

S E P A R A T A

año IX / n° 14 / octubre de 2009



Versiones de lo nacional y lo regional

Roberto Amigo / El alba con la noche

Adriana Armando / Un sortilegio guaraní

María Laura Carrascal / Mary Tapia: una moda argentina
en el clima internacional de la avanzada *folk*

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Iván Hernández Larguía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: "Asalto del 11 de febrero" en *Cabichuí*, Asunción, 17 de febrero de 1868, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN "JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.
e-mail: propuesta@steel.com.ar

Roberto Amigo* / El alba con la noche**

Era ya solamente el muñón de un hombre, una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra. Es la única figura real en medio de la trituración espectral que mezcla el alba con la noche, el tronar de los cañones con los repentinos silencios de la selva.

Augusto Roa Bastos.
Transmigración de Cándido López.

1. En 1915 el historiador Ernesto Quesada describió la sala dedicada a la Guerra del Paraguay en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: "... en el centro de la pared que da a la calle Defensa, está el retrato del general Mitre, que mandó en jefe a los ejércitos aliados y, en una vitrina al pie, los objetos que fueron del mariscal López: uniformes, parte de su vajilla, artículos de uso personal, ropa interior, sellos y -pieza no menos curiosa- el molde de corona que se tomó en su equipaje; además, fusiles, quepís, cornetas y clarines paraguayos".¹

Quesada –ante la opinión de algunos "jóvenes entusiastas" que proponían devolver los trofeos– defendió la posesión de los objetos conquistados ya que representaban la gloria de la patria y la sangre derramada de los ciudadanos. Recordaban una página histórica más allá de la amistad actual entre los pueblos. Así, a medio siglo de la guerra el montaje del museo argentino desarrollaba la iconografía del *triumfo romano*: bajo el retrato de Mitre el botín y los atributos del derrotado.

2. "A los costados esta la serie de cuadros del manco López, relativos a la guerra, y diversas láminas y litografías sobre las principales acciones", de tan escueta manera Quesada menciona la serie de pinturas de Cándido López exhibida entre "gloriosas banderas argentinas" y "banderas paraguayas, bajo vidrio", remarcando el simple carácter iconográfico en el valor de las obras.

Cándido López representó la guerra, en la que combatió hasta su herida en Curupaytí, mediante una pintura analítico-descriptiva, optando por la tradición regional de la pintura de las guerras civiles –derivada de la representación de batallas de la cartografía militar europea - sobre la normativa académica. Es una pintura de territorio, más que de paisaje. La elección formal es también una lectura comprensiva de la Guerra de la Triple Alianza como el último episodio de las guerras civiles abiertas por las crisis de legitimación de los gobiernos posrevolucionarios y, a la vez, fijación



Portada de *Cabichuí*, Asunción, año 1, n° 42, 30 de septiembre de 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción

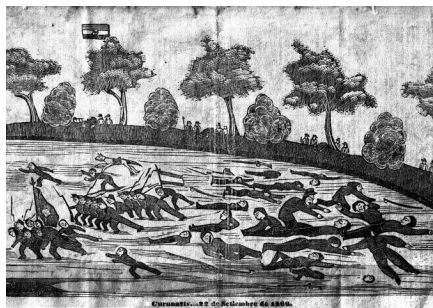
de los límites de los estados-nación modernos. De este modo es la última pintura regional y la primera que sirve al Estado para formar consenso desde un discurso beligerante de nación.

La no profesionalización de Cándido López (fue fotógrafo, soldado, zapatero y trabajador rural) en tiempos de “artistas” lo acerca aún más al pasado de la tradición regional, cuando el “arte” no tenía autonomía y era tarea de artesanos, soldados, tipógrafos y calígrafos. Es interesante señalar una correlación: el veterano resuelve pintar los episodios de la guerra luego de cada crisis económica que sufre la Argentina: así la crisis de 1875 antecede a la dedicación plena iniciada en 1876; la del noventa al segundo impulso de los años 1891 y 1892. Desde luego, la idea de representar las vivencias de la guerra tiene su origen durante al campaña, como testimonia su libreta de bosquejos, pero son factores económicos externos los que parecen impulsar al artista a completar la tarea con intensidad. La pintura fue su herramienta de reclamo, equiparable a la acción pública de los veteranos, al pedido de los sueldos y pensiones; por medio de ella se incorporó al sistema clientelista del orden conservador.

La mayoría de los cuadros fueron elaborados a partir de los croquis y apuntes tomados por el artista durante la guerra, y acompañados con textos explicativos de los sucesos, los escenarios y las tropas². Esos textos presentan también una curiosidad: describir lo que no se ve. Así, el pintor informó que tal batallón no aparece en el cuadro, por cuestiones espaciales, pero ofrece su ubicación exacta, otorgando la posibilidad de reconstruir toda la escena. La escritura no sólo estaba al servicio de la comprensión de la imagen, sino que era también su justificación biográfica. La transposición de los dibujos de su libreta al formato pintura implicaba la aplicación del color, ausente en aquellos. Necesariamente debía remitirse a la memoria emotiva y al aprendizaje juvenil con los pintores italianos para

pensar el color, reconstruyendo un viejo problema americano: el color sobre modelos visuales en blanco y negro. Es en este pasaje donde López adquiere su singularidad: debe quebrar lo testimonial para afirmarse en decisiones estéticas que no anulen la veracidad de lo representado pero que señalen lo extraordinario de ese pasado histórico simbolizado en el dominio de este territorio incontrolable.

López representa las batallas como vistas de los movimientos de las tropas (por ejemplo, en *Batalla de Yatay*), en algunos casos el panorama general es acompañado en otras pinturas con episodios singulares, como los dedicados a Tuyutí. Sin embargo cuando pasa de



“Curupaytí, 22 de septiembre de 1866” en *Cabichuí*, Asunción, 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción.

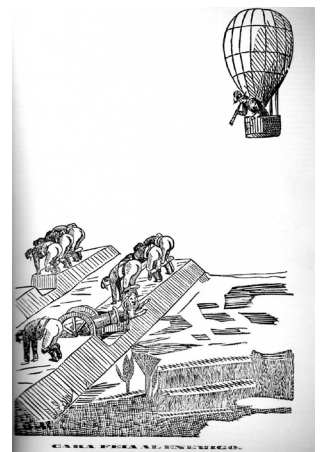
la cartografía militar al parte de guerra nunca es seducido por la representación heroica: son escenas tan cotidianas como las pintadas de las actividades de campamento (por ejemplo el de Uruguayana). En algunas pinturas adquiere una fuerza notable en la representación del “territorio” de la guerra, de la naturaleza devastada, como en *Campamento incendiado del ejército paraguayo* (en el dibujo tomado del natural de la libreta no se encuentran las osamentas, y el cementerio paraguayo es apenas una cruz entre los árboles) donde la intención simbólica no llega a mitigar el carácter anecdótico de la representación.

López, además, realizó pinturas sobre hechos que otros soldados le relataron, por ejemplo *Episodio de la Segunda División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866*. Es posible, además, la consulta de literatura temprana sobre la Guerra del Paraguay, específicamente los libros de León de Pallejá y Thompson. En este sentido, López señaló su interés en ilustrar episodios relatados por José Ignacio Garmendia; la lectura debe de haber influido en la decisión temática de la segunda serie de principios de la década del noventa, centrada en Curupaytí.

López representó en la muestra de 1885, en 29 pinturas, un año exacto: del 13 de agosto de 1865 al 13 de agosto de 1866. Podemos adivinar en esta decisión conceptual al soldado que aguardaba el tiro del final, que contaba el tiempo faltante para su muerte en el tedio de lo cotidiano de la guerra de campamentos y trincheras.

3. Para estimular la moral de la tropa, para que los tiempos de acorten en la lectura compartida, en las trincheras paraguayas se produce la prensa ilustrada más impactante de la historia latinoamericana. Entonces, Cándido López era ya un inválido, fuera del escenario de guerra. Nadie supo nada de él hasta 1885.

En otoño de 1867 comenzó a editarse en Asunción *El Centinela. Periódico serio-jocoso*, en el Cuartel General de Paso Pucú los dos números semanales de *Cabichuí* –al final impreso en San Fernando- luego aparecen el extraordinario *Cacique Lambaré* (luego simplemente *Lambaré*) escrito en guaraní.³ Son periódicos modernos: construyen su público popular y se ilustran con xilografías como los semanarios de un penique europeos. Si la prensa porteña optaba por la litografía de la caricatura política en página plena, manteniendo número a número el mismo diseño, los grabadores paraguayos modifican asombrosamente cada número: la imagen se desarrolla en cualquier dirección de la página, la viñeta importada comparte espacio con una letra capital de fantasía desbordada, el dibujo letrado



“Cara feia al enemigo” en *El Centinela*, Asunción, año 1, n° 16, 8 de agosto de 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción

de Manuel Colunga dialoga con los de Baltazar Acosta, Ignacio Aquino, Saturio Rios y tantos anónimos que, tal vez, aprendieron el oficio tallando naipes o imágenes religiosas en los pueblos franciscanos.

Hay una prensa de modelo europeo que es implantada en la región como imperativo del progreso, de la construcción de una esfera pública y de las luchas políticas facciosas. Los periódicos paraguayos, resultado de la modernización de los López, transforman ese modelo resultado del singular proceso de producción en combate, por la aceptación de un imaginario visual propio y de una identidad nacional sostenida en la lengua y en la defensa del sistema del caudillismo americano, como republicanism *sui-generis*. La propaganda se sostiene en la carcajada violenta sobre el enemigo, en el valor de la raza sobre la tecnología militar, en la tradición satírica de la animalización del otro.

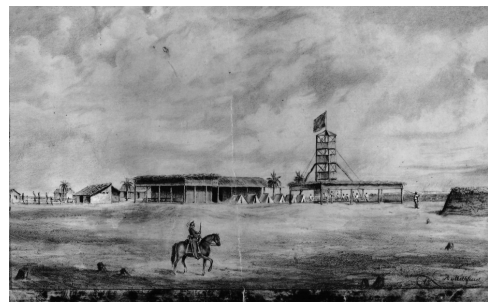
La festividad inicial de los dibujos se somete a la temporalidad adversa de la guerra, es una prensa que va encerrándose en si misma, excluyendo al otro: la burla continua a los jefes ineptos de la Triple Alianza fue dejando su espacio a la defensa del Héroe y de la República americana –traicionada por las otras repúblicas de la región– que no se rinden ante el Imperio esclavista. Aunque al finalizar la guerra sólo queden ruinas.

4. En 1865, con veintinueve años, llegó a Buenos Aires Adolf Methfessel., permaneció luego por tres décadas. Su mirada a la Guerra del Paraguay es diversa de la

de López; su obra pertenece a la tradición científica y editorial. Por otra parte, si López es un protagonista del conflicto, un herido de guerra que inevitablemente piensa desde la línea de fuego, Methfessel puede asumir la distancia de observador científico extranjero. Es un conflicto que le es ajeno.

Methfessel llega a Corrientes al comienzo de la Guerra del Paraguay. En sus obras revela su formación de paisajista y su habilidad para la ilustración científica –será luego dibujante de expediciones para el Museo de La Plata–, en particular en la importancia otorgada a la representación de la naturaleza, observada en el viaje realizado siguiendo a las tropas.

Adeudo al pionero trabajo de Ebe Julia Peñalver el conocimiento sobre la compleja obra global del pintor suizo. Haré una breve referencia aquí únicamente a la relacionada con la Guerra del Paraguay, para señalar semejanzas y diferencias con la obra de López. El diario *La Tribuna* informó del viaje del artista, quien seguía al ejército y dibujaba los lugares por don-



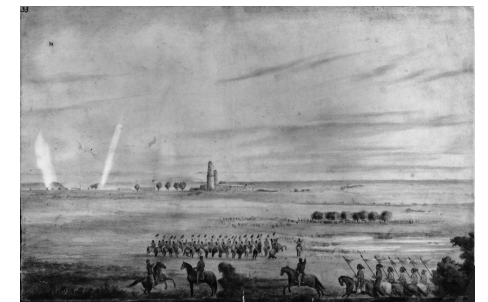
Adolf Methfessel, Campamento de Tuyutí

de pasaban las tropas, tarea que desempeñó durante cuatro años. Según Peñalver se pueden contar hasta ochenta obras de asunto de la Guerra del Paraguay, de técnicas diversas.⁴ También informa que los dibujos más antiguos funcionaron como ilustraciones en el libro de Alberto Amerlan *Bosquejos de la Guerra del Paraguay*. Sin embargo, la principal obra conservada fue la encargada por Estanislao Zeballos para su historia de la contienda, que no llegó a publicarse. Durante 1872 y 1873 recorrieron juntos los antiguos escenarios del enfrentamiento, como aquel que regresa nuevamente al escenario del crimen.

La preocupación de Methfessel por los tipos raciales (por ejemplo, *Tipo de prisioneros paraguayos de la Loma Picuruzu*) debe asociarse a su mirada científica. Sin embargo, también expresó interés por la representación de escenas donde el actor se encuentra perfectamente individualizado y es el centro narrativo (como *Muerte del presidente de Paraguay Francisco Solano López en Aquibadan el 1 de marzo de 1870*). Desde luego, existen asuntos comunes con Cándido López: Boquerón, Tuyutí, Estero Bellaco, Curupaytí, la misa en Batel, el paso de los ríos, los hospitales. Hay una determinación positivista que comparte López y Methfessel, aunque lleguen a ella por recorridos distintos, tal vez por eso la semejanza en pinturas como Yatay. Ambos buscaron el mismo punto de vista que permitiese la correcta representación del movimiento de tropas.

Tal vez en la representación de la naturaleza se note más la diferencia de miradas. Para López es el entorno dominante de las acciones de minúsculos combatientes, el territorio donde se despliegan la estrategia militar y la vida de las tropas; para Methfessel la descripción científica de una naturaleza exuberante se sobrepone a la necesidad de la ilustración histórica. Pero quizás es la recepción nacionalista de la obra del pintor soldado la que relega al gabinete del estudioso las obras del segundo.

5. La mayoría de las pinturas pertenecientes al Museo Histórico Nacional de Cándido López fueron expuestas en 1885 en el Club Gimnasia y Esgrima, con el patrocinio del Centro Industrial Argentino. Si el marco intelectual de la producción del artista era la década del cincuenta (es decir: su saber artístico, sus ideas estéticas, su discurso político) su primera recepción pertenece a un contexto diverso: el temprano nacionalismo de las elites de los años ochenta del cual las dos instituciones auspiciantes eran propagandistas. Dicho centro, presidido por Melitón Panelo, conformó



Adolf Methfessel, Paso Pucú

una comisión para que diese un dictamen sobre los cuadros antes de propiciar su exhibición:⁵



Modesto González, *Asalto de Pinibebuy*, 1911, óleo sobre tela, 46 x 70 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján

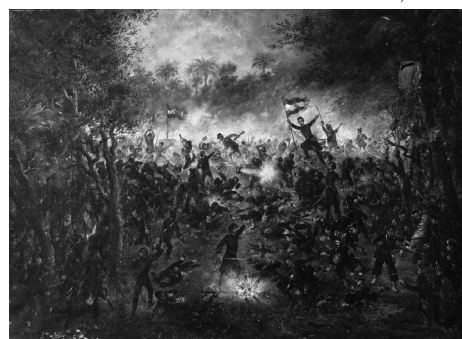
1° Que esos cuadros no se presentan con pretensiones artísticas, pues su autor es el primero en declarar modestamente que no las tiene.

2° Que se trata de cuadros históricos en los que principalmente se ha procurado reproducir el teatro y las acciones de guerra de una campaña memorable.

3° Que su autor, inválido de esa misma guerra, ha compuesto y pintado esos cuadros con su mano izquierda y por sólo afición patriótica.

Los comentarios sobre la calidad artística sostenidos por la comisión eran los que luego reiteró la crítica: imperfecciones de dibujo, desproporciones en el cuerpo de las figuras, simetría en las alineaciones, viveza de colorido, falta de contraste, pero una agradable perspectiva y transmisión del asunto histórico. La obra de López era un llamado de atención a "aquellos que tienen la misión de conservar y enaltecer las glorias del ejército, que son las glorias de la patria". Fortún de Vera, seudónimo del militar Garmendia, elogió los cuadros desde *La Nación*. El argumento no deja de ser curioso: López trasladó al lienzo la verdad que se pierde en la tradición oral, y con el auxilio de su obra los ilustres pintores del futuro podrán animar grandes telas, como han hecho David, Vernet y Pradilla.⁶ Así, para Garmendia, López proporcionaba un documento visual para la pintura de historia futura.

Luego de la exposición, para congraciarse con Roca, le dedicó un lienzo de gran tamaño: *Conducción de los restos del coronel D. Segundo Roca, del campamento de Ensenaditas al cementerio de San Cosmé, el 9 de marzo de 1866*, hoy en el museo de Luján. López demostraba comprender el funcionamiento del régimen. También dedicó cuadros a Carlos Pellegrini, entonces ministro de Guerra y Marina, y a Estanislao Zeballos.⁷



Modesto González, *Abanderado Dantas en Boquerón*, óleo sobre tela, 60 x 80 cm. aprox. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján

La exposición fue, según la prensa, un éxito de público; no hay que descartar que, además del recuerdo de los detalles de una guerra ya inserta en la memoria colectiva, haya influido la condición de inválido del artista: el manco de Curupaytí. Es decir, la observación de un fenómeno (el pintor manco que adiestró la mano inhábil) de los espectáculos populares del siglo XIX.

Tanto la muestra individual como su adquisición completa por el

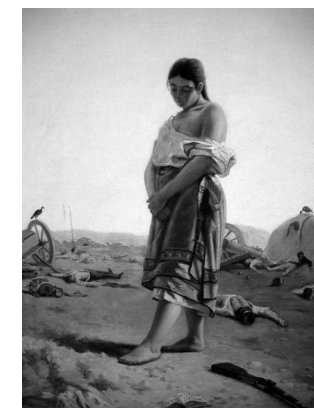
Estado nacional son casos excepcionales en la historia del arte argentino del siglo XIX.⁸ La pintura de la Guerra del Paraguay de Cándido López se tornaba funcional para los discursos nacionalistas y militaristas de fin de siglo, que justificaban aquella guerra total y fratricida que había fijado los límites modernos del Estado-nación en una de sus fronteras, cuando la más extensa con Chile auguraba un próximo enfrentamiento bélico.

6. De los oficiales que participaron en la guerra que se ocuparon de fijar los episodios de la contienda como parte del programa nacionalista finisecular se destaca José Ignacio Garmendia, un militar que intervino en las diversas campañas, desde Cepeda y Pavón, como hombre de Buenos Aires y luego como oficial del Ejército Nacional, hasta llegar al generalato por sus tareas represivas en la Revolución del Noventa.⁹

Garmendia es principalmente un narrador de la Guerra del Paraguay, tal vez un nostálgico de aquellos momentos de "gloria", cuando las tareas del ejército comenzaban a ser disciplinarias y represivas. El tono anecdótico de los escritos *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, publicados en sucesivas ediciones de Peuser, es paralelo a su obra de acuarelista, sujeta a los detalles menores. Por ello la documentación fotográfica en la que basa la mayoría de sus trabajos no es sólo una facilidad técnica y un intento de veracidad de historiador, es también la legitimación de su estilo de cronista-testigo, como bien expresa el título de uno de sus libros de metáfora plástica: *La cartera de un soldado, bocetos sobre la marcha*.

Sin duda, con el *Álbum de la Guerra del Paraguay*, Garmendia establece un repertorio de imágenes y textos que consolida el enfrentamiento de 1865-1870 como fundador del Ejército Nacional, del que es protagonista en la doble acción de la guerra continental y de fronteras (de esta última ha dejado relatos estilísticamente próximos al costumbrismo criollista, con el seudónimo de Fortun de Vera, que también utilizó para la crítica de la muestra de Cándido López: nota sugestiva que ubica a éste último en el horizonte distinto de relaciones formales que define otro género, el costumbrismo).

No es dato menor que Garmendia haya sido director del Colegio Militar, ya que los proyectos editoriales y las acuarelas se relacionan con la enseñanza patriótica. Sin duda, es la historia ilustrada uno de los proyectos más sólidos y constantes de la elite entre 1890 y 1910 para lograr conformar una nación homogénea, con una visión de la historia en la cual los "educandos" quedan afuera: no les pertenece el pasado al que solo pueden aproximarse desde láminas coloridas y batallones escolares.



Juan Manuel Blanes, *La paraguaya*, c. 1879, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



Prilidiano Pueyrredón, *Retrato de Alejandro Díaz*, 1866, óleo sobre tela, 125 x 102 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

La preocupación del militar por las cuestiones plásticas permite ubicarlo en la tradición de los artistas militares, aficionados que tuvieron una fuerte presencia discursiva hasta la consolidación del campo artístico en la década del ochenta. Garmendia, por ejemplo, participó de las reuniones de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes aunque luego su papel fue principalmente el de dictaminar la veracidad histórica de los cuadros de Cándido López y estimular la obra de Modesto González.

Este artista olvidado, tuvo en su época un reconocimiento semejante a su nombre. El gusto de los precursores del estudio histórico de las artes plásticas en la Argentina era distante de la obra de Cándido López, por el contrario Modesto González aunque con sus defectos se aproximaba a la pintura heroica y a la de tipos militares. José María Lozano Mouján escribió con su habitual sarcasmo: "Cándido López, cándido también en pintura. Quiso ilustrar en cuadros, que pueden verse pero no mirarse en el Museo Histórico, la guerra del Paraguay. Allí actuó perdiendo un brazo lo que puede ser una explicación de su obra; pero no quiso la suerte caprichosa acompañarlo, brindándole la ocasión de sacrificar su vida por la patria. Tendríamos así un héroe más y una pared libre en el Museo citado. Son superiores como cosa histórica, unos soldados de la misma guerra pintados por el aficionado Modesto González (1865) que posee don Julio Peña."¹⁰ Comparado con ese juicio, el de Schiaffino parece hoy benévolo al considerar que se debe tener en cuenta a López como precursor de la pintura militar argentina, a pesar de haber realizado un análisis demoledor de *Combate de Estero Bellaco*.¹¹

De este Modesto González se conserva escasa obra de batallas y algunos retratos de camaradas de armas durante la guerra (Francisco Javier Muñiz, Gaspar Campos, José Ignacio Garmendia). Sus pequeños óleos con tipos de soldados, generalmente paraguayos, son el contraste anónimo de aquellos retratos de elite guerrera.¹²

El mejor Modesto González es el épico: *El abanderado Dantas en Boquerón*, donado por M. Dantas, nieto del retratado, al Museo de Luján. En una confusa composición recupera la imagen heroica individual, ausente en la obra de López *Asalto de Peribebuy* (1911), donación de Luis María Campos (h.) también al mencionado Museo de Luján. Es, entonces, González un pintor de la Guerra del Paraguay como relato heroico; en este sentido se acerca a la obra programática de José Ignacio Garmendia, del que fue colaborador. Esta relación queda testimoniada con el colorido retrato ecuestre del entonces joven militar, que demuestra la soltura alcanzada por el "aficionado".

7. Es el género alegórico el que permite dar cuenta de dimensión destructiva de la guerra, que se distancie de la apología de una elite guerrera y de la reducción del soldado a una galería de tipos costumbristas de la pobreza. Si los sistemas de representación académicos no lograron establecer un repertorio visual de la guerra del Paraguay, sin embargo establecieron con fuerza la imagen alegórica de la Guerra.

Juan Manuel Blanes había llevado la pintura regional de batallas a su punto máximo de posibilidades plásticas con las *Victorias de Urquiza* del Palacio San José, pero también fue el artista que asumió con mayor convicción la necesidad de incorporar los modelos académicos que el triunfo de las metrópolis liberales imponían, aunque conservó como un rastro el americanismo inicial, reducido ahora al asunto. *La paraguaya* de Blanes, ejecutada en Florencia en 1879 cuando trabaja inspirado por textos literarios, representa a una mujer mestiza en un paisaje desolado, con restos bélicos y aves de rapiña. El hombro desnudo, la cabeza en gesto reflexivo más que melancólico, la mirada dirigida hacia un rostro cubierto por una bandera, cuyo cuerpo se encuentra semienterrado, a su lado un libro roto en el que se lee *Historia de la República del Paraguay*. Un *pater* nacional sepultado, que no es *patria* ni *república* sino el *pater* político que lo representa como afirma con certeza Gabriel Peluffo Linari: una separación de cuerpos alegóricos que permite el programa de la supervivencia de los valores republicanos.¹³

En la obra de Prilidiano Pueyrredón, el artista nativo más destacado contemporáneo a la guerra, el conflicto no aparece representado sino con la carga alegórica dada a un par de retratos: el fondo de paisaje del retrato del teniente coronel Alejandro Díaz con los bañados de Curupaytí donde perdió su vida, y el de Josefa Sáenz Valiente con el sauce llorón –habitual en las lápidas funerarias de la época– sobre el que se recorta su figura de viuda. Es el llanto de la elite porteña.

La imagen de la guerra es la ruina. *Paysandú* y *Humaitá* fueron el símbolo de un modelo político que terminaba, su última "defensa": sobre estas ruinas se construyeron los estados nacionales y el "equilibrio" de fuerzas regionales. Las ruinas de las misiones jesuíticas y la ruina de Humaitá construyeron un relato continuo, encapsularon el sueño de la autonomía.

Los fotógrafos se detuvieron en registrar las ruinas, lo hacían como simple crónica, registro de los sucesos de la guerra, señales de la victoria. El tiempo convirtió a los edificios marcados por el combate en ruinas románticas. Es *Humaitá* pintado por Juan Samudio. La naturaleza bucólica, la idealización de la tierra fértil americana se encontró con la advertencia



Prilidiano Pueyrredón, *Retrato de Josefa Sáenz Valiente*, 1866, óleo sobre tela, 125 x 100 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

histórica negada por el paisajismo de salón (sin salón) de tendencias naturalistas lumínicas.¹⁴ En cierta forma, la presencia pictórica de la ruina potencia el silencio de una naturaleza ajena a la civilización. Si artistas como Guido



César, Ruinas de Humaitá, fotografía. Museo Histórico Nacional

Boggiani habían realizado vistas de la acrópolis ateniense, ahora los artistas encontraban en la ruina moderna la posibilidad de juegos plásticos crepusculares. Sin embargo, el cielo nocturno de la pintura *Humaitá* posee una fuerza plástica notable, con su barroco rompimiento de nubes en el que se recorta el perfil de la iglesia. Sobre ella se filtra la luz que anuncia los nuevos amaneceres. Al menos, su deseo.

* Instituto de Desarrollo Humano / Universidad Nacional General San Martín y Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional de Buenos Aires

** Este texto es una ampliación de la introducción del catálogo de la exposición *El alba con la noche*, Asunción, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, 2009. Algunos puntos tratados fueron presentados en "Representar la Guerra Guasú: Cándido López, Adolf Methfessel, José Ignacio Garmendia, Modesto González". En catálogo *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú*, Corrientes, Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan R. Vidal", 2008.

¹ Ernesto Quesada, *Las Colecciones del Museo Histórico Nacional*, Separata de revista *Nosotros*, año IX, tomo XIX, n° 77, Buenos Aires, 1915, p. 23. Los trofeos fueron devueltos por el gobierno del General Juan Domingo Perón en 1954, entre ellos se encontraban las matrices de *El Centinela*, ahora exhibidas, erróneamente catalogadas como de *Cabichuí*.

² *Catálogo descriptivo de la colección de cuadros históricos representados batallas, campamentos y episodios por el pintor argentino Cándido López exhibidos el año 1885 bajo la protección del Centro Industrial Argentino y Club de Gimnasia y Esgrima. Ofrecida al Honorable Congreso Argentino con un testimonio del general Bartolomé Mitre y varios artículos de la prensa*, Buenos Aires, Imprenta y litografía de Stiller & Laass, 1887.

³ El primer número de *El Centinela* se publicó el 25 de abril de 1867, perduró hasta diciembre o probablemente enero del año siguiente; el 13 de mayo de 1867 apareció el primer número de *Cabichuí* continuando hasta agosto de 1868; *Cacique Lambaré/Lambaré* se publicó entre agosto de 1867 y septiembre de 1868. Véase Roberto Amigo, *Guerra, Anarquía, Goce. Tres episodios de la relación entre cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*, Asunción, Centro Artes Visuales/ Museo del Barro, Programa Identidades en Tránsito, Auspiciado por Fundación Rockefeller, 2002. El Museo del Barro ha editado ediciones facsimilares de *Cabichuí* (1984) y *El Centinela* (1998).

⁴ Ebe Julia Peñalver, *Adolf Methfessel*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.

⁵ Estuvo integrada por Rufino Varela, Ignacio Garmendia, Agustín Silveira, Miguel Esteves Saguí, Eudoro Balza y Juan R. Silveira.

⁶ Fortún de Vera, "Cuadros históricos. Episodios de la guerra del Paraguay", en *La Nación*, 22-3-1885.

⁷ *El primer cuerpo de ejército argentino, a las ordenes del general Wenceslao Paunero, atraviesa el río Miriñay por el paso de las Yeguas, el día 9 de agosto de 1965 y Batalla de Tuyutí, Mayo*

24 de 1866. Los batallones 4 y 6 de línea inician la batalla, dedicados, respectivamente, a Pellegrini y Zeballos.

⁸ Luego de la muestra los cuadros estuvieron colgados en el salón científico del Ministerio de Guerra y Marina, a la espera del decreto de adquisición. *La Tribuna Nacional*, 13-6-1886.

⁹ Para Garmendia, véase Néstor Tomás Auza, *José Ignacio Garmendia*, Buenos Aires, Círculo Militar, 1999; *José Ignacio Garmendia: Crónica en imágenes de la guerra del Paraguay*, catálogo exposición Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes, del 5 de octubre al 6 de noviembre de 2005, y, principalmente, AA.VV., *Imágenes y lecturas. El horror de la guerra. Personalidades y escenas de la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*. José Ignacio Garmendia y J. Serena, Buenos Aires, Museo Histórico Cornelio Saavedra, Dirección General de Museos, 2006.

¹⁰ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 110.

¹¹ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, pp. 287-289.

¹² Se encuentran dispersos en colecciones, generalmente relegados a los depósitos, tanto en el Museo Saavedra de Buenos Aires como en el Museo de Bellas Artes de Asunción. Una colección privada de Buenos Aires posee los González de mayor calidad pictórica. Además, ejecutó un lienzo sobre las guerras civiles: *Decapitación del doctor Marco Avellaneda* (1904), en la que un gaucho exhibe la cabeza cortada del gobernador de Tucumán.

¹³ Cfr. Gabriel Peluffo Linari, "Iconografía alegórica en la cuenca rioplatense en el siglo XIX" en *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes, 2009, vol. II, pp. 126-127. En particular el análisis comparativo entre la obra y el estudio preparatorio.

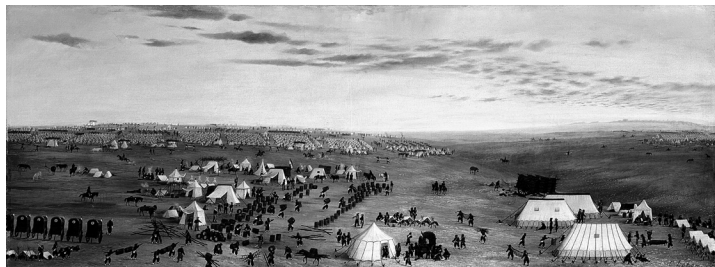
¹⁴ Sobre la pintura paraguaya de este período véase Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2007, p. 309 y ss.



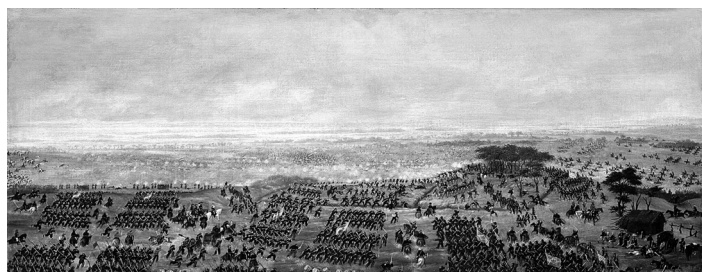
Juan A. Samudio, *Humaitá*, óleo sobre tela, 137 x 148 cm. Instituto de Historia y Museo Militar, Ministerio de Defensa Nacional, Asunción



Cándido López, *Campamento incendiado del ejército paraguayo del gral. Resquín encontrado al otro lado del río Santa Lucía*, 22 de noviembre 1865, 1876-1885, óleo sobre tela, 40 x 104,7 cm. Museo Histórico Nacional



Cándido López, *Campamento argentino frente a Uruguayana*, 14 de septiembre de 1865, 1876-1885, óleo sobre tela, 44 x 112 cm. Museo Histórico Nacional



Cándido López, *Batalla de Yatay*, 27 de agosto de 1865, 1876-1885, óleo sobre tela, 40 x 106 cm. Museo Histórico Nacional



Cándido López, *Episodio de la 2da. División Buenos Aires en la Batalla de Tuyutí*, 14 de mayo de 1866, 1876-1885, óleo sobre tela, 43 x 108 cm. Museo Histórico Nacional

Adriana Armando* / Un sortilegio guaraní**

Noticias sobre un proyecto trunco

En junio de 1920 *La Revista de "El Círculo"* de Rosario, en la sección denominada Información Mundial de Arte firmada por Leonardo Marini, reseñaba una exposición de pinturas de Alfredo González Garaño destinadas a un ballet guaraní titulado *Caaporá*, que había comenzado en la primer quincena de ese mes en el Salón Vilches de Madrid. Marini valoraba desde esa página, siguiendo las repercusiones españolas de la muestra, el estudio realizado sobre las costumbres y creencias de los pueblos guaraníes así como los resultados estéticos obtenidos por el joven pintor, volcados en esta oportunidad a la ilustración escenográfica de un poema de Ricardo Güiraldes musicalizado por Pascual de Rogatis y basado en una leyenda de los guaraníes: un trabajo "tan personal como nuevo y hecho a conciencia", escribía. Además relataba el impacto que la exposición había tenido en la prensa madrileña: un verdadero éxito fundado en la presentación de "elementos decorativos realmente raros, y pudiera decirse únicos, cuyo conjunto es de una gran visualidad", para finalmente detenerse en la crítica escrita por Rafael Domenech y publicada en el *ABC* de Madrid. Domenech situaba los estudios escenográficos de González Garaño en el marco del "movimiento reformador de la escenografía moderna" citando los resultados admirables de "Gordon Craig, Appia, Erler, Jeno Kemendy y Mariano Fortuny (hijo), como las bellísimas decoraciones y trajes de Beniot, Bachs (sic) o Egorof" pero resaltando la capacidad de González Garaño de interpretar bien a los maestros sin sufrir "su influencia fascinadora hasta el extremo de perder la propia personalidad". El texto destaca el admirable estudio arqueológico realizado al reconstruir los "trajes, tatuajes y escenas de la vida íntima, guerrera y religiosa" aunque fecundado por "un temperamento artístico": para el crítico sólo cuando estos trabajos son realizados por un artista de verdad, producen una emoción "que relega a un lugar secundario toda apreciación y juicio intelectual sobre los valores arqueológicos", y es esa experiencia la que hace merecedora a la obra de González Garaño del análisis detenido en una revista profesional de arte.¹

Años después, en octubre de 1925, ya en su etapa programáticamente americanista, *La Revista de "El Círculo"* reproduce en una de sus páginas *La mujer del vaso* indicando que es un dibujo de González Garaño pero sin ninguna alusión a su inclusión entre los bocetos para *Caaporá*. Se trata del mismo boceto publicado por la revista *Martín Fierro* el año anterior

bajo el título de “Arte Americano” y que equivocadamente considera parte de los trajes creados por González Garaño para “el baile indio Ollantay” con argumento de Güiraldes y música de De Rogatis expuestos antes en Madrid. En la escueta noticia se informaba que con motivo de una de las visitas a Buenos Aires de los Ballets Rusos de Diaghilev, Vaslav Nijinsky se había mostrado interesado en realizar la coreografía y ejecutar la obra, que finalmente no pudo llevarse a cabo debido a su enfermedad. Y también se hacía explícito el sentido de esa reproducción en la revista: “Hacemos votos para que ello se realice por alguna de las compañías del género que casi todos los años nos visitan. Con tal espíritu publicamos este dibujo perteneciente a una serie inédita actualmente para nuestro público, y donde se advierte la hábil estilización de temas genuinamente nuestros y la seria orientación artística del señor González Garaño.”²

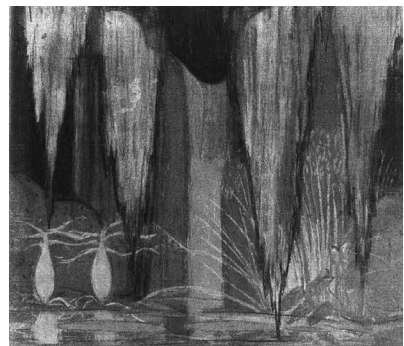


González Garaño, Decoración del primer acto

Sin embargo, González Garaño ya había presentado los bocetos para *Caaporá* en 1917 en el marco del Salón de Acuarelistas de Buenos Aires y en ese año ocurrió la visita del famoso bailarín ruso, interesado por sus diseños tanto como por el libreto de Güiraldes. El entusiasmo de Nijinsky, según relata Ivonne Bordelois, lo llevó a trazar un vínculo con González Garaño que aspiraba continuar en Suiza para definir entonces la puesta del ballet cuya música se solicitaría a Stravinsky y que finalmente se convirtió en un proyecto trunco.³

Atractivas sugerencias

La crítica de Domenech antes referida enmarcaba los bocetos de *Caaporá* primero en las intensas transformaciones de la escenografía moderna citando algunos nombres clave como Edward Gordon Craig, Adolfo Appia o Fritz Erler y también a diseñadores como León Bakst y Alexandre Benois conocidos por su vinculación con los Ballets Rusos que frecuentaron Argentina en diversas oportunidades impactando tanto al público como a los creadores locales. No obstante, todavía a mediados de la década del veinte desde Buenos Aires se criticaba la ausencia de teatros de arte y de intentos serios por abrir nuevas vías y renovar las puestas en escena teatrales, tal como había sucedido en las capitales europeas desde fines del siglo XIX: en este sentido, Sandro Piantanida revisaba las propuestas de los grandes innovadores –Fuchs, Erler, Reinhardt, Craig, Appia, entre otros– de modo que sirviesen como principios generales dado que en el país “ninguna tradición y ningún experimento existe como punto de partida

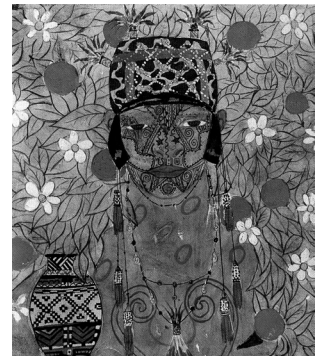


R. Güiraldes, Estudio para escenografía

para la constitución de un Teatro de Arte” y proponía entonces desde las páginas de *Martín Fierro* un proyecto y un programa.⁴

González Garaño y Güiraldes aspiraban a convertir el boceto ideado en 1915 en un ballet bajo la sugestión de las obras plasmadas por la compañía de Sergei Diaghilev desde 1909, cuestión evidenciada por el contacto trazado con Nijinsky y el deseo de la autoría de Stravinsky para su musicalización, dado que justamente ese formato artístico se había transformado en las grandes capitales europeas de comienzos del siglo XX, en un espacio para las indagaciones estéticas y la colaboración entre las diversas artes. La participación incluso de un conjunto de artistas de vanguardia había provocado ni más ni menos que la conversión de los escenarios en un “privilegiado terreno de experimentación”, desencadenando profundas innovaciones en el teatro, la danza y las artes visuales.⁵ Pero en obras como *Sherezade* montadas por los Ballets Rusos en 1910 con los suntuosos decorados de Bakst todavía estaba presente la impronta simbolista finisecular y el tópico de las mujeres orientales seductoras que permitían la amalgama entre lo exótico y lo erótico,⁶ una perspectiva también transitada en los ballets *Cleopatra* de 1909 y *Thamar* de 1912.⁷ Además de este orientalismo colmado de sensualidad, Diaghilev, consustanciado con las renovaciones y la diversidad de expresiones, dejó que afloraran temas populares o de acentos folklóricos rusos como en el caso del ballet estrenado en 1914 *El Gallo de Oro* con música de Igor Stravinsky y el diseño de Natalia Gontcharova para telones y trajes. Sus bocetos muestran a los campesinos rusos vestidos con camisas decoradas o con chaquetas y vaso de vodka en mano y a las mujeres con faldas floreadas y diversos sombreros y pañuelos pero alejados de una representación naturalista. Un énfasis sobre lo popular, aunque urbano y parisino, inundó también la obra de los Ballets Rusos y en esta dirección se logró en 1917 un punto de inflexión en la conjunción del nuevo arte y el nuevo ballet: *Parade* con guión de Jean Cocteau, música de Eric Satie y decorados y vestuario de Pablo Picasso⁸ fue una suerte de explosión vanguardista alimentada por la colaboración de diferentes artes como la poesía, la música y la plástica.⁹

Esta experiencia de síntesis llevada adelante por los Ballets Rusos entre 1909 y 1929 –y también entre 1920 y 1925 por los Ballets Suecos dirigidos por Rolf de Maré– se expandió por Europa y América, y en el caso de algunos artistas latinoamericanos se articuló con indagaciones estéticas anudadas al clima de los centenarios y de los nacientes nacionalismos culturales. El músico mexicano Manuel M. Ponce, por ejemplo, se había dedicado a la recolección de cantares populares explorando las posibilidades de



González Garaño, Ñeambiú



González Garaño, Guimbaé

su inclusión en la música culta ya que junto a sus partidarios consideraban que la música sinfónica nacional podía inspirarse en las melodías populares del país sin por ello renunciar a lo universal.¹⁰ En la misma dirección, Carlos Chávez consideraba a los músicos rusos como un buen modelo ya que habían sabido unir el folklore al “más inobjetable modernismo” y de ese modo estimulaba a los músicos mexicanos a explorar la belleza de la música popular.¹¹ También el teatro ensayaba nuevas posibilidades expresivas a través de los teatros callejeros alojados en tiendas de campaña y los degustadores del ballet clásico comenzaban a incorporar el agrado por danzas regionales como el jarabe y la zandunga. Incluso en 1919, la reconocida bailarina rusa Anna Pavlova participó en la presentación de un ballet mexicano *La fantasía Mexicana* con música “propriadamente indígena” de Manuel Castro Padilla y escenarios y vestuarios basados en diseños nativos.¹²

Ricardo Rojas en *Eurindia* iniciaba el párrafo sobre la música nacional argentina con una valoración del siglo XIX como el “más fecundo período de la educación musical en Europa” en tanto había combinado una “glorificación inteligente de los clásicos anteriores y una simpatía universal por los arcaicos, los exóticos, los primitivos, entrando con ello la capacidad de comprender la ingenuidad folklórica y la extravagancia individualista”, al tiempo que señalaba a “la apoteosis de la creación wagneriana y la formación de la escuela rusa” como los dos “acontecimientos admirables” de ese siglo. Frente a ello, escribía Rojas, no había nada que oponer, si bien consideraba que la nueva generación de músicos –iniciada con Alberto Williams, Arturo Beruti y Julián Aguirre– estaba creando una música nacional y explorando “el canto de los indios” como en el caso de Pascual De Rogatis.¹³ Este autor italiano afincado desde pequeño en Argentina había creado en 1910 un poema sinfónico, *Zupay*, inspirado en una de las narraciones que Rojas volcó en *El país de la selva* de 1907 dedicado a la región de Santiago del Estero y sus tradiciones orales. Allí Rojas incluía el relato sobre el Zupay, una suerte de Diablo, ubicuo y multiforme, centro de la mitología del mal en las espesuras del bosque santiagueño.¹⁴

En 1916 De Rogatis confirmaba su inclinación americanista en una ópera titulada *Huemac* con libreto de Edmundo Montagne inspirado en una leyenda tolteca y un vestuario creado por Jorge Bermúdez.¹⁵ Estas como otras de sus composiciones, que mostraban un interés por lo prehispánico no restringido a los temas sino dilatado en inclusiones ligadas a otros registros y cualidades sonoras, debieron ser buenas justificaciones para encargar a De Rogatis la partitura de *Caaporá* y cohesionar así el proyectado ballet con una música de iluminación nacional.



González Garaño, Ñeambiú

Encuentros plurales

La confluencia de las artes plásticas con la poesía, la música y el ballet exhibidas eficazmente por las compañías rusas se había constituido en una fuente de sugerencias para los artistas argentinos y sus pares latinoamericanos, tanto por la productividad de la creación en colaboración, como por la amplia gama de registros temáticos y formales que abarcaba desde los resabios simbolistas a la radicalidad vanguardista y desde el exotismo orientalista a los temas populares de ámbitos rurales o urbanos modernos. Referencias que abonaban entonces la disposición de las muy diversas sensibilidades artísticas presentes en nuestro país en el tránsito del siglo XIX al XX; un tránsito signado también por otra singular concurrencia, la de las artes y los estudios científicos. Esos vínculos se establecieron junto a un entramado de relaciones familiares y sociales que hacían posible contactos fluidos entre naturalistas, médicos, arqueólogos, geógrafos, geólogos, pintores, escultores y escritores de posiciones privilegiadas e intereses humanistas muy amplios, fragmentados poco a poco en relación a los procesos de profesionalización y las escisiones disciplinares. Un pintoresco ejemplo de estos vínculos y confluencias, es la narración que hiciera el crítico José León Pagano sobre su encuentro con el escultor Lucio Correa Morales:

Lo conocí en una casa patricia, la de Eduardo Holmberg, hogar de alta cultura y hondo saber disciplinado. Un sabio y un espíritu cordial. Fui presentado por Rubén Darío. Cuando me hallé en su presencia, el Dr. Holmberg me tomó de la mano, y como quien guía a un niño, me llevó a la sala. Allí, indicándome la Venus de Milo, en magnífica réplica, tamaño del original, me dijo sonriente: así rendimos culto a la belleza en esta casa. Y mientras el taciturno Rubén asentía inclinando la cabeza, el docto señor de la casa comenzó a recitar versos de la Iliada, en griego, naturalmente. Poco después llegaron Juan B. Ambrosetti y Lucio Correa Morales. Nombres familiares y, salvo Rubén, personas desconocidas para mí. ¿Podía yo olvidar ese encuentro plural? Un naturalista, un poeta, un arqueólogo, un escultor.¹⁶

La de Eduardo Holmberg era efectivamente una casa hospitalaria y una animada sede de reuniones que no hacía más que confirmar el gusto de su dueño por las charlas prolongadas, tan multifacéticas como sus propios intereses y personalidad, y que lo llevaron a confraternizar con figuras relevantes de la ciencia, el arte y la literatura. Así, según los recuerdos de su hija, Rubén Darío era una presencia frecuente con la que, por lo general los sábados, Holmberg se amanecía conversando.¹⁷ A esa casa llegó también y siendo muy joven Juan Bautista Ambrosetti mo-



González Garaño, Cabeza



González Garaño, Mujer y vasija

tivado por su temprana vocación de naturalista, donde además conoció a su esposa, María Helena Holmberg. Reconocido como arqueólogo y primer director del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires en 1905, Ambrosetti, del mismo modo que Holmberg y otras personalidades del momento, fue una figura paradigmática por la amplitud de sus intereses científicos y estéticos volcados en numerosos artículos, libros y en una intensa actividad pública. Al mismo tiempo sustentó una férrea aspiración universalista, que en el marco del proyecto de un Museo de Etnografía para la Nación, se expresó en el énfasis programático de reunir colecciones que dieran cuenta del conjunto del país y de América, pero también de todo el mundo, así como relativas al hombre primitivo y a la diversidad de culturas exóticas, de este modo en las salas del museo se podía encontrar desde un altar budista¹⁸ a urnas funerarias del noroeste argentino y desde trofeos de guerra maories a objetos cotidianos de las antiguas poblaciones de nuestro litoral, como meros ejemplos de un acervo vastísimo y diverso.

En una importante intervención de 1915 Ambrosetti mostró también su entusiasmo por colaborar en la apertura de nuevos caminos para el arte argentino que resultasen idóneos para imprimir, según sus palabras, “un sello americano al arte nuestro” en concordancia con su convicción sobre el potencial creativo del patrimonio del museo para los jóvenes artistas, que no sólo podían encontrar allí un amplio repertorio de motivos americanos en textiles o cerámicas, sino también un ámbito propicio de información, consultas y consejos. A través de la afirmación “las puertas del Museo Etnográfico quedan abiertas de par en par y el que esto firma a la disposición de todos”, Ambrosetti transparentaba su expectativa de procurar una correa de transmisión entre el “esfuerzo artístico” legado por los “viejos habitantes de nuestra América” o los temas “genuinamente

nacionales” y las nuevas búsquedas en pos de la elaboración de un arte consustanciado con la Nación.¹⁹ Bajo estos ideales el museo se había convertido en un centro de visitas e intercambios y en ese marco entonces, Alfredo González Garaño y su amigo Ricardo Güiraldes sostuvieron largas charlas con Ambrosetti,²⁰ pudiendo observar objetos arqueológicos y etnográficos de los guaraníes como tocados, atuendos, textiles, piezas cerámicas y otros artefactos que sirvieron de documentación en la elaboración de los bocetos escenográficos del ballet *Caaporá*. Sin embargo, como

la rica experiencia científica de Ambrosetti abarcaba también ordenados estudios sobre el folklore iniciados en el litoral argentino desde 1893,



González Garaño, La mujer del vaso

ello debió ampliar considerablemente la indagación sobre los guaraníes y contactar a los autores de *Caaporá* con las narraciones sobre costumbres, creencias, leyendas y supersticiones recopiladas por Ambrosetti y publicadas en 1917, el año de su muerte, junto a sus relevamientos sobre el folklore de los valles calchaquíes y de las pampas.²¹ En el segundo capítulo denominado “Fantasmas de la selva misionera” pueden leerse, entre otras, versiones de las leyendas sobre Caá Yará, la “dueña” de la yerba mate que ayuda a los peones de las plantaciones si han hecho pacto con ella pero que se venga con la muerte si la traicionan y sobre Caá-Porá, el “fantasmón del monte”. Sobre esta última cuenta Ambrosetti que:

En la provincia del Paraná, Caá-Porá es un hombre velludo, gigantesco, de gran cabeza, que vive en los montes, comiendo crudo los animales que el hombre mata y luego no encuentra [y que en otros lugares es también] un hombre velludo que fuma en una pipa formada por un cráneo humano y una tibia, y devora a la gente chupándola, menos los intestinos que deja desparramados [o bien, que se trata de un] simple Porá o fantasma que se aparece en el monte, ya sea en forma de cerdo o de perro, y lanzando llamas por la boca, asustando así a los animales [y que a veces] es invisible, y en medio de una marcha maneja la mula, que se para temblando, sin poder seguir por un rato, mientras en el monte se oye como un tropel de animales que disparan²²

En ese apartado Ambrosetti traza un recorrido por una galería de seres maléficos y por ende temibles del monte misionero, algo semejante a los relatos sobre el monte santiagueño que Ricardo Rojas plasmara en la cuarta parte de *El país de la selva*, un libro con acentos etnográficos, palpables en la transcripción de leyendas como la de Zupay –que había inspirado a De Rogatis–, la Salamanca, el Toro-diablo, la Mul’ánima, la Telesita o el Kacuy, devenidas en una suerte de “tratado sobre el mal”, fenómenos que si bien pueden explicarse no ahuyentan los temores sino que los salvaguardan.²³ Al iniciar la historia del kacuy Rojas escribe:

Vive en la selva un pájaro nocturno que al romper el silencio de las breñas estremece las almas con su lúgubre canto. Este ave tiene una historia; y es la tragedia de su origen la que evoca su grito lastimero, ayeando entre las arboledas tenebrosas. Sobre los himplidos del Runauturunco, los baladros del Toro-Zupay, los relinchos de la Mul’ánima y toda la fauna del monte, el Kacuy plañirá eternamente, porque no suena en su voz la fuerza, ni la amenaza, ni el crimen, sino el dolor humano, sometido a lo inexorable de una fatalidad vengadora.²⁴



González Garaño, Mujer y vasija



González Garaño, Mujer y vasija

El kacuy es conocido en guaraní como urutaú y sobre el origen de su canto lastimero Ambrosetti anota dos explicaciones breves:

Una es que fue una persona que no quiso visitar al niño Dios y por eso llora arrepentida desde noviembre a enero. [La otra cuenta que a] una joven que, hallándose en un baile, le avisaron que su madre se moría; como estaba muy entretenida no se apuró, encontrándola muerta al llegar a su casa. Tanto fue su dolor, que se transformó en pájaro que llora siempre²⁵

De esta conocida leyenda litoraleña hay innumerables versiones que nos acercan algunos de los personajes que intervienen en la obra de Güiraldes y González Garaño, como la joven Ñeambiú, hija de un valiente cacique enamorada de un guerrero tupí, prisionero de su padre, a quien la prohibición de ese amor había llevado a internarse en la espesura del monte donde reinaba el peligroso Caá Porá, permaneciendo allí hasta que Aguará-Payé, el hechicero, intentó hacerla regresar diciéndole que había muerto su amado. Entonces se cuenta, toda la selva se estremeció con los lamentos de Ñeambiú que fue transformándose en pájaro: el urutaú. Y sobre las ramas de los árboles llora y llora eternamente el urutaú su amor perdido.

Así los autores de Caaporá, decantando y reinventando este *corpus* documental diverso, aunándolo a sus experiencias estéticas y a ciertas predisposiciones culturales del momento, concibieron un poema escénico, expresión de un encuentro entre lo próximo y lo remoto.

Fantasmas en escena

La transformación de la leyenda del Urutaú en el guión de un ballet debió ser una iniciativa osada y aunque nunca llegó a ser representada se conservan bocetos para decoraciones y trajes. La exposición de los diseños de González Garaño en el Salón de Acuarelistas de 1917 inicialmente mencionada motivó la difusión del proyecto y algunos comentarios curiosos como el de Enrique Prins:

Mover en la escena caciques imperantes y pintarrajeados, guerreros con lanzas, vírgenes engarzadas en plumas y extraños tejidos; indios todos de sangre americana, del tipo de aquellos soldados de línea del ochenta, con pasiones y sentimientos impetuosos, tiernos a las veces, germinados entre las arboledas salvajes de las primitivas comarcas, encuadrado el conjunto en una ficción de telares exuberantes de tonos, con el comentario de melodías aborígenes armonizadas por un buen discípulo de Vincent d'Indy; todo ello podría resultar una 'indiada' de las que ocurren en plaza o un honesto propósito de hacer una obra de arte.²⁶

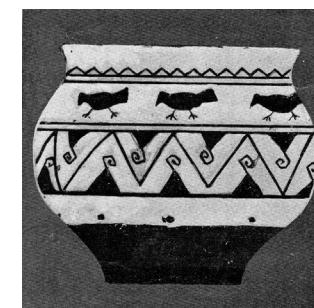


Vasos chiriguano

Sin dudas que para Güiraldes y González Garaño de lo que se trataba era de hacer una obra de arte, una obra referida a los antiguos habitantes del país, atenta a sus creencias, evocadora de su hábitat, permeada por la atmósfera del primer nacionalismo pero intersectada con lenguajes estéticos universales. La pertenencia de ambos autores a familias distinguidas de Buenos Aires les permitió desplazamientos frecuentes a Europa, una vida social intensa donde quiera que estuviesen y una disposición cultural que abonó sensibilidades muy amplias hacia la música, la literatura y las artes plásticas. En 1910 estaban en París pero desde allí Güiraldes inició junto a Adán Diehl un largo periplo que lo llevó hasta los países del extravagante Oriente, itinerario vinculado con sus juveniles atracciones exotistas, la amistad con el pintor catalán Hermen Anglada-Camarasa y, mucho más tarde, con sus hondas preocupaciones místicas. La vocación por las artes plásticas también había acercado a González Garaño con Anglada para estudiar pintura,²⁷ viviendo en París, como Güiraldes y muchos artistas latinoamericanos en la Rue Bagneaux. Todos, escribe Miralles, "recuerdan aquella época fascinados por el ambiente parisino que vivían —la gran bohemia de los diletantes acaudalados—, fascinados por la obra y la persona de Anglada-Camarasa, que en aquellos años era reconocido en toda Europa como uno de sus pintores más consolidados".²⁸ Su celebridad se alimentaba de muy variados ingredientes dado que a su solvencia artística se le unían sus inusitados intereses: un amplio abanico que iba del arte popular al folklore, de la música y el canto a los ballets, del coleccionismo de indumentarias al de muebles y estampas japonesas, en consonancia con el orientalismo que lo animaba y en convivencia indisociable con su pasión por lo hispánico.²⁹ Es insoslayable aquí la referencia a la admiración que sentía Anglada por los ballets rusos dirigidos por Diaghilev y por los escenógrafos Benois y Bakst, aparecidos en la escena parisina en 1909 con la obra *El Príncipe Igor* de Borodin y que lo impulsaron a realizar una serie de grandes telas al modo de escenografías teatrales "como Valencia, en donde combinó su cada vez más afirmado estilo decorativo con una temática regionalista española —el folklore valenciano—. "³⁰ Estos lazos y afinidades entre Anglada y Diaghilev, más la apelación que ambos hacían a sus respectivas tradiciones locales en el marco de un exaltado decorativismo, constituyeron sin duda una de las fraguas estéticas que cimentaron el proyecto de *Caaporá*: un ballet al estilo de los imaginados por Diaghilev junto con sus escenógrafos y vestuaristas, impregnado de muchas de las marcas de la pintura angladiana como los arabescos y los colores vibrantes y artificiales, aunque reemplazando las fuentes populares valencianas o rusas por el mundo de los guaraníes sud-



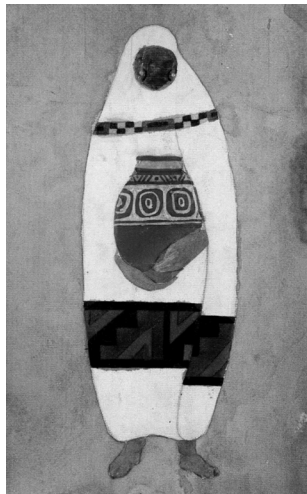
González Garaño, Mujer y vasija



González Garaño, Vasija

americanos con su exótico escenario y sus atractivas pinturas corporales e indumentarias.

La fascinación con los movimientos de Nijinsky, los climas escenográficos y los trajes de Bakst habían calado muy hondo también entre los artistas decoradores argentinos, cultores de variados exotismos, tanto que un comentario sobre el IV Salón de Decoradores afirmaba: "Aquí todo son gemas y tapicerías ilusorias para ilusorias decoraciones de 'ballet russe'."³¹ Al mismo tiempo y desde el comienzo de estos salones aparecieron decoraciones de inspiración indígena que aspiraban abrir nuevos rumbos como lo habían hecho Alfredo Guido y José Gerbino, verdaderos pioneros de las decoraciones calchaquíes, acompañados por la figura de Clemente Onelli y sus manufacturas de alfombras siguiendo motivos santiagueños y calchaquíes, actividades que dieron lugar en 1919 a la siguiente afirmación:



González Garaño, Mujer y vasija

De esta manera, los artistas mencionados por su parte y don Clemente Onelli por la suya, venían a realizar los principios de un estilo nuevo, —el estilo americano propiamente dicho— esbozado pocos años antes con las primeras investigaciones arqueológicas del malogrado Ambrosetti.³²

El anclaje vernáculo de Caaporá inspirado en una leyenda del litoral argentino y su ambientación en la selva misionera entre grupos guaraníes configuraron entonces un emplazamiento fecundo para los imaginarios exotistas, un escenario exultante y pródigo, donde la vegetación y los ríos exacerbaban y se unían al paroxismo dramático de los protagonistas indígenas. Una descripción atenta a las formas y olores, sonoridades y colores del espacio natural inicia el borrador del guión escrito por Güiraldes:

A orillas del Paraná. Pomposo arreo de reflejos.

Bordeando el tranquilo peregrinaje de las aguas espesas, barrancas rojas, encrestadas de vegetación corpulenta. Sombras compactas, olores encerrados, humedades preñadas de germinaciones indecisas.

Las palmeras tiran al cielo su ramo verde, tal solidificados fuegos artificiales (diversiones sonoras de la selva).³³

A continuación y con motivo de la aparición en escena de la protagonista de la obra, la princesa guaraní de nombre Ñeambiú, Güiraldes recurre a la comparación con la naturaleza para dar cuenta de su carácter y belleza:

Ñeambiú, la hermosa virgen roja, más orgullosa que las palmeras mismas, más pausada y atrayente que los remansos, más vuelta sobre sí misma, que las grandes y rojas nubes del cielo, extáticas de auto-adoración.

Ya en el segundo acto, cuando la tragedia de amor que viven los protagonistas parece inexorable y la vegetación se torna algo amenazante, Güiraldes amplía las imágenes multisensoriales y refuerza la relación de la heroína con su entorno natural:

Selva todopoderosa. Los ramajes chorrean sus verdes; jirones colgantes, follajes desmelenados, sobre protuberantes troncos inertes.

El milagro del día apenas se destila en la indiferente pesadez de las sombras macizas. Sonidos y emanaciones fecundas, fermentan significando el alma multivital de la fronda.

[En ella] la virgen Ñeambiú perfila, en pasos silenciosos, su rojiza perfección sobre el complementario verde del follaje.

(...) Toda la selva está en su alma y el llanto de una rama arrancada del árbol, hace una grieta en su corazón.

El fatídico desenlace de la obra se desarrolla ante otro avatar de la ostentosa naturaleza americana, el salto de agua del Iguazú, que junto a la selva constituía un paisaje impregnado de magnificencia al tiempo que depositario, ya desde el siglo anterior, de variadas fascinaciones. En *Caaporá*, Güiraldes percibe las imponentes cataratas como:

Grandes placas vidriosas, kilos de agua, chorros de ópalo, masas pluviales pesadas, torcidas, rotas en platerías confusas; reflejos solares hechos añicos, transparencias que rompen color en pedrerías sonantes, vapor de agua despedazada, flecos ruidosos de impulsos acelerados, en la caída del gran río que desmorona sus masas, curvadas de vigor.

Es el Iguazú informe que se despeña, hercúleo de gravedad, a hacerse humo contra la roca, y recuperar su huida tras borbotones tenebrosos de profundidad, remolineantes y fogosos de espuma.

Pequeños, pequeños, los personajes de la legendaria historia.³⁴

Indudablemente el escritor coloca a los espectadores frente a una naturaleza nada austera, ella es vegetación profusa y misteriosa o agua en vertiginoso movimiento, insinuando también esa suerte de desajuste de escala entre lo humano y lo natural. Un aspecto enfatizado en el siglo XIX por la mirada europea que seleccionaba y recortaba con deliberación ciertos paisajes americanos para imbuirlos de una grandiosidad diferenciadora. El encuentro de los artistas americanos con lo propio natural y social, con el pasado remoto y el presente acuciante o promisorio, fue un espacio de construcción extendido en el tiempo e inmerso en tensiones estéticas e ideológicas, un camino con múltiples alternativas y fuentes de sugestión. *Caaporá*, si bien obra inconclusa, es uno de los ejemplos de las búsquedas



González Garaño, Guimbaé



González Garaño, Cacique

de los años diez en torno a especificidad nacional, aún impregnada de simbolismo y rareza exótica, a tono con las perspectivas e intereses de sus autores.

La interpretación del impactante escenario natural de *Caaporá* se conjuga con la gravitación de los protagonistas de la historia³⁵ a través de sus perfiles y vicisitudes, así como del despliegue de los atributos y ornamentos que los identifican. Sólo uno entre los más de cuarenta bocetos que se conservan de González Garaño se concentra exclusivamente en una vista del paisaje: se trata de una decoración para el primer acto que muestra la aldea con los árboles, los troncos de palmeras, el río y un gigantesco arabesco en el cielo resuelto en naranjas, azules y verdes.³⁶ Otra excepción en este sentido es una acuarela del propio Güiraldes, también un estudio para la escenografía del ballet, con la vegetación y el gran salto de agua en verdes, azules y amarillos, formalmente diferente de la anterior.³⁷

Los árboles, el río y el cielo, a veces claramente indicados y en otras apenas sugeridos, sí enmarcan a los personajes de la obra en los ocho bocetos que les dedicara González Garaño y en los que despliega con detalles sus atributos. Tanto la decoración del primer acto antes mencionada como estos últimos bocetos, le permiten al autor exhibirse a través de estrategias decorativas recurrentes.

Las referencias estéticas que afloran en las pinturas de González Garaño para *Caaporá*, parecen despojadas tanto del prolífico decorativismo de la obra de Anglada como de las mencionadas vertientes americanistas de la ornamentación. El uso de las curvas, los arabescos y los sintéticos planos de color tienen reverberaciones *Nabi*, aquellas que impregnaron los estilos *fauves*, y que nos dejan entrever sus indagaciones parisinas y el gusto por la pintura de Denis, Bonnard, Sérusier, compartido con su amigo Güiraldes.³⁸ Tal es el caso de las profundas líneas de arabescos y volutas que cruzan en diagonal los grandes planos del cielo y sobrevuelan las copas achatadas y redondeadas de los árboles: “las nubes simulan coloreados caracoles enroscados hacia su centro” dice Güiraldes. También, las verticales que descienden hacia la tierra alternando segmentos más rectos con ganchos y espirales, así como los planos de color recortados. Formas y estrategias que reconocen espasmos del *art nouveau*, matrices *Nabi* y el impacto del decorativismo de Anglada, con quien ambos autores estuvieron estrechamente vinculados.³⁹

La decoración para el primer acto de *Caaporá* resuelta en naranjas, azules y verdes muestra una gran diagonal de arabescos que se eleva majestuosa sobre las copas achatadas de los árboles del monte. Se trata



González Garaño, Caaporá

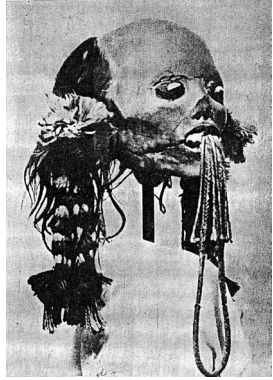
de un plano decorativo de grafismos ondulantes francamente contrastado con un conjunto de líneas casi rectas y verticales, al modo de largos troncos, y en el que las superficies de color se hallan separadas de forma cortante mediante bordes de grafismos negros. Una composición análoga se observa en *Cacique*: allí González Garaño sostiene la anterior diagonal de arabescos por encima de las copas y las vincula a través de un elemento vertical constituido por la figura del cacique. Pero ahora recorta un gran plano entre las volutas para esparcir un azul intenso que resalta como un encastre, evocando el *cloisonnisme* medieval retomado por los *Nabi* para relacionar por contraste los colores.

Dentro de este grupo de bocetos que modela a los principales protagonistas, uno dedicado a Ñeambiú, la princesa guaraní, se destaca por su paleta clara, sin los dramáticos contrastes de color que exponen otros personajes: ella aparece integrada a un follaje verde claro, organizado con líneas curvas suaves y rodeada de flores blancas y frutos naranjas –“es como la humanización del suelo y sus pasos mudos son los de la tierra” escribe Güiraldes–, tiene la mirada extraviada, vacía y pinturas en el rostro y el torso. Esas pinturas corporales constituyeron evidentemente un notorio centro de interés para los autores dado que el conjunto más numeroso de bocetos es el que muestra un registro de cabezas de hombres y mujeres de frente o de perfil, flotando en el papel soporte, con singulares pinturas faciales y adornos. Predominan los azules, rojos y negros, aunque algunas tienen sectores amarillos, configurando complejos diseños o simplemente bandas de color. La documentación recabada en el Museo Etnográfico de Buenos Aires los debió conducir a fotografías etnográficas o a dibujos, gráficos y descripciones de los variados diseños de los tatuajes y pinturas corporales que daban cuenta de una práctica muy extendida entre los grupos indígenas de la Amazonia, del Chaco y el Litoral. Incluso debieron informarse sobre semillas u otros elementos de uso frecuente para la obtención de los tintes negro azulados y rojizos que lucían en diferentes ocasiones de su vida. A partir de allí, los autores de *Caaporá* pudieron ensayar una especie de catálogo visual que por una parte atendía a la importancia de esta manifestación en el universo guaraní y por otra abonaba el carácter extravagante que debía tener la puesta.

Otro grupo interesante de bocetos muestra variaciones sobre un tema recurrente como el de las mujeres con vasijas⁴⁰ pero que aquí se refleja con algunas peculiaridades. Por ejemplo, todas las mujeres están envueltas en telas, dejándoles descubierto el rostro, las manos o los pies, y aunque los diseños textiles se pueden aproximar a tipologías de los grupos



González Garaño, Aguará Payé

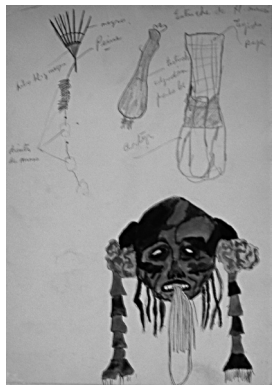


Cabeza mundurucú, Museo Etnográfico UBA

en cuestión o a sus vecinos, ellas destilan un halo de misterio adquiriendo cierta impronta orientalista en sintonía con las modas exotistas vigentes. Algo que se acentúa en el boceto de una mujer parada sosteniendo una cerámica y vestida con una túnica blanca que cae desde la cabeza con apenas dos franjas decoradas: un registro de lo diverso por sobre cualquier otra especificación. En otros casos aparecen extrañas relaciones de tamaño entre figuras y vasijas: a veces las mujeres apenas se insinúan sobre las enormes cerámicas decoradas o bien se representan como volúmenes redondeados, afines en cuanto a forma y tamaño con estos objetos. La observación atenta de piezas cerámicas quedó manifiesta en los ocho bocetos que realizó González Garaño concentrados exclusivamente en formas y diseños decorativos de vasijas. Tal vez esa mirada detenida sobre los objetos arqueológicos y etnográficos permitió un aval documental al tiempo que aportó una cuota de aspereza capaz de neutralizar cualquier desborde decorativo y sensual.

La cerámica aparece directamente representada en muchos de los bocetos y alguno de sus patrones decorativos⁴¹ fueron retomados y fundidos con los diseños escenográficos: tal el caso del motivo de las espirales concéntricas, frecuente en los vasos chiriguano, desarrollado en la gran vasija que acompaña a *Ñanbú* pero que también, como elemento formal aislado se traslada a los grandes planos de arabescos. Otro motivo presente en la alfarería chiriguana es el de las abstracciones de aves, logradas a través de rectángulos enfrentados para insinuar cabezas de búhos o bien utilizando la forma de un gancho para representar cabezas de loro. El despliegue de estos ganchos reiterados y rotados en un diseño geométrico puede verse en *Vaso Guarany* que también incluye una banda con representaciones de aves y en *La mujer del vaso* de un modo muy destacado. Piezas que transparentan las existentes en las colecciones de museos como el Etnográfico de Buenos Aires.

La mujer del vaso, uno de los bocetos de *Caaporá* más difundidos, porta además un tejido con un motivo central de rombos en damero, un aspecto que constituyó otro elemento de importancia en la documentación de esta obra. En este caso la fuente de inspiración, parece provenir de los bolsos, camisetas y otras prendas⁴² elaborados con fibras de caraguatá o chaguar, cuyos diseños en buena medida son abstracciones de animales o plantas representadas en un estilo geométrico caracterizado por franjas de líneas continuas o alternadas con rombos, triángulos, escalonados. A diferencia de los motivos cerámicos que antes mencionábamos, la recreación de los textiles es más libre si bien pueden reconocerse los patrones



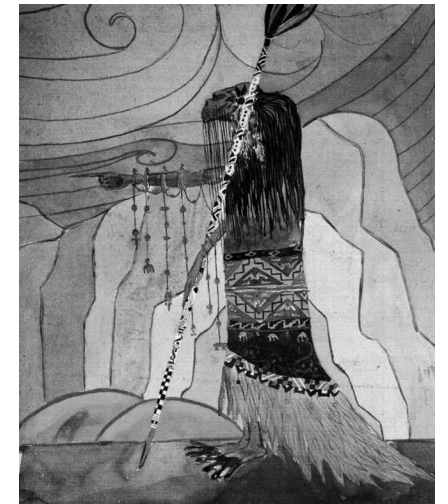
R. Güiraldes, Boceto de cabeza mundurucú

formales que los suscitan como en el caso de las prendas del *Grupo decorativo* o de *Ñanbú* y de la bolsa del hechicero en *Payé*. La reiteración de estos diseños se observa también en la pequeña bolsita que pende sobre el pecho de *Cacique* o en la faja que rodea la *Cabeza tatuada*, alusión a la extendida práctica de las pinturas corporales y al estremecimiento que seguramente provocaría su aparición.

Si los bocetos de González Garaño dan cuenta de cierta predisposición hacia los muestreos de pinturas faciales y los motivos decorativos cerámicos, el libreto de Güiraldes no hace ninguna referencia a ellos, aunque sí alude a las artes plumarias, una actividad relevante entre los grupos indígenas de la selva plasmada en sus trajes, tocados, bastones, sonajas y diferentes objetos suntuarios y rituales. En este sentido y con motivo de la fiesta que transcurre en el primer acto de *Caaporá*, Güiraldes escribe:

Ya el público está reunido. Sobre el fondo verde de la llanura, se precisan, nítidas, las vestiduras de la fiesta, alegradas por multicolores plumas de loro, flamenco, ñacurutú, y otras aves vistosas. A la izquierda está el cacique, rodeado de los ancianos (Jueces de pruebas) todos ostentan altos penachos, engarzados sobre vinchas, claveteadas de semillas, raros collares de plumas, mantos y brazaletes.

En esa misma fiesta, cuyo motivo era la presentación de los pretendientes de la princesa, ingresa a escena otro protagonista llamado Cuimbaé, un prisionero tupí que en las pruebas de destreza previstas confía en triunfar sobre los otros aspirantes, y así ganar su libertad y a su amada Ñeambiú. Güiraldes se refiere a él atendiendo a sus atavíos plumarios y dice simplemente: "Son todos nobles, y entre ellos, el último, viene Cuimbaé, rojo de plumas y tranquilo, ante la curiosidad hostil del pueblo". Reitera la importancia de las plumas en otro episodio, cuando el Cacique, padre de Ñeambiú, decide otorgar como premio de la carrera a pie a: "...la más codiciada de sus vinchas, armada de largas y rojas plumas de parará y un hermoso manto de pieles de cisne, ornado con copetes de cardenales y pechos amarillos". El boceto referido como *Cacique*⁴³ muestra una figura con vistosas plumas rojas ceñidas desde la cintura, enormes penachos de plumas verdes pendiendo del tocado y un manto azul con plumas blancas sobre el cuerpo. Podría tratarse del padre de la princesa, cuya solemne presencia Güiraldes consignó como "rutilante de riquezas" o bien de Cuimbaé, el ganador de la prueba vestido con el premio obtenido.



González Garaño, Caaporá



Cabeza mundurucú, Berlín

La representación del ser maléfico corresponde a la inaudita figura del Caaporá, el fantasma de los montes, una aparición que según Güiraldes hipnotiza a la princesa cuando el drama amoroso se ha desencadenado: “Apenas ya si camina, Caaporá está incrustado en sus pupilas visionarias y se detiene inmóvil e ignorante de toda vida que no sea la de su alma saturada de amor muerto”. González Garaño lo dibuja en una ocasión, como una intimidante criatura dentro de un manto con diseños abigarrados en amarillo, negro y rojo que le cubre todo el cuerpo, terminando en largas plumas rojas que rozan el suelo⁴⁴ y en otra, frente a las cataratas revelando toda su monstruosidad a través de su cabeza de calavera y sus enormes garras.

El desenlace está ligado a la intervención de otro personaje, Aguará Payé, aquel que según el libreto “sabe de dolencias y alivia con amuletos y exhortaciones” pero que al mismo tiempo profesaba un amor secreto por Ñeambiú. “Cúrala, dicen a Payé, sin saber que en el corazón del viejo agorero se apergamina una pasión otoñal por su princesa” narra Güiraldes, de allí que el rencor le hace susurrar una mentira: la muerte de su amado Cuimbaé.

Así sobreviene el final, ante el dolor la princesa se convierte en urutaú, un pájaro de canto lloroso y Güiraldes entonces escribe el último párrafo:

El sortilegio obra. La figura de Caaporá se insinúa enorme sobre el cortinaje de agua, los personajes desaparecen, sauces los reemplazan, para llorar allí eternamente sus largas ramas plañideras, y por primera vez, sobre la tierra se desangra el llanto descendente del Urutaú, ave alma, alma dolorosa, dolor salvaje de la princesita roja, muerta de amor, para ser eterno lamento de la selva guaraní.

La libreta de apuntes de Güiraldes

Alberto Lecot, por muchos años director del Museo Güiraldes, encontró en la estancia La Porteña una libreta con apuntes del escritor, junto a otros papeles en mal estado de conservación, que incluía estudios para *Caaporá* y otros dibujos. Lecot la recuperó para el Museo y en el inicio de la libreta dejó constancia del hallazgo y de su curiosidad por un dibujo de Güiraldes, que según le había advertido Julián Cáceres Freyre, correspondía a una cabeza mundurucú perteneciente a la colección del Museo Etnográfico de Buenos Aires, situación que no hacía más que reafirmarle la presencia del escritor en dicho Museo.⁴⁵

También Cáceres Freyre le informó sobre la descripción del Caaporá que hacía Ambrosetti en un trabajo sobre “El diablo indígena” y dadas

las correspondencias entre ese texto y los dibujos, Lecot infirió que esa cabeza bien podía ser la fuente de inspiración de González Garaño para la configuración del temible personaje del ballet.⁴⁶ Por su parte, la cabeza aludida era una pieza inquietante que había ingresado a la colección del Etnográfico por el perseverante empeño de Ambrosetti: perteneció a la colección de Ángel Carranza, fue subastada públicamente, adquirida por un diplomático extranjero para su colección particular y luego cedida por este funcionario a Ambrosetti para incorporarla al acervo del museo que dirigía. El curioso itinerario de esta “cabeza trofeo de indio botocudo preparada y usada por los mundurucú, indígenas de la región amazónica” como explicita Cáceres Freyre le fue narrado minuciosamente por María Helena Holmberg de Ambrosetti. En el libro que dedicó a Ambrosetti, acompañó la anécdota con la fotografía de la pieza en cuestión en cuyo epígrafe se lee: “La cabeza del indio Mundurukú obtenida por persuasión de un diplomático extranjero”.⁴⁷

La sorprendente similitud con el boceto que realizó Güiraldes en su libreta de apuntes, efectivamente indica la atracción que ejerció sobre los autores del ballet, a tal punto que la constituyeron en el modelo para representar la cabeza del monstruoso Caaporá de la leyenda guaraní. Al mismo tiempo, los bocetos creados por González Garaño están en consonancia –tal como lo indicó Lecot oportunamente– con las descripciones de Ambrosetti, entre ellas la que realizó en el marco de una disertación sobre mitología indígena donde se refirió a las “deidades malas” de la imaginación guaraní y entre ellas a Caaporá como un ser:

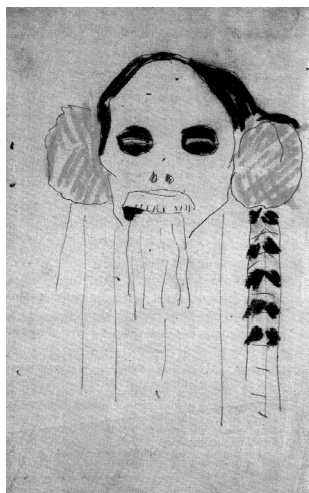
De gran tamaño y cuerpo velludo, vaga este gigante cuidando los animales salvajes que son de su propiedad, armado de un nudoso bastón y fumando una tétrica pipa formada por un cráneo y una tibia humanos.⁴⁸

Si tenemos en vista la fotografía de la cabeza mundurucú, el dibujo de Güiraldes en su libreta y el Caaporá frente a las cataratas de González Garaño, es perceptible el desarrollo de la idea que guía la puesta en imagen del fantasmal personaje: la estructura de la cabeza como una calavera con partes del cabello, los adornos laterales al modo de pompones plumarios y los cordeles que salen de la boca son los elementos que se van desplazando de modo constante de una a otras.

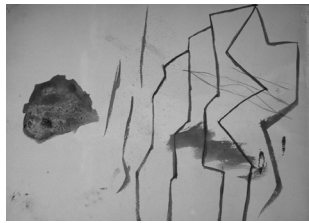
Ahora bien, más allá de esta cuestión que da cuenta de la observación y estudio de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires que tanto Güiraldes como González Garaño realizaron a modo de



E. Nolde, Naturaleza muerta con máscaras



E. Nolde, Boceto de cabeza mundurucú



R. Güiraldes, Líneas quebradas

documentación para la obra proyectada, no podemos dejar de insertar ese dibujo acuarelado de Güiraldes sobre la cabeza amazónica, en una red más amplia, donde ciertas concordancias nos sitúan ante disposiciones y disponibilidades extensamente usufructuadas por muchos artistas europeos a comienzos del siglo XX. Esto es, la expectación sobre otros artefactos culturales, tan potentes como extraños, que discurrían en sociedades de una amplia diversidad geográfica, cultural y política, cuyo único común denominador era un origen extraeuropeo. Al mismo tiempo, su presencia replicada en buena parte de museos y colecciones europeas, un aspecto que dejaba traslucir la magnitud de las empresas coloniales, posibilitó su conversión en una fuente de múltiples sugerencias estéticas y reflexiones artísticas. Se trató de un fenómeno que trajo aparejadas nuevas denominaciones para los antiguos objetos, desafortunadas y persistentes tales como arte “tribal” o “primitivo” entre las más frecuentes, y que en los diferentes ámbitos culturales dio lugar a prácticas, sentidos y significaciones de una marcada heterogeneidad.

Los expresionistas alemanes constituyeron un capítulo significativo y entre ellos el caso de Emil Nolde resulta sorprendente en relación al tema que nos ocupa. Nolde se mostró interesado tanto en las máscaras populares de carnaval como en las tribales –y a estas últimas las había estudiado muy seriamente– como bien puede observarse en *Still Life of Masks I*, una pintura de 1911 que para algunos autores expresa de modo cabal esas preocupaciones.⁴⁹ Allí el pintor dispone un misterioso conjunto de máscaras: las dos centrales semejan las de carnaval, la que ubica arriba a la derecha corresponde a un tipo de máscara nigeriana, mientras que las dos restantes permiten relacionarlas con sus respectivos dibujos preparatorios, realizados por Nolde a partir de objetos tribales; en un caso de una canoa de las Islas Salomón y en el otro de una cabeza trofeo de los mundurucú



R. Güiraldes, Cataratas

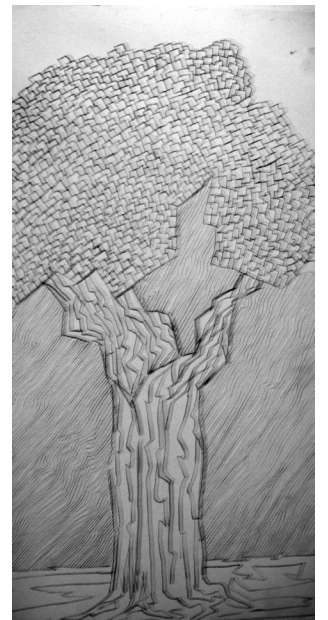
de Brasil, que había visto y copiado en el Museo Etnográfico de Berlín.⁵⁰ En el boceto de esta última enfatiza los adornos plumarios ubicados sobre las orejas a través de trazos amarillos en diagonal y establece los contrastes con lápiz negro en el cabello, los ojos, parte de las plumas y una breve indicación en la boca. Los abundantes hilos de algodón de la boca y la cuerda para sostenerla, observables en la cabeza de Berlín, apenas si se esbozan en el dibujo y desaparecen totalmente en la pintura aludida; allí la boca y

los dientes dejan entrever un vacío y su resolución plástica insinúa un mayor planismo que justamente la aproxima más a una máscara que a un objeto

de volumen como era la cabeza de los mundurucú y permite una mayor integración con sus acompañantes del cuadro.

La atención de Nolde y Güiraldes hacia este tipo de cabezas amazónicas en los museos etnográficos, así como su traslación al plano a través de bocetos encaminados a incluirlos en otras obras concluyentes, sea una pintura de caballete o una decoración escenográfica, constituye un procedimiento común que resulta sorprendente sin que ello implique necesariamente la existencia de algún vínculo directo entre los trabajos de ambos autores. Sin embargo, los viajes, las amistades y la porosidad de Güiraldes hacia variadas manifestaciones estéticas debieron haberlo enfrentado, en reiteradas ocasiones, con esas recuperaciones “primitivistas” en las que se habían embarcado artistas alemanes, italianos, franceses. Y no sólo fue un observador atento del fenómeno, justamente sus bocetos y dibujos traducen esas atmósferas culturales aunque de modo somero o fragmentario –en estrecha relación con su carácter de apuntes– y dejan entrever las marcas de su frecuentación con los movimientos de vanguardia, de su curiosidad ante diferentes búsquedas expresivas y formales y de las pregnancies “primitivistas” de muchas obras del Viejo Mundo; quizás sea ese un contexto referencial conveniente para ubicar un pequeño episodio como el de la curiosa intersección entre los dibujos de un expresionista alemán y un escritor de Buenos Aires con las cabezas de los mundurucú.

Si González Garaño resuelve los bocetos para *Caaporá* privilegiando las curvas y los arabescos de filiación simbolista, los dibujos realizados por Güiraldes en su libreta incursionan en una línea de otro carácter, decididamente más geométrica y constructiva, que exterioriza ensayos cubistas y acercamientos a otras estéticas como el expresionismo.⁵¹ Además del boceto de la cabeza hay varios dibujos relacionados con el ballet, algunos fueron retomados por González Garaño y otros quedaron recluidos en el espacio de la libreta presentando rasgos distintivos. Por ejemplo, en una de las hojas Güiraldes esbozó algunas líneas quebradas en rojo muy desaturado, que González Garaño incluyó en la resolución de las cataratas detrás del *Caaporá*, sólo que las contuvo dentro de una línea sinuosa, más acorde con su modalidad de trabajo. Pero los saltos de agua constituyeron un motivo reiterado que dio lugar a variados ejercicios; en uno de los dibujos Güiraldes exploró esa vía geometrizzante, incluso la exacerbó en la nube y en la parte inferior de la caída donde organizó un plano horizontal a partir de pequeños ritmos geométricos. Hay dos versiones coloreadas de ese boceto a partir de rojos violetas, azules verdes y verdes amarillos, aunque en un caso obvió tanto las nubes como los



R. Güiraldes, Árbol (detalle)

ritmos geométricos, reemplazándolos por planos de color. A esos mismos grafismos los utilizó para configurar en otro boceto la copa de un árbol, al modo de pequeñísimos mosaicos yuxtapuestos, que alargó y separó



R. Güiraldes, Mujeres en las cataratas

en el tronco y aproximó en el fondo con un rayado oblicuo, siempre insistiendo en las rectas quebradas y alejándose de esas curvas suaves con las que González Garaño define las siluetas. Sin embargo, en la libreta de Güiraldes también podemos observar el motivo de las cataratas convertido en manchas de acuarela azul verde y enmarcadas con una línea más mórbida, frente al que colocó un grupo de mujeres insinuadas con vibrantes colores; en otra de las páginas, sobre el mismo fondo y con análogo tratamiento ubicó la silueta de un bailarín

con su bastón emplumado, resuelto en naranja intenso. La atracción por los adornos plumarios expresada en el texto de *Caaporá* se reitera en sus dibujos, así dedicó uno a mostrar esquemáticamente un traje de plumas de loro visto de espaldas con las indicaciones de los colores y cuya forma parece corresponderse con el que lleva el bailarín que mencionábamos antes; además hay otros dos bocetos coloreados dedicados a los bastones de bailes emplumados, también con referencias escritas y acompañados por collares de dientes y de plumas, modelos para desarrollar en el vestuario de *Caaporá*.

Las composiciones de los saltos de agua y el dibujo del árbol al que hacíamos referencia revelan ensayos orientados por registros estéticos diversos, dando resultados a veces más geométricos y a veces más sueltos que conviven a lo largo de todas las páginas de la libreta indicando la sensibilidad inclusiva de Güiraldes. En otro de sus apuntes para la escenografía del ballet hace surgir la imagen del Caaporá desde la misma caída de agua. Allí, el fantasma aterrador aparece como una figura robusta recortada sobre las líneas de las cataratas, pero lo impactante es la construcción de la cabeza, dado que la resuelve a través de la forma de una máscara. Y esa máscara está bosquejada con trazos fuertes: una línea recta muy marcada en el lugar de las cejas y a partir de ella dos círculos indicando los ojos y un trapecio por nariz –como en muchas máscaras africanas y polinesias–, mientras que la boca es sólo un gran hueco. Esta inclusión nos vuelve a señalar como el escritor había reparado en la potente asociación que portaban las máscaras de simplicidad formal e intensidad dramática, explorada con avidez por las vanguardias europeas en tanto vías para una profunda transformación de los lenguajes plásticos. Al mismo tiempo dibuja las pal-



R. Güiraldes, Bailarín en las cataratas

meras y la superficie de la tierra con una multiplicidad de líneas curvas y formas abiertas que difieren del carácter macizo de la figura. Otra versión de este tema la proporciona al yuxtaponer simplemente dos manchas de acuarela separadas por una línea sinuosa: con violetas indica las cataratas y en ellas deja transparentar una imagen de Caaporá diluida, menos contundente en relación al dibujo de la máscara, aunque conservando algunas de sus marcas. Ahora bien, si vemos el decorado para la escenografía que realizó González Garaño sobre este motivo, podemos advertir que la cabeza del Caaporá se corresponde con la de otro de sus bocetos, aquel del personaje envuelto en un gran manto, en el que se escurren ciertos atisbos orientalistas, frecuentes en muchas puestas de los ballets rusos. Además, el modelado de la vegetación a través de formas chorreantes imprimen a esta decoración coherencia con relación a sus otros trabajos y al mismo tiempo implican resoluciones formales distanciadas de esos sondeos de Güiraldes más permeables a los influjos de los ismos recientes.

Un torso de espalda, coloreado con azules y violetas, rojos y naranjas, ofrece un desarrollo distinto del tema de los bailarines engalanados con coloridas plumas. Estas se despliegan tanto en el tocado, elevado a través de un penacho y prolongado hasta la cintura, como en el amplio collar y el faldellín que completan el atuendo. Hay también un boceto que plantea una variante de la figura de espalda con adornos parecidos aunque mostrándola de cuerpo entero, con un bastón de baile en alto y la pierna derecha levemente recogida. Resulta interesante el primero de estos dibujos debido a la postura del bailarín que es coincidente con la de una pintura del torso del propio Güiraldes realizada por Anglada-Camarasa a propósito de un incidente callejero vivido en sus juveniles recorridas parisinas.⁵² Un detalle que no hace más que enfatizar la intimidad del escritor con las artes plásticas y en particular con Anglada, una figura sustancial antes y después del estallido de la guerra mundial y que lo motivó a organizar un encuadre para los figurines del ballet, tomándose a sí mismo como modelo a partir de la obra del catalán. Pero como hemos visto en la libreta de apuntes, Güiraldes abocetaba tanto a partir de líneas de suaves ondulaciones como de trazos enérgicos y geométricos, insinuando así otras referencias estéticas y dejando testimonio de su mirada amplia y receptiva de las vanguardias de los primeros años del siglo XX.

La amistad de González Garaño y Güiraldes con Ambrosetti, consolidada por relaciones sociales y familiares, propició el establecimiento de puentes entre la arqueología y el arte; preocupaciones que también se filtraron en las reflexiones de Pedro Figari y en su proyecto pedagógico para



R. Güiraldes, Boceto de adornos plumarios

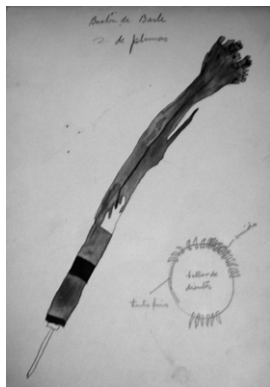


R. Güiraldes, Bocetos de bastones

la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo; de allí el viaje que emprendiera en 1916⁵³ junto con un grupo de alumnos y docentes para visitar, tomar notas y elaborar registros visuales de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires y el de Ciencias Naturales de La Plata, con el fin de renovar con sentido americanista la enseñanza de las artes y los oficios en Uruguay. Los apuntes tomados por Figari y su hijo Juan Carlos en libretas de campo, registrando formas, diseños y colores de piezas arqueológicas existentes en los museos visitados, constituyen un procedimiento que en parte puede vincularse con la pesquisa de González Garaño y Güiraldes en el Etnográfico, materializada también en la libreta de Güiraldes; y si bien los fines eran diferentes, en ambos casos sobrevolaban intereses y aspiraciones con rasgos de familia, por ejemplo, en torno al arte y a sus posibles expansiones, y al mismo tiempo esa experiencia fue para algunos de los uruguayos una fuente de inspiración para su obra artística.⁵⁴ Se trataba entonces de diferentes propuestas encaminadas a la revisión de lo prehispánico y también de lo popular para afirmar identidades nacionales y en algunos casos, al mismo tiempo, contribuir a cimentar nuevos lenguajes. Este sentido fue el que le confirió Prins a *Caaporá*: la confabulación con una leyenda remota para exteriorizar sensibilidades contemporáneas.⁵⁵

Epílogo

Años más tarde, la figura de Pedro Figari estuvo entrañablemente unida a la familia Güiraldes. Los conoce en 1921 cuando se radica en Buenos Aires y en seguida se convierten en amigos y pilares de su instalación en el ambiente cultural porteño, incluso Manuel Güiraldes se ocupará de la venta de sus pinturas y junto a los González Garaño armará una importante colección de su obra.⁵⁶ Figari, que pertenecía a la generación de Manuel Güiraldes, participó junto a su hijo Ricardo de la efervescente vida cultural de los primeros veinte signada por la recepción de vanguardias como el cubismo y el futurismo. En 1926 mientras Figari vivía en París, la gira de Marinetti por América del Sur fue motivo de análisis y debates, de adhesiones y discrepancias, y durante su estadía en Buenos Aires, el periódico *Martín Fierro* organizó uno de sus famosos banquetes para agasajarlo; entre los muchísimos asistentes a la comida de “fraternidad intelectual”⁵⁷ se hallaban Adelina Del Carril y Ricardo Güiraldes, asiduo colaborador de la revista. Si bien las opiniones sobre el futurismo no eran unívocas y aunque muchos lo consideraban ya como una parte del pasado, figuras como Evar Méndez y Ricardo Güiraldes señalaron su carácter impulsor para el arte de vanguardia en el país.⁵⁸ A propósito de la primera conferencia pública de Marinetti en



R. Güiraldes, Bocetos de bastones

Buenos Aires, Güiraldes dibujó sobre un programa su visión del evento con una perspectiva jocosa e irónica del controvertido visitante. Así el escritor italiano era imaginado por alguien que poseía un conocimiento del vanguardismo europeo de vieja data o, por lo menos, que no se encontraba por vez primera ante un fenómeno semejante. Y fue esa circunstancia un atenuante de cualquier actitud de impacto o sorpresa y el basamento de la distancia tendiente a desactivar toda apreciación reverencial o de acalorada crítica. Allí, Marinetti es un pequeño robot en medio de un estallido de palabras –se leen, entre muchas otras, “futurismo, audacia, intuición, invención, simultaneismo, síntesis” y también la expresión “Hoy no se fía. Mañana sí”–, debajo, una línea gruesa lo separa del público y finalmente una platea con muy pocos asistentes remata el dibujo.

Este dibujo nos permite volver a su libreta de bocetos porque allí consignó de modo intermitente referencias a las tempranas experimentaciones del vanguardismo europeo en el inicio del siglo XX, allí dio un testimonio del impacto que le habían producido los novísimos movimientos, pero transcurridos más de diez años, Güiraldes no podía sorprenderse ante aquello que había conocido tempranamente. Su entusiasmo contrastaba francamente con la exaltación del vértigo de la vida moderna al modo de Marinetti, logrando compendiar lo más próximo y lo más profundo a través del campo bonaerense y la sencillez de sus habitantes; de modo casual en el mismo número en que *Martín Fierro* reseñaba el homenaje a Marinetti, aparecía un adelanto de *Don Segundo Sombra*, la novela que lo consagró.



R. Güiraldes, Bocetos de Caaporá

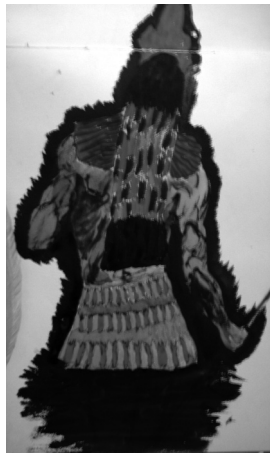
* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

** Versiones iniciales de este artículo fueron expuestas en: “Un dibujante, un escritor y un arqueólogo en la experiencia de Caaporá”, IV Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”, organizadas por la Facultad de Humanidades y Artes y la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, los días 4, 5 y 6 de octubre de 2006 e “Imágenes de Caaporá: los bocetos de Güiraldes y González Garaño para un ballet guaraní”, XI Jornadas del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, los días 8 y 9 de noviembre de 2007.

¹ Marini, Leonardo, “Desde España. La exposición González Garaño”, en *La Revista de “El Círculo”*, año II, n° 18, Rosario, junio de 1920, p. 123.

² “Arte Americano”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, año I, n° 5-6, Buenos Aires, 15 de mayo-15 de junio de 1924, p.5.

³ Bordelois, Ivonne, *Genio y Figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 83-84.



R. Güiraldes, Torso de bailarín



R. Güiraldes, Bailarín de espaldas

⁴ Piantanida, Sandro, "Para un teatro de arte en Buenos Aires", en *Martín Fierro*, año II, n° 17, Buenos Aires, mayo 17 de 1925, pp. 1-5-6.

⁵ Paz, Marga, "El teatro de los pintores", en catálogo *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2000, p. 11.

⁶ La fascinación por *Sherezade* derivaba del guión, la escenografía y la coreografía y de la combinación de fantasía erótica y despotismo oriental como puede verse en el análisis de Wollen, Peter, "Directamente del pasado. La moda, el orientalismo, el cuerpo", en *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2006, pp. 7-40.

⁷ Garafo, Linn, "Ballets Rusos y Ballets Suecos", en *El teatro de los pintores...*, op. cit., p. 41.

⁸ Ocaña, María Teresa, "Parade y los Ballets Rusos", en *El teatro de los pintores...*, op. cit., pp. 45-54. A propósito del análisis de la figura de Eric Satie, Shattuck señala que: "Lo que destaca como eminentemente 'moderno' en *Parade* (...) es su uso de los temas populares y el jazz, su talante festivo y la claridad de líneas de su organización." Shattuck, Roger, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor, 1991[1955], p. 139.

⁹ Esta confluencia de las artes se vinculaba con la idea wagneriana de obra de arte total así como con las correspondencias de Baudelaire y las fusiones de la Bauhaus, véase al respecto el texto de Marga Paz oportunamente citado.

¹⁰ Fell, Claude, José Vasconcelos. *Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, p. 415.

¹¹ Ramírez, Fausto, "Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán", en catálogo *Saturnino Herrán 1887-1987*, México, INBA/SEP, 1987, p. 28.

¹² Herrera, Hayden, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1991[1985], p. 79.

¹³ Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, CEAL, 1980 [1924], vol. 2, pp. 22-25.

¹⁴ Rojas, Ricardo, *El país de la selva*, Buenos Aires, Taurus/Nueva Dimensión Argentina, 2001[1907], pp. 217-225.

¹⁵ Suárez Urtubey, Pola, "Difícil sincretismo de folclore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina", en *Temas de la Academia. Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 181-182.

¹⁶ Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 166.

¹⁷ Este es el relato de María Helena Holmberg de Ambrosetti: "Rubén Darío, estaba entre los amigos que con frecuencia lo visitaban a papá, pero él generalmente iba los sábados y era tal la costumbre de quedarse a conversar con él, que nosotros cuando nos íbamos a dormir, le decíamos: hasta mañana Rubén, seguros de que todavía lo íbamos a encontrar al día siguiente; y resulta que no era Darío el que conversaba, era mi padre, que era un gran *causeur* y Rubén tenía la sabiduría de escucharlo, pues como según nos ha dicho Richelieu: se aprende escuchando y no hablando". En Cáceres Freyre, Julián, *Juan B. Ambrosetti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 18.

¹⁸ Dujovne, Marta, Pegoraro, Andrea y Pérez Gollán, José A., "Los trabajos de Ambrosetti o la formación de un acervo institucional a principios de siglo", en *Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM/IIIE, 1997, pp. 533-551.

¹⁹ Ambrosetti, Juan B., "El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general", en *Revista de Arquitectura*, n° 1, Buenos Aires, 1915, pp. 13-17.

²⁰ Bordelois, Ivonne, op. cit., p. 83.

²¹ Ambrosetti, Juan B., *Supersticiones y leyendas. Región misionera. Valles calchaquíes. Las pampas*, Buenos Aires, Emecé, 2001[1917].

²² *Ibidem*, pp. 56-57.

²³ Montaldo, Graciela, "Estudio preliminar", en Rojas, Ricardo, *El país de la selva*, op. cit., p. 45.

²⁴ *Ibidem*, p. 285.

²⁵ Ambrosetti, Juan B., *Supersticiones y leyendas*, op. cit., p. 34.

²⁶ Prins, Enrique, "Las decoraciones indígenas de González Garaño", en *Augusta*, vol. I, n° II, Buenos Aires, julio de 1918, p. 72.

²⁷ Pagano cuenta que había estudiado "dibujo y pintura con maestros dispares: Giudici, Castilla y Anglada Camarasa. Al nombre de la Grande Chaumière se une el de otro guía: Colarossi", en Pagano, José León, op. cit., p. 293. Las relaciones de Güiraldes con la plástica han sido tratadas en Babino, María Elena, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 2007.

²⁸ Miralles, Francesc, "La llegada de Anglada-Camarasa a Buenos Aires", en catálogo *El món d'Anglada-Camarasa*, Barcelona, Fundación "La Caixa", 2006, p. 26.

²⁹ Sobre estas cuestiones puede verse: Fontbona, Francesc, "Anglada Camarasa y su mundo", en *Ibidem*, pp. 14-23.

³⁰ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 82, México, 2003, p. 98.

³¹ Sibelius, Marco, "El IV Salón de los Decoradores, Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas", en *Augusta*, vol. I, n° I, Buenos Aires, junio de 1918, p. 34.

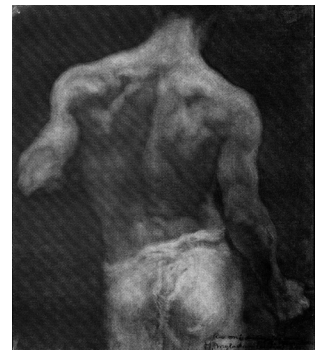
³² Moi, L.E., "Alfombras y tapices americanos", en *Augusta*, vol. III, n° 14, Buenos Aires, julio de 1919, p. 42.

³³ Güiraldes, Ricardo, *Caaporá*. Mimeo, Parque Criollo y Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes", San Antonio de Areco. Agradezco a su directora, Cecilia Smith, su colaboración para la consulta de los materiales aquí mencionados. Todas las citas del guión que aparecen a continuación pertenecen a este documento. Alberto Lecot transcribe una sinopsis del ballet *Caaporá* que presenta leves modificaciones en relación al guión citado; por ejemplo sobre el párrafo aludido se lee: "A orillas del Paraná. Pomposo arreo de reflejos. Bordeando el tranquilo peregrinaje de aguas espesas, barrancas rojas, encrestadas de vegetación corpulenta. Sombras. Olores encerrados, humedades preñadas de germinaciones imprecisas. Las palmeras tiran al cielo su ramo verde, como solidificados fuegos artificiales (diversiones sonoras de la selva)", en Lecot, Alberto, *En "La Porteña" y con sus recuerdos. Contribución al estudio de la vida y obra de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Rivolin Hnos. S.R.L., 1998 [1986], p. 184.

³⁴ La versión que transcribe Lecot es la siguiente: "Grandes placas vidriosas, agua en chorros de ópalo, masas pluviales pesadas, torcidas, rotas en platerías confusas; reflejos solares hechos añicos, transparencias que rompen el color en pedrerías sonante, vapor de agua despedazada, flecos ruidosos de impulsos acelerado en la caída del gran río que desmorona sus masas curvadas de vigor. Es el Iguazú informe que se despeña hercúleo de gravedad, es humo contra la roca y recupera su huida tras borbotones tenebrosos de profundidad remolineantes y fogosos de espuma", en Lecot, Alberto, op. cit., pp. 186-187.

³⁵ Ellos son según el libreto de Güiraldes: "Ñeambiú (princesa guaraní). Caaporá (dios de la desgracia). Cuimbaé (cacique tupí). Aguará Payé (médico). El cacique (padre de Ñeambiú). La cacica (madre de Ñeambiú). El cortejo (10 personajes). 30 bailarines. Guerreros. Atletas. Público"

³⁶ Este boceto bajo la indicación de "Decoración del Primer Acto por González Garaño" aparece reproducido en Prins, Enrique, "Las decoraciones indígenas de González Garaño", op. cit., p. 69.



Anglada Camarasa, Torso de R. Güiraldes

³⁷ Esta acuarela pertenece a la colección del Parque Criollo y Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco.

³⁸ Esas curvas y arabescos de impronta *Nabi* aparecerán de modo peculiar en las pinturas de Pedro Figari reveladoras como pocas del campo pampeano, el mismo espacio de inspiración de Güiraldes, y el de las reuniones compartidas con los González Garaño en los años veinte. Véase al respecto: Nanni, Martha, *Figari*, Buenos Aires, Ledesma, 2003.

³⁹ Estos referentes también se encuentran en la obra del uruguayo Pedro Figari, un entrañable amigo de González Garaño y Güiraldes, aunque con otros resultados. Al respecto, Flo analiza el proceder de Figari diciendo que "...consiste en algo así como en maltratar, en brutalizar, los lenguajes en los cuales se formó; simplificarlos al extremo y dejar aparecer los mecanismos más primitivos y espontáneos de representación... Esta brutalización del arabesco decorativo fin de siglo es una operación voluntaria y reflexiva. No es la torpeza o el aflojamiento del rigor decorativo sino su trituration hecha desde la maestría". Flo, Juan, "Pedro Figari: pensamiento y pintura", en catálogo *Pedro Figari 1861-1938*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, julio-agosto de 1999, pp. 46-47.

⁴⁰ Se trata de seis bocetos de la colección del Museo de San Antonio de Areco; a este conjunto puede agregarse *La mujer del vaso* reproducida en varias ocasiones por revistas de la época.

⁴¹ Al respecto pueden verse, entre otros, Fiadone, Alejandro, *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*, Buenos Aires, La marca editora, 2001 y Rossi, Juan J., *Diseños nativos de la Argentina clásicos y actuales*, Buenos Aires, Galerna/Búsqueda de Ayllu, 2000.

⁴² Véase Mordo, Carlos, *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001 y Montani, Rodrigo, "Formas y significados de los diseños de los bolsos enlazados por los wichí del Gran Chaco", en *Separata <Arte moderno, referentes precolombinos y objetos etnográficos>*, año VII, n° 12, Rosario, CIAAL / UNR, octubre de 2007, pp. 35-67.

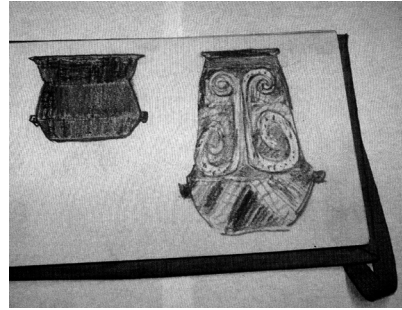
⁴³ Así aparece en *Augusta*, op. cit., p. 73.

⁴⁴ En el libro de Lecot este personaje aparece como "Cacique (padre de Ñeambiú)", pero su cadavérica cara y los hilos que se desprenden de su boca son muy semejantes al Caaporá de perfil dibujado por González Garaño en otro boceto.

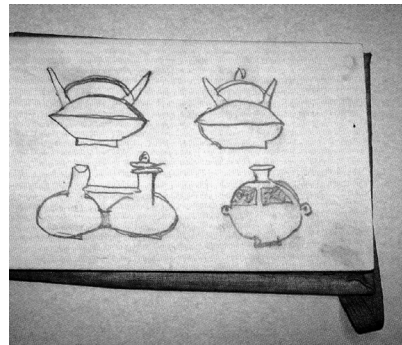
⁴⁵ Dice Lecot: "Interesa destacar que con estos dibujos se confirma la concurrencia de Güiraldes, seguramente acompañado con Alfredo González Garaño, al Museo Etnográfico que dirigía Ambrosetti. La cabeza del indio "mundurukú" dibujada por Güiraldes es prueba acabada del interés del poeta por esta rara pieza y demostración que la tuvo a la vista". Papel mecanografiado inserto en el inicio de la libreta que lleva la firma de Alberto Gregorio Lecot y la fecha enero de 1973.

⁴⁶ Estas apreciaciones también están volcadas en Lecot, Alberto, op. cit., pp. 182-183.

⁴⁷ Cuenta Cáceres Freyre: "En los primeros años de la creación del Museo, su flamante director andaba como siempre a la pesca de curiosidades etnográficas o de libros raros para enriquecer las colecciones (...) Fue así que una tarde asistió al remate de las piezas, de la colección de don Ángel Justiniano Carranza, entre las que se destacaba la susodicha cabeza trofeo, a la que le había puesto los puntos para adquirirla en la subasta pública a costa de cualquier sacrificio. Cuando le tocó su turno a la cabeza, notó que desde un principio levantaba bastante sus posturas un señor extranjero" (...) Poco después "sacan a subasta unos vasos peruanos falsos, por lo que nuestro buen extranjero empieza a levantar desmesuradamente sus ofertas, pues ellos también le interesaban. Nuevamente interviene Ambrosetti y le dice: 'Si le interesan los vasos peruanos, yo le voy a regalar los que Ud.



Libretas de Figari



Libretas de Figari

quiera pero auténticos, ya que estos que está por comprar son falsos', y así fue; por cierto el diplomático quedó muy agradecido, invitando a Ambrosetti y señora a conocer la colección que poseía en su casa, de rarezas de todo el mundo (...) Al enterarse éstos en la conversación que la esposa del agregado comercial estaba próxima a ser madre de un rubio vástago, al unísono le hicieron comprender el serio peligro que corría la señora de impresionarse con ese monstruo de cabeza en la casa, pudiendo ello llegar a tener graves consecuencias en el próximo alumbramiento" (...) Ante lo cual inmediatamente su interlocutor dijo: "Llévesela Ud., tome para su museo, no la quiero aquí; le voy a buscar papel y piolín para que la envuelva pronto", a lo que Ambrosetti le contestó, sacando de su bolsillo papel e hilo: 'Muchas gracias no se moleste, yo ya he traído de casa este'; tan seguro estaba de obtener la cabeza para su Museo de Etnografía." En: Cáceres Freyre, Julián, op. cit., pp. 93-94.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 126. Parte de esta descripción de Ambrosetti aparece en el texto de Lecot ya mencionado inserto en la libreta de apuntes de Güiraldes.

⁴⁹ Véase Gordon, Donald, "German Expressionism", en Rubin, William (ed.), "Primitivism" in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, Vol. II, p. 379.

⁵⁰ Estos detalles así como el complejo efecto expresivo de esta pintura también son analizados por Donald Gordon, *Ibidem*, p. 380.

⁵¹ Esta cuestión había sido percibida por Augusto Mario Delfino, quien escribió acerca de la presencia de los nuevos ismos en *El cencerro de cristal*. "Cubismo, expresionismo, dadá, ultraísmo, todas estas modalidades, surgidas en Europa después de 1915, se esbozan fuertemente en forma nítida en las composiciones de este volumen. «El precursor» justo es decirle". "Palabras sobre Ricardo Güiraldes", en *Martín Fierro*, año II, n° 24, Buenos Aires, octubre 17 de 1925, p. 6.

⁵² Cuenta Ivonne Bordelois que una vez paseando en las inmediaciones del Bois y hablando en español, un grupo de individuos supuso que no comprendían el francés y les dijeron palabras malsonantes, ante lo cual Güiraldes los ahuyentó a puñetazos. Su eficacia y rapidez sorprendió al pintor catalán: "Nunca hubiera pensado –le dice– que fuera usted un luchador. Tiene que posar para mí", en *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, op. cit., p. 32.

⁵³ Del viaje participaron su colaborador Milo Beretta, su hijo Juan Carlos y el pintor Vicente Puig. Véase Peluffo, Gabriel, "Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)", en catálogo *Pedro Figari 1861-1938*, op. cit., p. 27.

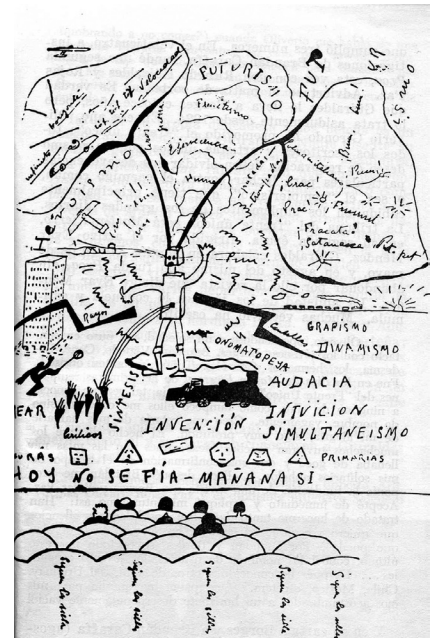
⁵⁴ Sobre esta cuestión véase: Rocca, Pablo Thiago, "Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari" en catálogo *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Fundación MAPI, 2006, pp. 11-31 y Peluffo, Gabriel, "Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)", en catálogo *Pedro Figari 1861-1938*, op. cit., pp. 23-27.

⁵⁵ Prins, Enrique, op. cit., p. 72.

⁵⁶ Véase Nanni, Martha, op. cit.

⁵⁷ "Martín Fierro y Marinetti", en *Martín Fierro*, año III, n° 30-31, Buenos Aires, julio 8 de 1926, p. 5.

⁵⁸ El diario *Crítica* había otorgado un espacio importante a la difusión de las actividades de Marinetti a través de diferentes artículos y entrevistas a pintores y escritores, entre ellos a Güiraldes, para registrar la opinión que tenían sobre el creador del futurismo, como se desprende del análisis del diario realizado por Saïtta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 164-173.



R. Güiraldes, Dibujo sobre conferencia de Marinetti

María Laura Carrascal* / Mary Tapia: una moda argentina en el clima internacional de la avanzada *folk*

Vestidos plateados y máscaras africanas

Una de las tendencias más visibles en la moda de la década del 60 fue el denominado "look espacial", un estilo que respondía a la fe que la sociedad occidental depositaba en el progreso ilimitado de la tecnología, expresada por una estética futurista expandida a diversas esferas. En la plástica, las propuestas ligadas al arte óptico y cinético y la utilización de los *mass-media* se articularon con una orientación en el campo del diseño que exaltaba elementos como el plástico, el metal y el vinilo. La moda no fue ajena al fenómeno y esos materiales, hasta el momento alternativos, comenzaron a ser usuales en la indumentaria *Couture Future*. André Courrèges, Pierre Cardin y Paco Rabanne conformaron la tríada que mejor representó esta variante, destacándose por sus diseños de líneas puras donde se utilizaba el blanco y el plateado como colores casi excluyentes y los materiales antes mencionados. En 1965, Andy Warhol declaró en la revista *Vogue*: "Todos deberían tener el mismo aspecto" e ir "vestidos de color plateado. El color plateado no se parece a nada. Se fusiona con todo."¹ Un año después, la misma publicación reafirmaba esta propuesta al comentar una prenda de Paco Rabanne, exaltado como un diseñador "abiertamente no convencional" a partir de su creación de "un abrigo cometa «cinético, de cristal esmaltado», que captó la obsesión de los 60 por el plástico."² Este clima, signado por la denominada "carrera espacial", se hacía eco de las tensiones existentes entre las dos grandes potencias mundiales con el fin de conquistar el espacio, que tuvieron como corolario la llegada del hombre a la luna en 1969. Las fotografías de la época mostraban mujeres vestidas con un estilo futurista, usando sombreros que se asemejaban notablemente a los cascos espaciales utilizados por los astronautas. André Courrèges quizás sea el diseñador que mejor ilustre el estilo "Space Age" a partir de su emblemática colección *The moon girl* de 1964.³ Fascinado por los viajes espaciales realizó "pantalones plateados, botas lunares, gafas de sol de plástico blanco –con ranuras en formas de pestañas–. La imagen Courrèges era limpia, aerodinámica y siempre miraba al futuro."⁴

Esta perspectiva utópica contrastaba con hechos como la Guerra de Vietnam que ejemplificaba el rumbo destructivo de la sociedad occidental, incidiendo en el derrumbe de la fe depositada en el futuro y en consecuencia debilitando esta estética "limpia y aerodinámica". Además, la amenaza producida por el incremento de las armas nucleares y el rechazo ante la



André Courregès, colección *The moon girl*, 1964

injerencia del estado en cuestiones ligadas a la vida privada se articularon con la existencia de un mercado feroz que impulsaba un consumismo desmedido. Entre otros puntos, esta situación generó la aparición del movimiento hippie que desafiaba el orden político-social vigente adoptando un modo de vida alternativo que implicaba el alejamiento de las grandes ciudades y la conformación de comunidades juveniles en zonas rurales. De este modo se encargaron de producir sus propios alimentos y de confeccionar sus prendas recuperando técnicas artesanales como el *patchwork*, el trabajo en cuero, los tejidos y teñidos manuales. Procuraron también recuperar aspectos de otras culturas adoptando, por ejemplo, prendas nativas de los indígenas americanos o de grupos de la India o del África. En palabras de Laver: "Era una época muy incierta, casi temerosa, donde el escapismo era el tema predominante. Cuando la moda no tenía una vena romántica la tenía oriental".⁵

La música no escapó a este fenómeno y el grupo más representativo de la juventud en esos años, The Beatles, comenzó a experimentar en 1967 con un sonido más psicodélico alejándose, en parte, de la veta pop que los hizo famosos para incluir instrumentos y melodías de la India. La influencia que producía esta banda en grandes sectores de la joven población mundial se extendía también a través del registro fotográfico de sus viajes a ese país para visitar al yogui Maharishi Mahesh. En las fotos se puede ver al grupo, junto a figuras como la actriz Mia Farrow vistiendo prendas típicas y generando una imagen de gran contraste con la moda tradicional, un hecho que los llevó finalmente a la apertura de su propia boutique.⁶ En este sentido coincidimos con la propuesta de Prost y Vincent, cuando afirman: "Los signos vestimentarios se desconectan de su soporte, de su uso y de su significación. Ahora se trata de jugar con los códigos, de desviarlos de su propio uso convencional para darles un sentido personal. Si la norma del cambio subsiste, estar a la moda no es seguirla sino mostrar, mediante el uso que se hace de ella, que no se es su víctima. La vestimenta deja de anunciar la adaptación del individuo a la vida pública para expresar, en la vida pública misma, la personalidad que todo el mundo reivindica."⁷

El mercado mundial de la moda advirtió esta postura de la juventud frente al gusto tradicional de los sectores más conservadores y de manera gradual fue incorporando estos elementos hasta convertirlos en una tendencia dominante. Yves Saint Laurent⁸ ilustró de manera paradigmática este estilo en varias de sus líneas de alta costura que vendía en la tradicional *maison* y en su boutique *Rive gauche*, nombre que eligió influenciado por la actitud rebelde de los jóvenes que transitaban esa margen del río.⁹ En

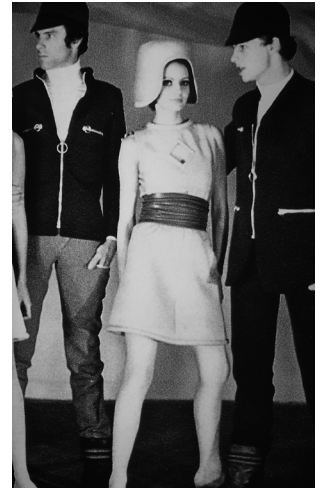
relación a esto, Bourdieu plantea que "los modistos de la *rive gauche* tienen estrategias cuyo objetivo es derribar los principios mismos del juego, [...] sus estrategias de retorno a los orígenes consisten en oponer a los dominantes los propios principios en nombre de los cuales éstos justifican su dominio."¹⁰

En 1967 su *African Collection*¹¹ renovó este tradicional sector al incluir materiales antes no admitidos como cuentas de madera, plástico, caracoles y rafia para la confección de las prendas. Este comportamiento audaz insufló nuevos aires en la industria francesa y acercó al público más joven a este tipo de creaciones aunque "nunca llevó el ímpetu revolucionario tan lejos como para enojar a las clases acomodadas, tan importantes para un modisto de alta costura."¹² En la misma década, el diseñador Emilio Pucci incorporaba máscaras africanas como parte de sus estampados psicodélicos preanunciando el furor que producirían algunas culturas no occidentales en los 70, años signados por el predominio de una estética *folk*¹³ según la cual "Los recuerdos de las rutas hippies empezaron a introducirse en los armarios de las mujeres: peludos abrigos afganos, camisas de estopilla hindúes, ponchos sudamericanos y faldas gitanas de retazos."¹⁴

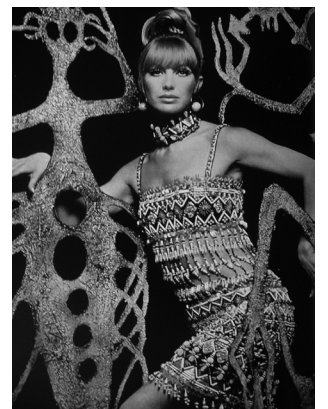
Hasta que el estilo étnico se impuso como tendencia dominante convivió en los 60 con propuestas románticas y futuristas generando una imagen de cierta ambivalencia.¹⁵ Tanto en las capitales de la moda como en la Argentina u otros países latinoamericanos se produjo este diálogo entre pasado y futuro, oriente y occidente, develando el desconcierto de gran parte de la juventud.¹⁶ En esa década efervescente, hombres con pelo largo y mujeres en minifalda usaron teñidos y tejidos artesanales o cuerinas y plásticos artificiales como una forma de cuestionar los parámetros del "buen gusto" de la moda dominante. De esta forma, la indumentaria se convirtió en una vía de expresión de jóvenes que manifestaron su descontento en un clima social agitado que desembocó, en algunos casos, en multitudinarias protestas alrededor del mundo.¹⁷

Gente linda y vestimentas estafalarias

El Instituto Di Tella dejó una huella imborrable en la cultura argentina de la década del 60, en el contexto de la gestión desarrollista llevada a cabo por el General Onganía, funcionó como una usina de experimentación de las nuevas vanguardias. Andrea Giunta planteó el surgimiento de este instituto como respuesta a la pregunta: "¿En qué momento un término como *internacionalismo* pasó a designar lo que podría entenderse como una *forma de nacionalismo* que quería actuar en la escena internacional?"¹⁸



Pierre Cardin, colección primavera-verano, 1967



Yves Saint Laurent, colección *África*, vestidos Bambara, 1967

Este desplazamiento de sentido implicaba la incursión y visibilidad cultural del país en pos de un proyecto económico de nación en donde los capitales privados fueron fundamentales en la estructuración del campo intelectual.¹⁹ Al protagonismo del Instituto Di Tella en esos años puede sumarse la actividad desplegada por las Industrias Kaiser. Ambos “desarrollaron estrategias diferenciadas pero concurrentes en muchos de sus objetivos, especialmente en relación con el proyecto *internacionalista*.”²⁰ Un programa que pretendía insertarse en las corrientes mundiales desde un lugar protagónico respecto de un pasado que se había considerado, en buena medida, como un paso atrás de las propuestas surgidas en las metrópolis culturales. Como principal objetivo se buscaba salir de la periferia para erigirse como centro productor de modas y tendencias vinculándose a ciudades de las dimensiones de París, Londres o Nueva York. Por supuesto que este análisis, hoy anacrónico, no percibía las singularidades de artistas nacionales que apropiaban selectivamente elementos de la cultura extranjera para fundirlos con necesidades propias del contexto en que se desenvolvían. Como sostiene John King: “Se pensaba que el desarrollo sólo podía conseguirse mediante el fortalecimiento de los lazos con Europa y los Estados Unidos y con la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional.”²¹ En este contexto, el campo porteño brindó varios ejemplos del diálogo producido entre el arte y otras disciplinas, actividades que mencionaba uno de los textos más consultados en aquellos años: “*Apocalípticos e integrados* del semiólogo Umberto Eco, hablaba «bien» de los cómics, la canción popular, la moda y otros signos de la vida moderna.”²²



Emilio Pucci, capa con estampado de máscaras, 1965-1969

Provenientes del Di Tella, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Marilú Marini, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru, fueron algunos de los creadores que ampliaron su horizonte de intereses hacia zonas vinculadas al teatro, el diseño de moda y la producción de objetos de uso en la vida cotidiana. En este contexto, las propuestas que trasladaron al campo de la moda dialogaban con el pop en versiones locales. Un cruce que propició experiencias mixtas procurando establecer diálogos entre disciplinas como el diseño gráfico, de objetos o de moda.²³ Esta última disciplina fue transitada consecuentemente por la pareja formada por Delia Cancela y Pablo Mesejean quienes, además de pintar íconos de la cultura popular como la famosa modelo inglesa Jean Shrimpton o la pareja de cantantes Sonny & Cher, realizaron en 1965 *Love and Life*, una obra que evidenciaba el acercamiento a las estéticas futuristas perceptible en algunas reseñas que la describían como “una ambientación límpida, resplandeciente de color y de luz” que además incorporaba “es-

trellas, flores, cosmonautas, nubes, una cápsula espacial...”²⁴ Mesejean remarcaba este aspecto al decir: “pusimos astronautas celestes y rosas para expresar que somos gente del futuro.”²⁵ Al mismo tiempo, ambos artistas transitaban una veta romántica que dialogaba con la estética futurista apreciable en la utilización de materiales como el papel y el plástico en “ropa muy construida, industrializada y funcional.”²⁶

Este clima experimentalista que promovía el mítico instituto reverberaba hacia afuera extendiéndose como una onda expansiva en las cuadras que lo rodeaban: “El área de influencia del Di Tella y los bares del área, la cercanía de la plaza San Martín, recién nacido lugar de la «gente linda», se notaba por el sutil aumento del largo de los cabellos masculinos y la proliferación de todo tipo de vestimentas más o menos estrafalarias”, sostenía ante John King el músico de rock Claudio Gabis integrante del grupo Manal.²⁷ Esta libertad con que los jóvenes abordaban la propia imagen resultaba un punto de conflicto con las autoridades que tuvieron una política represiva hacia los que desafiaban las modas y costumbres conservadoras. Los objetivos recurrentes solían ser las mujeres con minifaldas y los hombres con pelo largo.²⁸ Varios testimonios confirman las sanciones sobre los que evidenciaban posiciones desafiantes o al menos diferentes con respecto a la imagen conservadora heredada de los años 50, dotando así de politicidad a pequeños gestos ligados a la vida cotidiana. Alfredo Rodríguez Arias recordaba que “el centro tenía dificultades con el gobierno. [...] El Di Tella representaba un lugar libre y todo lo que se hacía allí era considerado una agresión contra los poderes constituidos: pelo largo, cualquier ligero acto político.”²⁹ Marilú Marini, una de sus actrices fetiche, también recalca en este tipo de situaciones: “Allí circulábamos, pero salir de allí era difícil. Era como un refugio, un refugio para la moda, el pelo largo; los primeros «hippies», etc. Era una cosa muy inusitada para Buenos Aires y empezó a molestar mucho al gobierno a militar.”³⁰

La diseñadora Mary Tapia fue compañera de Alfredo Rodríguez Arias y Marilú Marini, entre otros artistas del Di Tella, en un taller de teatro que se dictaba en la Alianza Francesa y de este grupo de amigos surgieron sus primeros encargos. “Éramos un barra que nos vestíamos para ir a ver las primeras muestras de Noé, Macció, Deira y De la Vega que entonces eran desconocidos. Nos vestíamos porque había *vernissages* todos los días y nos



Delia Cancela y Pablo Mesejean, *Love and Life*, 1965



Delia Cancela y Pablo Mesejean, *Love and Life*, 1965

poníamos divinos porque una vez había teatro, otra música y así todo el tiempo.”³¹ Ernesto Schóo recuerda muy bien la atmósfera que se respiraba en cada evento: “Ese hall del Di Tella los días de estreno era un espectáculo, era tan espectáculo como el que pasaba en la sala. [...] La mejor manera de definirlo era pintando un cuadro donde aparezcan vestidos como estaban en ese hall. [...] a mí me divertía la ropa, la gente, después de vivir toda la vida vestido de azul...”³² La necesidad de llamar radicalmente la atención se percibe en el relato de creadores como Dalila Puzovio: “Nosotros estábamos convencidísimos que teníamos que salir así. Ellos, los hombres, salían todos de cabellos largos, de camisa floreada, de pantalones ajustados.” Cuando en 1967 recibió el premio Di Tella recordó sus “plataformas”, su “mini de raso”, su “piel de mono” pero también la actitud desconcertada de la policía: “no sabían si agarrarme o qué; me miraron con tanto terror que me dejaron pasar, no se animaron. [...] la moda era fundamental.”³³



Mary Tapia en París, 1969

Este relato muestra el rechazo que producían al gobierno de Onganía ciertas actitudes e irreverencias juveniles al extremo de equipararlas con la militancia política. En esos años ambas opciones, vanguardia artística y vanguardia política, eran consideradas desafiantes del orden establecido.³⁴ En este sentido, el estilo de prendas que Tapia proponía no apuntaba al escándalo aunque sí bregaba por una recuperación de técnicas, formas y materiales de diversas culturas del noroeste argentino y de otros países latinoamericanos con el fin de realizar una moda nacional en diálogo con la región.

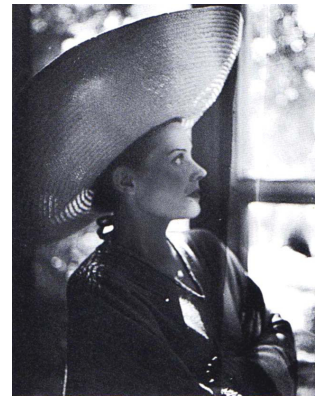
Una moda argentina

“Llegar a producir una moda argentina fue uno de mis grandes anhelos”,³⁵ recuerda la diseñadora tucumana Mary Tapia resumiendo así la motivación que definió la impronta de sus creaciones.³⁶ Sus recuerdos como migrante del interior del país que buscaba en la capital argentina mejores condiciones de vida, atraviesan su narración y brindan una perspectiva en la que prima su singular modo de hacer en el marco de las líneas internacionales impulsadas por el Di Tella.³⁷ Lugar en el que, sugestivamente, se hizo conocida por sus prendas confeccionadas con textiles autóctonos realizados a mano por lugareños del norte argentino y de otros países de Latinoamérica. En función de ello, las remembranzas de su niñez y adolescencia constituyen un relato en el que se inscribe como una creadora consciente de sus orígenes y cuya intención fue proponer una moda propia frente a las tendencias foráneas. Mary Tapia había realizado su primera presentación

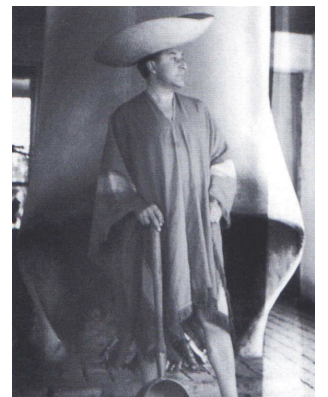
en 1966 y tres años después fue invitada a mostrar sus prendas en París. Si bien formaba parte del círculo de artistas de vanguardia que desarrollaron su actividad en torno al emblemático instituto y su labor como diseñadora de indumentaria fue objeto de una gran repercusión, su trabajo no ha merecido aun la misma atención que otros creadores del Di Tella que también abordaron el campo de la moda; un hecho que quizás se relacione con ciertos prejuicios sobre actividades que no se originaban en el ámbito de la producción plástica y que además manifestaban una fuerte tensión hacia lo autóctono. Es importante señalar el clima en el que esta diseñadora surge y ante qué contexto desplegó sus prendas realizadas con materiales procedentes del noroeste argentino. Felisa Pinto remarca su origen en función de su estilo característico: “Nacida en Montero y educada en Lules, dos pueblos del Tucumán profundo, Mary es hija de madre española y padre tucumano nativo de ocho generaciones. Por lo tanto, según el diccionario, ella es una criolla típica.”³⁸ Su infancia y particularmente el recuerdo de los viajes que emprendió hacia Jujuy, constituyen el primer registro de su fascinación por las culturas originarias de América: “desde chica quería ir a ver los carnavales, me llevaban y veía a las coyas con las faldas amplias en la procesión de la Virgen con flores de papel *crêpe* de colores por todos lados. Mi infancia estaba llena de ese color, del sonido del tamborcito y la chaya y todavía mis ojos siguen llenos de ese color.”³⁹

Mary Tapia vivió en Tucumán hasta los catorce años cuando su familia se mudó a Buenos Aires, pero fue en la provincia norteña donde experimentó las labores y tradiciones que más adelante tornó productivas y contribuyeron a definir su estilo en el mundo de la moda. Aprendió a coser con su madre que era modista y cuando cumplió quince años, en la ciudad de Buenos Aires, ingresó a una fábrica de porcelana donde pintaba pequeños diseños florales en tazas, platos y bandejas. Tapia recuerda que en esos años “había mucho trabajo”⁴⁰ aludiendo al fenómeno de migración interna que iniciado a mediados de la década del 30 se profundizó durante el primer peronismo, cuando miles de personas arribaron a Buenos Aires buscando mejores condiciones de vida.⁴¹

Un sugestivo episodio vivido en esa época puede brindarnos una clave que reafirma el temprano interés que Mary Tapia sintió desde niña por las manifestaciones culturales de Latinoamérica. Ya instalada en la ciudad capital recuerda el impacto que le produjo un local de Fridl Loos: “Era el año 1950, tendría catorce o quince años y caminaba por la calle Santa Fe donde ella tenía una boutique. Yo miraba todo Buenos Aires pero la vidriera que me atraía era esa porque había una foto hermosa de Thilda Thamar, una



Fridl Loos, c. 1945



Walter Loos, c. 1950

actriz rubia con un poncho de Salta, rojo con rayas negras, y cada vez que pasaba me paraba a mirar.”⁴²

Fridl Steiningler había nacido en Austria y se la conoció por el apellido de su marido, el arquitecto Walter Loos. La pareja llegó al país en 1940 por efectos del estallido de la Segunda Guerra Mundial y su periplo incluyó ciudades como Londres y Nueva York hasta que finalmente desembarcó en nuestro país.⁴³ Lidy Prati recuerda: “Llegaban huyendo de la guerra y provenían de una cultura europea que había sido amputada brutalmente por el nazismo [...] de una Viena efervescente de creatividad y de innovación, abiertos a lo nuevo [...] No habían sido discípulos de la Bauhaus, pero habían asimilado su influencia, conocían a Gropius y habían sido amigos de Kokoschka.”⁴⁴ Es necesario recordar que en la capital austríaca la concepción modernista de obra de arte total había funcionado formalmente desde comienzos del siglo XX a través de los talleres vieneses que incluían un



Kirk Douglas y Tilda Thamar, 1963

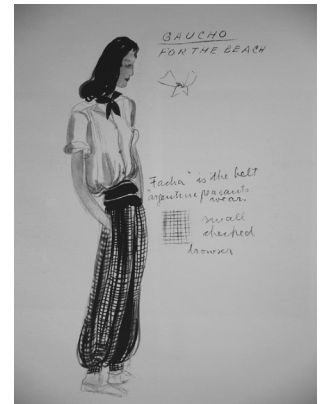
departamento abocado al diseño de prendas y estampados en consonancia con los ideales de sus miembros y del círculo que los rodeaba.⁴⁵ Fridl Loos se formó en ese contexto y luego de egresar de la Escuela de Artes de Viena abrió un negocio con una socia que se encargaba del taller, el local se denominaba Huechman y Steiningler. De sus inicios recordaba: “Era muy joven, pero trabajé mucho, durante seis o siete años, y tuve clientas como Hedy Lamarr, a quien le hice modelos para el cine, la vida privada, y mucho después, cuando estaba casada con Otto Preminger, me invitó a su casa en Los Ángeles. Querían que me quedara a trabajar allí.”⁴⁶ Siguiendo la tradición de grandes creadores de principios de siglo,⁴⁷ Fridl Loos eligió ac-

trices reconocidas para promocionar sus diseños y, además de Lamarr, vistió a Lana Turner y Helena Rubinstein, entre otras personalidades internacionales.⁴⁸ Ya instalada en el país siguió con esta práctica vistiendo a Tilda Thamar y a Delia Garcés junto a otras figuras como Pepita Gómez de Errazuriz, Susana Rinaldi o el pintor Alberto Grecco, “quien solía pedirle prestadas sus últimas túnicas para salir a pasear travestido por plaza San Martín.”⁴⁹

Sus diseños de telas y prendas se destacan por la síntesis formal y en este sentido resulta interesante pensar en las conexiones que muchos artistas de vanguardia establecieron con las manifestaciones culturales de América en función de los motivos no figurativos desarrollados por algunas culturas prehispánicas.⁵⁰ Al poco tiempo de llegar a la Argentina, Fridl Loos y su marido realizaron un viaje al noroeste argentino que impactó fuertemente en su labor. Felisa Pinto explica: “A partir de allí la forma del poncho

salteño es generadora de la mayoría de sus colecciones. Ese rectángulo con escote en V, que cae, drapeando con naturalidad, es su preferido. Se puede decir que sus vestidos-túnica proceden del diseño básico del poncho y están confeccionados en cualquier materia y color. Inclusive se atreve a realizarlo para atuendos de coctel o noche, en jersey de seda roja, con bandas y flecos negros, inspirados en los usados por los gauchos de Güemes.”⁵¹ Podemos inferir que Tilda Thamar, en la foto que Mary Tapia recuerda en la vidriera de su local de la calle Santa Fe, lleva uno de estos diseños. La misma actriz eligió usar ponchos⁵² en una sesión fotográfica durante el Festival de Cine en Cannes de 1953. En la primera imagen Thamar corre por un muelle de la rivera francesa hacia el fotógrafo que la retrata y en la otra filma al actor Kirk Douglas mientras son fotografiados. Quizá sea posible pensar que prendas de este tipo se hayan incorporado al guardarropa tradicional femenino para ser usadas en ocasiones ligadas al ocio y el tiempo libre: dos bocetos del año 1940 contribuyen a esta interpretación. En uno se ve un figurín femenino vestido con bombachas batarazas, una camisa blanca de manga corta y un pañuelo anudado al cuello, diseño bautizado como *Gaucha for the beach*. La otra creación parece completar el binomio ya que responde a la silueta femenina de la década a través de una línea austera, de hombros prominentes y cintura marcada pero remitiendo a la indumentaria propia de la paisana, sobre todo si reparamos en la falda plisada con pequeños motivos estampados. Para fines similares la revista *El Hogar* ya había propuesto a comienzos de la década del 30 una moda nacional: “Originalidad y buen gusto ajustándose a diseños como los que *El Hogar* ofrece, que son típicamente americanos –calchaqués, incaicos, etc.–. Esto, además de proporcionar a nuestras playas una nota de color nunca vista, nos pondría, acaso en situación de poder dictar la moda. Todo lo que tiene de originalidad y tradición despierta el interés extranjero. Bastémonos por una vez a nosotros mismos y hagamos de nuestras playas lugares en que, a la alegría de la expansión y del descanso, se una aquella otra que sólo pueden dar lo legítimo del color y lo autóctono de la línea.”⁵³

El viaje que el matrimonio Loos realizó por el noroeste produjo una torsión en su estilo y supuso una filiación estética con las prendas y materiales usados por los lugareños de esas provincias: “en un «safari» por Salta y Jujuy, –escribe Victoria Lescano– Fridl se apropió de las telas de barracanes y ponchos con las que bocetó colecciones para la tienda Neiman Marcus de Nueva York.”⁵⁴ Es evidente que como a otros tantos creadores europeos y latinoamericanos, le produjeron gran fascinación las expresiones prehispánicas y las fusiones provenientes del mundo criollo. En función de



Fridl Loos, boceto *Gaucha for the Beach*, 1940s



Fridl Loos, boceto, 1940s

estas preferencias, Felisa Pinto relata que “Los colores de la tierra, combinados con negro, junto a los collares de cerámica, madera o semillas, lazos de cuero y ausencia de botones o rigideces, definen sus colecciones de alta costura influidas por la estética criolla.”⁵⁵

La proximidad de Fridl Loos con figuras del movimiento abstracto argentino de la década del 40 sugiere búsquedas compartidas en el campo de la creación. Ya un boceto de los años 20 evidencia por medio del tratamiento geométrico el abordaje que hacía de la indumentaria desde una perspectiva arquitectónica.⁵⁶ De esta manera podemos ver que la construcción de las prendas se hallaba atravesada por formas constructivistas similares a las perseguidas por la Bauhaus y las vanguardias rusas.⁵⁷ En función de estos cruces entre estructuras geométricas y diseños populares, Felisa Pinto señala que “Fridl Loos inauguró en la moda una suerte de eje Viena-Weimar-NOA”.⁵⁸ Un eje con sede en Buenos Aires pero constituyendo al norte del país⁵⁹ en un reservorio de formas y materiales que permitía la integración de nuevas estéticas con elementos de la cultura popular.

Pachamama Prêt-à-porter

Ya en los años 60 y en el marco del impacto de los nuevos movimientos juveniles, Mary Tapia recordó que al ver a los hippies vistiendo ropas de la India y mezclando colores y texturas comenzó a pensar en las telas y los colores de su infancia: “esto es una cosa que no tiene nada que ver con nosotros, se me vino el norte a la cabeza”. Así se propuso buscar “esas telas rústicas con la que se vestía la gente del pueblo, esas polleras teñidas con azafrán”. Por primera vez y con una decisión que tendría vastas consecuencias, Mary Tapia “estaba pensando en el barracán.”⁶⁰ A partir de esos recuerdos y hasta el lanzamiento de su primera colección pasó poco tiempo. En ese lapso comenzó a experimentar con jeans a los que cosió “unas fajitas indígenas”.⁶¹ Esos pantalones que llevaba puestos en uno de los espectaculares *vernissages* del Di Tella resultaron impactantes y rápidamente comenzaron los encargos de prendas con connotaciones americanas.

Mary Tapia realizó su primer desfile en 1966, en la galería de arte El Laberinto, exhibiendo piezas que combinaban textiles del noroeste argentino como el barracán y el *ahó-poí* paraguayo con puntillas y encajes tradicionales.⁶² Al año siguiente, Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, le brindó su apoyo para la realización de un desfile. Lo inusual fue el lugar elegido, los baños turcos del gimnasio Colmegna, idea de Roberto Villanueva quien tenía a su cargo la dirección del Centro



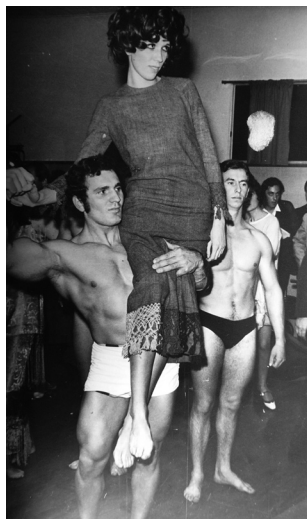
Revista *El Hogar*, 1932, “Propia y original en la playa”, detalle

de Experimentación Audiovisual del instituto. Ante un público numeroso, las modelos interactuaban con jóvenes físico-culturistas, desafiando así las convenciones de las pasarelas: recostadas en colchonetas, apoyadas en pesas y aparatos o sostenidas en alto configuraban una arriesgada coreografía. Es justamente Villanueva quien repara sobre las repercusiones de las diversas actividades promovidas por los centros de arte y las irreverencias de la moda: “Era el momento de ciertas manifestaciones artísticas que de alguna manera buscaban irritar a los medios masivos [...] La cosa partió, más que del teatro, de las artes visuales, al mismo tiempo con otro fenómeno ya de orden entre estético y sociológico, la aparición de las nuevas modas, Mary Quant, la minifalda, el vestirse. [...] Todo eso era un material muy rico para hablar alrededor de ello y para concitar una atención morbosa.”⁶³

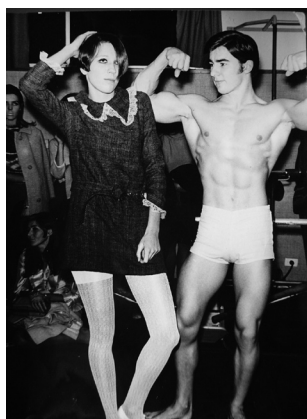
A partir del suceso provocado, en 1969 hizo su segundo desfile en el Di Tella pero esta vez exhibiendo sus diseños en el hall central del instituto. En el folleto / invitación de la colección sugestivamente titulada *Pachamama Prêt-à-porter*, la diseñadora dejó sentadas sus posiciones: “La moda última no llegaba nunca... Por qué seis meses después ponerse lo mismo que las europeas... Que bárbaras las cosas que hacen los coyas, las mujeres del Paraguay, las indias de Zuleta. Barracanes, ponchos, tapices y las guardas... ¡Huy, ya lo veo hecho! ¿Y vos crees que alguien se va a poner eso? Entonces, crear una moda argentina se convirtió en mi obsesión.”⁶⁴ Con tono de manifiesto, estas palabras explicitan su visión sobre lo que debía ser la moda argentina: una visión que trascendía la nación y dialogaba con otros pueblos de América Latina.⁶⁵ En la colección, Tapia combinó texturas de las zonas que tomaba como fuentes de inspiración: barracanes del norte argentino y tejidos de Otavalo, bayetas y tapetes ecuatorianos. En esa ocasión, contó también con una puesta singular donde, a la manera de un *happening*, las modelos desfilaban y se paraban en tarimas distribuidas en el espacio para luego agruparse en una ronda portando velas y cantando coplas norteñas. En una reseña donde por primera vez se aludió a ella como una “antropóloga de la ropa” Felisa Pinto destacó: “el instituto Di Tella se acopló al avance telúrico instalado en el caprichoso universo de la moda mundial. Para ello contrató a Mary Tapia, una tucumana fervorosa de la ropa artesanal.”⁶⁶ Debido al impacto obtenido con ese evento fue invitada en el mismo año a exhibir sus prendas en el *18º Salón Internacional de la Moda Prêt-à-Porter* en París.⁶⁷ El desfile, que sería acompañado por un audiovisual de Jorge Zanada sobre las técnicas textiles del norte argentino, se realizó por azar en uno de los ámbitos de la vanguardia parisina: el teatro *L'Épée de Bois* cedido en esa ocasión por Fernando Arrabal y Delphine Seyrig. Mary Tapia asoció esa puesta con



Fridl Loos, boceto, 1920s



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967

la presencia de emigrados argentinos que se habían instalado allí a raíz de las persecuciones sufridas durante el gobierno de Onganía.⁶⁸ Todos ellos colaboraron para que pudiera realizar el desfile: “Estaban Marucha y Facundo Bó, Roberto Plate, Juan Stopanni, Alfredo Arias, Copi, toda esa gente me ayudó y fue mucha prensa, hasta vino Atahualpa Yupanqui”,⁶⁹ afirma la diseñadora. La exitosa presentación tuvo como corolario no sólo la sorpresiva venta de todas las prendas sino también un encargo de la famosa tienda Le Printemps. Al volver a la Argentina, Tapia se encontró con un público más numeroso producto de la difusión que habían tenido sus presentaciones en el Di Tella y en París.⁷⁰ Abrió entonces un local en la Galería Promenade,⁷¹ donde como atestigua Felisa Pinto: “presentó su colección con una puesta audaz e inédita, muy informal para esos años. Era «gente común» lanzada a la pasarela, caminando o estando, simplemente. Esa voluntad de espontaneidad quedó también ratificada en la elección de los materiales todavía no sacralizados en la costura y mucho menos en la alta costura. A la gran mayoría de barracanes, se sumó la humildad de la chagua, esa red vegetal tejida y coloreada por los indígenas en el Chaco, con la cual nos vestimos los aspirantes a hippies de los 60 y 70, ya con chalecos largos o con bolsos colgando de nuestros hombros de militantes progres y ecologistas *avant la lettre*.”⁷² Testimonio que desde el análisis de la producción de indumentaria contribuye a la reflexión sobre los cambios en la cultura producidos entre esas dos décadas. En otras palabras, una declinación de la carga de futuridad y el despuntar de las recuperaciones del pasado. Una coyuntura que devino en la delimitación del accionar vanguardista a partir de una nueva configuración en la que artistas e intelectuales volvieron sus miradas hacia la historia. También, sobre culturas pretéritas que brindaban una alternativa ante el desencanto de la modernidad y la permanente modernización del arte.⁷³

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario

¹ Watson, Linda, *Siglo XX Moda. Estudio del estilo de los últimos 100 años por década y diseñador*, en asociación con *Vogue*, Madrid, Edilupa, 2004, p. 100.

² *Ibid.*, p. 90. Por su estilo fue convocado para vestir a Jane Fonda como heroína espacial en la película *Barbarella* (1968), basada en una historieta de ciencia ficción publicada en esa década.

³ “Sus modelos se paseaban por la pasarela con paso acelerado [...] Era como si las hubiesen teletransportado directamente del espacio, como si fuesen auténticos seres de otras estrellas.” Seeling, Charlotte (ed.), *Moda. El siglo de los Diseñadores 1900-1999*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 352.

⁴ Watson, Linda, *op. cit.*, p. 202. Bourdieu esboza un interesante análisis del impacto del diseñador francés en esos años: “El discurso de Courrèges trasciende por mucho el de la moda: no habla ya de ésta sino de la mujer moderna, que debe ser libre, desvuelta, deportiva, sentirse cómoda. En realidad pienso que una revolución específica, algo que hace época en un campo determinado, es la sincronización de una revolución interna y algo que sucede en el exterior, en el universo que lo rodea. ¿Qué hace Courrèges? No habla de moda; habla del estilo de vida y dice: «Yo quiero vestir a la mujer moderna que debe ser a la vez activa y práctica.»” Bourdieu, Pierre, “Las luchas simbólicas” en Croci, Paula y Vitale, Alejandra (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*, Buenos Aires, La marca editora, 2000, p. 113.

⁵ Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 271.

⁶ Situación que repercutió en la prensa argentina: “Sabido es que a Los Beatles se les ocurren muchísimas cosas. Algunas de ellas, según dicen los que entienden horrores de todo esto, son geniales, o casi. Una de las últimas es haber puesto en Londres una boutique más loca que varias cabras con ataques de locura. La bautizaron «La Manzana» y para no romper una de sus viejas costumbres comenzaron a ganar muchísimo dinero con ella.” “De la Argentina 68. Agenda para vivir al día”, en *Atlántida*, año 51, n° 1216, Buenos Aires, julio de 1968, p. 5.

⁷ Prost, Antoine y Vincent, Gerard, “Un código más sutil” en Croci, Paula y Vitale, Alejandra (comp.), *op. cit.*, p. 184.

⁸ Un breve recorrido por su vida y su obra se encuentra en Bergé, Pierre, *Yves Saint Laurent. Universe of Fashion*, New York, Universe/Vendome, 1997.

⁹ Lehnert relata que “entró en contacto con la cultura bohemia que se desarrollaba en la orilla izquierda del Sena (la alta sociedad parisina de la época no la consideraba nada recomendable) y en su honor nombró la línea prêt-à-porter «Rive gauche».” Lehnert, Gertrud, *Historia de la moda del siglo XX*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 63.

¹⁰ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ La recuperación que la moda occidental realiza de formas, técnicas y materiales de otros países se puede pensar en relación a la apropiación que las vanguardias históricas hicieron de las manifestaciones de culturas de África y Oceanía desatando una moda que se denominó negrismo y que afectó un amplio espectro. Desde el tipo de figuración como referente en las obras de importantes artistas, al jazz –música de moda compuesta y ejecutada por afro-americanos–, a la admiración de la “exótica” belleza de Josephine Baker –conocida como la diosa de ébano– quien protagonizaba la *Revue Nègre* y escandalizaba por bailar con el torso al descubierto y una pequeña falda de bananas. En las prendas de los modistos de comienzos del siglo XX no suele verse esta cita del mundo africano en relación al peso que sí tuvieron las miradas al oriente próximo y lejano a partir del estreno, en 1909, de *Schérezade* a cargo de los Ballets Rusos. Son los artistas de vanguardia quienes aluden a este continente pudiendo citar entre ellos los trajes que Fernand Léger diseñó en 1923 para *La Creation du Monde* que respondían a una estética “primitivista” inspirada en el mundo africano. Algunos de estos ejemplos se encuentran en AA.VV., catálogo exposición *El teatro de los Pintores en la Europa de las Vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2000.

¹² Lehnert, Gertrud, *op. cit.*, p. 63.

¹³ “Tendencia que aúna prendas tradicionales de todo el mundo en un estilo nuevo.” Seeling, Charlotte (ed.), *op. cit.*, p. 631.

¹⁴ Worsley, Harriet, *Décadas de Moda*, Königswinter, Könemann, 2004, p. 548.

¹⁵ Georg Simmel alude al “tempo impaciente” como un rasgo específico de la vida moderna que tiene en la moda su ejemplo más preciso. Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 136.

¹⁶ Pía Montalva relata que en Chile “Hacia fines del 68 se produce una suerte de invasión



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967

de lo exótico, que mezcla elementos provenientes de la cultura hindú, china, gitana, polinésica, con otros de origen latinoamericano e incluso chileno. Lo étnico, la tradición, se fusiona aquí con gestos provenientes de la moda cosmonáutica, la modernidad". Montalva, Pía, *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile. 1960-1976*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2004, p. 143.

¹⁷ En Argentina, luego del "Rosario" y el "Cordobazo", la revista *Claudia* se hacía eco de este fenómeno tratando de dilucidar los motivos de las revueltas: "La rebeldía de los jóvenes, violenta y universal, no puede ser interpretada como una protesta caprichosa, sino como una expresión de la conciencia moral de una sociedad que ha comenzado a enjuiciarse a sí misma. [...] Los caminos de la imaginación cambian a cada momento. Esta es la característica de la época en que vivimos, la lucha de la imaginación por el poder. Una época en la que está prohibido prohibir." Foracchi, María Alice, "Juventud: Días de ira", en *Claudia*, año XIII, n° 146, Buenos Aires, julio de 1969, pp. 53 y 202.

¹⁸ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 99 y 100.

¹⁹ Aludimos a la noción establecida por Pierre Bourdieu que lo caracteriza como un espacio diferenciado y relativamente autónomo en el que se genera una red de relaciones entre los productores, ya sean artistas e intelectuales, y los agentes de naturaleza institucional, que configuran las diversas instancias de producción, circulación y consumo. Bourdieu, Pierre, *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.

²⁰ Giunta, Andrea, *op. cit.*, p. 100.

²¹ King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 10.

²² Pujol, Sergio A., "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en James, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 303.

²³ Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60" en AA.VV., *Arte Argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, FIAAR, 1997. Herrera aborda particularmente este cruce en el apartado "Arte e industria cultural".

²⁴ "Los riesgos de la alegría", en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 14 de julio de 1965, s/p. Archivo MAMBA.

²⁵ "La rebelión de los monstruos", en *Panorama*, Buenos Aires, c.1965, p. 52. Archivo MAMBA.

²⁶ "Pop: ¿Una nueva manera de vivir?", en *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966, p. 72. Archivo MAMBA.

²⁷ King, John, *op. cit.*, p. 25.

²⁸ Un abordaje general de dicho fenómeno es realizado por Pujol, Sergio A., *op. cit.*, pp. 281-327.

²⁹ King, John, *op. cit.*, p. 273.

³⁰ *Ibid.*, p. 271.

³¹ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

³² King, John, *op. cit.*, pp. 281 y 282.

³³ *Ibid.*, pp., 249 y 250.

³⁴ "La moda era un campo donde la juventud de los años 60 procuraba expresar su diferencia [...] En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias deján-

dose crecer el pelo o usando ropas novedosas. En el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas." *Ibid.*, p. 106.

³⁵ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

³⁶ De esta forma se la reconocía: "otra vez las telas rústicas, el barracán, los cueros, lanas, plumas, chales, mantas, ponchos, flecos, cobraron en sus manos la dimensión de la elegancia y la novedad. Esta es, probablemente, la única línea de moda absolutamente original en el mundo local de la moda." "Folk Mary", en *Claudia*, año XV, n° 171, Buenos Aires, agosto de 1971, p. 36.

³⁷ Susana Saulquin sostiene que "Al tiempo que el proyecto del Di Tella, acusado por ciertos grupos de extranjerizante, comenzaba a desdibujarse, surgía en el país un movimiento muy vasto [...] de búsqueda de identidad nacional y de retorno a los valores tradicionales de nuestra cultura, relegados durante el frenesí de los años sesenta. La moda acompañaba esta realineación, mostrando una vuelta a la estética de la vestimenta autóctona." *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 169.

³⁸ Pinto, Felisa, "Antropóloga de la moda", en AA.VV., catálogo exposición *Moda con identidad criolla*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006, p. 5. Es fundamental señalar la importancia del testimonio de Felisa Pinto en relación a su protagonismo en la cultura argentina. Desde pequeña se vinculó a intelectuales, entre ellos Rafael Alberti y María Teresa León, quedando como prueba de esas filiaciones los retratos que hicieron de ella artistas como Francisco Vidal y María Carmen Portela. Siempre relacionada a círculos intelectuales fue secretaria de Tomas Maldonado en *Nueva Visión* y trabajó en KRAYD, la primera galería de arte concreto. Fue periodista en *Primera Plana* y *La Opinión*, por mencionar algunas publicaciones donde reseñó las nuevas estéticas que proliferaban en la Buenos Aires de esos años. En 1967 abrió la boutique Etc, decorada por Alfredo Arias y Juan Stoppani, donde vendía los objetos que los artistas del Di Tella no podían comercializar en el instituto: los cinturones de la pareja Cancela-Mesejean, los huevos de Margarita Paksa, los *chokers* de Juan Gatti o las plataformas y *sweaters* de Dalila Puzzovio. La muestra realizada en la galería Art House, *Biografía visual de Felisa Pinto*, dio cuenta de la centralidad de su figura para los artistas que la retrataron. Obras de André Villers, Ronald Shakespear, Juan Gatti, Delia Cancela, Hugo Arias, Juan Stoppani, Alejandro Kuropatwa, entre otros creadores, conformaron la exposición que la tuvo como protagonista en 1991 y se constituyó en el soporte visual de su lugar como testigo privilegiada del siglo XX.

³⁹ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁴⁰ *Ibid.*

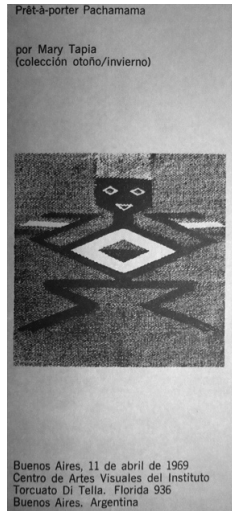
⁴¹ Torre, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa, "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 273.

⁴² Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁴³ Para un desarrollo de este tema, consultar Schwarztein, Dora, "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Tomo 3, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 111-139.

⁴⁴ Pereyra Iraola, Susana, "De Viena a Buenos Aires: Testimonios", en AA.VV., catálogo exposición *Fridl Loos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, p. 6.

⁴⁵ "El departamento textil tenía como objetivo crear diseños que fueran modernos pero que conservaran la calidez de los productos artesanales." Fukai, Akiko (ed.), *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto*, Köln,



Mary Tapia, invitación desfile Pachamama Prêt-à-porter, 1969



Mary Tapia, vestido Colección Pachamama Prêt-à-porter, 1969



Mary Tapia, desfile Pachamama Prêt-à-porter, Instituto Di Tella, 1969



Mary Tapia, desfile Pachamama, Teatro L'Épée de Bois, 1969

Taschen, 2003, p. 464. Esta agrupación de artistas tenía una clientela "liberal, con frecuencia judía y abierta a las nuevas ideas, que se hacía construir una casa por Josef Hoffman, encargaba la decoración interior a la Wiener Werkstätte, pedía a Gustav Klimt que hiciera el retrato de la señora y a Emilie Flöge que le creara un vestido." Brandstätter, Christian, *Klimt y la moda*, Madrid, Kliczkowski, 1998, p. 12.

⁴⁶ Pereyra Iraola, Susana, "De Viena a Buenos Aires: Testimonios", *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ "En aquella época, las mujeres que marcaban la pauta en cuanto a moda eran las actrices, y el escenario natural de la alta costura, el teatro, donde se lucía bajo una luz más favorable." Eran las mejores clientas de los modistos y "no solo encargaban los trajes más caros para salir al escenario, sino que su vida privada [...] también discurría en medio de un enorme lujo." Seeling, Charlotte (ed.), *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Lescano, Victoria, *Followers of Fashion. Falso Diccionario de la Moda*, Buenos Aires, Interzona, 2004, p. 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰ Un ejemplo paradigmático en relación al trabajo dentro de una concepción expandida del arte son los textiles de Anni Albers, artista que había realizado con su marido, Josef Albers, más de catorce viajes por Latinoamérica que nutrieron sus creaciones. Entre 1934 y 1967 visitaron Cuba, México, Perú y Chile para, en ocasiones, permanecer y trabajar allí durante varios meses. Esta experiencia fue motivo de una muestra que destacó la importancia que tuvieron esos viajes y cómo repercutieron en sus obras: AA.VV., catálogo exposición *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation, 2006.

⁵¹ Pinto, Felisa, "Menos es más", en AA.VV., *Fridl Loos, op. cit.*, p. 23.

⁵² Un exhaustivo análisis de estas prendas regionales, entre otras, se encuentra en Assunção, Fernando O., *Pilchas Criollas*, Buenos Aires, Emecé, 2000 [1975].

⁵³ "Propia y original en la playa", en *El Hogar*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1932, s/p.

⁵⁴ Lescano, Victoria, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵ Pinto, Felisa, "Menos es más", *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Este aspecto puede verse claramente en el diseño que viste el figurín por el cual fue admitida en el taller de arte dirigido por Josef Hoffman, reproducido en AA.VV., *Fridl Loos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, p. 30.

⁵⁷ En el caso de Rusia, Briony Fer plantea la atracción de algunos artistas que a principios de 1910 "se habían interesado por diferentes formas y técnicas del arte popular [...] Se consideraba que la característica formal básica de la cultura campesina era su geometrismo [...] Los elementos geométricos del arte popular fueron asimilados por los artistas abstractos y reafirmados en los diseños de telas que realizaron Stepanova y Popova a principios de los años 20" Fer, Briony, Batchelor, David y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, p. 123.

⁵⁸ Pinto, Felisa, "Menos es más", *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ El noroeste fue visitado por la pareja varias veces. Una foto de los años 60 muestra a Walter Loos con poncho al hombro sentado en un paisaje escarpado de montañas rocosas en uno de esos viajes. La fusión de estéticas novedosas y elementos autóctonos en las prendas de Fridl Loos también puede verse en las imágenes de sus salones de moda, decorados por su marido. Pisarik, Sonja, catálogo exposición *Walter Loos, Fridl Loos, Herman Loos. Paraíso argentino*, Viena, Architekturzentrum Wien / Verlag Holzhausen, 2006.

⁶⁰ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁶¹ *Ibid.*



Mary Tapia, Cristina González y Edgardo Giménez, colección Galería Promenade, 1970

⁶² Es interesante destacar que sus desfiles siempre se hicieron en lugares no convencionales como esta galería que según sus palabras "era como un sótano". *Ibid.*

⁶³ King, John, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁴ Folleto / Invitación al desfile *Prêt-à-porter Pachamama*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 11 de abril de 1969. Archivo Mary Tapia.

⁶⁵ A diferencia de los diseñadores europeos que orientaban su visión principalmente hacia el mundo colonial de los países centrales, Mary Tapia toma como fuente de inspiración los textiles y diseños de América Latina. Esta operación resulta similar a la realizada por los artistas americanos que impactados por el fenómeno del "primitivismo" en la primera mitad del siglo XX de regreso a sus propios países dirigieron su mirada hacia las manifestaciones visuales de las sociedades indígenas y de las antiguas civilizaciones del continente. Sobre este fenómeno puede verse Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993].

⁶⁶ Pinto, Felisa, "Mary Tapia, antropóloga de la ropa", c. 1970, p. 6. Archivo Mary Tapia.

⁶⁷ En una publicación de la época relataba: "Llevaré la moda que yo inventé, hecha con ponchos, rastras, telas realizadas a mano, algodones bordados. Todo muy pero muy telúrico." Archivo Mary Tapia.

⁶⁸ Resulta sumamente gráfico el testimonio de Alfredo Rodríguez Arias: "Recuerdo que una vez salía del Di Tella y en la calle me detuvo un policía para decirme que ese lugar era muy malo (no sabía por qué, pero alguien se lo había dicho). Me dijo «Estoy aquí cada dos días y si usted pasa de nuevo lo llevaré directamente a la comisaría». A veces estábamos tomando un café y nos llevaban a la comisaría por veinticuatro horas sin ninguna causa." Citado en King, John, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁹ Presencia de un alto grado simbólico si pensamos que "este nuevo perfil ideológico del folklore de proyección [...] tuvo en Atahualpa Yupanqui a su pionero y mentor más talentoso." y la impronta de Mary Tapia coincidía con el boom que vivía este género musical. "Eran los años de la primera Mercedes Sosa, del surgimiento de Horacio Guarany y del Festival de Cosquín." Pujol, Sergio A., "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", *op. cit.*

⁷⁰ Al respecto podía leerse en una revista especializada: "sorprendió a los franceses por las características de los modelos desfilados: inspirados en auténticos estilos nacionales (gauderiario, folklórico) y sudamericano." "Mary Tapia en París", en *Claudia*, año XIV, n° 158, Buenos Aires, julio de 1970, p. 53.

⁷¹ En esa misma galería Jorge Romero Brest junto a Martha Bontempi y Edgardo Giménez instaló el local *Fuera de caja* donde vendía "arte para consumir", una de las vías que el mismo Romero Brest había propuesto en relación a la expansión del campo artístico visual luego del cierre del Instituto Di Tella. Sobre este punto consultar: Romero Brest, Jorge, "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo", en Bayón, Damián, *América Latina en sus artes, México, Siglo XXI/UNESCO*, 1978 [1974], pp. 89-111. Algunos testimonios de creadores e intelectuales de la época, incluido Romero Brest, respecto a esa coyuntura se publicaron en "El arte en crisis. Muerte o transfiguración", en *Claudia*, año XIV, n° 157, Buenos Aires, junio de 1970, pp. 206-209.

⁷² Pinto, Felisa, "Antropóloga de la moda", *op. cit.*, p. 5.

⁷³ En relación a la nueva gravitación de las tradiciones véase HUYSSSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.



Atahualpa Yupanqui y Mary Tapia, desfile *Pachamama*, Teatro L'Épée de Bois, 1969



Mary Tapia, desfile *Pachamama*, casa de Copi, 1969

