, al español y al soldado fortinero, con elementos simbólicos que permiten identificar, a pesar del sintetismo de la representación, a cada uno de ellos: vincha y arco, casco y sable, sombrero y fusil, respectivamente.

Por último, el mural *“La incorporación de los indios a la civilización”* de Demetrio Urruchúa, artista bonaerense que si bien no residió en el Chaco, se trasladó especialmente a Resistencia para realizar esta obra, que integra “civilización” y “barbarie”, indio e inmigrante, como dos momentos de la historia del Chaco que se sintetizan en un personaje mestizo, de piel morena y ojos claros. Si bien la composición tiene algunas escenas de dramatismo como un hombre indígena en el suelo con aire derrotista, la obra nos pone frente a una “incorporación” que no fue traumática, sino pacífica, contraponiendo los elementos simbólicos de los dos grupos que se “fusionaron”: el arco en manos de la mujer indígena y el libro en manos de la mujer inmigrante.

²⁴ Un análisis comparativo entre la obra de Vergottini y Oscar Sánchez fue realizado por Miryam Romagnoli en el trabajo *“Dos testimonios de la Historia del Chaco en las Artes Plásticas”*. En XVI Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia, IIGHI, 1996, pp.496-497.

²⁴ Miryam Romagnoli. Op. Cit.

²⁶ Ibidem., pp. 500-501.

A modo de cierre

El siglo XX marcó el inicio y consolidación de una imagen local sobre el indígena chaqueño, reflejada en la creación de instituciones y en la presencia sobresaliente en distintos tipos de discursos de actores sociales y políticos que, establecidos u oriundos del Chaco, tomaron a ese “otro” como tema de estudio, discusión o análisis. Estos discursos revelan un imaginario contradictorio, pero en todo caso diferente al que se daba en la metrópoli porteña.

En el contexto de estos discursos, las imágenes de indígenas chaqueños en las artes plásticas de los primeros artistas chaqueños o que residieron en el Chaco, se debaten entre representaciones de un pasado mítico y las que se inclinan a reflejar la “realidad” presente, desde una perspectiva costumbrista. Sin embargo, resulta sumamente significativo la ausencia de valoraciones negativas, aspecto que se puede vislumbrar en otros textos de la misma época, como los periodísticos. Epopeya y realidad se entrelazan en estas representaciones. Los orígenes de cada artista y el contexto socio-cultural en el que produjeron tienen relación con su inclinación a uno de los dos polos de significación: el indio como un héroe legendario o como un elemento más de la realidad social chaqueña.

Por otro lado, estas imágenes se acercan en algunos de sus componentes a las dos corrientes indigenistas manifiestas en el arte a nivel internacional; una de ellas, signada por un indigenismo crítico y combativo, de base social y política²⁷ que se oponía a un indigenismo más centrado en recuperar estéticamente la figura del indio.²⁸ En este contexto americano, es interesante observar que la producción artística chaqueña navega entre estas dos vertientes de representación del indígena, la crítica y la estética, sin identificarse plenamente con ninguna de ellas, pero en todo caso, separándose de lo que se estaba realizando en el resto del país en la misma época.

Durante la década del '60 aquellos artistas pioneros que seguían en actividad, continuaron representando la figura del indio. Galíndez, que por algunos años se había dedicado casi exclusivamente al género paisajista, retomó en los '70 las representaciones del indio chaqueño, reflejando el grado de aculturación que había vivido.

En los '60 surgió la segunda generación de artistas chaqueños: pocos de ellos se dedicaron a tratar la figura del indio. En 1961 se creó el *Grupo Gualamba*, y en la primera muestra realizada en Resistencia dos de sus integrantes tomaron la temática indígena: el escultor Lorenzo Ávalos y el pintor Juan Carlos Soto. Ambos, orientados a reflejar lo autóctono que se correspondía con el nombre del grupo. Sin embargo, solamente Soto prosiguió con la representación de la figura del indio, imitando la iconografía de los muralistas mejicanos.²⁹

Y aún más significativo resulta observar que la tercera generación de artistas chaqueños que podríamos ubicarla temporalmente a partir de los años '90, no tiene ningún representante que haya trabajado la temática indígena.

²⁷ Esta corriente tuvo su inicio en Méjico, se consagró en Estados Unidos y se irradió al resto del continente, tomando fuerza en algunos países sudamericanos en la década del treinta, como en Ecuador con Guayasamín y Kingman, y en Brasil con Portinari.

²⁸ Esta vertiente se dio en países como en Perú con Sabogal, en Bolivia con Guzmán de Rojas que se desenlaza con el costumbrismo de Terri y Bermúdez en Tilcara y hasta en la estética del noroeste argentino algunos de cuyos exponentes son Petrone, Gramajo Gutiérrez y Ramoneda

²⁹ Miryam ROMAGNOLI y Mariana GIORDANO. “*El impacto de los sesenta en las artes plásticas de Resistencia*”. En: *XIX Encuentro de Geohistoria Regional*. Corrientes, UNNE, 1999 (en prensa).

BIBLIOGRAFÍA

- Crisanto DOMÍNGUEZ. *Rebelión en la selva*. Buenos Aires, Ed. Ayacucho, 1948.
- Mariana GIORDANO. *Los escultores pioneros del Chaco*. En: Folia Histórica del Nordeste N°13. Resistencia, IIGHI-Facultad de Humanidades, 1997, pp.83-115.
- ----- . *Juan de Dios Mena*. Buenos Aires, CEDODAL, 1999.
- ----- . “*Arte Chaqueño: sin tradiciones, pero con Empuje*”. En: *Arte del NEA*. Gob. de la Prov. de Bs. As. – Gob. de la Ciudad de Bs. As, pp. , 2000.
- Marta PENHOS.. *Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)*. En: V Jornadas de Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 23-30.
- ----- *Indios del siglo XIX. Nominación y representación*. En: IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las Artes en el debate del Quinto Centenario. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras. UBA, 1992, pp.188-195.
- Natalia MAJLUF. *Nacionalismo e indigenismo en el Arte Americano*. En: Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES y Ramón GUTIERREZ (Cords). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica; Siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997, pp.247-258.
- ----- . “*El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa*”. En: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte, Historia e Identidad*. Zacatecas, México, 1993.
- Miryam ROMAGNOLI. *Dos testimonios de la Historia del Chaco en las Artes Plásticas*. En XVI Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia, IIGHI, 1996, pp.491-504.
- Gabriela SARTI. *Imagen de un “otro” para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata – Siglo XIX*. En: IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Las Artes en el Debate del Quinto Centenario. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 1992, pp. 215-218.

FUENTES ÉDITAS

- Catálogos de Exposición de Pértile y Galíndez.

ENTREVISTAS

- Al Sr. Rodolfo Schenone. Resistencia, 12-II-1999.
- A la Sra. Elda Pértile. Resistencia, 18-II-1999.
- Al Sr. Menoldo Díaz. Resistencia, 19-IV-1999.