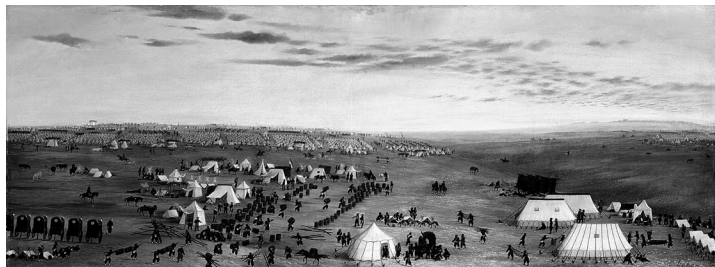
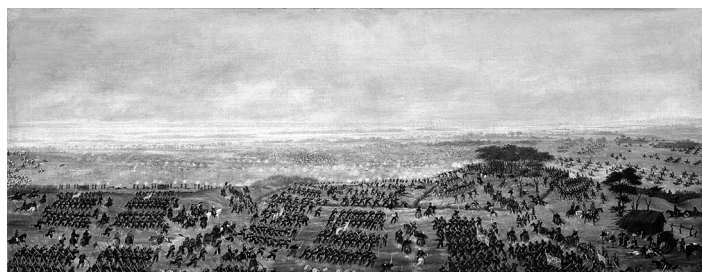




Cándido López, *Campamento incendiado del ejército paraguayo del gral. Resquín encontrado al otro lado del río Santa Lucía*, 22 de noviembre 1865, 1876-1885, óleo sobre tela, 40 x 104,7 cm. Museo Histórico Nacional



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



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



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

## Adriana Armando\* / Un sortilegio guaraní\*\*

### Noticias sobre un proyecto trunco

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

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

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

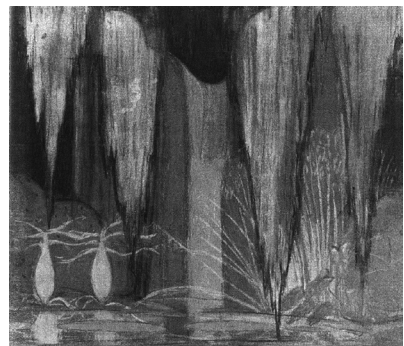


González Garaño, Decoración del primer acto

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

### Atractivas sugerencias

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

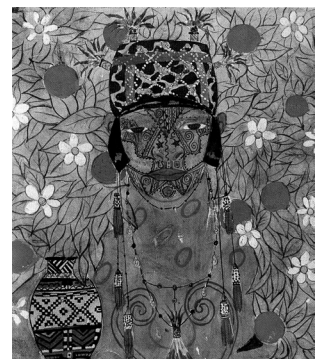


R. Güiraldes, Estudio para escenografía

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

González Garaño y Güiraldes aspiraban a convertir el boceto ideado en 1915 en un ballet bajo la sugestión de las obras plasmadas por la compañía de Sergei Diaghilev desde 1909, cuestión evidenciada por el contacto trazado con Nijinsky y el deseo de la autoría de Stravinsky para su musicalización, dado que justamente ese formato artístico se había transformado en las grandes capitales europeas de comienzos del siglo XX, en un espacio para las indagaciones estéticas y la colaboración entre las diversas artes. La participación incluso de un conjunto de artistas de vanguardia había provocado ni más ni menos que la conversión de los escenarios en un “privilegiado terreno de experimentación”, desencadenando profundas innovaciones en el teatro, la danza y las artes visuales.<sup>5</sup> Pero en obras como *Sherezade* montadas por los Ballets Rusos en 1910 con los suntuosos decorados de Bakst todavía estaba presente la impronta simbolista finisecular y el tópico de las mujeres orientales seductoras que permitían la amalgama entre lo exótico y lo erótico,<sup>6</sup> una perspectiva también transitada en los ballets *Cleopatra* de 1909 y *Thamar* de 1912.<sup>7</sup> Además de este orientalismo colmado de sensualidad, Diaghilev, consustanciado con las renovaciones y la diversidad de expresiones, dejó que afloraran temas populares o de acentos folklóricos rusos como en el caso del ballet estrenado en 1914 *El Gallo de Oro* con música de Igor Stravinsky y el diseño de Natalia Gontcharova para telones y trajes. Sus bocetos muestran a los campesinos rusos vestidos con camisas decoradas o con chaquetas y vaso de vodka en mano y a las mujeres con faldas floreadas y diversos sombreros y pañuelos pero alejados de una representación naturalista. Un énfasis sobre lo popular, aunque urbano y parisino, inundó también la obra de los Ballets Rusos y en esta dirección se logró en 1917 un punto de inflexión en la conjunción del nuevo arte y el nuevo ballet: *Parade* con guión de Jean Cocteau, música de Eric Satie y decorados y vestuario de Pablo Picasso<sup>8</sup> fue una suerte de explosión vanguardista alimentada por la colaboración de diferentes artes como la poesía, la música y la plástica.<sup>9</sup>

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



González Garaño, Ñeambiú



González Garaño, Guimbaé

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

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

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



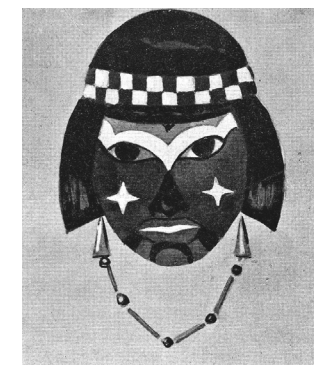
González Garaño, Ñeambiú

## Encuentros plurales

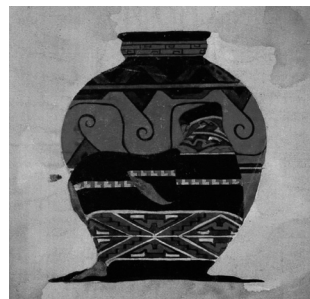
La confluencia de las artes plásticas con la poesía, la música y el ballet exhibidas eficazmente por las compañías rusas se había constituido en una fuente de sugerencias para los artistas argentinos y sus pares latinoamericanos, tanto por la productividad de la creación en colaboración, como por la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

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

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



González Garaño, Cabeza



González Garaño, Mujer y vasija

tivado por su temprana vocación de naturalista, donde además conoció a su esposa, María Helena Holmberg. Reconocido como arqueólogo y primer director del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires en 1905, Ambrosetti, del mismo modo que Holmberg y otras personalidades del momento, fue una figura paradigmática por la amplitud de sus intereses científicos y estéticos volcados en numerosos artículos, libros y en una intensa actividad pública. Al mismo tiempo sustentó una férrea aspiración universalista, que en el marco del proyecto de un Museo de Etnografía para la Nación, se expresó en el énfasis programático de reunir colecciones que dieran cuenta del conjunto del país y de América, pero también de todo el mundo, así como relativas al hombre primitivo y a la diversidad de culturas exóticas, de este modo en las salas del museo se podía encontrar desde un altar budista<sup>18</sup> a urnas funerarias del noroeste argentino y desde trofeos de guerra maories a objetos cotidianos de las antiguas poblaciones de nuestro litoral, como meros ejemplos de un acervo vastísimo y diverso.

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

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

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



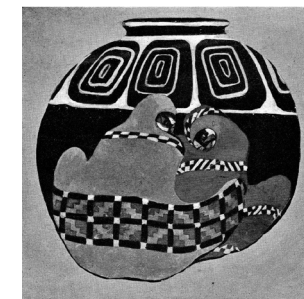
González Garaño, La mujer del vaso

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

En la provincia del Paraná, Caá-Porá es un hombre velludo, gigantesco, de gran cabeza, que vive en los montes, comiendo crudo los animales que el hombre mata y luego no encuentra [y que en otros lugares es también] un hombre velludo que fuma en una pipa formada por un cráneo humano y una tibia, y devora a la gente chupándola, menos los intestinos que deja desparramados [o bien, que se trata de un] simple Porá o fantasma que se aparece en el monte, ya sea en forma de cerdo o de perro, y lanzando llamas por la boca, asustando así a los animales [y que a veces] es invisible, y en medio de una marcha maneja la mula, que se para temblando, sin poder seguir por un rato, mientras en el monte se oye como un tropel de animales que disparan<sup>22</sup>

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

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



González Garaño, Mujer y vasija



González Garaño, Mujer y vasija

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

Una es que fue una persona que no quiso visitar al niño Dios y por eso llora arrepentida desde noviembre a enero. [La otra cuenta que a] una joven que, hallándose en un baile, le avisaron que su madre se moría; como estaba muy entretenida no se apuró, encontrándola muerta al llegar a su casa. Tanto fue su dolor, que se transformó en pájaro que llora siempre<sup>25</sup>

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

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

### Fantasmas en escena

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

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

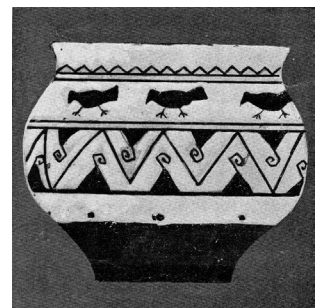
Sin dudas que para Güiraldes y González Garaño de lo que se trataba era de hacer una obra de arte, una obra referida a los antiguos habitantes del país, atenta a sus creencias, evocadora de su hábitat, permeada por la atmósfera del primer nacionalismo pero intersectada con lenguajes estéticos universales.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



Vasos chiriguano



González Garaño, Mujer y vasija



González Garaño, Vasija

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

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

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

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

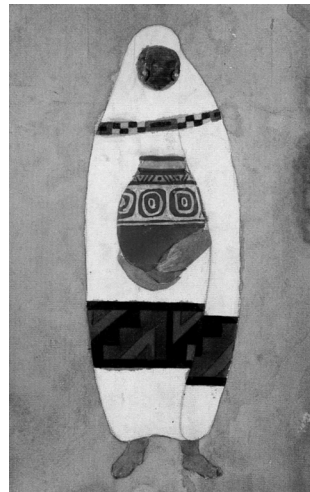
A orillas del Paraná. Pomposo arreo de reflejos.

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

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

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

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



González Garaño, Mujer y vasija

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

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

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

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

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

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

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

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

Pequeños, pequeños, los personajes de la legendaria historia.<sup>34</sup>

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



González Garaño, Guimbaé



González Garaño, Cacique

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

La interpretación del impactante escenario natural de *Caaporá* se conjuga con la gravitación de los protagonistas de la historia<sup>35</sup> a través de sus perfiles y vicisitudes, así como del despliegue de los atributos y ornamentos que los identifican. Sólo uno entre los más de cuarenta bocetos que se conservan de González Garaño se concentra exclusivamente en una vista del paisaje: se trata de una decoración para el primer acto que muestra la aldea con los árboles, los troncos de palmeras, el río y un gigantesco arabesco en el cielo resuelto en naranjas, azules y verdes.<sup>36</sup> Otra excepción en este sentido es una acuarela del propio Güiraldes, también un estudio para la escenografía del ballet, con la vegetación y el gran salto de agua en verdes, azules y amarillos, formalmente diferente de la anterior.<sup>37</sup>

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

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

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



González Garaño, Caaporá

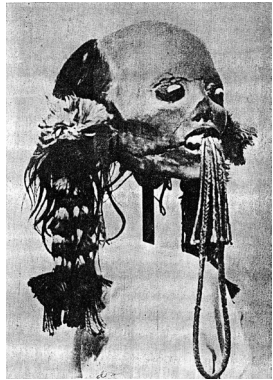
de un plano decorativo de grafismos ondulantes francamente contrastado con un conjunto de líneas casi rectas y verticales, al modo de largos troncos, y en el que las superficies de color se hallan separadas de forma cortante mediante bordes de grafismos negros. Una composición análoga se observa en *Cacique*: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

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

Otro grupo interesante de bocetos muestra variaciones sobre un tema recurrente como el de las mujeres con vasijas<sup>40</sup> pero que aquí se refleja con algunas peculiaridades. Por ejemplo, todas las mujeres están envueltas en telas, dejándoles descubierto el rostro, las manos o los pies, y aunque los diseños textiles se pueden aproximar a tipologías de los grupos



González Garaño, Aguará Payé

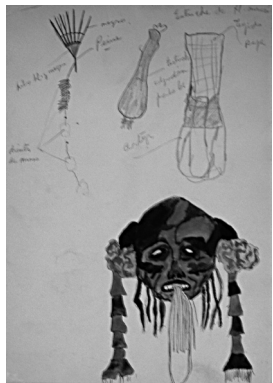


Cabeza mundurucú, Museo Etnográfico UBA

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

La cerámica aparece directamente representada en muchos de los bocetos y alguno de sus patrones decorativos<sup>41</sup> fueron retomados y fundidos con los diseños escenográficos: tal el caso del motivo de las espirales concéntricas, frecuente en los vasos chiriguano, desarrollado en la gran vasija que acompaña a *Ñanbú* pero que también, como elemento formal aislado se traslada a los grandes planos de arabescos. Otro motivo presente en la alfarería chiriguana es el de las abstracciones de aves, logradas a través de rectángulos enfrentados para insinuar cabezas de búhos o bien utilizando la forma de un gancho para representar cabezas de loro. El despliegue de estos ganchos reiterados y rotados en un diseño geométrico puede verse en *Vaso Guarany* que también incluye una banda con representaciones de aves y en *La mujer del vaso* de un modo muy destacado. Piezas que transparentan las existentes en las colecciones de museos como el Etnográfico de Buenos Aires.

*La mujer del vaso*, uno de los bocetos de *Caaporá* más difundidos, porta además un tejido con un motivo central de rombos en damero, un aspecto que constituyó otro elemento de importancia en la documentación de esta obra. En este caso la fuente de inspiración, parece provenir de los bolsos, camisetas y otras prendas<sup>42</sup> elaborados con fibras de caraguatá o chaguar, cuyos diseños en buena medida son abstracciones de animales o plantas representadas en un estilo geométrico caracterizado por franjas de líneas continuas o alternadas con rombos, triángulos, escalonados. A diferencia de los motivos cerámicos que antes mencionábamos, la recreación de los textiles es más libre si bien pueden reconocerse los patrones



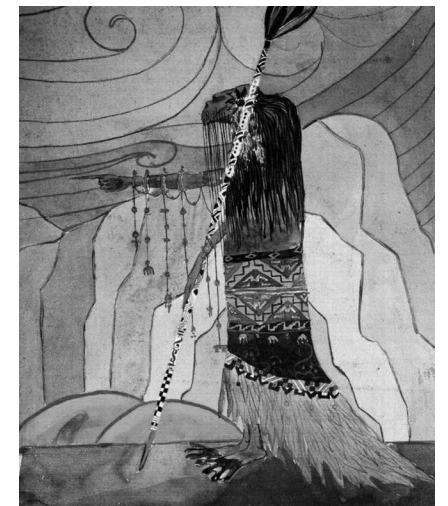
R. Güiraldes, Boceto de cabeza mundurucú

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

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

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

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



González Garaño, Caaporá



Cabeza mundurucú, Berlín

La representación del ser maléfico corresponde a la inaudita figura del Caaporá, el fantasma de los montes, una aparición que según Güiraldes hipnotiza a la princesa cuando el drama amoroso se ha desencadenado: “Apenas ya si camina, Caaporá está incrustado en sus pupilas visionarias y se detiene inmóvil e ignorante de toda vida que no sea la de su alma saturada de amor muerto”. González Garaño lo dibuja en una ocasión, como una intimidante criatura dentro de un manto con diseños abigarrados en amarillo, negro y rojo que le cubre todo el cuerpo, terminando en largas plumas rojas que rozan el suelo<sup>44</sup> y en otra, frente a las cataratas revelando toda su monstruosidad a través de su cabeza de calavera y sus enormes garras.

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

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

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

### La libreta de apuntes de Güiraldes

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

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

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

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

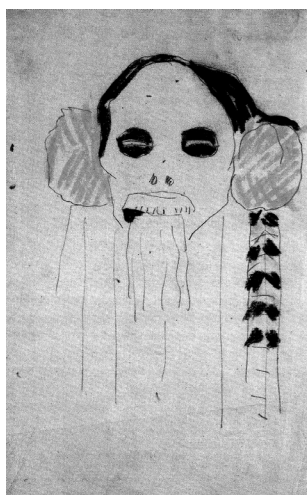
De gran tamaño y cuerpo velludo, vaga este gigante cuidando los animales salvajes que son de su propiedad, armado de un nudoso bastón y fumando una tétrica pipa formada por un cráneo y una tibia humanos.<sup>48</sup>

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

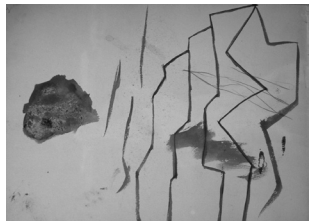
Ahora bien, más allá de esta cuestión que da cuenta de la observación y estudio de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires que tanto Güiraldes como González Garaño realizaron a modo de



E. Nolde, Naturaleza muerta con máscaras



E. Nolde, Boceto de cabeza mundurucú



R. Güiraldes, Líneas quebradas

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

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



R. Güiraldes, Cataratas

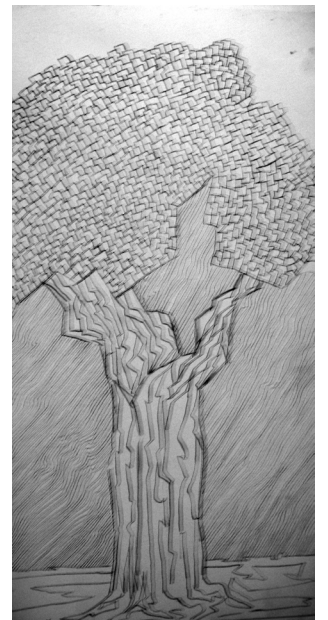
de Brasil, que había visto y copiado en el Museo Etnográfico de Berlín.<sup>50</sup> En el boceto de esta última enfatiza los adornos plumarios ubicados sobre las orejas a través de trazos amarillos en diagonal y establece los contrastes con lápiz negro en el cabello, los ojos, parte de las plumas y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

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

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

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

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



R. Güiraldes, Árbol (detalle)

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



R. Güiraldes, Mujeres en las cataratas

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

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

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



R. Güiraldes, Bailarín en las cataratas

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

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

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



R. Güiraldes, Boceto de adornos plumarios

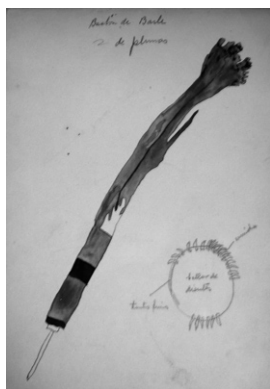


R. Güiraldes, Bocetos de bastones

la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo; de allí el viaje que emprendiera en 1916<sup>53</sup> junto con un grupo de alumnos y docentes para visitar, tomar notas y elaborar registros visuales de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires y el de Ciencias Naturales de La Plata, con el fin de renovar con sentido americanista la enseñanza de las artes y los oficios en Uruguay. Los apuntes tomados por Figari y su hijo Juan Carlos en libretas de campo, registrando formas, diseños y colores de piezas arqueológicas existentes en los museos visitados, constituyen un procedimiento que en parte puede vincularse con la pesquisa de González Garaño y Güiraldes en el Etnográfico, materializada también en la libreta de Güiraldes; y si bien los fines eran diferentes, en ambos casos sobrevolaban intereses y aspiraciones con rasgos de familia, por ejemplo, en torno al arte y a sus posibles expansiones, y al mismo tiempo esa experiencia fue para algunos de los uruguayos una fuente de inspiración para su obra artística.<sup>54</sup> Se trataba entonces de diferentes propuestas encaminadas a la revisión de lo prehispánico y también de lo popular para afirmar identidades nacionales y en algunos casos, al mismo tiempo, contribuir a cimentar nuevos lenguajes. Este sentido fue el que le confirió Prins a *Caaporá*: la confabulación con una leyenda remota para exteriorizar sensibilidades contemporáneas.<sup>55</sup>

### Epílogo

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



R. Güiraldes, Bocetos de bastones

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

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



R. Güiraldes, Bocetos de Caaporá

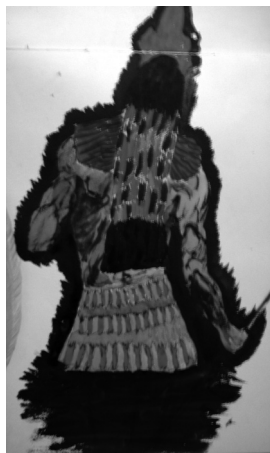
\* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

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

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

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

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



R. Güiraldes, Torso de bailarín



R. Güiraldes, Bailarín de espaldas

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

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

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

<sup>7</sup> Garafola, Linn, "Ballets Rusos y Ballets Suecos", en *El teatro de los pintores...*, op. cit., p. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> Bordelois, Ivonne, op. cit., p. 83.

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

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 56-57.

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

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>25</sup> Ambrosetti, Juan B., *Supersticiones y leyendas*, op. cit., p. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Anglada Camarasa, Torso de R. Güiraldes

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

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

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

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

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

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

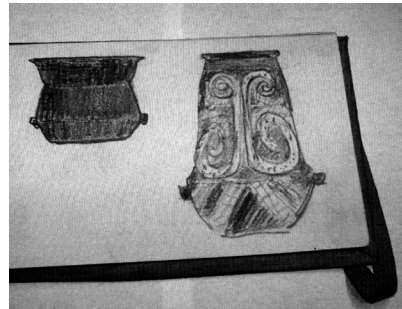
<sup>43</sup> Así aparece en *Augusta*, op. cit., p. 73.

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

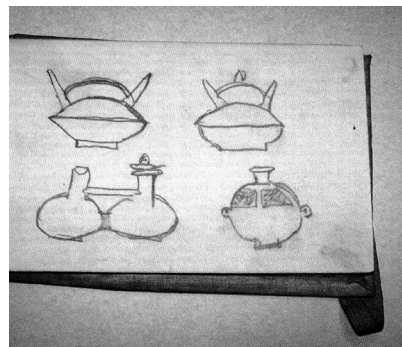
<sup>45</sup> Dice Lecot: "Interesa destacar que con estos dibujos se confirma la concurrencia de Güiraldes, seguramente acompañado con Alfredo González Garaño, al Museo Etnográfico que dirigía Ambrosetti. La cabeza del indio "mundurukú" dibujada por Güiraldes es prueba acabada del interés del poeta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

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

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



Libretas de Figari



Libretas de Figari

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

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

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

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

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

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

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

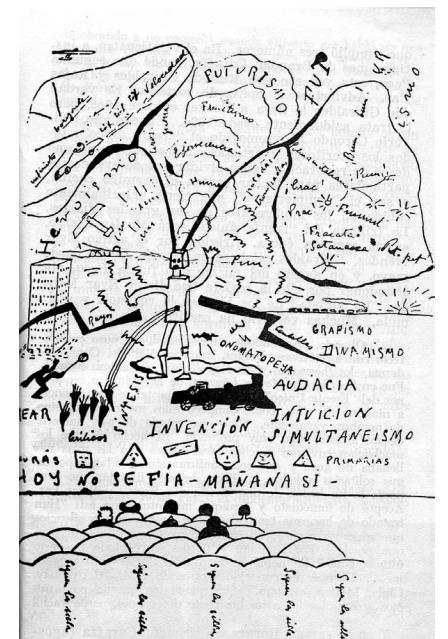
<sup>54</sup> Sobre esta cuestión véase: Rocca, Pablo Thiago, "Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari" en catálogo *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Fundación MAPI, 2006, pp. 11-31 y Peluffo, Gabriel, "Pedro Figari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

<sup>55</sup> Prins, Enrique, op. cit., p. 72.

<sup>56</sup> Véase Nanni, Martha, op. cit.

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

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



R. Güiraldes, Dibujo sobre conferencia de Marinetti