

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVII / n° 25 / diciembre de 2019



El imaginero de la Puna

Ricardo González / Hermógenes Cayo. La estética del desamparo

Javier Campo / Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán)

Lucila Bugallo / Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960

Entrevista a Sergio Barbieri por Lucila Bugallo / Hermógenes Cayo: un hombre completo

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

Un mundo de desamparo

Cuando me comprometí a escribir este artículo sobre Hermógenes Cayo, el santero de la puna de Jujuy cuya obra había admirado al realizar las campañas de 1990 en la zona, pensé inmediatamente en reeditar esos recorridos con el fin de conseguir nuevos materiales que me permitiesen abordar el tema con otros datos y quizás otras perspectivas. Sin embargo, el recorrido por los pueblos que había visitado entonces: Abrapampa, Rinconada, Casabindo, Cochinoca, Yavi, me deparó una sorpresa. Las costumbres habían cambiado notoriamente en estos 30 años transcurridos. Los cultos domésticos, comunes en el 90, tenían menos arraigo y las urnas podían ahora verse mayormente en los templos. Los cambios ocurridos en las últimas décadas han hecho que las perspectivas modernas se asienten de modo cada vez más consolidado en la vida y la cultura de la puna, dejando en una posición meramente tradicional lo que hace unas décadas constituía un modo de vínculo con lo sagrado y con la vida. No quisiera caer en la premura de Eric von Rosen al considerar a comienzos del siglo XX la cultura puneña “un mundo pasado”¹ pero ciertamente tuve la impresión de que las cosas estaban cambiando rápidamente.

Hermógenes era un santero habilidoso y apreciado, cuya obra, a diferencia de la de muchos otros, fue puesta a la vista general por el documental que realizara Jorge Prelorán en 1967. Hay además algunas fotos suyas | 1 | y un retrato a medio hacer | 2 | que dejó su nieto, fallecido tempranamente y conserva su hija Rufina en Abrapampa.² Escribió también una crónica publicada hace unos años. Trabajaba para sí, pero también recibía encargos. Su estética era, en grandes líneas, la común en la producción popular regional, derivada de los modelos españoles pero refundida con variantes que revelaban otras fuentes. En cierto modo su obra, un conjunto de esculturas de bulto, nichos decorados, dibujos y pinturas, a más de su producción textil, continuaba y quizás culminaba en la zona una tradición en la que el trabajo de imagineros indígenas, a veces de escasa formación profesional, se mezclaba en los altares con las tallas provenientes de Cusco o Potosí, obra de buenos escultores formados principalmente en la tradición naturalista sevillana, cuyo mayor ejemplo en la región fue Gaspar de la Cueva. Contrariamente, la perfección formal o la verosimilitud anatómica no fueron para los tallistas indígenas un valor decisivo. Cuando hacia 1800 Benito Arias tomó el curato de Casabindo, una de sus primeras acciones fue quemar seis esculturas de bulto de la iglesia ya que a su ver “no podían éstas efigies estar en el Altar por la suma imperfección con que les habían pintado, y que era preciso cumpliendo con lo mandado, darlas al fuego”.³ Algo similar sucedió tempranamente en México, donde desde la década de 1550 se prohibió a los indígenas no aprobados por el gremio la confección de imágenes en razón de su evidente heterodoxia formal,⁴ hecho que muestra tanto la disposición a adoptar las imágenes cristianas por parte de

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

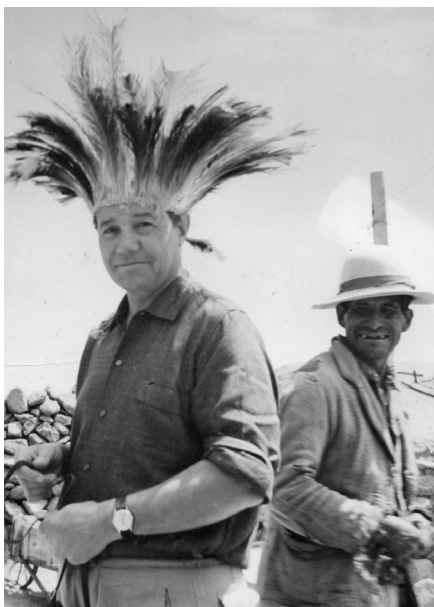
Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

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

Portada: Hermógenes Cayo. Circa 1966.

los nativos americanos, como la libertad para su interpretación representativa según códigos que adscribían a otras concepciones. Esta adopción temprana y en apariencia relativamente espontánea –en tanto debía ser prohibida y no impuesta por las autoridades– del repertorio icónico hispano-cristiano no debe engañar respecto al hecho de que, tal como ocurría en el plano plástico, evidentemente divergente de la estética pos-renacentista, conllevaba una reformulación profunda en lo relativo a su significación y usos. De manera ambigua y en cierto modo subrepticia, el cristianismo y sus imágenes se entrelazaron con las concepciones religiosas americanas que pervivieron fusionadas en un *mix* que implicaba la incorporación a la práctica cristiana de fuertes componentes locales.



1. Hermógenes Cayo con el escultor Nicasio Fernández Mar (foto debida a Alicia Fernández Distel)



2. Fabián Cayo, retrato de Hermógenes Cayo, Abrapampa

En 1990 había estudiado la imaginería cristiana de la puna de Jujuy y el sur de Bolivia, tanto la correspondiente al período colonial como sus derivaciones ulteriores, es decir, la vasta producción de santeros, artistas y artesanos mayormente anónimos que poblaron los oratorios domésticos con imágenes y que proveyeron de formas materiales a ese proceso de hibridación religiosa. El padre Manolo Santiago, un antropólogo sevillano de la orden claretiana que gustaba de Bob Dylan y había cambiado Roma por la parroquia de Abrapampa, me presentó entonces a las viejitas devotas del lugar como religioso, con el fin de que me franquearan el acceso a tesoros familiares de otro modo inaccesibles. Conducido al altar, a menudo una simple mesa, en mi papel de “padrecito” pude ver y fotografiar ese universo doméstico, donde se superponían extrañas combinaciones iconográficas, escalas diferentes y adornos que cubrían las imágenes con un enjambre de pedazos de algodón, billetes, medallas, estampitas, pájaros de plástico, flores y facturas de servicios. Los santitos constituían los “objetos” (una consideración

que nunca hubiesen permitido sus propietarios) más valiosos de las moradas y ocupaban el sitio más destacado de cada casa, generalmente colocados sobre manteles y rodeados de adornos y flores prácticamente únicos en ese estar sin objetos que caracterizaba las viviendas puneñas. En ese mundo despojado de todo lo que no fuera estrictamente indispensable para la vida, las pequeñas esculturas populares eran un espacio de belleza y de cuidado donde se disponían los elementos y las telas más ricas a que los propietarios podían acceder y al que se agregaban notas de color, floreros y todo cuanto pudiera, en definitiva, generar la sensación de un ámbito diferenciado de la sencillez y la pobreza general. Como afirmó Juan Alfonso Carrizo en 1935, “la parte más importante, el alma de la casa, es un nicho abierto en la pared en donde está un santo o la virgen de la devoción”.⁵

Luego de recopilar datos en varios pueblos de la zona, de realizar una primera organización de la información y revisar las entrevistas y comentarios recogidos, así como las letras de plegarias y canciones escritas en heredados cuadernos gastados de los devotos que había copiado, mi pensamiento había quedado virtualmente varado ante la heterodoxia de los signos y de sus combinaciones. ¿Cuáles eran las motivaciones profundas que la selección de las imágenes y el vínculo establecido con ellas conllevaban? Percibía claramente que se trataba de algo muy diferente del conjunto de ideas, estéticas y valores que las habían originado, es decir, del arte cristiano de la Modernidad temprana y sus estrategias moralizantes que había introducido la ocupación española del territorio. Estas imágenes seguían representando a María o a Jesús, a Santiago o a Bárbara, sin embargo, se esperaba algo diferente de ellas. Las preferencias habían cambiado tan radicalmente como las formas y el emplazamiento que se les daba.

Una tarde, caminando en las afueras de Yavi, llegué hasta el cauce de un arroyo seco. Me recosté en la arena, escuchando el silencio de la puna. A medida que oscurecía, pequeños sonidos comenzaban a aparecer aquí y allá y ganaban protagonismo introduciendo una sensación de incertidumbre. ¿Serían animales o personas? ¿o era el viento moviendo los tolare? Poco a poco la incertidumbre se iba transformando en una percepción nerviosa de estar a merced de fuerzas que no podía definir ni nombrar pero que sentía presentes y acechantes. Ya era de noche cuando me reincorporé un poco bolearado por esa especie de sueño despierto con una idea que más que pensar había sentido: quien viviese en ese mundo misterioso y poblado de fuerzas inaprensibles, necesitaba una fuente de amparo. La sensación de una naturaleza terrible, que Rodolfo Kush identificó como concepto religioso con la intimidante “ira de dios” parecía subyacer a esa presencia del miedo como rasgo y percepción interior.⁶

Esta idea guió mi búsqueda en las formas de la religiosidad andina, en los cultos prehispánicos y en el vínculo del ritual con las necesidades de la vida que parecía informar la simbiosis difícilmente distinguible entre ritual y experiencia característica de los Andes y que constituían el sustrato sobre el que las devociones cristianas posteriores se asentaron. La naturaleza era un

actor central en la concepción y la religiosidad andinas, universo al que la puna jujeña pertenece. En las culturas andinas los ojos de agua y las montañas eran comúnmente el sitio de habitación de las huacas y este vínculo o identificación de la naturaleza con lo sagrado estaba en la base de la percepción en que el temor y las expectativas que ambos despertaban se mezclaban, siendo preciso conducir el proceso adecuadamente para llegar a resultados favorables. Las descripciones de los cronistas daban cuenta de una mezcla de veneración y terror infusos en el vínculo con lo sagrado, particularmente quienes habían formado parte de las campañas de extirpación de idolatrías, como Pablo de Arriaga, que hablaban con una versión de primera mano de esos sucesos. El informe del padre Hernández Príncipe que el jesuita cita en relación al vínculo de los indios con las huacas, cuenta la admiración del religioso por “el respeto, el amor y el temor que el Demonio les ha puesto en ellas”. El cura relata que cuando se dirigían con los indios a desenterrarlas iban “tan de mala gana como si fueran al suplicio y degolladero, temblando y sudando y trasudando y trabándoseles la lengua, que apenas podían hablar, ni menear la mano, que me parece les representa el Demonio el amor tiernísimo que han tenido a sus huacas, el cuidado con que las han guardado y el dolor grande, si se las quitan”.⁷ Con la imposición del cristianismo, este vínculo de *veneración pavorosa* con lo sagrado cambió de contenido, pero no se diluyó. Aún alguien tan cercano a nosotros como Eric Boman, quien escribió a comienzos del siglo XX, apunta la sumisión manifiesta con que los indios de Susques trataban las imágenes sagradas, interponiendo al besar sus pies y manos la punta de un pañuelo o manto que evitase el contacto directo con la escultura. Los músicos entraban en la iglesia tocando sus instrumentos arrodillados y se retiraban del mismo modo sin dar en ningún momento la espalda a la imagen, adornada con papeles pintados, espejitos, cristalería, cintas y plumas por las mujeres.⁸ Personalmente, he experimentado los reparos de los habitantes de la puna a cualquier tipo de cercanía física con las imágenes, siendo muchas veces imposible cambiarlas de lugar por un momento para fotografiarlas debido a su respeto superlativo por ellas y su temor a que alguna intervención las mal predisponga, hecho éste que da cuenta también de otro rasgo americano, que es la identificación de la imagen con el personaje sagrado y no con una simple representación del mismo, pese a las conocidas recomendaciones del Concilio de Trento contra esta forma de idolatría,⁹ que evidentemente no habían prendido por aquí.

Esta veneración parece fundarse en parte en la concepción dual de las huacas y de la misma naturaleza, que puede ser pródiga o siniestra. Son conocidas las dificultades que la vida en los Andes conlleva debido a la inclemencia de las condiciones físicas y climatológicas. Los cronistas abundan en la descripción de las carencias a que estaban expuestos los indígenas cuando las lluvias mermaban o las heladas se atrasaban y la organización social, junto a la técnica y el ritual eran modos de enfrentar estas dificultades, que llegaban a poner en juego la misma subsistencia.¹⁰ Estas condiciones empeoraron con la desestructuración de los elaborados mecanismos productivos andinos

ocasionada por la conquista, que implicó no solo la pérdida de tierras y mano de obra, sino también la desorganización de los programas colectivos de trabajo y la producción en archipiélagos altitudinales. Sin embargo, y pese a esta desestructuración indudable del sistema tradicional, la colonia mantuvo, pauperizadas y a menudo reutilizadas en su favor, algunas de sus condiciones básicas, como el colectivismo, el sistema de cacicazgo y la posesión comunitaria de las tierras, bien que con mermas de importancia. Juan José Campero, por ejemplo, recibió en 1705, a cambio de la colaboración de 17.000 escudos



3. Ofrenda a la Pachamama, fiesta de la Señalada, Tafna, enero 2020 (foto del autor)



4. Casamiento del ganado, fiesta de la Señalada, Tafna, enero 2020 (foto del autor)

de plata a la Corona, una merced sobre las tierras de su encomienda de Casabindo y Cochinoca, que serviría de base para la privatización del enclave en favor de sus descendientes.¹¹ Pero fue la república criolla el instrumento de liquidación del sistema tradicional mediante el cambio de posesión de muchas tierras y sobre todo, el establecimiento del arrendamiento como reemplazo de la antigua posesión comunitaria, hecho que culminó el despojo paulatino de la colonia. El malestar y los reclamos desatendidos llevaron a la revuelta de los indígenas, originada por la petición de que las tierras comunales de las antiguas encomiendas de Casabindo y Cochinoca –justamente el enclave

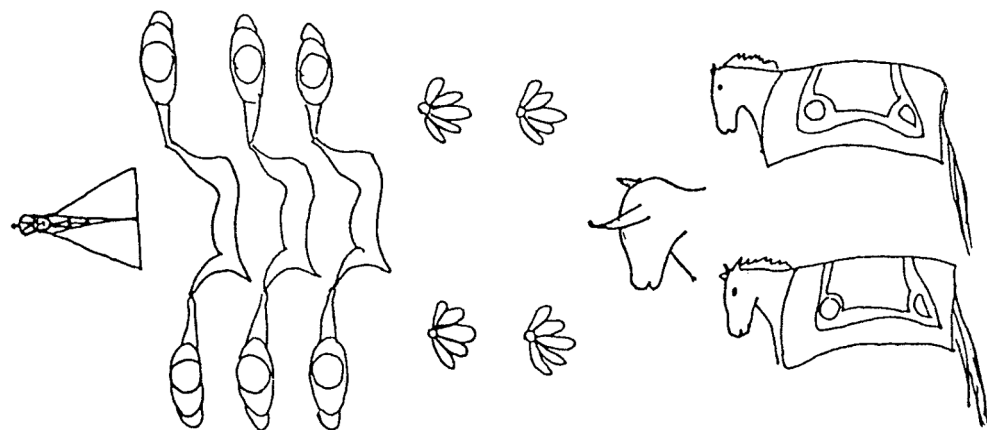


5. Hermógenes Cayo y familia con traje de Toro y Caballero (foto debida a Alicia Fernández Distel)

donde vivirá Hermógenes— sean declaradas fiscales, lo que fue concedido por el gobierno provincial a fines de 1872. Este hecho potenció la revuelta violenta de los ahora “arrenderos” indígenas contra los terratenientes —los descendientes del marqués de Tojo en primer término, pero también otros— que se desarrollaron entre 1873 y 1874 y que concluyeron con la revocación de la ley de fiscalización y la represión del movimiento indígena por el gobierno provincial, que había pasado a manos de sectores ligados a los terratenientes. Mediante una campaña militar que acabó en enero de 1875 con la batalla de Quera, el movimiento fue aplastado. Murieron 194 indígenas y se fusiló a cientos de prisioneros, incluyendo a los cabecillas en las plazas de algunos de los pueblos.¹² Estos retrocesos hicieron más difícil una situación que ya lo era y fomentaron casi hasta la actualidad la pervivencia de los modos tradicionales de enfrentar la contingencia, que incluían, entre otros recursos comunitarios ahora inviables, la colaboración de las fuerzas capaces de manejar los fenómenos meteorológicos mediante una manipulación adecuada del ritual y de la ofrenda.

Uno de los rasgos dominantes de la relación de las culturas andinas con el universo sobrenatural, en sí complejo y operante en diversos planos,¹³ fue esta actitud de sometimiento, así como la búsqueda de formas de *captatio benevolentia* de las huacas por medio de ofrendas y sacrificios, idea que pervivió en el mundo pos-hispánico, aplicado *también* ahora a las imágenes del repertorio cristiano que se adecuaron sin mayor tensión a la flexible o abierta interlocución sobrenatural andina. La religiosidad andina adoptó el ritual y los héroes cristianos, porque no había conflicto en ello con sus propios patrones, en los que la ampliación de los panteones era parte del canon, pero desde las tempranas observaciones de fines del siglo XVI, que terminaron con las campañas de extirpación, a las ceremonias registradas todavía hoy en los Andes, la concepción andina basada en la sumisión y en la ofrenda en busca de buenas condiciones para la vida ha estado siempre presente, fueran las súplicas dirigidas a la huaca local, a la Pachamama, a la Virgen o a los santos cristianos. Aún el criterio de “especialización” tradicional, es decir la dedicación de determinadas figuras a la protección de determinados cultivos o ganados ha persistido tercamente en el mundo de la producción capitalista actual. Santiago, san Juan Bautista, san Antonio y san Ramón, protectores de las caballos, las ovejas, las llamas y los burros respectivamente ocupan juntos casi las 2/3 partes de las representaciones de santos en la imagería popular de la puna de Jujuy.¹⁴ Continuaban la tradición de las *saramamas* y de las *sarapconopas*, de las *papaconopas*, de las *caullamas*, protectoras de los cultivos del maíz, de la papa las primeras y de las llamas la última a las que se sumaban muchos otros, particularmente las dirigidas a proteger los cultivos de la coca.¹⁵ Esta persistencia debe evidentemente encuadrarse en el sentido de vulnerabilidad de los habitantes del altiplano y en la continuidad empobrecida de los modos de producción, perdidas las condiciones de lo que Rodolfo Kush llamó justamente “*la economía del amparo*”, en referencia a la red social, laboral, técnica, geofísica y ritual que atravesaba las sociedades en los Andes desde el ayllu hasta el imperio y que la colonia primero y la república después,

convirtieron en una situación de creciente *desamparo*.¹⁶ La percepción de la inclemencia y la sensación de indefensión, es decir, la posición de asimetría, es en parte indisoluble del sentimiento con que los habitantes de la puna enfrentan la experiencia y consiguientemente, moldea las relaciones de dependencia con quienes podrían preservarlos de un curso desgraciado de los acontecimientos.



6. Esquema coreográfico de las cuarteadas con suris, toro y caballeros

La Reina de los indígenas

Hermógenes Cayo pertenecía a esta sufrida cultura campesina de los Andes, cuyas raíces se prolongaban en el tiempo y en la que muchos de los antiguos conceptos y procedimientos adscriptos a ellos seguían operando, *mutatis mutandi*, reelaborados en el culto cristiano en una amalgama donde la perspectiva doctrinal es adoptada con una plasticidad capaz de convivir con las corrientes profundas de la religiosidad local. La percepción de los seres sobrenaturales como reguladores del vínculo con el entorno y la búsqueda de su beneficio a través de la ofrenda son las marcas estructurales de esa religiosidad que tenía vigencia en contextos relativamente aislados a mediados del siglo XX y la tiene aún. En enero de 2020 pasé por Tafna y encontré sin esperarlo a la comunidad indígena celebrando el ritual de la Señalada, con que se marca el ganado. Allí estaba la ofrenda a la Pachamama, que agrega ahora —con notable adaptabilidad dentro del canon— a la chicha tradicional, vino Toro y Coca-Cola con Fernet [3], así como el adorno acostumbrado de flores de papel y cintas con que se señala a la yunta de cabritos maridada [4] y luego a las demás. Había hace décadas comparado la descripción que brinda Carrizo de ese ritual con la fiesta de Santa Lucía en un oratorio del campo de Casabindo que había recogido entonces, concluyendo que ambos rituales se ajustaban estructuralmente a la tradición andina, independientemente de sus contenidos.¹⁷ El todo caso, la fiesta de la Señalada de Tafna pone a la vista la supervivencia del papel de la ofrenda en la lucha por la vida en la puna.

Este es el marco de Hermógenes. Sus palabras a lo largo del

documental que filmara Jorge Prelorán poco antes de su muerte muestran a un hombre en lucha con las condiciones que le han tocado. El paisaje de Miraflores de la Candelaria que considera, reiterando la relación sagrado/naturaleza, “cofrada de la iglesia ...perteneciente todo esto a la redonda... a Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo y de Cochinoca”,¹⁸ está caracterizado por el azote del viento y la crudeza del frío del altiplano, que marcan su percepción de la experiencia: “Viento fuerte, soledad del altiplano (sic) po’, bien alto, tolare, piedras y nada más”. “Es la puna más brava del altiplano esta, uhh mucho frío ...inviernos aquí son muy fríos..., hay que estar bien abrigado ¿qué más podemos hacer para resistir el frío?”.¹⁹ Un sentimiento similar de resignación ante las dificultades tiñe las condiciones de la vida cotidiana y el sustento: “mis ovejitas no alcanzan pa’ comer, no hay carne, cocinamos zancón,²⁰ eso nomás es lo que se come en la puna, maíz pelado”, dice su mujer, Aurelia, mientras prende con ramitas de tola un fogón exterior con una olla tiznada.²¹

En esta vida peleada día a día sólo el ejercicio de su arte parece conformar un espacio de satisfacción dado por el compromiso con la tarea que su misma sensibilidad le exige. A través de los tejidos, pero sobre todo de la talla de sus imágenes en cardón traído de los cerros de Casabindo, parece reconciliado y olvidado de las penurias de la vida. Se sentía destinado por Dios “para que sea de esa profesión”, pero reconoce que le “gustaba mucho y seguí, seguí, seguí, así sucesivamente y tanto me ha gustado y más y más y más y más hasta que por fin como estoy en la hora actual. El trabajo que más me gusta”.²² También veía su labor como una herencia ancestral, una noción



7. Danza de Suris frente a la Virgen María, Cochinoca (Prelorán, *Hermógenes Cayo*). Agradezco a Angelina González el tratamiento de la imagen



8. Procesión en la puna, (Prelorán, *Hermógenes Cayo*). Agradezco a Angelina González el tratamiento de la imagen

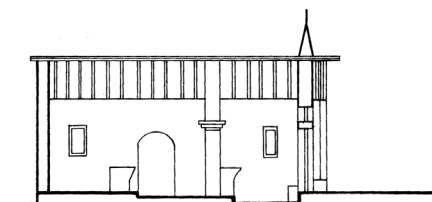
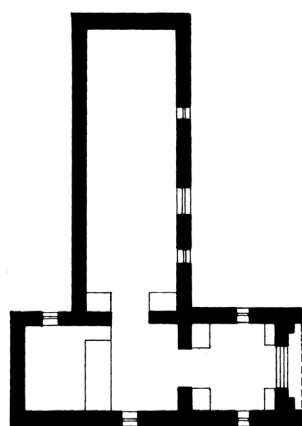
de la mayor importancia en la puna. Tanto en los quehaceres plásticos, donde reconoce sin modestia que ha salido “bastante mejorado”²³ en relación con sus antepasados, como en lo relativo a la música.

Tocaba las flautas andinas y el harmonio que él mismo había construido y con el que acompañaba tristes plegarias a María: “A mí me han dejado con estos tonos mis abuelos, así con estos tonos he quedado con él, así con estos tonos me gusta saludar a la santísima Virgen”.²⁴ La doble predestinación, de sus ancestros y de dios, que no oculta cierto fatalismo, enmarca la certeza de su arte,

que se extendía naturalmente por las diversas disciplinas con un único objeto: la expresión de su devoción religiosa. La tradición familiar se presenta en su vida como una determinación ineluctable. Los Cayo debían recorrer cada día dos kilómetros y medio para traer agua en una tinaja del Sauce Grande, sin embargo, no duda en mantener el sitio de su vivienda con el argumento de la historia familiar: “Aquí ha estado hecha la casa, tiene que estar así ¿vamos a trasladar la casa al lado de la vertiente? Aquí la habían hecho los antecesores de antes y tiene que estar aquí la casa”.²⁵ Todo se presenta así como algo dado, un orden que no debe cambiarse sin traicionar a los antepasados y a la voluntad superior que ha dispuesto así las cosas. El hombre parece inescindible de esa situación inicial y atado en su percepción estática a la misma dura naturaleza que ha recibido como legado. Las palabras de Hermógenes parecen inspiradas en la definición del “estar” andino de Kush: “estar en el sentido de un estar *aquí*, aferrado a la parcela cultivada, a la comunidad y a las fuerzas hostiles de la naturaleza”.²⁶



9. Oratorio de Hermógenes Cayo, Miralfores de la Candelaria, Cochinoca (foto del autor)



10. Oratorio Cayo, planta y alzada (replanteo del autor)

Las imágenes no pueden escapar a esta lógica. Forman parte de una veneración heredada pero viva que es preciso sostener en toda circunstancia y al mismo tiempo constituyen la salvaguarda de la contrariedad siempre acechante. María está permanentemente presente en su vida y en su arte, en forma de oraciones, de imágenes o de cánticos. En las celebraciones, se le ofrece la danza del Toro y los Caballeros | 5 |, cuarteadas | 6 | y *Suris* | 7 |, hombres-ñandús que se inclinan ante la imagen al ritmo de simples melodías rústicas a las que los erkes dan carácter telúrico mientras los danzantes descuartizan los cuartos de cordero delante de la imagen, claros resabios sacrificiales.²⁷ En las procesiones o misa-chicos, con oraciones conjuntas y cohetes. Prelorán incluye en su documental una imagen de esos misa-chicos en que unos pocos promesantes deambulan

en el páramo custodiando la imagen cuidadosamente envuelta en una tela inmaculada, entonando cánticos, rezando y disparando cohetes en medio del desierto barrido por el viento | 8 |.²⁸ La escena parece ilustrar la reflexión que Hermógenes había puesto en cabeza de las vacas que los miraban pasar desde los campos de San Andrés de Giles durante la marcha del Malón de la Patria: “Pobre gente, adónde irán”.²⁹



11. Oratorio de Hermógenes Cayo, interior (foto del autor)

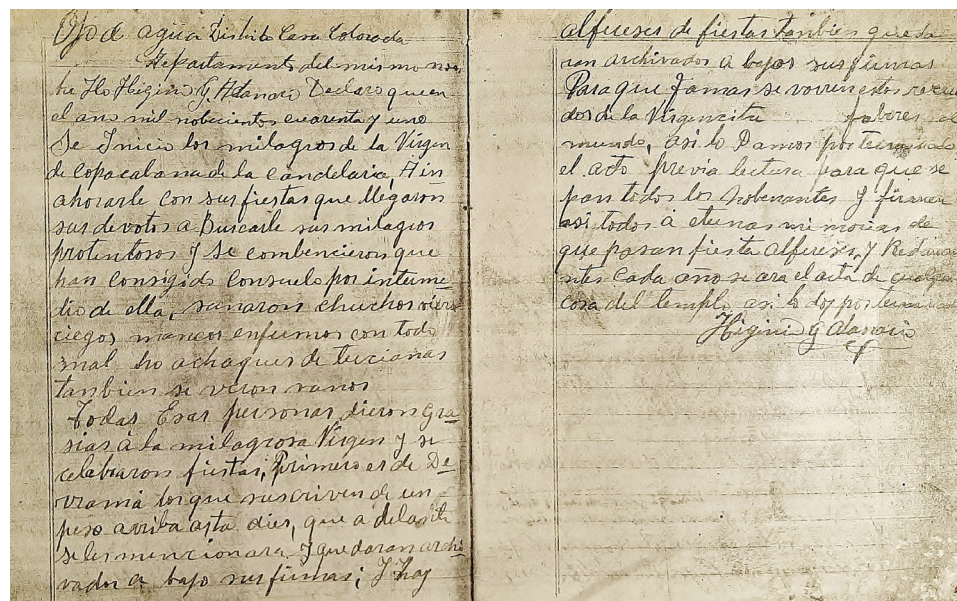
El Malón de la Patria fue el nombre que se dio a una caminata realizada en 1946 desde la puna a Buenos Aires para pedir la posesión de las tierras indígenas, en la que Cayo participó. Su crónica del viaje, publicada en 2012 por el Museo de Arte Popular José Hernández, es un valioso testimonio de sus puntos de vista y sentimientos y particularmente de su relación con María. El regreso sin respuesta sobre la cuestión de las tierras resultó frustrante,³⁰ pero Hermógenes señala “que igual yo venía más contento que nunca porque traía la santísima Virgen, el único tesoro más preciosos que ni tierras ni nada”.³¹ A lo largo del relato que da cuenta de la sufrida marcha, sus etapas y percances, Cayo no deja nunca de lado la presencia de María o “mi soberana”, como prefiere llamarla declarándose su esclavo. Dice al salir

Emprendí mi camino el día 17 de mayo de 1946 a las hora³² doce del día, triste y pesados con dolor en mi corazón juntamente con la preciosa Virgencita en mis brazos ... salimos tristes, melancólicos, miedosos; dejando a mi familia en tanta aflicción sin provisiones de la despensa para sus alimentos y sin dinero yo salí sin abrigo necesario al camino en medio de un ventarrón fuerte que corría y que batía la carita morena de mi querida Madre, la milagrosa Virgen de Copacabana.³³

Dice llegando a Casabindo: “Triste la tarde del 17 de mayo”. Este sentimiento lo acompañará a lo largo del viaje y la Virgen será su consuelo.



12. Virgen del Cerro, Museo Casa de la Moneda, Potosí
(foto del autor)



13. Declaración de los milagros de la Virgen de Copacabana, Higinio Guanactolay



14. Virgen de la Candelaria de Copacabana, de Higinio Guanactolay, Cochino (foto del autor)

La saluda antes de dormir: “en la noche qué dolor o saludo a María de Copacabana la Madre viajera y valiente la Reina de los indígenas hermosa como la aurora de la mañana,” y antes de reiniciar la marcha al día siguiente le canta tocando su sikuri en la iglesia.³⁴ El viaje se presenta dificultoso, pero Hermógenes confía en que si se cansa su querida Madre lo llevará en sus alas. Sufre por ella las inclemencias del tiempo, cuando en Perico de San Antonio deben dormir sin protección: “allí dormimos mi Soberana a la intemperie no tengo con que taparle”.³⁵ La palabra “dolor” o “doloroso” o sus sinónimos se reiteran una y otra vez a lo largo de su texto a menudo ligadas a la idea de consuelo, brindado por la Virgen. Su devoción lo lleva a comprar una imagen de la Virgen de Luján, de la que queda prendado al pasar por su basílica y que lo acompañará el resto del viaje. Admira también del templo aspectos de la arquitectura que luego empleará en su oratorio en Miraflores: “las hermosas torres y la Virgen, tan preciosa”.³⁶ El oratorio que construyera



16. Oratorio de Higinio Guanactolay, Cochinoca (foto del autor)

15. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen de la Candelaria de Copacabana del oratorio Atanacio, 1990, ahora en la iglesia de Cochinoca (foto del autor)

en Miraflores con portada de reminiscencias medievales dedicado a la Virgen de la Candelaria de Copacabana es una pequeña capilla |9 y 10| que según sus propias palabras pretendía “que tenga imitación de lo que es Luján”.³⁷ En una especie de mesa de altar se disponían, cuando la visité en 1990 –y se conservan en la actualidad sin variantes– dos grandes urnas dedicadas una a la patrona –seguramente la imagen que lo acompañó en el Malón y la que lleva en procesión a Cochinoca en ocasión de su casamiento– y la otra al apóstol Santiago en su variante de Matamoros, el santo más importante de un puñado de héroes cristianos ligados a los diversos tipos de ganado que siguen en popularidad a María, todo rematado por un crucifijo |11|.

Esta relación particular de Hermógenes con María forma parte de la cultura regional y local. Ella es la principal figura de devoción cristiana en la puna, en parte, por su rol femenino de madre protectora que tiene su

origen en el cristianismo, en parte por los vínculos que, explícitamente o no, se han establecido con la Pachamama y con la idea de las figuras telúricas femeninas,³⁸ como lo muestran las conocidas pinturas altoperuanas que la representan integrada al cerro rico |12|. Esta idea ha sido eventualmente fomentada por los mismos curas, como lo atestigua el pasaje del agustino Alonso Ramos Gavilán en que presenta a Cristo como una “piedra sin pies cortada de aquel divino monte de María”.³⁹ También en México María se ha sincretizado con deidades telúricas femeninas, como Tonantzin, afinidad manifiesta en el santuario indígena de Santa María Tonantzintla, que como nuestras urnas tiene, salvando las distancias, en la ornamentación su nota saliente. En la puna jujeña, la devoción hacia la Virgen ha impulsado sus numerosas representaciones pictóricas y escultóricas durante la colonia bajo distintas advocaciones, mayormente la Inmaculada Concepción, la Dolorosa, Nuestra Señora del Rosario y de la Candelaria y el mejor indicador de su particular significación en los Andes ha sido la adopción local de algunas de estas advocaciones, como ha ocurrido en Pomata con la Virgen del Rosario o en Copacabana con la de la Candelaria, ambas con una presencia destacada en la puna. Las iglesias de la encomienda del Marquesado de Tojo estaban bajo su patrocinio: la Asunción del templo de Casabindo, Nuestra Señora de la Purificación de Cochinoca y Nuestra Señora de la Candelaria de la capilla de El Moreno.⁴⁰ Igualmente, las cofradías establecidas por indígenas o mixtas, la tenían comúnmente por patrona: la cofradía de la Candelaria en Humahuaca y en Sococha la de Guadalupe⁴¹ a más de las propias de Casabindo y Cochinoca que reiteraban la titularidad del templo.⁴²

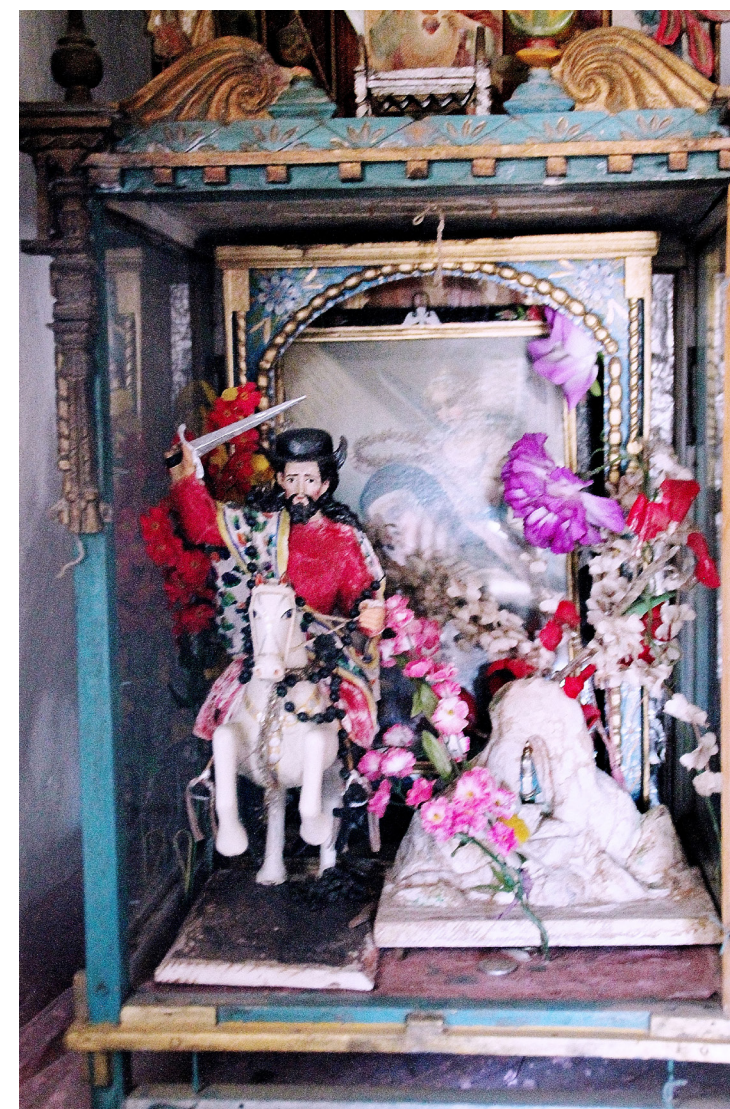
Como lo muestra Hermógenes, la devoción mariana en la puna ha pervivido y todavía las “doctrinas” que arriban a los pueblos desde sus asentamientos para las celebraciones le dedican rimas deformadas por la translación oral. Como dijimos, María es a menudo vinculada o identificada –de modo absoluto o funcional– con la deidad telúrica de los Andes, la Pachamama. Juan Antonio Carrizo ha publicado en su recopilación varias coplas en las que se explicita este hecho. La copla 4025 de su colección, por ejemplo, dice en su traducción castellana del quechua:

Pachamama susquiña⁴³
almita de oro, pollerita rosada.
Pachamamita, Santa Tierra,
Virgen, ayúdanos.

La intercambiabilidad rige igualmente para los atributos, algunos de los cuales se emplean indistintamente para una o para la otra.⁴⁴

En el siglo XX la devoción mariana se desarrolló en forma espontánea, pero alentó también la congregación de grupos dedicados a celebrar sus funciones y fiestas regularmente, al modo de cofradías informales. He hallado en 1990 en Cochinoca el cuaderno de actas de una especie de cofradía dedicada a la Virgen de Copacabana impulsada por

Higinio Guanactolay Atanacio en Ojo de Agua (Casa Colorada) desde 1941, según su colorida y burocrática declaración | 13 |. La imagen pertenecía a su madre y Guanactolay hace un largo alegato sobre su derecho hereditario a la misma, poniendo de relieve el sentido ancestral de la devoción, “fundado en su antigüedad de aquellos años de antes, abuelos de antes.” El marido de su madre, Estanislao Cayo la había hecho “retucar de nuevo de lo que era más antes, le iso un veneficio y le pasó fiesta tres años. Después la dejó abandonada a la Virgen y a su esposa”.⁴⁵ El retoque había sido hecho por Hermógenes Cayo en 1943 y pagado con la “derrama” o contribución de los devotos. La pequeña imagen | 14 |, muy rudimentaria y que no es obra de Hermógenes, fue colocada posteriormente en un nicho vidriado decorado con flores estilizadas que sin duda sí son de su factura | 15 |. Había cobrado “pesos ciento veinte mano y obra”.⁴⁶ Todo el cuaderno muestra la organización comunitaria de la devoción a María, documentada durante 25 años, desde 1950. Celebraban el día de la Candelaria y organizaban de forma regular un novenario con “cuartos” (danza ceremonial mencionada), cohetes, cirios y oraciones, como lo atestiguan las prolijas listas de aportes de Guanactolay.⁴⁷ La participación variaba según los recursos de los devotos, que en muchos casos aportaban materiales, trabajo, dinero, objetos o simplemente algunas flores para el ornamento de la Virgen. La organización de las celebraciones, con alféreces y mayordomos, remedaba la de las antiguas cofradías, cumpliendo Guanactolay el papel de síndico y como era común en las hermandades, el culto se complementaba con tareas de interés social: los devotos de la Virgen de la Candelaria de Copacabana de Ojo de Agua donaron trabajo y materiales para abrir un camino, hicieron la capilla para la imagen y luego la trasladaron a Cochinoca | 16 |, donde sumaron a la patrona original la de la localidad, Nuestra Señora del Rosario. Es indicador de la relevancia de María en la cultura local el hecho de que las dos figuras tutelares de los devotos fueran distintas advocaciones suyas. Las referencias a ella están siempre cargadas de afecto y cuidado al punto de que, como vimos, el síndico equipara el abandono de su madre por su esposo con el de la imagen. Las oraciones estaban registradas en pequeñas libretas o cuadernos donde se consignaba su finalidad: algunas estaban dedicadas especialmente al novenario, a la despedida o al “Saludo cristiano de la Virgen”.⁴⁸ Por otro lado, la adoración no impedía la heterodoxia. En la capilla de Cochinoca Higinio, que era reconocido por los vecinos como “adivino” o “brujo” tenía dos calaveras con las que, junto a su hermano, oficiaba ritos o adivinaciones que no parecen haber estado del todo ceñidas a la doctrina. Curiosamente dos cráneos similares aparecen en el documental de Prelorán en el cementerio de Cochinoca durante la boda de Hermógenes,⁴⁹ quien coloca una moneda en en uno de ellos ¿los mismos? mientras el locutor señala que “Hermógenes tiene sus propias ideas” sobre la muerte. En otra versión de la película estas ideas son explicitadas por él mismo: “algunos que han muerto de muerte casual o desgracias, quemaos o muertos por rayos, helaos por el frío de la montaña, esos son los preferidos de Dios, son almas milagrosas”.⁵⁰ La comunidad de devotos de Ojo de Agua



17. Hermógenes Cayo, Santiago, oratorio de Hermógenes Cayo, (foto del autor)

y luego de Cochinoca testimonian la importancia de la figura de María, así como la superposición de la devoción cristiana con procedimientos que indudablemente tienen su origen en la cultura local.

Los cuadernos de Higinio Guanactolay incluían algunas cuartetas en quichua dirigidas no solo a Nuestra Señora de Copacabana sino también a la Virgen del Rosario y a Nuestra Señora del Valle. A más de las tradicionales demandas cristianas de guarda contra el pecado volcadas en formas populares que evidencian la factura local reelaborando modelos españoles. La necesidad y el pedido de protección, así como algunos tópicos locales como la tristeza de la separación y las penas del camino, están casi siempre presentes. La métrica y la rima suelen adoptar licencias



18. Cirilo Maizares en su casa de Yavi Chico (foto del autor)



19. Santiago de Cirilo Maizares, Yavi Chico (foto del autor)

20. Hermógenes Cayo, Crucifixión, capilla de Higinio Guanactolay (1990) (foto del autor)



Hay señora, hay maría
consuelo del alma mía
hay maría, de los caminantes
guía hay señora⁵¹

.....
Como madre de las almas
Virgen pura cingular
Benimos de lejas tierras
Por conseguir tu piedad
.....
Ya hi llegado á buestro templo
Ha buestro piez vengo rendido
Recíbeme como á hijo suyo
ya que vos mi alma ves
.....
Hacusado de mil penas
Ha tus pies bengo rendido
En mis angustias mayores
Beniendo siempre afligido

Hermógenes es el mejor ejemplo de esta veneración y de su funcionalidad de consuelo que podría considerarse como su atributo inherente, siendo difícil separar a María del rol protector que conforma la tradición devocional local.

A más de la Virgen otros santos componen el panteón doméstico de la puna. Entre ellos el más popular es sin duda Santiago, especialmente como “Matamoros”, es decir en su representación ecuestre. Como vimos Hermógenes tenía en su oratorio una urna dedicada al santo | 17 | y aparece trabajándolo en el documental de 1967. También la libretita de Atanacio lo incluye entre sus oraciones con un conjunto de versos que han perdido en el camino su secuencia rítmica y su rima pero que denotan su origen hispánico. Están dedicados al patrono del ejército español y aunque siguen la versión oficial del apóstol como inspirador de la derrota de los moros, incluye uno de los atributos por el que fue adoptado en el mundo andino en relación con Illapa, la deidad del trueno y el relámpago: la alusión a su poder meteorológico.

Precentaste gran batalla
tan numeroso ejercito
los cien mil moros tiranos
los que fueron comprendidos
quisieron acerte presente
un instante que sucedio
de un relampago del cielo
y quedaron cien mil muertos
que se eligio | erigió | en defensa
de su santa religion, amen⁵²

También Santiago cumple en la puna un papel protector general, más allá de su especialidad equina y de su identificación con las deidades meteorológicas andinas.⁵³ La poderosa imagen ecuestre del apóstol, que como vimos estaba enmarcada por la épica medieval de la Reconquista, parece una colaboración eficaz contra las amenazas y los males y es por eso común que esté presente en los oratorios de la puna. Entre los muchos que he visto en la zona me resultó significativa de este vínculo la relación que tenía Cirilo Maizares, de Yavi Chico, con el santo |18|. Tenía un Santiago Matamoros bastante grande ataviado con un poncho azul que contrastaba con el caballo blanco colocado sobre una mesa |19| dispuesta junto a la entrada de su habitación. Cirilo dormía bajo la mirada del santo, confiado en que lo protegía durante el sueño. Solo en su rancho de adobes, conversaba por las noches con el Matamoros que representaba para él no solo cuidado sino también compañía.⁵⁴ Esta personalización del vínculo es un rasgo característico de la relación con las imágenes en la puna y no obstaculiza el extremo respeto y temor con que se las considera. He recogido testimonios de puneños que prefieren no tener un santito a su cargo por miedo a que algún descuido de su parte pueda impulsarlo a perjudicarlos: una versión actual de la antigua dualidad andina.



21. Hermógenes Cayo, *Crucifixión*, oratorio Cayo, Miraflores (foto del autor)



22. Hermógenes Cayo, *Crucifixión*, propiedad de Rufina Cayo (foto del autor)



23. Hermógenes Cayo, *Crucifixión* (atribuida), iglesia de Casabindo (foto del autor)

Ofrendas para la persuasión

Hermógenes tomaba parte y a la vez servía en este vínculo filial establecido en primer lugar con María, pero también con Jesús, con Santiago y con los demás santos, especialmente los que cumplían alguna función específica en la vida práctica y que tenía su manifestación en el tratamiento dado a las imágenes que los representaban de modo material. Esta particular expresión icónica tenía que ver con varios aspectos: la selección iconográfica, el lenguaje plástico y naturalmente las expectativas que se asignaba a las imágenes. En este contexto, resulta especialmente significativo el modo en que se las disponía, es decir, la estética ligada a la *implantación* de las imágenes.

Las esculturas que Hermógenes tallaba, como las que hacían los santeros de la puna, remitían a las tipologías y a las técnicas coloniales. Su lenguaje plástico es popular, esto es, sin los refinamientos del naturalismo barroco ni de la canónica academicista. Una representación figurativa realista de realización simple y con un cuidado relativo por la fidelidad del detalle anatómico. Talladas en cardón con cuchillos y herramientas sencillas, serán cubiertas con una imprimación o fondo blanco y luego pulidas, según la fórmula de la escultura en madera europea. Sobre esta base se aplicaban los colores. Cayo empleaba pinturas sintéticas, pero según Timoteo Figueroa, que restauró en Abrapampa algunas de sus obras, ciertos colores eran obtenidos de productos naturales: óxidos de hierro y cobre usando agua y aceite de lino o bacalao como medio sobre una especie de engobe de caolín o chamote.⁵⁵

Representaba el repertorio cristiano reducido a algunos personajes y pese a que María era su primera devoción, Cristo crucificado es quizás el tema más recurrente, seguido por María y algunos otros santos, especialmente Santiago, san Antonio y san Juan Bautista. Eran las preferencias locales ligadas a la pervivencia de la tradición andina.⁵⁶ La Crucifixión fue su tema preferido, quizás representando su propio pesar. Hay varias dispersas en la zona y son reconocibles por ciertos modos de resolver la composición y detalles de factura. Higinio Guanactolay tenía un crucificado en su capilla |20| y Hermógenes conservaba otro bastante grande y diferente del resto, de muy buena factura en la suya |21|. Rufina Cayo, una de sus hijas aficionada también al arte tiene una Crucifixión debida a su padre |22| y en la iglesia de Casabindo he registrado en 1990 una que creo podría atribuírsele |23| por la semejanza con su manera, que se aprecia igualmente en la pieza que realiza durante la filmación del documental. Su devoción mariana estaba centrada en la imagen de la Candelaria de Copacabana que presidía su capilla |24|. Es un relieve pequeño y de factura simple, de los que abundan en el arte popular de la puna y que quizás sea una obra temprana o haya pertenecido a sus padres. Está pintada por Hermógenes y colocada delante de una imagen de la Virgen de Luján. Otra representación de María destaca en su oratorio |25| y muy probablemente sea suya la Virgen del Rosario de Higinio Guanactolay |26|, colocada en su capilla en

el momento del traslado del culto de Casa Colorada a Cochinoca. Sus rostros tienen ese aire amueñado característico de las representaciones escultóricas de María en el altiplano destinadas a ser vestidas desde fines del siglo XVII y especialmente en el XVIII. También en Miraflores guardaba como dijimos un Santiago Matamoros [17] representado siguiendo la tipología iconográfica común en la zona. Hermógenes no es un escultor novedoso, ni en los temas ni en las formas, pero su obra tiene un encanto sencillo y una sensibilidad de realización que resulta tocante.

Los rasgos peculiares de sus obras radican más bien en la situación y el contexto en que se las expone, colocadas comúnmente dentro de urnas. Las de Hermógenes Cayo seguían preferentemente el modelo de los “nichos” coloniales, es decir receptáculos monovolumen formados por una estructura básica de madera en forma de paralelepípedo vertical con algunos o todos sus lados vidriados y sin despliegue lateral [27]. Estas estructuras están pintadas de varios colores que corresponden a las partes: el armazón, la puerta, los cajoncitos que disponía debajo a modo de zócalo y el ático. Sobre los planos de color pintaba comúnmente un motivo de flores y hojas muy tipificado, que hace sus urnas fácilmente reconocibles [28]. Se trata, según Timoteo Figueroa, de la pulla-pulla, una pequeña flor de la puna. Eventualmente los vidrios recibían la misma ornamentación. Hermógenes se aleja de la factura tradicional realista o a veces casi expresionista en el diseño de la ornamentación pintada [29], que estiliza hasta prácticamente abstraerse de sus referencias reales, haciendo de sus flores y hojas patrones simples, limpios y ordenados [30] según una lógica que sigue un modo de proceder típico del diseño ornamental. Son formas pequeñas, discretas y elegantes que responden bien a su gusto por la pequeña escala, en sus palabras: “esto me gusta más, esas cosas pequeñas”,⁵⁷ dice en el film mientras pinta una de sus flores en una urna. Es un trabajo minucioso realizado con detalle y que pone a la vista el cariño implícito en la factura, que es también la honra debida a la imagen. En las formas artísticas tradicionales cristianas el ornamento era la expresión de la excepcionalidad de los personajes, la metáfora de su virtud y de su poder y como ocurría en los retablos barrocos, las sencillas ornamentaciones con que Hermógenes embellece sus urnas rinden tributo a sus habitantes, a quienes están dedicadas esas labores. El uso del color en el acabado de las urnas es, como todo en su obra, armónico y sensible, distanciándose también aquí de la tradición de planos saturados y colores contrastados que caracteriza a la producción local [31].

Fuera de esta decoración pintada, las urnas de Cayo muestran un rico repertorio de elementos arquitectónicos aplicados a los elementos de la estructura, pero sobre todo dispuestos a modo de ático en la parte superior de la pieza. También aquí, como ocurría en la capilla, la influencia de la arquitectura eclesiástica es patente. “Las hermosas torres” y los arcos de la basílica de Luján que Hermógenes señala en la película y en la crónica de viaje son las que utiliza en la parte superior de muchas de sus urnas



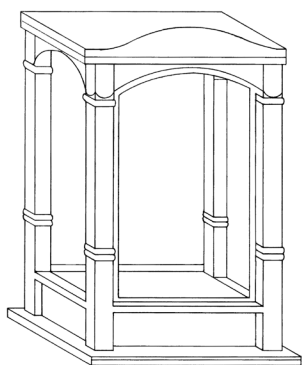
24. Ntra. Sra. de la Candelaria de Copacabana, oratorio Cayo (foto del autor)



25. Hermógenes Cayo, Virgen María, oratorio Cayo, Miraflores (foto del autor)



26. Hermógenes Cayo (atribuida), Nuestra Señora del Rosario, capilla de Higinio Guanactolay (1990) (foto del autor)



27. Esquema de urna vidriada, [arriba izq.]

28. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen de Luján, Cochinoca (foto del autor), [arriba der.]

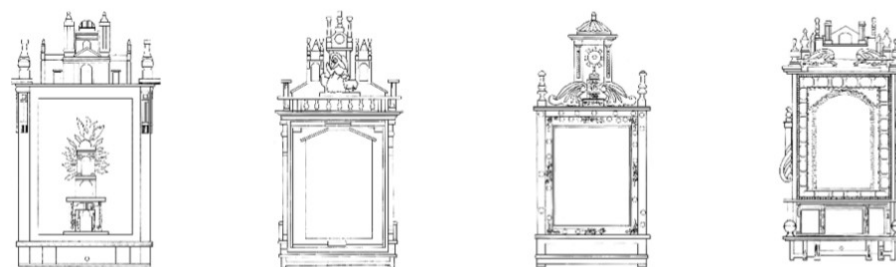
29. Piedad, con san Juan Bautista y santa Catalina, iglesia de Santa Catalina (foto del autor) [izq.]

30. Patrones ornamentales usados por Hermógenes Cayo, [der.]

31. Urnas, iglesia de Rinconada (foto del autor), [abajo izq.]

incorporando pináculos, agujas, perillones y edículos con los que remata sus piezas. Como en los retablos barrocos, el ático, remedando el cielo, solía reunir la mayor densidad ornamental. La diferencia con las urnas realizadas antes del viaje (1946) es marcada y los elementos arquitectónicos ocupan desde entonces el remate de las piezas que antes estaba comúnmente –no siempre– a cargo de arcos, formas curvas o variantes de frontones y convierten a las urnas en mini-arquitecturas muy elaboradas |32|.

Todas las urnas de Hermógenes emplean el mismo lenguaje decorativo y el mismo tipo de elementos, pero difieren en la cantidad y riqueza, seguramente en razón de los recursos invertidos y las expectativas del comitente. Algunas son relativamente sencillas, como la urna de San Ramón de Casabindo |33|, en la que solo algunas flores y hojas enlazadas por cintas de puntos adornan el vidrio y la puerta y en la que el remate es una simple forma conopial o la de la Virgen del Valle de Abrapampa |34| (1952), decorada con el mismo tipo de flores, pero rematada por un edificio eclesiástico simple, con cúpula, frontón y perillones. También la que albergaba (el pasado se debe a que desconozco su existencia actual) la Crucifixión del oratorio de Higinio Atanasio en Cochinoca |20|, firmada y datada con la frase “Decoración del año 1944”, tiene un arreglo sencillo de flores y hojas en el zócalo y acaba en un frontón rectangular con flores, volutas, perillones y un remate semicircular. Las combinaciones de flores, tallos y hojas pintadas en puertas, jambas y vidrios son de fórmula. Hallé en Tambillos una urna de Cayo de 1942 dedicada a la Virgen con el Niño |35| (una estampa del *trecento* italiano enmarcada) en la que los motivos fitomorfos son más realistas y podrían indicar un deslizamiento en su obra desde un lenguaje tradicional hacia formas más sintéticas y personales en los trabajos de los años siguientes. Las combinaciones de los áticos, una vez incorporado el gusto por las agujas góticas, los edículos y linternas, son variadas y complejas, alternando elementos arquitectónicos con pequeñas esculturas. Se halla en la iglesia de Cochinoca una urna dedicada a una medalla de la Virgen de Luján |29| que suma al repertorio corriente la imagen del Divino Pastor con sus ovejas. Las piezas que tenía Higinio Atanasio en su capilla estaban dedicadas a las dos advocaciones de María a las que rendían culto sus seguidores. La Virgen de la Candelaria de Copacabana (ahora en la iglesia de Cochinoca) |15| tiene en el ático una custodia sobre un pedestal flanqueado por las típicas aletas con volutas |36| que Cayo copia de los retablos barrocos de la zona, como el



32. Hermógenes Cayo, urnas vidriadas (dibujos del autor)

de Cochinoca o Yavi. En él resplandece el espíritu santo pintado sobre dos gradas con flores y hojas. Detrás hay un pórtico que encuadra la custodia, con columnas salomónicas en las jambas. La del Rosario |37| (ahora en posesión de su hija) y que conocí en su disposición original en el oratorio construido cuando el culto se trasladó de Ojo de Agua a Cochinoca, era más sencilla y estaba remata por un edículo coronado por una cruz.

Indudablemente las decoraciones arquitectónicas más elaboradas son las que Hermógenes conservó para sí y que estaban en 1990 en su oratorio, donde como dijimos permanecen: una dedicada a la Virgen de la Candelaria de Copacabana |38| (que tiene detrás una imagen de la Virgen de Luján, advocación potenciada por el viaje a Buenos Aires). La puerta está orlada por 26 miniaturas sencillamente pintadas que dan cuenta de la Pasión de Cristo y otros temas evangélicos separados más o menos regularmente por evangelistas en los ángulos |39|: La oración en Getsemaní, La Flagelación de Cristo, la Coronación de espinas, Cristo cargando la cruz, la Crucifixión, Evangelista, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés, la Asunción de la Virgen, la Coronación de María, Evangelista, el Entierro de Cristo, La Piedad, el Calvario, Cristo con la cruz, la Santas Mujeres, la Huída a Egipto, la Presentación en el templo, Evangelista, la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Circuncisión, Jesús entre los doctores, Evangelista. Encima se lee: “Dios te salve María, puerta feliz del cielo”. El ático tiene una rica decoración de volutas, perillones, pináculos y agujas rematadas por la imagen de Cristo y el banco tiene un mate decorado a cada lado, a modo de floreros. El conjunto es de un tamaño mayor al corriente y de una factura más compleja y cuidada. La otra urna de su capilla, dedicada a Santiago |17|, tiene elementos clásicos, molduras y dentículos, las consabidas aletas con volutas y una disposición de edículos con columnas torsas, frontones y pequeñas linternas con agujas. Ambas piezas se distinguen en el conjunto de la producción de Cayo por su rica elaboración.

La forma más común de las urnas domésticas tradicionales, era la de un compartimiento cerrado, con puertas rebatibles. Si bien Hermógenes realizaba piezas de este tipo, como por ejemplo la que se halla en la iglesia de Cochinoca y contenía un san Antonio que ha sido robado recientemente |40|, prefería las vidriadas, que disponían de un espacio interior relativamente amplio y visible desde todos sus lados. Este tipo de diseño favorecía o más bien, hacía ostensible los agregados que rodeaban y muchas veces cubrían las imágenes, un complemento prácticamente infaltable que pone de relieve el carácter del vínculo establecido con ellas. Estos elementos cumplían diferentes funciones, la primera, proporcionar un entorno ornamental –bien que caótico– a la imagen por medio de los colores y las formas variadas de las telas, cintas y flores, el adorno preferido, pero también podían representar personajes o símbolos cristianos, como sucedía con las estampitas, crucifijos y rosarios o emblemas patrios como ocurría con las banderas, estandartes, insignias, medallas o escudos, también frecuentes. Finalmente, el interés particular del devoto en las pequeñas esculturas de ganado, los pedazos



33. Hermógenes Cayo, urna de san Ramón, iglesia de Casabindo (foto del autor), [arriba izq.]

34. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen del Valle, Abrapampa (foto del autor), [arriba der.]

35. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen con el Niño, Tambillos (foto del autor), [izq.]

36. Urna de la Candelaria de Copacabana, detalle del ático (foto del autor), [der.]

37. Urna de la Virgen del Rosario (a la izquierda), oratorio Higinio Atanacio, Cochinoca (foto del autor), [abajo der.]

de tejidos, el dinero y las monedas incorporadas al arreglo, también infaltables. Era al mismo tiempo un procedimiento para calificar y enriquecer el entorno y una ofrenda que reunía expectativas cifradas. Las flores de papel particularmente, con vivos colores son abundantes y dan un carácter alegre y llamativo a las urnas, bien que a menudo sepultan la imagen que desaparece entre los aditamentos. La venerada Virgen de la Candelaria de Copacabana |41| del síndico Guanactolay está oculta tras los adornos en su pequeña urna original –una cajita–, la que a su vez ha sido colocada dentro de la que hiciera Hermógenes, repleta de otras imágenes, flores, adornos y estampitas. Ya que la caja es muy sencilla, el procedimiento parece querer respetar el contexto primitivo de la imagen a la vez que proporcionarle un entorno más atractivo y espacioso. Levantando las flores que la cubren se puede ver el pequeño relieve |14|, de una modestia plástica y un tamaño que resultan difíciles de conjugar con la significación devocional que Guanactolay consiguió infundirle predicando hiperbólicamente su adoración “por sus milagros portentosos por el mundo entero”.⁵⁸ El edículo está dividido por una plataforma sostenida por imitación de columnas torsas sobre la que está la Virgen, con un toro y una pieza de orfebrería a sus pies, mientras que en la parte de abajo los santos Juanes, también con ganado a sus pies, flanquean a una santa. Delante de la urna –pero dentro de la de Cayo– hay aún una pequeña escultura de la Virgen de Luján delante de un billete viejo y estampitas de la Virgen del Rosario, santa Rita y el Niño Jesús completan la puesta. El amontonamiento de personajes, animales,



38. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen de la Candelaria de Copacabana, oratorio Cayo (foto del autor), [izq.]

39. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen de la Candelaria de Copacabana, escenas evangélicas, [der.]

flores, objetos y estampas muestra un modo de ordenamiento (al fin lo es) que dista radicalmente de los programas iconográficos corrientes, tal como los presentan los retablos, guiados por algún tipo de historia o espacio conceptual a desarrollar. Aquí no parece haber intención alguna de lectura relacional y menos de demostración, sino más bien la intención de que los distintos personajes honrados en una sintaxis en cierto modo politeísta, refuerzan el cumplimiento de la demanda. Toda la urna, hasta el ático, ha



40. Hermógenes Cayo, urna, iglesia de Cochinoca (foto del autor), [arriba izq.]

41. Interior de la urna de la Virgen de la Candelaria de Copacabana de Higinio Atanacio, iglesia de Cochinoca (foto del autor), [der.]

42. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen de la Candelaria de Copacabana de Higinio Atanacio, iglesia de Cochinoca (foto del autor), [abajo izq.]

sido envuelta en gasas, flores coloridas y banderas, dando la impresión de un objeto misterioso y sagrado |42|. El arreglo es un poco distinto y ha magnificado el que Higinio había dispuesto en su capilla, tal como lo registré en 1990 |15|. Era menos abrumador, pero conceptualmente análogo. El mismo criterio regía las otras urnas del adivino que no he podido ver ahora, pero de las que conservo los registros antiguos: la de Nuestra Señora del Rosario |26 y 37| y la de la Crucifixión |20|. El procedimiento de “sepultar” las imágenes es corriente, como lo muestran, entre incontables ejemplos, el Santiago Matamoros de Casabindo |43|, la pequeña urna dedicada a san Juan Bautista, de Cochinoca |44|, o el desplegado de los objetos hallados en una urna de Rinconada |45|. Hay urnas en las que, habiendo desaparecido el santo, se conservan sus tributos.

Como vemos, María es el punto central de la iconografía de la puna. A las advocaciones de la Candelaria-Copacabana y del Rosario, las más familiares, se suman a menudo la de la Virgen de Luján y la del Valle. Las imágenes de Luján fueron adoptadas por Hermógenes en su Malón de la Patria, asegurando el mismo en el diario del viaje que había comprado una



43. Santiago, iglesia de Casabindo, (foto del autor)



44. Urna de san Juan Bautista, iglesia de Cochinoca, (foto del autor)



45. Objetos pertenecientes a una urna sin imagen, Rinconada (foto del autor)

pieza y que lo acompañaba junto a su madre de la Candelaria: “Salí a la vusca de la Virgen de Luján para traerme y la conseguí en la santería del Santuario de Luján y me la compré con todas sus historias para conservar en mi oratorio de Miraflores de la Candelaria cuando me regrese”.⁵⁹ Esta imagen es con toda seguridad la que se halla actualmente en el templo de Cochinoca con el nombre de “La Malonera” | 46 |, justamente porque fue parte de esta jornada a Buenos Aires. Es una imagen comercial, como lo atestigua Hermógenes y curiosamente, está en una urna que no creo de su factura.

Resumiendo lo dicho, las obras de Hermógenes Cayo magnifican con su decoración pictórica y arquitectónica las condiciones de exhibición de las imágenes pero especialmente, ponen a la vista la abundancia de las ofrendas modernas con que los habitantes de la puna buscaban complacer y ganar la voluntad de sus protectores, según el modo renovado de la fórmula atávica. La ofrenda tenía un papel central en el ritual andino. Cieza de León, Betanzos, Cobo, Xerez y Arriaga, entre otros, resaltan las joyas, tejidos y vajillas que servían de aditamento a las huacas. Cuenta por ejemplo Arriaga que Huari Huaca y sus dos hermanos tenían en su enterramiento al pie de una cruz en el pueblo de Quichumarca “cuarenta y siete conopas (pequeñas deidades domésticas) y entre los sacrificios pedacitos de plata y una trompera de cobre con su brocal de plata y tres piedras besoares grandes”. Las crónicas abundan en estas descripciones que señalan claramente la importancia de la ceremonia ofrendática, así como la heterogeneidad de los objetos ofrecidos y el carácter enterratorio que solían tener.⁶⁰ La importancia de Hermógenes como santero en el conjunto de la producción puneña del siglo XX no se debió exclusivamente a su labor como imaginero, o escultor de santos, sino también a la provisión de nuevos espacios en los que los devotos pudiesen brindarles sus dones poniéndolos a la vista en el contexto de una delicada ornamentación. En esta puesta en escena su sentido ornamental se expande y desarrolla motivos propios, empezando por el diseño de las mismas urnas. Contrariamente a las tipologías de cajas cerradas con puertas rebatibles sus urnas de nicho único ofrecen un ámbito más amplio y transparente. Estos nichos son en primer lugar el receptáculo de las imágenes, pero también de los numerosos aditamentos que las rodean, las envuelven y las cubren y que forman parte indivisa con el culto mismo. Es un rasgo propio de su producción el que el receptáculo reciba una atención particular convirtiendo al conjunto en un objeto indiviso. Sus urnas son verdaderos *expositorios ofrendáticos* construidos con gusto por el detalle. Por otra parte la elaboración del nicho contempla, fuera de sus rasgos estructurales, dos aspectos complementarios: el desarrollo del coronamiento, mediante formas tomadas de la arquitectura, y la pintura ornamental. El primero es el desarrollo de mini-arquitecturas en lugar de los frontones y la composición de los órdenes. La propuesta de Hermógenes agrega en el remate elementos que constituyen un discurso

prácticamente autónomo que realza el carácter arquitectónico de las piezas.

En cuanto a la pintura ornamental utiliza también una manera propia. Las urnas tradicionales estaban pintadas con planos de colores intensos y saturados sobre los que se disponían puntos, formas geométricas y sobre todo tallos y flores de origen y estilos diversos pero que, con mayor o menor habilidad de ejecución, tendían a un modo de representación más o menos realista | 47 |. Hermógenes introduce un cambio en esto al establecer un acotado repertorio muy codificado de ornamentaciones ideadas con un verdadero criterio decorativo, esto es, recapitulando la materialidad del objeto en una breve estructura autónoma, aplicando un principio básico del arte decorativo que consiste en reproducir una especie de sublimación de lo real en una estructura sintética que mantiene cierta referencialidad al mismo tiempo que puede articular formas simples unitarias constituyendo conjuntos o desarrollos lineales continuos más o menos homogéneos.⁶¹



46. Virgen de Luján, La Malonera, iglesia de Cochinoca (foto del autor)



47. Urna dedicada a la Virgen, iglesia de Santa Catalina (foto del autor)

En la concepción puneña santos y ofrendas constituyen una unidad indisoluble dirigida a remover la regla implícita que gobierna el culto: dar para obtener la benevolencia de quienes rigen la vida y la naturaleza. Hermógenes concibió la materialización de esta dinámica mediante la confección de imágenes y de ámbitos para contenerlas de un modo comprometido con su pasión religiosa y sintiéndose destinado, dedicó sus trabajos a embellecer esos pequeños reductos de otro mundo en el que tal vez se pudiera superar el desamparo o hacerlo más llevadero mediante la colaboración de quienes –a diferencia suya– parecían tenerlo y poderlo todo. La ofrenda, ahora visible, es una llave.

No querría dejar dudas sobre la sinceridad religiosa de Hermógenes Cayo. Su cristianismo es ferviente y de hecho oficiaba en el antiguo cargo de “animador” o asistente laico del cura que fue común desde la colonia y lo es aún en los sitios retirados: “reemplaza al sacerdote en los oficios, descifra las

escrituras, bautiza, reza ante los moribundos”, se señala en su documental.⁶² Su devoción mariana está igualmente fuera de toda cuestión. Sin embargo, tanto el modo de sumisión y respeto sacrosanto a las imágenes, como las expectativas que estas despertaban estaban impregnadas por las formas propias de su cultura, que era la andina, hecho que fue común en toda la región y que permitió, bien que con rasgos peculiares y heterodoxos, la internalización de un cristianismo andinizado desde épocas tempranas. Su visita a los cráneos del cementerio o sus definiciones acerca del carácter milagroso de las muertes accidentales son rastros manifiestos de estas creencias propias.

Cuando el obispo Abad Illana produjo el informe de su visita en 1768, señaló que los indios de la puna “aunque todavía conservan algunas supersticiones, en que creo incurren más de ignorancia que de malicia, son no obstante muy buenos cristianos y muy devotos”.⁶³ Esta ambigüedad, que en realidad no es tal, si se la ve desde la perspectiva de la flexible religiosidad andina, había sido notada ya tempranamente por autores como Arriaga o Acosta y parece estar detrás de la incorporación de María, Jesús y los santos cristianos a modos de culto que conservan patrones americanos, rastros de una sacralidad antigua que tanto una mentalidad poco proclive a los cambios como la pervivencia de las circunstancias objetivas de vida, han hecho perdurar trasmutada en renovadas formas materiales que tuvieron en Hermógenes un tardío y sincero cultor.



48. Hermógenes Cayo, urna de san Antonio, iglesia de Casabindo (foto del autor)



49. Hermógenes Cayo, urna de la Virgen María, iglesia de Casabindo (foto del autor)

Notas

* Instituto de Teoría e Historia del arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ El arqueólogo sueco publicó en Estocolmo en 1916 (Bonniers Förslag), luego de una campaña por la zona, un libro que aún vale la pena leer, al que llamó “*En förgången värld*” que debe traducirse como “Un mundo ido” o “pasado”,

pero que el traductor al castellano (Universidad Nacional de Tucumán, 1957), con sentido poético y quizás para darle un carácter menos acabado a la acción, tradujo como “Un mundo que se va”.

² Agradezco a la dra. Alicia Fernández Distel las fotos que publico y a Rufina Cayo el registro de la pintura.

³ Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy, Inventario de Casabindo, 1798-1799, 8.

⁴ Históricas Digital, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, p. 41. (<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/conciliosindex.html>), Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982, ps. 218 y 220.

⁵ Carrizo, Juan Alfonso, 1935, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, ps. XXIX-XXX.

⁶ Kush, Rodolfo, *América profunda*, Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 34.

⁷ Arriaga, Pablo de, *Extirpación de la idolatría del Perú*, Buenos Aires, 1910 (1621), p. 58.

⁸ Boman, Eric, *Antiquités de la région andine de la Argentine et du désert d'Atacama*, París, 1908, p. 521.

⁹ Concilio de Trento, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Sección XXV, Madrid, Imprenta Real, segunda edición, 1795, p. 476.

¹⁰ Entre otros, ver Pizarro, Pedro, *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*, Madrid, 1965 (1571), p. 198, Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Marcos Jiménez de la Espada, 1890 (1653), t. I, p. 341.

¹¹ Rutledge, Ian, “La rebelión de los campesinos indígenas de las tierras altas del norte argentino, 1872-75”, en Isla Alejandro, *Sociedad y articulación en las tierras altas jujeñas*, Buenos Aires, MLAL, 1992, p. 242.

¹² *Ibidem*, pp. 246-249. Rutledge señala el hecho de que esta cruenta revuelta ha permanecido prácticamente ignorada por la historiografía histórica argentina.

¹³ González, Ricardo, “Tradición y cambio en la estética andina. Huacas y dioses en las crónicas del Perú”, en Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Buenos Aires, Instituto Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

¹⁴ González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*, Buenos Aires, Espigas-Fundación Telefónica-FIAAR, 2013, pp. 170-171.

¹⁵ Arriaga, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Kush, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ González, Ricardo, “Imágenes y poder en el mundo andino”, en *Arte y Poder, Memorias de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.

¹⁸ Prelorán, Jorge, *Hermógenes Cayo* (documental), Fondo Nacional de las Artes, 1967, minuto 1.42. <https://www.youtube.com/watch?v=fRUHZBZ-BIQ>

¹⁹ *Ibidem*, minuto 13.13.

²⁰ Especie de sémola espesa de harina de maíz.

²¹ *Ibidem*, minuto 3.25.

²² *Ibidem*, minutos 6.30 y 14.35.

²³ *Ibidem*, minuto 15.17.

²⁴ *Ibidem*, minuto, 19.20.

- ²⁵ *Ibidem*, minuto 4.25.
- ²⁶ Kush, *op. cit.*, p.90.
- ²⁷ La danza tiene una coreografía basada en pares de danzantes que sostienen medio cordero entre ellos que es trozado en cuartos delante de la imagen, seguidos por toros y caballeros.
- ²⁸ Prelorán, *op. cit.*, minuto 44.
- ²⁹ Cayo, Hermógenes, *Diario de viaje de Hermógenes Cayo. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, Buenos Aires, Museo de Arte Popular José Hernández, 2012 (1946), p. 42.
- ³⁰ Pese a que la presentación en Buenos Aires no dio resultados inmediatos y los peticionantes fueron devueltos intempestivamente, las tierras, o al menos algunas de ellas, les fueron otorgadas dos años más tarde.
- ³¹ Prelorán, *op. cit.* minuto 26.08.
- ³² La escritura de HC no es demasiado precisa en reglas de concordancia o puntuación. Prescindiré del “sic” dejando las palabras tal como él las escribiera, lo que no presenta problema alguno de comprensión.
- ³³ Cayo, *op. cit.*, p. 14.
- ³⁴ Cayo, *op. cit.*, p.15.
- ³⁵ Cayo, *op. cit.*, p. 18.
- ³⁶ Prelorán, *op. cit.*, minuto 22.10.
- ³⁷ Prelorán, *op. cit.*, minuto 27.30.
- ³⁸ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert, 2008 (1980), p. 17.
- ³⁹ Ramos Gavilán, Alonso *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Bolivia, La Paz, Academia Boliviana de la Historia, 1976 (1621), ps. 154-155.
- ⁴⁰ Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy, Inventario de Casabindo, 1798-1799, fl. 19 ss.
- ⁴¹ Vergara, Miguel Ángel, *Estudios sobre historia eclesiástica de Jujuy*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1942, p. 146.
- ⁴² Sobre el tema puede verse mi trabajo “Cofradías indígenas en la Puna de Jujuy”, en Aguirre, Ana Cecilia; Ábalo, Esteban (coordinadores), *Representaciones sobre historia y religiosidad. Deshaciendo fronteras*, Colección “Universidad” N° 39, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2014.
- ⁴³ De Susques.
- ⁴⁴ Carrizo, Juan Alfonso, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1935, p. 523.
- ⁴⁵ Atanacio, Higinio, Cuaderno del culto de Nuestra Señora de la Candelaria de Copacabana, inédito, 1950 y v.v.f.f., p. 2. Para la ortografía vale lo señalado para la escritura de Hermógenes Cayo.
- ⁴⁶ Atanacio, *op. cit.*, 8-9.
- ⁴⁷ Atanacio, *op. cit.*, *passim*.
- ⁴⁸ Atanacio, Higinio, Libreta de Oraciones a Nuestra Señora de la Candelaria de Copacabana, inédito, 1950.
- ⁴⁹ Prelorán, *op. cit.* minuto 57.34.
- ⁵⁰ Prelorán, *op. cit.*, versión corta, minuto 48 (<https://www.youtube.com/watch?v=HD0kIvnwOV0>)
- ⁵¹ Se respeta la graña original en todas las transcripciones.
- ⁵² Atanacio, Higinio, Libreta, *op. cit.*

- ⁵³ Gisbert, Teresa, *op. cit.*, p. 28.
- ⁵⁴ Entrevista realizada en Yavi Chico en 1990.
- ⁵⁵ Entrevista personal con el sr. Figueroa.
- ⁵⁶ Ver González, *op. cit.* 2003, 165 ss.
- ⁵⁷ Prelorán, *op. cit.* minuto 5.
- ⁵⁸ Atanacio, *op. cit.*, 60.
- ⁵⁹ Cayo, *op. cit.*, p. 43.
- ⁶⁰ Arriaga, *op. cit.*, p. 56. Ver otras referencias en González, *op. cit.* (1996), p. 99.
- ⁶¹ Es conocida la tarea de los diseñadores ingleses del siglo XIX en esta dirección, así como la crítica a la ornamentación naturalista del academicismo.
- ⁶² Prelorán, *op. cit.* minuto 29.25.
- ⁶³ Larrouy, Antonio, *Documentos del Archivo de Indias para la historia del Tucumán*, Buenos Aires, 1923, T. 2, p. 315.



50. Hermógenes Cayo, urna con estampa de María, iglesia de Casabindo (foto del autor), [arriba izq.]

51. Hermógenes Cayo, decoración urna de san Antonio (no la urna) iglesia de Cochinoca (foto del autor), [arriba der.]

52. Hermógenes Cayo, *Crucifixión* (atribuido), Museo de Cochinoca (foto del autor), [abajo izq.]

Javier Campo* / Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán)

Hermógenes Cayo es el mejor botón de muestra del cine de Prelorán, revela mucho pero no explica nada, es muy conmovedora sin una lágrima, y es muy decidora con pocas palabras.
Eduardo Galeano¹

Todo texto sobre Jorge Prelorán menciona, en un lugar privilegiado, a *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1969). Desde las críticas de prensa a los artículos de investigación, desde Argentina al mundo. La misma importancia que el film tuvo para su director desde las primeras proyecciones: en la Muestra de sus films realizada en la sala Casacuberta del Teatro San Martín en noviembre de 1969 *Hermógenes Cayo* (HC) fue programada para inaugurarla y proyectada, nuevamente, para concluir la. En una carta a su amigo, colega y asistente Lorenzo Kelly le escribía, luego de haber ido a un congreso de antropología que “por fin sé quien soy y donde estoy [...] *Hermógenes* es considerada una de las mejores películas de este tipo en el mundo”.² El film fue su llave de entrada en el mundo del cine etnográfico, en donde se lo mencionó durante mucho tiempo como representante de América Latina en los foros de exhibición y discusión de este tipo de cine.

Propongo aquí tanto un estudio del film como una exploración por las circunstancias de su circulación y un repaso de la experiencia de nuevo montaje del film en inglés como *Imaginerio* (1970). El bienio 1968-1970 fue muy prolífico para Prelorán, de su participación en el *Colloquium on Ethnographic Film*, realizado en la University of California at Los Angeles (UCLA) en abril de 1968 a la finalización de una nueva versión de *Hermógenes Cayo* en inglés, de la mano de Robert Gardner. Marca su ingreso definitivo en el terreno de los cineastas etnográficos más reconocidos. Su vínculo con Gardner, Tim Asch, Jean Rouch, Colin Young y David MacDougall, entre muchos otros, comenzó por esos años. En este texto serán utilizados sus papeles personales, correspondencia y notas de prensa que forman parte del Archivo Prelorán del Human Studies Film Archives del Smithsonian Institution de Washington (Estados Unidos), lugar adonde el cineasta donó tanto sus films como documentos (de todo tipo, desde facturas de revelado hasta fotografías de rodaje).³ No es mi intención agotar todas las posibilidades de análisis que nos presenta *Hermógenes Cayo* y todos los elementos que rodearon y hoy remiten a aquel film, que ya he analizado en otros artículos.⁴

Hacia una nueva forma

Jorge Prelorán fue un cineasta argentino que produjo más de sesenta filmes etnográficos. Muchos fueron realizados entre 1960 y 1970, en el marco del *Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas*, programa dirigido por Augusto Raúl Cortazar y financiado por la Universidad

Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes. Otros cortometrajes del realizador fueron fomentados por la Universidad Nacional de Córdoba y por la University of California en Los Ángeles (UCLA, Estados Unidos). Prelorán murió en 2009 en Los Ángeles, donde trabajó durante sus últimos 35 años de vida. Su trabajo fue valorado por su extensión temporal y filmográfica.

En Miraflores de la Candelaria (Jujuy) Jorge Prelorán registró las actividades cotidianas de Hermógenes Cayo y su familia. El cuidado de las ovejas, la realización de crucifijos o la interpretación del armonio dan cuenta del ritmo en el cual viven los habitantes de este paraje alejado de las grandes capitales. El protagonista brinda su relato para acompañar las diversas secuencias, describiendo, opinando o creando poéticamente una narración rica, doblada por Anastasio Quiroga. La documentación de la cultura del norte argentino es el objetivo de Prelorán, una familia puede, tal como él lo decía, resumirnos una civilización entera. Rescatar las costumbres en desaparición, retratar a los sujetos marginados del cine son las premisas de *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*.

Hermógenes Cayo es un hombre de fe. Odia los vicios, que se desatan en período de carnaval, al que también odia. Es un “santero”, tal como él explica. Se dedica a tallar figuras y retablos religiosos. Jorge Prelorán documentó sus prácticas y registró sus conductas cotidianas en su primer etnobiografía. Tal como él decía estas se centran en la historia de vida de un individuo a través del cual se intenta conocer no sólo su realidad personal, sino la cultura en la que está enraizada.

Prelorán pone en práctica una observación participante por un tiempo prolongado que, en algunos casos, superó un año de trabajo. Esa característica es una de las que asemejan su trabajo con el de Robert Flaherty: el tiempo de relación resulta fundamental para la realización de sus etnobiografías. Por otra parte, el registro de las actividades de los hombres en un medio natural hostil es otro factor que recorre tanto la filmografía de Prelorán como la del documentalista norteamericano. “Es la zona más brava del Altiplano ésta”, dice Hermógenes Cayo para caracterizar la región en donde vive. Si bien para el argentino su cine “opera a la inversa” que el cine antropológico, porque no documenta culturas para generalizar sobre lo que está en vías de extinción, de cierta manera su cine sirve para registrar lo marginal que, por su condición misma, se encuentra en riesgo. Las representaciones cultivadas en sus etnobiografías de personajes salientes de las comunidades de distintos puntos del país pueden generalizarse a todos los sujetos en similares condiciones espaciales y materiales (tal como sucede con los films de Flaherty).

De la buena relación entre el director y su protagonista se concretó el casamiento de Cayo. El invitó a Prelorán para que registre el suceso, con bombos, desfile y fuegos de artificio incluidos. Sin participación del cineasta en imagen (era su propio *cameramen*, trabajaba en soledad) se registran así todos los acontecimientos sin interceder en el desarrollo de los mismos. Imágenes despojadas, austeras, nos relatan los espacios, personajes y costumbres en las que estos habitantes de la Puna jujeña viven. Dice Cayo: “El hombre



Rodaje de *Hermógenes Cayo*. Circa 1966



Rodaje de *Hermógenes Cayo*. Circa 1966



Familia de Hermógenes Cayo.

común, el obispo, el Papa, el Rey son todos iguales ante la muerte. Pero hay diferencias...” Murió a los 60 años de una pulmonía. “Lo enterramos, y nada más...”, dice su viuda para finalizar el film.

“Antes filmaba fiestas, toda la gente eran rostros. No era gente”, decía Prelorán pocos meses después de haber finalizado el montaje de *Hermógenes Cayo*.⁵ Se refería a los demás films del *Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas* que, bajo la dirección de Augusto Raúl Cortazar, Prelorán acopió como único realizador. En el marco de ese programa realizado en un convenio entre la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes se produjeron *Trapiches caseros* (1965), *Feria en Simoca* (1965), *Casabindo* (1966), *La Quebrada de Purmamarca* (1966), *El Tincunaco* (1967), *Salta y su fiesta grande* (1967), *Un tejedor de Tilcara* (1967), *Artesanías santiagueñas* (1968) e *Iruya* (1968), entre otros cortometrajes. Films en los que, como Prelorán decía, había rostros, sujetos colectivos, pero no una exploración de identidades individuales. *HC* fue parte de dicho programa, pero segundos después de haber terminado de pegar el último fotograma, el cineasta se convenció de haber encontrado una nueva forma. “*HC* es una cosa extraña, por eso me gustaría seguir haciendo este tipo de trabajo”, decía aún antes de denominarla como su primera “etnobiografía”.⁶ Y aún luego de haber estrenado *Araucanos de Ruca Choroy* (1971) y *Cochengo Miranda* (1974), seguía rescatando el valor excepcional del film dedicado al santero más reconocido de la puna: “*HC* es la primera de interés especial. Hermógenes toma total posesión del film en el que yo no impongo ideología”.⁷

En las entrevistas que dio a comienzos de los setenta sobre su experiencia con *Hermógenes* se encargó de remarcar que el film fue adquiriendo la forma que su protagonista le quiso imprimir. Dado que “*HC* no es un film educacional, sino el retrato de un hombre [...] Tanto el film como la muerte de Hermógenes tuvo un impacto emocional en mí”.⁸ Por otra parte, Prelorán generó un vínculo fuerte con Cayo y su familia. En 1972 regresó a ese paraje de Miraflores de la Candelaria a visitar a la viuda de Hermógenes y “me encontré cosas feas...” escribía a Alan Lomax, haciendo referencia a la pobreza extrema que sufría la familia Cayo, aún luego de haber vendido las obras del padre de familia.⁹ Por otra parte, en sendas cartas a Tim Asch, Colin Young, Robert Gardner y Alan Lomax (baluartes del cine etnográfico los primeros, folklórologo-musicólogo, el último), por ejemplo, repetía que no debían considerar “didáctico” sobre la vida de un personaje de la Puna jujeña a *HC*, sino un documento de profundidad humana. Prelorán siempre destacó no estar muy interesado en el rótulo de film etnográfico, aunque secretamente le comentaba a sus amigos, como Kelly, que ese era su terreno de acción. Cuando Howard Suber le señala que algunos le imputan que *HC* no es un film etnográfico, él responde que “nunca quise hacer eso”. Lo que buscó fue “captar su alma”.¹⁰

Las etnobiografías han sido las obras más vistas y reconocidas de la filmografía de Prelorán. Son las más complejas y las que le llevaron más tiempo de realización y esfuerzo reflexivo. Debido a ello constituyen

el conjunto de films por el cual se destaca el aporte de este realizador al campo del cine etnográfico. Como en los otros tipos de films, aquí también hay marcadas diferencias entre cada una de las obras, en su mayoría largometrajes. Naturalmente, y como se viene diciendo, *Hermógenes Cayo* (1969) fue la primera etnobiografía y aquella que marcó el canon. Respetado profundamente en las sucedáneas *Damacio Caitruz* (1971, existe una versión con el nombre *Araucanos de Ruca Choroy*), *Cochengo Miranda* (1974) y *Los hijos de Zerda* (*Zerda's Children*, 1978). Pero también es posible incluir en este grupo a biografías más focalizadas en los oficios y labores profesionales de los protagonistas, como *Luther Metke at 94* (1979), film nominado al Oscar y codirigido por Steve Raymen, *Castelao, biografía de un ilustre gallego* (1980) y *Héctor Di Mauro*, titiritero (1980). La última etnobiografía fue una de las más interesantes y complejas por su contenido etnográfico reflexivo: *Zulay frente al siglo XXI* (1989, codirigida por Mabel Prelorán y Zulay Saravino).

Tal como le comentó a Suber en la entrevista publicada en *Film Comment*, Prelorán visitó a Hermógenes y su familia durante seis meses.¹¹ Período en el cual “Hermógenes, sin saberlo, estructuró su propio film”, a través de la forma que adquiriría, por ejemplo, su casamiento.¹² Casamiento que las crónicas y la palabra de Prelorán indican que se fue gestando en las mismas conversaciones, porque Hermógenes no había programado con antelación la que será una de las partes más importantes del film.¹³ “HC se hizo sola –dirá Prelorán en una entrevista–, sin que yo me diera cuenta. Filmando y filmando. Aunque tenía algunas ideas...”.¹⁴ Como si el film se hubiese cohesionado como por arte de una química especial entre el personaje y el encuentro con el cineasta, sin que éste se pusiese en el lugar del “autor”.

Hermógenes Cayo no focaliza en la miseria, sino en las dificultades de la vida en un lugar desértico y aislado como la puna jujeña. La pregunta que se hace el cronista de *Análisis* es común a las notas que sobre el film escriben otros: “¿Dónde encontrar un ser universal de características más cercanas al origen de la naturaleza? En Miraflores de la Candelaria”.¹⁵ La mecanización del proceso aún no había llegado a ese paraje de la Puna. Lo cual se hace evidente cuando se describen los juegos de los niños mientras la cámara de Prelorán recorre los juguetes y movimientos de los hijos de Hermógenes, son autos, pilas, muñecas, juguetes de metal y plástico. “Los changos ya juegan de otra manera. Claro, han conocido el pueblo”, reflexiona Hermógenes.

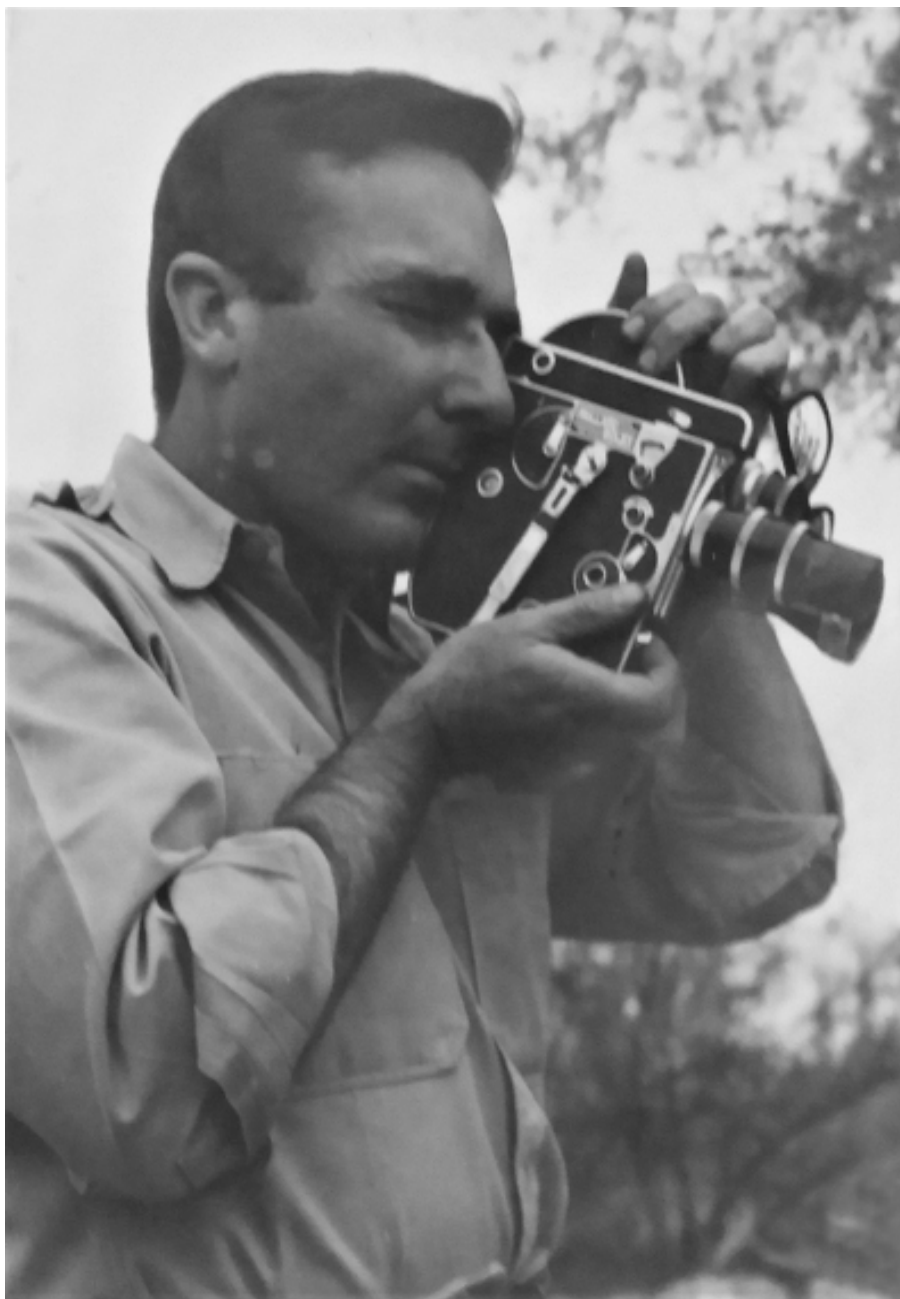
Uno de los motivos de *Hermógenes Cayo* es que el protagonista se exprese sobre su oficio artístico. “Esto es lo que a mí me gusta, esta cosa pequeñita que ya no se hace”, dice mientras se monta su trabajo en un relicario. “Cuestión de cosas religiosas. Afición mía nomás”. Conocemos sus obras (como el armonio que ensambló él mismo) porque Prelorán las registra con su cámara, pero la voz de Hermógenes poco dice del arte. Es más, no usa nunca ese término para referirse a su oficio. Y se lamenta porque “hay que trabajar los cristos, pero siempre de cardón. Lindo juera trabajar en madera dura. Quebracho... Así aguanta más la obra”.

Entre etnobiografías

Sin dudas el film de Prelorán que más ata su relato a la descripción del contexto histórico mundial es *Castelao, biografía de un ilustre gallego* (1980). Si bien ninguna otra etnobiografía de Prelorán puede compararse con el film sobre Castelao, en el sentido de la impronta histórico política del contexto social, hay alusiones a eventos problemáticos en algunos films. Una secuencia de *Damacio Caitruz*, que está en el comienzo de la primera versión del film denominada *Araucanos de Ruca Choroy*, relata sobre los eventos de la denominada Conquista al desierto. La abuela de Damacio había nacido en Azul y le contó que “los españoles avanzaron matando”, cuando la voz de Prelorán aclara que “Don Damacio no podía creer que fueran argentinos quienes habían tratado de eliminarlos” (esta inclusión no está en aquella primera versión del film). Con fotos de los militares e indígenas esclavas Damacio cuenta que “mi mamá se salvó su vida huyendo y vinieron a Neuquén y yo nací aquí”. Otro de los acontecimientos más importantes para la historia de los pueblos originarios está en *Hermógenes Cayo*. Se trata de una extensa secuencia en la que el protagonista comenta que es “devoto de la Virgen Santísima desde que fuí a reclamar la tierra de nuestros ancestros a la Capital” y describe al Malón de la Paz de 1946 con el montaje de las fotos tomadas por Grete Stern.

En *Damacio Caitruz* se resalta el valor de las machis mujeres para la comunidad. De hecho el film comienza con el testimonio de Prelorán quien en primera persona relata sobre su encuentro con Damacio, que le contó que estaba predestinado por una machi, la cual dijo “que iban a llegar huincas a indagar y aconsejó que diese la información pedida sobre la comunidad”. Petición satisfecha en una de las secuencias más extensas del film, en la que se acompaña el traslado de un cajón con cámara al hombro y se registra la procesión y ceremonia fúnebre mapuche. “Cuando hay que morir hay que morir. Se llamaba Margarita. Una gran pena para toda Ruca Choroy”, dice Damacio. La congoja de los asistentes fue capturada por Prelorán, a quien se le permitió registrar la apertura del cajón donde se ve claramente a la muerta mientras se le colocan las ofrendas a su lado. Dando cuenta del valor de esta machi Damacio concluye que “cuando se muere el cuerpo al sepulcro y el alma sale a andar”. En *Araucanos de Ruca Choroy* la ceremonia se presenta más triste y transcurre más solemnemente, dado que no cuenta con la voz over explicativa del director.¹⁶

Pero será en *Hermógenes Cayo* cuando el curso de la ceremonia involucre directamente al protagonista, se trata de su casamiento. “He de regularizar mi vida”, dice Hermógenes, “hemos decidido casarse, debemos preparar todo lo que necesitamos”. Para ello va a Abra Pampa, caminando seis leguas, a comprar anillos y telas para los trajes porque “para casarse hay que andar chulo, es una vez en la vida. El 2 de febrero es la fiesta de la virgen de la Candelaria y yo aprovecho para casarme”. El día comienza bien temprano, con Hermógenes batiendo el parche del bombo para convocar a los promesantes desde el alba. La procesión sale, se tiran fuegos de artificio,



Jorge Prelorán durante el rodaje.

se atraviesan leguas de campo hasta llegar a la iglesia. En el interior de la misma firma el compromiso mientras ambos dan el “quiero” y ponen los anillos. Se le monta una extensa escena en que se alternan los planos de los danzarines, el torito, Hermógenes con el estandarte y el sacerdote esparce incienso por los aires. En la siguiente secuencia su mujer retoma la palabra luego de un intertítulo que indica: “Hermógenes murió a los 60 años de una pulmonía”. “Y lo enterramos pues. Con los que nos acompañan. Y nada más. Y nada más”. En primera versión del film cierra la voz de Prelorán diciendo: “cubrió las etapas que debían ser cubiertas. Fue pastor de rebaños. Ganó tierras. Hizo música. Todo honestamente, como hombre de una tierra innombrada”. Algunas otras intervenciones poéticas del director se encuentran en aquella primera versión, las cuales Robert Gardner sugirió quitar en la versión en inglés de 1970 (que tiene el mismo parlamento que la versión del film en castellano analizada aquí). Era una voz poética en extremo solemne.¹⁷

Gardner e Imaginero

El bienio 1969-1970 será fundamental para la carrera de Prelorán. De la muestra en el Teatro San Martín a pasar una temporada en la Harvard University, siempre con *Hermógenes Cayo* en su equipaje. A comienzo de 1970 Robert Gardner, figura clave para la historia del cine etnográfico,¹⁸ le propone a Prelorán que acepte una beca de la universidad de Harvard y vaya a trabajar allí en la versión en inglés de *HC*, proponiéndole “experimentar en la traducción”.¹⁹ Pasa gran parte de ese año viviendo en Cambridge (Estados Unidos) y trabajando asimismo en un nuevo montaje del film con la promesa de que sería distribuido y producido por Gardner.

A partir de entonces, el cineasta argentino empieza a creer que ese es el ámbito en el cual deberá desenvolverse. Por partida doble: “una vez que tenga mis películas claves traducidas al inglés éstas se mostrarán en reuniones de antropólogos y poco a poco se creará el ambiente de que soy bastante bueno”, decía a Sergio Barbieri.²⁰ Traducir los films al inglés para introducirse en el terreno en el que sería reconocido por sus cualidades como cineasta, el del cine etnográfico. Es decir, llegando a la conclusión de que sus films, por más que puedan ser exhibidos a un público más amplio y ser bien recibidos, están destinados a ser pensados y elogiados por un grupo que desde entonces será el suyo.

Para agosto de 1970 el “reajuste” del sonido de *HC* ya estaba hecho, dado que “lo anterior era cine antiguo, con fundidos de más” le comentaba Prelorán a Barbieri.²¹ Poco a poco el cineasta va adquiriendo los elementos del lenguaje limítrofe entre lo etnográfico y lo experimental que Gardner manejaba con maestría. Sin embargo, su admiración por el cineasta estadounidense va mermando con el pasar del tiempo. En la misma carta le comenta a Barbieri que está “en una posición jodida con este hombre. Quiere poner su nombre en los títulos. Como uno de los creadores, y bueno pone la guita...” De hecho la versión final en inglés de *HC* lo tiene en los títulos como co-responsable del film. “No quiero seguir teniendo relación

alguna con él", concluye Prelorán.

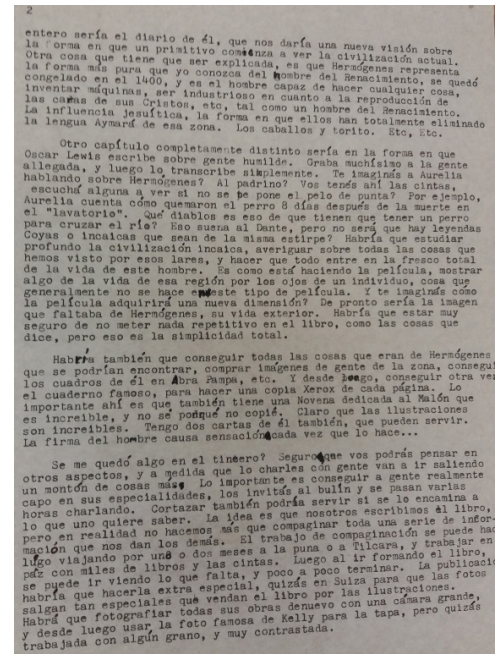
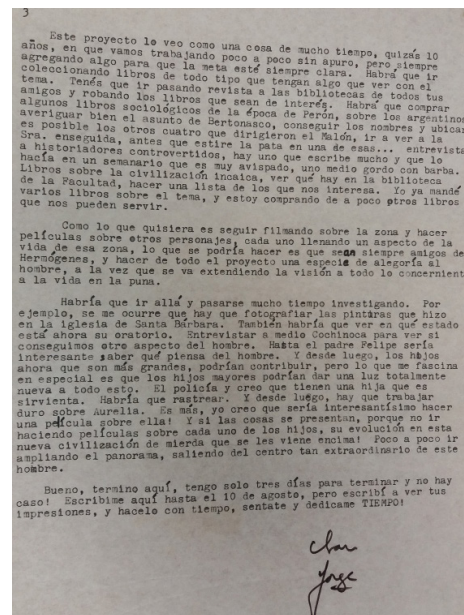
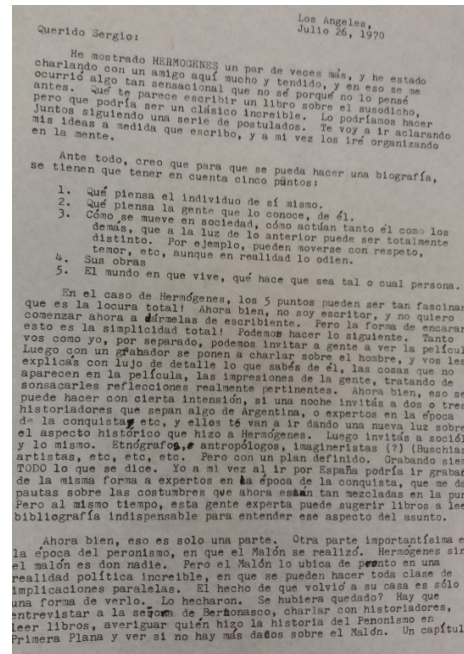
Para octubre ya tenía nuevo nombre: “*HC* ahora se llama *Imaginerio*”, le comenta Prelorán a Barbieri.²² Una decisión impulsada por el cineasta argentino. En una carta del 4 de noviembre de 1966 Prelorán contaba a Yolanda Gutiérrez que estaba realizando un film que se llamaría “Hermógenes Cayo, imaginero”. Finalizando el montaje del film Prelorán, quien ya no estaba en Harvard, le escribe a Gardner para sugerirle agregar algunos segundos antes de los títulos, “para darle más aire al final y así reforzarla”.²³ En la misma le propone “ofrecerla al Vaticano”, por la vida de sacrificios que llevó Hermógenes...

Habiendo finalizado *Imaginerio* y ya en poder de Gardner para comercializarla entra otro jugador en escena: Timothy Asch, baluarte en la historia del cine etnográfico.²⁴ En una carta del 25 de enero de 1972 éste le dice que “*Imaginerio* es un gran film” y Prelorán aprovecha para contarle las desventuras en la distribución del film. Asch le responde que “a propósito de Bob Gardner, tu podrías romper el contrato si puedes probar incompetencia”.²⁵ Y dos meses después vuelve a insistir consultando “¿Gardner va a distribuir *Imaginerio* o lo podemos hacer nosotros?”.²⁶ Se refiere a su empresa Documentary Educational Resources (DER, cofundada con John Marshall), una de las competidoras de Gardner en el terreno del cine etnográfico. La ruptura con Gardner no llegó inmediatamente pero hoy puede revisarse el catálogo de DER y encontrar a *Imaginerio*, junto a otros films de Prelorán.

El balance de la experiencia con Gardner tuvo sus bemoles para Prelorán. Valoró positivamente los consejos para un nuevo montaje del film que le dio el director estadounidense, que fue puliendo y experimentando en sus siguientes films. Pero, al mismo tiempo, se encontró con una persona preocupada por exprimir el trabajo ajeno dando casi nulos beneficios al realizador. Luego de casi dos años de circulación de *Imaginerio*, Prelorán le escribía al folklorólogo Alan Lomax que “Gardner, luego de dos años, solo vendió una copia... Es un trabajo duro... Y tengo contrato por seis años más...”.²⁷

Hermógenes después de Cayo

Hermógenes siguió estando presente en las actividades artístico culturales de Prelorán más allá del film. En una carta del 26 de julio de 1970, Prelorán le propone a Sergio Barbieri “escribir juntos un libro sobre HC grabando a etnógrafos y otra gente que hable sobre él”. En dicho plan detallado, incluido en aquella carta, Prelorán destaca sobre la importancia del Malón de la Paz y el peronismo en la vida de Cayo; su estirpe como “hombre del renacimiento”, como anclado en otro estrato del desarrollo social (algo en lo cual hizo hincapié en varias entrevistas); en el modelo de Oscar Lewis con el libro etnográfico no convencional *Los hijos de Sánchez* (1961). Y en la misma carta le consulta nuevamente a Barbieri sobre si está en el departamento de la calle Echeverría de Buenos Aires, propiedad de Prelorán y en el cual Barbieri estaba viviendo, el diario original de Hermógenes. Pregunta que ya había sido respondida en una carta del 17 de febrero de 1970: “el diario lo tiene Héctor Grossi”. Grossi (crítico y guionista de cine) sostuvo, durante los primeros años de los setenta,



Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri.
26 de julio de 1970.

Cambridge,
Agosto 26, 1970

Querido Sergio:

Ta va para la semana que estoy aquí, y las cosas siguen igual, sigo trabajando todo el día como loco tratando de terminar ~~HERMOGENES~~ que va a ser estupendo. Ya está a menos de una hora, y lista. Se cree que lo he de tomar mas. Ahora estoy incorporando los sonidos de nuevo, reajustando la narración, que tambien escribí aquí y allí. Realmente esta lo mas perfecto que podría estar. Lo hice vista varias veces Don Gardner, y me ha hecho ver muchas cosas que no había visto antes, ademas de hacerse cortar cosas que realmente estaban dema pero que yo ya no podía ver por estar tan cerca. Lo de Buenos Aires esta ahora simplemente en la tana General desde arriba, antes de que entren al Cabildo, etc, luego ~~come~~ al río, tiene su parlamento, y de pronto la luna donde había de la humedad, y luego de decir "no me amas ya alla", corte a color y el pito del tren. Esta realmente estupendo. Todo lo dema era realmente vulgar, oise antiguo, etc. Y así he estado estudiando metro a metro toda la película, y me hizo ver que la mayoría de las fundidos estaban demas, es mucho mejor cortar directamente. Tambien saque mucho del principio, y el se introduce sobre el selar, todo lo dema lo saque sobre "las tierras de nuestros antecesoras"... tiene unaire ahora de pura increíble.

Estoy en una posición muy jóvica con este hombre, que esia tomando la piedad de todo y quiere poner su nombre en los títulos como que es uno de los creadores. Tengo que luchar porque es el que esta poniendo la guita y quiere el prestigio que le va a traer la película, guita tiene de sobre... Pero por otro lado, el que lo presente Harvard es algo bastante interesante, y la película va a circular como loco. Quiza hasta me reporte guita... Veremos. Pero de todos modos, no quiero seguir teniendo relación alguna con el, asi que si no has mandado aun las copias de ~~BUCA~~ ~~CHEROY~~ y ~~OMA 3~~, no lo hagas, espero iras de aquí no bien termine esto, quiza para el fin de la semana que viene. Quiero tambien dist ibair ~~GLAUDIA~~, una sola versión. Veremos que pasa. Le gusta la de Jose Luis.

El problema principal aquí es que estoy totalmente solo, no tengo con quien charlar, confiar, discutir. Y la mente se trabaja porque ademas

Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri.
28 de agosto de 1970.

Buenos Aires
December 20, 1970

Dear Bob:

Genational to be back home, its been ten days of pure joy with old friends and endless nights. My apartment here is rather special and I installed a hidden booth and projector, so its been a steady stream of friends and fascinating guests I've had to show films, especially ~~IMAGINERO~~ and ~~THE WAGON~~. The effect of ~~IMAGINERO~~ is always startling. But I want to tell you about the last night I was in Los Angeles.

I think I told you that a screening was scheduled on the 7th, and the theater was 2/3 full. I presented a short (~~IMEDARDO PANTOJA~~) and after it there was quite a bit of applause. We talked about it for a while, then I introduced ~~IMAGINERO~~, gave some general remarks. When the lights went on after the screening, there wasn't a sound in the whole theater. Nothing. I was rather scared, and went up to the mike, asked if there were any comments. Not a sound. Then, one stood and said rather haltingly... I liked it. Yes, I liked it. Then sat down. Another: Yes, it was good. Thanks. Little by little they started asking questions and after an hour and a half of extraordinary give and take, I thanked them, and the place sort of collapsed in applause. I had never seen quite a reaction to the film as there. And I think that's because the first version in Spanish did not have quite such a strong ending, with Aurelia speaking.

However, the next day a student of mine took me aside and told me that he could have fractured me. ?? He was really mad at the ending. Why? Because after shocking them with the sudden death, then the comments of Aurelia about the loneliness of his burial, ~~RIGHT AFTER SHE ENDS SPEAKING MY CREDIT COMES ON~~. In other words, the credits should have started quite a bit later, after the freeze frame, because the impact of the ending is too strong to cut suddenly with poetic information. If you haven't made the black and white print of the grave, I suggest that you make it longer, and that if the sound of the wind dies away before the end, no problem at all. But give about ten seconds of breathing space to her last words and the first title.

Another suggestion that was given to me was to be sure and offer this film to the Vatican! And they may have a good point there... In fact, it would probably be a good business deal when you have versions in several languages to offer it thus, because they may buy some of each. If there is anything that comes clearly from this film is the fact that the Catholic Church encourages a sacrificed life as part of redemption. Its worth looking into.

Hope all is well with you, and that you have a marvellous Xmas. Caríños a ~~Adele~~.

Carta de Jorge Prelorán a Robert Gardner.
20 de diciembre de 1970.

IMAGINERO
THE IMAGE MAN

HERMOGENES Loneliness... The high Plateau! Desert... stones... and nothing more... I am Hermogenes Cayo. Here, as soon as I get up, I see to the domestic chores... go get water... that's it. We tend to the sheep, we weave, we spin. Weave, to make the things that one is accustomed to... for me, for me... for the use of the house... to sell there's not enough.

AURELIA Children... children are these I have here. There's always something to do here. My sheep... there are not enough to eat. There's no meat. We cook frangollo. That's all we eat in the Puna, hominy. Antóñite, that's enough! Don't be so loud. See if you can't play more quietly.

HERMOGENES Fetch water... we have to fetch water from over there from the water hole a mile or so away... Anyone of the family... Well, of course! The house was built here! It has to be here... so? Are we to move the house over to the water hole? Our ancestors built it here, and here the house has to remain!

AURELIA He does everything... everything he can. Most everything he makes.

Guión de Imaginero

el proyecto de escribir un libro sobre Prelorán. Por ello se habría llevado el diario. Un año después, el 5 de febrero de 1971, Prelorán le escribió a Robert Gardner una carta en la que le contó que estaba organizándose “para escribir un libro sobre HC. Te mandaré lo central pronto. Estoy realmente entusiasmado con este proyecto. Quizás me tome diez años hacerlo, pero valdrá la pena”. Aún continuaba con la idea de hacer el libro y de sostener algún vínculo con Gardner, quien ya le había demostrado no ser una persona en quien confiar. Uno de los libros biográficos, el tercero de la serie que Prelorán encaró en los noventa luego de jubilarse en la UCLA, el cual no llegó a escribirse, iba a estar dedicado a la vida de Cayo. Por último, las cartas que le escribía Hermógenes a Prelorán, no están en el Smithsonian. Estas tenían un “estilo renacentista” según el relato del cineasta.²⁸

Hermógenes Cayo fue a la carrera de Jorge Prelorán lo que *Cien años de soledad* a Gabriel García Márquez. Vista en retrospectiva quizás pueda considerarse no su mejor obra, pero sí aquella que lo encaminó por la senda de un reconocimiento en el terreno del cine etnográfico, o bien documental para ser más amplios, que abjuró tanto de las etiquetas como las exhibió. *HC* le permitió a Prelorán tanto ubicarse dentro de un terreno específico del hacer y el pensar cinematográfico como desmarcarse de los lastres para presentarse como un autor relativamente libre. Como un cineasta etnográfico, pero que crea y alimenta con producciones una categoría propia: las etnobiografías. Ya advirtió trabajando en la moviola que éste era otro tipo de film, diferente de los cortos sobre costumbres y fiestas del Noroeste argentino; por eso el lugar estelar que le dio a *HC* en la muestra del Teatro San Martín de 1969, abriendo y cerrando la misma, donde mostró a un público más amplio la serie de films que había realizado en los últimos cinco años. Asimismo, los críticos plasmaron en notas de prensa que se trataba de un documental que respiraba a otro ritmo, que no era un muestrario de rostros de la Puna. Y, por último pero no menos importante, sus colegas, referentes del cine etnográfico, se fijaron en él y lo invitaron a exhibir, traducir, producir y divulgar sus films. Pero quizás lo más interesante de este proceso de reconocimiento de un cineasta resultó que *HC* funcionó como carta de presentación para conseguir trabajo. Es decir, tanto becas como contratos de producción, o bien la consecución definitiva de un puesto de profesor en la University of California at Los Angeles (UCLA). Dado que tener una de las filmografías más abultadas en cine etnográfico (comparable con la producción de Jean Rouch forjada a lo largo de medio siglo) no significaba, ni significa hoy, tener asegurados los medios de vida, independientemente del grado de reconocimiento obtenido.

Pero más allá de todo lo que *HC* significó en el plano profesional para su director. *HC* es *HC* por el vínculo de afecto que unió a Hermógenes con Jorge durante unos meses promediando la década de 1960.

Notas

*Javier Campo es doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del CONICET. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (UNICEN). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later* (2019), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014) y *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN). [www.javiercampo.cinedocumental.com.ar]

- ¹ Galeano, Eduardo, "Cine secreto", en: *Página/12*, 12-10-1997, p. 26.
- ² Carta de Jorge Prelorán a Lorenzo Kelly, 14 de septiembre de 1973.
- ³ Dicha investigación ha sido desarrollada en el marco de mi PICT-2015-0242 de Agencia-MinCyT. Recientemente he recibido una beca de creación del Fondo Nacional de las Artes para finalizar este trabajo.
- ⁴ Campo, Javier, "Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine", en: *Dixit*, Montevideo, n. 16, 2017. Del mismo autor: "Tensión en el terreno etnográfico", en: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, n. 52, 2019 y "Latin American ethnographic cinema: between exploration and denunciation", en: *Studies in Documentary Film*, Taylor & Francis, Vol. 13, Issue 2, 2019.
- ⁵ Fotti, Luis (s. f.), "Jorge Prelorán. La mirada sin prejuicios", s. d. p. 11.
- ⁶ *Ibidem*,
- ⁷ En Castiñeira de Dios, José Luis, "De Hermógenes Cayo a Cochengo Miranda", en: *Crisis*, 25 de mayo de 1975. p. 35, 1975.
- ⁸ En Suber, Howard, "Jorge Prelorán", en: *Film Comment*, vol. 7, n. 1, Spring 1971. p. 47.
- ⁹ Carta de Jorge Prelorán a Alan Lomax, 12 de mayo de 1972. Los textos escritos en inglés han sido traducidos por el autor de este artículo.
- ¹⁰ Suber, *op.cit.*, p. 47.
- ¹¹ Aunque en una entrevista con *Análisis* destacase que "Fuimos grandes amigos. Palpitó su vida como la mía durante 1 año y medio", en: "La voz de la cámara", *Análisis*, 8-2-1971, p. 57, 1971.
- ¹² Suber, *op.cit.*, p. 44.
- ¹³ En la misma entrevista publicada en *Análisis*, y mencionada anteriormente, Prelorán dijo que "un sacerdote lo forzó a casarse", *op.cit.*, p. 57.
- ¹⁴ En Fotti, *op.cit.*, p. 10.
- ¹⁵ *Análisis*, *op.cit.*, p. 57.
- ¹⁶ Esta es la secuencia por la cual Prelorán desató el interés de etnógrafos en su filmografía en el *UCLA Colloquium on Ethnographic Film* de 1968.
- ¹⁷ El comienzo de esa primera versión también cuenta con una introducción del director. "La Puna jujeña, desolado altiplano. Sin poblados, sin

nombre, sin vida. Se diría: olvidado de Dios."

- ¹⁸ Realizador de *Dead Birds* (1963) y desde entonces una serie de documentales etnográficos no ortodoxos, o bien experimentales, como *Forest of Bliss* (1986).
- ¹⁹ Carta de Robert Gardner a Jorge Prelorán del 2 de marzo de 1970.
- ²⁰ Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 15 de junio de 1970.
- ²¹ Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 28 de agosto de 1970.
- ²² Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 23 de octubre de 1970.
- ²³ Carta de Jorge Prelorán a Robert Gardner del 20 de diciembre de 1970.
- ²⁴ Director de *The feast* y *The fight* (1970), entre otros cortometrajes realizados en el Delta del Orinoco.
- ²⁵ Carta de Timothy Asch a Jorge Prelorán del 21 de marzo de 1972.
- ²⁶ Carta de Timothy Asch a Jorge Prelorán del 15 de mayo de 1972.
- ²⁷ Carta de Jorge Prelorán a Alan Lomax del 28 de agosto de 1972.
- ²⁸ Suber, *op.cit.*, p. 44.

Lucila Bugallo* / Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960

Durante la colonia llegan a los Andes ideas y objetos, objetos que contienen potentes ideas y valores. Así como ingresan nuevas concepciones de propiedad y de producción, de relaciones de trabajo, llegan junto con el cristianismo nuevas maneras de culto, de concepción de lo sagrado y de representación del mismo. Entre estas materialidades, que fueron centrales en la instalación de la doctrina cristiana, llegaron las cajas de imaginero y capillas de santero, es decir los retablos portátiles de santos, santas y vírgenes. Estos, junto a las imágenes de bulto de mayor tamaño y a las pinturas, en tela o sobre las paredes, que conformaban el universo de imágenes y colores del interior de los templos cristianos, constituyeron elementos de gran importancia en la didáctica evangelizadora del cristianismo. Los retablos portátiles, llamados urnas en la puna de Jujuy, tienen además la particularidad de poder ser transportados. A partir del siglo XVII, en una segunda fase del proceso evangelizador, la Iglesia fomentó la relación individual y directa con las imágenes, lo que llevó a que familias e individuos de diferentes sectores de la sociedad colonial, tuvieran sus propios retablos portátiles o pinturas. El ingresar al ámbito doméstico, fuera del espacio colectivo de la iglesia, llevó a que fueran más fácilmente integrados a prácticas locales. Objetos e ideas fueron incorporados a las tramas de prácticas y valores indígenas de distintos modos, generando nuevas concepciones tanto para los cristianos, que intentaban frenar la autonomía de los indígenas en la apropiación de los cultos cristianos, como para los indígenas. José María Arguedas nos habla de una “versión original del catolicismo” que él llama indocristiano.

Los antecedentes de estos retablos portátiles domésticos se encuentran en las capillas de santero y los altares portátiles, propios del arte religioso y popular europeo del siglo XVI, los que a su vez habían surgido copiando elementos de los retablos monumentales de las iglesias del siglo XIII, retablos que en el XVI son concebidos con una estructura arquitectónica. En las gradas de los altares de los retablos de las iglesias, se ubicaban los objetos litúrgicos y las reliquias, que ocupan un lugar central en el Barroco, y que hacen que la imagen adquiera un carácter sagrado. Los retablos portátiles y nichos destinados a la devoción doméstica llegaron a América junto con la conquista, encontrándose varios de ellos en diversos lugares de Sudamérica.

En la complejidad de los entramados coloniales fueron apropiados por poblaciones indígenas, mestizas y negras, pasando a formar parte de la vida cotidiana; en este proceso “sufrieron modificaciones profundas tanto en la selección iconográfica y la factura de las imágenes como en sus condiciones de exposición”. En los Andes los tomaron como nuevas *wak'as*, considerándolos seres potentes y generativos. Es así que en el siglo XVII poblaciones aymara ya utilizaban los retablos. En la región de Cochabamba, Diego Layme, *wak'amayoc*, como encargado de las *wak'as*, ponía los cajones con las imágenes móviles de la Virgen de Copacabana, Santiago y Cristo en un altar y con otros devotos

hacían rituales y cantos esperando la llegada del Espíritu Santo en forma de paloma.

Los retablos portátiles se comenzaron a fabricar en América siguiendo los modelos europeos, existen numerosos ejemplos realizados en el siglo XVII y XVIII en el sur del Perú y en el Alto Perú; solía tratarse de cajas de pequeñas dimensiones en madera tallada o pasta modelada, doradas y policromadas, que en ocasiones se encontraban dentro de otras cajas de plata repujada y burilada. Esta imaginería de factura local se movía por distintas rutas y se distribuía en el ámbito de una gran región, tanto hacia el sur del Titicaca, como en lo que es hoy el sur de Perú; si bien las principales rutas unían la jurisdicción de Jujuy con los centros mineros del Alto Perú (actual altiplano boliviano) también había circuitos muy amplios que la unían a los Andes Centrales y al Bajo Perú, y llegaban al Cuzco y a Lima. Durante el siglo XIX circulaba en el área surandina una producción artesanal de objetos que se conoce como imaginería religiosa, ésta incluía retablos, pequeñas figuras de santos, pinturas y crucifijos, elementos para Todosantos, pero también máscaras e *illas* –figuras pequeñas consideradas sagradas y potentes–, imaginería que estaba destinada a un sector campesino e indígena. En Bolivia, durante ese siglo, hay una proliferación de retablos y cajones de santos en centros rituales, de producción y comercialización, como es el caso de Copacabana. La ruta que seguía la circulación de mercaderías desde el Bajo al Alto Perú para comerciar con el Collao, atravesaba el área de Huamanga, un importante centro de fabricación de cajas de imaginero, y pasaba por Chucuito. Esta circulación alcanzó las tierras altas de Jujuy (noroeste argentino) durante el siglo XIX y una parte del XX, fue así como las cajas que albergaban santitos y vírgenes, en proveniencia de lejanos lugares de los Andes, y en particular de centros de producción del actual altiplano boliviano, llegaron hasta la Puna jujeña; siendo que las poblaciones indígenas y mestizas de las áreas rurales las compraban y encargaban a los arrieros, cambiando los santos y urnas por ganado y productos agrícolas. Si bien no podemos saber si objetos producidos en la zona de Huamanga llegaban a manos de pobladores puneños, esta ruta que vinculaba el sur del Perú con el Collao pasando por el Titicaca, tuvo su importancia. Los arrieros de Huamanga (Ayacucho) compraban desde tres hasta diez retablos para intercambiar por ovejas en otras zonas, este dato nos permite suponer que arrieros de otras zonas andinas también lo hacían. Estos, además de llevar los retablos para intercambiar o vender en otras regiones, tenían los suyos propios: pequeñas cajas de madera dedicadas a San Antonio, patrono de los arrieros (y de mulas y llamas, es decir de animales de carga), que los protegían de los peligros a lo largo de los viajes por los cerros. Los había de muy pequeñas dimensiones para ser llevados en los bolsillos o envueltos en los equipajes de los arrieros y muleros, a modo de amuletos portátiles. En el ámbito jujeño existen gran cantidad de estas pequeñas cajitas con San Antonio, en muchas ocasiones están ubicadas en el interior de otras urnas; aunque los retablos de viaje podían ser de distintas imágenes. Considerando que una de las especialidades económico-productivas de las poblaciones indígenas jujeñas,

tanto en la colonia como en el siglo XIX, fue el arrieraje, es muy posible que los fleteros tuvieran sus retablos.

Vemos entonces que existió en el ámbito regional, y desde el siglo XVII, una producción propia de imagineros o santeros que realizaban cajas e imágenes, algunas como piezas únicas otras como producto de una fabricación en serie, pero de todos modos de factura andina, y que luego eran pintadas a mano de manera individual.

Asimismo, desde la colonia, también los hubo en la Puna jujeña: en una visita eclesiástica de 1702 en Cochínoca se menciona a Juan Ramos como “indio difunto maestro de hacer retablos”. La fuente no especifica si Ramos hacía retablos para las iglesias o si se trataba de pequeños retablos de uso doméstico, pero en todo caso sabemos que hay un imaginero local. A fines de ese siglo, en 1798, en Casabindo el cura llama al cacique y manda a quemar seis imágenes de bulto por “la suma de imperfecciones con que les habían pintado” los indígenas. Esto también nos da a entender que estaban llevando a cabo prácticas vinculadas con la fabricación o restauración de imaginería. Es decir, lo que hicieron los santeros del siglo XX. Uno de ellos fue Hermógenes Cayo (1907-1967), santero de Miraflores de la Candelaria, paraje del área rural del departamento de Cochínoca.

En este texto me propongo tratar sobre los retablos portátiles por él fabricados, deteniéndome en algunas características. El trabajo se basa en fuentes primarias orales, escritas y materiales provenientes de un área del departamento de Cochínoca, Puna de Jujuy (noroeste argentino), y más específicamente del espacio ligado al pueblo colonial de Cochínoca y al paraje de Miraflores. Es en este espacio que se conforma una red de personas relacionadas por su devoción, por su vínculo con ciertos retablos, santos y vírgenes y por su participación en las fiestas patronales del pueblo así como por un modo de religiosidad y de concepción de los seres poderosos.



Fig. 1: Urna llamada San Agustín, perteneciente a don Lorenzo Tinte, departamento de Cochínoca. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2017.

Los retablos del Sur Andino

En otras regiones de los Andes este tipo de objeto que nos interesa en el trabajo, de uso y circulación en sectores indígena campesinos de áreas originalmente rurales, son llamados mayormente cajones; así en Perú se habla del cajón *sanmarcos* o *sanlucas sanmarcos*. Es justamente en Perú donde parece surgir este vocablo “culto” de retablo para referir a estos cajones de los santos, conocidos como urnas en nuestra área de este estudio. El estudioso Mendizábal Losack propuso la hipótesis de que los cajones *sanmarcos* utilizados en el siglo XX, comenzaron a tomar su forma a fines del siglo XVIII, y fueron incluyendo, a lo largo de ese tiempo y período, mayor cantidad de imágenes.

Existe una variedad de retablos portátiles o domésticos que se producían en el ámbito surandino, pero su característica principal es que son pequeños cajones de madera, que se cierran con dos puertitas igualmente de madera, presentando una gran elaboración de diseños, colores y pintura en su interior, siendo generalmente el exterior pintado de un solo color, mostrando una suerte de “desinterés” por el exterior del objeto.

Uno de los tipos se trata de pequeños retablos que incluyen varias imágenes –la de la Virgen suele ser la principal– conocidos como chucuiteños o cajas chucuiteñas, es decir de la región lacustre del Titicaca. Se dividen en dos sub tipos: los que “presentan imágenes de media talla dispuestas en el cuerpo central y relieves de imágenes en la parte interna de ambos batientes de la puerta, abierta ésta, el conjunto presenta el aspecto de un tríptico” y los que presentan una única imagen central en media talla dentro de una hornacina generalmente con columnas. Este tipo de cajas o urnas tuvieron una importante circulación hasta la puna jujeña, siendo que actualmente existen aún muchos ejemplares en las casas de la región (Fig. 1).

Me interesa igualmente considerar algunas de las características de los cajones *sanmarcos* (también *sanmarcos-sanlucas*) de la región de Huamanga (Ayacucho, Perú) ya que tienen algunos puntos en común con las urnas que se fabricaron y utilizaron más al sur de los Andes, tanto en el altiplano boliviano como en la Puna de Jujuy. Podríamos pensarlo como dos variantes –la huamanguina y la del Sur Andino– del desarrollo del retablo de uso doméstico en el ámbito popular e indígena. Estos *sanmarcos* huamanguinos toman parte de su forma de las urnas de los santos de los retablos de las iglesias, siendo que algunos tienen la misma configuración de un retablo; adquieren su forma definitiva a fines del siglo XVIII. Las principales características de los *sanmarcos*, que son de madera pintada con colores brillantes presentando una acentuada policromía, es que tienen doble puerta y dos pisos: en el de arriba –mundo de arriba– se ubican los santos patrones de animales (en esa región Santa Inés-cabras, San Marcos-toro, San Juan Bautista-ovejas, San Lucas-león, San Antonio-mulas y viajeros, en ocasiones “Santiago que es el rayo y jefe de los ganados”); en el de abajo –este mundo con sus actividades y relaciones– las pasiones y reunión en el campo. En ambos pisos hay una importante presencia de animales, tanto los criados por los humanos como los que son crías de los cerros, estando el cóndor, *wamani*, en el piso de arriba junto a los santos.

Los *sanmarcos* se fabricaron hasta la década de 1930 con un sentido ritual y mágico; “El carácter mágico-religioso del *sanmarcos* es significativo, ya que es pensando como un objeto sagrado, vinculado a las creencias y valores andinos”. Posteriormente, a partir de la década de 1940 se convirtieron en los retablos de costumbres conocidos como *retablo ayacuchano*, un tipo de artesanía destinada a una clientela urbana. “El San Marcos se saca para poner en las herranzas y también para el llamamiento de los pongos a los cerros, en la cosecha también lo sacan” le explicó don Joaquín López Antay a José María Arguedas. Participa así en el llamado a las montañas para consultas médicas y sobre ganados u objetos perdidos, pero también preside los rituales de la herranza o marca del ganado. Es entonces el *sanmarcos* un objeto/sujeto religioso en un sentido amplio, conjugando los santos católicos con el sentido religioso indígena, cuya religiosidad se despliega en corrales y cerros. En 1963 Mendizábal Losack escribía que el *sanmarcos* en sí mismo, tomado como un universo, es una *wak’a*.

Los retablos portátiles presentes en el ámbito rural de la Puna de Jujuy

Los retablos que se encuentran en la puna jujeña que pertenecen o pertenecieron a las familias de las áreas rurales de esta región, en ciertos casos son de origen boliviano, en otras son de fabricación local y una tercera opción es que algunos elementos, principalmente las imágenes sean recolocados o reutilizados en la conformación de nuevos retablos o nichos. Es decir, imágenes bolivianas del siglo XIX pueden encontrarse en retablos o nichos realizados posteriormente.

El término retablo es el que se emplea en la bibliografía especializada en arte religioso, mientras que en la puna se habla de urnas y urnitas, de santitos y bultos. Este término *urna* empleado en la Puna, es llamativo. El vocablo “urna” designa en castellano una caja de metal, piedra u otra materia que sirve para distintos usos, como guardar dinero, joyas, los restos o las cenizas de las personas muertas, así como las reliquias de los santos; se trata siempre de objetos preciosos. Contener restos de un difunto o reliquias que son parte del cuerpo, es de por sí significativo. Al llamarlas de esta manera pareciera hacerse énfasis en ciertos contenidos, que aunque en el caso de las urnitas puneñas no estén, puede referir a que las imágenes que en ellas se encuentran u otros elementos a ellas asociados, como pelos y vellones de animales criados ubicados en su interior, toman un valor de reliquia. A los santos además se los vela como a los difuntos; en la Puna se dice “velar al santo”, para referir a la fiesta que se le pasa y que comienza la víspera, durando desde la noche anterior hasta su día. En la región de Santiago del Estero “los santos son velados en analogía con los muertos (...) han sido sometidos a un ritual funerario”, siendo que los rituales funerarios “tocan el fondo de la experiencia de lo sagrado”. Estas relaciones analógicas parecen mostrar que los santos son considerados en alguna de sus dimensiones como muertos, antepasados, *mallquis* de los grupos locales o de los grupos domésticos. En la región de Qaqachaka, altiplano boliviano, ciertas prácticas con santos o

imágenes de las iglesias, como sacarlos, servirles comida y bebida y cambiarles la ropa, recuerdan el tratamiento que recibían en el pasado las momias incaicas durante ciertos rituales. Denise Arnold considera que muchos de estos tratos a los santos les otorgan un carácter de ancestro; a partir de estos datos etnográficos, sostiene que el rito de cambiar la ropa de los santos muestra que muchos aspectos del cuidado anterior de los ancestros momificados según las descripciones coloniales, se han aplicado posteriormente a los santos-dioses de las iglesias coloniales. Esto constituye una de las dimensiones de su incorporación a los sentidos andinos de la existencia, perteneciendo tanto los santos como los *mallquis* al universo de lo sagrado y potente, generándose una relación de continuidad entre ambos según las prácticas de diversas sociedades andinas.



Figs. 2a y 2b: Urna de San Antonio de Padua, perteneció a Froilán Tinte, departamento de Cochínoca. Esta urna fue repintada por Hermógenes Cayo. Fotos Proyecto SECTER/UNJU, tomadas por Julio Linares, 8-12-2016.

En lo que hace a las características formales de las urnas, si bien existen retablos portátiles que de alguna manera copian la estructura y disposición de imágenes propias de los retablos de los altares de las iglesias, este no es el caso de la mayoría de los que circularon y se produjeron en la Puna jujeña durante al menos la segunda mitad del siglo XX y que son actualmente utilizados por la gente puneña. Se trata mayormente de cajoncitos de madera, con dos puertitas verticales abisagradas (Figs. 2a y 2b) o una única de vidrio (Figs. 3a y 3b), y, como veremos luego, hay otras al estilo de nichos, que tienen mayor incorporación de vidrio, aunque como señalamos, en la Puna todos, nichos y retablos, son llamados urnas.

Ricardo González propone tres modelos básicos en los que se podría situar a los retablos portátiles y domésticos presentes en la Puna a fines del siglo XX: los vidriados, que tienen sus antecedentes en nichos y cajas que contenían imágenes en el período colonial, especialmente las de vestir, siendo su interior siempre uniespacial; los de paredes ciegas de planta cuadrada o rectangular (que corresponden a los de las Figs. 2a y 2b), que llama urna-camarín; y por último, los que remedan los retablos de las iglesias con calles y cuerpos en miniatura, que llama urna-retablo (Fig. 1), y que serían versiones populares de

los retablos portátiles coloniales, estos son los llamados *chucuiteños*.

Estas urnas de la Puna son pintadas en su exterior e interior, siendo generalmente el interior donde se despliega un mayor desarrollo de los motivos y colores. El color, por su elección y disposición, conforma una “estética del contraste”. Además en el interior de la urna se ubica una cantidad de elementos a modo de ofrendas para el santo, lo que constituye una característica principal de estas urnas indígena-campesinas. En algunas hay elementos que podrían acercarnos a la estructura de un retablo: la imagen o imágenes parecen estar ubicadas como en un nicho del retablo mayor de la iglesia, y cuando en el interior de las puertas aparecen colocadas imágenes de yeso de medio relieve, se conforma igualmente una suerte de retablo. Sin embargo, si nos interesamos en el uso puneño de estas urnas, observamos que es el interior lo que cobra mayor relevancia antes que la idea de un objeto que se abre para mostrarse a la manera de un cuadro o tríptico. Cuando una familia tiene varias urnas, al llevarlas a la iglesia para la fiesta patronal, se las ubica conformando un conjunto unido, atado o envuelto, se las “viste” juntas con telas y arcos de flores, estos “atados” de urnas son llamados “altares”.

En esta región existe una multiplicidad de santos venerados, en menor medida de santas, siendo que varias advocaciones de la Virgen son de gran importancia. Suelen todos tener una relación con las haciendas, el clima



Figs. 3 a y 3b: Urna perteneciente a familia departamento de Cochínoca. Imagen principal San Juan, a la derecha en el rincón inferior, San Marcos y San Antonio en esquina inferior izquierda (no se lo ve). Fotos Proyecto SECTER/UNJU, tomadas por Julio Linares, 8-12-2016.

y una ubicación en el calendario productivo-ritual, que los inserta en tramas de sentido de gran profundidad temporal. Entre las advocaciones de la Virgen, las más importantes son la de la Candelaria-Copacabana, la Inmaculada y la del Rosario, mientras que las principales santas son Santa Bárbara y Santa Ana. Sin embargo, los más venerados son los santos y entre ellos los patronos de haciendas y animales; San Antonio de Padua (llamas), San Juan Bautista (ovejas) y Santiago (caballos y hacienda en general, es el rayo) son los de

mayor importancia. Es habitual que en las urnas se coloque más de una imagen (de bulto, medio relieve y estampas), las que son incorporadas en distintos momentos; algunas son pequeñas figuras, principalmente de la Inmaculada, al modo de antiguas *illas*. Existen asociaciones recurrentes como las dobles de San Antonio y San Juan, y la triada Santiago, San Antonio, San Juan (Fig. 3).

Las urnas no son objetos estables, más allá de su forma, diseños y colores iniciales, se modifican por permanentes incorporaciones de elementos en su interior, principalmente al momento de las fiestas religiosas, lo que las vuelve materialidades vivas. En los interiores observamos flores industriales de plástico y de tela adquiridas en los comercios de las ciudades, flores de papel realizadas artesanalmente, monedas, estampitas impresas, medallas, escapularios, rosarios, y en los últimos años, suvenires de plástico, papel y tela, que las familias preparan o compran para las fiestas de las que están a cargo y que constituyen, entre otras cosas, una ofrenda dedicada a la imagen. La materialidad del retablo se vincula con concepciones propias de esta población, es decir que encierra sentidos locales. Algunos de estos cambios que van “ocurriendo” en las urnas, señalan a la vez la transformación de preferencias culturales, el empleo de técnicas y materiales, desde la utilización de pinturas industriales a partir del siglo XX hasta la compra de suvenires de plástico en las ciudades. Los distintos materiales, sus colores, formas y el modo en que se articulan en el interior del retablo, expresan parte de las elecciones y predilecciones de estas poblaciones puneñas.

En estas manipulaciones se ven reflejados distintos aspectos de la historia de las poblaciones de la zona, que implica su incorporación en procesos globales, como la movilidad y los vínculos entre las áreas rurales y las ciudades de la zona. Estos movimientos, enmarcados en procesos políticos y económicos regionales y nacionales, han incluido a distintas advocaciones de la Virgen consideradas localmente como distintas vírgenes, y a santos en sus urnas, que han seguido las historias de las familias propietarias y las de sus migraciones. Y en algunos casos estas migraciones y las nuevas identidades, muchas vinculadas con lo urbano, han provocado que muchos santos en sus urnitas sean dejados en las iglesias por sus antiguos dueños o sus descendientes. Uno de los motivos que se aduce es que no hay quien se haga cargo y atienda al santo, porque el santo no es un objeto que se coloca en algún lugar de la casa y se olvida o se contempla con valoraciones estéticas, es una entidad potente que si se la descuida puede generar la decadencia de la familia. Incide igualmente la mayor presencia de grupos evangelistas en la región. En la Puna jujeña los santitos eran objetos-sujetos ligados al ámbito doméstico: se encontraban en las casas de campo y de los pueblos, en los oratorios, piezas específicas para albergar a los santos y en las que se realizaban sus fiestas. Al momento de estas celebraciones o de las fiestas patronales de los pueblos cercanos, entraban en circuitos y movimiento, particularmente en los *misachicos*, cuando eran trasladados en procesión hasta la iglesia (Ver foto 6 Portfolio Barbieri en este dossier).

A partir de la presentación anterior, el trabajo se organiza exponiendo, en primer lugar, algunos elementos contextuales de la producción de Her-



Fig. 4: Virgen con corona, realizados por Hermógenes Cayo. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018



Fig. 5: Torito, cabezal para baile de fiestas patronales. Se observan las flores redondas y la vincha propios de las señaladas o marcadas de este tipo de ganado. Realizado por Hermógenes Cayo. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 6: Torito, cabezal para baile de fiestas patronales. Realizado por Hermógenes Cayo en cuero, madera, alambre y crin. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7856. Foto MAP.



Fig. 7: Traje de caballito para baile de fiestas patronales. Realizado por Hermógenes Cayo en cuero, madera, alambre y crin, policromía originaria. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7854. Foto MAP.



Fig. 8: Urna de San Juan perteneciente a familia de Tinaté, departamento de Cochínoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

mógenes Cayo, segundo, las características de las urnas que él fabricaba, para detenernos en el análisis de algunas de ellas y en ciertos elementos de su construcción.

Hermógenes Cayo imaginaba y daba formas en medio de la Puna

Hermógenes Cayo había nacido en 1907 en Miraflores de la Candelaria, localidad situada al sur de Abra Pampa, en la puna de Jujuy a 3600 msnm, donde vivió la mayor parte de su vida. Como la mayoría de las familias de la zona se dedicaba a la cría de animales, en su caso de ovejas; era tejedor y *santero*, como llaman localmente a quienes hacen o arreglan santos y sus urnas. “Yo soy santero de profesión”, “yo me hice solo” contó, diciendo que le gustaba pintar desde niño.

Hermógenes era un puneño “neto”, como expresan en la zona para referirse a quien es bien puneño, y al mismo tiempo un puneño muy particular, no sólo por el hecho de ser santero, que ya implica una excepción, sino porque él había construido un universo de imágenes, colores, un mundo sensorial, que más que representación era y es presencia.

Lo que conocemos de su vida es por una película de cine documental filmada en 1966-67, por el diario de viaje que escribió en ocasión de participar de una caminata de varios meses en reclamo del territorio de las comunidades y por las conversaciones con gente de la Puna, pero también nos acercamos a él a través de los numerosos objetos que fabricó.

De Casabindo, Tambillos, Cochínoca y Miraflores le solicitaban sus obras, era “pintor de santos, era muy buscado para que les haga santos, les arregle los santitos o levante un oratorio”. La gente de la zona le encargaba trabajos y cuando debía arreglar o “curar” algún santo, solía dirigirse a casa de quien se lo solicitaba. Un señor de Pasajes (paraje vecino a Miraflores) recuerda que su abuelo llevaba los santos para que los repare Hermógenes, tenían un San José que él había hecho; los santos eran de la abuela y ella lo mandaba “Juntaba todo, se lo *quepía* y decía me voy a ver a don Cayo” y se iba caminando. Cuando en la Puna se refieren “al santo”, se está refiriendo al conjunto de la urna con las imágenes en el interior; ese conjunto, como dije antes, también puede ser llamado “bulto”.

Realizó asimismo muchos objetos para su propio oratorio (Figs. 4 y 5). Hacía sus imágenes y otros objetos con madera de cardón, yeso y pintura, incluía vidrio como material principal de la urna, la que también construía con tablas evidentemente recuperadas de cajones. Además de las urnas, en las que las familias que se las encargaban ubicaban sus antiguos santos o vírgenes e incluso sus antiguas urnas, Hermógenes realizaba tallas en madera de cristos en la cruz, de vírgenes, del niño Jesús, así como una serie de objetos: animalitos para los pesebres, floreros, angelitos, nacimientos, cruces para la cumbre del oratorio, mástiles para colocar banderas, navetas para el incienso molido. En la mitad del siglo XX Hermógenes Cayo utilizaba técnicas coloniales: trabajaba con cardón, con maguey, con maderas duras; aplicaba las mismas capas:

madera, pasta (yeso) y pintura. También trabajaba con otros materiales como cuero para los trajes del baile del torito utilizados en las patronales puneñas (Figs. 5, 6 y 7. Ver foto 8 Portfolio Barbieri en este dossier); papel y tela para banderas y banderines que colocaba en el oratorio como en las urnas (Figs. 8 y 34). Además, realizaba dibujos en papel con lápices de colores y témperas, así como collages y pintaba en tela, generalmente imágenes religiosas, pero igualmente paisajes, en estos solía incluir símbolos marianos y patrios (Figs. 9 y 10). En hojalata hizo candeleros y coronas para las vírgenes (Fig. 4) y detalles de urnas. Fabricó un armonio copiando uno antiguo que arregló para la iglesia de Coranzuli, así como un bombo y una caja, estos instrumentos eran para cantarle a la Virgen en su oratorio y en su fiesta. Como la mayor parte de los hombres de la puna, era *telero* (tejedor) (Ver foto 9 Portfolio Barbieri en este dossier); tejía frazadas para las que hacía diseños muy llamativos y hermosos. Para sus urnas también realizaba planos y bocetos, al menos conocemos el que realizó para la urna de sus vírgenes de Copacabana y Luján (Fig. 11. Ver urna fig. 30). Y también como los demás pobladores construía sus casas. Así levantó un oratorio con la particularidad de incluir en el arco de la puerta, detalles arquitectónicos que había observado en la basílica de Luján (Figs. 12 y 13. Ver foto 8 Portfolio Barbieri en este dossier). El oratorio que existe actualmente, lo levantó cuando volvió de Buenos Aires, pero ya existía uno anterior de su Virgen de Copacabana. Con excepción de sus tejidos, el resto de los objetos que fabricaba los pintaba. Realizaba pinturas murales en oratorios y pintó incluso el retablo en la iglesia de Santa Bárbara en Cochinoca (Figs. 14 a y 14b), para el que también realizó un boceto (Fig. 15).

Por fuera de la calidad en la factura de las piezas y de la delicadeza que podemos apreciar en los detalles que él tenía en cuenta, hay un elemento central en la práctica de Hermógenes Cayo: su fe y devoción por la Virgen en particular, y por los santos, Cristo y la historia bíblica en general. Como escribe Arguedas, estos escultores no realizaban solo un trabajo artesanal, “modelaban las imágenes grandes y pequeñas, con fervor religioso”, y toma como ejemplo al imaginero ayacuchano Joaquín López Antay. Hermógenes trabajaba en el patio de su casa en medio de la puna con un sentimiento místico, la Virgen era para él un ser con quien se comunicaba, era como su propia familia. Lo sabemos por el modo en que se refiere a ella y le canta en la película documental, por su testimonio en el mencionado diario de viaje y por lo que cuenta una de sus nietas: Hermógenes falleció en su oratorio donde había pedido le trasladen la cama a los pies de la Virgen. A lo largo de su diario, en el que describe las agotadoras jornadas, el cansancio, el hambre, el trato de la gente en los distintos pueblos y ciudades, nunca deja de hacer referencia a su Virgen de Copacabana, se refiere a ella con devoción y con cariño, dice por ejemplo “la carita morena de mi querida Madre”, le preocupa el lugar donde duerme o no tener una tela para taparla, “y allí dormimos mi Soberana a la intemperie no tengo con qué taparle”.

Los retablos o urnas de Hermógenes: características

Los principales materiales empleados por Hermógenes Cayo son vidrio, madera y pintura sintética; la madera de la caja proviene principalmente de cajones de mercaderías industriales, para las pequeñas tallas que incorpora como parte de la estructura o al interior, utiliza en general madera de cardón. En la circulación de estos materiales debemos considerar dos orígenes principales: desde el norte en proveniencia de Bolivia circulaba una gran variedad de elementos, principalmente en las ferias de intercambio; desde las ciudades del sur de Argentina, llegaban productos de la industria nacional a través del ferrocarril. Cayo iba en ocasiones a Abra Pampa y adquiría allí diversos insumos, el resto los conseguía él mismo en el campo o a través de arreglos con conocidos de otras localidades.

Las urnas que realizó se diferencian de modo notable del resto de las que circulan por las iglesias y patronales puneñas. En palabras de Hermógenes “La urna es una capillita que hacemos para poner las imágenes veneradas”.



Fig. 9: Collage y pintura con témpera de la virgen de Luján, Bandera, Escudo Nacional, realizado por Hermógenes Cayo. Firmado y sellado año 1950. Alto 52 cm, ancho 37,5 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7977. Foto MAP.



Fig. 10: Pintura con témpera sobre papel realizada por Hermógenes Cayo; lleva inscripción que dice: Miraflores Cria (Candelaria): Oratorio de Ntra. Sra. de Luján, Patrona de la Patria en la casa del pintor H. Cayo y su hacienda. Dibujo de H. Cayo, Año de 1955. Alto 48,5 cm. Ancho 63,5 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A-7976. Foto MAP.

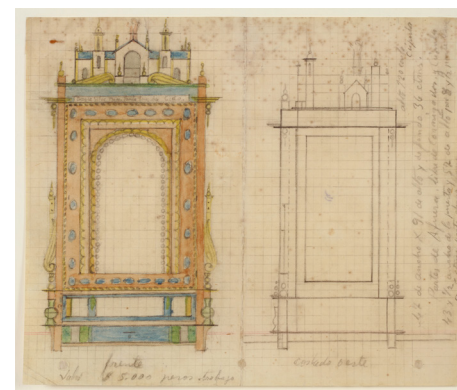


Fig. 11: Boceto de nicho para una imagen con medidas y precios, realizado por Hermógenes Cayo. Lápiz y acuarela sobre hojas cuadriculadas de carpeta escolar. Alto 19,6 cm, ancho 24 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7986. Foto MAP.



Fig. 12 y 13: Oratorio levantado por Hermógenes Cayo a fines de la década de 1940, para la Virgen de Luján y de Copacabana. Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 21-08-2017.



Pude identificar 27 realizadas por este santero; de estas, 12 son urnas del tipo vidriadas, 10 tienen tres lados de vidrio y el fondo de madera, 2 tienen los cuatro lados de vidrio; 8 tienen la cara frontal con puerta de vidrio. El resto son urnas de madera, de las cuales 3 tienen vidrio frontal, pero son de menor tamaño o no tienen agregados en la parte superior, y las 4 restantes son urnas de madera con pueritas de madera sin ninguna presencia de vidrio, en las que Hermógenes desplegó, sin embargo, un trabajo de diseño en la pintura, con un estilo en las flores que le es absolutamente propio (Fig. 2), en ocasiones este motivo lo tallaba en la madera (Fig. 8). Esta característica fue identificada por Ricardo González quien señala que las flores, principal motivo decorativo en las urnas que encontramos en la Puna, son tratadas generalmente con un realismo ingenuo, pero que en el caso de Hermógenes “se convierten mediante un proceso de abstracción y sistematización de los motivos en un verdadero patrón ornamental de carácter neutro”. Coincidiendo completamente con la idea de patrón ornamental, pienso que podemos incluso decir que las flores de Hermógenes son su “marca de identidad”, de hecho sus diseños florales son uno de los dos elementos centrales para identificar las urnas por él realizadas, dado que presentan características constantes y constituyen una forma prototípica. (ver figs. 19, 23, 26 y 34). Respecto de las que son más pequeñas y de madera en su totalidad, cabe preguntarse si las fabricó Cayo o si él las restauró repintándolas y aplicándoles sus motivos florales (ver figs. 2 a y 2b).

La segunda característica que diferencia a las urnas que realizó Hermógenes Cayo es la presencia de vidrio, que si bien no es algo propio de él, como lo son sus diseños de flores y las elaboradas partes superiores, es igualmente algo sumamente característico en la construcción de la caja de sus urnas o nichos, lo que queda en evidencia a partir de lo referido sobre las 27 urnas identificadas. La mayoría de sus urnas tiene tres lados de vidrio: el frente y los laterales, mientras que el fondo es de madera (visiblemente tablas recuperadas de cajones); de las dos que conocemos con los cuatro lados de vidrio, una tiene doble cara, es decir tiene dos frentes, y está dividida en su interior por una madera (ver fig. 30). Si bien el vidrio es el material con el que están contruidos muchos de los nichos móviles que vemos en iglesias de grandes centros urbanos, las urnas de la puna eran, como dijimos, pequeños cajones

de madera, del tipo llamado “ciego” o urna-camarín. Otra particularidad del uso del vidrio que hace Hermógenes, es que también pinta sobre este material: aplica sus diseños florales sobre el vidrio, y vemos entonces desplegarse en la transparencia del material, las pequeñas flores en sus distintas variantes (ver figs. 24, 25, 27 y 36).

¿Pero por qué Hermógenes introduce el vidrio en sus urnas? ¿Por qué tiene tanta presencia en sus construcciones? Estas preguntas solo las podemos responder en parte, y las respuestas serán al mismo tiempo hipótesis.

En muchas ocasiones quienes le encargaban la urna, desechaban la antigua de madera, en un afán por modernizarse, y ubicaban el santo o virgen al interior de la nueva de vidrio; en otros casos introducían la antigua y pequeña urna de madera en la nueva urna-nicho de vidrio, como realizó el grupo de devotos congregados en torno a la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua, encabezados por su esclavo Higinio Atanacio Guanactolay (ver figs. 23 y 24).

Hermógenes le contó a Prelorán durante las conversaciones que mantuvieron “La gente de por aquí viene trayendo sus imágenes antiguas; dicen que las tienen en la familia desde ya muchos años. Son lindas, pequeñas, son figuras con urnitas bien hechas. Pero la gente de ahora me pide que les haga urnas más grandes para llevar a sus vírgenes y sus santos en procesión”. La práctica de ubicar urnas dentro de urnas no es propia de Hermógenes y la he observado en varios casos, con la diferencia de que se trata en general de



Fig. 14 a y b: Retablo de la Iglesia Santa Bárbara, Cochínoca. Fotos Lucila Bugallo, 8-12-2018.

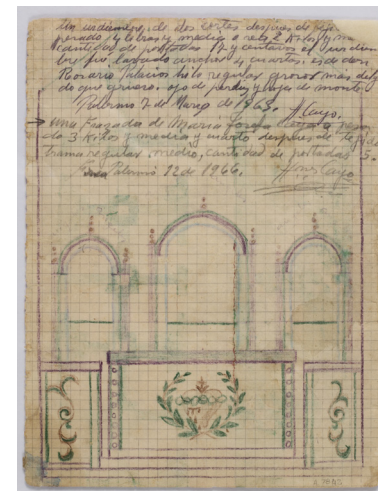


Fig. 15: Boceto retablo de capilla realizado por Hermógenes Cayo. Lápiz sobre hojas cuadrículadas de carpeta escolar. Con anotaciones. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Foto MAP.

urnas de madera que contienen otras, bien pequeñas, igualmente de madera.

Es interesante esta importancia del vidrio: a la vez que moderniza vuelve transparente. Y esto sí supone un cambio de importancia. Sugiero que debemos pensar la transparencia junto con las nociones de luminosidad y brillo. Lo brillante es un elemento importante de las estéticas de los Andes, que tiene además fuertes resonancias con ciertos poderes como el del rayo. El interés y preferencia de la gente indígena por objetos de metal y vidrio, fue relevada en otras zonas, observando el gusto por poner en collares y rosarios localmente reconfigurados, cuentas de vidrio y monedas. Los objetos brillosos y la luz parecen haber tenido, desde épocas prehispánicas, un vínculo con las fuerzas inmanentes, estas propiedades de luz se consideran vinculadas con las esencias espirituales, de allí que tengan relación con la transformación chamánica. El mismo Hermógenes dijo “Para hacer el oratorio usé lo mejor. En los arcos puse botellas que chispean a la luz del sol”. Entiendo que para él, ese brillo, esos destellos de luz formaban parte de “lo mejor”.

Sin embargo, el modo en que el brillo de la luz ha sido considerado en muchas sociedades andinas, incluida la puneña, muestra que esta intensidad no debería estar a la vista en permanencia. Lo brillante, los colores fuertes que vibran con la luz, deben ser guardados y esto en relación con la necesidad de atemperar la buena suerte, hay que prevenir el brillo de los objetos potentes y ambivalentes que genera la poderosa luz del día. La ropa de las mujeres aymara del norte chileno, principalmente de colores oscuros, escondía aún hace



Fig. 16: Detalle parte superior de urna realizada por Hermógenes Cayo, perteneciente a familia Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2018.



Fig. 17: Lateral y vista del dosel de urna realizada por Hermógenes Cayo, perteneciente a familia Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2018.

unas décadas, los destellos de color y brillo entre los pliegues, “desplegaba destellos de brillo con el movimiento de quien la portaba”.

La transparencia del vidrio, el brillo que desprende y la presencia de la luz entran en tensión con la preferencia puneña (y andina) por los envoltorios y los objetos y seres “guardados”. Sin embargo, a pesar de su transparencia, el interior de estas urnas también se convertiría en pequeños universos envueltos en flores y otros elementos (ver figs. 23, 25 y 33). En el caso de las antiguas

urnas de madera colocadas en el interior de la nueva urna de vidrio, las capas y los envoltorios son múltiples: la imagen se encuentra dentro de la urnita de madera junto con una serie de elementos que también la envuelven, y esa caja está en medio de un montón de otros objetos al interior de la caja transparente. Ricardo González observó una relación de contenido-continente que se da no solo con las urnas dentro de urnas, sino con la imagen dentro de la urna y ésta en el oratorio, así como la forma de cueva que adquieren las urnas de tipo cerradas o ciegas, con su reducido espacio y cerramiento a la luz, con características que limitan la comunicación interior-exterior. Agregó que en las urnas se manifiesta un sentido de contención.

Hermógenes introdujo el vidrio, modernizando las urnas puneñas y



Fig. 18: San Santiago, San Ramón (izquierda) y San Juan (derecha). La base en la que apoyan, un cajón-limosnero, fue realizada por Hermógenes Cayo. Foto Sergio Barbieri, 1967.



Fig. 19: Detalle de la urna realizada por Hermógenes Cayo, para los santos de la foto 18. Se observa su estilo en el diseño de las flores. Foto Sergio Barbieri, 1967.

creando construcciones vistosas y monumentales. A la vez los usos, prácticas y concepciones puneñas continuaron generando esos universos envueltos, al modo de nidos, de cuevas o nichos, donde vive el santito o la virgencita.

Una tercera característica es la compleja y delicada elaboración de la parte superior de la urna, lo que hace a las construcciones de Hermógenes Cayo absolutamente únicas. Aparecen muchos elementos arquitectónicos: son partes de altares, de retablos o de iglesias; allí vemos pequeñas capillas, torres y pináculos, hornacinas con remates en cruz o en roleos incisos (Fig. 16). En las esquinas superiores suelen tener molduras, además de ménsulas y pinjantes; los pináculos no parecen hechos en torno sino tallados a mano. En ellos, tanto en los de la parte superior como en los que se encuentran en el frente de las urnas, hay orificios en los que se colocan pequeñas banderitas de tela y a veces flores. Algunas pueden contener estructuras en su interior, como la que tiene en el fondo un techito tipo dosel que genera un espacio diferenciado (Fig. 17). En la parte inferior suelen tener cajoncitos que se pueden abrir y que son limosneros, aunque algunos se han perdido (Fig. 18 y 19). Todo el desarrollo constructivo y de elementos presentes en la parte superior “les dan el aspecto de pequeños edificios artesanales decorados para albergar a las imágenes”. A

partir de todas estas incorporaciones las urnas adquieren una estructura arquitectónica. “Son capillitas”, dijo Hermógenes.

Algunos de estos elementos y formas, como ciertos ornamentos tallados, por ejemplo los roleos y las columnas, los copió visiblemente del retablo mayor, colonial, de la iglesia del pueblo de Cochinoca (Fig. 23). En cambio las iglesias que conforman la parte superior de algunas de sus urnas (ver figs. 29,



Fig. 20: Fotografía del Malón de la Paz. Hermógenes Cayo va adelante cargando la urna de la virgen. Fuente: Argentina Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos /INV: 7928-A.

30a y 34), parecen inspiradas en la basílica de Luján y quizás en otras iglesias que puede haber visto en su viaje a Buenos Aires. En mayo de 1946 Cayo participa junto a otros campesinos indígenas de la Puna y de otras zonas, de una marcha en reclamo de las tierras en las que viven y que pertenecieron a sus antepasados, que fue llamado *Malón de la Paz por las rutas de la Patria*. Caminan durante tres meses desde la puna hasta Buenos Aires. En este viaje Hermógenes lleva a su virgen de Copacabana en su antigua urnita. Varias imágenes acompañan a los maloneros, las descripciones de Hermógenes en el diario que escribió, así como algunas fotos que conocemos, muestran a la marcha como una procesión (Fig. 20). En la mayoría de los poblados a los que llegan, entran en las iglesias, en algunas incluso hay misas para ellos y repiques de campanas. El mismo Hermógenes escribe sobre la impresión que le causan muchas de ellas y el impacto mayor que le produce la basílica de Luján (Cayo 2012 [1946]). Más de veinte años después del viaje le dice a Prelorán en 1967 “a mí me ha encantado bastante ver aquella”, describe la basílica de Luján y la Virgen, su ropa y joyas, su camarín. Son imágenes imborrables para él: “Ya cuando yo he vuelto de allá, me he puesto a pensar y digo por más pequeño que sea algo que lleve imitación, medio arco, ojiva. Algo que tenga imitación de Luján. Poner letrerito, cuanto tiene el oratorio, aunque no de plata, no de

oro. Y desde ahí, he vuelto de ahí y ahí he aprendido más a perfeccionarme en la obra que tengo”. (Ver detalles en figs. 12 y 13).

Es evidente que lo que vio en el viaje a Buenos Aires influyó fuertemente en su obra posterior, sin embargo, sabemos que ciertas características de sus urnas como el uso del vidrio, la monumentalidad y la inclusión de elementos constructivos en la parte superior, son anteriores. (Fig. 21)

La historia de algunas urnas construidas por Hermógenes Cayo

Conocemos parte de la historia de algunas urnas construidas por Hermógenes Cayo, nos vamos a referir a cuatro de ellas. El origen y recorrido de dos de ellas constituyen una típica historia puneña; las otras dos, nos remiten a los entramados que incluyeron a los puneños, como Hermógenes, durante el siglo XX.

Las dos primeras, que desde 1969 están juntas, son las urnas-imágenes de una familia, que durante gran parte del siglo XX congregaron a un grupo de devotos. (Fig. 22)

Una de ellas es la de la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua, paraje del distrito de Casa Colorada al oeste de Cochinoca, que estaba a cargo de la familia Guanactolay posiblemente desde el siglo XIX, pasando de generación en generación. En febrero de 1950 se hace cargo Higinio Atanacio Guanactolay, quien se refiere a ella como *Virgen Patrona de Copacabana de la Candelaria*, y dice: “de los primeros años de los que se reformó tan bella y preciosa como se lo ve en el día de hoy” (p. 11), con “primeros años” está haciendo referencia a los retoques que en 1943 le hace el esclavo anterior, pero estos retoques son de la antigua urna de madera, ubicada en el interior de la nueva urna, que se le hace en 1950: “la obra (s)era construida por el Pintor Hermogenes Cayo su valor son pesos ciento veinte esto por mano y obra”. Los devotos aportaron vidrio y madera, además de linón color morado y rosa, una sábana, una manta, un pañuelo de seda, corona de diamantes, cola corneta, ramas, florero, mortero y cantidad de flores (pp. 8-9), en línea con la tradición colonial en la que se hacían donaciones a través de las cofradías. La segunda urna pertenece igualmente a este mismo grupo de devotos, quienes se hacen cargo en 1969 cuando deciden “construir una Nueva Capilla en Cochinoca Pueblo destinada a la Virgen del Rosario, a pedido de los asistentes don Higinio Atanacio y esposa Juana Machaca de Atanacio. Esta Capilla también será destinada para la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua”. Aunque no sabemos cuál es el origen de esta segunda imagen, la urna fue evidentemente construida por Hermógenes, en algún momento anterior a 1968. La capilla se concluyó en la década de 1970 y ambas vírgenes fueron trasladadas al pueblo de Cochinoca; donde permanecieron muchos años junto a Higinio y Juana. Fue entonces que ambas vírgenes fueron alejándose de su domicilio rural. Años después pasaron a la nueva generación y actualmente se encuentran en Abra Pampa. En algunas fiestas son llevadas a la iglesia de Cochinoca, donde hace al menos medio siglo participan de las procesiones, y vuelven así a su antiguo territorio.

Son vírgenes e historias puneñas en un caso por su origen y en ambos



Fig. 21: Procesión pueblo de Cochinoca en ocasión de la patronal 2-02-1967. Las tres urnas que se ven fueron realizadas por Hermógenes cayo. Foto Sergio Barbieri.

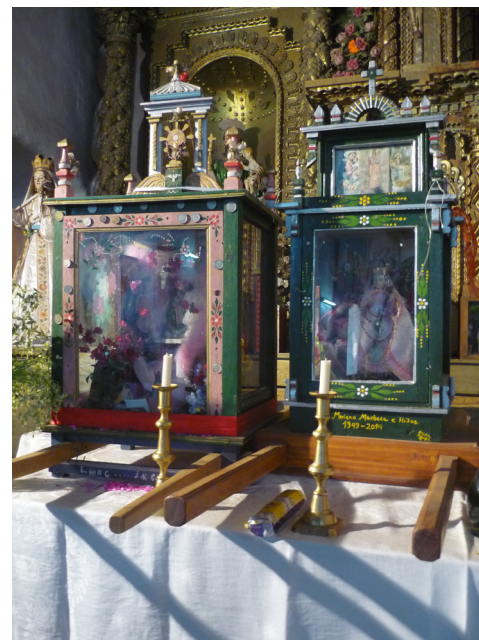


Fig. 22: Urnas de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua (izquierda) y de la virgen del Rosario (derecha) realizadas por Hermógenes Cayo. Iglesia de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo, 23-3-2015.



Fig. 23: Urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Se observa una tela exterior y flores en el interior. Foto Lucila Bugallo, 23-09-2016.



Fig. 24: Urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Lateral derecho, se puede ver la calcomanía de rosas que se ha colocado en el vidrio y la antigua urna en el interior. Iglesia de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo, 23-03-2015.



Fig. 25: Interior de la urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Detalle del vidrio pintado y de antigua urna en el interior. Foto Lucila Bugallo, 23-03-2015.

casos por las advocaciones que encarnan y el tipo de devoción y prácticas de las que son objeto. La Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua apareció en el campo puneño, precisamente en el ojo de agua, forma parte del conjunto de vírgenes puneñas surgidas de ojos de agua, y de allí fue reuniendo a un grupo de devotos; tenía sus fiestas en su oratorio en el mismo paraje y



Fig. 26: Urna de la Virgen del Rosario, "vestida" para la fiesta de San Juan en el pueblo de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo, 24-6-2018.



Fig. 27: Urna de la Virgen del Rosario, "vestida" para la fiesta de la Inmaculada Concepción en el pueblo de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

también era llevada a las fiestas de Cochinoca. La Virgen del Rosario, si bien no conocemos el origen de esta imagen, es una de las principales advocaciones marianas tradicionales de la Puna junto con la Candelaria/Copacabana y la Inmaculada Concepción. Además Candelaria/Copacabana es posiblemente la Virgen con mayor presencia en la región andina y cuando lleva el segundo nombre, podemos decir que es una Virgen andina. Se trata de vírgenes de la época en que se esperan las lluvias (Rosario) y de verano, es decir de la mitad del año relacionada con la humedad. En la Puna se dice que para Rosario nacen las crías de los *suris* (llamado ñandú en otras zonas de Sudamérica), aves muy vinculadas con la lluvia.

En lo que refiere a las urnas, la de la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua —construida por Hermógenes Cayo en 1950— tiene en el interior la antigua urna de madera con puertitas pintadas donde se encuentra la imagen de la Virgen. La parte superior de la urna de 1950 presenta elementos tanto del retablo como del altar de una iglesia, aparecen allí una custodia con ostia rematada con una cruz, cuya base es una estructura escalonada con diseño de flores y con el espíritu santo en forma de paloma, en cuyos lados hay roleos incisos; detrás de la custodia con cruz, y como una suerte de marco, hay una hornacina rematada con roleos incisos que forman un ático, las columnas de ambos costados que forman la hornacina, tienen talladas unas especies de pilas-tras salomónicas, aunque asemejan más bien cordeles que cuelgan; la caja tiene el frente y los laterales de vidrio. La madera que enmarca el vidrio, está pintada

de color rosado mientras que la estructura de la caja es verde; los diseños son flores y pimpollos rojos, blancos y verdes, el vidrio frontal también lleva flores pintadas (Fig. 23).

Además observamos los múltiples elementos que se le han ido colocando: la urna está "vestida" con tela celeste, en los pináculos superiores se colocaron flores y collares, en el lateral derecho una calcomanía de flores tipo rosas de estilo realista (Fig. 24) y alrededor del marco frontal tiene aplicadas monedas, esto al menos desde la década de 1960 (Fig. 21); en el interior una pequeña imagen de la virgen de Luján, dinero, una borla que rodea a la urna antigua en el interior (Fig. 25).

La urna de la Virgen del Rosario imita en su parte superior un retablo de iglesia con una hornacina que termina en un ático semiesférico con rayos cuyo remate es una cruz; en esta hornacina se colocaron estampas impresas de tipo industrial. Al igual que la anterior tiene el frente y los laterales de vidrio. Está pintada en verde con flores amarillas, blancas y verdes; el vidrio frontal original tenía flores pintadas como las del marco; en 2014 fue retocada por L. Vilca, según se lee en la inscripción en la esquina inferior derecha (Figs. 26 y 27).

Las otras dos urnas a las que quiero referir, remiten a la participación de Hermógenes en el Malón de la Paz. Están dedicadas a una virgen que es la patrona de la Nación Argentina y que llega a la Puna desde el sur, y en este caso específico llega a partir de una marcha en reclamo por el territorio. A diferencia de las otras tres y a pesar de ser la Virgen de Luján una Inmaculada, no forma parte de las devociones más antiguas de la Puna, que son de origen colonial.

La primera es la que construyó en honor a la Virgen de Luján y en la que ubicó igualmente a su Virgen de Copacabana —con la que había caminado hasta Buenos Aires y que posiblemente sea una herencia familiar— es para la que había realizado un boceto (Fig. 28). Esta asociación de ambas vírgenes es muy interesante. Contiene además de la pequeña urnita de madera con el relicario de la Virgen, dos Candelarias de medio relieve hechas en molde que provenían de Bolivia, dos láminas de la Virgen de Luján, una de cada lado o cara de la urna; en uno de esos lados está un niño Jesús que hizo Hermógenes, aunque no sabemos si él lo colocó en ese lugar. Escribió en su diario que se llevó "el cuadro hermoso de ella, y sus fotografías de su Santuario de Luján (...) me la compré con todas sus historias para conservar en mi oratorio de Miraflores de la Candelaria cuando me regrese". Esta urna era llevada a Cochinoca en *misachico* para la fiesta de la Candelaria el 2 de febrero (foto 6 Portfolio Barbieri) como vemos en la película de Prelorán. En una carta al cineasta escribe: "También recibí una carta de ud en la que me dice referentes a la peregrinación con la virgen Santísima de Miraflores a Cochinoca la haremos siempre que ella permita, solo personal va faltar para las invenciones, porque están ausentes varios novenantes". Sabemos entonces que esta Virgen, al igual que la Candelaria Copacabana de Ojo de Agua, tenía sus novenantes, es decir un grupo de devotos que se reunían para sus fiestas y traslados. "La sacábamos en todas las procesiones de Cochinoca" le dijo Hermógenes a Prelorán. (Fig. 29).

Es una urna muy fuera de lo común porque además de tener cuatro



Fig. 28: Interior oratorio levantado por Hermógenes Cayo, en primer plano la urna que realizó para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 29: Proceión pueblo de Cochinoca en ocasión de la patronal 2-02-1967. Adelante Aurelia Tinte esposa de Hermógenes Cayo. La urna que lleva fue realizada por Hermógenes. Foto Sergio Barbieri.



Fig. 30 a, b y c: Urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Fotos Proyecto PAITi, FFyL, tomadas por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 31: Cara posterior de la urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján, se observa lámina de esta virgen y niño Jesús acostado. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 2-03-2018.



Fig. 32: Parte inferior urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria, se observa un nacimiento. Foto Proyecto PAITi, FFyL, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 33: Urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján, se observan diseños en el marco con imágenes bíblicas e interior de la urna con diversos elementos así como la antigua urnita de la virgen de Copacabana. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.

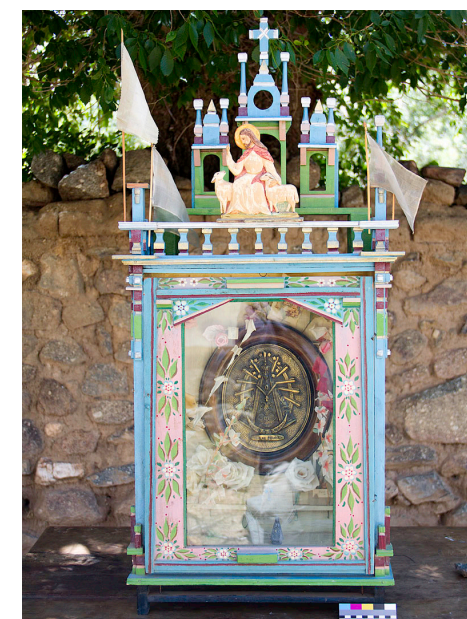


Fig. 34: Urna Virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.



Fig. 35: Talla en madera Cristo pastor de almas, detalle parte superior urna virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.



Fig. 36: Urna Virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo, se observa diseño de flores pintado en vidrio lateral. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

lados de vidrio, tiene dos caras (Figs. 30 a, b y c, y 31) y en la parte inferior un nacimiento (Fig. 32). Además, en este caso la pintura con la que la decora no son sus diseños de flores sino escenas bíblicas en el marco del frente principal. “Por suerte conseguí buena madera para hacer la urna de la Virgencita de Luján. Y arriba le puse al Señor, con sus ángeles celestiales (...) Esta urna la he hecho grande y fuerte, con columnas y pinturas pequeñas que muestran la vida de Nuestro Señor. Todo eso lo he copiado de los libros”. (Fig. 33) Sus diseños de flores que llamé “marca de identidad”, aparecen sin embargo en los floreros de los costados, en la ropa de los ángeles que custodian a la Virgen de la Candelaria y en el vestido de la virgen, que evidentemente Hermógenes repintó. Las imágenes de las vírgenes no son producción de Hermógenes, pero sí lo son las tallas de María y José (parte inferior), los ángeles que custodian a la Candelaria principal, el ángel rojo con libro abierto, la virgen con el niño detrás de ese ángel (parte central), los ángeles del techo de la urna. La parte superior es uno de los mejores ejemplos de las estructuras arquitectónicas que construía y desplegaba Hermógenes en los techos de sus urnas-nichos.

La segunda la construyó para un medallón de la Virgen de Luján que trajeron los maloneros de su paso por esa ciudad. En la parte superior hay una balaustrada, sobre la baranda apoya la talla de Cristo pastor de almas; colocadas en esa baranda hay banderitas argentinas, como en al menos dos otras urnas construidas por él (Figs. 34 y 35). En medio del techo se levanta una construcción que remeda un retablo con hornacina central y dos laterales, todas con arcos rebajados; la del medio termina en una circunferencia recortada en la madera y una cruz, cada una de estas tres hornacinas está flanqueada por pináculos. El vidrio frontal está enmarcado por unos listones de madera en los que se despliega un diseño floral muy trabajado, donde aparecen las formas prototípicas; los vidrios laterales también llevan flores pintadas formando un arco (Fig. 36).

Conclusión

Las relaciones de las poblaciones puneñas con otras poblaciones aparecen en sus urnas: tanto procesos regionales andinos, coloniales y republicanos como la inserción de la población de las tierras altas de Jujuy en los procesos nacionales argentinos, emergen en las modificaciones que se van plasmando en las urnas de los santos. También afloran en las advocaciones y santos “seleccionados” localmente, selección que implica mayor importancia de algunos, siendo que sus presencias en el lugar, los vinculan con otros lugares donde estos seres también conforman el tejido relacional. Vemos dos niveles de tramas que se articulan: una local en torno al santo, la devoción y sus fiestas, que implica el compartir un mundo material y espiritual a un mismo tiempo, como una afinidad anímica que se afianza en el devenir de las prácticas. Otra regional, macro regional y/o nacional en la que se insertan y vinculan como puntos de un circuito interconectado, estas vírgenes y santos, como seres poderosos que activan y motivan a las poblaciones y las unen en universos de sentidos. Quisiera señalar que esos universos de sentidos son

parcialmente compartidos: así Hermógenes Cayo compartía un sentido de la identidad nacional con poblaciones de la pampa húmeda y en el marco de ese sentido sus vírgenes –las de unos y otros– podían contener significados comunes, y compartía otros sentidos que lo vinculaban con la región de los Andes y su modo de conocer, reconocer y tener santos y vírgenes, a modo de familia y antepasados.

La inserción de las poblaciones puneñas en los procesos económicos, que implicaron la participación en el mercado de trabajo como una mayor incorporación de objetos industriales, también pueden verse en las urnas: los materiales como la pintura sintética y luego el vidrio fueron los inicios de un recorrido que llega hasta la actualidad con la inclusión, en la caja de los santos, de flores plásticas y suvenires fabricados en China.

Las urnas y otros objetos contruidos por Hermógenes contienen esta historia de la Puna y sus relaciones, pero contienen asimismo decisiones materiales y estéticas que se formaban en vertientes indígenas y modernas. El caso del vidrio con su componente de transparencia y luminosidad es un ejemplo. Están también los colores, los pequeños objetos al modo de *illas* que tienen una profundidad temporal prehispánica, entre otros. Él en su patio, con su pincel de pelos de animales de la zona, utilizando la pintura sintética de lejanas industrias, activaba las relaciones, que venían anudándose desde la colonia, y hacía surgir una estética nueva y a la vez antigua, que desplegaba sentidos que interpelaban a sus vecinos, y nos interpelan a nosotros hoy.

Los entramados que conforman los santos y vírgenes y las materialidades en las que se va constituyendo la urna o bulto, dan cuenta de los procesos históricos en los que han participado y participan las poblaciones locales. Esa materialidad nos habla igualmente de sentidos estéticos y de valores arraigados y contruidos en un tiempo largo.

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Ricardo González por haberme facilitado una copia de las notas que tomó don Higinio Atanacio Guanactolay en las décadas de 1950-1960. Mi reconocimiento y agradecimiento al Museo de Arte Popular José Hernández y a todo su personal por su ayuda y amabilidad. Estoy asimismo agradecida con la Dra. Gabriela Sica por su lectura del manuscrito y las observaciones que me señaló, así como por los datos históricos que me facilitó. Las indicaciones, sugerencias y observaciones del evaluador/a del manuscrito proporcionaron asimismo una oportunidad de mejorarlo.

Las conversaciones que a lo largo de 2018 mantuvimos con el Prof. Sergio Barbieri fueron una gran motivación en el desarrollo de esta investigación, de la que este artículo es una parte.

A Elena Cayo, Irma del Valle Cayo, Armando Toconas y Pedro Cayo les agradezco profundamente haber compartido sus recuerdos y emociones conmigo. En memoria de la abuela Fortunata.

Notas

* Lucila Bugallo, Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy/ Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Los siguientes proyectos de investigación han proporcionado parte de los recursos necesarios para realizar el trabajo de campo para esta investigación: Programa de Apoyo a la Investigación del Instituto Interdisciplinario Tilcara –PAITI. FFyL, UBA. 2017- 2020. Res. (D) N° 2271 (25/08/2017); Proyecto SECTER Universidad Nacional de Jujuy, *Prácticas Sociales y Culturales en torno a los objetos artísticos religiosos. Puna y quebrada de Humahuaca. De la Evangelización a la actualidad*. Código C/0197. Desde 01/01/2016 a 31/12/2019; Proyecto de Investigación Básica, Aplicados, de Transferencia e Innovación Tecnológica, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires. Título: *De objetos, imágenes y ontologías: un abordaje interdisciplinar sobre el rol de la producción plástica del NO. argentino en la constitución de órdenes cosmológicos*. Código: 20020170100321BA. 1/01/2018 a 31/12/2021.

² La denominación “urna” en la Puna jujeña hace referencia tanto a las pequeñas cajas de madera con santos del tipo de los retablos portátiles coloniales como a las cajas vidriadas de un único espacio, al modo de los nichos coloniales.

³ Agradezco a la Dra. Gabriela Sica por esta indicación.

⁴ Arguedas, José María, “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” en Arguedas, J. M., *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1951] 1981, p. 155

⁵ Schenone, Héctor, “Retablos y púlpitos”, en *Historia General del Arte en Argentina*, pp. 213-277, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo I, 1982, p. 213.

⁶ Gisbert, Teresa, *El universo de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural Editores, 1999; *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes*, cat. exp., Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología/IEP; Mendizábal Losack, Emilio, *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, Lima, ICPNA- Universidad Ricardo Palma [1964] 2003.

⁷ González, Ricardo, “Imágenes domésticas y perspectivas culturales” en *Separata*, Año XVI, n° 23, Rosario, CIAAL/UNR, 2018, p. 3.

⁸ González, 2018, *op.cit.*, p. 8

⁹ Abercrombie, Thomas, *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, La Paz, IFEA/IEB/Asdi, 2006, pp. 355-357.

¹⁰ Sánchez y Gracia 2013, citado en Oros Rodríguez, Varinia, *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*, La Paz, MUSEF/Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015, pp. 26-27.

¹¹ Ejemplos de estos retablos portátiles americanos son los de la Virgen de Copacabana; como el proveniente del Alto Perú, de madera tallada, dorada y policromada que data aproximadamente del 1700 (colección del Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco de Buenos Aires, en Schenone, *op. cit.*, p. 228). Un segundo ejemplo proviene del Cuzco, es de pasta modelada,

dorada y policromada, se ubica en una caja de plata repujada y burilada, y mide 34,5 x 20,6 x 6 cm., está datado entre 1650 y 1700 (colección del Museo de Arte de Lima). En sus puertas ambos tienen otras imágenes de santos, santas y arcángeles; todas las imágenes, incluida la principal de la Virgen, son medio relieves.

¹² Conti Viviana y Sica Gabriela, “Arrieros andinos de la colonia a la independencia. El negocio de la arriería en Jujuy, Noroeste Argentino”, *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, [En línea], Debates, Puesto en línea el 31 enero 2011, consultado el 07 febrero 2020. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/60560>; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.60560>.

¹³ *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*

¹⁴ Oros Rodríguez, *op.cit.*, p. 27.

¹⁵ Mendizábal Losack, *op.cit.*, p. 130.

¹⁶ Arguedas, *op.cit.*; *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*; Sordo, Emma María, “From Sanmarcos to Retablo: the Ayacucho retablo as a social chronicle” en Dransart, Penelope (Ed.) *Andean Art: Visual expression and its relation to andean beliefs and values*, Brookfield, Ashgate, 1995.

¹⁷ Sordo, *op.cit.*, p. 45.

¹⁸ Sordo, *op.cit.*, p. 34; Mendizábal Losack, *op.cit.*

¹⁹ González, 2018, p. 7.

²⁰ Un ejemplo, entre otros, es el altar de Viaje de la Inmaculada Concepción; de origen boliviano de mediados del siglo XVIII. Se trata de una imagen pintada al óleo sobre metal, ubicada en una cajita de plata repujada y cincelada que se cierra sobre sí misma, dado que sus cuatro lados tienen bisagras y son móviles, al abrirse forman el marco del retablo, al cerrarse es una caja. Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

²¹ Conti y Sica, *op. cit.*

²² Archivo del Obispado de Jujuy, visita eclesiástica. Año 1702. snf Agradezco a la Dra. Gabriela Sica el haberme proporcionado esta información.

²³ Archivo Histórico de Jujuy, Colección Ricardo Rojas, Tomo I bis. Libro IV.

²⁴ Paraje ubicado a 20 km de Abra Pampa, capital del departamento de Cochínoca. Abra Pampa surgió en la segunda mitad del siglo XIX, en 1883, desplazando al antiguo pueblo colonial.

²⁵ Este texto forma parte de un trabajo de investigación sobre Hermógenes Cayo en curso, que aún no está concluido.

²⁶ Las fuentes materiales estudiadas son principalmente las urnas realizadas por Hermógenes Cayo pertenecientes a distintas familias del departamento de Cochínoca. También he podido consultar la colección de piezas realizadas por Cayo perteneciente al Museo de Arte Popular José Hernández, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

²⁷ Mendizábal Losack, *op.cit.*

²⁸ *Ibidem*, p. 132.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, pp. 107-108.

³¹ Arguedas, *op.cit.*, pp. 162-164.

³² Sordo, *op.cit.*, p. 33, mi traducción.

³³ *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*; Sordo, *op.cit.* De estos retablos no nos vamos a ocupar ya que refieren a otra problemática, que no tiene vínculo, en todo caso directo, con el universo del campo y sus producciones.

³⁴ Arguedas, *op.cit.*, pp. 163, 165.

³⁵ Mendizábal Losack, citado en Sordo, *op.cit.*, p. 36.

³⁶ Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 2017.

³⁷ En la Puna jujeña he observado prácticas y lógicas que revelan un analogismo entre muertos y santos, por ejemplo, viendo el modo como la urna del santo o virgen se constituye en un centro de poder entorno a la cual se teje un linaje y se consolidan posiciones de poder. El modo de envolverlos y “guardarlos”, de brindarles ofrendas, son igualmente sugerentes.

³⁸ Grosso, José Luis, *Indios, Muertos, Negros Invisibles. Hegemonía, Identidad y Añoranza*, Córdoba, Encuentro/Facultad de Humanidades-UNCA, 2008, p.191.

³⁹ Arnold, Denise, “El camino de Tata Quri: historia, hagiografía y las sendas de la memoria en ayllu Qaqachaka” en Arnold, Denise et al. “Hilos sueltos”: *los Andes desde el textil*, La Paz, Plural/ILCA, 2007, p. 196.

⁴⁰ Una mujer del lugar le dijo que “cambiar la ropa de los santos es como envolver los bultos de las momias de los chullpas antiguos”, Arnold, Denise, *Los eventos del crepúsculo: relatos históricos y hagiográficos de un ayllu andino en el Tiempo de los Españoles*, La Paz, Plural-ILCA, 2018, p. 370-371.

⁴¹ González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imaginaria cristiana en la Puna de Jujuy*, Buenos Aires, Edición Fundaciones Espigas/FIAAR/Telefónica, 2003, pp. 144-145.

⁴² González, 2018, *op.cit.*, pp. 144-149.

⁴³ Mendizábal Losack, *op.cit.*

⁴⁴ González, 2003, *op.cit.*

⁴⁵ Bugallo, Lucila, “La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la puna de Jujuy” en Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (Coords.), *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Editorial Brujas-Grupo Encuentro, 2010, pp.85-102; González, 2003, *op.cit.*

⁴⁶ Su mamá era Emeteria Cayo de Miraflores

⁴⁷ Prelorán, Jorge. *Hermógenes Cayo, el imaginero de la puna*, película documental, 1969.

⁴⁸ *Hermógenes Cayo, el imaginero de la puna*, de Jorge Prelorán, 1969. La película es filmada en 1966-67; Prelorán la concluye y exhibe en 1969.

⁴⁹ Conversación con doña Fortunata, esposa de Francisco Cayo, nuera de Hermógenes. Miraflores de la Candelaria, 2/02/2018.

⁵⁰ Conversación con su nieta Elena, hija de Francisco Cayo. Miraflores, 02/03/2018.

⁵¹ Conversación con el Sr. Quiroga, 26/02/2018. *Quepirse*, del quechua *q'epi*: llevar algo cargado con una menta en la espalda.

⁵² Las maderas blandas son porosas, el cardón tiene unos agujeros llamados “ojos”; para realizar una imagen con este tipo de madera, es necesario aplicar una capa de yeso y lijlarla para obtener una superficie lisa que pueda ser

pintada.

⁵³ Entrevista a Sergio Barbieri en este Dossier.

⁵⁴ Conversación con doña Fortunata, *op.cit.*

⁵⁵ Cayo, Hermógenes, *Diario de viaje. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, Buenos Aires, Museo de Arte Popular José Hernández, 2012 [1946], p. 33.

⁵⁶ Conversación con Eduarda Cruz, Cochinoca.

⁵⁷ Arguedas, *op.cit.*, p. 156.

⁵⁸ Cayo, *op.cit.*, pp. 15, 17.

⁵⁹ Conversaciones con Jorge Prelorán. En proyecto editorial Prelorán, *Hermógenes Cayo. Soy santero de profesión*, 2007, p. 152.

⁶⁰ Es común que las urnas contengan flores pintadas, principalmente en el interior de las puertas de madera; he podido identificar algunos estilos que podrían ser propios de otros santeros.

⁶¹ González, 2003, *op.cit.*, p. 148.

⁶² Agradezco a la Dra. María Alba Bovisio por sus indicaciones sobre la caracterización de las formas prototípicas.

⁶³ En este artículo no me extenderé sobre los diseños de las urnas realizadas y repintadas por Hermógenes. Ese es tema de otro trabajo, aún en elaboración.

⁶⁴ González, 2003, *op.cit.*

⁶⁵ Conversación con Sergio Barbieri en su casa, marzo 2018.

⁶⁶ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op. cit.*, pp. 148-151.

⁶⁷ Bugallo, Lucila, "Quipildores: marcas del rayo en el espacio de la puna jujeña", *Cuadernos* N° 36, pp. 177-202, San Salvador de Jujuy, Ediciones UNJu, 2009; Ferraro, Emilia y Quinatoa, Estelina, "De cuentas, monedas y rosarios. El sentido de la luz, el esplendor y lo sagrado en los Andes del norte, en Ferraro, Emilia, *Materialidades, cuerpos y saberes. Etnografías escogidas*, Quito, Abya Yala, 2018, p. 105.

⁶⁸ Ferraro y Quinatoa, *op.cit.*

⁶⁹ Saunders, Nicholas, "Stealers of light, traders in brilliance. Amerindian metaphysics in the mirror of conquest", *Anthropology and Aesthetics*, n° 33, 1998, pp. 225-252.

⁷⁰ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op. cit.*

⁷¹ Dransart, Penelope, "The sounds and tastes of colours: hue and saturation in Isluga textiles", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], consultado el 28/09/2016. URL: <http://nuevomundo.revues.org/69188>, 2016, p. 7. Mi traducción.

⁷² González, 2003, *op.cit.*, pp. 148, 152.

⁷³ Conversaciones con Sergio Barbieri

⁷⁴ González, 2003, *op.cit.*, p. 146.

⁷⁵ Esta hipótesis surge en parte de las conversaciones con Sergio Barbieri (marzo-julio 2018); se apoya también en lo que el mismo Hermógenes expresa y en los detalles que ha incluido en su oratorio.

⁷⁶ Cayo, *op.cit.*; Bugallo, Lucila, "Santos y vírgenes en la trama del territorio

puneño" 2017. Inédito.

⁷⁷ Prelorán, 1969, *op.cit.*

⁷⁸ Una urna de Hermógenes Cayo anterior a 1946 presenta estas características. En una foto presentada por Ricardo González (2003) pudimos observar el año 1944 en el frente de una urna-nicho. Es la misma que carga la señora vestida de negro (la Fig. 21).

⁷⁹ Bugallo, 2017, *op.cit.*

⁸⁰ Esta información la conocemos gracias al libro escrito por Higinio Atanacio Guanactolay desde el año 1950 hasta mediados de la década de 1970; se trata de una suerte de libro de cofradía ya que refiere al grupo de devotos que se congregaban en torno a la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua (Casa Colorada, Cochinoca, puna de Jujuy). Citado en González, 2003, pp. 139-141.

El libro se compone de las anotaciones de Guanactolay y de actas que va labrando junto a los devotos en las que se detallan las fiestas que se pasan para la Virgen, las ofrendas que se le hacen, los devotos y alféreces de las fiestas de cada año. Los números que iré indicando corresponden a los que el mismo Higinio consignó en el cuaderno.

Una copia de este libro me fue facilitada por el Dr. Ricardo González.

⁸¹ En 1950 Higinio Atanacio Guanactolay se refiere a ésta como proveniente de los "ante abuelos de antes" lo que puede significar que viene de los tatarabuelos.

⁸² Desde ese momento hasta aproximadamente la década de 1990 él y su esposa, Juana Machaca, se convierten en los síndicos.

⁸³ En la Fig. 21 se la puede ver: es la segunda urna que aparece en la foto, lleva banderas argentinas.

⁸⁴ Conversaciones con el nieto de Juana Machaca. Junio 2018.

⁸⁵ Bugallo 2017, *op.cit.*

⁸⁶ Esta afirmación se basa en mis propias observaciones en un amplio territorio de la Puna, y es también expresado por González (2003).

⁸⁷ Bugallo 2017, *op.cit.*

⁸⁸ Cayo, *op.cit.*, p. 33.

⁸⁹ Extracto de carta escrita por Hermógenes Cayo, fechada en Cochinoca el 4 de noviembre de 1966 y enviada al Sr. Jorge Prelorán a Tucumán. Esta carta me fue donada por el Prof. Sergio Barbieri quien la tenía desde que Hermógenes se las envió.

Las invenciones es el modo en que se llamaba antes a los bailes para las imágenes: torito y caballeros, suris o samilantes y cuartos. La gente anciana sigue nombrándolos de este modo.

⁹⁰ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op.cit.*, p. 163.

⁹¹ *Ibidem.*, pp. 160-162.

Entrevista a Sergio Barbieri por Lucila Bugallo / Hermógenes Cayo: un hombre completo

Sergio Barbieri es una de las personas que más ha mirado, observado y tocado arte religioso del noroeste de nuestro país. Nació en Buenos Aires en 1944 y su sensibilidad artística se fue desarrollando desde pequeño. Fotógrafo y profesor de Bellas Artes, que tensionando lo aludido en su título se cuestionó sobre el concepto de la belleza “culto” y se interesó profundamente por el arte popular. Es así como se convirtió en un profundo conocedor del arte popular argentino, “un arte hecho con afecto y creatividad”.¹ Trabajó innumerables temas enmarcados en la imaginería, presente en muchos lugares de la Argentina, y realizó registros de muebles, pinturas, así como de variados objetos de arte popular argentino. Sus trabajos incluyen los registros fotográficos, la edición de libros pero también guiones para museos y curación de muestras. Entre las muy diversas cosas que llamaron su atención están los exvotos, esas pequeñas figuras realizadas en plata, sobre las que llevó a cabo un relevamiento minucioso y fascinante, rescatándolos y destacándolos como una producción popular muy importante, a partir del cual publicó un libro con un excelente trabajo de documentación fotográfica.²

En su juventud fue asistente de dirección del cineasta y documentalista Jorge Prelorán, con quien recorrió muchas regiones de la Argentina. En Jujuy realizaron varias películas, que son joyas del cine documental argentino, entre ellas *Hermógenes Cayo, el imaginero de la Puna*.³ Fue así que en los años 1965-1967, cuando tenía entre 21 y 23 años, conoció y trató a Hermógenes. En una ocasión Sergio dijo que Hermógenes “hacía arte para la gente de su comunidad, arte que le pedía y le gustaba a la gente, es decir arte popular. Recuerdo que de chico, mi abuela, ya en silla de ruedas, decoraba con un tenedor un banco de cemento que le habían hecho en su jardín-huerta-gallinero y, cuando le pregunté por qué, me contestó ‘lo importante es la estética’. Lo de mi abuela fue una semilla, lo de Cayo una revelación”.⁴

En noviembre de 2018 tuvimos una charla con Sergio Barbieri, en mi casa en Incahuasi, paraje cercano a Purmamarca, para conversar sobre este encuentro con Hermógenes Cayo, cuando trabajaba de asistente de Jorge Prelorán. Sergio había llegado hasta Jujuy para brindarnos una charla sobre arte religioso de la región y para compartir con un pequeño grupo de estudiantes y docentes de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, un taller sobre las características plásticas y constructivas de obras de arte religioso estudiadas por él.⁵

En esta conversación pudimos preguntarle y hablar de varios temas que nos interesan y motivan.⁶

- Me gustaría que me cuentes qué recordas de cuando llegaste por primera vez a la casa de Hermógenes.

- El llegar al norte de la Argentina, que primero fue Cafayate, y después Tilcara y siguiendo para arriba hasta La Quiaca, fue una gran novedad para

mi vida que había transcurrido hasta los 21 años en Buenos Aires. Y la gran novedad fue encontrarme con una Argentina, hasta podría decir con una América que desconocía. Puede que haya visto como todos nosotros, de nuestra edad, los libros de lectura de esa época donde se reflejaba la vida indígena de manera superficial. Pero lo que yo empecé a vivir estando en el lugar y trabajando con Jorge [Prelorán], fue una experiencia, diría, iniciática. Eso como introducción, para decir que me cambió la vida el llegar al norte de la Argentina. Y que después fue también el sur porque fuimos a trabajar y a filmar a los araucanos.

Yo había viajado como mochilero, pero esta era una gran aventura, y me topo con Prelorán que estaba filmando en el norte, nos encontramos en lo que era la maravillosa Casa del Artista en Tilcara.

La primera vez que fui a la casa de Hermógenes Cayo con Jorge, desde luego, fue muy espectacular, muy... no espectacular no es la palabra... Tenía algo de... porque claro, uno sale de Abra Pampa y es una gran llanura, si bien en el fondo están las montañas, una gran llanura y en el medio de esa llanura está la casa de Hermógenes. Eso ya tenía esa particularidad de lejanía de todo lo demás. Y después encontrarme con este hombre que era cordial, es posible que también fuese cordial porque ya había tenido trato con Jorge Prelorán, porque Jorge, según su técnica de filmación, le grababa primero a los personajes y después filmaba en función de esa grabación, de esa transcripción; es decir, su guión cinematográfico era lo que había escuchado de esa gente. Es posible, estoy seguro de eso, que Hermógenes haya hablado del casamiento el primer día de la entrevista y de otra cosa que ocurrió antes del casamiento, haya hablado de ella, en la quinta entrevista.⁷

[Sergio refiere a la habilidad de Jorge Prelorán haciendo alusión al modo en que escribió el guión en base a las conversaciones previas grabadas con Hermógenes Cayo y cómo estructuró la película. Y concluye: "La película es de una riqueza absoluta porque Hermógenes era un personaje rico"].

- *Entonces cuando llegaste por primera vez, porque Jorge Prelorán ya había estado en una o dos oportunidades con anterioridad, decís que era un hombre cordial, además te impresionó ese paisaje la primera vez que vos fuiste a ver a Hermógenes, él estaba en la casa donde se encuentra el oratorio.*

- No, estaba en su casa. Es una casa conformada por una habitación, un cerco perimetral de piedra, una pirca sería, un corral un poco más lejos, la cocina afuera, dentro de ese perímetro, y eso era todo.⁸

- *¿La casa donde transcurre la mayor parte de la película?*

- Exacto, exacto. La casa, había que levantar el pié para entrar porque tenía como un zócalo muy alto y una puerta muy chiquita, había que agacharse y levantar el pié a la vez, y ahí al costado [en el patio], tenía su telar, porque él era un telero también, a pesar de que nunca vimos una obra de él, sí vimos bocetos.

- *Cuando se lo ve a él pintando el cristo o haciendo urnas, ¿es ahí?*

- Él pinta todo afuera, en esa casa, él pinta, talla, trabaja con yeso las imágenes, las urnas, los niños dios, todo afuera.

- *Con luz de día...*

- Con luz de día. Es posible que hayamos entrado [a la casa] porque como tenía el armonio ahí también. Una vez filmamos con una luz, estas luces que se recargaban con luz eléctrica y duraban muy poco tiempo en ese momento, media hora; es posible que hayamos entrado, pero no recuerdo que haya habido imágenes allí, todo, creo, que lo tenía en el oratorio.

- *Entonces Hermógenes era un hombre cordial, ¿y qué otra cosa te llamó la atención?*

- Bueno, por empezar era un hombre alto. [Sergio va pensando qué edad tenía él y qué edad tenía Hermógenes cuando lo conoció, tenían 22 y 59 años respectivamente].

- *¿Cómo tomaba Hermógenes cuando hablaban de que iban a filmar, cuando le decían "vamos a necesitar que usted pinte, usted talle"? ¿Cómo veías que él tomaba este proyecto, que él se lo apropiaba?*

- Con total naturalidad [con énfasis]. Yo creo que era un hombre que se sabía un personaje, sabía cuál era su misión en la vida. Él lo dice en la película o en los escritos, él era artesano, él era imaginero, él era pintor, él era juez de paz, él era músico, él era muchas cosas, entonces no nos encontramos con un señor que dudaba de sí mismo...

- *Tenía seguridad...*

- Era de una total seguridad. Eso permitió una muy buena relación con él, porque él hablaba de sí mismo, y eso está en los escritos, incluso el Diario que hizo del malón,⁹ cuenta todas las penurias y las alegrías también, pero lo dice desde un lugar seguro, no duda, no duda.

- *¿Por qué pensas que le habrá interesado el proyecto de la película, cuál sería su interés en que esa película se haga?* [Sergio piensa un momento].

- Lo voy a extrapolar a... voy a decir una cosa que no corresponde decirla de esa manera, lo voy a extrapolar a artistas famosos. Hermógenes puede haber llegado a ser un artista famoso en la Puna, y los artistas tienen un orgullo propio de la obra que hicieron, que les hace decir "esta gente viene a filmar y a fotografiar y a buscar lo que yo estoy haciendo" y eso te hace entregarte, a quien viene, de otra manera. Él no dudaba, él no dudaba de su oficio, de su personalidad, y de todo lo que hacía.

- *O sea que él tenía una seguridad de que en su oficio era bueno...*
- Sí, sí. Y además era reconocido en la zona.
- *¿Y tenía como un orgullo...? ¿Qué sentimiento te transmitía?*
- Totalmente, totalmente. El hecho que vos estés encontrando urnas hechas por Hermógenes, y seguramente vas a encontrar muchas más en tu trabajo, significa que mucha gente que no era vecina, le pedían obra porque les gustaba lo que hacía, es decir, él tenía un producto que gustaba y eso, desde el punto de vista artístico digamos, es muy importante; él vendía un producto que tenía éxito. Nadie lo plantea desde ese punto de vista, desde el punto de vista comercial, como se plantea el arte de las galerías de arte actuales. Él tenía un producto de valía, no por el valor de lo que costase, sino por la valía intrínseca del objeto. Eso hay que tenerlo en cuenta. Y el hecho que le hayan pedido que arregle un armonio, significa que era un hombre reconocido también en el ambiente, que tenía mano hábil para arreglar un armonio, si bien él no era un lutier; y cuan inteligente lo demuestra, que él se hace un armonio copiando, con esa frase famosa que está en la película "si otro lo hizo yo también lo puedo hacer" o algo así.
- [Sergio recuerda que los días que filmaban la película, se quedaban a dormir en Abra Pampa, en un hotel que tenía un baño y dieciséis habitaciones, en una construcción tipo "chorizo". También recuerda que Jorge Prelorán era una persona muy organizada, de mucha precisión, y que planificaba todo muy bien. Sabe que volvían para filmar distintas partes de la película con cierta regularidad, por lo que supone que Prelorán le diría a Hermógenes que volverían en tal fecha y que tuviera la talla de la virgen o del cristo ya avanzada, pero sin pintar, para continuar con la filmación, aunque no recuerda cómo se comunicaba Prelorán con Hermógenes para arreglar las visitas. Explica que tenían un plan de filmación, con una secuenciación de lo que iría haciendo Hermógenes. Cuenta que Hermógenes cumplía con todo lo convenido].
- Y está el agregado que es muy afectuoso, que él nos pedía cosas, que están en cartas. Y eran cosas muy variadas. Tenía muy buena vista, pero sin embargo como Jorge usaba anteojos, le pidió anteojos, pero sin aumento, para ponérselos y tener la presencia que podía llegar a ver él en Jorge Prelorán.
- *Porque Jorge usaba anteojos y se ve que a él eso le gustaba...*
- Exactamente. Sí, un antejojo, en una época era una personalidad, ¡Los doctores usaban anteojos! Y pedía de todo; telas para los vestidos de sus hijos, útiles escolares, muchas cosas pedía. Están en las cartas. Y por supuesto cumplíamos, todo se lo regalábamos, él nos estaba regalando una película maravillosa, y eso no es que nosotros le llevásemos espejitos de

- colores, eso también generaba confianza, ¿no?
- *Claro, le llevaban las cosas que él necesitaba y les pedía.*
- Claro, claro.
- *¿Cuando ustedes lo visitaban, sus hijos, su señora participaban o...?*
- Aurelia era de una timidez! ¡Única! [con énfasis] Ella habla con una voz finita, bajita, y los chicos jugaban, Pedro, Rufina, jugaban, jugaban. Con juguetes inventados por ellos y juguetes que a veces les llevábamos nosotros. Y Pedro que ve el tren por primera vez, eso es real, absolutamente real, ¡el asombro de Pedro!
- *No solo el tren, hay otra cosa que él ve: la canilla.*
- Claro, claro, que mete el dedo en la canilla y se moja [con risa afectuosa].
- *Y respecto a las tallas de los cristos o la virgen o él aparece en la película pintando una urna donde después coloca un Santiago, esa es una urna roja y rosada ¿Quién decidía qué talla iba a hacer, qué urna iba a preparar? ¿Ustedes necesitaban que él estuviera pintando algo simplemente y él decidía qué cosa, o...?*
- Hermógenes empezó a ser en Buenos Aires, antes que se termine la película y gracias del boca a boca, de nuestras bocas hacia los oídos de nuestros amigos, un personaje singular. No por nada lo visitó Cortazar que era el director de este proyecto,¹⁰ otros antropólogos que trabajaban con Cortazar en el Fondo Nacional de la Artes, lo visitó mucha gente (Ver fig. 1). ¿Por qué? Porque nosotros seguramente, yo reconozco que el entusiasmo de Jorge y mi entusiasmo se amalgamaban y se transformaba en una suerte de *tsunami* de entusiasmo, porque los dos estábamos en una comunión de trabajo muy grande, eso es lo que caracterizó ese trabajo con Jorge, el entendimiento y la locura de hacer, la locura de avanzar y lo obsesivo que era Jorge y sigo siendo yo por suerte, sino no se puede hacer nada en la vida.
- *Hermógenes empezó a ser un personaje y le encargaban cosas, le encargaban cristos. La pregunta mía es ¿El que haya hecho esa virgen que después ustedes le compran y está ahora en el Museo José Hernández, quién decidió que fuera esa virgen?*
- Yo le pedí una virgen, y Jorge también. Le pedimos dos Inmaculadas cada una con su urna. Y le encargamos cuatro cristos, yo compré dos y Jorge también dos.¹¹
- *La escena en la que él está pintando la urna esa rosada y roja, parece ser algo*



Fig 1: Fotografía frente de la casa de Hermógenes Cayo en el paraje Palermo, departamento de Cochínoca. De izq. a der., adelante: Aurelia Tinte (el niño y la niña son hijos de Hermógenes y Aurelia), Hermógenes Cayo; de izq. a der., atrás: Yolanda Gutiérrez (de abrigo bordo). Fuente: Archivo Instituto de Folklore y Literatura Regional Dr. Raúl Cortazar, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

que alguien le encargó y que él estaba haciendo; entonces él les proponía, y a Jorge le parecía bien.

- Sí, sí.
- *¿Ustedes intervenían en algo respecto al modo en que él fabricaba o pintaba?*
- Para nada, para nada. No, no, no, hubiera sido irreverente, irresponsable y de una soberbia absoluta.
- *Ustedes le encargaban un Cristo o una virgen y él lo hacía como él consideraba.*
- Como él lo hacía.
- *¿Y los materiales que les pedía eran en parte para esos objetos?*
- Algunos sí, como la pintura dorada y esas cosas que no eran fáciles de conseguir en Abra Pampa, sí. Pero habrán visto en la película que los pinceles se los fabricaba él, que eran unos cuatro pelitos locos, agarrados con hilo a un palito, ¿no?
- *¿De qué era el pelo?*
- No sé. Es decir, todo el trabajo con Prelorán y todo el trabajo que hice posteriormente, a mí me dieron una experiencia que, si hubiese un Hermógenes Cayo nuevo en la actualidad, yo tendría diez mil preguntas

para hacerle; pero a mí se me dio ese Hermógenes Cayo a esa edad y con esa experiencia.

[Sergio cuenta cómo ellos fueron aprendiendo y aplicando las técnicas para entrevistar que estudiamos y utilizamos los antropólogos y antropólogas, lo que les permitió generar diálogos con las personas sobre cuyas vidas o trabajos realizaron películas, y obtener, de ese modo, relatos más profundos que una simple respuesta superficial]. Dice "El personaje hablaba, se expresaba, se manifestaba".

- *Cuando ustedes iban a Abra Pampa, porque dormían ahí, porque iban a comprar cosas, y seguramente comentaban que estaban haciendo esa película ¿la gente en Abra Pampa lo conocía a Hermógenes?*
- Yo creo que sí, porque cuando se filma la compra de la tela, el tendero tenía conocimiento de quién era Hermógenes.
- *Ahora, me gustaría que hablemos un poco de la producción de Hermógenes Cayo. A ustedes les pareció valioso Hermógenes pero también por el tipo de objetos que fabricaba ¿Qué fue lo que les interesó, lo que le interesó a Jorge Prelorán de Hermógenes Cayo?*
- Yo creo que lo que interesó a Jorge y al Dr. Cortazar, es encontrar a un imaginero en el siglo XX, pasada la mitad del siglo XX, que todavía trabajase y que trabajase con técnicas centenarias. Eso es lo que valoré después en Hermógenes,¹² que él usaba, intuitivamente o por haberlo visto o porque era lo que tenía alrededor, usaba los mismos materiales que se usaron en el XVIII en el Alto Perú, después Bolivia y norte de la Argentina. Yo también lo valoré a Hermógenes desde ese punto de vista. Es decir, trabajaba con cardón, con maguey, con maderas duras, y él lo dice en la película "cuando conseguimos madera dura" y se ve en unas fotos mías o en la película, que los brazos de los crucificados los hace de un cedro muy clarito, las piernas también, y el cuerpo es de cardón, después en otras imágenes usa el maguey. ¿Y después qué hace? Todo lo cubre con pasta, es decir con yeso, y después policroma. Es decir, técnicas centenarias. Si él lo vio hacer a otro imaginero que no conocimos, no lo sabemos, pero en tal caso su intuición hizo que trabajase con los materiales locales y con las técnicas locales centenarias. Eso hizo que yo, personalmente, valore mucho más la obra de Hermógenes.
- *Nos explicaste sobre las técnicas que empleaba Hermógenes. Y respecto a los materiales que usaba, ¿Qué nos puedes decir, qué particularidad...? Les encargaba cosas me estabas contando.*
- Era pintura sintética, él usaba pintura sintética que tiene una gran durabilidad.
- *Y usaba estos pinceles que él hacía que me comentabas.*
- Exacto, exacto.

- *Y por lo que uno puede ver en la película, uno ve que con muy pocos elementos o herramientas muy... elementales lograba hacer cosas muy delicadas.*

- Claro, lo vemos a él trabajar, en la película, con una escofina, que es una lima para madera, y trabajando con un pedazo de cardón, y yo creo que está haciendo el cuerpo de las inmaculadas que le pedimos, y yo tuve esa intuición, que después se fue agrandando con la experiencia, que es pedirle y comprarle una inmaculada sin policromar, entonces ahí uno puede ver bien cómo trabajaba y qué materiales usaba. Lo que nos gusta tanto a vos y a mí, son esas delicadas flores que hacía tanto en los frentes de las urnas, también pintaba los vidrios de las urnas y los remates de las urnas, todo hecho con esos pincelitos. También lo vimos trabajar con cortaplumas.

[Comentamos sobre la colección de piezas de Hermógenes Cayo que se encuentra en el Museo de Arte Popular José Hernández].¹³

- En cuanto a las pinturas, él era un copista, copiaba de libros, copiaba de estampitas que le regalaban o que buscaba en la iglesia, estas obras son copia de eso. Pintaba con témpera y acuarela. Las pinturas más originales de él son la de cuando regresa el Malón de Buenos Aires, que es una pintura maravillosa, se ve un paisaje de todo Abra Pampa y el trencito en el medio y con el humo, y ahí el usó un recurso que se usa en los exvotos pintados: la virgen de Luján aparece entre nubes, como un rompimiento de Gloria.¹⁴

- *¿Por qué te parece interesante la obra de Hermógenes Cayo y por qué te pareció interesante de conservarla y preservarla?*

- Insisto, las pinturas son copia, como la del Buen Pastor, la Huida a Egipto. Las cosas originales de él, las obras originales de él en pintura, es ese regreso, hay otra que refiere a un baile, hay muchos personajes, ideo es bellissimo! No es copia de nada, habla de su personalidad, allí está hablando Hermógenes (Ver fig. 2). Y eso es maravilloso, esa pintura [en referencia a una que estamos mirando] es maravillosa.¹⁵

- *¿Y esta especie de collage que él hacía?* [le muestro una foto del collage en el que se ve a la virgen de Luján, la bandera argentina, el escudo argentino y frases escritas referidas al Malón de la Paz].¹⁶

- Creo que debemos pensar un poquito. Así como yo acabo de rescatar las técnicas de Hermógenes que venían de lejos, de cien o doscientos años atrás, también tenemos que rescatar al Hermógenes y a las personas que fueron en el Malón y llegaron a Buenos Aires caminando después de tres meses, y eso ocurría en 1946; Jujuy, la Puna y muchas parte de la Argentina, Chaco también, estaban muy lejos de la zona considerada "civilizada" de la Argentina. Entonces para ellos caminar todos esos kilómetros hasta llegar a Buenos Aires fue como un deslumbramiento tras otro, hay que pensar en ese deslumbramiento y que es lo que lo marca en ese viaje a Hermógenes:

la arquitectura neogótica de la Basílica donde está la virgen de Luján. No hubo en ese recorrido que hicieron, una iglesia tan importante, tan alta por empezar, con la nave principal y las naves laterales.

- *Bueno, de hecho hay pocas en Argentina de esa altura.*

- Exactamente. Entonces haber llegado allí, me los imagino, y toparse con esa iglesia, mirar para arriba y ver esas torres y con los pináculos que miden sesenta metros de alto, eso tiene que haber sido un gran impacto y él lo refleja en la pintura después.

- *Sí, hemos conversado nosotros bastante sobre ese viaje y las influencias en Hermógenes, comentado sobre las urnas, hemos hablado de eso.*

- ¡Porque él se vuelve neogótico, eso es rarísimo, eso es hermoso! ¡Él se vuelve neogótico!

- *Sí, sí, eso lo observamos cuando empezamos a mirar cómo están hechos los remates de sus urnas y todo eso.*

- ¡Eso es maravilloso! Porque le hace pináculos, le hace pinjantes, le hace terminaciones góticas. Y eso es muy lindo, esas construcciones que él hace sobre los techos de las urnas. [Sergio comenta sobre aspectos técnicos constructivos de las urnas que realizaba Hermógenes, subrayando las construcciones de la parte superior, en particular los remates neogóticos y el hecho de que hiciera urnas con partes de vidrio. Esto representó una importante novedad dado que, de manera general, las urnas antes eran relativamente pequeñas, con puertas ciegas que había que abrir. Recuerda que Hermógenes tenía las viejas urnas vacías y las utilizaba para guardar sus herramientas; las viejas urnas de cardón, maguey, tela encolada y pintadas, que suelen ser del siglo XIX y de principios del XX, eran descartadas] "Era porque la gente le pedía las urnas nuevas".

[Quiero saber que les había interesado de esos cristos, de su factura, Sergio responde desde otro lugar, desde un aspecto que es central en la comprensión de Hermógenes Cayo]:

- Hermógenes es el imaginero más destacado del siglo XX en la Argentina; Arancibia, en Salta, no le llega ni a los talones, esa es la importancia, es un imaginero creativo en sus urnas, creativo en sus vírgenes, creativo en sus técnicas, a pesar que ya hablamos que la técnica es centenaria, pero la obra de él, el conjunto de la obra es la más destacada de la Argentina del siglo XX, ni para atrás ni para adelante hubo otro imaginero popular [lo recalca].

- *A eso voy, con toda la experiencia que vos tenés de mirar arte religioso, que has desarrollado a lo largo de cincuenta años de mirar arte religioso y también interesarte en el arte popular, ¿Por qué te resulta tan impactante y con tanta*

presencia la obra de Hermógenes?

- Una de las formas que yo tengo de definir el arte popular, es que el artesano o el artista trabaja para la comunidad. El artista o el artesano no trabaja para sí mismo y para su goce propio, a pesar de que el hacer esas piezas en el caso de Hermógenes, estoy seguro de que le dio un gran goce, goce estético y goce de la creación, que es de un pedazo de cardón sacar una imagen.
- *Al comienzo de la entrevista me dijiste que él tenía conciencia de su oficio y hablaste de él como artista. Entonces te pregunto ¿Qué definiría un artista en definitiva y estos artistas que hacen arte religioso son distintos o no para vos?*
- La imagerie que se hace, en este caso para la devoción privada, porque acá podemos hacer un distinguo, no conocemos obra de Hermógenes que haya hecho para iglesias, no conocemos imágenes de un metro de alto de Hermógenes; sí conocemos que pintó dos capillas, un remedo de retablo, una suerte de trampantojo de retablo, y un oratorio,¹⁷ entonces la producción de Hermógenes es para devoción casera, no devoción de una iglesia, no hace imágenes para el culto en una iglesia, las hace para el culto privado, entonces son imágenes pequeñas. Y esto es lo que define un poco a la imagerie, puedes tener toda la creatividad que quieras pero tenés pautas que te las da por empezar la *Biblia*, o te las da la iconografía que se trasladó a través de la historia, te la da la simbología, te la dan los evangelios canónicos y los apócrifos. Entonces, eso define, por ese lado también está definida la producción de Hermógenes, no es una producción de libre albedrío.
- *¿Pensás que en los artistas o artesanos o constructores de obras que son para uso privado o colectivo pero que tiene que ver con el sentimiento religioso y de sacralidad, influye este compartir ese sentimiento de sacralidad del objeto, tiene una incidencia en la obra? Porque Hermógenes es una persona muy devota.*
- Absoluta, absolutamente.
- *Como has visto mucha obra de imagineros, ¿Cómo es esa influencia?*
- Hermógenes, por todo lo que dice y por todo lo que sabemos de él, no tallaba gratuitamente o porque le pagaban el objeto realizado, él tenía una misión en la vida, y esa misión está reflejada en la película y en todo lo que dice, porque él es un hombre netamente religioso.
- *¿Y eso se da siempre en los imagineros?*
- No sé... si siempre

- ¿Vos conociste otros imagineros de arte llamado popular?

- No, no conocí imagineros del siglo XX que trabajasen. Yo te puedo decir que en la pintura cuzqueña, hay mucha obra que se serializa; sí está el nacimiento del niño dios, pero algo le falta [con énfasis] ¿Y qué pasa? Hubo un pintor del Cusco que le pidieron que en seis meses entregase trescientas sesenta y cinco pinturas, obras, entonces, él tenía gente en el taller, los famosos talleres de los pintores, donde sus discípulos aprendían a pintar; entonces, allí había uno que pintaba cabezas, que las hacía todas iguales. No sabemos si ese señor era religioso, ese señor era pintor, nada más, y el otro pintaba pajaritos y el otro pintaba árboles.
 - *Hablando de algunos elementos que no tienen que ver con lo religioso, en referencia a este dibujo que hace Hermógenes del campo de Miraflores de la Candelaria¹⁸ y que vos dijiste que es hermoso, yo quisiera que vos me digas por qué te parece hermoso.*
 - Como te dije antes, el vía crucis que hizo Hermógenes, todo eso está copiado de libros, de estampas que él conseguía en la iglesia; esta pintura, y la otra del tren que llega y esos hombres que están frente a una casa (Ver fig. 2), esa es una interpretación de Hermógenes acerca de algo que ocurre, él está mostrando allí un festejo popular, y entonces, los personajes están vestidos como los vio Hermógenes ¿Qué está viendo él allí? Los personajes, cómo se vestían en esa época, muy importante, los hombres con bombacha, con ponchos muchos de ellos, o con la bombacha y la chaqueta salteña y jujeña, hay ponchos o rebozos en las mujeres, el típico sombrero de las mujeres, una típica construcción de adobe, la gente bailando, es decir, acá se está expresando Hermógenes. En cambio, en las pinturas del vía crucis él está copiando, seguramente de algún libro, los pasos de la Pasión, y lo hace bien, lo hace con habilidad, lo hace con mano hábil. En este caso que es su oratorio,¹⁹ parecería que él primero lo dibujó en lápiz o lo remarcó con alguna tinta, evidentemente lo ha hecho con regla, porque es todo muy recto, no es mano alzada esto, salvo los objetos curvos. Es muy lindo esto porque él está mostrando su casa, mostrando su oratorio, mostrando sus ovejitas, acá se está expresando también Hermógenes, con una total sencillez, total llaneza, casi monocromo todo lo que hace en la arquitectura, pone un verde para el pasto, las ovejitas son todas blancas, el cielo es celeste, tiene nubes estupendas, nubes muy de la zona, además, es decir son estereotipos, pero la suma de estereotipos da una buena obra, ¿sí?
- [Miramos fotos actuales del oratorio construido por Hermógenes y de los objetos que la familia Cayo conserva y utiliza en sus prácticas religiosas allí].
- *Con todos estos objetos, vemos que él manejaba diferentes tipos de materiales, sabía cómo manejar muchos materiales distintos, ¿no? Trabajaba la lana, el hilo, tejía, trabajaba el cuero, trabajaba la madera, la lata.*



Fig. 2: Hermógenes Cayo, VISTA: De una diversión:- Carnabalcito te vais, A mí Solo me dejais. etc., 1955, Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Archivo Fotográfico MAP; foto: Agustín Muguerza.

- Eso yo creo también que es una de las particularidades que lo destacan.
- Comentame un poco sobre eso.
- Era multifacético y también utilizaba lo que encontraba; el candelero, el único que tenemos, el único que existe, la base del candelero que es en forma de gota, era para contener pólvora, es metálico, y se usaba para las armas de avant carga, el cuerpo del candelero es eso, le puso una base de madera y después de ahí para arriba, lo unió con alambre, y arriba el porta velas.
- Tengo una última pregunta.
- Me falta decir algo. Hermógenes era un buen motivador para que uno saque fotos y para que otro filme. Con el entusiasmo juvenil tanto de Prelorán como mío, y un personaje como Hermógenes, que se prestaba, las fotos y la filmación, era casi natural; Hermógenes nunca miró la cámara, Hermógenes nunca posó, así.
- Y vos no tuviste que decírselo.
- Nada, nada, nada. El entendía absolutamente, porque había una suerte de comunicación.
- Bueno, entonces mi última pregunta era: ¿Qué te brindó a vos en tu vida el

haber conocido a Hermógenes, qué podés vos decir que te brindó de valioso?

- Es la vuelta al principio de la entrevista. La suerte de haber conocido a Prelorán, haber conocido el norte, haber conocido a Hermógenes, las señaladas en Juella, viernes santo en Yavi, todo ese riquísimo y desconocido, en ese momento, mundo del noroeste de la Argentina, a mí me cambió la cabeza. Yo dije en un catálogo, cuando expuse por primera vez este material de fotos del noroeste, que yo hasta los 21 años había sido porteño y a partir de ahí empezaba a ser argentino. Y lo siento totalmente así, porque todo lo que yo hice, lo hice en la Argentina, a pesar de que hice algunos trabajos en el exterior, pero lo hice en la Argentina con la producción argentina, con lo que se hizo en la Argentina.

- Sentís que hiciste alguna foto de Hermógenes, que vos como fotógrafo decis esta es una de las lindas fotos que hice en mi vida, porque hiciste muchas fotos.

[Entonces Sergio nos habla de algo importante. Las fotos que tomó de Hermógenes son “un punto” en todo su recorrido fotografiando arte argentino, incluido el arte popular. Entre las fotos que hizo de Hermógenes rescata particularmente en la que se lo ve pintando un cristo;²⁰ le gusta] “Porque es un hombre concentrado trabajando en lo suyo, está cumpliendo una misión, haciendo, produciendo una obra. Una obra queda, el hombre se murió, pero la obra queda. Cada vez que alguien conoce la obra de Hermógenes a través de la película o de su producción que está en el museo José Hernández, se asombra, se asombra porque es una obra única, destacada, atractiva, bien hecha. Era un hombre completo, porque era completo: era músico, cantor, pintor, imaginero, tallista, y más”.

Notas

* Lucila Bugallo, Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy/ Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Nota en *Página 12*, 2/06/2019. Suplemento Radar. Entrevista realizada por Mariana Enríquez.

² Barbieri, Sergio, *Ex votos argentinos: un arte popular*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007.

³ Ver el trabajo de Javier Campos, en este dossier.

⁴ Nota en *Página 12*, 2/06/2019, *op.cit.*

⁵ En marzo de 2018 me comuniqué por primera vez con Sergio Barbieri, interesada por las fotos que había tomado de Hermógenes Cayo. Fue así que comenzaron una serie de encuentros a lo largo del año, en los que fuimos conversando, mirando fotografías, y en los que le consulté muchas cuestiones referidas a la imaginería, mirando junto a él fotografías de urnas tomadas en los últimos años, en muchos casos urnas construidas por Hermógenes. La entrevista que se presenta aquí, es fruto igualmente de estos encuentros a lo largo del año 2018.

- ⁶ Se trata de una entrevista grabada en dos archivos audio, el primero de 28:16 minutos y el segundo de 43:24 minutos. La misma se realizó en Incahuasi, Purmamarca, provincia de Jujuy, el 18/11/2018.
- ⁷ Referencia a la secuencia de situaciones y cosas que ocurren en la película.
- ⁸ Esta casa de campo que describe Sergio, es la casa donde vivía Hermógenes con su segunda mujer, Aurelia Tinte, en un paraje entre Abra Pampa y Cochinoca, llamado Palermo. La casa de campo en la que se encuentra el oratorio es donde vivía con su primera esposa, Herminia Alancay, que ya había fallecido hacía tiempo al momento del rodaje de la película. La casa del oratorio había quedado para los hijos que tuvo con su primera esposa.
- ⁹ Se refiere al diario posteriormente publicado: Cayo, Hermógenes, *Diario de viaje. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, Buenos Aires, Museo de Arte Popular José Hernández, 2012 [1946]. Se lo puede descargar del portal del Museo.
- ¹⁰ El Dr. Augusto Raúl Cortazar era en esa época el director del Fondo Nacional de las Artes, institución que apoyó, con financiamiento y difusión, el proyecto de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas.
- ¹¹ Estos encargos los hacían en parte para registrar cómo realizaba las piezas, pero igualmente para valorar su trabajo comprándole su obra. Ver Fotos 2 y 3 en Portfolio Sergio Barbieri en este número.
- ¹² Se refiere a los años posteriores, cuando durante por casi tres décadas realizó, junto con la Lic. Iris Gori (1940-1998), quien fuera su esposa, el relevamiento del patrimonio artístico nacional como investigadores de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- ¹³ Esta colección, producto de los encargos realizados a Hermógenes Cayo en los años 1965-1967 por Sergio Barbieri y Jorge Prelorán, fue conservada por largos años por el primero y en el año 2007 fue adquirida por el Museo de Arte Popular José Hernández, de la Ciudad de Buenos Aires, gracias al esfuerzo de la Asociación Amigos del Museo.
- ¹⁴ Esa pintura se puede ver en la película; no se encuentra en la colección del Museo de Arte Popular José Hernández. Posiblemente esté en Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution, EEUU.
- ¹⁵ Se trata de la pintura que hizo Hermógenes de su oratorio con las ovejas pastando delante. Ver Fig. 10 en Bugallo en este número.
- ¹⁶ Ver Fig. 9 en Bugallo en este número.
- ¹⁷ Se refiere a un oratorio que pintó en Miraflores para un familiar y a la iglesia Santa Bárbara del pueblo de Cochinoca.
- ¹⁸ Ver Fig. 10 en Bugallo en este número.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Ver Foto 3 en Portfolio Sergio Barbieri en este número.

Portfolio Sergio Barbieri

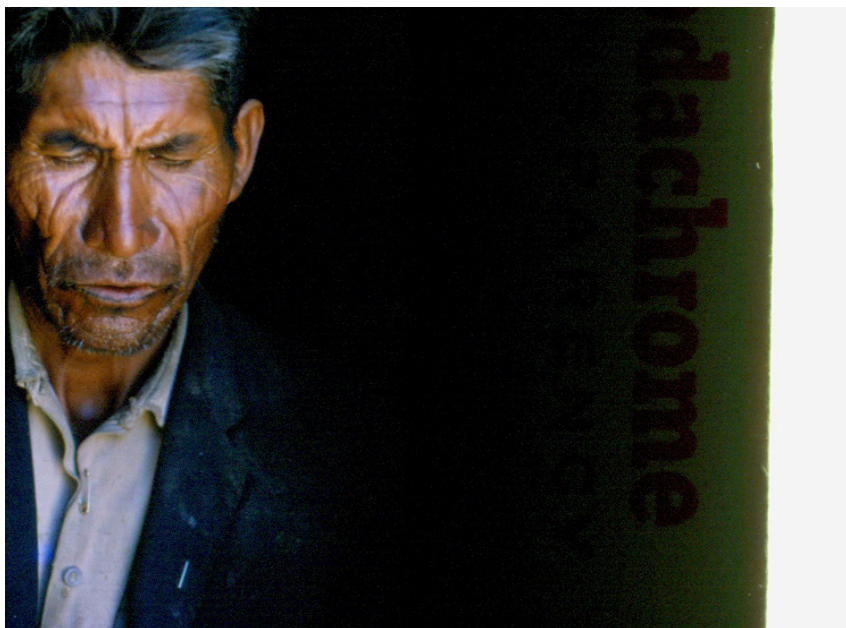


Foto 1. Hermógenes Cayo tocando el armonio para la virgen. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 4. Hermógenes Cayo preparando las pinturas para el trabajo de una urna. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri. La urna que se ve es igual a la de la colección del MAP, pieza A-7993.



Foto 2. Hermógenes Cayo tallando un cristo. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 3. Hermógenes Cayo pintando un cristo. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Archivo Instituto de Folklore y Literatura Regional Dr. Raúl Cortazar, Caja 1, Biblioteca de los Institutos de Investigación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.



Foto 5. Hermógenes Cayo pintando una urna. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri. La urna es la que aparece en la película de Prelorán, donde se coloca un San Santiago.



Foto 6. Salida del misachico desde la casa de Hermógenes Cayo en Miraflores de la Candelaria en procesión hacia el pueblo de Cochinoca. Hermógenes preside llevando una bandera argentina con mástil de cardón. Diapositiva color tomada con Rolleiflex. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 7. Procesión patronal de la virgen de la Candelaria en el pueblo de Cochinoca, 2 de febrero de 1967. Hermógenes va delante llevando el estandarte del Sagrado Corazón de Jesús, a su lado derecho su hijo Pablo lleva un cristo crucificado. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 8. Danza del torito y los caballeros delante del oratorio construido por Hermógenes. Miraflores de la Candelaria, febrero 1967. Hermógenes está bailando de torito; la pieza del torito como los caballitos que no se ven, fueron realizadas por Hermógenes. Diapositiva color. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 9. Hermógenes Cayo tejiendo en su telar. A la derecha, Aurelia Tinte, su segunda esposa, está hilando con la pushka (huso), sentada junto a uno de sus hijos y su hija menor. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Foto blanco y negro, papel. Colección privada Sergio Barbieri.



Foto 10. Hermógenes Cayo marca la tela para cortarla y hacerse un pantalón que usará para casarse. En su casa de campo detrás del pueblo de Cochinoca, paraje Palermo, 1967. Archivo Instituto de Folklore y Literatura Regional Dr. Raúl Cortazar, Caja 1, Biblioteca de los Institutos de Investigación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

S E P A R A T A

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