

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE
LATINOAMERICANO**

Tesis: Las ilustraciones de Carlos Alonso para *La Guerra al Malón* del Comandante Manuel Prado: Un diálogo entre artes plásticas, política e industria editorial argentinas en la década del 60.

Tesista: Ana Inés Ferrarese

Directora: Dra. María Isabel Baldassarre

Mendoza, marzo de 2010

Índice general

Introducción	p. 2
Capítulo 1. Nación malón: El proyecto creador de Carlos Alonso en Argentina a mediados de 1960.....	p. 9
Capítulo 2. El Comandante Manuel Prado, el artista Carlos Alonso, la Editorial Universitaria de Buenos Aires y un manojo de anacronías en 1965.....	p. 76
Capítulo 3. Interpretación de las estrategias de producción artística de Carlos Alonso como ilustrador a partir de su trabajo con el texto <i>La Guerra al Malón</i> y la Editorial Universitaria de Buenos Aires.....	p. 144
Conclusiones	p. 206
Epílogo	p. 215
Fuentes y bibliografía	p. 218
Índice de imágenes	p. 225
Láminas	
Agradecimientos	

Introducción

“Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no deja de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (...) La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.”

Georges Didi-Huberman¹

“...Todo lo que es viejo puede devenir un juguete...”

Giorgio Agamben²

En el año 1965, el artista argentino Carlos Alonso (n. 1929) ilustró *La Guerra al Malón*, una crónica de guerra escrita en 1907 por el comandante Manuel Prado, quien narra sus vivencias como soldado de uno de los frentes del Ejército Argentino durante la *Campaña al Desierto*. La Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) fue la encargada de hacer confluír esta historia y el conjunto de imágenes que inspiró, dando origen al acontecimiento editorial al que nos referiremos en el presente trabajo.

A poco tiempo de conmemorarse el Bicentenario de la República desde varios sectores de la producción cultural surgen hoy propuestas que problematizan los valores de aquellos tiempos fundacionales, o solamente buscan actualizarlos, y *La Guerra al Malón* – retomada por Eudeba en tiempos del Sesquicentenario de la República - no escapa en modo alguno a este tipo de gestos. Además cabe sumársele el hecho puntual de que este trabajo termina de escribirse luego de que los originales de aquellas ilustraciones efectuadas por Alonso se expusieran durante dos años en diversos puntos de la provincia de Buenos Aires.

En líneas generales, el objetivo principal de esta tesis es analizar el conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón* bajo dos supuestos fundamentales: el primero, busca comprenderlo como producto de un fructífero diálogo entre las artes visuales, la política y la industria editorial argentinas en la década del 60. En un segundo momento, se intenta definir las estrategias de producción artística de Carlos Alonso como ilustrador.

A lo que se agrega una tercera cuestión: la presente investigación se vincula con una búsqueda personal insertada en el campo de las artes plásticas, espacio que de algún modo comparto a la lejanía con el artista ilustrador y que considero permeable a los aportes de otros campos disciplinares como la crítica, la historia, la estética.

Al igual que Pierre Bourdieu con sus colegas intelectuales, a quienes trató de aprehender desde el interior de su campo³, Carlos Alonso reflexiona incansablemente sobre

¹ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 12.

² Giorgio Agamben. *Enfance et historie*, citado en: Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 167.

los artistas, siendo artista. Es este gesto el que pretenden replicar humildemente estas palabras, al filo del arte y el pensamiento sobre éste.

Por ello, la prosa que sigue busca -quizás de un modo no tan directo- contribuir al mejoramiento de ciertas prácticas propias y de mis colegas, o al menos captar con mayor claridad algunas representaciones que poseemos sobre ellas, para intentar modificarlas y enriquecerlas. Considero que el caso estudiado, si bien tiene como objeto un grupo de imágenes producidas hace casi sesenta años por un artista ya muy reconocido, da numerosas pistas respecto a la situación potencial que las artes plásticas ocupan en nuestro medio y a la posibilidad de acción de los agentes que integramos dicho campo.

La obra de Carlos Alonso permite establecer evidentes relaciones entre las dimensiones pragmática, ética y política. Estas ya han sido estudiadas, pero con especial hincapié sobre las obras vinculadas a los formatos tradicionales, fundamentalmente la pintura de caballete y no tanto los trabajos calificados dentro del género de la ilustración.

El análisis de la faceta del artista como ilustrador plantea un aspecto de su trabajo que hace especial énfasis en sus prácticas de taller, y en el diálogo inmediato que éstas sostienen con lo que sucede fuera de él. Esta dimensión del problema evoca una serie de textos e imágenes contemporáneas al fenómeno editorial que nos ocupa, y otros anteriores o posteriores al mismo, que resultan piezas invaluableles para comprender un trabajo de ilustración en el que la temporalidad no se comprende de forma lineal y diacrónica. Experiencia que puede confirmarse en dos direcciones: la primera es la manera en que las obras de Carlos Alonso demandan ser observadas, apelando siempre desde el presente a la memoria; la segunda, el análisis de su perfil como artista y ciudadano, consecuente con los ritmos de su proyecto creador, atento y sensible a los avatares de la realidad argentina.

Resultan imposibles de obviar en esta ocasión los libros *Carlos Alonso*⁴ y *Carlos Alonso, (auto)biografía en imágenes*⁵; los cuantiosos ensayos críticos, entre los que se destacan los textos de Diana Wechsler y David Viñas⁶, e infinidad de reportajes realizados al artista a lo largo de su trayectoria que funcionan como fuentes de esta investigación.

Acerca de la figura de Carlos Alonso como ilustrador, el material crítico y visual sistematizado resulta ser a la fecha de menor densidad. Hay múltiples testimonios vertidos por el artista en entrevistas respecto a su experiencia plástica más allá de la pintura. Desde

³ En sus términos: "los agentes sociales determinan activamente, mediante categorías de percepción y apreciación social e históricamente constituidas, la situación que los determina. Se puede decir, incluso, que los agentes sociales están determinados solamente en la medida en que se *autodeterminan*: pero, las categorías de percepción y apreciación que forman la base de esa autodeterminación están en sí mismas determinadas en gran parte por las condiciones sociales y económicas de su constitución". Pierre Bourdieu. *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba y Buenos Aires, Aurelia*rivera - grupo editorial, 2003, p. 94.

⁴ AA. VV. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

⁵ AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003.

⁶ David Viñas, "La pintura de Alonso nos intranquiliza...", en: AA. VV. *Carlos Alonso, op. cit.*; también David Viñas, catálogo para muestra *Blanco y Negro*, Buenos Aires, Galería Rioboo, 1960. Citado por Diana B. Wechsler, "Cronología", en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras) *Carlos Alonso y el arte contemporáneo*, CD-ROM, Buenos Aires, Fundación Epon-RO Galería de arte, 2001.

hace unos años, se vienen publicando libros-catálogos, casi siempre junto a exposiciones, que sacan a la luz la obra gráfica de Alonso (la Fundación Alon para las Artes es una de las principales implicadas en el proyecto). En este conjunto de ediciones sumamente cuidadas, siempre acompañadas de excelentes textos críticos, cabe citar *El Matadero*⁷, *Dante – Alonso*⁸ y *Carlos Alonso en el Infierno*⁹. Mención especial merece el ejemplar bilingüe *Carlos Alonso Ilustrador*, editado en el 2007 por la ya citada Fundación Alon, en el que se incluye una cronología de la actividad del artista como dibujante e ilustrador, y una serie de ensayos que también contribuyeron a la sistematización del presente proyecto. En cuanto al acontecimiento editorial que nos ocupa, resulta imprescindible la especial consideración del ensayo de Diana Wechsler “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, que prologa el conjunto de la reproducción de las obras que conforman la serie, publicados en el catálogo *Carlos Alonso en el Museo de Bellas Artes de General Villegas*¹⁰. A dicho trabajo debemos sumar las apreciaciones que Pedro Orgambide realiza en “Las Imágenes y los textos”.¹¹

Estos materiales unidos a las obras sobre las que versan, constituyen un punto de partida para el presente proyecto, cuyos objetivos son: por un lado, ahondar sobre el significado del conjunto de imágenes de Alonso en su contexto de emergencia y, por el otro, realizar hipótesis relativas a la figura y las estrategias de producción artística de Carlos Alonso como ilustrador.

Alonso y Eudeba dialogan con sus colegas (artistas, editores, escritores) del siglo XIX y también con sus contemporáneos en 1965. Este tipo de vínculos revela nuevos enfoques de análisis tanto de los artistas, las piezas literarias y las empresas editoras. Si se repara en los géneros abordados -en el caso del texto de Manuel Prado, la crónica; y en el de Alonso, la ilustración- es llamativa su actual emergencia en los campos artístico y literario (considérense a modo de ejemplo la llamada literatura de viajes, la revalorización de las microhistorias¹²). De allí que considero pertinente la revisión de este caso.

⁷ Esteban Echeverría. *El Matadero*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2006.

⁸ AA. VV. *Dante / Alonso*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2003.

⁹ *Carlos Alonso en el Infierno*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Asunto Impreso, 2004. Introducción de Nora Hochbaum, Raúl Santana y Jacobo Fiterman.

¹⁰ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, Buenos Aires, Municipalidad de General Villegas, 2004. Textos de Raúl Santana y Diana Wechsler.

¹¹ Pedro Orgambide, “Las imágenes y los textos”, en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*, op. cit.

¹² La microhistoria como rama de la historia social se viene desarrollando desde la década de 1960. Entre sus teóricos destacados, cabe mencionar a Carlo Grinzburg y a Giovanni Levi. Ha sido un instrumento útil en todos estos años de producción académica, aunque no constituye la solución a los problemas de la historiografía. En Argentina los estudios bajo éste paradigma se ligaron -entre otros- a la vida de la frontera en tiempos de la Campaña al Desierto y también al desarrollo de las migraciones, dos asuntos de especial interés evocados en el presente trabajo de tesis. Vinculados estrechamente con las fuentes utilizadas por la microhistoria están los relatos de viajeros. La literatura de viaje tampoco es hoy una novedad: desde la mitología griega hasta los suplementos y manuales de turismo contemporáneos son objeto de interés de los especialistas investigadores de diversos campos. En ejemplo: las Universidades Nacionales de Rosario, Quilmes y Tres de Febrero, durante el 2005 organizaron el encuentro “Las metáforas del viaje y sus imágenes: la literatura de viajeros como problema”.

La reflexión historiográfica realizada por Georges Didi-Huberman estuvo a la base de la argumentación que guía este trabajo. Si se admite junto con el historiador, que colocarse frente a las imágenes es estar *ante el tiempo*,¹³ no se tardará en comprender la historia del arte como una disciplina anacrónica y compleja que puede provocar encuentros similares al que aquí se expondrá: el producido hacia 1965, entre un artista y una casa editorial contemporáneos con un texto datado en 1907.

Para lograr describir el lugar ocupado por Carlos Alonso en los ámbitos artístico, político y editorial argentinos de la década de 1960, y tratar de percibir los desplazamientos que su práctica fue llevando a cabo, se utilizaron algunos aportes de la teoría de la cultura de Pierre Bourdieu, fundamentalmente en sus referencias a las nociones de *campo*,¹⁴ *hábitus*¹⁵ e *illusio*¹⁶. Este panorama fue complementado por la perspectiva histórica de Luis Alberto Romero,¹⁷ intelectual argentino por demás interesante para nuestro caso ya que constituye un exponente destacado entre los profesores de la Universidad de Buenos Aires, cuna de la casa editora que publicó *La Guerra al Malón*.

Por su parte, los estudios de Laura Malosetti Costa¹⁸ posibilitaron realizar una semblanza del clima artístico y cultural vivido en Buenos Aires hacia comienzos del siglo XX por el cronista Manuel Prado, y despertaron la urgencia por trazar una serie de vínculos

A lo que cabe agregar la reedición en nuestros días de este tipo de narraciones, junto a otros textos más cercanos en el tiempo que a su modo revisan sus características tradicionales. Un emprendimiento editorial interesante es el de *Siwa. Biblioteca universal de literatura geográfica*, Buenos Aires, Club Burton: una revista cuyo primer ejemplar apareció en 2008, con una estética que emula las publicaciones del siglo XIX y vincula literatura de viajes antigua junto a percepciones contemporáneas; otro sitio destacable es el de los emprendimientos editoriales argentinos de Editorial El elefante blanco, Editorial Taurus, Editorial Planeta (en especial su Colección Planeta Nómada), empresas que ponen hoy en las librerías textos históricos prologados en múltiples casos por sólidos estudios críticos.

¹³ El historiador comienza el texto de referencia afirmando: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”. Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ “Un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) – cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones” Pierre Bourdieu; Loïc Wacquant. *Respuestas para una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p. 64.

¹⁵ El *hábitus* es para el autor “una manera peculiar de construir y aprehender la práctica atendiendo a su “lógica” específica, particularmente temporal (...) un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica y siempre orientado hacia funciones prácticas (...) Hablar de *hábitus* es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El *hábitus* es una subjetividad socializada”. *Ibidem*, pp. 83-87.

¹⁶ “Cada campo define y activa una forma específica de interés, una *illusio* específica como reconocimiento tácito del valor de las apuestas propuestas en el juego y como dominio práctico de las reglas que lo rigen”. *Ibidem*, p. 80.

¹⁷ Luis Alberto Romero. *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 (1ª ed. 1994).

¹⁸ Fundamentalmente la lectura de Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2001; aunque como podrá comprobarse más adelante, se abordaron también otros textos de su autoría.

entre lo acontecido por aquellos tiempos y los transitados por Carlos Alonso y Eudeba, casi medio siglo después.

Para completar la perspectiva brindada por los teóricos anteriores y ofrecer un panorama más preciso ya anclado a mediados del siglo XX, fueron de utilidad las lecturas sobre la vanguardia argentina y sus vinculaciones con la política brindadas por Ana Longoni¹⁹, Andrea Giunta²⁰ y Adrián Gorelik²¹, así como las palabras sobre Carlos Alonso y el realismo de vanguardia escritas por Lidia Moroziuk.²²

Los estudios en torno a la caracterización de la reproductibilidad técnica y sus resonancias en el campo artístico latinoamericano fueron imprescindibles para establecer nuevas conexiones y abrir posibles interrogantes, vinculando la faceta de Alonso como ilustrador en dos direcciones: una, dirigida hacia la intimidad de su taller y la otra orientada hacia la industria editorial vernácula. Las referencias principales en esta línea estuvieron dadas por las teorizaciones de Jesús Martín Barbero²³ y Néstor García Canclini²⁴. Mientras que para el caso puntual del ámbito de la gráfica, el libro *Arte para todos* de Silvia Dolinko resultó ser un ejemplar ineludible.²⁵

A fin de completar el panorama previsto para nuestro marco teórico dirigido puntualmente hacia el cuerpo de ilustraciones, importante es el aporte de Susan Sontag²⁶ y Diana Wechsler. Ambas describen imágenes en forma cuidadosa, concientes del carácter eminentemente no discursivo presente en las prácticas de producción y fruición que les dieron origen.

Por su parte, Roger Chartier en su evocación a Michel Foucault, Michel de Certeau y Louis Marin²⁷ también fue un referente en este aspecto: con sus ensayos ha advertido acerca del riesgo que implica hacer historia de aquellas prácticas no discursivas, planteando al mismo

¹⁹ Se trabajó tomando como referencia central -aunque no única- el trabajo de Ana Longoni, "Vanguardia y Revolución. Ideas y Prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta", en: AA. VV. *Arte y política*, Santiago de Chile, Universidad Arcis Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.

²⁰ Fundamentalmente la lectura de Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²¹ Adrián Gorelik, "Preguntas sobre la eficacia: Vanguardias, arte y política", Buenos Aires, *Punto de Vista*, agosto de 2005.

²² Lidia Moroziuk, "El realismo objetivo de Carlos Alonso y su relación con un realismo de vanguardia. Articulación del discurso escrito con la producción artística", en: *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA / Contrapunto, 1990.

²³ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, México, Siglo XXI, 1993 (1ª ed. 1987).

²⁴ Principalmente se acudió a los conceptos vertidos en: Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la Globalización*, México, Grijalbo, 1995; y también en Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1995 (1ª ed. 1992).

²⁵ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2002.

²⁶ Especialmente: Susan Sontag. *Cuestión de énfasis*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007; y Susan Sontag. *Al mismo tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

²⁷ Roger Chartier. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

tiempo el imperativo ejercicio de una actividad creadora en la construcción de un discurso en torno a dichas prácticas.

La citada confluencia entre un soldado de 1907, un artista plástico y una empresa editora casi medio siglo después no resultó ser, desde la óptica aquí planteada, un encuentro casual y espontáneo, sino que contribuyó a delinear la figura de Carlos Alonso como ilustrador. Esta fue la idea de la que se desprendieron las hipótesis a continuación sostenidas.

La primera de ellas es que el encuentro de Carlos Alonso con el texto *La Guerra al Malón* del comandante Manuel Prado, señala un momento de significativa densidad en su obra que le permitió analizar su praxis como artista convencido de su capacidad de salir transformado con dicha experiencia.

La segunda hipótesis busca explicar cómo la práctica de Carlos Alonso en el género de la ilustración plantea claramente una forma de trabajo, de investigación artística y de proyección, que permite establecer evidentes relaciones con las dimensiones pragmática, ética y política de su perfil como ciudadano gestor de cultura.

La tercera hipótesis propone comprender al conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón* como un ejemplo de diálogo entre las artes, la política y la industria editorial, que testimonia claramente la posición de Alonso en el campo artístico y político en la década del 60. Asimismo, se analizará el proyecto editorial en que se enmarca la edición que nos ocupa, como uno de los intentos de Eudeba por modelar el tradicional perfil intelectual y académico que la ligó desde su origen a la Universidad de Buenos Aires.²⁸

En cuanto a los recursos metodológicos que permitieron abordar nuestro objeto de estudio cabe mencionar, en primer término, la descripción fenomenológica junto al análisis plástico-visual del ejemplar de *La Guerra al Malón*, escrito por Manuel Prado, ilustrado por Carlos Alonso y editado por Eudeba en 1965. De manera paralela, se realizó una detenida lectura de la citada crónica de guerra, con el fin de señalar aquellos elementos textuales que se consideraron vinculables fundamentalmente al problema de la relación entre palabras e imágenes. La actividad siguiente consistió en el rastreo de material bibliográfico y periodístico necesario para elaborar el marco teórico-conceptual, y clasificar la información que permitiera sostener las hipótesis planteadas.

Para poder llevar a cabo el desarrollo anterior, fue necesario estructurar el presente trabajo en una serie de capítulos que no implican necesariamente una lectura lineal del tema. Dichas secciones se corresponden con los objetivos principales del estudio abordado.

El primer capítulo ubica a Carlos Alonso en los campos artístico y político del período de ejecución de las ilustraciones para *La Guerra al Malón*. A su vez, realiza una descripción del fenómeno editorial que dio origen al conjunto de imágenes de referencia, haciendo hincapié en la vinculación del artista con la prensa y los libros, para luego efectuar

²⁸ En esta línea, fundamental resulta el aporte brindado por el texto de Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro (compiladores). *La construcción de lo posible. La universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2004.

una interpretación posible del diálogo que el ilustrador establece con dicho panorama cultural.

El capítulo segundo se centra en el encuentro de las obras: la literaria de Manuel Prado y la plástica de Carlos Alonso. Analiza la historia dibujada en 1965 a través de la crónica escrita en 1907, y viceversa, indagando sobre el fenómeno artístico y editorial a cargo de Alonso y Eudeba, considerándolo como un proyecto que puede comprenderse en clave metafórica respecto al perfil de su ilustrador y a la situación político institucional argentina en su contexto de emergencia.

El capítulo tercero realiza una interpretación de las estrategias de producción artística de Carlos Alonso como ilustrador, a partir de su trabajo con el texto *La Guerra al Malón* y la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

A modo de conclusión, cierran nuestro recorrido una serie de consideraciones finales que retoman ciertos aspectos del presente trabajo con un doble objetivo: en primer término, plantear una síntesis de los conceptos centrales de la reflexión efectuada con las imágenes y los textos; y en segundo, esbozar algunos interrogantes que vinculen esta investigación con producciones del pasado y del presente y también con la latente posibilidad de revisar las prácticas de los agentes implicados en ellas.

Capítulo 1

Nación malón: El proyecto creador de Carlos Alonso en Argentina a mediados de 1960

Comenzaremos por ubicar a Carlos Alonso en los campos artístico y político del período de ejecución de las ilustraciones para *La Guerra al Malón*, lo que implicará también un primer acercamiento del fenómeno editorial que dio origen al conjunto de imágenes de referencia, haciendo hincapié en la vinculación del artista con la prensa y los libros.

La descripción del diálogo que el proyecto artístico y editorial de *La Guerra al Malón* sostuvo con la situación político-institucional argentina de la década de 1960, permitirá aquí definir la posición de Carlos Alonso en dicho contexto. Esto nos acercará de a poco al puntual ámbito de la cultura, sin impedirnos efectuar -incluso en este primer intento de aproximación al problema- las transacciones que nuestra memoria sugiera ante las ilustraciones y la crónica. Ambas instancias emergerán a veces cruzadas, superpuestas, sobre todo pensando en aquella idea acuñada por Pierre Bourdieu: los agentes ocupan siempre posiciones relativas en sus campos de máxima pertenencia. Y a su vez, estos campos poseen también una autonomía relativa entre ellos.²⁹ De aquí que ciertas alusiones puntuales al lugar de Carlos Alonso en el campo artístico resulten necesarias para poder avanzar en la reflexión sobre su desempeño político y su tarea en el ámbito editorial, y viceversa. Un movimiento que intenta dejar sembrado parte del terreno para poder dar un último paso: describir las estrategias de producción de Carlos Alonso como ilustrador.

***La Guerra al Malón* en la situación político-institucional argentina de la década de 1960**

El título del libro que nos ocupa, la opción por la crónica de guerra, su ilustrador, el sello editorial que lo publica y la fecha de su segunda aparición, promueven la pesquisa respecto a ciertas relaciones que vinculan lo que en el ejemplar se muestra con los sucesos de la situación político-institucional local de su momento de emergencia.

Observaremos con detenimiento en el ejemplar de Eudeba cuáles son las coordenadas de sentido que se establecen entre ambas realidades, la del texto escrito en 1907 y la de nuestro país en 1965, momento en que fue ilustrado por Carlos Alonso.

En ocasión de la reciente exposición itinerante de las imágenes originales para *La Guerra al Malón*, Alberto Hernández resaltó “el fuerte contenido identitario de esta muestra,

²⁹ Conceptos desarrollados en múltiples textos del autor. Quizás el de referencia más inmediata sea: Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en: AA. VV. *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

que habla del sufrimiento humano que implicó la formación de nuestra provincia de Buenos Aires.”³⁰Analicemos las posibles razones históricas de esta afirmación.

El período vivido por Carlos Alonso y la Editorial Universitaria de Buenos Aires al momento de publicar *La Guerra al Malón* evidencia un clima de inestabilidad política a nivel local, producto de múltiples factores tanto externos como internos. El panorama de rispideces y pujas en el seno social hacia 1960 evoca algo de la pintura de época que el Comandante Prado realizó en su crónica; al tiempo que la agitación presente en ambos momentos puede percibirse plásticamente en el clima dominante de las líneas y tintes que ilustran el ejemplar de Eudeba

Los avances y retrocesos de los indios y el ejército en la crónica de guerra, revelan suma violencia e impertinencia mutua hacia los ideales de cada uno de los frentes en lucha. Algo similar sucedía respecto al desprecio ante los valores de la democracia por parte de los sucesivos dirigentes del país en la segunda mitad del siglo XX: los atropellos a las libertades civiles eran cada vez mas frecuentes, en consonancia con lo que estaba sucediendo en otros sitios de Latinoamérica.

El 16 de septiembre de 1955 Perón fue derrocado por una sublevación de las Fuerzas Armadas, apoyadas por la Iglesia católica, la clase media y el movimiento estudiantil. El 23 del mismo mes asumió como presidente provisional el general Eduardo Lonardi. El Congreso Nacional fue disuelto, intervenidas las provincias y dejados cesantes los miembros de la Corte Suprema de Justicia.

Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro recuerdan que el mismo día la Universidad de Buenos Aires fue tomada

por militantes estudiantiles, encabezados por los dirigentes de la Federación Universitaria Argentina, quienes asumieron el gobierno de las casas de estudio. La mayoría de estos estudiantes pertenecían al movimiento reformista, llamado así por su adhesión a la Reforma Universitaria de 1918, que había modificado la antigua estructura

³⁰ Extraído de “Un tesoro itinerante. La conquista del desierto se muestra en Olavaria”, en: *Hoy*, Olavaria, agosto 29 de 2006.

En el diario *La Nación*, el 16 de octubre de 2005 pudo leerse: “General Villegas: Las 45 obras que Carlos Alonso realizó en esta ciudad hace cuatro décadas, y que ilustran con crudeza y bravura las luchas entre indios y criollos durante la Campaña del Desierto, saldrán a recorrer las pampas en busca de fondos para restaurar el museo municipal que fue creado para albergarlas (...) la exposición que reúne nuevamente sus obras tiene ya un circuito asegurado. Las ciudades de La Plata y Junín, entre otras, ya pidieron ser tenidas en cuenta en el itinerario (...) Hace un año las ilustraciones de Alonso debieron ser retiradas de la única sala que tiene el museo municipal para preservarlas de la humedad y el deterioro del edificio, que desde entonces ha estado cerrado. “Queremos restaurar esa sala y agregar otras”, dijo el intendente de General Villegas, Gilberto Alegre (PJ), cuya gestión invirtió 68.000 pesos en los 2000 ejemplares que se hicieron del nuevo libro de Alonso. “Aspiro a que el museo se mantenga exclusivamente para la obra de Alonso porque para ello fue creado. Es muy representativa de la historia regional y puede ser muy útil para que los chicos aprendan que nuestra historia no comenzó con las invasiones inglesas o con la llegada de los inmigrantes, sino que hubo otra gente que vivió en estas tierras”, dijo el intendente Alegre.”

universitaria argentina, autoritaria y clerical, incorporando el principio de autonomía, la participación de los diferentes claustros en el gobierno de las casas de estudio, la periodicidad de las cátedras, etc.³¹

Así fue el clima vivido por Carlos Alonso cuando expuso en la *Galería Antígona* de Buenos Aires una serie de dibujos a pluma sobre la tortura a los presos políticos. En aquella ocasión declaró:

Considero al artista como una campana donde resuenan todos los problemas ambientales. Por lo tanto es él el que debe dar pulsación de lo que ocurre en el pueblo. Debido a esto, el tema del prisionero político me tocó profundamente, y empecé a trabajar en él en 1950. Así traté de plasmar la injusticia, la persecución, el ultraje. Este tema lo siento como un problema americano, pues todos los días nos enteramos de los atropellos cometidos en los distintos países de América. Quizás porque estamos más cerca, la reacción a los hechos es mayor que si ocurriera en otro lugar.

Pienso en un lenguaje directo, con imágenes lo más claras posible, pues tengo la necesidad de llegar a los demás. Por esto me interesaba que los dibujos tuvieran difusión; pero no sólo como un medio de comunicación sino como un fin directo: La supresión de la “Sección Especial”.³²

En este párrafo se esboza el interés de Carlos Alonso por lo que sucedía con la realidad política del país y su preocupación sobre el rol que los artistas podían llegar a tener en ella. De allí que su vinculación con la industria editorial y ciertos intelectuales no parecen ser decisiones casuales unos años más tarde. Además, sus palabras sirven como testimonio de su opción por representar ciertos aspectos dramáticos de la realidad. Mediados por la crónica, la injusticia, la persecución y el ultraje también aparecerán reflejados entre las ilustraciones para *La Guerra al Malón*. En la serie conviven escenas relativas al enfrentamiento del ejército con la indiana, como se muestra en *A lomo de cuchillo* (Imagen 1), o entre los mismos soldados, como en *Colgado del palo* (Imagen 4), *Una descarga* (Imagen 2), y *La Chuza* (Imagen 3). La austeridad de recursos técnicos, la paleta limitada y un nervioso juego de líneas y contrastes lumínicos, enfatizan lo que se narra en las imágenes: una urgencia manifiesta desde el gesto del pincel hasta el hallazgo de los protagonistas, un intento por congelar las acciones y así comprimir la distancia de historia.

³¹ Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro, “Breve reseña de la época...”, en: *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 33

³² Carlos Alonso entrevistado por: Isabel Molinero: “El arte y los procesos políticos”, Buenos Aires, *Mundo Argentino*, abril 4 de 1956, citada en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*, op. cit., pp. 260-261.

Dentro de un diario, la sección es un conjunto de noticias que guardan entre sí cierta relación, y comparten un orden dentro de una página central. Las secciones pueden ser: Política Nacional, Economía, Cultura, Laboral, Sucesos, Local, Deportes, Educación, Ciencias, Religión, Sociedad, Opinión etc. En este caso, es posible que Alonso hiciera puntual referencia a una sección particularmente destinada a la información sobre sucesos de violencia política, que quizás haya estado profusamente ilustrada con material fotográfico.

La latente presencia del peronismo proscrito constituyó una tensión en los años posteriores a 1955, reforzada con la intermitencia de gobiernos de facto, confirmados por las anteriores administraciones militares de la República, y sumados a las que le sucederían. Esta especie de fantasma que solió corporizarse con manifestaciones colectivas en el espacio público, evoca desde diferentes ángulos -junto a las masivas movilizaciones de otras fracciones de la ciudadanía en creciente organización político-sindical- a las montoneras descritas en nuestra crónica.

Vale recordar que tras la caída de su líder mediada la década del 50, el peronismo siguió siendo la fuerza política más importante del país y, hasta su retorno en 1976, todos los gobiernos trataron de mantener una buena relación con este sector que seguía teniendo el mayor apoyo popular más allá de los cuestionamientos y discusiones incluso en el seno de la misma organización.

Cabe aquí señalar la posición de los intelectuales de la revista *Contorno* quienes, en el marco de apuestas políticas que alteraban aceleradamente el paisaje de aquellos años, representaron al sector que hizo una revisión del propio antiperonismo, tendencia que también estaba presente en otros ámbitos, incluido el universitario en el que surgió la casa editorial responsable de la publicación de *La Guerra al Malón* (más adelante se enmarcará el nacimiento de Eudeba en 1958, durante la presidencia de Frondizi).

A este debate se sumarían otras circunstancias. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial el mapa político del globo cambió, situación que repercutió en el plano local. Desde 1956 en América Latina, personas de diferente origen ideológico se mostraron interesadas en restablecer el contacto perdido con Europa y Estados Unidos por diversas razones.

A la vez Latinoamérica sería, como otros países del por entonces denominado Tercer Mundo, el espacio de puja de las grandes potencias, e iría conformando diversas posiciones al respecto. Parte del dilema se reflejó, junto a otros aspectos, en la fuerte presencia de las dictaduras vinculadas a conflictos intestinos de cada Estado, y también a estrategias de los gobernantes locales ante las políticas de las grandes potencias sobre las naciones a las que se vinculaban.

Uno de los acontecimientos más destacables fue la celebración de acuerdos sucedidos después de la Segunda Guerra Mundial entre los gobiernos de Estados Unidos y Argentina, basados en dos supuestos básicos: el primero era que el país del norte, como potencia desarrollada, podía transferir sus modernos valores e instituciones al Tercer Mundo, siendo esta la principal solución al subdesarrollo -un flagelo que a la vez favorecía la expansión del Comunismo-; la segunda idea fue la de cooperación y ayuda, que preveía

reformas económicas, políticas y sociales para nuestro país,³³ con precisas acciones de intervención, incluida la militar.³⁴

Las luchas armadas entre estados, e incluso dentro de cada uno de ellos, fueron comunes en la década del 60. En consonancia con lo que sucedía en otros sitios de Latinoamérica, la violencia entre los diversos sectores de la ciudadanía, y la irrespetuosidad ante los ideales democráticos por parte de los sucesivos dirigentes del país y de ciertas organizaciones, fueron cada vez más frecuentes.

En la narración del Comandante Prado, violencia, miseria, injusticia, atropello y muerte fueron sustantivos corrientes. El cronista publica su prosa en 1907 ya lejos de las filas, y los hechos que evoca entonces tienen casi treinta años de antigüedad. Esta opción por remitirse a su pasado como protagonista en la Campaña del Desierto no resultó para nada azaroso en vísperas del Centenario de la República, ni mucho menos pasada la mitad del siglo XX. El principal conflicto emergente en el texto -la lucha de las milicias del gobierno contra los aborígenes- resonaba en muchas discusiones de la década de 1960 al repensarse en perspectiva histórica la conformación de las naciones en Latinoamérica, la colonización, las guerras de independencia, la distribución del poder e incluso el perfil identitario de nuestros países. En aquel panorama, junto a otros tantos ejemplos, una crónica como la que nos convoca implicaba una riquísima fuente de citas y alusiones que se desplazan entre lo testimonial y lo poético.

Si a esto sumamos un recorrido por las imágenes evocadas en dicha prosa (muchas de ellas también expresadas en la pintura de sus contemporáneos, a comienzos del siglo XX) encontraremos una nueva fuente a la que Carlos Alonso se dirigió para elaborar sus ilustraciones. Y el asunto se torna aún más complejo si al conjunto anterior contraponemos otro grupo de evocaciones visuales: por un lado, los íconos revitalizados para describir lo vernáculo por los ciertos sectores de la cultura en 1960, principalmente provenientes de la literatura y las artes visuales críticas a la tradición nacionalista conservadora; y por el otro, las inquietantes fotografías publicadas por la prensa en tiempos del encuentro de Eudeba y Alonso, conjunto gráfico que posiblemente el artista también escudriñó, como comprobaremos en las líneas que siguen.

La Revolución Cubana (que triunfara en 1959) afirmó en el entorno de los países que compartían situaciones similares a la de la isla que la transformación política y social era posible, principalmente porque dicho fenómeno salía de los paradigmas conocidos hasta

³³ Las tres organizaciones encargadas de efectuar las citadas intervenciones fueron la OEA, el Inter American Development Bank y la CEPAL, que en 1961 firmaron un acuerdo para la ejecución de la denominada "Alianza Para el Progreso" sobre la que se ampliará en las páginas siguientes.

³⁴ El 2 de septiembre de 1960 Fidel Castro leyó la "Primera Declaración de la Habana" declarando a "Cuba, territorio libre de América", y estableciendo el derecho a la autodeterminación de los pueblos, repudiando las invasiones e intervenciones norteamericanas y defendiendo la solidaridad soviética ante los ataques imperialistas. La necesidad norteamericana de ejecutar vínculos con naciones como Argentina, terminó de manifestarse luego del acercamiento de Rusia a la Revolución Cubana, que significaba la amenaza real de presencia del comunismo los países de América Latina.

entonces: un movimiento hecho en la periferia por un foco guerrillero. Fue por ello que durante las presidencias democráticas, en las que se vivió bajo la constante posibilidad del golpe militar, se generó un clima que hizo pensar a gran parte de la población en la necesidad y la alternativa concreta de un cambio social y de gobierno.

De aquí que principalmente EE.UU. y Cuba (considerada satélite del modelo soviético) aparecían en el horizonte de nuestros países como modelos de desarrollo muy distintos, cuya percepción desde los diversos sectores conformó posiciones enfrentadas.

Paralelamente, entre emboscada y emboscada, el soldado Prado realiza mojonos en su texto. Encontramos desplazadas del fragor de la batalla, reflexiones sobre el perfil de nación que anhela, y por la que lo hallamos luchando a finales del siglo XIX. Los ideales de desarrollo evocados se ubican -como es de esperar- en Europa o en la metrópolis de su país naciente vale decir, lejos del campo de batalla, fuera de él.³⁵ O sea, en un horizonte ideológico que desde entonces y con sus diversas coloraturas identificaría a ciertos sectores de la ciudadanía local y que se revitalizaría, con los matices del caso, medio siglo después. Como analizaremos más adelante, Eudeba y Alonso decidirán colocarlo sobre el tapete del debate artístico e intelectual encarando proyectos como el aquí estudiado.

Mientras el artista caminaba los silenciosos campos de General Villegas en busca de imágenes para ilustrar la crónica, en Buenos Aires, Juan Carlos Onganía asumía el Comando en Jefe en septiembre de 1962.

Las Fuerzas Armadas, hasta el momento dueñas no asumidas del poder, presentaban hacia su interior opiniones contrastantes. Esto dio origen al enfrentamiento entre Azules y Colorados, que implicó la salida de las tropas a la calle y hasta un amague de combate. Los azules triunfaron incluso entre la opinión pública.

Paralelamente encontramos a Carlos Alonso estableciendo los primeros contactos para ilustrar *La Guerra al Malón*. En el mismo 1962 conoció en el *Taller de Litografía de Schiavo y Catalá* a Héctor Carrozzi, personaje oriundo de General Villegas. Tiempo después en aquel mismo sitio, recibió la oferta de Eudeba para ilustrar la crónica de Prado, cuyas acciones se desarrollaron en gran medida sobre las tierras natales de Don Héctor.³⁶

³⁵ Desde el análisis histórico, Tulio Halperín Donghi afirmó: (el) problema de la campaña; no ha de ser definido como político o como socio-cultural, sino como económico; su solución ha de provenir, como había querido Alberdi, de la apertura, sin reticencia alguna, de ese campo nuevo a la acción de las fuerzas económicas desencadenadas por el rápido desarrollo de Europa y Estados Unidos y su creciente dominación sobre un mundo en trance de unificación económica. Tulio Halperín Donghi, "La campaña y sus problemas", en: *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992 (1ª edición 1980) p. 136.

³⁶ En el libro-catálogo que el Municipio de General Villegas editó en 2004 con las reproducciones de las imágenes para el proyecto que aquí nos ocupa, encontramos una crónica sobre estos hechos: "Surge allí una amistad que crecería con el tiempo y que indirectamente tendría estrecha relación con el nacimiento de esta obra (...) En una tertulia que allí se realiza, Alonso recibe de Eudeba el ofrecimiento de ilustrar *La Guerra al Malón* (...) Para ambientarse en el escenario donde se desarrollan los sucesos que el libro narra, le sugieren al artista que viaje a nuestra zona en la extensa pampa de Buenos Aires. Por esa razón decide venir a General Villegas, donde ya cuenta con amigos", extraído de:

El panorama nacional que anunciaba desde sus gobernantes una vez más el uso de las armas como solución para el establecimiento de la paz social, y vinculaba en las pujas castrenses a otros sectores de la sociedad civil, tuvo su confirmación al año siguiente: en 1963, la Marina se sublevó enfrentándose al ejército en otro episodio violento.

En 1964, EE.UU. intervino en la Guerra de Vietnam, y poco tiempo después invadió Santo Domingo. Mientras, a nivel local

continuaron los conflictos sindicales, incluido un plan de lucha de la CGT. En la Universidad de Buenos Aires se produjo un prolongado conflicto con el personal no docente, motivado por la estrechez de recursos que comenzaba a afectar a las universidades (...)

En el mes de octubre se produjeron manifestaciones estudiantiles que se oponían a que el gobierno mandara tropas de apoyo de la invasión norteamericana a la República Dominicana. Las autoridades universitarias se pronunciaron en el mismo sentido.³⁷

Durante ese año Carlos Alonso expuso en Panamá, otro espacio de litigio para la potencia del norte. Y en 1965 fue convocado como miembro del jurado del Certamen de Dibujo y Grabado de La Habana, Cuba.

Meses después su biografía nos señala una acción en nuestras tierras que, junto a las anteriormente evocadas, confirman su opinión respecto a la distribución del poder y la miseria en el mundo: participó en la galería Van Riel del *Salón Homenaje a Vietnam*, con un importante grupo de artistas que declara: “Este es nuestro homenaje al Vietnam y a Santo Domingo, a los campesinos, a los guerrilleros y a todos los pueblos que luchan contra quienes los oprimen en nombre de la civilización occidental.”³⁸

Este clima en el que se mezclaban esperanzas de cambio, utopías y abundante sangre nos remite al horizonte del sobreviviente gendarme Prado quien, tras haber participado en la Campaña al Desierto ocupando diferentes puestos en el Ejército, se sentó a escribir sus vivencias con la idea de contribuir desde su sitio al cambio político de su tiempo. Lo mismo sucede con Carlos Alonso quien, después de concluir su experiencia militante en el Partido Comunista, decidió aliarse con la industria editorial en un gesto que en su base, coincide con los anhelos de transformación del soldado al que lee a través de los años.

En 1966, Juan Carlos Onganía asumió la presidencia tras otro Golpe de Estado. La primera parte de su gobierno se caracterizó por un “*shock autoritario*” en el que

“Apéndice”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 129 (no se indica el autor).

³⁷ Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro, “Breve reseña...”, en: *La construcción de lo posible... op. cit.*, p. 40.

³⁸ “Salón Homenaje a Vietnam”, en: “La Rosa Blindada”, Buenos Aires, septiembre de 1966. Citado en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*, op. cit. pp. 245-246. Sobre este acontecimiento en el que intervinieron artistas de diversas tendencias, cabe aquí evocar el trabajo de Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

El blanco principal fue la Universidad, que era vista como el lugar típico de la infiltración, la cuna del comunismo, el lugar de propagación de todo tipo de doctrinas disolventes y el foco del desorden, pues se consideraba que las manifestaciones en reclamo de mayor presupuesto eran un caso de gimnasia subversiva. Las universidades fueron intervenidas y se acabó con la autonomía académica. El 29 de julio de 1966, en “la noche de los bastones largos” la policía irrumpió en algunas facultades de la Universidad de Buenos Aires y apaleó a alumnos y profesores. A este impromptu, grave, simbólico y premonitorio, siguió un movimiento importante de renunciaciones de docentes.³⁹

Sin lugar a dudas, un asunto violento que pareciera haber sido retratado un año antes, entremezclado en los cuerpos de indios y milicos impresos en un libro de Eudeba. Aníbal Ford cuenta cómo La Noche de los Bastones Largos afectó profundamente a la empresa editora, destacando que “De los mil libros en preparación que había en julio de 1966, seiscientos o setecientos quedaron perdidos o no llegaron a traducirse. A partir del Golpe de Onganía las autoridades se opusieron a la indagación epistemológica y lógica que se hacía en Eudeba.”⁴⁰

Desde los campos de General Villegas Alonso llegaba a la metrópolis con las tintas para *La Guerra al Malón* bajo el brazo, hay en ellas fantasmas de lanzas con sangre. El nuevo horizonte urbano no le mostraba perfiles muy diferentes.

El Malón en el clima cultural de la década del 60

“Las identidades colectivas encuentran cada vez menos en la ciudad y en su historia, lejana o reciente, su escenario constitutivo.”

Néstor García Canclini⁴¹

“Los quioscos tenían clientes entre los famosos del barrio (Mujica Lainez, por ejemplo) tanto como entre las amas de casa y los trabajadores (...) “Regalar paquetes de libros de Eudeba se había convertido en una costumbre habitual.”

Leandro De Sagastizábal⁴²

Hacia mediados de la década de 1950 un amplio sector de la dirigencia política y el poder económico vernáculo, sosteniendo que todo debía ser recomenzado desde cero, lanzaba al país a la industrialización, el mecanismo que -según ellos- sacaría a la Argentina del

³⁹ Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 107.

⁴⁰ Aníbal Ford, “Eudeba, una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro. *La construcción de lo posible...* op. cit., p. 250.

⁴¹ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 268.

⁴² Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995, pp. 148-149. El entrecomillado final responde a un testimonio que el autor toma del trabajo de Marcelino Cereijido. *La nuca de Houssay*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

aislamiento y las políticas mercadocentristas, catapultándola a posicionarse en una situación digna en el mapa económico del orbe.

Esta estrategia de dinamización económica funcionaría mancomunadamente con acciones complementarias en el terreno de la cultura. Se inauguraba de esta forma lo que se dio en llamar el período desarrollista, en el que el apoyo financiero del Estado y los subsidios de fundaciones privadas -principalmente norteamericanas- tuvieron un papel relevante, afianzado con la *Alianza para el progreso*,⁴³ que en los 60 impregnó muchas de las políticas de promoción artística e intelectual.

Comenta Leandro De Sagastizábal:

Si a comienzos de la década del 50 en América Latina el 17 por ciento de la inversión extranjera estaba destinada a la actividad manufacturera, hacia el final de la década esos capitales se reorientaron hacia el Estado, en la forma de créditos otorgados por organismos financieros multilaterales (Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional y el Banco Interamericano de Desarrollo) (...) En la Argentina posterior a la caída del Peronismo cobró vigencia el proyecto desarrollista que introdujo una nueva manera de pensar la política: la obtención del poder ya no estaba exclusivamente en la negociación, sino en el conocimiento. Quien lo poseía ocupaba el lugar de la razón y la "verdad."⁴⁴

La elite liberal que desde 1880 conducía el país, fue reemplazada por una nueva clase urbana conformada por industriales y empresarios que se proponía modernizar la sociedad tradicional. Este sector, acompañado por ciertos actores de la intelectualidad, logró imponer la idea de desarrollo más allá de las consideraciones económicas del discurso histórico oficial. A ellos se sumaría otro grupo conformado por la naciente clase media, creciente consumidora de electrodomésticos, psicoanálisis, cine de autor y literatura contemporánea, entre otros productos que conformarán las por entonces también novedosas industrias culturales.⁴⁵

El emprendimiento del *Instituto Di Tella* es un ejemplo puntual que incluyó actores con este perfil y también con otros no exactamente idénticos. La institución funcionó como vidriera visible de lo moderno bajo la idea de que, si había recursos materiales necesarios, el desarrollo y la calidad científica y artística se elevarían. Iniciativa de una familia empresaria y coleccionista, albergó exposiciones de arte latinoamericano, fue sede de concursos y salones locales e internacionales, fomentó la crítica especializada, dio lugar a muchas experimentaciones estéticas. Sus gestores, siendo consecuentes con sus deseos

⁴³ "La Alianza para el Progreso fue lanzada en el discurso que Kennedy pronunció en 13 de marzo de 1961 ante el cuerpo diplomático latinoamericano en la Casa Blanca. En diez puntos ésta establecía un programa de asistencia orientado al desarrollo económico, social y cultural y a difundir el conocimiento sobre Latinoamérica en los Estados Unidos." Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 241.

⁴⁴ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., pp. 132-133.

⁴⁵ Panorama descrito por: John King "Argentina 1956-1976 · Desarrollo artístico y cultural", en: *Arte de Argentina 1920-1994*, Buenos Aires, Fundación para las Artes-Centro Cultural Borges, 1995 (1ª ed. 1994), p. 66.

inscritos en la tradición liberal, intentaron construir lazos entre Argentina y las metrópolis europeas y norteamericanas, manifestando una elevada pretensión de internacionalización y alentando los modernismos, buscando así generar una nueva conciencia del arte en el público.

Otro polo de efervescencia fue la histórica *Manzana Loca* -en cuyo ámbito funcionaba el *Di Tella*, con sede en la calle Florida-. Se trató de una zona en la trama urbana porteña donde se dio un clima de intensidad y libertad que se transformó en centro de encuentros y discusión, en el que la gente se juntaba en sitios no convencionales hasta entonces: bares, talleres (frecuentemente comunales), pequeñas galerías, etc. Allí los intercambios entre diversas disciplinas del campo cultural se dieron cita en tertulias y experiencias innovadoras.

Ejemplo de este panorama es la figura de Germaine Derbeq. Promotora incansable de las artes y de la difusión de lo nuevo, visitó talleres de artistas emergentes al tiempo que funcionó como contacto entre Argentina y Europa. También dirigió la Galería Lirolay, en la que Carlos Alonso expuso.⁴⁶ Esta presencia del artista en una galería perteneciente al circuito reconocido por el campo artístico con pretensiones de incorporar ciertas novedades, testimonia una constante en sus prácticas que no implicó una opción excluyente de su trabajo como ilustrador.

Hacia 1960, el clima de impulso institucional y artístico local producto de cuatro años de políticas públicas en este sentido era importante, aunque contrastaba con lo que podía observarse en la realidad social. Para muchos sectores partidarios del desarrollismo el país se estaba jugando el destino: el discurso internacionalista se juntaba con el optimismo local. Pero, al mismo tiempo se recibían duras críticas desde otros tantos grupos de tendencia reformista frecuentemente vinculados a la izquierda, interesados en la modificación de las medidas efectuadas desde las cúpulas del poder político y económico, que colocaban en el centro del debate la inestabilidad democrática y la desigualdad cada vez más evidente entre los ciudadanos de la República.

Podemos afirmar entonces que el fenómeno artístico y editorial de *La Guerra al Malón* surgió en una Argentina movilizada, situación que cabe explicar desde diversos puntos de vista.

El reposicionamiento de nuestro país en el clima internacional era uno de los motivos de esa inquietud. Otro asunto relevante lo constituyó la latente posibilidad de desarrollo económico y cultural interno, en tensión permanente con el convulsionado clima político y social. El nacimiento de instituciones apadrinadas por el Estado marcaba un hito importante en la vida pública. Surgían el CONICET, el INTA, el INTI, junto a carreras universitarias y terciarias en casas de estudio oficiales. Específicamente en el terreno de las artes, “para un país que

⁴⁶ Puntualmente, dichas oportunidades fueron las siguientes: 1965, *Hay que comer*. Carlos Alonso, 23/8 al 8/9. Catálogo con poema de Hugo Acevedo; 1965, *Carlos Alonso – Mataderos- Óleos y collages*, 23/8 al 4/9; 1966, *Carlos Alonso-Dibujos 1966*, 25/4 al 7/5. Citadas en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes...*, op. cit., p. 245.

pretendía mostrar ante el mundo una imagen cultural renovada y progresista⁴⁷ en 1956 se había fundado el Museo de Arte Moderno, mostrando señales de intensa vitalidad. Y en este mismo clima tendría también origen la apertura de espacios extra-oficiales para las artes, muchos de ellos avalados por capitales privados de origen local y extranjero.

Los procesos alfabetizadores, la presencia de los medios masivos de comunicación, la emergencia de nuevos centros urbanos y cierta movilidad social -entre otras causas- quebraban lentamente los límites tradicionales de lo que se daba en llamar cultura alta y cultura popular. De aquí que, en el seno de las más diversas instituciones -desde las que históricamente se dirigieron a las elites a las que se proponían captar a sectores más amplios de la población- primó la idea común de ampliar los públicos. Cuenta José Luis Romero que hacia 1960 en nuestro país

Al igual que en el resto del mundo, los cambios en el consumo empezaron a resultar claves en la diferenciación social (...) Entre las clases medias, fue el automóvil lo que colmó las expectativas e ilusiones, pero también los libros entrarán en el círculo del consumo masivo, y los bestsellers comenzarán a constituir una referencia.⁴⁸

La convivencia de intereses que lograba unir como prioridades de consumo a los autos y los libros demostrará un panorama complejo. La producción masiva y las técnicas de marketing, confluían con tendencias más profundas ligadas a la democratización de las relaciones sociales y al acceso a bienes que hasta entonces eran considerados inalcanzables para los que no pertenecían a las clases altas.⁴⁹

Con este panorama, las editoriales y las letras se expandieron en Latinoamérica. De aquí que lo que por entonces se conoció como el boom de la literatura latinoamericana estuvo vinculado a la demanda por parte de nuevos lectores, que posibilitaron el aumento de las tiradas. Por aquellos años la industria editorial argentina gozaba de buena salud. Se había afianzado el mercado interno multiplicado la oferta con nuevas modalidades de producción, distribución y venta; y acrecentado la demanda por la democratización de la educación, incluyendo los niveles superiores. En cuanto al mercado externo, se había dado una baja, pero esta se compensaba con la bonanza fronteras adentro y el reconocimiento de nuestros autores en otros países en los que las industrias culturales conocieron por entonces su momento de gloria.

⁴⁷ Andrea Giunta, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 88.

⁴⁸ Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 159.

⁴⁹ Para profundizar sobre el panorama de este cambio social, consultar el volumen Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad* Tomo III, Buenos Aires, Taurus, 1999. Dentro de este ejemplar, especialmente los trabajos: Anahí Ballent, "La "casa para todos": grandeza y miseria de la vivienda masiva" (pp. 19-47); Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, "Mar del Plata, un sueño para todos" (pp. 49-75); y "Gonzalo Aguilar, "Televisión y vida privada" (pp. 255-283).

En este contexto un tratamiento particular exige la histórica y excepcional alianza de Eudeba con el Estado Argentino. Trazando un panorama de la industria editorial local, Leandro De Sagastizabal comenta:

El Estado no sólo ha desprotegido al sector hasta el momento maltratado, sino que pocas veces asumió un papel propio como editor. Y cuando lo hizo, su participación no garantizó invariablemente el éxito: en 1958 la Universidad de Buenos Aires (Eudeba), que llegó a tener un frondoso catálogo y facilitó a millones de lectores de nuestro país y del exterior el acceso a los libros. Pero su propio origen estatal hizo de Eudeba una empresa muy vulnerable a los cambios políticos (...) pese a sus buenas ventas, Eudeba recibía aportes de la Universidad para paliar el desastre financiero que le producía el aumento del dólar, un fenómeno de la macroeconomía que frustró más de un proyecto vulnerable en nuestro país.⁵⁰

Por su parte, las artes visuales comenzaron a difundirse de otra forma gracias a la paulatina tecnologización de los medios gráficos. Situación que posibilitó trabajos de alianza como el de Alonso con Eudeba en los que el carácter de los textos se resignificaba ante la presencia de las ilustraciones, y permitió a una gran mayoría acceder con asiduidad a reproducciones de obras de arte nacional e internacional en forma impresa.

A esto se le sumaría el reordenamiento y transformación de los estudios universitarios en América Latina, y la conformación de los actuales sistemas que en la mayoría de los países adquirieron el carácter de masivos. En el programa desarrollista, la educación superior

proveerá los cuadros superiores de la administración estatal, producirá los conocimientos útiles para mejorar la salud o la vivienda, llevará a cabo investigaciones e innovaciones tecnológicas que mejorarán la producción y la capacidad competitiva de las empresas. Además, entre otras consecuencias, contribuirá a la formación de la conciencia política en los jóvenes.⁵¹

En la universidad argentina se recibieron numerosos subsidios, y se acogió a muchos de los intelectuales proscritos durante el peronismo, mientras que autores como Julio Cortázar (exiliado durante el gobierno peronista) multiplicaban sus tiradas por estos años pasando de tres mil a diez mil ejemplares.

Resulta en este punto interesante observar el lugar ideológico que en la dinámica de la producción cultural tuvieron los representantes de las humanidades, el periodismo y las letras:⁵² la revisión del peronismo que hicieron los intelectuales vinculados a publicaciones

⁵⁰ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., pp. 130-131.

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 134 y 159.

⁵² Tomo esta observación de: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 89.

que no necesitaban el apoyo estatal, como por ejemplo la ya evocada *Contorno*⁵³ fue más fuerte y definido que en el caso de los artistas plásticos y cineastas quienes, para desarrollar sus actividades, necesitaban del apoyo oficial y bregaban por la refundación de las instituciones.

Surgían en este contexto múltiples publicaciones de revistas masivas y oficiales como el mencionado proyecto de Jacobo Timmermann, la revista *Primera Plana*,

que cumplió una función esencial en la educación de los nuevos sectores medios y altos. Apareció en 1962, para servir de vocero a los grupos que empezaban a nuclearse detrás del General Onganía y de la evanescente fórmula del “frente”. Pero además – y quizá precisamente por ello- asumió con entusiasmo y una cierta ingenuidad la tarea de difundir la modernidad entre los lectores.⁵⁴

Todo este panorama llevó a ciertos sectores de la intelectualidad y el arte a explorar en nuestra historia, e incluso hacia el interior del vasto territorio nacional, con ansias de encontrar en ellos ecos del presente o asuntos del pasado que no debían repetirse.

Otros en cambio, establecieron una inmediata fuga hacia el futuro (con una brújula casi siempre en perspectiva al norte del globo) montados al tren del progreso que intuían inmediato en un gesto que, mirado en perspectiva, no era muy diferente al de las

⁵³ *Contorno* apareció por primera vez en 1953. Ese año dedicó su nº 7/8 al peronismo con una serie de polémicos ensayos. Dicho movimiento “había tenido aspectos que ellos también abominaban (sus rasgos policiales, su prepotencia) pero bajo él se había despertado igualmente “la conciencia de los oprimidos.” Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 35.

Entre sus redactores se encontraban Ismael y David Viñas, Ramón Alcalde, Susana Fiorito, Adelaida Gigli, Noé Jitrik y León Rozitchner. Hacia 1954 y 1956, adhirieron a la empresa política que tenía como líder a Frondizi y a la Intransigencia radical como fuerza de referencia. Cabe en este punto destacar la personalidad de David Viñas, autor de una literatura que buscó desmitificar las corrupciones de la vida nacional, y también de algunos textos dedicados a la obra de Carlos Alonso citados en el presente trabajo.

⁵⁴ Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 160.

Primera Plana “apareció de forma ininterrumpida entre el 13 de noviembre de 1962 y el 4 de agosto de 1969. El semanario ha sido caracterizado como “la publicación periódica que siguió mas de cerca el proceso cultural de la época, y que concluyó, en una buena hipótesis de trabajo, a orientarlo, proveerlo de un lenguaje inequívoco y hasta comprometerlo en la configuración de algunas tendencias particulares”. Adolfo Prieto, “Los años sesenta”, en: *Revista Iberoamericana*, n. 125, Pittsburg, octubre-diciembre de 1983, p. 892.

Por su parte, desde una perspectiva más crítica, Oscar Terán opina que, si en términos generales la revista “se plantea un objetivo expresamente modernizador dirigido a acompañar y promover las innovaciones de diversos registros de la realidad nacional”, por otro lado “la modernización que *Primera Plana* promueve y expresa exige la eliminación de la conflictividad política, y con ese objeto, apuntala por una parte todo el proyecto integracionista y, por la otra parte, coloca la eficacia de la modernización como valor superior al de la democracia también vista por ella como “formal”. Oscar Terán. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 87.

Para un estudio mas pormenorizado, ver: Daniel Horacio Mazzei, “Primera Plana: modernización y golpismo en los sesenta”, en: *Historia de las Revistas Argentinas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Revistas, 1999.

vanguardias de la primera mitad del siglo que dejaban atrás.⁵⁵ Cabe entonces preguntarse en qué sitio podríamos ubicar el proyecto de Eudeba y Alonso.

Intelectualidad, arte y libros

Si analizamos detenidamente el ideario en el que se gestó el proyecto editorial de *La Guerra al Malón* hacia mediados de la década del 60, comprobaremos cómo éste se vincula a la situación de fortísimo debate político que por entonces se llevaba a cabo en Argentina.

A partir de 1955, la apertura y la modernización fueron valores compartidos por los diferentes sectores de la ciudadanía en el ámbito local. Pero, las visiones en torno a las herramientas mediante las cuales se pondría en marcha el país para generar la ansiada transformación, no eran unánimes: la polémica se daba entre los que confiaban en el capital (económico, cultural) extranjero, y quienes (ya sea desde el peronismo nacionalista o la izquierda antiimperialista) desconfiaban de él.

El debate estaba en boca de actores pertenecientes a los más variados estratos de la población. Las opiniones incluían entre sus responsables a representantes de la intelectualidad, estudiantes, trabajadores, artistas, empresarios, políticos, etc., muchos de los cuales -a partir del surgimiento de nuevas instituciones y organizaciones que en ocasiones los nuclearon- comenzaban a tener una voz distintiva en el espacio público.

En este contexto, es significativo el hecho de que cinco años antes de la publicación de *La Guerra al Malón* a cargo de Eudeba, se cumpliera el Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, hito que activó el debate en diversos ámbitos sobre el problema de lo nacional, reavivando la pregunta respecto al sitio en el que se hallaba la tradición cultural de nuestro país, asunto que se mantuvo sobre el tapete durante los años que siguieron.⁵⁶

Se encontrarían así múltiples lineamientos. Al paradigma modernizador con caras al futuro y la novedad, se sumaban las miradas hacia el pasado aborigen o criollo y al interior del territorio, y también las provenientes de las pujantes ciencias sociales, cuyo análisis se centraba en las teorizaciones sobre lo culto, lo popular y lo masivo.⁵⁷

Hacia 1961 en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se graduaron los primeros sociólogos. En la escuela allí fundada, las teorías sobre el surgimiento de las sociedades de masa de Gino Germani -un italiano radicado desde joven en la Argentina- tuvieron notable influencia desde un paradigma que promovía un enfoque estrictamente científico para la disciplina, considerando a la politización y el ensayismo

⁵⁵ Este concepto en relación a las vanguardias es desarrollado en: Nicos Hadjinicolau, "Sobre la ideología del vanguardismo", en: *Arte, sociedad e ideología* n° 7 (1ª ed. 1978), pp. 46-47.

⁵⁶ Cabe aquí la mención de la exitosísima edición del *Martín Fierro* ilustrada por Carlos Castagnino en 1962, enmarcada en la serie denominada *Siglo y Medio*. José Hernández. *Martín Fierro con dibujos de Castagnino*, Buenos Aires, Eudeba 1963 (1ª ed. 1962).

⁵⁷ Sobre el tema cabe citar: Federico Neiburg y Mariano Plotkin (compiladores). *Intelectuales y expertos. La construcción del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

social (dos perspectivas de una misma mirada) como problemas que “obstaculizan la “neutralidad” que es una de las condiciones indispensables para la investigación”.⁵⁸

Otro polo de análisis se constituyó en la misma facultad en torno al marxismo, el estructuralismo y las teorías de la comunicación. Desde el terreno de la filosofía, Oscar Masotta se preocupó de la vinculación entre lo masivo y lo popular, con una perspectiva que sumó el psicoanálisis, la estética y la semiología. Por su parte, más cercano a la sociología, Eliseo Verón puso el foco en la violencia política en los medios escritos, considerando también a la lectura semiológica como herramienta clave “para el estudio de la ideología en las sociedades contemporáneas”.⁵⁹

En este panorama asimismo cabe mencionar al Profesor en Letras Aníbal Ford, quien entre 1960 y 1966 trabajó con Eudeba. El académico -junto a Jorge Rivera y Eduardo Romano- formó parte de “un contingente de intelectuales “populistas” que analiza la cultura popular y la industria cultural desde perspectivas no semiológicas; las presenta desde su emergencia histórica, y las teoriza como portadoras de una cultura popular-nacional que las élites, tanto como la izquierda, habrían pasado por alto”.⁶⁰

Los horizontes revolucionario y modernizador formaron entonces un entramado complejo, en el que muchos actores que hasta el momento se hubiesen pensado totalmente alejados de ciertas posiciones, se vincularon con ellas. Al mismo tiempo, como repercusión del clima internacional y de la suma de un par de asuntos internos, surgía en Argentina al igual que en otros países de América Latina, una nueva izquierda cultural que en muchos casos fue acentuando su perfil en cierto pensamiento popular y nacionalista.

La Universidad tuvo mucho que ver con la consolidación de los sectores progresistas y de la izquierda quien, poco a poco, fue afincando su discurso en torno a la expansión del marxismo, que proponía infinidad de tendencias hacia su interior.

Toda la militancia de izquierdas, más allá de las diferencias, avaló la gesta de la Revolución Cubana, símbolo que amalgamaba la imagen de América Latina Antimperialista, con una fuerte revalorización cultural que englobaba desde las fuerzas ancestrales, provenientes de lo más profundo de América, hasta las producciones a cargo de los efervescentes sectores de la crítica y la narrativa vernáculos. Obsérvese en este contexto la presencia de una crónica de guerra como la de Manuel Prado: en ella, las fuerzas telúricas son un tópico central muy frecuentado entonces, reeditado en el marco del boom de la nueva novela latinoamericana.

Consecuentemente, en el discurso político interno el horizonte revolucionario se hizo presente. Para los más tradicionales y nacionalistas, la tarea estaría a cargo del pueblo; mientras que para otros, serían los trabajadores los abanderados que, como señala Luis Alberto Romero,⁶¹ poseían un perfil que no se vislumbraba aún como guerrero. Aquí los

⁵⁸ Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 113.

⁵⁹ Ibidem, p. 133.

⁶⁰ Ibidem, p. 135.

⁶¹ Citado por Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 166.

aires del malón vuelven a percibirse: con el matiz de que los que se enfrentaban a fines del siglo XIX por la conquista del poder del Estado eran indios y milicos.

De todas formas, parafraseando nuevamente a Romero "... la nueva izquierda todavía no tenía claro qué hacer..."⁶²Y hacia 1966, momento en que *La Guerra al Malón* ganaba las calles

nada estaba definido (...) salvo el rechazo cada vez más categórico de la tradición liberal y democrática. Para la nueva izquierda -que no separaba los principios más generales de la inmediata experiencia argentina- la democracia era apenas una forma, las libertades individuales una farsa, e ilusionarse con ellas era sólo encubrir una opresión.

En realidad, nadie tenía demasiada fe en la democracia, ni siquiera los partidos políticos que debían defenderla.⁶³

Fuera de las casas de estudio la efervescencia intelectual también se hacía sentir: en los bares se escuchaban los ecos del estructuralismo y el psicoanálisis laciano,⁶⁴ las teorías de Umberto Eco y cuantiosas revisiones del marxismo.

En múltiples casos, los intercambios de ideas se producían trasvasados por un esfuerzo de toma de conciencia de los agentes: se trataba de comprender que estos no pueden dejar de pertenecer a un determinado campo, pero al mismo tiempo, son parte de un espacio social que les otorga movilidad e historicidad. A partir de dicho concepto cave pensar a los políticos, artistas e intelectuales (entre otros), como sujetos que podían encontrarse y enriquecerse en el momento histórico que compartían. En términos de Pierre Bourdieu, comenzaba a emerger entre sus prácticas una especie de idea rectora: "... ¿No se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores?..."⁶⁵

El asunto en torno a la posesión del *capital cultural* como algo objetivado, institucionalizado e incorporado a los cuerpos, adquiría en aquel momento una relevancia digna de tratamiento: las prácticas del staff de Eudeba y Alonso dan testimonio de ello. Bourdieu definió a esta forma de capital como la posesión de un tipo de información valorada en el espacio social en general o en un campo concreto, que tiene un acceso limitado, ya sea por las condiciones del objeto de conocimiento, o por las que se dan al interior del campo de

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Sobre estos desarrollos en nuestro medio: Hugo Vezzetti. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*. Buenos Aires, Paidós, 2002; Carlos Correas. *La operación Masotta*, Buenos Aires, Catálogos, 1991; Oscar Steimberg, "Una modernización sui generis. Masotta/Verón", en Noe Jitrik (editor). *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen X, Buenos Aires, Emecé; Ana Longoni, "Oscar Masotta, Vanguardia y Revolución en los sesenta", en: Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", *op. cit.*, p. 148.

producción de la información.⁶⁶En este marco podemos ubicar el ejemplar y las imágenes que nos ocupan: el proyecto no sólo surge desde la conciencia plena de este juego por parte de los implicados en su realización, sino también como un objeto de conocimiento que busca expandir su radio más allá de los límites de su origen académico intelectual y artístico.

“...no me afilié para limitar mi libertad; lo hice para multiplicarla...”:⁶⁷ Carlos Alonso y el campo político en la primera mitad de la década de 1960

Respecto a los años 60, comenta Andrea Giunta:

la política (es) un factor relevante para nuestro análisis: por su constante fricción con el campo de la cultura, que constituyó uno de los rasgos dominantes del período, y porque la política se volvió tan ineludible que los artistas no sólo se la plantearon como tema para el arte, sino también como un problema que debía resolverse desde nuevas formas.⁶⁸

Cabe revisar entonces desde qué sitio del mapa ideológico de Carlos Alonso la posibilidad de ilustrar *La Guerra al Malón* del comandante Manuel Prado junto a Eudeba resultaba una forma de militancia, una oportunidad de reflexión visual sobre la historia y el presente, y la posibilidad de ejercer una praxis transformadora.

En su investigación en torno a la relación del arte con la política en los 60 y 70⁶⁹, Ana Longoni sostiene que la convivencia entre el arte y la política no significó en sus comienzos un espacio de problematización en la relación entre ambos campos ya que el arte, como tal, era considerado en sí una fuerza activa contribuyente al cambio de la sociedad. Ubicar a Carlos Alonso en este panorama no es sencillo.

Hay muchas cosas que uno puede dejar libradas al azar -afirma el artista- pero hay algo que uno no puede delegar en otro, y es elegir que pintor uno quiere ser. Uno puede elegir ser un pintor de éxito, de vanguardia, de investigación, de ensayos (...) un hombre que está a la moda, o elegir ser un pintor necesario.⁷⁰

⁶⁶ Pierre Bourdieu, “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social”, en: *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer. Colección Palimpsesto Derechos Humanos y Desarrollo, 2000, p. 136 y ss.

⁶⁷ Carlos Alonso entrevistado por: Soledad Fraccia y Jaime Galeano, “La fantasía es que aparezca, en medio de la rutina, alguna luz”, Buenos Aires, *Sudestada. Revista de Cultura, Arte y actualidad*, septiembre de 2003, p. 6.

⁶⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 26.

⁶⁹ Ana Longoni, “Vanguardia y Revolución...”, en: AA. VV. *Arte y política...*, op. cit.

⁷⁰ Carlos Alonso entrevistado por: Roxana Olivieri, “Alonso, un pintor necesario” en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo*, op. cit. La fecha de dicha entrevista no figura con precisión, aunque podemos efectuar algunas aproximaciones a partir de dos datos: la fuente que aquí se evoca, como se anticipó líneas

La legitimación que Alonso buscaba por aquel entonces era sobre todo hacia adentro del país, y se perfiló también desde fuera de las estructuras del Partido Comunista al que estuvo afiliado entre 1945 y 1967.

Resultan aquí pertinentes las palabras de Diana Wechsler:

“ocurre algo muy simple y definitorio: Alonso es un pintor revolucionario. Las expresiones de David Viñas sintetizan el lugar que Alonso decidió ocupar dentro del campo artístico y cultural. Se trata de lo que habitualmente se define como “artista comprometido”. Eso que Viñas llama “pintor revolucionario”. De modo que la idea de “compromiso” aparece irremisiblemente vinculada con la de revolución, con la ecuación de un compromiso para el cambio social. Lo interesante de advertir estos matices es la necesidad de destacar la naturalización del discurso historiográfico-artístico ha tenido respecto de estos problemas. Todo artista es un “artista comprometido”. La pregunta sería dónde reside ese compromiso, o con qué o quiénes está comprometido uno u otro artista.⁷¹

Buscaremos, entonces anclar algunos acontecimientos en la historia que resulten útiles para poder continuar puntualizando el sitio del ilustrador dentro del campo político en el período de su trabajo con el texto de Manuel Prado.

Carlos Alonso se constituyó como un agente activo de la por aquel momento denominada nueva izquierda argentina. Los testimonios de la presencia del joven plástico en el Partido Comunista, muestran de algún modo el conflicto que se daba puertas adentro de la organización en los planos local e internacional respecto al perfil que debían sostener el arte y la intelectualidad militantes. Este material es útil para comprender qué visión se tenía en las filas de la militancia del PC respecto a los libros y al debate referente al sitio del capital cultural y, por sobre todo este asunto, para observar qué posición adoptó el artista en cada ocasión.

Si se rastrea entre sus antiguos afiliados, se puede comprobar que el Partido Comunista argentino albergó a múltiples personalidades de la cultura que tuvieron un vínculo de amistad u oficio con Alonso. Entre ellos, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Mercedes Sosa. Y también, si se analiza en detalle la relación que muchos de ellos mantuvieron con los postulados y consignas, se podrá encontrar una serie de acontecimientos y discusiones que terminaron en varias ocasiones con el desgranamiento de las filas. Al respecto resulta útil la síntesis planteada por Carlos Altamirano apelando a la

arriba, es del año 2001; y el mismo testimonio fue publicado hacia 1998 en www.arte.epson.com.ar.

⁷¹ *Ibíd.*

influencia del pensamiento de Rodolfo Puiggrós⁷² y Jorge Abelardo Ramos⁷³ en lo que se dio en llamar el “nacionalismo marxista”:

El discurso del nacionalismo marxista adelantó y, simultáneamente contribuyó a la orientación que tomaría el conjunto de la cultura política de izquierda en la Argentina: ruptura con el legado ideológico del liberalismo, componente de lo que se consideraba la “tradición progresista” hasta los años cincuenta, y búsqueda de una fusión entre socialismo y nacionalismo. Esta evolución se entrelazaría con la declinación de los dos guardianes de aquella tradición, el Partido Socialista y el Partido Comunista. Una ola de divisiones sucesivas, que comenzó en 1958, fue atomizando al socialismo en agrupamientos cada vez más reducidos. Los sobresaltos llegarían para el PC en los años sesenta, cuando perdió la mayoría de sus contingentes juveniles a lo largo de una serie de disidencias.⁷⁴

Si nos adentramos en los debates internos, se vislumbran varias disyuntivas no resueltas. El mismo Alonso puntualizó: “El PC cometió muchos errores, no supieron interpretar el peronismo, su hecho popular, se fue quedando aislado, cada vez más pequeño, elitista, y mirá cómo terminó. Pero no terminó graciosamente porque sí, terminó por la mala lectura y la mala aplicación en la realidad”.⁷⁵

Si bien data del año 2003, este testimonio sirve en parte para comprender su postura al decidir ilustrar *La Guerra al Malón*, con todas las connotaciones respecto a lo masivo y popular que de dicha prosa pueden desprenderse; y con la crítica que, como artista y ciudadano, hizo a las estructuras partidarias.

Como ya se anunció, su afiliación al comunismo data del año 1945. En el momento que el peronismo tomó el gobierno con un apoyo popular que fue paulatinamente en aumento, encontramos al joven artista vinculado con un sector de la izquierda que no mantuvo una relación sencilla con el nuevo perfil dirigente del país. Más tarde se retiró de la militancia partidaria, situación en la que su discurso como artista y ciudadano fue consecuente con su accionar. Desde allí en más, el compromiso político de Alonso siempre

⁷² Rodolfo Puiggrós, historiador y crítico marxista, expulsado del PC en 1946 por sostener frente al peronismo posiciones contrarias a las de su partido. Luego difundió sus tesis respecto a la revolución y el Estado justicialistas.

⁷³ Jorge Abelardo Ramos fue el principal expositor de la hibridación del trotskismo y el nacionalismo que luego se denominaría a sí misma “izquierda nacional”. Para él, el ascenso de Perón se verificaba en el fondo de una doble vacante, la de un partido de la burguesía industrial y la de uno representante del proletariado. De aquí que, junto con Puiggrós viera en el peronismo una variante local de las revoluciones antiimperialistas que estaban quebrantando la dominación colonial en los países dependientes.

⁷⁴ Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar” en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., pp. 50-51.

⁷⁵ Carlos Alonso entrevistado por: Soledad Fraccia y Jaime Galeano, “La fantasía...”, Buenos Aires, *Sudestada...*, op. cit., p. 6.

vinculado a la izquierda no claudicó y demostró, en cada revés de los acontecimientos, suma coherencia.⁷⁶

De todo lo anterior se desprende que Carlos Alonso fue uno de aquellos actores cuya militancia política constituyó una experiencia que no le impidió continuar con la realización de su poética, de cualidades que no eran precisamente las esperadas por el sector más radical de colegas de partido. Ana Longoni, en una nota especialmente dedicada al tema, comenta: “Los episodios que salen a la luz dan cuenta de las contradicciones y tensiones que atravesaron a artistas e intelectuales enrolados en el comunismo vernáculo en el difícil intento de conciliar la doctrina oficial del realismo socialista con heterogéneas opciones estéticas.”⁷⁷

Por su parte, Alonso trabajó con colegas de partido en Italia, situación que confirmó, en cierta forma, sus percepciones respecto a las disyuntivas internas en la organización. En sus palabras:

estuve en Italia, tuve una experiencia dentro del PC con el grupo Hegemonía, que fue completamente distinta. Inclusive el PC italiano no seguía a rajatabla la línea rusa, era un partido que tenía jerarquía donde se discutía en pie de igualdad cuál iba a ser la línea ideológica. Con la gente de Hegemonía hacíamos experimentación con nuevos materiales en trabajo de fábrica, o sea, era un grupo de autores que iba a una fábrica de cerámica, conversábamos con los obreros temáticas y trabajábamos con los materiales que ellos usaban (...) Era todo una búsqueda de romper las tradiciones, de encontrar nuevos caminos para vivificar y reanimar la vinculación con la gente, e incluso por la salud del propio lenguaje.⁷⁸

De los argumentos aquí expuestos se desprende claramente el posicionamiento de Alonso ante las esferas partidarias, y también el tipo de vinculación que su militancia tuvo con ciertas prácticas artísticas que podían llegar a comprenderse como vanguardistas en aquel contexto, e incluso avaladas por él mismo. Hace poco, recordando la circunstancia que provocó su alejamiento de la institución, declaró:

Yo perdí algo que para mí era muy valioso: sentirme incorporado a una lucha y a una forma de lucha que era la de una vanguardia que representaba a la clase obrera, y yo creía profundamente en eso. No me creía que solo la pintura y el arte podían ser una vanguardia, a parte del compromiso con la sociedad, por lo cual fue una pérdida muy grande, muy dolorosa.⁷⁹

Cuando me echaron del PC a fines de los 60, sufrí. Porque fue algo totalmente inmerecido. Yo era una persona convencida y fiel, aunque

⁷⁶ Tiempo después (1977) desapareció Paloma, su primera hija, militante de la Juventud Peronista. Otra vez los avatares de la política nacional arremetieron en su vida, condenándolo posteriormente al exilio europeo.

⁷⁷ Ana Longoni, “Del escarnio a Spili al complot sionista. Crónica del alejamiento de Carlos Alonso del Partido Comunista”, Buenos Aires, *Ramona*, mayo 23 de 2002.

⁷⁸ Carlos Alonso entrevistado por Soledad Fraccia y Jaime Galeano: “La fantasía...”, Buenos Aires, *Sudestada...*, *op. cit.*, p.6.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 6.

pintaba lo que me salía de los cojones y no lo que me dijeran acá o desde Moscú. Se consideró un delito ideológico que hiciera así esa serie de Spilimbergo:⁸⁰yo lo pinté como lo vi. Me tiraron al tacho de basura y me excluyeron de la comunidad de pares que había elegido para trabajar y militar, incluso para pintar.⁸¹

Este testimonio sirve -entre otros- para comprender aspectos centrales de la obra de Alonso en vinculación al texto de Prado. La producción de imágenes para *La Guerra al Malón* no impidió a su ilustrador sostener una serie de cuestiones claves: la primera, su decisión por dialogar con un texto producido en Argentina que mira hacia adentro del país como artista conocedor del arte occidental al momento de representar la crónica; el segundo asunto, la alianza con Eudeba, institución estatal oficial entre cuyos mentores no todos respondían a las filas del comunismo;⁸²y en tercer término, su opción por tratar ciertas temáticas vigentes en el discurso político y estético local, revelando una posición que pudo poner en juego una ideología por momentos compartida con ciertos postulados partidarios a nivel internacional, pero que los supera y relee en una praxis ejercida desde el arte.

En 1964 -aún afiliado al PC- el pintor se trasladaba a General Villegas para trabajar sobre el paisaje de la pampa y dar vida a las imágenes de *La Guerra al Malón*.

Desde las imágenes de la indiada y los milicos, Alonso muestra a sus colegas del PC dos cuestiones claves: la primera, que en toda relación social hay un ejercicio del poder que no merece ser entendido como simple lucha de clases; y la segunda, que el poder no se toma, sino que se ejerce mediante un profuso y por momentos oscuro conjunto de relaciones de sentido que puede representarse de múltiples maneras.

⁸⁰ Se refiere a la muestra "Todo Lino", efectuada en octubre de 1967 en Art Gallery. Además del trabajo de Ana Longoni sobre estas obras, no podemos dejar de mencionar "Todo Lino, el dolor de la creación", de Alberto Giúdice, en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes, op. cit.*

Los mencionados cuadros sobre Spilimbergo -cuarenta y tres en total- fueron pintados sobre una superficie de papel ó tela pegada, dando mayor densidad a la materia. Alonso puso énfasis en la representación de las vendas, pues durante los últimos años de su vida Lino había padecido un eccema en los pies y en las manos que, en términos del mismo retratista "lo convertían en una especie de fantasma." Esta percepción se reforzó por el tratamiento expresionista dominante en el conjunto, con paletas oscuras de gran contraste y un dibujo que describía de manera descarnada el cuerpo y la actitud del retratado. Sin lugar a dudas, el viejo pintor no aparecía a los ojos del espectador de un modo ilustrativo y académico cercano a los estándares estéticos del Realismo Socialista, apreciado por los sectores más conservadores del comunismo.

⁸¹ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, "Pinta tu aldea", Buenos Aires, *Radar*, mayo 5 de 2007, p. 7.

⁸² Respecto al clima ideológico vivido en Eudeba en los 60. Leandro De Sagastizabal comenta: Un indudable tono progresista había acercado asimismo a muchos militantes de izquierda (...) la primera etapa se caracteriza por el pluralismo y la apertura en la selección de autores y títulos. Mientras algunos autores eran de universidades de Estados Unidos, (instituciones que en ocasiones cedían derechos), otros eran de universidades soviéticas. Se le otorgó singular importancia al discurso técnico, una consecuencia del pensamiento desarrollista en el que abrevaba el poder político de ese período. Eudeba se dirige al intelectual, tanto al que está en formación como al ya formado. Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., pp. 144 y 161.

¿Quién resistirá cuando el arte ataque?:⁸³ Carlos Alonso en el campo artístico de la década del 60

Situar la figura de Carlos Alonso como artista visual argentino en la década de 1960 no resulta tarea sencilla: este período implicó un momento de reflexión estética luego de sus primeros encuentros con Europa, y también la reafirmación del tipo de vínculo que mantuvo con la pintura y también con los libros. Entrevistado no hace mucho contó:

¿Cómo fue estudiar en Mendoza?

- En ese momento –los cuarenta-, el único referente eran los libros (...)

El viaje del artista latinoamericano a Europa es una experiencia que tiene una larga tradición ¿Cómo fue la suya?

- En mi caso tuvo que ver con la formación. Pude romper esa barrera que existía entre la lámina y los cuadros originales (...) Los pedazos de hierba y los pelos que vi pegados al óleo en el autorretrato de Van Gogh me mostraron al hombre completo, tanto en la capacidad artística como en la dificultad, en la belleza y en la torpeza. “Yo también puedo hacerlo” no es pensamiento soberbio. Es pensar que si soy capaz de conjugar así la capacidad y la incapacidad, la tradición y la innovación, entonces puedo.⁸⁴

El material impreso y los viajes aparecen como vehículos de cultura en el universo de Carlos Alonso. Forman parte del proyecto para *La Guerra al Malón*, un libro con imágenes realizadas caminando los pagos de General Villegas, en el interior de la provincia de Buenos Aires.

Nombremos algunos hechos, casi todos sucedidos en la metrópoli, cuya diversidad y sincronía sirven para bocetar el efervescente campo artístico local en dicho período, y el lugar que ocupó en él nuestro artista:

En 1961, Antonio Berni revolucionó el ambiente de las artes plásticas al exponer sus óleos-collages, y trascendió las fronteras nacionales al ser reconocido en la Bienal de Venecia.⁸⁵ La problemática de este conjunto de obras es la cotidianeidad y los sueños de Juanito Laguna, un niño habitante de una Villa Miseria. Desde los años 50 el rosarino venía experimentando en el terreno del grabado. Comenta Silvia Dolinko que Junto con Luis Seoane, “al proponer inéditos xilcollages, se oponen a la modalidad del grabado en madera de corte ilustrativo y académico indiscutida hasta el momento”.⁸⁶

⁸³ Luis Alberto Spinetta y Fito Páez. *La, la, la*, Buenos Aires, EMI-Odeón Saic, 1986.

⁸⁴ Carlos Alonso entrevistado por: Laura Isola, “Tierra adentro”, Buenos Aires, *Página/12...*, *op. cit.*

⁸⁵ Sobre este tema, remito a: Silvia Dolinko, “Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional”, en *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones, Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*. Instituto de teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999. CD-ROM.

⁸⁶ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, *op. cit.*, p. 31.

Berni compartió simpatías militantes y estéticas con Carlos Alonso, también experiencias de trabajo en Santiago del Estero en 1959, y posteriores encuentros en Italia.⁸⁷ Desde el punto de vista plástico, Alonso tuvo en cuenta muchas de las lecciones de su colega. De un modo general, podríamos enumerar el uso del collage, la predilección por el tratamiento expresionista de la figura, el ejercicio del dibujo, entre otras. Además -y quizás sea este el apunte más interesante- el legado de Berni se sumó al de otros tantos respecto a la tradición de la práctica del grabado, y las implicancias experimentales y sociales que esta técnica conlleva, asunto central en la definición de las estrategias alonsianas.

En el mismo año 1961 fue relevante el segundo viaje de Alonso a Europa. En Londres realizó experimentaciones con el acrílico, material que otorgó nueva ductilidad a sus tratamientos pictóricos, permitiéndole encontrarse desde otro sitio con el color, y fundamentalmente con el dibujo (el resultado de esta feliz unión puede apreciarse en el manejo de las manchas de los paisajes y retratos de indios y soldados de *La Guerra al Malón*).

Un hito no menor al respecto fue su serie *Blanco y Negro* presentada en la Galería Rioboo hacia 1963: allí, la experimentación con las técnicas mixtas fue una constante impregnada en una figuración con aires expresionistas y cubistas.

Un año antes se había efectuado también en Buenos Aires la exposición *Collage* en la galería Lyrolay, sobre la que Mercedes Casanegra cuenta: "El collage formaba parte del repertorio que evidenciaba la gradual apertura plástica que había comenzado con la inclinación hacia la materia a transitar hacia formas artísticas como el happening."⁸⁸ Así este procedimiento de fue instaurando entre los artistas locales adoptando diversos lineamientos. Andrea Giunta agrega:

El collage, entendido como una máquina de citas y de referencias múltiples, y nunca como un reclamo de una novedad absoluta, dio lugar a programas que entendieron que, referirse a la realidad (ya fuese la gran historia o la historia individual, con connotaciones psicológicas o sociales) era una respuesta legítima frente al requerimiento de una vanguardia nacional. En este sentido, más que las técnicas narrativas, lo que variaron fueron los contenidos de la historia a relatar.⁸⁹

Los puntos de contacto de la obra de Alonso con lo antedicho son múltiples. Existen algunos inmediatamente reconocibles en imágenes de *La Guerra al Malón* como *Avestruces* (Imagen 45) en la que un gaucho parece debatirse en un arduo tironeo con dichos animales dejando postergada en una especie de nebulosa de tinta y lápiz, patas, plumas y cabezas, la lectura perséptica del espacio representado; y *Tranco lerdo* (Imagen 43) donde un cielo

⁸⁷ Junto a Antonio Berni, Hugo De Marco, Julio Le Parc, Rómulo Macció y Mario Pucciarelli, Carlos Alonso participa de la exposición Gráfica d'Oggi, dentro de la XXXVI Bial de Venecia, en el año 1972.

⁸⁸ Mercedes Casanegra, "Pintura Argentina 1950-1980", en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR...*, op. cit., p. 46.

⁸⁹ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 207.

plomizo, confeccionado con una textura terrosa parece aplastar la línea del ejército relegada al último segmento del plano inferior del plano apaisado.

La sintaxis dominante en *Avestruces* está basada en una fuerte fragmentación, tanto en la manera en que Alonso busca presentar la anatomía de sus figuras, como en la definición del recorrido de valor lumínico; mientras que en *Tranco lerdo*, es atrayente la inclusión de materiales extra pictóricos, junto a una diestra concepción del espacio plástico como campo para la plasmación de una imagen que puede concebirse en términos abstractos. Todas estas particularidades constituyeron decisivos aportes de la técnica del collage al desafío plástico de numerosos artistas.

En 1963, año de asunción de Arturo Illia a la presidencia, nació el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Mientras, las calles de la ciudad capital aparecían empapeladas por los afiches de Ricardo Carpani para la CGT, con imágenes que representaban de modo épico a la clase obrera argentina reivindicando su presencia en la vida política del país, que se constituía como una fuerza de presión multitudinaria ante las decisiones del gobierno, y también en motivo de muchas expresiones artísticas de entonces -sin ir mas lejos, el tópico de las masas y el temor hacia ellas será evocado en el ejemplar que nos ocupa.⁹⁰

En el mismo año, en el Museo Nacional de Bellas Artes se institucionalizaba la *Nueva Figuración Argentina*, tras una exposición cuyas producciones repercutirán en el extranjero⁹¹ y compartirán ciertas decisiones estéticas con la obra del ilustrador de *La Guerra al Malón*.⁹²

Paralelamente a los sucesos enunciados, la obra alonsiana se hizo presente en diversos espacios internacionales: hacia 1958 en la Exposición de Pintura Argentina Contemporánea realizada en La Paz, Bolivia; en 1960, en la muestra de Arte contemporáneo Argentino del Centro Interamericano de la Fundación Canegie, Nueva York; en 1962, en la Exposición Internacional de Saigón; en 1963, en la exposición itinerante por varios países europeos llamada Arte de América y España, entre otras. Como representante del arte argentino, procuró mostrar sus imágenes en medios legitimados por el sistema hegemónico internacional. Pero esto no implicó su ausencia en sitios pertenecientes a la periferia de dichos circuitos, en los que el panorama político y cultural poseía características diferentes a las planteadas por el modelo desarrollista, e incluso especialmente

⁹⁰ El prototipo de la gráfica política de la nueva izquierda lo constituye la obra de Ricardo Carpani, con esas colosales figuras de obreros descamisados que alzan sus puños crispados y gritan rebeldía. Sus dibujos ilustraron innumerables revistas, periódicos, carpetas, libros y afiches callejeros, como aquellos célebres de la CGT de los Argentinos o de los mártires de Trelew (...) todo joven militante de aquellos años tuvo en su cuarto una foto del Che y un afiche de Carpani. Horacio Tarcus, "111 años de gráfica política de izquierdas", en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas. Argentina 1890-2001, op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Alberto Collazo comenta que Aldo Pellegrini colocará a Carlos Alonso en su *Panorama de la pintura argentina contemporánea* entre los exponentes de este grupo. En: Alberto H. Collazo. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Pintores Argentinos del Siglo XX, nº 26, 1980, p. 5.

⁹² Este asunto que se desarrollará en el Capítulo 3 del presente trabajo.

representativas en el panorama de pujas del poder norteamericano, como por ejemplo Saigón (Vietnam) y Cuba.

Con su testimonio reafirmamos el hecho de que hacia 1960, el campo de la cultura estuvo fuertemente vinculado a los avatares de la política, un rasgo que no distinguió solamente el período aquí analizado, aunque lo que resulta destacable es que -sobre todo en los primeros años de la década- la problemática política fue sostenida como tema para el arte, y también significó para muchos un asunto que debía resolverse desde la actividad estética misma.

Según determinados sectores, los jóvenes de los 60 parecían apartarse del existencialismo y las preocupaciones de la realidad política, para mirar hacia lo más vulgar e inmediato de la realidad. A modo de ejemplo, Andrea Giunta define el perfil de Marta Minujín, coherente con la estrategia mediática que ella misma encarnaba, y sustancialmente alejada del que podíamos reconocer en su contemporáneo colega Carlos Alonso:

la centralidad que adquiría esa joven que, mágica e incomprensiblemente, venía a materializar el modelo de artista que un sector de la sociedad buscaba: no el individuo angustiado por el sentido de la existencia o de la creación y mucho menos aquel que se preocupaba por los problemas políticos y sociales del mundo.⁹³

Paralelamente a la emergencia pública de Minujín, otros intelectuales y artistas bregaba por manifestaciones como las del teatro realista, cuestionando la frivolidad y falta de compromiso del Di Tella expresado, por ejemplo, mediante el teatro del absurdo.⁹⁴

El año en que Alonso culminará la serie de ilustraciones *para La Guerra al Malón*, coincide con su presencia en dos lugares del mundo emblemáticos para comprender su obra: por un lado, su ya mencionada estancia General Villegas; y por el otro París, donde es becado por seis meses tras obtener la Primera Mención de Dibujo del Premio Braque.

Participar como artista plástico en determinados eventos marcó una decisión explícitamente cargada de ideología. Por aquel entonces, momentos en los que el debate cultural de la naciente nueva izquierda rozaba los extremos de la liberación o la dependencia, decidir con autonomía estética y política no resultaba un asunto menor.

Alonso acarreaba una formación vinculada al debate del realismo en la posguerra. De hecho, las filiaciones iconográficas ligadas a tiempos de su temprano aprendizaje también pueden reconocerse entre las imágenes del malón. En primera instancia, de una

⁹³ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 215.

⁹⁴ Sobre el teatro argentino en la década del 60 caben mencionarse los estudios de Beatriz Trastoy, entre ellos: "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en: Noé Jitrik y Susana Cella (directores). *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen X, Buenos Aires, Emecé, 1999; "Del Di Tella a la neovanguardia absurdista", en: Osvaldo Pelletieri (director). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1944-1976)* Volumen IV, Buenos Aires, Galerna, 2003. También puede agregarse aquí el texto de Osvaldo Pelletieri, "La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969) gritos y susurros", en: AA. VV. *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1995.

etapa inicial de su formación en Mendoza a finales los años 40, proviene su identificación con el realismo de Gómez Cornet: la pobreza, la vida campesina, las miradas inquisidoras de los protagonistas inquietan al lector en la crónica de Prado (Imagen 36).

Sobre este pintor, Patricia Artundo comenta una serie de cuestiones altamente vinculables a la estética de su alumno: las imágenes de Gómez Cornet buscaron romper en su momento con “el canon de un arte nacional que se afirma sobre la representación de un paisaje “propio”, el del interior del país con su descripción de tipos y costumbres”. Además, en los dibujos del maestro hallamos un “equilibrio entre elementos formales que valorizan las conquistas post-cézannianas,” y un detenimiento en los seres humildes, fuera de todo anecdotismo” que no nos cuesta encontrar en los planteos de Alonso.⁹⁵

A las citadas referencias luego se sumaron las de Spilimbergo y Berni, quienes planteaban la un realismo social y aperturas a otras vertientes vinculadas, por ejemplo, con lo surreal.⁹⁶ Siempre con la constante preocupación en torno a la función y las características formales del arte en el mundo capitalista, esta etapa de su trabajo hizo afirmar a Marta Traba “(Carlos Alonso) nacido en Argentina en el 29, es, hasta el 60, un pintor oscuro, alumno de pintores oscuros.”⁹⁷

Carlos Alonso aspiró a ocupar una posición activa que consiguió no sólo en el puesto otorgado desde adentro de su ámbito de máxima pertenencia, sino mediante su vinculación con lo que sucedía en otros sectores del espacio social. El campo de las artes visuales locales, hacia la segunda mitad del siglo XX, ya se encontraba de algún modo consolidado, y Alonso fue ubicándose en él aceptando las normativas generales repetidas por tantos otros pares: una etapa de formación académica (incluida la deserción de la misma), los primeros reconocimientos locales, luego la escala internacional, exposiciones individuales, etc.

Sin embargo, su actitud fue al mismo tiempo crítica hacia el interior de su taller y también fuera de dicho sitio: no trató de destruir drásticamente las reglas del arte, sino de revisar el lugar social que esta institución venía ocupando, intentando desplazamientos concretos entre los que se encuentra la ilustración, orientada hacia el campo editorial.

Alonso perfilará su identidad como artista a sabiendas de la constante toma de decisiones, exclusiones, selecciones que esto implica. Cuando en 1967, Jorge Romero Brest proclamó la muerte del arte, el pintor declaró:

la no vigencia de la tela, del pincel, del color, me desespera. Intento por todos los medios encontrarles una nueva forma de actualidad. No desdeño en absoluto de las modernas búsquedas plásticas, la

⁹⁵ Patricia M. Artundo, “La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos”, en: Patricia M. Artundo (directora del volumen). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008, p. 114.

⁹⁶ Para ahondar sobre el tema de los realismos en la primera mitad del siglo XX y su repercusión en nuestras tierras: *Territorios de diálogo, España, México y Argentina*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006. Curaduría: Jaime Brihuega (España), Rita Eder (México), Diana B. Wechsler (Argentina).

⁹⁷ Marta Traba. *Dos décadas vulnerables...*, op. cit., p. 77.

integración de los objetos (...) pero en mi la pintura de caballete sin elementos ajenos a ella es una auténtica vocación.⁹⁸

En el caso de su perfil como ilustrador, es claro su desafío por generar un arte que dialogue y contribuya con la política, comprendida esta última como una actividad que trasciende los perfiles partidarios. Además, si bien participó en eventos organizados por instituciones emergentes de la época (incluso resultando becado en 1961, y luego en 1965, para viajar a Europa en ambas oportunidades) mantuvo siempre cierto margen de autonomía respecto a la ya mencionada promoción internacional del arte argentino.

Teniendo en cuenta el contexto antes descrito, es relevante el dato de que siempre sobrevivió (no solo durante los años que nos ocupan) del ejercicio de su profesión, vale decir que su sustento económico provino y proviene exclusivamente del arte. O sea que su economía no dependió exclusivamente de los avatares y ofertas del desarrollismo. Sin embargo cabe aquí señalar una referencia sustancial: pertenecientes a la clase media ilustrada consolidada en torno a aquellos años, personas como Jacobo Fiterman comenzaron a interesarse por las imágenes de Alonso –especialmente aquellas representativas de su obra gráfica- y a comprar dichos originales. Aquí resulta clave el testimonio del citado coleccionista:

Conocí a Carlos Alonso a principio de los años sesenta en los sótanos del Teatro del Pueblo que dirigía Leónidas Barletta y en el que un grupo de artistas vendía sus obras a beneficio del teatro.
Yo venía de un hogar de inmigrantes judíos. Habían llegado de Polonia con un bagaje intelectual respetable (...)
En esa época de lector desordenado encontré en la obra de Alonso una síntesis entre el sentimiento social con que mis padres me educaron, y mi vocación estética. Así, la pintura de Alonso fue mi escuela de arte y bajo su influjo modelé mi gusto.⁹⁹

Vinculado casi siempre a la izquierda y con una situación económica próspera, el público de Alonso contribuyó entonces también a su consolidación profesional, lo que le permitió experimentar en el terreno de la ilustración y poder al mismo tiempo continuar trabajando en otros soportes.

Podría plantearse su vinculación con la industria editorial como una decisión tomada teniendo en cuenta las circunstancias de sustento material, vale decir las explicaciones meramente económicas¹⁰⁰(si bien menor, el ingreso por el trabajo de ilustrador suele ser

⁹⁸ Carlos Alonso entrevistado por: Luisa Valenzuela: "Alonso y los juegos con el tiempo", Buenos Aires, *La Nación*, noviembre 5 de 1967. Citada por Diana B. Wechsler, "Cronología", en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁹⁹ Jacobo Fiterman, "Por qué Alonso", en: *Carlos Alonso en el Infierno*, op. cit., p. 9. Debo aquí agradecer los comentarios de María Isabel Baldasarre en torno a la posición de Alonso en el campo artístico y la real posibilidad económica de vivir de su obra.

¹⁰⁰ Está claro que con estas líneas, adherimos al intento de Pierre Bourdieu por abordar el problema de la lógica del funcionamiento del capital combatiendo el determinismo impuesto

más previsible y constante que el que se tiene como pintor de caballete). Sin embargo, esta no parece ser la principal causa de su acercamiento a la gráfica. Comenta Diana Wechsler:

la práctica de la ilustración no fue para Alonso sólo una salida económica, sino una búsqueda estética y política específica (en un sentido amplio). El alcance que puede tener una imagen en una revista, la tapa de un libro o ilustrando sus páginas es mucho mayor que el que puede ofrecer una exposición. Tomando conciencia de esto y teniendo un claro sentido de su lugar como artista, desarrolla intensamente este costado profesional.¹⁰¹

En el contexto hasta aquí expuesto, es lícito recordar que las artes visuales de la década del 60 no fueron ajenas a las teorías de la comunicación y la emergencia de nuevas disciplinas, como por ejemplo el diseño.

A partir de los años 50 en cierto grupo de manifestaciones artísticas locales tendió a borrarse la marca del artista como individuo. En esta línea de análisis resultan un ejemplo evidente los dibujos y pinturas en los que Alonso reflexionó con tesón sobre el carácter existencial de la figura del artista, evocando los fantasmas de los grandes maestros (Rembrandt, Courbet, Van Gogh, entre otros).¹⁰²

A partir de entonces serían comunes las obras colectivas e incluso las expresiones anónimas, y también aquellas que, emulando en cierto modo el gesto informalista, dejarán que otros factores continúen la realización de la obra iniciada por el artista.

El paulatino desplazamiento hacia la figura del receptor como protagonista del fenómeno artístico fue común en el vocabulario de aquel momento, situación que nos conduce a pensar en cómo definir desde este punto de vista las causas del vínculo de Carlos Alonso y Eudeba. Si dirigimos nuestra mirada hacia el ilustrador, el proyecto de *La Guerra al Malón* resulta ser un ejemplo más de puesta en práctica de su reconocida actitud ante el problema del arte: ante todo Alonso se reconoce como ferviente auscultador de imágenes, un oficio que en su taller casi siempre parece anteceder al del gestor de obras de arte. La novedosa pregnancia de la figura del receptor en las discusiones estéticas de su tiempo seguramente haya sido motivo de reflexión para él. Pero bajo el punto de vista aquí expuesto, la dimensión de dicho asunto tuvo un sitio entre sus estrategias discursivas

por dos aproximaciones unilaterales: "Una es la del "economicismo", que considera todas las formas de capital como finalmente reductibles al capital económico y, en consecuencia, pasa por alto la eficacia específica de otros tipos de capital; la otra es el "semiologismo", representado por el estructuralismo, el interaccionismo simbólico y la etnometodología, que reduce las relaciones sociales de intercambios a fenómenos de comunicación e ignora el hecho descarnado de la reductibilidad universal de la economía". Pierre Bourdieu. *Poder, Derecho y Clases Sociales*, op. cit., pp. 158-159.

¹⁰¹ Diana B. Wechsler, "La ilustración-los libros", en: *Carlos Alonso*, op. cit.

¹⁰² La producción crítica ha frecuentado frondosamente este aspecto de su producción, podemos mencionar: Diana B. Wechsler, "Imagen y autoimagen"; Laura Malosetti Costa, "Alonso entre Courbet, Renoir y Van Gogh"; ambos en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit.; y Ana Inés Ferrarese, "Los retratos de Carlos Alonso", en: AA. VV. *Temas Contemporáneos y de Arte Argentino*, La Plata, Minerva, 1998, entre otros.

diferente al planteado por los autores conceptuales, cinéticos, ópticos, etc. cuyas exploraciones comenzaban a vincularse con la lingüística, la física, la psicología, la semiótica. En esta instancia, sin lugar a dudas, el diálogo con la industria editorial y la política resultó para nuestro artista un factor decisivo.

La Guerra al Malón ¿vanguardia y tradición?

Pienso que uno no tiene por qué estar aggiornando permanentemente su propio lenguaje. Si estoy signado por una tradición legítima -no lo digo en el sentido de conservar por conservar-, me siento bien siguiéndola. Leí una frase de Botero que me pareció buena en este sentido, aunque eso sea lo único que comparta con él: "No saben los que no trabajan con pinceles y colores el grado de felicidad que produce esa práctica".

Carlos Alonso¹⁰³

El comandante retirado Manuel Prado fue parte de la generación que celebró el Centenario de la República buscando el progreso y la proyección del país en la esfera internacional.

Recordemos que la primera publicación de su crónica data de 1907, tres años antes de los festejos mencionados. Por aquellos tiempos en el seno de los debates, se veía en el viejo mundo una serie de modelos de nación a seguir. Puntualmente en el campo cultural, viajes de aprendizaje, envíos y recepciones de obras y artistas comenzaban a ser usuales entre nosotros, favorecidos por las Exposiciones Universales que se constituyeron en una máquina institucional promotora de dichos intercambios.

Pasados cuarenta años, a partir de 1950 bienales y concursos gestionados por diversas empresas y organizaciones fomentaron también un intercambio con el extranjero con algunos matices similares al de tiempo atrás, cuya principal variante fue el destino final de la mirada metropolitana: lo que hacia 1900 se encontraba en Europa, medio siglo después se reconoció en Estados Unidos y en París.

Ante este movimiento en el tiempo, resultan propicias las siguientes palabras de Andreas Huyssen: "la interpretación usual del modernismo estético y del vanguardismo en Europa como una cultura progresista y adversa a la modernidad social y económica de la sociedad burguesa no puede aplicarse con facilidad fuera de Europa."¹⁰⁴Lo que sucede respecto al pensamiento sobre la modernidad en la Argentina es similar al fenómeno del análisis de lo que consideramos vanguardista: una serie de situaciones, obras y sujetos reclaman desde la historia su consideración situada, más allá de que los conceptos gestados en Europa hayan intentado ser replicados a toda hora y transportados

¹⁰³ Carlos Alonso entrevistado por: Laura Isola, "Tierra adentro", Buenos Aires, *Página /12*, junio 22 de 2003.

¹⁰⁴ Andreas Huyssen, "Modernismo y globalización", Buenos Aires, *La Nación*, agosto 30 de 2006.

mecánicamente a los marcos locales. De aquí que el caso de *La Guerra al Malón* y su consecuente abordaje pueden considerarse dentro de los fenómenos aquí mencionados.

Hacia 1960 no solo la modernización cultural se dio en la metrópoli. Comenzaban a surgir otros focos en el interior del país: Bahía Blanca, La Plata, Córdoba, Rosario. Y a esta diversidad territorial se le sumaba la convivencia de variadas propuestas, cada cual con su argumento, sus puntos en común, sus expectativas y sus paradojas.

Entre los artistas, varios testimonios reflejan la plasmación de sus ideales y disputas en torno al rol de la cultura en la sociedad. El problema del sostenimiento económico y las posibilidades materiales reales para la ejecución de las obras fue un asunto de relevancia que permite analizar los posicionamientos de los actores en el campo. En muchos casos, la ampliación y apertura de los espacios estuvieron vinculadas a la conexión que se estableció entre artistas e intelectuales y empresas privadas: exposiciones, concursos, becas, fueron otorgados a ciertos creadores. En otras oportunidades los autores realizaron otro tipo de estrategias para poder efectuar su trabajo y obtener cierta visibilidad en el espacio público (en las líneas siguientes Jacobo Fiterman comentará sobre de un grupo de plásticos que vendía sus obras a bajo precio a beneficio del Teatro del Pueblo). De aquí que por aquellos años resultaban muy significativas cada una de las decisiones tomadas por los artistas respecto al origen de sus recursos, y al sitio en el que se mostrarían. Ambas variables contenían implícita una apuesta en torno al sentido y el alcance ideológico de las producciones.

En el panorama de efervescencia aquí descrito, la intervención oficial en las políticas culturales también estuvo presente. En la década de 1960, el Estado argentino colaboró con varias instituciones, “algo que, en principio y bajo determinadas condiciones, no era problemático: en tanto el Estado no interviniera preestableciendo poéticas y prácticas, como había ocurrido en el México posrevolucionario, su accionar no representaba ningún peligro”.¹⁰⁵

La perspectiva expuesta confluirá con la pregunta respecto a las cualidades asignadas al complejo entramado simbólico de la tradición cultural de nuestro país, que se debatía (o se continuaba debatiendo) en diversos ámbitos y en el seno del emergente proceso de puesta al día e internacionalización cultural que un sector importante de la cultura estaba dispuesto a protagonizar. La disyuntiva tiempo atrás sintetizada en dos polos: París o Buenos Aires, parecía volver a estar sobre el tapete, agregándosele otras dos miradas. Por un lado la dirigida hacia el futuro y los EE.UU.; y por el otro, aquella que recordaba los ecos aborígenes y evocaba al interior del país, que en ocasiones se fusionaba con las nuevas lecturas en torno a la problemática de lo popular y lo masivo, provenientes del campo de las ciencias sociales.¹⁰⁶

En consecuencia, surgieron propuestas estéticas que pusieron en relación lo que hasta entonces se denominaba como alta y baja cultura. Así, podríamos leer en *La Guerra*

¹⁰⁵ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 136.

¹⁰⁶ Una buena sistematización del abanico de esta serie de planteos puede encontrarse en Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, op. cit.

al Malón el tratamiento de un asunto de una larga historia en Argentina, en un soporte de libro con pretensiones de difusión popular, concebido como un posible recurso para educar a las masas. Desde la densidad de la tirada y la apariencia física del ejemplar que salió a la calle, hasta las decisiones textuales e iconográficas que implicó, este proyecto respondió a dicha situación estructural explicitando una serie de postulados políticos y estéticos.

La figura de Carlos Alonso era reconocida en el medio local cuando realizó la obra que nos ocupa. La profesionalización de su trabajo se vislumbra con la sucesión de galardones recibidos desde 1947,¹⁰⁷ que le otorgaron visibilidad pública. Esto no impidió que su actividad como pintor y dibujante se pudiera llegar a ver cuestionada desde la perspectiva de varios de los perfiles artísticos e intelectuales por entonces emergentes, fundamentalmente aquellos que encontraban un nuevo sentido para el arte contemporáneo en las exploraciones propuestas desde las neovanguardias.

Mucho tuvo que ver en esto su interminable diálogo con la historia del arte, que funcionó como un factor determinante de su peculiar posición en el campo artístico de los 60. Alonso se mueve desde entonces estableciendo un fuerte juego con las valoraciones tradicionales de las Bellas Artes, apelando a las nociones instituidas acerca del dibujo, la pintura, la obra, el artista, los estilos e incluso la vanguardia, categoría que - fundamentalmente a partir de las teorizaciones de Peter Burger-¹⁰⁸ adquiere en nuestro caso matices particulares.

La histórica relación entre el arte y la vida discutida en la teoría del vanguardismo encuentra en las prácticas de nuestro artista respuestas contundentes. Situación que no implica necesariamente una realidad vinculada a la construcción historiográfica frecuente: Alonso en los 60 optó por una visibilidad más bien escasa. A diferencia de muchos colegas de generación fue uno de los que, reconociendo las conquistas del arte contemporáneo, siguió trabajando sin preocuparse puntualmente por la puesta al día o no de ciertos aspectos de su lenguaje, lo que pareció significar para determinados agentes encargados de la legitimación dentro del campo del arte, un signo poco relevante. En tiempos previos a la edición de *La Guerra al Malón*, la figura de Alonso no aparece en general vinculada a ámbitos de notoriedad en materia de innovación como el Instituto Di Tella, y que su emergencia pública fue obteniendo presencia de manera muy paulatina en la metrópoli porteña, histórico sitio de ebullición cultural.

En las políticas de Eudeba y la del propio Alonso aparecen claros los cuestionamientos a la idea de novedad como requisito indispensable para el arte, ya que no se manifestaron preocupados por este tópico. También emerge una posición relativa

¹⁰⁷ Primer Premio en el II Salón de Estudiantes de Bellas Artes de Mendoza, 1947; Segundo Premio de Pintura y Segundo Premio de Grabado en el Salón de Mendoza, 1949; primer Premio Adquisición de Dibujo en el Salón del Norte de Tucumán, Premio Estímulo en el Salón del Norte de Santiago del Estero, Premio de Pintura San Rafael, Mendoza, 1950; Primer Premio del concurso para ilustrar la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, que edita Emecé, 1957; premio Chantal en el Salón de acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires, 1959; Segundo premio de Dibujo del Salón Nacional de Córdoba, 1962; Primera mención de Dibujo del Premio Braque, 1965.

¹⁰⁸ Peter Burger. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

respecto a la ruptura de los límites institucionales existentes, más allá de que el producto conjunto haya implicado el vínculo entre agentes procedentes de campos diversos. Afirma Andrea Giunta: “la definición de la vanguardia a partir de una crítica de las relaciones de producción -es decir, aquella definición que considera que la vanguardia se define ante todo por su antiinstitucionalismo- es una perspectiva limitada que oscurece todos aquellos matices que la vanguardia tuvo que definir para ser latinoamericana.”¹⁰⁹

Hacia 1965 se vivía un paulatino afianzamiento de las instituciones culturales locales, aunque se anunciaba un clima enrarecido respecto su vigencia y permanencia. Comprobaremos cómo la emergencia de *La Guerra al Malón* ese mismo año puede comprenderse como consecuencia de una encrucijada un tanto compleja que permite preguntarse “¿Hasta qué punto no es posible pensar que la organización de las instituciones no fue, también, un gesto de vanguardia?”¹¹⁰

Es entonces pertinente considerar la apuesta por la ilustración en el proyecto creador de Carlos Alonso como un testimonio en torno a la batalla por el sentido de la vanguardia artística que en nuestro país dio durante la década de 1960, asunto que no puede comprenderse como algo homogéneo y sencillo. Lo interesante es destacar ciertas prácticas llevadas a cabo por el artista desde aquel tiempo: estas parecen anunciar al seno del debate el hecho de que “...Los recursos de las vanguardias históricas se inscriben como un instrumental gastado que difícilmente pueda entenderse, en sí mismo, como reserva...”¹¹¹

Tanto en las imágenes como en la selección de estrategias de legitimación que Alonso promueve, hay una ideología que problematiza la causalidad y linealidad de los pasos a seguir en un proyecto artístico comprendido como un camino a efectuar siguiendo los hitos consagratorios previstos por el sistema y sus circuitos. Revisando la trayectoria de Carlos Alonso podemos reconocer cómo muchas de las prerrogativas impuestas por un gran sector de los actores del campo artístico de la década del 60 -a saber: participación en salones, representación del país en el extranjero, vinculación con los movimientos internacionales de vanguardia- fueron en cierto modo consideradas, pero adquirieron

¹⁰⁹ Andrea Giunta, en: AA. VV. *Vanguardias Argentinas. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. 2 al 5 de diciembre de 2002, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002, p. 9.

En la misma línea de análisis, resulta sustanciosa la observación de Ticio Escobar al referirse a las vanguardias históricas en Paraguay: “En realidad, tal como queda dicho del surrealismo, el cubismo no tenía misión alguna que cumplir en la plástica paraguaya: no se enfrentaba a una representación naturalista bien afirmada cuyos espacios debían ser desarmados. Sólo precisaba dar solidez a las formas nuevas y establecer principios ordenadores; vale decir, construir aquel útil momento de clarificación estructural de la imagen moderna latinoamericana que Juan Acha llama “saludable correctivo”, Federico Morais, “período de limpieza y asepsia” y Tarsila do Amaral, “servicio militar obligatorio”. Citado por: Mercedes Casanegra, “Pintura Argentina 1950-1980”, en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR. Una Selección del Período 1950-1980*, Buenos Aires, Grupo Velox, 2000, pp. 111-113.

¹¹⁰ Andrea Giunta, en: AA. VV. *Vanguardias Argentinas...op. cit.*, p. 10.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 114.

viabilidad y consistencia de un modo bastante oblicuo, en instancias que no se sujetan a un único ordenamiento teleológico señalado por determinadas narraciones de la historia.

En este planteo el artista dialoga con su tiempo realizando una serie de apuestas que coinciden con la devastadora crítica a lo que Michel Foucault denominó la “quimera del origen”, vale decir a la noción

de origen tal como los historiadores están acostumbrados a manejarla. Dado que ella justifica una búsqueda sin fin de comienzos y dado que anula la originalidad del acontecimiento, al que supone ya presente incluso antes de su advenimiento, la categoría enmascara, al mismo tiempo, la discontinuidad radical de los surgimientos, de las “emergencias”, irreductibles a toda prefiguración, y las discordancias que separan las diferentes series de discursos o prácticas. La historia, cuando sucumbe a la “quimera del origen”, arrastra, sin tener a menudo clara conciencia de ello, varias presuposiciones: que cada momento histórico es una totalidad homogénea, dotada de una significación ideal y única presente en cada una de las manifestaciones que lo expresa; que el devenir histórico está organizado como una continuidad necesaria; que los hechos se encadenan y engendran en un flujo ininterrumpido que permite decidir que uno es “causa” u “origen” del otro.¹¹²

Recordemos que mediado el siglo XX en el discurso hegemónico “vanguardista” - representado de modo elocuente por círculos como el del Di Tella-, primaba la idea de poner al día el arte argentino. La relevancia que por entonces adquirieron determinados espacios de producción artística, consistió “más en mostrar las obras que en la apertura de un mercado para las mismas.”¹¹³

Se buscaba exponer al mundo cómo la cultura argentina salía del encierro que para muchos sectores había significado el peronismo, siempre bajo la premisa de que un arte avanzado sería sinónimo de una economía pujante, ambos factores útiles para dar una buena imagen del país. Este discurso reclamaba a la juventud la realización de un arte vanguardista e internacionalista, asunto por demás congruente con las acciones promovidas desde Estados Unidos: para contribuir al control del avance de la izquierda en el continente, este gobierno implementó una serie de claras políticas culturales, enviando a sus artistas a exponer en el exterior y al revés, convocando a muchos latinoamericanos a mostrar su trabajo o perfeccionarse al norte del continente. De aquí que

En 1964, internacionalizar el arte argentino significaba “llevar el nuevo arte argentino” a los centros internacionales, en 1965 mostrar el éxito “en el mundo” de los artistas argentinos ante el público local y, finalmente, desde 1966, trastornando su anterior positividad,

¹¹² Roger Chartier, “La quimera del origen. Foucault, la ilustración y la Revolución Francesa”, en: *Escribir las prácticas...*, op. cit., p. 20.

¹¹³ Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (director del tomo). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen II, op. cit., p. 90.

internacionalismo fue, cada vez mas, sinónimo de “imperialismo” y “dependencia”.¹¹⁴

El panorama aquí descrito nos permite reconocer cuál era el clima de más rápida visibilidad en el campo del arte cuando aparecieron los ejemplares de *La Guerra al Malón*, acontecimiento vinculado a una serie de alianzas que Carlos Alonso realizó con otros actores de la cultura, y de decisiones sobre el carácter de sus prácticas artísticas que evidentemente lo alejaron de los sectores emergentes antes mencionados.¹¹⁵

La forma de intervención del artista en la realidad no fue la adoptada por los que en los 60 eran comprendidos como vanguardistas y revolucionarios. Al respecto -entrevistado en 2007- el mismo Alonso, frente a la pregunta “¿Cómo recuerda su participación en el debate sobre el fin de la pintura que se instaló en los sesenta?” puntualizó:

En ese momento no lo sentía tanto como un ataque a la pintura de caballete sino a la pintura en general, como lenguaje (...) pero me parecía que el “fin de la pintura” remitía a la incapacidad de la pintura de seguir reflejando el mundo moderno y contemporáneo. No era sólo un enunciado de Romero Brest y de Umberto Eco; pasaba en todos los talleres. Era una crisis auténtica (...) pienso que una de las grandes conquistas del arte contemporáneo es haber hecho válidos muchos lenguajes, tanto los tradicionales como los de los nuevos materiales.¹¹⁶

Tampoco es totalmente explicable el recorrido de Carlos Alonso con lo expuesto años antes por Marta Traba en *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*, donde se lo define como *artista resistente* a los avatares de lo que denominará *el terrorismo de la vanguardia*.¹¹⁷ La autora señaló:

Poder y exploración vuelven a aclarar, en un momento de tales equívocos, la funcionalidad del arte, al menos en Argentina. Alonso trabaja como un individuo en una sociedad que poco o ningún caso hace de él, que se ha embarcado en otro proyecto artístico invasor. Pero llegados a este punto, convendría recordar ciertos conceptos de Hauser: “Una personalidad creadora que siente, piensa, obra y realiza individualmente sólo aparece como fenómeno de reacción; corporeiza siempre una réplica a una cuestión o una muestra a una provocación. Un artista sólo se forma en el curso de su enfrentamiento con el cometido que le es propuesto y cuya solución emprende. Su individualidad se entremezcla paso a paso con la solución de ese

¹¹⁴ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁵ Este asunto permite también dimensionar el problema aquí tratado desde los paradigmas de centro-periferia teorizados por Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg. “Centro e periferia”, en: AA. VV. *Storia dell' arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, Torino, Einaudi, 1979, Volumen I, citados por: Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, *op. cit.* Se retomará este tema en el Capítulo 3 del presente texto.

¹¹⁶ Carlos Alonso entrevistado por: Laura Isola, “Tierra adentro”, Buenos Aires, *Página/12...*, *op. cit.*

¹¹⁷ De todos modos, cabe aclarar que tanto las páginas de Traba como en las de Giunta han sido de máxima utilidad en el presente trabajo: ambas lecturas proporcionan numerosas pistas para ubicar el fenómeno artístico-editorial en su contexto.

cometido...". Si las obras que quienes calificamos, en estas áreas cerradas, de resistentes, se presentan como una réplica a la incitación exterior, la de Alonso puede ser considerada como la respuesta a una provocación; cuando el arte argentino pierde todo sentido, Alonso se zambulle en los abismos de la condición humana, se vuelve temporal, histórico, crítico, ético.¹¹⁸

Estas palabras poseen un alto porcentaje de conceptos cuestionables a la luz de la producción crítica e historiográfica que les precedió: hemos visto ya como por entonces ciertos sectores de la sociedad -no su totalidad- parecieron ignorar la obra de Alonso; también comprobaremos porqué el proyecto artístico del ilustrador no puede calificarse como invasor, ni como respuesta a un desafío instaurado por el medio externo (o sea, su obra no puede comprenderse como un producto reactivo ni resistente exclusivamente). En este sentido, señalamos la propuesta de Diana Wechsler quien, evocando la imagen de la frontera y el vocabulario de guerra sugerido por la crónica, comenta: "Alonso se mueve en el umbral de varias fronteras (...) en la frontera entre (...) la violencia del poder organizado del ejército nacional y la violencia de la reacción, o mejor dicho de la resistencia del indio."¹¹⁹

Se desprende del fragmento anterior cierto clima en el que el poder, la lucha, la provocación, la invasión, la crítica, son cuestiones latentes en el léxico de las discusiones de la época que tanto nuestro artista como Eudeba no dejaron de atender. Recordemos que en 1967 *Primera Plana* anunciaba la muerte de la pintura, y es en este contexto de sentido en el que pueden analizarse los juicios de Marta Traba y las prácticas de Carlos Alonso, incluida la alternativa por la ilustración.

Respecto a la actitud del artista descrita en este apartado dice Domingo Biffarella¹²⁰:

avasallante y desprejuiciado, penetra en la realidad y rescata la verdad por la vía expresivo formal que es la del arte y no la de la historia o la moral, aunque la historia y la moral importen hasta lo exasperante. A este punto se llega venciendo otros prejuicios, situándose en la atalaya altísima desde la cual no se pretende ni siquiera ser vanguardia y sí decididamente autor de un redescubrimiento profundo, cumplido el cual, fija todo contenido su esencialidad mientras que, sin embargo, su visión inevitablemente muta; y ese proceso de cambio involucra al autor y al sustrato, al entorno cuya visión y vicisitudes se reflejan fielmente, gracias a un plus que el espíritu estético concede a la crónica.

Alonso parece haber ido ganando consciencia respecto a la efectividad de la disidencia. Ésta actitud presenta un doble carácter ya que, por un lado lo diferente puede vender, pero frente a él tiene al mercado, el principal experto en neutralizar gestos. Y esto

¹¹⁸ Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 78.

¹¹⁹ Diana B. Wechsler, "Carlos Alonso: Imágenes en la frontera", en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 29.

¹²⁰ Domingo Biffarella, "Carlos Alonso es un pintor realista...", en: AA. VV. *Carlos Alonso*, op. cit.

no es afirmado pensando que la imagen producida por el pintor careció en algún momento de una posición de claro enfrentamiento con ciertos sectores del poder, sino porque se trata de un artista cuya búsqueda no se dirige exclusivamente hacia la ruptura con lo instituido dentro del campo del arte, sino más bien buscando un diálogo con las reglas del arte muchas veces hacia fuera del propio campo. Intercambio que es posible gracias al lugar de frontera desde donde se ubica para efectuar su práctica.

Podemos concluir entonces en que, si cabe destacar determinados aspectos de la ideología del vanguardismo -asimilados ya pasado 1950 como parte de las reglas del arte occidental- los que parecen coincidir con la estrategia alonsiana al ilustrar *La Guerra al Malón* son puntualmente aquellos que se vinculan con las dimensiones experimental y colectiva de la apuesta, alejándose de los tantas veces frecuentados presupuestos antiinstitucionales de la eficacia vanguardista.

De cómo las imágenes de Carlos Alonso se vinculan con la naciente Editorial de la Universidad de Buenos Aires

- La reproducción masiva, ¿le hizo perder valor original a tus obras?
- No, creo que no, de ninguna manera (...) El haber ilustrado esos libros me vinculó con la Universidad, con la juventud, o con el público que nunca hubiera tenido mis cuadros. El estar incluido en un libro, por el que pasa mucha gente que no pasa por la pintura, me dio la posibilidad de llegar a otros ojos, a los que nunca hubiera llegado con las exposiciones. Recordemos "La guerra al malón", de EUDEBA, con 250 mil ejemplares para vender en los quioscos. Ese es otro de los elementos que quizás debemos recuperar: las ediciones populares para vender en los quioscos. No solamente profesionales de la ilustración, sino incluyendo a los pintores, pues es una revelación, generalmente. Pintores, por lo menos en aquel momento en EUDEBA, como Raúl Russo, Batle Planas, Urruchúa, Seoane, todos, se volcaron como un regalo, felices de poder reproducir de esa manera y a nivel de quiosco.
Carlos Alonso¹²¹

Todo proceso profundo de transformación, cualquiera sea el dominio en el cual se actúe, comienza con la apertura de nuevas vías de acción. En la Epistemología Constructivista llamamos a esto "la construcción de nuevos posibles".
Rolando García¹²²

El proyecto de la publicación de *La Guerra al Malón* ofrece lecturas que no sólo explican el producto editorial, sino que permiten desde el presente, enriquecer la historia de sus

¹²¹ Carlos Alonso entrevistado por: Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor*, junio 1986, p. 46.

¹²² Rolando García, "La construcción de lo posible", en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 46.

protagonistas y observar una empresa que puede inspirar otras nuevas.¹²³ Agucemos nuestra mirada y observemos los movimientos efectuados por el artista que resulten útiles para encontrarlo, finalmente, retratando la crónica de Manuel Prado durante los años 1964 y 1965.

Las diversas geografías que Carlos Alonso fue transitando, no sólo se explican por gusto, avidez y empeño. Provenir del interior del país -recorrer y estudiar en diferentes regiones-, frecuentar diversos ámbitos e instituciones en la metrópoli e incluso ciertos espacios internacionales, son aspectos de su desempeño que nos revelan su postura respecto a lo que, siendo ya artista profesional en 1960, el artista comprendía como su terreno de acción y desarrollo.

Hacia 1964, Alonso llevaba en su haber cierta cantidad de ilustraciones en varias publicaciones. Caben mencionarse los trabajos para *El Nacimiento del Ciudadano*, de Víctor Hugo Cúneo (1953), la *Antología de Juan*, de Armando Tejada Gómez (1955), la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1957) y el *Martín Fierro*, de José Hernández.

Paralelamente, sus búsquedas en el plano de la expresión pictórica y dibujística iban dando sus frutos fuera del taller: la obtención de premios y una beca¹²⁴ sumados a la buena repercusión de la crítica tras sus múltiples exposiciones individuales y colectivas,¹²⁵ fueron estimulantes desde el punto de vista económico y profesional para continuar con dichas actividades. Interesantes resultan las palabras del mismo Carlos Alonso para poder dimensionar el lugar que poco a poco fue haciéndose en el campo artístico de entonces:

tuve la fortuna de ganar el primer premio para ilustrar la segunda parte de *El Quijote*. Fue un concurso nacional donde participó prácticamente lo mejor de la pintura argentina, incluso gente que yo consideraba "maestros", como eran Juan Batlle Planas, Basaldúa, Torres Agüero (que era de mi edad, pero ya era un pintor bien conocido, y reconocido). Entonces, eso me puso de golpe, viviendo en provincia, a un nivel que, por un lado, me facilitó mucho y, por el otro, me creó una enorme

¹²³ Como antecedentes cercanos de estudios sobre las relaciones entre material impreso y artes visuales, pueden mencionarse los trabajos: María Amalia García, "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40," en: Patricia M. Artundo (directora del volumen) *Arte en revistas...*, op. cit.; y también Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

¹²⁴ A las premiaciones ya mencionadas, cabe aquí sumársele el hecho de que en 1953 Antonio Viau le había otorgado "una especie de beca-contrato que le permite realizar su primer viaje a Europa, donde permanece seis meses" (Fernando Lorenzo y Roxana Olivieri, "Cronología", en AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit., p. 243).

¹²⁵ En el plano local, hacia 1958 se exhiben en la Galería Pizarro los dibujos y litografías de *Don Quijote*, expone en el Teatro del Pueblo; en 1960 interviene en 150 Años de Pintura Argentina, del Museo Nacional de Bellas Artes, y en la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno de Buenos Aires; en 1962 expone en las galerías Rioboo y Kalá de Buenos Aires; en 1963 vuelve a exponer en Rioboo la serie *Blanco y Negro*; en 1964 participa de la muestra *Tres pintores y un Poeta*, en la Galería Lascaux de Buenos Aires; en 1965 presenta una serie de tapices y collages en la Galería El Sol, en Buenos Aires, presenta *Hay que comer* y luego *El Matadero*, ambas series en la Galería Lirolay, y realiza Homenaje a Rembrandt en la Galería Nice, también en Capital Federal.

antipatía porque era un descolgado, un invasor...No era muy simpático haber ganado un premio contra gente de esa categoría. Pero creo que fue más positivo que negativo. Al mismo tiempo, me abrió la posibilidad de mi vena de ilustrador, porque ese libro me despertó todo lo que era la relación dinámica que podía significar meterse en un libro clásico con una gran soltura, con una gran libertad. Tratando, además –cosa que fue mi pasión permanente de ilustrador- de adecuar a una gráfica actual un texto clásico.¹²⁶

El ilustrador se movía entonces en un ambiente con aires de prosperidad manifiesta. Renovación, apertura y modernización resultaron ser los lugares comunes en muchos de los discursos culturales luego de la caída de Perón, gestión en la que -en términos de Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro-

los trabajadores obtuvieron numerosas conquistas económicas y laborales, pero los partidos tradicionales y la mayor parte de los estudiantes se oponían a las limitaciones de las libertades públicas y criticaban la política autoritaria del peronismo en el terreno cultural. Una de las manifestaciones que más irritó fue la consigna “alpargatas sí, libros no”, coreada en algunas propuestas callejeras.¹²⁷

Pasada la mitad de la década de 1950 se dieron en el país intentos varios por expandir la efervescencia preponderantemente porteña, buscando replicar en el ámbito vernáculo el movimiento que se percibía a nivel internacional. Allí encontramos a Carlos Alonso, a tono con la federalización cultural, realizando una serie de exposiciones en el interior. Aunque sus trabajos serán habituales en ciertas galerías porteñas como Rioboo, Witcomb y Van Riel; visitó las galerías Giménez (Mendoza, 1952), Miravet (Córdoba, 1954), Trapalanda (Río Cuarto, 1955); y en 1959 participó en el Festival de Pintura que se realiza en el Palace Hotel de Río Hondo.

De todas formas, la relación del artista con el interior de la Argentina, excede las circunstancias de las políticas culturales de turno. Algunos datos parecen confirmarlo: oriundo de Tunuyán -Mendoza-, realiza su formación en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. De dicha casa de estudios se retirarán los docentes Lorenzo Domínguez y Gómez Cornet -ambas personalidades por demás influyentes en la formación de Alonso-, tras los enfrentamientos entre alumnos y profesores provocados por su Director, José de España.

Vemos al joven Carlos iniciar su tendencia como artista nómada¹²⁸(tiempo después vivirá de manera alternada entre sus residencias en Unquillo (Córdoba) y Capital Federal, y en innumerables ocasiones optará por salir del taller, para realizar estudios en diversos

¹²⁶ Carlos Alonso entrevistado por Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor...*, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁷ Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro, “Breve reseña...” en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁸ Retomaremos esta idea del nomadismo atribuido al perfil del artista en el Capítulo 3.

lugares del país y el mundo). Así entonces comenzará su periplo alejándose de su provincia, siguiendo a sus maestros, rumbo a la Universidad de Tucumán en 1949.¹²⁹

El Instituto Superior de Bellas Artes, que formaba parte de la mencionada institución y estaba a cargo de Guido Papargnoli, se perfilaba como un nuevo polo de atracción de maestros y estudiantes provenientes de diferentes puntos del país. La experiencia de Alonso junto a los maestros mencionados y otros más, resultó definitoria en su formación y la de un grupo de artistas locales de renombre.

Se desprende de todo lo anterior que, más allá del coste de las disidencias políticas y los desplazamientos geográficos, la experiencia formativa de Carlos Alonso con la Universidad Nacional -en Cuyo primero y Tucumán luego- resultó ser una instancia relevante para los primeros pasos de su futuro establecimiento profesional. Si bien no perteneció a la masa de egresados universitarios, es evidente que tanto en Mendoza como en Tucumán, el artista transitó las academias y en ellas capitalizó una serie de significativas experiencias.

Lo dicho arriba es un dato interesante al momento de evaluar su participación en el proyecto de *La Guerra al Malón* junto a Eudeba cuando años más tarde, afincado en Buenos Aires e inquieto por intervenir en los debates intelectuales y políticos, se vinculó con aquellos con quienes compartía ideales y trabajos.

A la distancia, resulta evidente que no podemos comprender su formación artística limitándola a la experiencia en los claustros universitarios. Sin embargo éstos fueron espacios que lo influyeron de manera considerable, sobre todo si tenemos en cuenta su vinculación con escritores, artistas e intelectuales contemporáneos con los que compartía el aprecio por el conocimiento, una visión menos elitista de la cultura, y el anhelo y la búsqueda de espacios democráticos para su circulación.

Por entonces, estaban aquellos intelectuales que se movían en circuitos históricamente legitimados pero que al mismo tiempo, hacían otras apuestas por fuera de los ámbitos tradicionales. De aquí que muchos de ellos armaran publicaciones sin necesidad de apoyo oficial. Este sector se fue configurando desde el interior de la Universidad, y también fuera de él, adquiriendo en cada caso matices particulares.

Hacia 1962, en el seno universitario de la revista *Cuestiones de Filosofía*¹³⁰, se comenzaba a distinguir un discurso ejemplar para comprender las críticas al reformismo: aquel grupo comprendía que el conocimiento debía estar ligado a la realidad social en que

¹²⁹ Recordemos que a partir de 1946, se producen fuertes cambios en las políticas académicas de las Escuelas de Bellas Artes del país. La gestión peronista hizo que muchos docentes tuvieran que retirarse de sus lugares de trabajo, y que consecuentemente los alumnos también se trasladaran de unas aulas a otras. El ministro Oscar Ivanisevich, con motivo de la Exposición del Salón Nacional de Bellas Artes 1949, declaró: "Entre los peronistas no caben los fauvistas, y menos los cubistas y los abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido, que admira la belleza en todos sus sentidos" (citado en: Alberto H. Collazo. *Carlos Alonso, Pintores Argentinos del Siglo XX...*, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁰ La publicación de *Cuestiones de filosofía* se inicia en 1962. En su comité editorial figuraban: Marco Aurelio Galmarini, Jorge Lafforgue, León Sigal y Eliseo Verón (más J. Arthur Gianotti, desde San Pablo).

surge, en relación con el contenido específico de la experiencia histórica. Cuenta Beatriz Sarlo que

En el mismo momento en que los reformistas se empeñaban en reforzar los vínculos entre vida universitaria y vida pública, *Cuestiones de Filosofía*, a la que confluían los más jóvenes integrantes de la promoción de nuevos universitarios, ponía de manifiesto la insuficiencia de la escena académica. Esta contradicción es significativa del doble posicionamiento -doble posicionamiento típico de la figura del intelectual- respecto de las instituciones propias y de la sociedad en su conjunto.¹³¹

Paralelamente, e incluso con una historia que puede remontarse unos años antes de la década del 60, por fuera de la Universidad, intelectuales principalmente vinculados a la nueva izquierda fueron expresando otros puntos de vista alternativos. El ya evocado núcleo de la revista *Contorno* es un caso clave en este sentido. Ellos bregaron por “una alternativa teórica de representación” y “una metodología nueva para interpretar la cultura”, buscando desacralizar la literatura atendiendo sobre todo a los modos en los que se habla de ella, y efectuando un “corrimiento respecto del tono de la crítica académica “respetable”; un estilo que combina -aunque no siempre logra sintetizar- la dimensión política y la dimensión literaria, la dimensión ética y la material.”¹³² Renovación en la comprensión de la literatura que se impuso luego en los claustros ocupados por Adolfo Prieto en la Universidad de Rosario, y por Noé Jitrik en la de Córdoba. La influencia de este modo de pensamiento dio origen al futuro énfasis del destino político de la literatura mediante el ejercicio del ensayo y la crítica, dos géneros vinculados frecuentemente con modalidades de publicación, con una difusión mayor que la del tradicional libro de formato académico.

Además estaban las arriba anunciadas presencias de Oscar Masotta y Eliseo Verón. Entre otros asuntos, el primero analizó por entonces la historieta; mientras que el segundo consideró la semantización de la violencia política en los medios y la fotonovela. Ambos objetos de estudio poseían su lado académico, pero a la vez constituían un sector del debate cultural que entonces pudo traducirse claramente en términos políticos.

Respecto al perfil de Masotta, comenta Ana Longoni:

¹³¹ Beatriz Sarlo. *La batalla de las Ideas...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

En la línea de estos planteos, sin duda pesaba el ideario de Arturo Jauretche quien denunció fuertemente el hábito de pensar la realidad con categorías ajenas desarrollado por la élite intelectual local. Según él, este modelo extranjerizante había distorsionado el espíritu originario de la Reforma Universitaria. “Producto del acceso del pueblo al poder con Yrigoyen, el movimiento reformista había nacido reclamándole un ajuste de la universidad a la nueva realidad histórica, pero terminó enfrentando al caudillo popular que lo había hecho posible. Apenas alcanzaron las cátedras, los estudiantes adquirieron las costumbres de los viejos maestros”. Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, *op. cit.*, p. 45.

¹³² *Ibíd.*, p. 125.

curso irregularmente la carrera de Filosofía (que luego abandona) y es uno de los escritores que animan la bohemia universitaria en el entorno de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trabaja un tiempo en la institucional Revista de la Universidad de Buenos Aires (*RUBA*) y publica algunos artículos e incluso un cuento en *Centro*, que editaba el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Pero fue en *Contorno* (...) en donde empezó a tomar cuerpo su proyecto intelectual.¹³³

Eliseo Verón, desde el campo de las ciencias sociales compartirá con Masotta el pasaje hacia el estructuralismo y haber sido en esto una avanzada teórica. En 1961 su prólogo y traducción de la *Antropología Estructural* de Claude Lévi Strauss para Eudeba ejemplifica su compromiso con el conocimiento gestado en la Universidad paralelo –y fusionado por él mismo– a sus búsquedas sobre nuevos objetos de análisis asociados a la cultura de masas y los consumos populares, no tan frecuentes entre los problemas de la academia universitaria de entonces.

Particularmente, la situación de los escritores resultaba interesante y ejemplar para la ideología de Carlos Alonso, ya que planteaba un sitio cultural fronterizo respecto a los circuitos tradicionales de circulación y consumo. Además todos compartían la idea de intervenir activamente del juego que el sistema cultural estaba planteando, pues veían en él la candente posibilidad del cambio. Al respecto, apunta Diana Wechsler: “(Alonso) Enlaza su práctica entre un arte destinado a las masas -o al menos a un gran público- y el arte de elite, para las galerías, los salones, las colecciones, tratando de discutir con el modelo del “arte mercancía”.¹³⁴

Pasada la primera mitad del siglo XX, los límites tradicionales de lo que se daba en llamar cultura alta y cultura popular se iban quebrando en la realidad argentina. Un fenómeno común a otros sitios de Latinoamérica fue que a las economías fuertemente focalizadas en el extensionismo agrícola se vinculó la necesidad de llevar la ciencia y la tecnología al campo, concibiendo el supuesto atraso del sector rural local en oposición a la ciencia de origen urbano, cosmopolita y avanzado. Es así como desde la década del 50 se hablará en América Latina sobre las diversas versiones de lo que se dio en llamar la *Comunicación para el desarrollo*, bajo políticas de un perfil de país exportador con un incipiente desarrollo industrial. Consecuentemente, en el plano de las teorías pedagógicas y de las ciencias de la comunicación, fueron comunes por aquellos años los estudios en el contexto de la educación rural. En estas nuevas propuestas, la palabra autorizada estaba en boca del técnico y en las instituciones emisoras de su mensaje de plena confianza en la verdad de la ciencia. En el marco del desarrollismo, dicho discurso concibió a los

¹³³ Ana Longoni, “Oscar Masotta...”, en: Oscar Masotta. *Revolución en el arte...*, op. cit., p. 13.

¹³⁴ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 29.

comunicadores como ingenieros de la conducta, hacedores de mecanismos de persuasión e impacto.¹³⁵

Si analizamos las políticas del comité editorial de Eudeba, vinculado por naturaleza constitutiva a asuntos como el de la educación y las comunicaciones, observamos cómo sus elecciones y acciones no parecen haberse llevado a cabo desconociendo el panorama ideológico antes descrito.

“Lo primero que puede decirse de Eudeba, por lo tanto, es que fue poco convencional como editorial universitaria, al menos durante la gerencia de Spivacow, y cumplió a conciencia con su lema “Libros para todos”.¹³⁶ Lo que inicialmente la casa editorial sacó a la calle fueron traducciones de textos académicos extranjeros (costumbre extraña hasta el momento en el ámbito universitario) libros de autores nacionales, sobre todo provenientes de las humanidades y las ciencias sociales, la psicología y la literatura (cuyos títulos se reiteraban en la bibliografía de las cátedras) y series de divulgación para el público en general, predominantemente urbano.

Aníbal Ford agrega:

Fue una editorial de libros accesibles, o como decía Boris Spivacow, de “libros para todos”, lo que se logró gracias a un alto nivel de experimentación, a una verdadera revolución editorial, que abarcó contenidos, formatos, producción gráfica y distribución.¹³⁷

En este contexto surgirá el proyecto de *La Guerra al Malón*, donde una serie de asuntos emergen con bastante claridad en la misma línea de las expectativas editoriales aquí planteadas. Entre ellas, la apuesta por un texto vernáculo que tematiza el campo como espacio de cultura, las imágenes de un artista argentino que retrata personajes en su gran mayoría anónimos, la gran tirada y su pensada forma de difusión.

Los agentes implicados en la propuesta de Eudeba sostuvieron una actitud crítica que buscaba replicarse entre sus lectores buscando movilizarlos, activarlos, más que modelarlos mediante un proyecto de ingeniería de la conducta. Esto no implicó que entre las estrategias editoriales se dejaran de tener en cuenta ciertos mecanismos de persuasión e impacto, pero estos solían perfilarse desde un ángulo crítico al discurso dominante. A modo de ejemplo, sólo basta comparar la apariencia externa de la edición que nos ocupa y la de otros

¹³⁵ Para un análisis inteligente sobre este asunto, remito al texto de Jesús Martín Barbero, *De los Medios a las mediaciones*, op. cit.

¹³⁶ Amelia Aguado, “1956-1975. La consolidación del mercado interno”, en: AA. VV. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Colección Libros sobre libros, 2006, p. 148.

A estas palabras cabe sumársele un dato interesante: Boris Spivacow proyectó por entonces la posibilidad de hacer libros escolares, para que fueran más accesibles para la población en general. Este intento generó un debate en el Congreso, por sus implicancias legales, y el proyecto fue rechazado debido a la presión de las editoriales que sintieron afectados sus intereses económicos. Aníbal Ford, “Eudeba, una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 240.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 236.

ejemplares con los que compartía su espacio de exhibición en los quioscos callejeros, aspecto que se ampliará al final del presente capítulo.

Con un impulso similar al de las editoriales, en el campo de las artes visuales las apuestas dirigidas a la llegada del patrimonio a otros sitios y la consecuente ampliación del público también resultaron frecuentes a mediados del siglo pasado. Un ejemplo fueron las exposiciones rodantes que recorrieron el país entre 1960 y 1961, con la idea de llevar las colecciones de los museos más allá de sus paredes, actividad paralela a la apertura de nuevos espacios de exhibición, circulación y consumo de obras.

Por su parte, los dibujantes y grabadores efectuaron una serie de acciones tendientes a difundir y promover sus prácticas. El llamativo interés de los artistas por el arte impreso estuvo vinculado a que “desde su peculiar posibilidad de circulación y recepción múltiple, el mismo tuvo una alta visibilidad al incursionar simultáneamente en diversos circuitos de exhibición”.¹³⁸Fue así como las obras argentinas efectuadas usando estos medios fueron reconocidas en salones locales y extranjeros, ganando un nuevo sitio en los ámbitos tradicionales de legitimación del campo artístico.

Estas cualidades, junto a la emergencia y consolidación del mercado editorial interno, permitieron la publicación de imágenes en formato de revistas, ya sea ilustrando textos o anexadas como láminas de colección, promoviendo otra redefinición en torno a su prestigio simbólico dentro del campo cultural. Así “apuntando a una difusión que excediera los límites de la tradicional elite coleccionista, fueron puestas grandes expectativas sobre el grabado como vehículo para popularizar el arte plástico o, como define García Canclini, “insertar la plástica en la cultura popular.”¹³⁹

Bajo esta política se perfilaron un conjunto de eventos. Entre ellos cabe mencionar una serie de actividades artístico-didácticas a cargo de docentes y artistas, donde las demostraciones callejeras de técnicas de impresión ocuparon un sitio destacado. Otra apuesta consistió en la publicación de carpetas con estampas en torno a determinado asunto, ya fuese el de rescatar la historia de la gráfica argentina o nuclear una serie de imágenes sobre un tema puntual (el tango, los poemas de cierto autor, la iconografía de un barrio, etc.). Y en tercer término, vinculada en cierto modo con lo anterior, la conformación de clubes de coleccionistas de estampas integrados por personas provenientes de sectores no tradicionalmente afines a dicha actividad.

El proyecto editorial de *La Guerra al Malón* conforma un ejemplo que sostiene puntos de contacto con los otros tantos casos arriba enunciados, en su constante búsqueda por habilitar y legitimar nuevos espacios para el arte. Pero la retrospectiva atención prestada en él aquí intenta ir más allá de lo que Foucault denominó *el juego consolador de los reconocimientos*. En sus palabras:

¹³⁸ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, op. cit., p. 34.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 35.

La historia efectiva se distingue de la de los historiadores en el hecho de que ella no se apoya en ninguna constancia: nada en el hombre -ni siquiera su cuerpo- es suficientemente fijo para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos. Todo aquello en lo que uno se apoya para volverse hacia la historia y captarla en su totalidad, todo lo que permite describirla como un paciente movimiento continuo, es todo aquello que se trata de quebrar sistemáticamente. Ha de hacerse pedazos todo lo que permitía el juego consolador de los reconocimientos.¹⁴⁰

El panorama hasta aquí propuesto, que se detiene en las prácticas y objetos culturales vinculados de un modo específico al caso que nos ocupa, sugiere ciertos indicios de la intensa actividad y expectativas de entonces. De aquí que el interés no será focalizado de ahora en más exclusivamente sobre el producto tangible -el libro-, sino más bien en el conjunto de prácticas que lo muestran como un *acontecimiento* (cito nuevamente):

Acontecimiento -hay que entenderlo no como una decisión, un tratado, un reinado o una batalla, sino como una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y vuelto contra sus usuarios, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, y otra que entra, enmascarada-. Las fuerzas en juego en la historia no obedecen ni a una destinación ni a una mecánica, sino efectivamente al azar de la lucha.¹⁴¹

Así como Alicia juega al ajedrez a través del espejo protagonizando una metáfora en torno al rol del poder y la modificación de lo real, Alonso y Eudeba, cada uno desde sus campos de pertenencia, cómplices de las reglas a seguir, decidieron apostar en el juego abriendo una posibilidad de transformación de lo instituido.

Eudeba: una institución que trabaja desde el interior de la universidad, buscando ir más allá de él

“La cuestión es entender cómo la dinámica propia del desarrollo tecnológico remoldea la sociedad, coincide con movimientos sociales o los contradice.”

Néstor García Canclini¹⁴²

Nosotros empezamos a figurar en las publicaciones cuando se incluyeron también los nombres de los administrativos y los gráficos. Si figuramos, figuramos todos, decía Boris. No admitía que aparecieran solamente los llamados intelectuales (...)

¿Qué era eso de poner en un paquete en un quiosco cuatro clásicos argentinos que hasta el momento estaban en ediciones del siglo XIX y que eran casi inconseguibles?

Aníbal Ford¹⁴³

¹⁴⁰ Roger Chartier, “La quimera del origen...”, en: *Escribir las prácticas...*, op. cit., p. 22.

¹⁴¹ Ibídem, p. 21.

¹⁴² Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit., p. 287.

La designación de José Luis Romero como rector de la Universidad de Buenos Aires en el año 1955 avalado por un importante sector del estudiantado, marcó la política de esta institución educativa durante los diez años siguientes.

La mayoría de los estudiantes e intelectuales de la UBA, en vías de la modernización, se propusieron desplazar a los grupos clericales y nacionalistas de su casa de estudios. En tiempos del desarrollismo, la Universidad Nacional fue comprendida como sinónimo de avance científico, sin embargo, las prioridades respecto a qué tipo de conocimientos se impartirían con mayor inmediatez fue la primera arena del debate interno: por un lado las tradicionales ciencias básicas, que trabajaban según estándares internacionales o tecnología aplicada formando personal calificado, atentas a las necesidades inmediatas del sistema económico. Por el otro, las nuevas facultades que proponían carreras como biología, bioquímica, física, agronomía o computación, y también psicología y sociología, dos de las nacientes ciencias sociales apadrinadas en aquel momento por la escuela de Gino Germani.

Los sectores anti peronistas tuvieron a cargo la dirección de la casa de estudios más importante del país en un período que se definió, entre otras cosas, por el rigor científico y la adhesión al arte y al pensamiento vanguardista. Estos preceptos fueron “fácilmente integrables”¹⁴⁴ en numerosas ocasiones con las tesis de Germani, para quien las sociedades marchaban todas en un camino similar de lo tradicional a lo moderno, mientras que las ciencias sociales serían las encargadas de brindar el vocabulario propicio para indicar y evaluar ese trayecto hacia el progreso y el bienestar de las naciones.

El grupo de profesionales universitarios comenzaba poco a poco a ocupar otros sectores estratégicos en el campo de la cultura local y a trazar una serie de alianzas. Algunas de ellas -como la experiencia de unión entre el historiador Tulio Halperín Donghi y Torcuato el Instituto Di Tella, compiladores del volumen *Los fragmentos del poder*,¹⁴⁵ dedicado a la relación entre las ciencias sociales y la historia en el marco de la universidad y los institutos de investigación- nos señalan cierta fluidez en los vínculos entre la universidad y otras instituciones en el marco ideológico arriba referido.

Otras asociaciones entre agentes universitarios y organizaciones o apuestas externas a los claustros, se vincularon al conjunto de intelectuales progresistas de izquierda que -más allá de las numerosas diferencias entre ellos- no compartían del todo el modelo económico y social presentado por las teorías del desarrollismo, aunque sí consideraban a la cultura como un baluarte para la mejora y el fortalecimiento de la sociedad. Muchos de estos agentes fueron parte activa del proyecto de la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

¹⁴³ Aníbal Ford, “Eudeba, una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., pp. 243-247.

¹⁴⁴ José Luis Romero. *Breve historia...*, op. cit. p. 162.

¹⁴⁵ Para un análisis detallado sobre esta y otras alianzas similares, ver puntualmente el apartado “Historiadores, sociólogos, intelectuales”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., pp. 109-155.

En este marco la ansiada autonomía, noción abanderada de la ideología reformista universitaria, se plasmaba en la preocupación por fortalecer de modo efectivo los lazos hacia adentro de la institución. Dicho estado de situación se logró durante gran parte del período que nos ocupa, y fue lo que permitió realizar verdaderas gestiones de extensión entre las que cabe destacar el proyecto Eudeba, favorecido también por la fuerte demanda de material bibliográfico generada ante la emergencia de nuevas carreras y la evidente ebullición intelectual.

Hacia 1965 la serie de espacios que la Universidad fue ganando desde el tiempo posterior al primer gobierno peronista, no implicó una relación armónica con cada uno de los gobiernos de turno. Las numerosas manifestaciones provenientes desde diversos sectores interesados por transformaciones en la realidad política del país -principalmente las pujas protagonizadas por las nuevas organizaciones partidarias, sindicales y estudiantiles y el poder oficial-, tuvo también su lugar en los claustros. De allí que las imágenes de Alonso para *La Guerra al Malón*, e incluso la misma crónica de Manuel Prado no resulten para nada ajenas, aunque se refieran a primera vista a otro espacio y otro tiempo.

En 1958 surgió el conflicto con la gestión de Frondizi, quien dio igualdad de condiciones a las universidades privadas y a las públicas. Luego se sucedieron reclamos al gobierno por un mayor presupuesto, y otras situaciones que fueron definiendo a la Universidad como un polo crítico no sólo de la oficialidad, sino también de varias tendencias del pensamiento de entonces. En los comienzos el cuestionamiento era político pero no partidario, y la preocupación era lograr mantener -más allá de los avatares de la vida nacional- los valores sostenidos hasta el momento: por un lado, la fe en la ciencia, y luego la confianza en el progreso de la humanidad, ejemplificado en la amplia solidaridad despertada por lo sucedido en la Revolución Cubana.

En este sentido, y gracias a su autonomía, la Universidad se convirtió poco a poco en lo que algunos denominaron como “una isla democrática” formando parte de la estructura de un país que lo era cada vez menos. En su seno

Cambió el modelo pedagógico; se actualizaron los planes de estudio, se modificó la estructura de las cátedras, se introdujeron formas participativas de enseñanza con metodologías como talleres, seminarios, clases grupales, etc. En general, los cambios propiciaban relacionar a la Universidad con las condiciones reales del país, promover la interdisciplinariedad y mejorar el contacto entre alumnos, docentes y profesores titulares.¹⁴⁶

Pero el clima pujante en el terreno universitario, paulatinamente fue mostrando problemas vinculados a asuntos tanto internos como externos. Y en ambos aspectos, el tópico de la masividad resultó ser neurálgico. Luis Alberto Romero explica que

¹⁴⁶ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 135.

Viejas y nuevas expectativas confluían en este crecimiento: la tradicional búsqueda de prestigio anejo al título, el deseo de participar -a través de las nuevas carreras- en el proceso de modernización de la economía y de la ciencia, y luego, también, el deseo de incorporarse a uno de los foros intelectuales y políticos más activos. Pero la mecánica tradicional empezaba a revelar fallas: los egresados universitarios aumentaron mucho más rápidamente que los empleos -uno de los signos de la debilidad de la modernización anunciada- mientras que, progresivamente, se producía una pérdida de valor de los títulos (...) aquí empezaba a anunciarse uno de los focos de tensión de la nueva sociedad.¹⁴⁷

Por aquel entonces, una referencia ejemplar para los intelectuales y artistas locales seguía siendo Europa, donde la tendencia era constituir centros de estudios, organismos que adoptaron una serie de ideas claves: por un lado, la negativa a considerar a la sociedad como algo opaco e inabordable en clave científica; y por el otro, la noción de transdisciplina, junto a la consideración de las ciencias sociales como herramientas fundamentales para analizar de la realidad.

En este contexto surgieron grupos de intelectuales que buscaban poner a disposición del trabajo social sus investigaciones, con la idea rectora de introducir la agenda científica en la sociedad. Paralelamente, podríamos sostener que varios agentes de la Universidad vernácula, como los gestores de Eudeba, buscaron hacer un trabajo en la misma línea.

Entre otros, Pierre Bourdieu y Jean Paul Sartre, insertos en este clima de trabajo, entendían al pensamiento como una verdadera arma política. Estrategia que no dista mucho de uno de los valores que Carlos Alonso asignará al arte; y que los gestores de Eudeba otorgarán a la ciencia y la literatura.

Numerosos intelectuales y artistas de la década del 60 -como los dos europeos mencionados arriba- buscaron desempeñarse ocupando lugares estratégicos dentro de las academias, aunque tendiendo a situarse en una posición lateral a las cúpulas. Optaron por una forma de toma del poder desde los márgenes, que implicó una actitud crítica muy rigurosa en torno a la violencia simbólica instaurada por las estructuras de los centros de formación.

Por esto resulta propicio analizar el desafío de la Universidad de Buenos Aires junto a su casa editora como un proyecto que buscó establecer un cambio hacia adentro y hacia fuera de la institución respecto a su rol -y el de los intelectuales que la conformaban- entre las diversas actividades sociales.

Cabe pensar en aquello que Pierre Bourdieu, hablando de poder y capital simbólico, llamó *efecto de desconocimiento*: se refería al conjunto de prácticas que se dan al interior de un campo, legitimadoras de su forma de capital específico de manera arbitraria. De aquí que, este efecto de desconocimiento es la fuerza de inscripción de una forma de capital que

¹⁴⁷ Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 158.

implica negación, ocultamiento y dominación, fundamentalmente de lo social e histórico en el sentido de la particularidad.¹⁴⁸

La universidad, si consideramos su nombre en clave etimológica, sería una institución encargada de albergar en ella los saberes universales. Pero, como bien podemos comprobar en la mayoría de los casos históricos, los claustros se fueron convirtiendo de a poco, justamente, en claustros: en espacios restringidos y cerrados que perdieron de vista aquella noción de una efectiva apertura a la diversidad y complejidad del mundo.

La UBA no escapaba a este debate en los años 60, consiente del peligro de actuar desde el mencionado efecto de desconocimiento en relación a su forma de transmitir y legitimar saber, puertas adentro y puertas afuera. El proyecto Eudeba tuvo en este sentido, una visión de ida y vuelta: no sólo intentó llevar a la calle un cuerpo de conocimientos gestados en las aulas sino que, a partir de la selección de sus formatos y publicaciones, trató de instaurar modalidades de aparición y difusión que se alejaban de los intocables volúmenes de las ciencias. En esta línea, hizo entrar a la universidad una serie de lecturas menos escindidas de otras actividades sociales ajenas a los ámbitos específicamente académicos, revisando los intereses de los productores y también las lógicas de los campos puestos en juego. Todas estas, acciones que contribuyeron al cambio ubicando a los actores de cara a la dimensión histórica y particular de sus perfiles.

En vinculación con lo anterior, Aníbal Ford proporciona algunos datos que avalan el clima de innovación hacia dentro de la Universidad promovido también por Eudeba: el primero, es que el inicial comité editorial estuvo integrado por periodistas muy marcados por la cultura de la producción, quienes le imprimieron un ritmo casi vertiginoso, que sacudió el ambiente de la temporalidad académica, a veces tan detenida;¹⁴⁹ el segundo asunto es el de la publicación de las *Ediciones Previas*, una serie de textos que eran utilizados como material de estudio en las cátedras, cuyos autores -profesores en la UBA- consideraban sujetos a cambios y perfeccionamientos; el tercer dato es lo sucedido con la aparición de la serie *Siglo y Medio*, conformada por libros baratos que hasta el momento habían sido considerados bibliografía de especialistas, de difícil accesibilidad para los estudiantes.¹⁵⁰

¹⁴⁸ “El capital simbólico, es decir, capital -en la forma que sea- en la medida en que es representado, esto es, simbólicamente aprehendido, en una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimiento y desconocimiento (misrecognition), presupone la intervención del hábitus, entendido éste como una capacidad cognitiva socialmente constituida”. Pierre Bourdieu, “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social”, en: *Poder, Derecho y Clases Sociales*, op. cit., p. 136.

¹⁴⁹ Aníbal Ford, “Eudeba: una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 238.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 239.

En 1961, luego de la primera aparición en 1907, la segunda edición del texto de *La Guerra al Malón* formó parte de la serie *Siglo y Medio*, iniciada en 1960 con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Los primeros veinte títulos alcanzaron una tirada de 30 mil ejemplares cada uno. Estaban agrupados en cinco colecciones de cuatro títulos cada una (Aguatero, Vizcacha, Mangrullo, Aljibe y Candil) a las que se agregaron otras colecciones, que incluían grandes clásicos literarios argentinos, otros autores nacionales menos conocidos y obras agotadas desde mucho tiempo atrás. Amelia Aguado,

En la misma línea comenta Beatriz Sarlo que

A principios de los años 60, los estudiantes podían salir de la Facultad de Artes, cruzarse a la editorial Eudeba a comprar, a muy buen precio, los clásicos de la historia argentina, o hurgar en la librería francesa Galatea, donde siempre se podían encontrar las últimas revistas y publicaciones provenientes de París.¹⁵¹

Vemos nacer el 24 de junio de 1958 a la Editorial Universitaria de Buenos Aires, junto a un fuerte desarrollo de otros medios masivos de comunicación y a la pujante multitud de propuestas políticas que se daban en el seno de la casa de estudio y luego se debatían en la sociedad.

En aquel momento, para tener una somera noción sobre las políticas públicas, el rector Risieri Frondizi¹⁵²-filósofo hermano del entonces presidente Arturo Frondizi- tenía el ideal de “una universidad abierta al pueblo y al servicio del pueblo”. El empuje y convicción de sus palabras resultan consecuentes si pensamos en el momento histórico en que lograron efectivizarse: el período de proscripción del peronismo, bajo un ideal cuya bandera era eliminar las barreras que éste había colocado ante la difusión de determinados productos culturales.

Estando José Luis Romero como rector, se creó el Departamento de Extensión Universitaria pensado como un mecanismo de “devolución” a la sociedad, que costeara el servicio de la educación superior gratuita. Desde este organismo se promovieron múltiples proyectos: cursos, campañas de alfabetización, la apertura de Consultorios Externos de la Facultad de Odontología, la organización de asistencia psicológica en hospitales, el Centro de Desarrollo Integral en la Isla Maciel, el Departamento de Pedagogía Universitaria, los Departamentos de Graduados, etc. Con todos estos emprendimientos se procuraba la mejora del nivel de la enseñanza y la investigación, y estimular al mismo tiempo la inserción de la Universidad en el medio social.

El proyecto Eudeba se constituyó desde el naciente Departamento Editorial de la UBA, una de las decisiones más exitosas sumadas a la serie de acciones de extensión mencionadas en las líneas anteriores. El primer presidente de la editorial fue el ingeniero José Babini, y el doctor Guillermo Ahumada, vicepresidente. Como secretario estaba

“1956-1975. La consolidación del mercado interno”, en: José Luis de Diego (director). *Editores y políticas editoriales...*, op. cit., p. 149.

¹⁵¹ Beatriz Sarlo, entrevistada por: John King, “Argentina 1956-1976...”, en: *Arte de Argentina 1920-1994*, op. cit., p. 67.

¹⁵² Caben sumarse algunos datos que avalan el clima aquí descripto: la elección de Risieri Frondizi se efectuó tras la aprobación del nuevo Estatuto de la Universidad de Buenos Aires, incluyendo el gobierno tripartito, o sea la participación de los claustros docentes, estudiantes y graduados, y la periodicidad de las cátedras. Además, durante su gestión se aseguraron los mecanismos para un funcionamiento interno democrático de la Universidad. Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro, “Breve reseña...”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 36.

Humberto Ciancaglini; los vocales fueron José Romero, Telma Reca de Acosta, Alfredo Lanari e Ignacio Winizky; y en el puesto de síndico (por un año) Enrique Silberstein.

Arnaldo Orfila Reynal se encargó de organizar la empresa (hizo lo mismo con dos editoriales mexicanas de amplia resonancia entre los intelectuales: *Siglo XXI* y *Fondo de Cultura Económica*) y luego fue sucedido por Boris Spivakow -licenciado y profesor de matemáticas de la UBA- quien recreó los proyectos editoriales populares de los años 30 y 40.

Desde el punto de vista administrativo y económico, Eudeba se conformó como una sociedad de capital mixto, con un 90% de la Universidad y un 10% de capital privado, lo cual le daba cierta autonomía en sus decisiones. Ésta característica de su gestión se sostuvo hasta 1966. Luego del golpe de Estado se inició la segunda etapa de vida de la editorial, caracterizada por vaivenes en sus lineamientos políticos y situación económica.¹⁵³

Cuenta Aníbal Ford que el inicial equipo editorial que rodeó a Spivakow estuvo integrado por “periodistas de alta jerarquía intelectual. Los universitarios éramos pocos y muy jóvenes, como fue el caso de Susana Zanetti y el mío, o el de Beatriz Sarlo poco después. El grupo más numeroso venía del periodismo: Horacio Achaval, Gregorio Selser, el Negro Díaz.”¹⁵⁴

Por su parte, Leandro De Sagastizábal agrega: “La editorial pasó a ser el ámbito de encuentro de un conjunto de hombres preocupados por difundir la cultura. Traductores como Mirta Arlt o Néstor Míguens, directores y asesores de colecciones como Varsavsky, Pedro Orgambide, José Babini todo estaba reservado a especialistas.”¹⁵⁵

No puede extrañarnos entonces el hecho de que en comité editorial de Eudeba convergiera en un grupo de docentes de la Universidad de Buenos Aires quienes, en términos de Pierre Bourdieu, tenían presente que “...las necesidades culturales son producto de la educación...”¹⁵⁶

Jorge Rivera, sostiene que Eudeba

demostró en forma contundente la posibilidad de producir un libro de óptimo nivel gráfico y cultural a bajo precio, al mismo tiempo que probó, con su novedosa red de kioscos, la factibilidad de crear zonas de contacto y nuevos carriles de acceso más allá de la librería corriente o del quiosco convencional.¹⁵⁷

Y Aníbal Ford agrega

Al poner el libro en la calle se rompió lo que para muchas personas era tabú: entrar a una librería. Aquél que no entraba a una librería porque la consideraba un lugar casi sagrado, encontraba títulos importantes,

¹⁵³ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 137.

¹⁵⁴ Aníbal Ford, “Eudeba: una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 238.

¹⁵⁵ Leandro de Sagastizabal, *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu. *Creencia artística y bienes simbólicos*, op. cit., p. 229.

¹⁵⁷ Jorge Rivera B. *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 135.

pensados desde la cultura argentina, en un quiosquito instalado en la calle.

Eudeba, rompiendo el esquema clásico de distribución, provocó una crisis en el mercado del libro. Los libreros decían “si se distribuyen en la calle a precios tan bajos, no podemos competir.”¹⁵⁸

El potencial mercado de Eudeba estaba constituido por la clase media en ascenso, y dentro de ella, también por el nicho específico de la cada vez mayor población universitaria. La forma de ganarse esta clientela fue trazar una compleja y extensa red comercial que incluyó sitios claves en el territorio nacional, y también otros en determinados puntos del exterior del país.¹⁵⁹ A dicha estrategia se sumó, en los inicios de la empresa, una interesante apoyatura publicitaria avalada con la presencia de los autores en los puestos de venta y la aparición de comentarios bibliográficos en los diarios.¹⁶⁰

Eudeba nació como casa editorial ligada a la búsqueda de políticas nacionales de comunicación atenta a la necesidad de mirar de cerca la historia, en una línea crítica ante el orden informativo envasado internacional, editando textos planteados como posibilidades de demoler el discurso único y favoreciendo aperturas de sentido. Entre ellas, la de otorgar al arte un papel importante vinculado a su rol como liberador de las ataduras ancestrales que restringen el derecho humano a la cultura a un reducido sector de la ciudadanía. En términos de Leandro De Sagastizábal

En toda editorial se da una tensión entre la racionalidad económica y el reconocimiento del público, necesario para sostener su función cultural. En Eudeba predominaba el interés cultural, por lo cual se editaban libros cuya producción era cara, y se los vendía a precios accesibles. En efecto, esos libros tenían una dificultad por la cual ninguna otra editorial local se habría dedicado intensamente a ellos: sus características técnicas encarecían desde la traducción hasta la composición, la corrección, el material gráfico y fotográfico, etc.¹⁶¹

Retornemos al encuentro de Carlos Alonso con los libros y la casa editora de la Universidad de Buenos Aires. Para esto las herramientas metodológicas brindadas por la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (junto a un obligado abordaje histórico) resultan ser encuadres operativos. Las causas son múltiples: la primera de ellas, es que el conjunto de ilustraciones y el artista que estudiamos, inscriben su origen y existencia buscando ocupar

¹⁵⁸ Aníbal Ford, “Eudeba: una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 239.

¹⁵⁹ En el país: 830 distribuidoras y librerías, 40 stands instalados en las facultades de Capital e interior, 41 kioscos (Capital, Gran Buenos Aires e interior), 7 kioscos en hospitales, 65 concesionarios en todo el país, 40 vendedores a crédito, 35 comisionistas, 103 puestos de diarios y revistas, 2 librerías propias. En el exterior: 1 sucursal en Chile, 419 distribuidoras y librerías que cubrían América Latina, España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón e Israel. Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., pp. 146-147.

¹⁶⁰ Ibídem, p.148.

¹⁶¹ Ibídem, p. 139

deliberadamente posiciones relativas en sendos campos (editorial¹⁶² y artístico respectivamente). Es justamente esta situación la que otorga a las imágenes para *La Guerra al Malón* poderes específicos y condiciones de persistencia particulares, aun entre las preocupaciones estéticas e intelectuales contemporáneas.

Además, la óptica de Bourdieu contribuye a reafirmar hasta qué punto la figura de Carlos Alonso como ilustrador es una clara consecuencia de las decisiones que éste fue tomando como agente activo en el campo artístico local. De allí que resulte más rico comprender las obras en el marco del proyecto creador que asumen los artistas, y también las comunidades de las que forman parte.

Hemos comentado cómo en la década del 60 muchos intelectuales y artistas se movían en circuitos históricamente legitimados pero también hacían otras apuestas por fuera de los ámbitos tradicionales. El problema de la relación entre las artes visuales y los espacios de su reconocimiento y legitimación institucional por parte del Estado, era diferente al de otros campos como el de la literatura. Sin embargo observaremos a Eudeba y a Alonso compartir y dar cuerpo a sus expectativas en un proyecto común dentro del marco de la estructura oficial.

Es aquí pertinente destacar la figura de “el Negro” Oscar Díaz, director de arte de Eudeba e inventor de su logotipo. Un profesional solvente y experimentado en el ámbito editorial (había trabajado antes del nacimiento de Eudeba con Boris Spivacow en editorial Abril) responsable de convocar a varios artistas reconocidos en el medio para ilustrar ejemplares de diversas series, entre la que se destaca la ya evocada *Siglo y Medio*. Entre los pintores -además de Alonso- figuraron Soldi, Basaldúa, Policastro, Urruchúa, Castagnino, etc.¹⁶³

El perfil de los editores de entonces se superponía en muchas ocasiones con la figura del artista y/o del intelectual, y encuentra sus ecos en los albores de la industria editorial local allá por 1900, época de la primera edición de *La Guerra al Malón*. Esta política de intersecciones entre los campos y de voluntades aunadas para abrir sus ámbitos de acción puede compararse -como se analizará en detalle más adelante- con las decisiones de Carlos Alonso respecto al destino final del conjunto de imágenes originales para *La Guerra al Malón*.

La colección *Arte para todos / Libros de América* en la que se incluyó *La Guerra al Malón*, se inició en 1962 con la célebre edición del *Martín Fierro* ilustrada por Carlos

¹⁶² Cabe aquí citar la apuesta de la fundación de la editorial *Liber* por parte de Bourdieu, como un ejemplo vinculable en cierto punto al de Eudeba. El filósofo y su equipo se dedicaron a publicar estudios de intervención sociológica exclusivamente y, sin entrar en los circuitos editoriales clásicos, lograron ser masivos por fuera de ellos. Además, en consonancia con lo antedicho, la mirada local hacia el perfil académico francés de aquellos años fue un hecho. Aníbal Ford recuerda el caso de muchos de los cuadernos inspirados en la *Presse Universitarie* de Francia, uno de los numerosos experimentos de Eudeba a partir del ejemplo de las colecciones extranjeras. Aníbal Ford, “Eudeba, una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 240.

¹⁶³ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 144.

Castagnino, batiendo récord en ventas. Sus 170.000 ejemplares colocados en el mercado fueron la fuente de financiamiento para ediciones de salida más lenta, otros textos de literatura nacional también acompañados de imágenes realizadas por artistas argentinos, y ediciones de bolsillo de autores clásicos. Siempre teniendo como común denominador los precios razonables y una inteligente red de distribución. Comenta Leandro De Sagastizábal: “Los precios de los libros eran muy accesibles. Algunos costaban menos que un kilo de pan, que un atado de cigarrillos, que una botella de vino común”, como se enorgullecían en señalar públicamente quienes allí habían trabajado.”¹⁶⁴

Cabe aquí hacer una alusión particular que contribuye a la comprensión del posicionamiento estético y político de Carlos Alonso: el artista comenzó en 1966 (un año después de la publicación de *La Guerra al Malón*) una serie de imágenes revisando la pintura *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova.¹⁶⁵ En una de las obras aquí evocadas, *Con pan y con trabajo* (acrílico datado en 1968) la familia trabajadora domina la escena de colores vibrantes y alegres. Los tres personajes se ubican en torno a una mesa en la que aparece plasmada una simbólica naturaleza muerta conformada por una botella, una manzana, una taza y una herramienta de trabajo. La mujer sostiene al niño en su regazo y el hombre nos mira... con un libro de poemas entre sus manos.

Es evidente que bajo el citado título *Arte para todos / Libros de América* hay una apuesta que sitúa política y geográficamente las ambiciones de los editores y el artista en franca divergencia con las posturas internacionalistas y panamericanistas: Alonso y los editores lejos estuvieron de asociar la imagen del pujante, nuevo y prestigioso arte argentino al proyecto de una Latinoamérica unida y controlada por actores externos gracias a su reconocimiento en el ámbito del arte y la literatura extranjeros.

El proyecto que nos ocupa tuvo una concepción que buscó problematizar asuntos más cercanos a la realidad local tales como las históricas tensiones entre civilización y barbarie, entre el interior y la metrópoli, la latente posibilidad de generar un ámbito cultural argentino de sostenido carácter democrático, etc.¹⁶⁶

Su costado telúrico del podría haberse pensado como un exótico toque para llamar la atención de la mirada internacional (los ejemplares de Eudeba se distribuyeron en distintos puntos del sur del continente)¹⁶⁷ pero recuérdese que el reconocimiento del tono local de los temas abordados, tampoco era lo que más se buscaba exponer en la vidriera del naciente arte moderno argentino representada principalmente por la figura de Romero

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 153. El autor extrae estos datos de Buenos Aires, *La Nación*, agosto 4 de 1966.

¹⁶⁵ Este asunto es analizado por Laura Malosetti Costa en su artículo, “Artes de excluir, artes de incluir”, en: Buenos Aires, *TodaVía*, nº 13, abril de 2006.

¹⁶⁶ Aníbal Ford recuerda: “Se molestaron sectores que con la difusión del conocimiento pierden poder sacerdotal”. Aníbal Ford, “Eudeba: una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, *op. cit.*, p. 243.

¹⁶⁷ “Eudeba (...) no era una editorial pensada a lo porteño, a lo centralista. Recuperó muchos clásicos de la literatura del interior argentino, y editó una colección sobre América Latina (...) Una de las ideas de Eudeba fue poner en movimiento todo un fondo cultural argentino y facilitar su llegada a los lectores.” *Ibíd.*, p. 241.

Brest y el grupo de gestores surgido en torno al Di Tella. Parecía admitirse cierto telurismo, pero siempre que éste implicara una forma nueva de mirar la iconografía ya existente, vinculada a los recursos espectaculares de lo que por entonces aún era dimensionado como vanguardista, fundamentalmente aquellos que lograban cierto extrañamiento en el público formado en los parámetros tradicionales de las Bellas Artes; y también los que eran producidos haciendo uso de las novedosas tecnologías, vinculadas en varios casos a los medios masivos de comunicación.

Para los mentores del proyecto *La Guerra al Malón*, el ejemplar evocaba el carácter vigente, urgente y real de una serie de conflictos no resueltos. Dicho argumento se contraponía definitivamente a los valores del intelecto y la imaginación aislados de cualquier connotación vernácula promocionados desde los circuitos internacionalistas. En la interpretación de sus propósitos resuenan las palabras de García Canclini “El desafío es más bien revitalizar el Estado como representante del interés público, como árbitro o garante de que las necesidades colectivas de información, recreación e innovación no sean subordinadas siempre a la rentabilidad comercial.”¹⁶⁸

El hecho de que editores y artista insistiesen en la localización del conflicto con su propuesta constituye una decisión legible en clave política, tan densa como las legitimaciones oficiales de otro tipo de manifestaciones estéticas de entonces. Un ejemplo en esta última línea de pensamiento es el caso de la Nueva Figuración. Recordemos que en 1965 -año de la edición del ejemplar de Eudeba-, se señaló el apogeo histórico de este grupo en nuestro país. Se trataba de los artistas Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge De la Vega quienes, intentando eludir cargas regresivas, reproductivas y miméticas, pretendieron generar una mezcla que buscó dar cuenta de nuevas formas y contenidos. El colectivo siguió teniendo como referente la pintura europea al realizar cierta traducción del lenguaje informalista, incorporando la libertad de la figura, el color, la palabra. En este sentido no es un dato menor el reconocimiento institucional que tuvieron a nivel local, sin lugar a dudas ligado a sus resultados plásticos, apropiados para representar la joven producción vernácula contemporánea al mundo.¹⁶⁹

En este panorama cultural es interesante comprobar que Eudeba no se posicionó en la vereda de enfrente ante un discurso previamente enmarcado como dominante y oficial, a la manera de los abanderados de la corriente de la comunicación alternativa en los posteriores años 70, reduciéndose a un planteo binario sin fisuras aparentes. La universidad, como usina de pensamiento, quizás permitiera no sólo aplicar modelos críticos a los discursos frecuentes en el marco previsto por las políticas desarrollistas e internacionalistas vigentes. La posibilidad de debate podría darse incluso puertas adentro,

¹⁶⁸ Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit., p. 190.

¹⁶⁹ Sobre el papel de la Nueva Figuración en este contexto: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 172-173; 189 y ss.

respecto a aquellos argumentos leídos como alternativos contruidos desde el mito de la exterioridad del sistema.¹⁷⁰

Emergen dos cuestiones que ilustran el complejo clima de tensiones y compromisos asumidos ante la posible transformación de la realidad institucional: por un lado, el lema común entre los grupos de profesores y estudiantes que hacia 1958 -y con presencia bastante constante hasta 1966- condujeron la UBA: “La universidad somos nosotros,”¹⁷¹ una frase en la que se explicitaba una postura existencial y constructiva asumida en la actividad efectuada desde los claustros.

En segundo término, cabe recordar la tenaz persistencia de los profesionales altamente especializados empleados en Eudeba quienes, a pesar de los bajos sueldos percibidos, se mantuvieron fieles al proyecto del que sin lugar a dudas se consideraban miembros responsables: “todos reconocían y compartían la (...) prioridad a la producción de nuevos títulos. Les constaba que todo de ese dinero se destinaba exclusivamente a editar, siempre, un libro más.”¹⁷²

Al evocar a determinados narradores, la casa editora buscaba establecer nuevos contratos de lectura. Además, esta actitud también estaba direccionada hacia la imagen que Eudeba tenía de sí misma: el proyecto editorial en que se enmarcaba la publicación que nos preocupa, intentaba modelar el tradicional perfil intelectual y académico que había ligado desde su origen a Eudeba con la Universidad de Buenos Aires, sus estudiantes, docentes e investigadores.

Para la empresa, rememorar a Manuel Prado, un personaje que no proviene específicamente del campo literario, y convocar a Carlos Alonso para dar una cara visible a la historia narrada, acarreaba otra lectura vinculable, por un lado, a la tradición de la izquierda como representante de los sectores excluidos, manejando una política cultural cuyos pilares de codificación y difusión fueron los libros, revistas y panfletos; y, por el otro, a un pensamiento que fue reconociendo la existencia de una *esfera pública plebeya*,¹⁷³ informal, organizada por comunicaciones orales y visuales, más que escritas, cuyo potencial emancipador y presuposiciones sociales habían sido suspendidos entre nosotros y rescatados por entonces desde las voces de Antonio Gramsci, Raymond Williams y Richard Hoggart.

La principal innovación de la casa editora consistió en la forma de venta de sus ejemplares. Los quioscos se situaban en lugares estratégicos en la trama urbana: las bocas de subtes, estaciones de trenes y universidades principales del país ofrecían a sus puertas los libros de Eudeba.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Tomo estas ideas de los apuntes personales al valioso aporte realizado por el Prof. Daniel Prieto Castillo en su Seminario de “Arte y Comunicación I”, dictado en el marco de la 3ª Cohorte de la Maestría en Arte Latinoamericano, durante el mes de septiembre de 2007.

¹⁷¹ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷² *Ibidem*, p. 144.

¹⁷³ Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁴ Esta práctica editorial, al igual que la decisión estética de Alonso, pueden definirse claramente, en términos de Pierre Bourdieu, como *estrategias*, vale decir, como un conjunto

Observamos entonces el perfil de Carlos Alonso, y comprobamos cómo la posibilidad de ser permeable a las históricas reglas del campo del arte en diálogo con otros sectores de la cultura, se produce justamente desde el afianzamiento y reconocimiento de los *habitus* del propio campo.¹⁷⁵ La apertura a lo que sucede fuera, se hace en una búsqueda permanente por situarse en la frontera del campo de máxima pertenencia y posee, en el caso de Alonso, dos finalidades específicas: la primera vinculada a la constante investigación plástica, al trabajo del taller; y la segunda, a la posibilidad de realización de un arte cuyo alcance vaya más allá de los límites asignados por las modas y discursos dominantes.

Hacia 1960, políticos, artistas e intelectuales comenzaban a auto comprenderse como sujetos que podían encontrarse y enriquecerse en el momento histórico que compartían. Puntualmente, Carlos Alonso y Eudeba analizaban agudamente qué sucedía con el capital cultural en los ámbitos universitario, editorial y artístico argentinos y también fuera de ellos. De aquí que, desde adentro de sus campos de máxima pertenencia, a conciencia de sus posiciones relativas, intentaban cambiar ciertas prácticas, alcances y límites.

Al hablar de los inicios de su carrera el artista mencionó en múltiples ocasiones su paso por la academia en Mendoza, y el fuerte vínculo que más tarde lo unió a Lino Enea Spilimbergo, sin renegar de la violencia simbólica que ambas instituciones ejercieron sobre su persona. Entrevistado al respecto, el pintor dijo de su maestro:

Era un hombre muy poco común. Poseía un sentido del humor particular e ideas novedosas sobre todo.

Alguna vez él dijo que usted fue su mejor alumno...

- Nunca me lo hizo sentir. Era muy parco y severo. Cuando lo conocí yo no era un principiante. Tenía una personalidad formada y necesitaba neutralizar cierta influencia terrible que tenía Spilimbergo. No muchos se salvaron de convertirse en pequeños "spilimberguitos".¹⁷⁶

Además, tanto Carlos Alonso como su maestro, reconocerán al campo del arte como un escenario en el que se manifiesta la complicidad generada por sus antagonistas, como participantes de un juego que buscan reproducir.¹⁷⁷

de "líneas de acción objetivamente orientadas que los agentes sociales construyen sin cesar en la práctica y que se definen en el encuentro entre el *habitus* y una coyuntura particular del campo." Pierre Bourdieu; Loïc Wacquant. *Respuestas...*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁵ Valen aquí una vez más las palabras de Bourdieu: "Los estoicos solían decir que lo que depende de nosotros no es el primer movimiento, sino solamente el segundo. Resulta difícil poder controlar la inclinación inicial al *habitus*, pero el análisis reflexivo que nos enseña que nosotros mismos le damos a la situación parte del poder que ella tienen sobre nosotros, nos permite luchar por modificar nuestra percepción de la situación y, con ello, nuestra reacción". *Ibidem*, p. 94.

¹⁷⁶ Carlos Alonso entrevistado por Marta Platia, "Retrato de un pintor en la cumbre", Buenos Aires, *Viva*, agosto 1995.

¹⁷⁷ Cabe aquí una anécdota que define la actitud de Spilimbergo: "Se cuenta que a principios de los 60, un senador le pidió a Jacobo Feldman, el dueño de la más importante galería de arte de Córdoba, que lo convenciera para venderle un cuadro que siempre le

De aquí que la elección por ilustrar *La Guerra al Malón*, también pueda pensarse a la manera de un manifiesto estético. La crónica testimonia una batalla similar a la que se define en el campo del arte de los años 60. En ella, si bien las fuerzas del Estado resultarán vencedoras, lo que se narra puntualmente es el intercambio entre indios y milicos, evidenciando ciertas negociaciones y redistribuciones del poder que van más allá de lo establecido.

Resuenan las palabras de Bourdieu “Se comprende que un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia, apela a una demanda histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la “realidad” representada o designada sino al universo de obras de arte del pasado y del presente”.¹⁷⁸ El filósofo deja entrever esta posible función de un arte que sale de sí para hablar de algo que vaya más allá que su presente, intentando superar las discusiones hacia dentro de la institución tradicional.

“Toda forma precisa es el asesinato de otras versiones”:¹⁷⁹ algunos apuntes sobre la edición y el formato del ejemplar

“Eudeba nació en un país que creyó en la posibilidad de cambiarse a sí mismo. Años después mantiene viva su apuesta.”

Sitio institucional www.eudeba.com.ar (2008)

Es la propia materialidad del soporte impreso, la relación que se pudo establecer físicamente con él, la principal motivadora del presente despliegue conceptual. Interrogar de un modo lo más directo posible su apariencia visual y táctil constituye una experiencia que proporciona cierta cantidad de información fundamental a los fines expuestos. En el fondo de este planteo aparecen dos referentes teóricos:

En primer de Georges Didi-Huberman, quien se pregunta: “¿Cuáles son las condiciones de emergencia del objeto histórico? (...) ¿Cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conyuga sobre tantos planos?”¹⁸⁰ Asuntos que, *ante* el libro plantean la urgencia de volver a él, a la temporalidad que sus formas sugieren, tratando de replicar la actitud que el pensador tuvo con la *Santa Conversación* de Fra

había negado por una razón escueta y contundente: “Porque no”. Feldman visitó durante meses al pintor atrincherado. Cada vez que don Jacobo tocaba la puerta, Spilimbergo entreabría y sacaba su mano moviendo el índice de izquierda a derecha. Después de años, dio el brazo a torcer y cuando todos estaban a punto de brindar por la operación efectuada, Spilimbergo le preguntó al político: “¿Usted sabe, señor, porqué le vendí ese cuadro?”. “No”, le contestó el hombre. “Porque es uno de los peores que pinté en toda mi vida”, descerrajó el maestro con cara de yo no fui”. *Ibidem*.

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu. *Creencia artística y bienes simbólicos*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁷⁹ Carl Einstein, “L'enfance néolithique”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 479 (*Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 55; citado por: Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

Angélico.¹⁸¹ En sus palabras: “Estamos ante el muro como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.”¹⁸²

La segunda referencia es la de Walter Benjamin, quien prestó atención al despojo, lo no observado, lo minúsculo no solo entre los objetos, sino fundamentalmente entre nuestras actitudes y disposiciones frente a ellos. Esto le permitió concluir con la idea de que “...el hojeador trabaja en el remontaje visual de las cosas...”.¹⁸³ ¿Qué frase más cercana a la experiencia de ingreso a un libro? ¿Qué afirmación más propicia para alguien que, con especial interés en las imágenes, aborda un ejemplar ilustrado con la extraña sensación de que no podrá salir de él?

En este apartado se analizará el objeto libro en sus dimensiones visuales y objetuales para también revisar algunos aspectos del fenómeno editorial que representa, a la luz de ciertos conceptos sobre el diseño como actividad proyectual, fundamentalmente los sostenidos por Gui Bonsiepe en torno a la comprensión de dicha disciplina como una operación de cultura.¹⁸⁴

Los criterios tenidos en cuenta al gestar la edición de un ejemplar están fuertemente ligados al tipo de publicación que se busca realizar: “El concepto editorial responde a quienes forman un equipo, garantizando la articulación entre lectores y contenidos. La edición asienta el pensamiento previo en la generación de publicaciones a partir de una estructura básica que se define sobre un pensamiento estratégico.”¹⁸⁵

En este sentido, el caso puntual de Eudeba merece un tratamiento particular. En palabras de Aníbal Ford:

es muy importante destacar que las ideas innovadoras (...) no surgieron de un estudio previo de mercado. El proceso era inverso. Proponíamos ideas a sabiendas de que podían salir bien o mal. No averiguábamos primero qué gustaba o no. No hubiese sido posible analizar el mercado, porque el mercado no conocía los materiales que Eudeba proponía editar.¹⁸⁶

¹⁸¹ El autor reflexiona a partir de esta imagen -realizada en 1440 en el Convento de San Marco, Florencia- en la apertura del texto aquí citado.

¹⁸² Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, op. cit., p. 19.

¹⁸³ Ibídem, p. 182. Didi-Huberman escribe teniendo como referencia el texto de Walter Benjamin, “Du nouveau sur les fleurs” (1928), trad. C. Jouanlanne, *Sur l’art et la photographie*, París, Carré, 1997, pp. 69-73.

¹⁸⁴ Gui Bonsiepe es un diseñador industrial alemán vinculado generacionalmente al surgimiento del diseño en nuestro país. Alumno y docente de la HfG de Ulm, conoce allí a Tomás Maldonado, quien le insiste en visitar la Argentina en el año 1964. Por entonces dictará una serie de conferencias en el CIDI y, hacia 1966, las Naciones Unidas lo contrataron y volvió a trabajar en dicha institución. En nuestros días y en los países latinoamericanos, quizás sea el más citado a la hora de sumar una reflexión teórica sobre el diseño ya que, desde la década del 60 su relación con lo que sucede con y en el diseño de la periferia es una de sus principales preocupaciones (datos extraídos de: Gui Bonsiepe entrevistado por Luján Cambariere, “Una charla de diseño”, Buenos Aires, *Página / 12*, noviembre 12 de 2005).

¹⁸⁵ Marta Almeida, “La eficacia editorial”, Buenos Aires, *TipoGráfica*, abril de 2000, p. 11.

¹⁸⁶ Aníbal Ford, “Eudeba, una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit., p. 244.

Como se anticipó, Eudeba había iniciado en 1962 la colección *Arte para Todos / Libros de América*. El título *La Guerra al Malón* forma parte de dicho conjunto publicándose en julio de 1965 con 35 mil ejemplares para vender en los quioscos. El detalle de esta edición fue el siguiente:

- 100 ejemplares para bibliófilos en papel Witcel Ledger de 152 gr. y tapas de cartulina Witcel de 230 gr., en estuche forrado en tela, numerados a mano, firmados por Carlos Alonso y con una litografía en papel Fabriano de 170 gr. original del ilustrador, dibujada directamente sobre la piedra. De estos 100 ejemplares, los numerados del 1 al 20, tienen la litografía impresa en dos colores;
- 600 ejemplares en papel Witcel registro exacto de 142 gr., encuadernados en tela, con sobrecubierta encuadernada en papel Celulote ilustración de 130 gr.;
- 1500 ejemplares en papel Offset de 142 gr. Encuadernados en Cartoné con lomo de tela;
- 35.000 ejemplares en una presentación más económica, detallada a continuación.

Refiriéndose al ámbito de publicación de revistas, comenta Marta Almeida:

la estrategia editorial garantiza una respuesta formal coherente para cada uno de sus lectores (...) Realizar un conjunto de acciones intencionadas significa en todos los casos desarrollar una estrategia (...) La utilidad de un pensamiento estratégico está en la eficacia que éste pueda tener y no en su mero aspecto formal.¹⁸⁷

Palabras pertinentes para abordar nuestro objeto de estudio y realizar una aclaración: el presente apartado persigue causas que no pretenden comprender *La Guerra al Malón* desde una óptica limitada a las relaciones lineales entre forma y función, sino más bien pensar su emergencia material en toda la densidad histórica que ella conlleva. Cave entonces atender al clima de producción de Eudeba que entre 1960 y 1965 fue muy rico y activo. Protagonista de aquellos días, Aníbal Ford afirma que

se experimentaba y se publicaban ediciones (...) a una velocidad de producción semejante a las editoriales masivas (...) hubo un alto nivel de invención gráfica y de aprovechamiento máximo de recursos, todo puesto al servicio de la amplitud temática y de (...) modalidades (...) Boris (Spivacow) vivía obsesionado por abaratar los costos de los

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 11-17.

libros. Siempre trataba de aprovechar todo el pliego de papel al milímetro.¹⁸⁸

Estas frases resultan ser un aporte de interés para comprender la dimensión material de la apuesta de *La Guerra al Malón*. A ellas es propicio sumar el panorama en lo pertinente al aspecto comercial, técnico y de ejecución, que en el caso de la diversificada y amplia oferta de Eudeba, solo puede comprenderse a la luz del siguiente panorama descripto por Leandro De Sagastizábal:

Eudeba no tenía talleres propios, pero entregaba una importantísima parte del trabajo total a unas treinta imprentas que reunían más de mil obreros gráficos, siete talleres de encuadernación, doce talleres de fotograbado y seis de linotipias. Proveía a las imprentas de su propio papel, que compraba directamente en fábricas nacionales y extranjeras, operación que redundaba en más de un 20 por ciento de ganancia. La magnitud de trabajo que Eudeba proporcionaba a las imprentas hacía que negociara precios y condiciones muy ventajosas. Cuando la tirada superaba los 10.000 ejemplares (lo que ocurría a menudo), Eudeba facilitaba a los impresores su propio plomo para realizar el trabajo.¹⁸⁹

Dentro de la tirada total de 37.000 ejemplares de *La Guerra al Malón* editados en 1965, esta tesis focaliza en uno de los 35.000 que Eudeba lanzó con una presentación más económica, impresos en papel Offset de 112 gr., encuadernados en rústica con tapas del mismo papel, pero de 190 gr. Si analizamos las cualidades formales del objeto en cuestión, sus dimensiones generales son: 28 cm. x 41 cm. Es grande pero flaco para asociarlo a un libro tradicional; y resulta algo más llamativo que una revista semanal o mensual de venta en la calle (tratemos de ubicarnos en las publicaciones de ese momento).

Respetando constantes de formato de texto, cuerpo tipográfico (*Vinne* tamaño 12) interlineados, marcos, etc. con otros títulos de la colección a la que pertenece, de aquí que algunos criterios estéticos están más vinculados a una decisión general, que a las particularidades del caso. Eudeba ya tenía experiencia al momento de trabajar con las políticas de familia o colección en sus ejemplares, por ello aquí encontramos similitudes y rasgos sistémicos, tendientes al reconocimiento de dicho conjunto, y también de la empresa que lo edita. Al respecto De Sagastizábal comenta:

Las colecciones tienen un doble objetivo: por un lado constituirse en una propuesta orgánica sobre determinados temas (...); por otro lado, generar un mercado que se continúe y que incluso facilite cierta previsibilidad en cuanto a la cantidad de ejemplares a editar, precios que el mercado acepta, etc. (...) la creación de colecciones también está vinculada con la idea prioritaria de realizar una misión cultural y "organizar el saber" y revela un proyecto pensado para el largo plazo, condición indispensable en toda la planificación editorial que pretenda rentabilidad."¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ibidem, pp. 238-244.

¹⁸⁹ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 155.

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 162-163.

La Guerra al Malón puede pensarse entonces como un fascículo de colección ya que tiene lomo para permitir su visualización en una biblioteca; pero al mismo tiempo, se lo puede manipular como a ciertas revistas grandes. Las páginas amplias permiten una relación amigable con las reproducciones que albergan, a lo que contribuye también el tratamiento del cuerpo del texto en tres columnas, intercalado con las reproducciones que (en casi en todas las páginas) amenizan el ritmo de la lectura proponiendo una detención.

Además, un ejemplar grande denota importancia, como sucede por ejemplo con el diario *La Nación* -de formato *sábana*-. Sus editores se apoyan en esa virtud, aunque resulte muy incómodo leerlo a las personas que no pueden hacerlo en un espacio medianamente dispuesto a tal despliegue.¹⁹¹

La tapa y la contratapa comprendidas como cubierta del ejemplar, reproducen una de las imágenes de Alonso que, por sus características de pregnancia y legibilidad (fondo rojo, figuras y tipografía de gran impacto blanca y negra) se destaca en el conjunto general de ilustraciones adaptándose para tal finalidad (Imágenes 8 y 9). Si imaginamos al libro formando parte de un puesto callejero, en el conjunto de la oferta del local, resulta fácilmente reconocible. Al respecto comenta Marta Almeida “La fuerte dependencia de las publicaciones respecto del contexto donde se ubica su destinatario da origen a diversas ediciones elitistas, o de poca masividad.”¹⁹² Comprobamos que la estrategia de Eudeba contempla cuestiones como la aquí descrita. La lectura de la imagen de cubierta, trabajada al corte en todo el perímetro de las tapas y el lomo, propone al usuario -encuentre como encuentre el libro- darlo vuelta o, en su defecto, desplegar al revés o en negativo ambas tapas para poder contemplar en su totalidad la imagen que se sustenta en ellas: un malón, pero de soldados.

El motivo, el tratamiento y el color de esta cubierta remiten a la histórica gráfica de la propaganda política, y también a ejemplos de señalética urbana. Si bien no nos detendremos aquí en el análisis semiótico detallado, es propicio destacar dos cuestiones que se vinculan a la ideología del presente proyecto editorial: por un lado, recordar que “El uso del rojo y el negro, matizados por el blanco, resulta ideal para transmitir mensajes de bien público (no publicitarios)”¹⁹³, asunto que retomaremos al explicitar la política de Eudeba, tendiente a ocupar un nuevo sitio en el espacio público; y, en segundo término, pensar la elección de “el negro, el blanco y el rojo por la frecuencia de aparición, la cantidad de usos y lo nutrido -e incluso aparentemente paradójico o contradictorio- de sus interpretaciones socioculturales”, contemplando además que “En los cuentos tradicionales

¹⁹¹ Aquí es interesante pensar el libro con intenciones de alcance popular de Eudeba, cruzando sus códigos con otro producto nacido en el seno de un proyecto de orden elitista como el de *La Nación*. Al mismo tiempo que el formato grande, puede ser más tentador a la percepción infantil que puede captarlo como libro-objeto-grande-e-importante.

¹⁹² Marta Almeida, “La eficacia editorial”, Buenos Aires, *TipoGráfica*, op. cit., p. 11.

¹⁹³ José Luis Caivano y Mabel López, “Retórica del negro, blanco y rojo”, Buenos Aires, *TipoGráfica*, 2004/05, p. 27.

se usa la oposición negro-blanco para representar la antítesis entre el bien y el mal.”¹⁹⁴

Como veremos en el capítulo siguiente, el relato de Manuel Prado cuenta la historia de un malón que se da vuelta, o sea describe un hecho de extrema agresividad adjudicado tradicionalmente a la indiada, pero que aparece encarnado en los milicos, lo que nos remite inmediatamente al lugar de la violencia en la sociedad.

Es llamativo observar cómo todo el material impreso dentro del ejemplar (la mancha gris más las ilustraciones) conforma una caja que mantiene como constante una ubicación hacia arriba (Imagen 12). Vale decir que, en todas las páginas al pié, queda un cuarto de la hoja en blanco solamente activado por la numeración pertinente, siempre al ángulo inferior derecho (de estar los números centrados o en el margen izquierdo, se provocaría cierta tensión visual, además de requerirse una mayor apertura del libro para verlos). Posiblemente esto tenga que ver con los códigos de lectura que poseemos. Una página se lee recorriendo una Z comenzando desde arriba, para terminar en el número de paginado. Además, pensado en términos gestálticos, el vacío inferior quita peso al texto que puede no resultar de fácil lectura para un novato. Sumadas al formato rectangular vertical, estas decisiones de diseño ofrecen un descanso al lector, otorgando un marco suficiente para procesar la información de forma más amena.

En cuanto al conjunto de ilustraciones que alberga el libro, la presencia de las mismas es analizada a lo largo de todo este trabajo, aunque es lícito destacar en esta instancia que lo que ellas representan, si bien dialoga fuertemente con los planteos de la por entonces denominada pintura abstracta, y también con el expresionismo de vanguardia,¹⁹⁵ es de fácil lectura y reconocimiento. En general, ninguna de las imágenes aparece al corte dentro del ejemplar, aunque sí ocupando importantes porcentajes del espacio de visualización del contenido. Se utilizaron cuatro colores para la reproducción de las mismas, y la definición final (conociendo la calidad de los originales) resulta decente aunque no óptima si la pensamos bajo la óptica de las tecnologías actuales de impresión. De todas maneras, en el caso que nos ocupa, el factor económico y el tipo de pasta del papel pueden también haber tenido que ver en el resultado obtenido. Cuenta Aníbal Ford: “Siempre había un trabajo muy exhaustivo desde el punto de vista técnico. En ese momento se usaba la linotipia,¹⁹⁶ no era la cultura gráfica de hoy”.¹⁹⁷

Respecto al texto central reproducido aquí (pasamos por alto las leyendas que nos ubican respecto a la casa editora, las cualidades de la tirada, etc.). Resulta interesante detenerse en ciertos aspectos del género seleccionado: la crónica de guerra con tintes biográficos puede atrapar los intereses de diversos tipos de lectores, cuestión que resulta coherente con la política de Eudeba tendiente a ampliar su público. La división en capítulos

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 22-24.

¹⁹⁵ Estas vinculaciones son ampliadas en el último capítulo.

¹⁹⁶ La linotipia es la técnica de composición gráfica realizada con una máquina provista de matrices que funde los caracteres por líneas completas, formando cada una un solo bloque.

¹⁹⁷ Aníbal Ford, “Eudeba: una revolución editorial”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible... op. cit.*, p. 244.

(25 en total), junto a la ya mencionada forma de intercalar las imágenes, contribuye a dinamizar su contenido que, por momentos, se torna repetitivo y previsible.

Los perfiles del objeto libro y la distribución del cuerpo de texto en tres columnas, semejantes a la presentación de un diario, pueden resultar familiares ante el hecho de encontrarnos con la publicación de una crónica, vale decir un relato que, tiempo mediante, narra algo que efectivamente sucedió y que propone ser leído a la manera de un periódico, apelando a una costumbre que muchas personas tienen, incluso aquellas que no se acercan con asiduidad a este tipo de literatura. Otra manera de pensar el asunto es remitirnos a la austeridad de la presentación, a la cadencia de los capítulos que se suceden, como los acontecimientos en la campaña, uno tras otro, marcando una línea similar a la noción del tiempo y a los formatos en que por entonces un texto como el de Manuel Prado podía haberse publicado.

Este criterio de diagramación tendiente a facilitar la lectura de los ejemplares aparece como constante –con diversos matices- en otros casos de la serie. En el caso de *Cuentistas y Pintores*,¹⁹⁸ se reservan siempre las páginas derechas (las primeras que visualiza el lector al abrir el libro) para colocar las imágenes, que frecuentemente se presentan antes que el título de cada relato. Éstas aparecen enmarcadas en blanco, lo que las une visualmente con las cajas de los textos situados a su izquierda, y ocupan siempre todo el campo de las páginas asignadas. A esto se le sumará el hecho de que, detrás o en la página opuesta a la de la ilustración que abre cada cuento, se expone una breve reseña informativa sobre el dúo (pintor y prosista) autor de cada propuesta.

En cuanto a la emblemática edición del *Martín Fierro con dibujos de Castagnino*, perteneciente a la serie *Siglo y Medio* (sin duda diagramada de modo similar a la que nos ocupa) la estructura de los versos favorece la diversidad de las variables puesta en página, otorgando mayor flexibilidad al diseñador al momento de proponer el lugar de las imágenes: éstas comparten páginas con las manchas grises no siempre del mismo modo (lo mismo pasa en *La Guerra al Malón*, pero allí el planteo es menos osado). Además, cada parte del poema es inaugurada con una letra capital efectuada con tipografía de impacto, en escala mayor, con un tratamiento cromático y textural distintivo, elemento que colabora en la dinámica visual del conjunto.

Siguiendo a Leandro De Sagastizábal, es pertinente aquí considerar que una de las estrategias claves de Eudeba fue el hecho de hacer del diseño de sus productos algo atractivo y desolemnizado.¹⁹⁹

La apariencia del libro *La Guerra al Malón*, comparada con otras piezas de la década del 60, puede llegar a ser juzgada como un tanto rústica y anticuada. Si la comparamos, por ejemplo, con las imágenes producidas por ciertos artistas del Instituto Di Tella como Jorge De la Vega fuertemente influenciado por las neo vanguardias y las producciones de los mass media.

¹⁹⁸ AA. VV. *Cuentistas y Pintores*, Buenos Aires, Eudeba, 1963. El título se reeditó en 1978.

¹⁹⁹ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 147.

Claro queda que existió una serie de decisiones claves respecto a la estética del ejemplar que va más allá de la cuestión de la accesibilidad a cierto tipo de tecnologías. Es posible que en el comité editorial de Eudeba, y en la ideología del ilustrador, se plantearan posiciones como la siguiente:

(el) progreso cautiva y engancha de un modo tal que los creadores, ocupados con él, olvidan aquel otro progreso, a saber, el progreso en dirección a los demás seres humanos. El progreso científico y técnico es tan cautivador que cualquier creación o diseño responsable es entendido prácticamente como una regresión, como un paso atrás.²⁰⁰

En esta vertiente de planteos editoriales, la presencia de Carlos Alonso es aquí estratégica. Basta mencionar su decisión por la ilustración de ejemplares de gran tirada, su posterior cuestionamiento al carácter elitista de ciertos sectores del Partido Comunista y, lo que en esta instancia de análisis más nos interesa, sus intercambios con otros campos de producción visual.²⁰¹ Cuestiones que lo posicionan en una línea de pensamiento crítico compartida con agentes contemporáneos suyos dedicados al diseño, pues ya por entonces muchos concebían a la disciplina “en el cruce entre industria, mercado, tecnología y cultura (práctica de la vida cotidiana)”²⁰² considerando las valoraciones estéticas en las instancias de producción, circulación y consumo.

Resuenan nuevamente las palabras de Gui Bonsiepe: “un diseñador cuida del estar-a-mano de nuestras herramientas. Es esta la distinción que separa el mundo del diseño, del mundo del arte.”²⁰³ Aunque, como venimos viendo, para los gestores de la edición de *La Guerra al Malón* la diferenciación anterior no parece excluir el encuentro entre la plástica y el diseño. Para ellos, el arte es parte de un engranaje mayor que puede comprenderse en términos de proyecto y que permite justamente (parafraseando nuevamente al diseñador) estar más “a-mano.”

En la última página del ejemplar leemos:

La presentación y el cuidado artístico y gráfico de la edición fueron confiados a: Departamento Literario de Eudeba: Preparación del texto; Departamento Artístico: Diagramación, selección de los caracteres tipográficos y estudio de la edición; Departamento Técnico: Selección de los materiales y supervisión general.

La ejecución gráfica y técnica estuvo a cargo de: Cini, Migliarini y Cia.: Fotocromos para hueco offset; Taller de Litografía de Schiavo y Catalá: Impresión de la litografía incluida en la edición para bibliófilos; Polosecki,

²⁰⁰ Vilém Flusser. *Filosofía del diseño*, España, Síntesis, 1999, p. 69.

²⁰¹ Alonso realizará también obras en las que los diálogos con el futurismo, el arte pop, el cómic y el arte cinético son evidentes. Si pensamos a estas corrientes en su vínculo cercano con el diseño y la reproductibilidad técnica, podemos comprender una faceta más de apertura del artista hacia la producción de imágenes gráficas.

²⁰² Gui Bonsiepe, “Proyecto, investigación, discurso”, Buenos Aires, *TipoGráfica* n° 64 2004, p. 34.

²⁰³ Gui Bonsiepe, “Perspectivas del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina”, *Las 7 Columnas del Diseño*, México, UAM, 1989, p. 10.

S.C.A.: Encuadernación en Cartoné, en tela especial de los ejemplares numerados; Frigerio, Artes Gráficas: Composición Tipográfica en tipo de Vinne, cuerpo 12; Guillermo Kraft Ltda. S. A.: Impresión general y encuadernación en Rústica; Papelbril, S. A.: Plastificación de cubiertas y sobrecubiertas.²⁰⁴

En el proyecto, agentes pertenecientes a diversas especialidades se conjugan. Es el mismo taller litográfico que Alonso frecuenta (*Schiavo y Catalá*) el que hace el trabajo de edición de su obra junto al equipo de Eudeba. Encontramos los inicios del vínculo entre el artista y Miguel Schiavo hacia 1958 en Buenos Aires, cuando este último asesora al dibujante para la ejecución de las litografías para *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, II parte*, de Miguel de Cervantes Saavedra, editado por Emecé.²⁰⁵

El carácter casi artesanal de los libros destinados a bibliófilos y las decisiones tomadas en el caso de los previstos a la gran tirada, revelan un fuerte hincapié en la calidad del producto ofrecido, comprendida más allá de sus aspectos objetuales. O sea, si bien se dirige parte de la edición a coleccionistas dispuestos a invertir determinada suma en un libro ilustrado, no se deja de lado la posibilidad de que lo considerado como más importante en éste (el texto y las imágenes) llegue, aunque sea de un modo austero, a mayor número de personas.

Por su parte, las obras que Alonso elabora son especialmente pensadas para este libro, o sea que su libertad creadora aparece aquí acotada ante varios parámetros que la dirigen hacia determinado producto. Esto hace que en cierta forma, las imágenes pasen a estar muy cerca de lo que se entiende como una pieza de diseño, ya que la presencia de requisitos concretos a cumplir es una cualidad ineludible en dicha disciplina proyectual. En este aspecto, una vez más constituye un antecedente la edición del *Martín Fierro* ilustrado por Juan Carlos Castagnino. En aquella oportunidad, el artista optó por trabajar sus originales a base de tinta china y aguada, y el posterior resultado gráfico fue bueno, a tal punto de imprimirse una importante tirada de afiches con el popular retrato del gaucho Fierro. Carlos Alonso, años más tarde, utilizó una técnica de factura similar para sus imágenes con un tratamiento más pictórico. A esto debemos sumarle la evidente influencia estilística que la iconografía del marplatense tuvo en la obra del mendocino, fundamentalmente en este conjunto para *La Guerra al Malón*, sobre la que volveremos más adelante.

Lo anteriormente expuesto puede leerse no sólo en términos puramente artísticos, sino también en una clave ligada a ciertas políticas de imagen por parte de la empresa editora. Afirma Gui Bonsiepe:

²⁰⁴ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 80.

²⁰⁵ El ejemplar de 457 páginas incluye 20 litografías de las cuales 10 son en color dibujadas sobre piedras. Además se imprimieron 340 ejemplares numerados a mano. Cada uno está acompañado por una suite con 20 litografías, las pruebas de los sucesivos estados de cada una de ellas y 30 hojas con los dibujos de Alonso, fuera de todo texto. AA. VV., "Cronología", *Carlos Alonso Ilustrador*, op. cit. p. 205.

El concepto del estar-a-la-mano lleva a la noción de “interfase”. Se puede afirmar que el diseño industrial se concentra en aquellos productos que tienen una “interfase” de usuario humano. Es la proximidad del cuerpo humano y la participación al espacio visual o retinal la que circunscribe al campo de intervención del diseñador industrial y gráfico.²⁰⁶

La definición anterior resulta sumamente rica para analizar el fenómeno editorial que nos ocupa, e incluso la relación que con él sostiene su ilustrador. Pareciera que Carlos Alonso comprende su diálogo con la gráfica y la industria editorial como una interfaz con su público, al tiempo que con su trabajo en el taller. Este ejercicio le permite acceder a nuevas miradas sobre su labor, provenientes de otro sector de la población que no frecuenta los museos y las galerías. Pero también esta situación le propone una dinámica de trabajo en relación a la literatura y los libros, que le exige una modificación de su rutina de trabajo en la soledad de su estudio y en la forma en que se vincula con sus habituales medios y materiales de oficio.

A esta altura es interesante recordar que tanto el diseño gráfico como las artes visuales fueron disciplinas que históricamente ingresaron de forma tardía a las instituciones universitarias, situación que quizás ayude a comprender por qué ambos funcionan como campos portadores de conocimientos que abren y enriquecen el debate sobre las lógicas académicas tradicionales y su rol en la dinámica social. Mediante la fundación de una casa editora como Eudeba los claustros se abren: con esta experiencia buscan –entre otros objetivos- que lo producido dentro o demasiado lejos de ellos, comience a ser dimensionado como una realidad sustancialmente más amplia, cuya rica y compleja dinámica debe ser comprendida de una forma más fluida. Gui Bonsiepe afirma:

En general se diferencia entre actividad científica y actividad proyectual, pues en ambos casos se trata de diferentes configuraciones de intereses frente a la realidad. El diseñador observa el mundo desde la perspectiva de la proyectualidad. El científico, en cambio, lo observa desde la perspectiva del reconocimiento. Se trata de diferentes maneras de ver, con contenidos propios de innovación: el científico, el investigador, produce nuevos conocimientos. El diseñador produce / posibilita nuevas experiencias en la vida cotidiana de la sociedad, experiencias en el manejo de productos, signos y servicios, incluidas experiencias estéticas que a su vez están sometidas a una dinámica sociocultural.²⁰⁷

Hacia la década del 60 en nuestro país, el nuevo personaje que comenzaba a acercarse a las casas editoras -que en múltiples ocasiones directamente resultaba promotor y autor intelectual de publicaciones- era el mismo sujeto preocupado por el diseño gráfico de los ejemplares. Dicha coincidencia, junto a la progresiva profesionalización de los agentes, inauguraba una modalidad histórica de trabajo que hoy sigue dando importantes frutos.

²⁰⁶ Gui Bonsiepe, “Perspectivas del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina”, *Las 7 Columnas del Diseño*, op. cit., p. 10.

²⁰⁷ *Ibíd.*

A esto cabría agregar que por los mismos años comenzaba a implementarse en Argentina una política de identidad de empresa. Eudeba no escapó a la preocupación por el aspecto visual y el reconocimiento de sus ejemplares en el mercado, asuntos que se reflejan en la misión principal del equipo fundador, compartida por Carlos Alonso al ilustrar sus libros.

Capítulo 2

El Comandante Manuel Prado, el artista Carlos Alonso, la Editorial Universitaria de Buenos Aires y un manojito de anacronías en 1965

“Mi madre decía que a los cuatro años dibujaba tirado en el piso, con lápices de colores y unos cuadernos de almacén que mis padres tenían. No conservo nada, sólo recuerdo que dibujaba batallas, guerras y ese tipo de enfrentamientos”

Carlos Alonso²⁰⁸

Para poder interiorizarnos en los párrafos siguientes resulta un aporte sustancial el estudio de Laura Malosetti Costa,²⁰⁹ quien recorta la última década del siglo XIX y la primera del XX, definiéndolas como un momento de particular densidad en el arte local. Es éste el tiempo en que el Comandante Prado escribe su relato, rodeado de artistas e intelectuales, como Martín Malharro y Roberto Payró, a quienes dedicará su obra.

No sucede lo mismo con la década de 1960, época de la publicación de las imágenes de Carlos Alonso, uno de los blancos predilectos de las miradas historiográficas contemporáneas. Contundentes ejemplos de ello son las investigaciones de Andrea Giunta y Ana Longoni sobre la situación de la vanguardia, citadas en múltiples ocasiones en estas líneas. Entonces, para comprender la inserción de Carlos Alonso en el campo artístico de los 60, cabe remitirse a múltiples fuentes. Pero es indispensable considerar la faceta del artista-ilustrador como un aspecto de su trabajo que hace hincapié en sus prácticas de taller y en el diálogo inmediato que éstas sostienen con lo que sucede fuera de él.

Nicos Hadjinicolau insiste en que el congelamiento de la obra en el momento de su creación es nocivo para la riqueza de su comprensión. En sus palabras:

La existencia misma de toda obra sólo puede ser aprehendida por el historiador por el hecho de que actúa y de que “es actuada” en la historia, al igual que el propio historiador (...) ¿Por qué razones debería considerarse la significación inicial de la obra para el artista como más válida o “verdadera” que las que los diferentes públicos le atribuyen a partir del momento en que está terminada?²¹⁰

A sus argumentos resultan pertinentes no solo por su aplicabilidad al estudio de los fenómenos artísticos, sino también por la posibilidad de retomarlos para analizar una serie de ilustraciones, cuya naturaleza implicó una dimensión pública, y de algún modo una función social e histórica- más allá de su específico momento de factura.

²⁰⁸ Carlos Alonso entrevistado por Marina Gambier: “Retrato de un maestro”, Buenos Aires, *La Nación*, septiembre 9 de 2001, p. 25.

²⁰⁹ Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, op. cit.

²¹⁰ Nicos Hadjinicolau, “Grandeza y miseria de la iconografía”, en: *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1979, pp.164-165.

A lo antedicho podríamos agregar un desplazamiento de la noción de obra de arte hacia su definición como *acontecimiento*, presentada en el anterior capítulo. Dicho enfoque remite a la selección de determinadas imágenes, recursos, procedimientos, públicos no pertenecientes de modo específico al campo de las artes en su momento de creación como una herramienta para revisar los modos de obrar en el taller, y la misma historia en relación al propio oficio por parte de los artistas.

El proyecto editorial que nos ocupa puede encuadrarse con esta perspectiva de análisis, constituyendo a través de la historia que narra una clara metáfora a la definición de acontecimiento: *La Guerra al Malón* llevada a cabo por las fuerzas del Ejército Argentino, en la crónica de Manuel Prado parece vencer al aborigen con una modalidad que el cadete definirá como “lo que alguien llamó con acierto “una serie de malones invertidos.”²¹¹

Las imágenes para *La Guerra al Malón* realizadas en 1965 parecían pedir a su público no cometer la reducción de observarlas como testimonios estáticos de un pasado que ya había sido. Hay en las figuras de este conjunto una potencia dialéctica que sigue hablando de ellas y de nosotros.

La reproducción masiva para la cual fueron realizadas y su posterior museificación, han contribuido a la permanencia de los originales.²¹² Sin embargo, se apelará aquí a otra forma de continuidad fundada en la vitalidad de sus poderes renovados por el dínamo de la historia.

Pasada la primera mitad del siglo XX, el ejercicio plástico con un texto argentino escrito en 1907 y el diálogo con la naciente Editorial Universitaria de Buenos Aires, nos presentan a un artista contemporáneo actuando además como intelectual ilustrado. Situación emergente en el panorama cultural local de 1965 que, desde la mayoría de sus espacios hegemónicos, reclamaba aires de vanguardia internacionalizante, alejándose en muchos casos de las preocupaciones de la realidad político-social, y apelando a estrategias del espectáculo mediático. En dicho escenario, el proyecto artístico-editorial de Alonso y Eudeba podía sonar un tanto anacrónico. Y justamente por esto se confirma la persistencia de sus imágenes.

¿Qué nos cuenta la historia escrita por Manuel Prado?

Para revivir recuerdos anecdóticos de escenas desarrolladas al relampagueo de un sable o al brillo tembloroso de los fogones, no es instrumento impropio, me parece, el lápiz de un alferez con inclinaciones de reporter, ni creo que, con intentarlo, se eche en cara lo pedestre ni lo vulgar del estilo.

Manuel Prado²¹³

²¹¹ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 61.

²¹² Como se anunció, el conjunto de obras originales es patrimonio público. Desde 1967 forma parte de la colección permanente del *Museo de Bellas Artes* del Partido de General Villegas, Provincia de Buenos Aires. Se volverá más adelante sobre este asunto.

²¹³ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 64.

Ser contemporáneo es tener la posibilidad de dar respuestas a los tiempos de cada uno. Así definió Roland Barthes²¹⁴ una categoría a la que perteneció, la edición de *La Guerra al Malón* en sus tres primeras apariciones de 1907, 1961²¹⁵ y 1965 (en ésta última ocasión, por primera vez ilustrada). Venimos analizando cómo Carlos Alonso en su alianza con Eudeba, dio respuestas a la realidad social y política de su tiempo, en un intenso diálogo con su búsqueda de identidad como plástico y ciudadano. Por su parte Manuel Prado, retirado de las milicias hizo un proceso similar en relación a las demandas y los debates de su época, intentando modelar su perfil como miembro partícipe -mediante la palabra- de la construcción y consolidación del por entonces naciente Estado.

Para avalar lo anterior -y otra serie de asuntos que emergerán a continuación- necesitamos adentrarnos en el argumento del texto que seleccionó Eudeba e ilustró Alonso en el año 1965.

En la tinta *Mi padre* (Imagen 13) con su uniforme militar el niño Manuel atiende respetuosamente la autoridad de su mayor, sus ojos interrogan al futuro desde el fondo de la escena, buscan encontrarse con los de su progenitor pero no lo logran. Con gesto napoleónico y mirada de seño fruncido dirigida no precisamente hacia su pequeño, el padre posa para la posteridad. Alonso retrata la relación filial de un modo frío, aunque con cierta ternura. La austera línea negra y los silenciosos blancos apenas matizados por un azul oficial, señalan la distancia que en estos casos absurdamente heroicos parecía inevitable.

Vemos al joven en 1887, con catorce años aún sin cumplir, a punto de ingresar a las filas del ejército. Este era un destino frecuente para los jovencitos de su época. No se trataba de una cuestión de vocación ni romanticismo: el padre del muchacho, ante las opciones de depositarlo pupilo en la iglesia o entre los milicianos, optó por la segunda. Obsérvese que el ilustrador, al colocar título al dibujo adopta la primera persona encarnándose así en la del muchacho, señalando de algún modo una jerarquía en la lectura del retrato donde la figura del hombre en primer plano es dominante, más allá del planteo formal de la escena. No hay entonces lugar a dudas en cuanto al orden pautado prolijamente en estos trazos, ni tampoco respecto a quien decidiría el futuro de quién.

A fines del siglo XIX, para los hijos de muchas familias humildes y no tanto, incorporarse en alguna de las mencionadas carreras -religiosa o militar- era una seguridad de recibir algún tipo de formación y un medio de ascenso social.

Por entonces gran parte de la población del territorio nacional era de origen inmigrante, vivía hacinada en conventillos y buscaba trabajo en las ciudades para sostener a sus casi siempre numerosas proles, cuyos hijos solían permanecer la mayoría del tiempo en la calle. Ante este panorama, la administración estatal tuvo dos objetivos claves: el primero, completar el proceso de inserción de los extranjeros en la sociedad civil; y el segundo, homogeneizar geopolíticamente la nación. Ambos procesos fueron promovidos

²¹⁴ Roland Barthes. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

²¹⁵ *La Guerra al Malón* formó parte de la ya comentada serie *Siglo y Medio*, que Eudeba inició en 1960.

principalmente por la educación, y también por un consensuado repertorio de emblemas culturales, costumbres sociales e ideologías nacionales, de las que el ejército no hizo caso omiso.

En este proyecto de país la niñez, el reconocimiento de sus derechos y lugar en la sociedad, resultaban ser temas cuyo tratamiento exigió una particular atención fundamentalmente en los por entonces crecientes espacios urbanos. Como señalan Julio César Ríos y Ana María Talak,

A medida que avanza el proceso de organización del sistema público de educación y su expansión, emerge con perfiles propios una preocupación por la niñez en cuanto objeto de intervenciones, no sólo de los discursos pedagógicos, sino también desde diferentes ámbitos de prácticas y de reflexión que se ocupan del problema más amplio y complejo del logro de una identidad nacional (...) Desde la obra de Sarmiento, la educación pública se conceptualiza como el medio (...) para promover los valores propios de la nacionalidad, comprometida así con la construcción de un sujeto social y moral: el niño argentino²¹⁶

También iban a parar al frente muchos adultos presos, o condenados por alguna causa civil. Sostiene Tulio Halperín Donghi que en aquellos tiempos, el reclutamiento respondió además a los anhelos de los terratenientes porteños, uno de los principales sectores implicados en este emprendimiento castrense cuya voz no estuvo ausente de los debates políticos. El historiador explica dicha situación recurriendo a las palabras de José Hernández, autor del *Martín Fierro*, un poema que -como aquí se sugiere- ofrece ciertos matices de sentido comunes a la crónica de Manuel Prado.

Aun la denuncia del reclutamiento arbitrario, que declara defender a la entera población de la campaña, presenta un carácter selectivo que sigue revelando hasta qué punto esa campaña no es vista desde la perspectiva de los más desfavorecidos; lo peor del reclutamiento arbitrario es que cae siempre sobre “el vecino honrado” y no sobre “el vagabundo que se ocultó en los pajonales (...) La misma perspectiva reaparece en Hernández, pese a su capacidad de identificarse poéticamente con los parias de la campaña porteña. Un buen complemento al enganche –asegura en *La gran dificultad*, el 4 de septiembre de 1869²¹⁷- es destinar al servicio de armas a “la clase vagabunda, que no tiene hogar, ni profesión, y que importa de otro modo una amenaza permanente contra el orden social y político.”²¹⁸

Pertenecer a las filas del ejército argentino por aquel entonces, significaba estar implicado en la famosa Campaña al Desierto, inaugurada por Julio Argentino Roca con el

²¹⁶ Julio César Ríos y Ana María Talak, “La niñez en los espacios urbanos”, en: Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II: *La Argentina plural 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus., 1999, p. 143.

²¹⁷ José Hernández, “*La gran dificultad*”, Buenos Aires, *El Río de la Plata*, septiembre 4 de 1869. Citado por Tulio Halperín Donghi, “La campaña y sus problemas” en: *Una nación para el desierto argentino*, *op. cit.* 125.

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 124-125.

objetivo de ir ganando territorio al indio y fundar las bases de la Nación.²¹⁹ Esta proeza militar fue destinada a redistribuir la población, y complementada con la invitación a habitar el futuro territorio argentino que los sucesivos gobiernos de entonces hicieron a los ciudadanos del viejo mundo. Ambos fenómenos funcionaron como gestos sintetizadores de la actitud que los dueños del poder político y económico local tuvieron en relación con la inmigración que podía serle molesta, o sencillamente útil.

Las acciones realizadas hallaban entonces argumento en las teorías de la sociología positivista, la doctrina católica, y en la escuela liberal en materia político-económica. Orden y Progreso fueron las consignas que pretendían actuar sobre el flagelo del temor a las multitudes aborígenes en un primer momento, e inmigrantes más tarde. Sendos conceptos fueron centrales en la instancia de la construcción de la Nación argentina, aunque no resultaron ser lo suficientemente poderosas en todos los aspectos de dicho proyecto: el fantasma de la barbarie azotó las realidades de las clases dominantes del país. Aquel fundamento que justificaba el avance sobre las tierras y derechos aborígenes, los ideales de solidaridad social frente a las tensiones provocadas por los sucesivos aluviones inmigratorios, la relatividad de los valores enarbolados por el progreso, entre otras problemáticas, fueron recurrentes en momentos posteriores a los de las corridas de malones y milicos narradas por Prado a comienzos del siglo XX.

En consonancia con lo aquí expuesto -siempre en relación al perfil de José Hernández, no muy lejano al de Manuel Prado- Tulio Halperín Donghi agrega:

Los elementos de continuidad predominan sobre los que impondrían una ruptura. Aun así, la vigencia de esas propuestas ya viejas de casi un cuarto de siglo difícilmente podría dejar de ser afectada por el hecho de que -en la larga etapa en que la atención primero concedida a ellas fue postergada ante el renacimiento inesperadamente vigoroso de las luchas facciosas- el país ha comenzado ya a cambiar de un modo irreversible. (Así, ese José Hernández que comenzó su vida pública en medio de la guerra de montonera, en las agrestes soledades del sur de Buenos Aires, cuando la retoma en su provincia nativa en estilo más pacífico va a sorprenderse celebrando el aniversario de la República Romana en medio de esa muchedumbre italiana que la inmigración masiva había traído ya al Plata).²²⁰

La guerra que desde la conquista española los hispano-criollos mantuvieron con los aborígenes, quienes ocupaban mayor parte de territorio que los primeros, tuvo muchas etapas. A mediados del siglo XIX, el gobierno de Juan Manuel de Rosas planteó una cierta estabilidad entre ambos bandos buscando asimilar a los indios a la sociedad cristiana rural.

²¹⁹ Sobre la realidad argentina en tiempos de la Conquista del Desierto: Marta Bonaudo (directora). *Nueva Historia Argentina. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)* Tomo IV, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; también: Carlos A. Mayo, "La frontera: cotidianeidad, vida privada e identidad", en: Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Tomo I, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 82-105.

²²⁰ Tulio Halperín Donghi, "Treinta años de discordia", en: *Una nación para el desierto argentino, op. cit.*, pp. 108-109.

A tal fin se efectuaron entregas periódicas de ganado y bienes a las comunidades, se estimuló el comercio y el empleo de los nativos en estancias *huincas*.²²¹

En 1852, este estado de situación se mantuvo a excepción de las acciones de los ranqueles al mando de Baigorria, unitario opositor de Rosas que desde su exilio en las tolderías le hacía frente. Cuando asumió Justo José de Urquiza, que por entonces ya era opositor de Rosas, numerosas comunidades aborígenes no reconocieron su autoridad, y la línea de la frontera con el indio retrocedió a la situación anterior. Muchas ciudades del sur de la Provincia de Buenos Aires, quedaron expuestas a los malones y custodiadas por un cuerpo de militares nuevo, poco experimentado en la guerra de la frontera.

A la discordia con los pobladores originarios, se sumaba el conflicto entre Buenos Aires y las Provincias, que finalizó con la consagración de Buenos Aires como capital de la república en 1880, aunque esta situación no puso fin a la avidez de los grandes propietarios porteños por conservar su ventajosa posición.

Es, en efecto, la primera provincia donde el contraste entre progreso urbano y primitivismo de la vida campesina es más evidente, y ello no sólo porque su capital es la de la nación y a la vez el primer puerto de ultramar de ésta, y se moderniza a ritmo febril. Hay otra peculiaridad aún más decisiva: es en Buenos Aires donde la presencia amenazante de la frontera indígena toca de cerca de las zonas rurales dinamizadas por la expansión de la economía exportadora, y contribuye a dar así un tono peculiar a las relaciones entre el Estado y sus pobladores.”²²²

Para el sector económicamente poderoso vinculado a la actividad ganadera, el tema de la presencia aborígen, y de sujetos sin trabajo y casa fijos fue una de las principales preocupaciones y motivo de reclamos al gobierno. Siguiendo el testimonio de Álvaro Barros, Tulio Halperín Donghi comenta que para aquellos grandes propietarios

La frontera ofrece el ejemplo más extremo de las consecuencias que puede alcanzar la falta de protección a los derechos privados, que es correlato de la arbitrariedad del poder administrativo. La supuesta defensa contra el indio ha sido organizada con una ineficacia calculada para aumentar los lucros de quienes controlan la frontera, proveedores necesariamente inescrupulosos (ya que, como prueba Barros, no hay manera honrada de abastecer a las guarniciones sin perder dinero), comerciantes y oficiales que son cómplices de esas expoliaciones y también de las sabiamente dosadas que superan de su supuesto enemigo indígena.²²³

²²¹ *Huinca* significa: “de afuera”, “extranjero”. Los mapuches lo usaban para referirse al español, al criollo y a cualquier blanco cristiano. Remito al ensayo de María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa. Cuadros de la Guerra de Frontera*, Buenos Aires, Taurus, p. 14.

²²² Tulio Halperín Donghi, “La campaña y sus problemas”, en: *Una nación para el desierto argentino*, op. cit., p. 121.

²²³ *Ibíd.*, p. 122.

En 1867, Mitre logró extender la frontera hasta el Río Quinto, una de las principales resistencias al mando de Calfulcurá. Posteriormente, hacia 1872 comenzaría la declinación de la confederación aborigen con Namuncurá al frente de la resistencia.

Siendo presidente Nicolás Avellaneda, el ministro de guerra Adolfo Alsina²²⁴ ejecutará un plan de ocupación y defensa tendiente a arrinconar al indio hacia el sur del Río Colorado. Armó cinco divisiones a las que hizo pelear con estrategias claramente ofensivas durante tres meses. En la del Norte, a cargo del por entonces Coronel Villegas, encontramos a Manuel Prado. Luego de estos enfrentamientos llegará Roca con su fulminante campaña, de la cual nuestro cadete también formó parte.

La expedición parte entre marzo y abril de 1879. El 25 de mayo del mismo año, tras cierta demora, las tropas llegan a Choele-Choel, y el 11 de junio a la confluencia de los ríos Limay y Neuquén. En ese momento, Roca regresará a Buenos Aires y será relevado por Conrado Villegas y Lorenzo Vintter.²²⁵

La historia narrada por el soldado Manuel Prado en casi permanente primera persona versa sobre lo que él, desde los lugares que fue ocupando en su carrera militar, vio o escuchó. Sus percepciones apelan desde lo más cotidiano (las mateadas, los días de fiesta, los temores frente a lo desconocido); a lo que por entonces sería considerado como de mayor trascendencia histórica, vale decir, las batallas y los jefes, el valor y la templanza de los protagonistas.

A lo largo de toda la crónica hay un tono sostenido. El rescate del individuo anónimo y olvidado se hace en constante comparación y reconocimiento de la Historia Oficial -así, con mayúsculas- en la que parecen figurar sólo algunos: Prado compara las gestas guerreras con las de la mitología clásica, reconoce la heroicidad de sus camaradas al degollar al indio por los valores de la civilización, festeja la bravura de sus jefes al castigar al desertor por desobedecer a la Patria. Por ejemplo, ante una orden superior, el narrador comenta:

el Ministro de Guerra ordenó a los jefes de frontera, nuevamente, que prohibieran y castigasen del modo más severo las acciones temerarias que conducían, sin provecho alguno, a la pérdida de vidas preciosas; pero eso era predicar en el desierto.
El que no era heroico en grado extraordinario, el que no hacía alarde de bravura en esa guerra, no merecía llevar galones.
Y así rivalizaban en locura de valor, Villegas, Maldonado, Freyre, Godoy, Victoriano Rodríguez.²²⁶

²²⁴Adolfo Alsina (1829-1877) fue jefe del Partido Autonomista y vicepresidente de la República con Sarmiento en 1868.

²²⁵ Para ampliar el panorama sobre este período de la historia argentina la bibliografía es abundante. Cito dos casos: AA. VV. *Compendio de Historia Argentina (Desde la colonia hasta 1943)*, Buenos Aires, Ediciones Directa, 1982; Emiliano S. Endrek, "La conquista del desierto durante el segundo gobierno de Rosas (1835.1852)", Buenos Aires, *Historia*, año 1, tomo 1, nº 4, Ediciones AP, diciembre 1981; Juan Carlos Walther. *La conquista del desierto. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y las operaciones militares realizadas en La pampa y Patagonia contra los indios (años 1527.1885)*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.

²²⁶ Manuel Prado. *La Guerra al Malón, op. cit.*, p. 43.

Pero, la tensión expuesta anteriormente se diluye por momentos en una tercera posición, quizás la más rica y sugerente, que permanece en el margen de lo no totalmente dicho: el tipo de enfrentamiento entre los bandos de soldados e indios, que ya en el título de la crónica parece quedar establecido, gana en matices al internarnos en el texto. El soldado describe la hostigada intervención de las milicias ante el aborígen con un tono muy especial. Cito un pasaje que considero sintetizador:

las divisiones se lanzaron a la conquista de la Pampa, realizando lo que alguien llamó con acierto “una serie de malones invertidos”.

Ya no era el indio quien vendría a quemar las poblaciones cristianas sobre las mismas trincheras, ni se daría el caso de que en una sola razzia como aquella que batió el comandante Lorenzo Vintter en la Blanca Grande, se llevara cerca de ochenta mil cabezas de ganado vacuno...

Ahora el soldado era quien caería de improviso sobre el toldo, y rescataría millares de cautivos que gemían en la esclavitud.²²⁷

Este fragmento de la crónica resulta medular para poder dimensionar la riqueza de su contenido. Las líneas de Prado plantean una complejidad por demás atrayente para lectores como los responsables de Eudeba, Carlos Alonso y parte de su potencial público, no sólo interesados en auscultar y difundir los recovecos de la historia, sino también atentos a las fuentes que esta proporcione a la hora de efectuar una lectura crítica de los acontecimientos del presente. Respecto al relato seleccionado, Diana Wechsler dijo:

Esta inversión de términos cobra forma en las ilustraciones de Alonso a través de las diferentes maneras en que va definiendo la ocupación de un territorio, siempre vasto, aunque extrañamente sombrío, en donde se pueden leer los desplazamientos del poder de los unos a los otros, de los dueños a los usurpadores.²²⁸

Al aspecto arriba comentado, se le sumará una serie de descripciones encargadas de acercar por analogía fisonómica y psicológica a milicos y aborígenes, que contribuirá a la compleja lectura de relación entre los bandos. Estas suelen funcionar como retratos impregnados por la nostalgia del narrador, quien rescata rasgos particulares, tanto en indios como en soldados, con toques entre cómicos y grotescos unos; y reivindicadores de heroicidad y coraje, otros. Tomemos por ejemplo las siguientes apreciaciones de los soldados:

Si alguien de afuera nos hubiese visto formados, se habría preguntado qué hordas de forajidos éramos. No había dos soldados vestidos de igual manera.²²⁹

²²⁷ *Ibíd.*, p. 61.

²²⁸ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, *op. cit.*, p. 27.

²²⁹ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, *op. cit.*, p. 32.

“Algunos se aquerenciaban y vivían contentos y felices, conceptuando que para ellos el mundo era el cuartel, y la familia el escuadrón. Se divertían corriendo avestruces y boleando gamas; y se deleitaban saqueando una toltería o entreverándose, a sable limpio, con un malón. Otros, mas indomables o menos filosóficos, tomaban la cuestión por el lado trágico, y en la primera oportunidad desertaban.”²³⁰

Alonso tomó estos pasajes para realizar sus tintas intensificando la tensión de sentido por ellos propuesta. Sólo basta observar lo planteado en *Comían yeguas* (Imagen 14) donde el rojo sirve para centrar la imagen, proporcionando un impacto inicial que conjugará no sólo la explícita escena sanguinolenta con la violencia que transversaliza gran parte de la prosa, sino también los difusos límites entre la animalidad de la víctima y sus victimarios; o en *Palo enjabonado* (Imagen 15), situación lúdica tanto para los participantes de la escena como para su retratista, quien describe con línea atiborrada y una serie de manchas certeras a los divertidos jugadores cuyo aspecto y movimientos remiten al de un grupo de simios.

Alejando la mirada de la linealidad de los hechos expuestos, se puede adoptar una perspectiva panorámica a fin de comprender la totalidad del texto. Esto permite definir cuáles son las redundancias, las categorías sobre las que Manuel Prado insiste dando homogeneidad semántica a la prosa, permitiendo a la vez cierta variedad encargada de reforzar el sentido general de la crónica. De aquí que, volviendo a la narración del soldado, podríamos decir que sus principales recurrencias giran en torno a: la pampa, la vida desgraciada del milico, la amenaza del indio, el constante avance-retroceso de las tropas y los malones, y la voluntad de concretar -por parte del Estado y sus representantes- el modelo civilizatorio en constante comparación con Europa.

Otro asunto de especial interés es definir desde dónde y para quiénes escribía Manuel Prado. El comandante retirado se dirige a los hijos de la Patria, aquellos que disfrutarán de los logros obtenidos en el campo de batalla, realizados por los que vendrían a ser sus antecesores, muchos de ellos protagonistas de esta historia. Repasemos otros datos de la biografía del comandante, más allá del fragmento temporal detallado en el texto. Nos ayudarán a comprender varias de sus valoraciones y también a tejer una serie de vinculaciones con las vivencias de la generación de Carlos Alonso.

Prado nace en 1863 y muere en 1932. Desde muy joven hizo carrera en el ejército argentino, obteniendo en 1897 el grado de Teniente Coronel, para ocupar luego funciones de relevancia en la Junta Superior de Guerra y el Estado Mayor, lo que deja en claro que la etapa mas importante de su vida está signada por la vida castrense. Pide su retiro al año siguiente. También fue periodista en los diarios *La Nación*, *El Diario* y *La Tribuna* y escribió varios libros, entre los que se destacan *La Guerra al Malón* y *Conquista de la Pampa. Cuadros de la Guerra de Frontera*. Además redactó algunos opúsculos e informes.²³¹

²³⁰ *Ibíd.*, pp. 45-36.

²³¹ Los datos biográficos de Manuel Prado fueron tomados de: María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la pampa... op cit.*

De lo antedicho se desprende que *La Guerra al Malón* está pensada para ser leída también por sus colegas de generación. Prado fue parte activa de la historia que narra y publica el 1907. Lo leemos decir:

Con haber tomado uno mismo parte en aquella brillante campaña de la Pampa; con haber participado de sus penurias y de sus glorias, viéndola ahora, a través del tiempo, rememorándola en la lectura de los partes oficiales que la relatan en detalle, el espíritu se siente hondamente impresionado y vienen, espontáneamente, estas palabras a los labios: ¡Cómo!²³²

Este soldado retirado, realiza una tarea que buena parte de los oficiales, hastiados de la vida del campamento, ejecutaba en las guerras de entonces. Fue común ya entre las tropas de la guerra contra el Paraguay, allá por 1865, dedicarse a llenar carteras de apuntes con, por ejemplo, críticas a los superiores.

Entre partidas de naipes, acaloradas discusiones políticas, intercambio de fotografías *carte de visite*, lectura de diarios que llegaban con bastante fluidez al frente, mayores, capitanes y aun subtenientes escribían a los principales periódicos sus crónicas cotidianas o enviaban sus impresiones a familiares y amigos. Es decir, que a los profesionales de la prensa se sumaban nuevos y activos colaboradores (...) Aparte de matar el agobiante tedio de los campamentos -excepción hecha de los momentos en que escribían en medio del fragor de las batallas-, sólo les interesaba acercar la guerra a los que habían quedado en Buenos Aires y en las principales ciudades argentinas, reclamar para que se corrigieran situaciones que consideraban injustas, dar a conocer los hechos heroicos pero también las miserias de los que se desentendían del dolor y las necesidades de los combatientes y llamar la atención de las novias y las bellas a las que pretendían y por las que suspiraban, contemplando sus retratos a la luz del candil.²³³

Si pensamos que la Campaña al Desierto tuvo fin en 1880, y que la vida del narrador declinó en 1932, existió entonces una importante franja de lectores contemporáneos a él que sin duda podrían interesarse en sus líneas. Pero avancemos hacia una zona un poco más cercana ¿Cuál es entonces el interés de Eudeba y Carlos Alonso por la crónica de Manuel Prado?

¿Qué nos cuenta la historia dibujada por Alonso, a través de la escrita por Manuel Prado unos cuantos años antes? La edición de *La Guerra al Malón* en 1965, lecturas metafóricas respecto a la situación político institucional argentina

²³² Ibídem, p. 63.

²³³ Miguel Ángel De Marco, "Soldados y cronistas", Buenos Aires, *La Nación*, marzo de 2006.

“Estrategia”, “táctica”, “ofensiva”, “contraofensiva”, “posiciones”, “contraataque”: El vocabulario militar indica que, aunque desigual, la partida que se juega entre los procedimientos de sujeción y los comportamientos de los “sujetados” tiene siempre la forma de un enfrentamiento, y no de un avasallamiento. En este enfrentamiento “hay que oír el estruendo de la batalla.”

Roger Chartier²³⁴

En ocasión de la exposición itinerante de los originales de las ilustraciones para *La Guerra al Malón*, efectuada durante los años 2005 y 2007, se pudo leer:

Esta complejización de la perspectiva a la hora de abordar los hechos que narra el libro está relacionada con la incipiente reinterpretación de la Campaña al Desierto que ganó espacio en la sociedad argentina en la década del '60, y resulta natural que formara parte del enfoque de Alonso, un artista siempre comprometido con su tiempo histórico (...) la mirada histórica que arroja la muestra no es, por cierto, lineal: lo que en el texto era pura epopeya y exaltación del impulso “civilizador” y el coraje militar, bajo la paleta de Alonso vira sensiblemente a la empatía con el sufrimiento que implicó toda esa empresa, para los indios pero también para los soldados, que muchas veces aparecen en andrajos y con los ojos desorbitados por el dolor y el abandono.²³⁵

La Guerra al Malón funciona como una fuerte metáfora de la realidad política y social argentina en la mitad del siglo XX.

Resulta por demás significativa la vinculación entre el combativo clima de la crónica de Manuel Prado y las posteriores prácticas de Carlos Alonso y Eudeba en su lucha -no cabe aquí otro vocablo- por modificar sus posiciones en los campos artístico y editorial. En ambos contextos de sentido, la palabra *campo* evoca tanto al *desierto*,²³⁶ frecuentado sitio arrasado

²³⁴ Roger Chartier, “La quimera del origen...”, en: *Escribir las prácticas*, op. cit., p. 45.

²³⁵ En: “Indios, Milicos y Guerra de Frontera en una muestra de Carlos Alonso en el Centro Cultural Borges”, Buenos Aires, www.yahoo.com.ar, marzo 3 de 2007.

Sobre la emergencia de la edición de Eudeba y los estudios del período efectuados durante la segunda mitad del siglo XX, sintetiza Diana B. Wechsler: Respecto del debate sobre la llamada Conquista del Desierto, he consultado al historiador Alejandro Cataruzza, quien señala que a nivel historiográfico (...) será recién en el clima cultural del posperonismo donde la recuperación de este texto (y, agregaría, los deslizamientos propuestos por Alonso) puede explicarse ya que –sigue el historiador- los revisionistas insistían en Rosas o los caudillos federales; el revisionismo de izquierda en su versión más difundida –la de Abelardo Ramos- era roquista; la historia de la Academia seguía su propia tradición, en tanto los renovadores (los grupos cercanos a José Luis Romero en la Universidad) no tenían ese asunto como problema, salvo en lo referido al control estatal sobre el territorio” (Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera. *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 29).

²³⁶ Es importante destacar qué se entendía por desierto en el contexto en que Manuel Prado escribe su crónica: “desierto” (fue un) término que no reflejaba apropiadamente la realidad. El calificativo muchas veces entrañó, en verdad, el desconocimiento que el blanco tenía de las tierras en disputa, que comprendían la rica llanura pampeana y las fértiles regiones cercanas a los valles, ríos y arroyos patagónicos”, en: AA. VV. *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 17. Esta concepción basada en la ignorancia de la riqueza natural de nuestro territorio, se replicó al valorar la complejidad

por la batalla, como al espacio social donde se establecen las pujas por la toma del poder y el corrimiento de las fronteras. Esta hipótesis se basa fundamentalmente en lo expresado por Pierre Bourdieu respecto a su comprensión del juego de apuestas que los diversos agentes -individuos o instituciones-, efectivizan en una sociedad.

El principio de la dinámica de un campo radica en la configuración particular de su estructura, en la distancia o en los intervalos que separan a las fuerzas específicas que se enfrentan dentro del mismo (...) En tanto que campo de fuerzas actuales y potenciales, el campo es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de dichas fuerzas.²³⁷

La prosa de Prado, las ilustraciones de Alonso, la realidad argentina a mediados de la década de 1960. Para la historia se revela "...el espesor temporal y cultural de las imágenes "montadas" unas con otras...". Y su aparición constituye una paradoja: "representa al mismo tiempo la *fente del pecado* (por su anacronismo, su contenido fantasmático, el carácter incontrolable de su campo de eficacia, etc.) y la *fente del conocimiento*, el desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad."²³⁸

José Emilio Burucúa explica, siguiendo a Aby Warburg, la constancia de ciertas formas mediante las cuales la humanidad ha decidido poner en imágenes sus experiencias. Recurre a la noción de "fórmula expresiva" (*Pathosformel*), y luego la de

"engrama": un residuo que la reiteración de ciertas sensaciones deja en la psique de un ser vivo. Esas huellas se relacionan entre sí, de modo que se producen asociaciones de engramas que suelen representar, como eslabones de la cadena, una emoción y una determinada actitud exterior del cuerpo la cual no es sino la estructura de una expresión, vale decir, el momento inaugural de un *Pathosformel*. Sistematizados, reproducidos y representados, los *Pathosformeln* pasan a ser símbolos de las civilizaciones (...) el repertorio de los engramas, inevitablemente unidos a los estados mentales que los acompañaron en sus orígenes, forman la "memoria social colectiva" de una cultura. En cierto sentido, los símbolos-engramas son neutros, pero se polarizan hacia el contemplar científico manteniendo el *Denkraum*, o bien hacia el asir directo de una imagen, portadora del temor que ella misma conjuró en el pasado remoto de la civilización, según sea la "voluntad selectiva" de los hombres individuales y de las clases sociales en la época que revive aquellos complejos y se los vuelve a apropiar.²³⁹

En las líneas que siguen, se observará cómo esta definición es aplicable al conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón*. Muchos de los aspectos plasmados en ellas

cultural del interior del país (e incluso de la Provincia de Buenos Aires) en los tiempos evocados por el soldado, y luego también.

²³⁷ Pierre Bourdieu; Loïc Waccquant. *Respuestas...*, *op. cit.*, pp. 67-68.

²³⁸ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 160.

²³⁹ José Emilio Burucúa, "Introducción", en: AA. VV. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp. 9-10.

evocaron viejas fórmulas expresivas, adquiriendo una potencia particular que permite una apropiación especial por parte de sus contemporáneos.

El ejemplo quizás más evidente en el contexto que nos ocupa es el de las escenas de guerra. En la historia de las representaciones visuales de conflictos bélicos son comunes los formatos apaisados, los horizontes bajos y las masas humanas avanzando desde los laterales, continuando la línea de la tierra. De este panorama suelen emerger determinados elementos verticales que unen las mitades superior e inferior de los cuadros. Estos planteos, sumados al empleo del color, contribuyen a definir la tensión compositiva y emotiva.

Resulta ineludible la evocación de la pintura de Ángel Della Valle *La vuelta del malón*, seguramente visitada por Alonso más de una vez (Imágenes 16a, 16b y 17). Sobre esta obra y sus poderes se hace aquí inevitable la consideración del estudio de Laura Malosetti Costa, donde pueden confirmarse -entre otros asuntos- las resonancias locales del contenido de la fórmula emotiva que encierra.²⁴⁰

El hojear del libro de Eudeba (en el sentido benjaminiano del término, de ahí la hache inicial) nos interpone escenas como *En la Pampa* (Imagen 18), *Arreo de indios* (Imagen 19), *La galera* (Imagen 20) donde la lectura prevista al manipular el ejemplar -el paso de las páginas de izquierda a derecha o al revés- se acompaña con el impacto de los paisajes extendidos en idéntica dirección, partidos por la línea de horizonte que avanza y retrocede levemente en cada estampa, al igual que la historia de la que forman parte.

Casa Tomada:²⁴¹ Progreso y Desarrollo, Estado e Internacionalización

Desde que los primeros inmigrantes llegados a la Argentina se enfrentan a la extensión de la pampa, una ansiedad de forma ha configurado al país. La pregunta acerca de *qué forma tomar y cómo*, provoca infinitos conflictos en la República, entre los espacios sociales y la economía política, entre el trabajo y la industria, entre los reprimidos y los represores (...) La industrialización le da forma a la República a expensas del bienestar del paisaje y sus ciudadanos, obligándolos a vivir en una argentina "imaginaria" e "ideal".

Lisa Robert²⁴²

²⁴⁰ La referencia puntual está dirigida al texto: Laura Malosetti Costa, "Buenos Aires-Chicago: La vuelta del malón", en: *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 241-280. Sin embargo, a lo largo de todo el libro citado, hay un estudio por demás intenso respecto a la historia de múltiples imágenes, que también resulta pertinente para analizar otros casos incluidos en el conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón*.

²⁴¹ Título del famoso cuento de Julio Cortázar publicado en 1946, que Carlos Alonso tomó como inspiración (*Casa tomada*, 1999, Óleo sobre tela. 250 x 200 cm. Propiedad del artista). En un trabajo sobre este encuentro, Sylvia Saïtta comentó que "(el cuento) generó una suma de interpretaciones. Inscripto en la tipología clásica del relato fantástico, como lo es el relato de invasión, cuyos motivos recurrentes son los fantasmas, los monstruos, y donde hay una confrontación entre lo cotidiano y lo otro que amenaza." Saïtta, Sylvia, "Un diálogo que no cesa", en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit., p. 14.

La relación entre el uso de los términos desarrollo y progreso en la historia del discurso político local emerge a cada instante al pensar los contextos de surgimiento de la crónica de Manuel Prado (1907) y de las imágenes de Carlos Alonso (1965). Otro tanto sucede con el paradigma sobre la Internacionalización de las Naciones heredado del pensamiento modernista y las consecuencias de la implementación de este tipo de políticas en las estrategias de consolidación de la economía estatal y el terreno cultural.

Asoman en las palabras de Manuel Prado primero y en los discursos de algunos intelectuales y actores de la cultura sesentistas más tarde, acercamientos y tópicos comunes incluso en boca de protagonistas de sectores que, aunque contemporáneos, parecieran no coincidir en otros aspectos de sus ideales. Desde los representantes de izquierda, hasta los pertenecientes a la derecha ultra conservadora, todos compartían una serie de conceptos en torno a cual sería la forma de que el país crezca y prospere a nivel económico y social. De hecho manifestaban plena fe en ello, incluso en la relevancia de la cultura en este proceso, pero las disidencias se planteaban fundamentalmente al momento de explicitar las estrategias para lograr tales propósitos.

Un testimonio que ilustra esta situación en el seno de la Universidad Nacional es el de Rolando García²⁴³ al referirse a las divisiones y antagonismos surgidos dentro de aquella casa de estudios hacia los años sesenta:

Los “reformistas”, que obteníamos mayoría en las elecciones, nos considerábamos herederos del movimiento de Córdoba de 1918, pero cubríamos un amplio espectro, desde el centro -y a veces centro derecha- hacia la izquierda, sin límites precisos con una “extrema izquierda” no unificada, que sí respondía a “líneas” partidarias. En este espectro heterogéneo predominaban posiciones que podríamos caracterizar como de centro-izquierda.

En la derecha también había diferencias marcadas, desde representantes del viejo conservadurismo, que en muchas ocasiones apoyaron nuestras políticas, hasta los fascistas de la “Alianza Libertadora Nacionalista” con epicentro en la facultad de Derecho.

Dentro de ese panorama se dio un curioso entendimiento, que nos sometió a ataques convergentes que provenían tanto de la izquierda como de la derecha (...) Aunque el ataque era común, los argumentos que invocaban eran diferentes y respondían a la ideología de cada sector.²⁴⁴

²⁴² Lisa Robert, “Un retrato de resistencia. Pablo Suárez”, en: *Arte de Argentina 1920-1994...op. cit.*, p. 107.

²⁴³ Rolando García (n. 1919) se recibió como Licenciado de Ciencias Físicomatemáticas en la UBA y tiene un rol protagónico en su historia. Entre sus actividades y cargos, cabe mencionar que integró en 1957 la Comisión de Presupuesto y Administración del Consejo Superior de la UBA durante el Rectorado de Risieri Frondizi, fue vicepresidente del CONICET, Decano de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, intervino en la construcción de la Ciudad Universitaria y en la creación de EUDEBA.

²⁴⁴ Rolando García, “La construcción de lo posible”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible... op. cit.*, pp., 60-61.

Por su parte, la alianza entre Alonso y Eudeba parece mostrarnos “la otra cara de la industrialización y la cultura del consumo”, socavando “la confianza en el progreso que postulaba el programa del desarrollismo,”²⁴⁵ situación que queda en evidencia no sólo en la elección del medio gráfico del libro de gran tirada, sino también en la del artista, cuyas imágenes suelen mostrar las contradicciones de la realidad vernácula, muchas veces en diálogo con otros momentos y actores de nuestra historia.

La urgencia por la conformación del territorio argentino, y la preocupación por la integridad de la Nación ante la amenaza del indio hacia mediados de la década de 1880, y después ante el aluvión inmigratorio a comienzos del siglo XX, fue motivo de múltiples manifestaciones en el ámbito de la cultura y la política.

La inmigración principalmente italiana y española llegó en importante cantidad constituyendo uno de los principales desvelos de la elite porteña.²⁴⁶ La masa extranjera transformaba el panorama poblacional y laboral del país proporcionando, sin lugar a dudas, elementos de inestabilidad a las clases dominantes. Esta problemática aparecerá sutilmente enmascarada en muchas producciones culturales contemporáneas a la de Manuel Prado. Se solía retomar, como lo hizo nuestro autor, el drama del indio que había tenido lugar en la ya finalizada *Campaña al Desierto*, para hacer referencia al flagelo que acosaba la naciente civilización. Sin embargo aquella iconografía de gauchos e indios no desapareció con los años. Una vez desactivados como peligro real, matreros y montaraces pasaron a formar parte con frecuencia de un *leit motiv* evocador del pasado mítico, símbolo de las raíces de la nacionalidad. Puntualmente nos detendremos más adelante en algunas de las que se realizaron hacia 1965 en el marco de las artes visuales, vinculadas a cierto revisionismo o a las miradas renovadoras que surgieron en el círculo de la UBA.

Manuel Prado habla del avance del ejército en el desierto, y de la reacción del indio ante este ataque con cierto aire de familiaridad. Veámoslo describiendo una de las avanzadas hacia Guaminí:

A los flancos, la enorme caballada de la división, fraccionada en trozos de cien caballos, y cada trozo arreado por un soldado y dos mujeres sin hijos.

Aquello parecía antes bien un pueblo de guerreros antiguos en emigración que no un desfile de tropa moderna y regular.”²⁴⁷

Mientras, los indios “marchaban sin tomar precauciones, como si tuviesen pasaporte del gobierno para atravesar la pampa.”²⁴⁸

²⁴⁵ Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina Volumen II...*, op. cit., p. 9. La autora utiliza estas frases en referencia puntual a las series de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel* de Antonio Berni, pero las considero también propicias para lo que aquí intento sostener.

²⁴⁶ Para ampliar sobre el tema caben mencionarse los estudios específicos de Fernando Devoto, entre los que se destacan: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003; Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (compiladores). *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

²⁴⁷ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 65. Ver *Un pueblo* (Imagen 44).

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 21.

En su relato los dos bandos constituyen ejemplos no muy disciplinados al momento de guerrear, lo que a cada cual no le impide constituirse en una amenaza concreta ante su oponente. Esta realidad se repetía en otros rincones del territorio local y extranjero. Ampliando nuestra mira y analizando el panorama de los tiempos de Prado, podemos decir que La Campaña al implicó una evidente guerra interior, paralela a las que por entonces también ocurrían en el ámbito internacional.

El homicidio colectivo que implicó la *Guerra de La Triple Alianza* unos años antes a los sucesos narrados en nuestra crónica resulta un claro ejemplo en el presente planteo.²⁴⁹ Este enfrentamiento fue otro acontecimiento que originó un caudaloso torrente de imágenes vinculadas a las que nos ocupan desde el punto de vista iconográfico, aunque también como ejemplos de prácticas artísticas efectuadas desde la periferia del campo del arte. Las dos fuentes principales son: por un lado, la serie de grabados del *Cabichuí*; y por el otro, los óleos del argentino Cándido López.²⁵⁰

Respecto a los grabados, Ticio Escobar plantea:

Como los antiguos guaraní que comenzaban copiando sumisamente los modelos barrocos y terminaban desmontando el sentido del prototipo, así, muchas otras formas son capaces de torcer el rumbo del trazado impuesto por la dirección hegemónica. El arte popular crecido a lo largo del siglo XIX se consolidó a pesar y a través de (y tal vez gracias a) grandes ideales ajenos y contiendas feroces: el grabado de los periódicos guerreros (...) Durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) librada por la Argentina, el Brasil y el Uruguay, fueron publicados en el frente de batalla periódicos, como el *Cabichuí* ("avispa" en guaraní) y *El Centinela*, profusamente ilustrados por xilografías realizadas por los soldados.²⁵¹

Fragmento por demás atrayente para pensar también las estrategias de apropiación y resignificación de la imaginería tradicional que Alonso lleva a cabo en la serie de *La Guerra al Malón*.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, alambrado el eterno campo de batalla, asfaltadas muchas de las sendas labradas a paso de ganado y hombre, cruzados los cables y las vías, las defensas ante el enemigo de la Nación cambiaron en cierto modo su objetivo,

²⁴⁹ Para ampliar sobre el tema: Miguel Ángel Cuarterolo. *Soldados de la Memoria. Imágenes y hombres de la guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

²⁵⁰ Existen numerosos estudios sobre Cándido López, entre ellos: José León Pagano. *Cándido López, el sentido heroico de una vocación*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1949; Marta Dujovne y Marta Gil Solá. *Cándido López*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1971; Augusto Roa Bastos. *Cándido López, Immagini della guerra del Paraguay*, Parma, Francesco María Ricci, 1976; Marcelo Pacheco. *Cándido López*, Buenos Aires, Banco Velox, 1998; Félix Luna, Sylvia Iparraguirre y Laura Malosetti Costa. *Pintura Argentina Panorama del Período 1810. 2000 Volumen dedicado a Cándido López*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001.

²⁵¹ Ticio Escobar. *El arte fuera de sí*, Asunción, Fondec - Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, 2004, p. 25.

aunque no por ello se dirigieron hacia sectores muy diferentes: a nivel externo, para los partidarios de la izquierda el foco del drama nacional lo constituía el imperialismo norteamericano; mientras que para los vinculados a ideologías ubicadas hacia la derecha del espectro político -incluyendo aquí a desarrollistas y conservadores- el problema tenía también un claro nombre: comunismo.

A nivel interno, la naciente clase media urbana y los integrantes de la clase alta tradicional -quien no lograba recuperar su prestigio por portar determinado apellido o salir en las secciones sociales de *La Prensa* o *La Nación*-, encontraban el flagelo en las nuevas masas migratorias golondrinas que, buscando trabajo en las industrias, se trasladaron del campo a la ciudad hacinándose en las villas miseria. Estas nacientes manifestaciones urbanísticas -y la cotidianeidad de sus habitantes- fueron adquiriendo un perfil no muy diferente a ciertos ranchos retratados por Alonso (Imágenes 21, 22, y 24). Lo que nos remite una vez más a pensar en las reminiscencias presentes en su taller y fuera de él, y en “la voluntad selectiva” de los hombres individuales y de las clases sociales en la época que revive aquellos complejos y se los vuelve a apropiar.”²⁵²

Para otros miembros de la ciudadanía -principalmente nuevos empresarios, emergentes ejecutivos, sumados a los católicos conservadores y a los jefes militares interesados en la toma del poder- al problema argentino lo constituían las agrupaciones sindicales y/o estudiantiles, muchos de ellos alineados en las filas del peronismo o pertenecientes a diversos grupos militantes de la nueva izquierda argentina.

En este panorama cabe recalcar la presencia de las clases altas tradicionales mencionadas líneas arriba, cuyas generaciones de profesionales y gobernantes visualizaban una posible competencia en la por entonces clase media que, como ya se ha comentado, conformaba un pujante polo de consumo y de nuevos expertos competentes en el terreno laboral y también en el del poder político.

A esto debemos sumarle el clima general (ya anticipado en el primer capítulo) vivido desde la caída de Perón hacia 1955, momento en que los valores de apertura y la modernización fueron compartidos por los diferentes sectores en el ámbito local. Situación que no impedía disidencias en las visiones en torno a las herramientas mediante las cuales se pondría en marcha el país para generar la ansiada transformación, que oscilaban entre los que confiaban en el capital (económico, cultural) extranjero, y quienes (ya sea desde el peronismo nacionalista o la izquierda antiimperialista) sospechaban de él adoptando un interesante abanico de proyectos de país alternativos.²⁵³

Lo concreto era que para muchas fracciones de la sociedad -incluida la izquierda que por entonces sintió cercana la posibilidad de la revolución-, el país se estaba jugando el destino: provenientes de los más variados sectores, los diversos argumentos, temores que se manifestaban, y apuestas que se efectuaban, en la realidad de los hechos funcionaban

²⁵² José Emilio Burucúa, “Introducción”, en: AA. VV. *Historia de las imágenes e historia de las ideas...*, op. cit., p. 10.

²⁵³ Para un panorama al respecto, remito nuevamente a: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit.; y Oscar Terán. *Nuestros años sesentas...*, op. cit.

ocasionalmente mezclados, compartiendo un paisaje común donde el discurso internacional del desarrollo se juntaba con el variopinto optimismo local. En este panorama reaparece *La Guerra al Malón*, una crónica narrada por un ex soldado en tiempos definitivos para la consolidación de nuestra actual nación. Intentemos seguir pensando por qué.

La vida de Manuel Prado estuvo signada por la actividad castrense, ya que participó de los estertores de la Campaña al Desierto. Más tarde reflexionará sobre su actuación y la de sus colegas de generación ya fuera de las filas, codeándose con sectores de la clase política emergente a comienzos del siglo XX, situación que lo ubica como un agente activo entre los hombres pertenecientes a la elite cultural vernácula que veían con preocupación el atraso de la Nación. Abandona la milicia y se dedica a las letras. Pluma en mano, publicó sus opúsculos e informes sobre su vida como combatiente, ubicándose en el debate político y cultural de las dos primeras décadas del siglo pasado.

A comienzos del siglo XX, cuando nuestro soldado retirado erige su prosa, Inglaterra y Francia aparecían ante muchos partidarios de la Civilización como el modelo a seguir en el ámbito local. Son varios los pasajes en los que Prado avala esta idea.

Despejar las tinieblas que envolvían como en un sudario al desierto y derramar en sus ámbitos regueros de luz, que como la del sol, llevaban todos los gérmenes de la fecundación en sus rayos; arrancar al salvaje veinte mil leguas de territorio capaces de albergar y enriquecer a cincuenta millones de hombres libres y entregarlas como un aguinaldo al país, para que surgiera, como ha surgido, de la pobreza y de su descrédito, grande y respetado, es algo que compromete la gratitud de la República.²⁵⁴

En otros momentos, Prado emitió juicios respecto a sus ideales de progreso que, en términos generales, se ubicaban también geográficamente fuera del territorio local o en la metrópoli, de manera similar a lo sostenido por numerosos sectores de la ciudadanía y la clase política de 1960, entre ellos, los grupos liberales y antiperonistas menos clericales, encarnados en la figura del militar Pedro Eugenio Aramburu²⁵⁵ -presidente provisional entre 1955 y 1958-; los partidarios de su sucesor Arturo Frondizi²⁵⁶, representante de la Unión Cívica Radical Intransigente;²⁵⁷ y luego los seguidores de las políticas de Arturo Illia,²⁵⁸

²⁵⁴ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, *op. cit.*, p. 64.

²⁵⁵ Los partidarios de Pedro Eugenio Aramburu fueron llamados "gorilas".

²⁵⁶ Arturo "Frondizi presidió el gobierno entre mayo de 1958 y marzo de 1962 (...) aspiraba a renovar los acuerdos, de raigambre peronista, entre los empresarios y los trabajadores; éstos eran convocados a abandonar su actitud hostil e integrarse y compartir, en un futuro indeterminado, los beneficios de un desarrollo económico impulsado por el capital extranjero. Esta retórica incorporaba el novedoso tema del desarrollo, asociado con las inversiones extranjeras, y lo unía a la condena del viejo imperialismo británico". Luis Alberto Romero. *Breve historia...op. cit.* p. 140.

²⁵⁷ "Arturo Frondizi (...) declaraba tener como objetivo el desarrollo industrial autónomo del país, aunque con participación de capitales extranjeros." Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro, "Breve reseña de la época...", en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, *op. cit.*, p. 37.

opositores dentro del mismo partido, autodenominados como Unión Cívica Radical del Pueblo.

Emparentada con esta noción de progreso, adherida a él emerge una historia que se pretende canónica, a la que también intenta subirse Prado. En esta línea es importante tener presente el significativo

pensamiento de Bartolomé Mitre, quien para esos años ya había concluido una de las obras capitales de la historiografía argentina, la *Historia de Belgrano*, de 1858, y que completaría luego con la *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, de 1887. En la construcción del pasado argentino que Mitre realizó desde el campo de la historia, ambas figuras aparecían casi como arquetipos fundadores de la nación.²⁵⁹

Esta Historia con mayúsculas y profusión de nombres propios, la escrita y por siempre reconocida a ser legitimada por las generaciones que vendrán, parece arrimarse desde el futuro, empujando al comandante, confirmándole que vale la pena el esfuerzo de su prosa. Así el soldado se identifica inmediatamente con este discurso en el que encuentra una inapelable autoridad moral,²⁶⁰ sin embargo su posición respecto al modelo civilizatorio de su época no puede ser descripta de modo tan simple. El soldado narra vaticinando que esta Historia no recordará a las víctimas con cuya sangre se fundó la Patria. Y es este mismo recurso el que convence al lector de que el escritor no quiere quedarse al margen de los anales de la Nación. La pretendida voz de la otra historia, que se detiene a describir la cotidianidad, la cara no visible del ejército, la miseria material y social del fortín, la lucha encarnizada con el indio, logra su cometido. La riqueza de las descripciones, y el uso de un lenguaje teñido de criollismos, entre otros recursos y sugerencias, confirman este postulado. Cito:

²⁵⁸ Su "política económica tuvo un perfil muy definido, dado por un grupo de técnicos con fuerte influencia de la CEPAL. Los criterios básicos del populismo reformista que la UCR del Pueblo heredaba del viejo programa de los intransigentes radicales- énfasis en el mercado interno, políticas de distribución, protección al capital nacional- se combinaban con elementos keynesianos: un Estado muy activo en el control y en la planificación económica." Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., p. 149.

²⁵⁹ María Lía Munilla Lacasa, "Siglo XIX: 1810-1870", en José Emilio Burucúa (director del tomo). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 152-153.

Aunque el sujeto de referencia de sus palabras sea otro, es oportuno señalar aquí el comentario de Tulio Halperín Donghi sobre los escritos de Mitre sobre los partidos políticos: "esas definiciones de 1852 quedarán hasta tal punto incorporadas a la tradición política argentina que seguirán gravitando aún en quienes sin duda ignoran su existencia misma." Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, op. cit., p. 71.

²⁶⁰ Cabe aquí destacar un dato de interés vinculado al clima visual de tiempos de Prado: a partir de la ruptura con el orden colonial, comienza en Argentina un proceso de nacientes organizaciones políticas y cambiantes estructuras sociales y culturales, todas ellas demandantes de transformaciones en el sistema simbólico vigente. Así, mediado el siglo XIX se construyeron monumentos dedicados a honrar en el espacio público a los hombres que con sus acciones colaboraron en la construcción de la "Nación Argentina", modalidad que hará eclosión en el centenario de la República hacia 1910, tres años después de la primera edición de *La Guerra al Malón*.

Hoy, en aquellos lugares donde tanto hemos sufrido, se levantan ciudades prósperas y ricas; el trigo crece en la pampa exuberante de vicio, abonada con la sangre de tanto pobre milico, y, en cambio, los hijos de estos no tendrían a caso un rincón donde refugiarse, ni un pedazo de pan con que alimentarse allí mismo, en ese antiguo desierto que sus mayores conquistaron y que otros más felices, o más vivos, supieron aprovechar.²⁶¹

Esta campaña es más oscura que la del Paraguay, y en ella todos los heroísmos y todas las abnegaciones pasan inadvertidos y en silencio. Sin embargo, constituye un timbre de honor, y en épocas no lejanas resplandecerá gloriosa e inmarcesible en los anales de la patria.²⁶²

Miembro de las milicias que conforman el motivo principal de sus descripciones, Prado declara su aval ante el ideal del Progreso, el ansiado objetivo que justifica su presencia en el desierto, y que funciona como el denominador común compartido con todos los demás integrantes de la “gesta civilizatoria.”²⁶³ Sin embargo, sus palabras están constantemente matizadas. En la posición de este soldado raso que pudo tomar la palabra se retuerce el aparente sentido del honor a la patria. Lo leemos otra vez: “...Por la noche velamos los restos de aquellos camaradas, víctimas del deber.”²⁶⁴

Entre el temor a la multitud y el elogio a la montonera. Violencia, civilización, y barbarie mediando el siglo XX

“La invasión de los extranjeros es más temible todavía por el hecho de que son, naturalmente, elementos inferiores, los que no logran autoabastecerse en su patria, los que emigran.”

Gustave Le Bon²⁶⁵

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 31.

²⁶² *Ibíd.*, p. 63.

²⁶³ Valen aquí las palabras de Marcelino Cerejido, útiles a fin de comprender ciertas implicancias del aval del Progreso en el ideario de los tiempos de Prado: Hacia finales del siglo XIX los pujantes argentinos lograron iniciar un esfuerzo vigoroso para erradicar el analfabetismo, crear las instituciones fundamentales para estudiar orografía, fauna, flora, clima, y formar a los médicos, ingenieros, abogados, químicos que el país necesitaba (...) algunas fuentes hablan de que el grado de alfabetización llegó a poner a la Argentina en el 8º lugar en el mundo, otras en el 4º. Militares que *no* entendían la defensa nacional en términos de torturas ni de compatriotas arrojados al mar fomentaban el desarrollo de la siderurgia, el petróleo, las comunicaciones, procuraban para sus colegios los mejores maestros que pudieran hallar, trayéndolos de Europa si era preciso, y creaban institutos de investigaciones. Marcelino Cerejido, “Prólogo”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible... op. cit.*, p. 15.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 42.

²⁶⁵ Citado en: Armand Mattelard. *La invención de la comunicación*, Buenos Aires-México, Siglo XXI, 1995, p. 303. Gustave Le Bon fue un claro ejemplo de la ideología conservadora predecesora de la Comuna de París. En 1895 publica *La psychologie de foules*, el primer intento “científico” por pensar la “irracionalidad” de las masas. En él afirma -entre otras cuestiones interesantes para comprender el mapa ideológico que representa- que la civilización industrial no es posible sin la multitud, y que el modo de existencia de ésta es la turbulencia, un comportamiento que permite visibilizar el “alma colectiva” de la masa. La formación de esta alma colectiva es posible puntualmente en la *regresión hacia un estado*

La riqueza rural de la provincia se encuentra comprometida en esta cuestión, y como aquella es la fuente principal de nuestro adelanto material, todos tenemos el deber de contribuir a su buen resultado. Está en los intereses de sus dueños cooperar por todos los medios a su alcance, a fin de asegurar el éxito de la cruzada civilizadora que se proyecta emprender (...) Los hacendados y comerciantes más distinguidos de Buenos Aires han ofrecido espontáneamente su fortuna y su crédito al gobierno para realizar el gran propósito.

La Prensa, Buenos Aires, octubre 16 de 1878

Principios del siglo XX. Indios, militares, inmigrantes del Viejo Mundo, gauchos disparados hacia la infinidad de la pampa o al prometedor refugio de la metrópoli.

Cincuenta años más tarde el movimiento sobre el suelo se replica. Inmigrantes golondrinas atraviesan provincias enteras para llegar a la Capital en busca de mejor vida. La naciente clase media opta por la sedentaria ubicación urbana y también a veces por la aventura política. Fuerzas armadas impartiendo lo que llaman Orden, y otras buscando lo que entienden por Revolución.

En el horizonte se superponen los años. El perfil de las tolderías se desvanece. La nube de tierra y humo cambia de color respondiendo a las intermitencias del crepúsculo, cuyas evanescencias sugieren otros dibujos levemente distintos a los de antaño. Villas miseria recortan el cielo. Ondeantes pancartas enmarcan mucha gente -si, otra vez-.

Los militares odian esas almas, y yo las quiero para mí:²⁶⁶persistencia de conflictos entre civiles y militares desde mediados del siglo XIX

“He observado que, cuando se quiere hablar de abnegación y estoicismo militar, los eruditos apelan a historias extranjeras, y más que extranjeras, antiguas, cuando no dudosas.”

Manuel Prado²⁶⁷

Hacia 1965 Argentina vivía un denso clima de inestabilidad política en el que la edición de *La Guerra al Malón* a cargo de Eudeba resulta polémica y sintomática. Refiriéndose a la casa editora, Leandro De Sagastizábal señala: “La etapa que se inicia luego del golpe de 1966 se caracteriza por la introducción de un nuevo protagonista, el ejército, y un tipo de autor: el oficial (...) lo que claramente se relaciona con la militarización de la política

primitivo. (tomo estas referencias de Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, *op. cit.*, p. 35).

²⁶⁶ Fito Páez, “Dos días en la vida”, en: *El amor después del amor*, Buenos Aires, Warner Music Argentina, 1992.

²⁶⁷ Citado por María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, *op. cit.*, p. 31.

argentina impuesta por el gobierno de facto pero no con la temática de la Universidad de Buenos Aires.”²⁶⁸

En la crónica de Prado se narran muchos episodios y reflexiones sobre las milicias que más allá de la distancia temporal, resuenan en los debates políticos de tiempos de Alonso y Eudeba. A mediados del siglo XX al pensar en el problema de la violencia, el ejército fue uno de los sectores hacia los que frecuentemente se dirigió la mirada. Paralelamente, en otros rincones del cada vez más complejo abanico social de entonces, surgían organizaciones de diversos orígenes que también se definirían en muchos casos por el enfrentamiento armado. Estudiantes, sindicatos y partidos políticos encontrarían en esta forma de lucha la vía para modificar la realidad, no sin dejar de tener serias discusiones al respecto en el seno de cada grupo.

El Ejército Argentino funciona como una institución que enmarca el lugar de la voz de Manuel Prado y el origen de su relato.²⁶⁹ A fines de 1880, es la Campaña al Desierto el acontecimiento histórico en el que se mueve nuestro soldado. Hacia 1907, las fuerzas armadas continuarán destacando su presencia buscando garantizar la paz y el orden interno de la naciente Nación, sin dejar de ser tenidas en cuenta por las decisiones de las cúpulas del poder político. Habiéndose ya retirado de las filas, resulta previsible que el ex-combatiente opte por participar en la vida pública local tomando la palabra por medio de la escritura.

Hacia comienzos de siglo, el país iba adoptando cierto semblante en medio de conflictos intestinos cuyos protagonistas incluían también actores de la población no precisamente vinculados al Ejército. Se trató fundamentalmente de un importante sector de habitantes rurales, entre los que se encontraban los ya mencionados inmigrantes.

Los europeos importaron sus ideales revolucionarios de organizaciones sindicales y partidarias (socialistas, anarquistas, etc.).²⁷⁰ Así, de a poco, la masa de trabajadores que se formaría en torno a la capital y que también arribaría a otros sitios más alejados a ella, se iría organizando para bregar por mejores condiciones de vida y efectuar sus reclamos haciendo uso de varios mecanismos, entre los que se contemplaría la toma de las armas por parte de algunos individuos y el enfrentamiento con las fuerzas del orden impartido por el joven Estado. Señala Fernando Devoto:

²⁶⁸ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., p. 163.

²⁶⁹ Sobre este asunto: Jorge Abelardo Ramos. *Historia política del ejército argentino* Volumen I, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1959; *Historia política del Ejército Argentino y otros escritos sobre temas militares*, Buenos Aires, Rancagua, 1973; Augusto G. Rodríguez. *Reseña histórica del Ejército Argentino (1862-1930) Número 1 de Secretaría de Guerra*, Dirección de Estudios Históricos serie II, Buenos Aires, Dirección de Estudios Históricos, 1964; Juan Carlos Walther. *La conquista del Desierto*, Buenos Aires, Círculo Militar, 1964 (2ª ed.) Publicación de la Biblioteca del Oficial. Colección Histórico-militar Vol. 545-546.

²⁷⁰ Para ampliar sobre el tema, remito nuevamente a: Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (compiladores). *La inmigración italiana en la Argentina*, op. cit.; y también Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina*, op. cit.

En 1893, por ejemplo, los colonos suizo-alemanes de Humbolt resistieron el pago de tributos y repelieron a la policía armados de fusiles. Tuvieron pronta solidaridad de otros colonos vecinos, alemanes, franceses e italianos. Todo ello fue un antecedente de la masiva participación de batallones de los colonos europeos en la revolución radical que estalló en julio de 1893 en la misma provincia (...)

Si lo analizamos desde la perspectiva de las elites argentinas, el activismo obrero de los inmigrantes (y dentro de ellos un buen número de militantes políticos procedentes de Europa), que era visible en mítines como los del 1º de mayo, en la fundación de asociaciones obreras y de movimientos políticos socialistas y anarquistas, también era visto como otra seria amenaza.²⁷¹

El protagonismo de los uniformados en nuestra historia no sólo se explica por la emergencia de su estampa colectiva en relación de enfrentamiento u alianza con otros sectores del poder vernáculo. No puede obviarse el hecho de que semejante organización, fundamentalmente en momentos como los de la Campaña al Desierto y más tarde los de la proscripción peronista, sufrió crisis internas que modelaron su perfil institucional y muchas de sus decisiones políticas.

Carlos Alonso rescata en su trabajo para *La Guerra al Malón* esta realidad. En la ilustración *Milicos* (Imagen 24) una escena de costumbres de la vida castrense en tiempos de campaña, cuatro soldados son las figuras dominantes. Dos de pié y otro a caballo nos miran, mientras el último nos ignora preparando el brasero. Los lugares en la composición junto a las posturas corporales de cada uno, señalan el escalafón al que pertenecen y las tensiones y dependencias tejidas entre ellos. La arrogancia y suficiencia del jefe montado a la derecha -en coincidencia con la escalera del mangrullo que permite ver por encima y desde lo alto- actúa en contrapunto con a la inquietante y sumisa mirada de los conscriptos de la izquierda. Luego, la zona más cálida de la imagen nos repliega en el gesto laborioso del doblegado cocinero por debajo de las miradas, entre el perro y el caballo. El clima general de la escena es lúgubre, domina en ella un rancho pobre, cuya blancura cenicienta ilumina la estampa y recorta los uniformes. La austeridad y la pobreza unifican. La sencillez de la vida campesina, el techo de paja y el infaltable choco son pinceladas que aportan domesticidad a la escena. Pero también está ese azul, oficial y desteñido por las inclemencias, que aplasta el cielo y tiñe los cuerpos marcando con dignidad patriótica el sentido del sacrificio.

La puja al interior de las fuerzas castrenses queda claramente retratada por Manuel Prado: no era lo mismo ser un simple milico raso, que venir con botas y charreteras puestas a dar órdenes entre las filas o los toldos. El soldado expone sus ideas sobre la injusticia de ciertas decisiones y sobre el penoso estado de las tropas. En ellas deja entrever su crítica exhibiendo a su modo las contradicciones evidentes en el seno de la institución a la que pertenece. Este es uno de los matices textuales que parecen haber inspirado a Alonso en más de una oportunidad. Nos dice Diana Wechsler: "(Alonso) Transita el territorio

²⁷¹ Fernando Devoto, "Luego de la crisis de 1890", en: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina, op. cit.*, pp. 267-269.

procurando quizás alguna huella, alguna osamenta que reluzca en el anochecer y que, según el mito de “la luz mala”, le permita recrear alguno de los fragmentos de una historia contada desde el poder y revisada críticamente casi un siglo después.”²⁷²

Los milicos, como ya se anunció, conforman esa masa bastante anónima, motivo principal de las descripciones de uno de sus miembros. María Rosa Lojo comenta:

¿Quién es ese sujeto colectivo que no puede hacer oír su voz porque ya ha dejado la vida en el campo de batalla o porque quienes hoy gozan de esos campos por él conquistados prefieren ignorarlo?

Es un ser múltiple, apto para todo, dispuesto a cualquier sacrificio, capaz tanto de empuñar la azada como el sable (...) Un tipo heroico en extinción, que merecería entrar, como todos los héroes fundadores, en la leyenda, pero que sin embargo va siendo borrado de la memoria común, y del mismo territorio en el que ha entregado la vida.²⁷³

La identidad de estos soldados oscila entre el heroísmo y el olvido. El mismo Progreso de la Nación por el cual bregaron desde las armas poniendo en juego sus vidas, personificado en los sectores dominantes los humilla postergándolos en la memoria de unos pocos, lejos de la Metrópoli. Sus huellas han sido borradas. Los nombres que resuenan al pueblo son los de algunos de sus dirigentes, y casi nunca esto sucede por evocación de acciones o días felices para la Patria.

En la Pampa (Imagen 18) Alonso entrevé en la dominancia gris y aplanadora de la historia conocida, el huesudo y blancuzco fantasma del pasado. Un sonido pretérito alerta su paso: lo sobrevuelan pájaros carroñeros (versión local de los cuervos de Van Gogh, que evocará luego). El negro aleteo le cuenta que pisa un suelo habitado por otros que están ahí hace rato, en la noche, boca arriba. La atmósfera húmeda y gélida invade al caminante, vivo transpira caliente. Festeja su suerte. Hay en la caja unos pasteles. Crecen los pastos. *Cielo invertido*.²⁷⁴ No se ve casi nada.

En 1876, el General Levalle, desde la frontera de Guaminí, declarará en una arenga publicada en el diario *El Eco de Azul*: “...No tenemos yerba, no tenemos tabaco, no tenemos azúcar, en fin, estamos en la última miseria...”

Como se anunció líneas arriba, años después Manuel Prado hizo referencia a todos aquellos combatientes heroicos y sin nombre. Veamos una descripción de la tropa saludando el 9 de julio:

Si alguien de afuera nos hubiese visto formados, se habría preguntado qué hordas de forajidos éramos. No había dos soldados vestidos de igual manera. Éste llevaba de chiripá la manta; aquel carecía de

²⁷² Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit. p. 26.

²⁷³ María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., p. 29.

²⁷⁴ Luis Alberto Spinetta, “Cielo invertido”, en: *Don Lucero*, Buenos Aires, Del Cielito Records, 1989.

chaquetilla; otros calzaban botas viejas y torcidas, otros estaban de alpargatas; los de este grupo tenían envueltos los pies con pedazos de cuero de carnero; aquellos otros descalzos.²⁷⁵

Y respecto a unos muertos en combate, agrega:

Más triste que el desierto en que los abandonábamos, fue la nota con que los despedimos del regimiento, al pié de las planillas, con los mismos términos que se empleaban para dar de baja al ganado que arrebatava la epizootia, los eliminamos de la revista: “Con esta fecha se da de baja a los soldados fulano y zutano, muertos por los indios”.²⁷⁶

Inevitable resulta pensar que el pintor, tras leer los pasajes anteriores, no se sintiera inspirado para plasmar trabajos como *Soldados* (Imagen 25). Y también es inquietante la hipótesis que vincula esta pintura con otras tantas de su tipo efectuadas en tiempos de Prado, y visitadas una y otra vez a mediados del siglo XX. Una de ellas es *La banda lisa* de Ángel Della Valle (Imagen 26)²⁷⁷ -expuesta en torno a 1887, año en que el pequeño Manuel ingresa al Ejército-. El primer dato interesante es el hecho de que ambos artistas utilizan la fotografía como recurso para plasmar sus composiciones. Pero la apreciación aquí busca dirigirse al carácter de los personajes representados. Laura Malosetti Costa comenta:

En *La banda lisa*, sobre un paisaje de la pampa completamente llano (“vacío”), Della Valle ubicó un grupo de músicos que contrasta de manera impactante con ese panorama despojado. Contrasta también con el tratamiento del paisaje -que resuelve (...) por pequeñas manchas de colores yuxtapuestos- con la factura más bien lisa y las figuras delineadas con precisión del grupo compacto de hombres. El resultado es algo extraño: El orden riguroso de la formación, los uniformes, la música que no parece tener ningún auditorio posible en esa soledad inmensa tienen algo de absurdo o de patético. Ningún elemento, fuera de la línea de horizonte, permite vincular espacialmente a ese grupo de hombres uniformados con otra cosa que la soledad.²⁷⁸

En la imagen *Soldados* de Carlos Alonso, muchas de las cuestiones señaladas por Malosetti se reconocen de modo directo, mientras otras emergen a partir de desplazamientos de diversos tipos. La luminosidad de *La banda lisa*, expresada sobre la atmósfera del paisaje desértico y sus reminiscencias en los objetos descriptos, en el conjunto alonsiano puede reconocerse casi a la inversa, en negativo, de un modo frío y

²⁷⁵ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 32.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 42.

²⁷⁷ Cabe aquí mencionar un detalle: Una reproducción de este cuadro ilustra la portada del texto: María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa, Cuadros de la Guerra de Frontera*, Buenos Aires, Taurus, 2005, citado en múltiples ocasiones en el presente trabajo.

²⁷⁸ Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, op. cit., p. 258.

Sobre Della Valle, cabe citar también: Guiomar de Urgell. *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990.

espectral, emanando de los cuerpos como una fosforescencia. El tratamiento del espacio inhabitado, amplio, extendido de la pampa, en el cuadro de Alonso no merece mayor importancia: el marco de encierro rectangular y apaisado -que haría previsible un horizonte acompañándolo- está fragmentado en su materialidad, ya se trata de un díptico. A esto cabe sumarle el aspecto del campo plástico en general, dominado (para nada “vacío”, sino fantasmalmente lleno) por las figuras que empuñando sus lanzas, marcan un ritmo mucho más nítido que el de los inaudibles redoblantes de Della Valle. Los soldados de *La Guerra al Malón* también están en formación, pero esta aparece cuestionada desde varios frentes. El principal es por la falta de uniformes homogenizadores de la apariencia de estos hombres; también es evidente el corrimiento de los límites de líneas y veladuras, y el movimiento de los tonos bajos que se filtran irreverentemente en las descripciones de los cuerpos, en contraposición a las zonas de color neutralizado realizadas por Della Valle, útiles al contener a los músicos en un primer plano. Para nada cohibida resulta la presencia del grupo en el paisaje, podría decirse que es la masa de sujetos la que casi se sale de él, reclamando una lectura que no los mimetice en un fondo previsible y absurdo al mismo tiempo. Quizás sea el perro, mucho menos amigable que el que precede el cuadro de Della Valle, el encargado de confirmar este llamado exigiéndonos tomar distancia de una interpretación pintoresquista y tranquilizante del conjunto. El can condensa la fiereza que en algunos rincones se difumina de la escena, al mostrar la miseria en la que viven los milicos, e incluso algunas expresiones que pueden interpretarse al borde entre lo cómico y lo trágico.

Es evidente que el sitio donde con mayor vehemencia se plasma la inquietud alonsiana es en las imágenes. Ya mencionamos el uso por parte del artista de la información visual proporcionada por la fotografía de tiempos de la *Campaña al Desierto*, a lo que cabe agregar otra fuente iconográfica no menos inquietante.

Resulta interesante observar algunas de las ilustraciones para *La Guerra al Malón*, junto a ciertos registros fotográficos de la guerrilla contemporánea al pintor. Un caso: las situaciones y los retratos de los milicos ya evocados y, por ejemplo, las imágenes expuestas en la exposición *Archivos Incompletos* durante el mes de marzo de 2008,²⁷⁹ donde emergen resonancias poderosas. Se expusieron allí algunas fotos tomadas en tiempos en que Alonso realizara su trabajo de campo en Villegas y efectuara la serie que nos ocupa, mientras los miembros de las fuerzas del orden efectuaban prontuarios, informes, comunicados de

²⁷⁹ La muestra se inauguró el 24 de marzo de 2008 en la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, curada por Lucila Quieto e Inés Ulanovsky. Refiriéndose al acontecimiento, Hugo Salas puntualizó: “Cuando hace unos años los archivos fotográficos de *La Razón*, *Tiempo Argentino* y *El Cronista Comercial* fueron tirados a la basura, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina los rescató. Pero como si salvar esa riqueza documental no fuera suficiente, entre las pilas de papeles aparecieron sobre repletos de un material inesperado: prontuarios, informes, comunicados de prensa y fotos de armas, casas allanadas y personas detenidas, golpeadas y luego desaparecidas. Todo, fechado en 1975. Todo, material que la policía repartía a los medios para informar sobre la “actividad subversiva”. Hoy, todo eso, parte de la muestra *Archivos Incompletos*, aporta información sustancial sobre la actividad ilegal de las fuerzas del Estado antes del golpe, la planificación del terrorismo de Estado y el borrado de la historia previa al 76.” Hugo Salas, “El ‘75”, Buenos Aires, *Radar*, febrero 30 de 2008, p. 4.

prensa y fotos de armas, allanaban casas y detenían personas al tiempo “que la policía repartía en los medios lo fotografiado en estas acciones a fin de informar sobre la actividad subversiva.”²⁸⁰

Ofrezco aquí una toma del 5 de marzo de 1964 (Imagen 27) -la más vieja del archivo mencionado, datada un año antes de la publicación de Eudeba- a fin de observarla junto al recientemente abordado retrato colectivo *Soldados* (Imagen 25) pintado en el mismo año. Para esto considero propicios los elocuentes comentarios de Diana Wechsler:

La “bravura en los ojos” reaparece, en las escenas de Alonso, de uno y otro lado de la frontera. Los ojos desorbitados de los milicos en formación, presentados con una descarnada frontalidad, los de los indios atados en el medio del campo, los del horror encarnado en algunos de los animales, todos miran -entre militantes y perplejos- la historia de la que forman parte. Todos son víctimas -de diferentes maneras- de ella. La resistencia de los cuerpos se pone a prueba en cada paso, también el coraje y el arrojo, al exponer a los personajes en situaciones límite” (Alonso) “Construye con certera percepción psicológica una colección imaginaria de personas y situaciones. Desarrolla intuiciones sobre un pasado lejano, pero no ajeno por la presencia polémica que esta historia supone.”²⁸¹

Por su parte, sobre la foto seleccionada explica Hugo Salas:

El día anterior, en el campamento La Toma, Gendarmería Nacional detiene a los integrantes del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), primera experiencia guevarista en la Argentina, que opera en la provincia de Salta entre mediados de 1963 y 1964. Junto a los militantes, caen detenidos dos agentes de la DIPA, infiltrados en el grupo. Así, en estas fotografías de la rueda de presos puede verse a Federico Frontini, el cubano Oscar del Hoyo, Alberto Castellanos y el infiltrado Víctor Eduardo Fernández, cuya identidad Gendarmería desconocía. Los tres primeros cumplieron cuatro años de prisión.²⁸²

La manera en que el conjunto aparece plasmado en la ilustración evoca la formación militar, aunque también una pose de prontuario no exenta de resignación, decrepitud, y fiereza contenida. Además, si se observa detenidamente, la foto sacada por la Gendarmería constituye un montaje de cuatro tomas realizadas en el mismo sitio: a partir de una secuencia de rectángulos verticales, se construye uno mayor de proporciones similares a la ilustración *Soldados* que, curiosamente, también está compuesta por dos fragmentos de papel, uno al lado del otro. Pareciera latir en ellos una inquietante persistencia. Dice Didi-Huberman: “La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición -el presente de su

²⁸⁰ Ibídem, p. 4.

²⁸¹ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de general Villegas*, op. cit., pp. 27-28.

²⁸² Hugo Salas, “El ‘75”, en: *Suplemento Radar de Página/12*, op. cit., p. 7.

acontecimiento- cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una “supervivencia”.²⁸³

El uso de material de archivo fotográfico, fue un recurso común desde su aparición entre los pintores de diversas vertientes (desde el primer Realismo decimonónico de Gustave Courbet, hasta Robert Rauschenberg o Andy Warhol, contemporáneos a las obras que nos ocupan).

Cuenta Marta Penhos que “en la década de 1860, ya consagrada la fotografía sobre papel, ciertos escritores fueron considerados por la crítica como “fotográficos”, en reconocimiento a su credibilidad.”²⁸⁴No resulta extraño entonces pensar la vinculación que se da entre las intensiones del ilustrador y aquel cronista de comienzos del siglo pasado.

Es importante destacar esta práctica en el taller de Alonso, pues allí no siempre las imágenes fotográficas funcionarán de modo idéntico. Para la confección de la serie de *La Guerra al Malón* dicha referencia tiene un valor de testimonio histórico clave. En ocasión de la exposición itinerante del conjunto de los originales de las ilustraciones que el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires llevó a cabo durante el 2007, las obras de Alonso fueron acompañadas por un interesante archivo fotográfico con tomas contemporáneas a los tiempos narrados en la crónica de Prado, muchas de ellas con rasgos lo suficientemente análogos a las obras del pintor como para poder confirmar su documentación a partir de ellas.

El sentido de esta apuesta se redobra si se tiene en cuenta que en tiempos de la Campaña al Desierto la fotografía ya era un modo de testimoniar la realidad. Por un lado estaban los que hacían las veces de cronistas y soldados, que en lugar de la pluma tuvieron ocasión de tomar la cámara y realizar su relevamiento visual de los acontecimientos (a esta mirada se sumaría -en los comienzos del siglo XX, momento en que Prado se pone a escribir- la de la naciente ciencia criminalística, con su trabajo de estudio de caracteres y reclutamiento de vagos y mal entretenidos, para quien la fotografía se constituiría en una herramienta de primer orden).²⁸⁵

Alonso utilizó las fotografías, cargándolas en cada ocasión de renovados sentidos. Para ejemplificar esta estrategia, se pueden re-pensar las condiciones de producción de las ya citadas obras *La banda lisa* de Ángel Della Valle (Imagen 26), luego en la ilustración de Alonso *Soldados* (Imagen 25) y en la fotografías de Federico Frontini, Oscar del Hoyo,

²⁸³ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, op. cit., p. 126.

²⁸⁴ J. M. Rabb, “Introduction”, en: *Literatura and Photography. Interactions 1840-1990*, New México, University of New México, 1995. Citado por Marta Penhos en: “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica / Fundación Espigas/ FIAAR, 2005, p. 18. La autora señala que algunos autores que fueron comparados con fotógrafos son Émile Zola y Anton Chejov.

²⁸⁵ Sobre la vinculación entre la criminalística y la fotografía, cabe evocar dos trabajos de Marta Penhos: “La fotografía en la construcción de la imagen pública de los indios”, en: *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995; y el ya citado “Frente y perfil...”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, op. cit.

Alberto Castellanos y Víctor Eduardo Fernández, tomadas por Gendarmería Nacional hacia 1964 (Imagen 27). En el caso del cuadro de 1887, es bastante claro que el pintor

compuso *La banda lisa* sobre una fotografía preparada por él mismo y que conserva su familia (...) Della Valle hizo vestir con uniformes y posar a varios peones de la estancia de los Palma y a un sobrino suyo, para preparar esa fotografía con la que trabajó para el cuadro. El perrito en primer plano es un evidente repinte posterior, no sabemos si de la mano del artista o de Lagleyze (existe una tradición familiar que afirma que Lagleyze pintaba los perritos de muchos cuadros de Della Valle). (En aquel tiempo) La fotografía comenzaba a cultivarse con pretensiones que iban mas allá del mero interés documental (...) les interesó en particular el paisaje rural y urbano y sus tipos populares, en parte siguiendo una tradición que ya se había instalado en los álbumes litográficos.²⁸⁶

Alonso se muestra atento a este panorama decimonónico tendiente a construir una imagen de lo local típico y característico. Parece incluso sensibilizarse ante cierto pintoresquismo y también frente a la posición ideológica que conllevó el uso del dispositivo fotográfico en la mirada de entonces.²⁸⁷ Obsérvese el lugar desde donde retrata a los soldados: adopta el punto de vista totalmente frontal, acerca el conjunto a nuestra mirada, anulando la jerarquía de lectura planteada en la profundidad espacial que podría haber dado la presencia del paisaje, consiguiendo que la atención del espectador no escape a los ineludibles rostros del conjunto.

En las prácticas alonsianas, la mirada hacia el pasado -las pinturas históricas y las fotos del tiempo de la Campaña al Desierto- y más tarde, la observación atenta del presente en el que vive como información siempre latente al momento de originar imágenes, revelan un ejercicio de memoria como efectiva actividad de montaje, que también es perceptible en los recursos visuales que el ilustrador va seleccionando. Resulta atrayente la posición que Alonso adopta ante las imágenes que lo rodean: su trabajo comienza en una especie de sospecha respecto a la potencialidad que encubren, cualidad que no duda en mostrar al reflexionar sobre ellas con su propia obra. Esta re-flexión, una especie de plegamiento sobre las mismas imágenes desatendiendo en cierta forma al tiempo que lo separa de ellas, se parece al ir y venir de tropas e indias en el relato de 1907.

²⁸⁶ Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 289.

²⁸⁷ En este sentido, adhiero a los argumentos de Marta Penhos. La autora parte del estudio de otro corpus de fotografías, pero considero que sus conclusiones también resultan propicias en el presente contexto de análisis. En sus palabras: La foto, dice Barthes, sugiere que lo real en la fotografía está muerto y, a la vez, anuncia que va a morir. Pensemos en el cambio operado desde la concepción romántica que concebía las expresiones del rostro como evidencia de estados pasajeros, cambiantes y en movimiento, y recordemos que nuestras fotos de frente y perfil dan cuenta de la evidencia de datos biológicos definitivos, irreversibles. Qué modo más elocuente de representar la condena del poder aplicada a las rémoras del pasado y las lacras del presente que confinarlos en el espacio plano de la foto y congelarlos en aquel momento que ya "ha sido", y agreguemos, que no debía ser. Marta Penhos, "Frente y perfil...", en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, *op. cit.*, p. 52.

Tanto Manuel Prado como Carlos Alonso no dudan en cuestionar cierto perfil civilizado con ambiciones de epopeya, que impregna el espíritu del ejército. Tampoco dejan de señalar los gestos de falta de humanidad y respeto en medio de la campaña militar asunto que, retomado pasada la primera mitad del siglo XX, podría pensarse como una clara alusión cargada de ironía y vigencia al perfil de las fuerzas armadas.

Alberdi, Sarmiento y Alem denunciaron cómo la Campaña al Desierto estuvo plagada de episodios de corrupción que involucraron a Roca y a sus socios del generalato en la conducción de la Nación.²⁸⁸ La omnipresencia no siempre bienhechora del poder oficial en el ámbito del ejército se filtra a cada instante en la crónica de Prado. Esta suele estar encarnada en las decisiones de los soldados cuyo escalafón era mayor al del alférez, o impregnada en las descripciones de la decadente situación de supervivencia de la campaña que el mismo soldado se encarga de hacer.

Sin embargo, es el mismo Estado Argentino el que, triunfante, enarbolando la bandera del Progreso y la Civilización, logra estar en boca de los mismos sujetos que desde las bases suelen denostarlo. El Alférez Resquejo, que acompaña a Manuel Prado al ingresar en la carrera militar, le hace este tipo de comentarios:

La carrera militar es así. Se hace lo que mandan y no lo que uno quiere. Para eso el superior tiene en la mano todos los resortes...los resortes y el poder.²⁸⁹

Estos tipos son así. Puras dificultades para servir al gobierno, y después todo se vuelve cuentas (...) Si usted precisa un peso, ahí están para complacerlo, le dan uno por dos, y el uno ha de ser todavía en artículos de sus boliches. ¡Ahijuna! Si yo fuese gobierno ya vería cómo arreglaba a estos patriotas ¡Patriotas!²⁹⁰

Prado comenta cómo lo recibe un superior en la primera tienda de campaña en la que durmió:

me ofreció en su propia carpa un rincón para tender la montura, que sería, en adelante, la cama y el abrigo que me proporcionaba el gobierno.²⁹¹

Lo único uniforme y limpio eran los caballos. Sin embargo, cuando se tocó el himno nacional, cuando el jefe dio un grito vivando a la patria, aquellos pobres milicos respondieron con todo el entusiasmo de sus corazones y acaso creyeron que no habían hecho aún bastante para merecer la gratitud de la nación.²⁹²

Las posibilidades de realización de una carrera militar sostenida desde el Estado o la de ejercer la lucha armada desde fuera del sistema en pro de su modificación, son dos

²⁸⁸ Para ampliar sobre estos conceptos: Juan Bautista Alberdi. *El crimen de la guerra*, Buenos Aires, 1923; en los casos de Domingo Faustino Sarmiento y Leandro Alem, ver: Álvaro Yunque. *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Futuro, 1957.

²⁸⁹ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 9.

²⁹⁰ Ibidem, p. 18.

²⁹¹ Ibidem, p. 28.

²⁹² Ibidem, p. 32.

cuestiones que, en la piel de indios, gauchos, soldados y desertores puede reconocerse en la crónica de Prado. La descripción de la sencilla vida cotidiana en los fortines, la conformación de las tropas, la decisión de trabajar desde las armas para conformar una nación, aparecen como posible pintura testigo que también ilustra lo antedicho.

Es el mismo Progreso de la Nación, por el cual los soldados bregaron desde las armas poniendo en juego sus propias vidas, quien los bofatea postergándolos en la memoria de unos pocos, lejos de la Metrópoli: como ya se anunció sus huellas han sido borradas ya por el pajonal.

¡Pobres y buenos milicos!

Habían conquistado veinte mil leguas de territorio, y mas tarde, cuando esa inmensa riqueza hubo pasado a manos del especulador que la adquirió sin mayor esfuerzo ni trabajo, muchos de ellos no hallaron -si quiera en el estercolero del hospital- rincón mezquino en que exhalar el último aliento de una vida de heroísmo, de abnegación y de verdadero patriotismo.

Al verse después despilfarrada, en muchos casos, la tierra pública, marchanteada en concesiones fabulosas de treinta y más leguas; al ver la garra de favoritos audaces clavada hasta las entrañas del país, al ver cómo la codicia les dilatava las fauces y les provocaba babeos innobles de lujurioso apetito, daban ganas de maldecir la gloriosa conquista, lamentando que todo aquel desierto no se hallase aún en manos de Reuque o Sayhueque.

Pero es así el mundo, "los tontos amasan la torta y los vivos se la comen."²⁹³

El rasgo heroico que impregna la mayoría de los comentarios de Manuel Prado al referirse a sus pares o superiores puede también comprenderse doblemente. En un primer término, como un acatamiento a la autoridad reconocida desde el Estado; y en una segunda instancia, como reivindicación de la imagen del combatiente desconocido para el discurso de la ya evocada Historia Oficial.

Esta imagen del individuo anónimo que pasa a ser protagonista de la historia es retomada en el siglo XX tanto por las estéticas de enrolamiento castrense de corte fascista; las que se oponían a este; como por las que reivindicaban el rol del obrero, el campesino, el estudiante, el combatiente-militante. Comenta Horacio Tarcus:

Las representaciones miserabilistas del obrero ceden su lugar, en la estética del realismo socialista, a las imágenes colosales de los trabajadores en las grandes fábricas, de los soldados que se resisten al invasor nazi (...) La iconografía comunista más roja y agresiva de los primeros años del 30 se torna frentista después de 1935 (...) Al punto de que la iconografía comunista se confunde con la iconografía patriótica, salvo por algunos detalles (...) En la Argentina industrial y proletaria, la imagen del guerrillero heroico se superpone no sin tensiones con las representaciones del proletariado.²⁹⁴

²⁹³ Ibídem, p. 74.

²⁹⁴ Horacio Tarcus, "111 años de gráfica política de izquierdas", en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., pp. 25-27.

En ambos perfiles descriptos, al pasar a luchar en pro de la Patria y/o de la Revolución, el sujeto abandonaba cualquier otra faceta identitaria que no se vinculara directamente con esta figura. En paralelo, podemos ver al joven Prado tomarse el tren rumbo a Villegas, destinado a la carrera militar, dejando atrás su infancia y cualquier otro proyecto futuro que escape de la vida en el ejército.

Mientras, a mediados de la década de 1960 hemos visto combatir a los militares. Un caso: el enfrentamiento entre Azules y Colorados²⁹⁵ episodio entre otros tantos útil para ejemplificar el conflicto puertas adentro del ejército, renovado una vez más con argumentos que, de fondo, no eran muy diferentes a los emergentes a comienzos del siglo XX.

Alonso retrata las tensiones intestinas castrenses de diversas maneras. Una de ellas es deteniéndose en las anécdotas de las injusticias expuestas por el soldado Prado. Por ejemplo, resulta inquietante lo plasmado en *Tres Milicos* (Imagen 23). Allí el artista opera plásticamente internándose en un recinto cerrado, una oficina de campaña, y por consiguiente en el acontecimiento allí suscitado.

El relato del cronista provee los detalles del caso. Cuatro individuos atrapados tras haber intentado desertar, han sido detenidos en plena fuga. Uno muere en la resistencia del combate previo. Los otros tres, tras declarar serena y resignadamente su intención de abandonar las armas y volver a sus pagos, quedaron presos. El consejo los sentencia:

Uno de los tres sería pasado por las armas; los otros dos condenados al presidio. La aplicación de las penas sería por sorteo. Dentro de una caja de guerra echaron las tres cédulas cuidadosamente dobladas. Dos eran blancas: la vida; la otra era negra: el banquillo.²⁹⁶

La ilustración es elocuente. El procedimiento descrito, la injusticia reinante, la tensión y el drama del fatal final de uno de los tres parecen condensarse en una escena de interior, sin lanzas ni horizontes encendidos, pero no por ello menos densa. En el primer plano hay un soldado de pie y dos autoridades tras un escritorio, y al fondo los otros dos

²⁹⁵ Hacia 1962 las Fuerzas Armadas presentaban hacia su interior opiniones contrastantes. Esto dio origen al conflicto entre Azules y Colorados. Los azules triunfaron incluso entre la opinión pública, el resultado fue la asunción al Comando en Jefe de Juan Carlos Onganía. Como ya se comentó, grupos vinculados a sus asesores legales dieron origen a la revista *Primera Plana*, desde donde defendieron su posición. Mientras que los grupos de oficiales antiperonistas más duros controlaban el gobierno y seguían buscando una salida basada en una infinita fuga hacia delante -la proscripción categórica del peronismo-, una posición alternativa empezó a dibujarse en el Ejército. Se constituyó en torno a los jefes y oficiales del arma de Caballería, que mandaban los regimientos de blindados y el estratégico acantonamiento de Campo de Mayo. Reflejaba en parte una competencia profesional interna pero sobre todo una apreciación diferente sobre las ventajas y costos de una participación tan directa del Ejército en la conducción política (...) unos y otros- azules y colorados, según la denominación que entonces adoptaron- sacaron las tropas a la calle, y hasta amagaron a combatir". Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, op. cit., pp. 146-147.

²⁹⁶ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 44.

reos. La acusación que se resuelve de manera arbitraria se plantea plásticamente en un plano cuadrado, dividido a su vez en otros cuadrados virtuales esbozados por los objetos y direcciones dibujados (la mesa, la división de las paredes de la habitación, el escudo nacional, etc.). Los perfiles isomorfos evocan el sitio relativo del orden, la ley, el parámetro de la rectitud. El acusado de pie como si estuviera votando pero, contradictoriamente, está probando suerte. Los representantes de la oficialidad sentados frente a él, atienden. El jefe mayor lo mira con displicencia, brazos y piernas cruzadas, como si nada trágico pasara. El segundón, en previsible plano postergado, lo observa atentamente sobándose el bigote un poco menos relajado. Difuminada, casi mimetizada con la arquitectura del fondo, la mirada atenta de los otros acusados cómplices del delito, a su vez testigos de este otro desmán burocrático del que son víctimas. El clima general de la escena es más bien lúgubre, oscuro, nebuloso, confuso. La desgracia del reo jugándose el pellejo se confirma en el gesto desnudo de extraer el papel de la caja, y se refuta a un tiempo en su imagen altanera y montaraz. Su mirada se dirige a la autoridad, pero el jefe baja la suya consiguiendo solamente mantener el mentón en alto en una especie de reflejo jerárquico, de sorna autoritaria.

Esta situación dramática, con otros protagonistas, en otro tiempo, se tornará frecuente en las páginas de la historia nacional. Escenas de enrolamiento, acusación, votación, permiso, exilio, espera, se sucederán en los años en que el ilustrador y Eudeba se encontraron con los relatos de Prado. Replegando el tiempo con sus trazos las imágenes de Alonso parecen potenciar estas esperanzas, inquietudes y desasosiegos.

Otro espacio de ebullición en la década del 60 fue la Universidad, pues -a pesar del clima institucional pujante- también se revelaron problemas hacia dentro y hacia fuera de su seno. Entre ellos, ya se anunció que la masividad resultó ser un asunto neurálgico. Si bien muchas más personas lograban acceder a un título de grado (y también, si lo deseaban, incorporarse fácilmente a la vida política del país) hubo rápidamente más profesionales que puestos de trabajo. Podemos observar en el destino del soldado Prado un proceso que -con sus matices de época- no es muy diferente al de los trabajadores y estudiantes universitarios antes mencionados. Recuérdese que el ejército sirvió durante un largo período de nuestra historia como lugar de ascenso social. Al mismo tiempo, el destino del muchacho en la campaña, lejos de su seno familiar y abandonando otras posibilidades de futuro profesional, también resuena entre las crónicas de los ciudadanos argentinos que consideraron, mediado el siglo XX, que el destino del país estaba en sus manos y que debían abandonar sus vocaciones para encontrarse con las armas y así salvar al pueblo.

Iniciados los años 60 en Argentina, los diversos sectores de la sociedad interesados por la transformación del sistema esgrimieron variadas propuestas que incluyeron con frecuencia la militarización de sus agentes, y las consecuentes discusiones internas respecto a dicha decisión. En el caso de la militancia de izquierdas, la toma de las armas para cambiar la realidad vigente fue un motivo frecuente. Comenta Luis Alberto Romero que la nueva izquierda

Miraba con avidez al peronismo, alentaba sus variantes “duras” - algunos militantes sindicales, o John William Cooke, que venía de una larga residencia en Cuba-, especulaba con su vuelco a la izquierda, y empezaba a jugar con diversas alternativas: el leninismo -que privilegiaba la acción de masas-, el foquismo, que buscaba constituir un polo de poder a través de la guerra irregular-, o el “entrismo”, decidido a ganar al peronismo desde dentro.²⁹⁷

La historia de las imágenes y los textos de las múltiples agrupaciones (cuyo complejo abanico ideológico incluyó a los diversos perfiles partidarios ya tradicionales - comunismo, socialismo- y también alianzas con otros sectores vinculados al estudiantado o la actividad sindical) ha dejado testimonios sobre el tópico de la lucha armada que se fue acentuando luego de la segunda mitad de la década de 1960. Ejemplares resultan frases y titulares de prensa tales como “pueblo en armas”, “organizar la guerra total al sistema”, “responder a la violencia del régimen con la violencia de los pueblos”; “Perón Vuelve. Montoneros. Aquí están, estos son los soldados de Perón”, “Perón o muerte.”²⁹⁸

En cuanto al conjunto de intelectuales y artistas vinculados a la izquierda partidaria - cuyo comportamiento resulta de especial interés para nuestro análisis- en ciertos núcleos primó la “tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante.”²⁹⁹ Aunque cabe señalar que

Las alternativas en el vínculo de los artistas con las organizaciones políticas fueron varias: hubo quienes se sumaron a las nascentes organizaciones político-militares (a costa de abandonar su actividad artística); quienes participaron en actividades “político-culturales” que apuntalaban a las diversas organizaciones; y quienes demostraron públicamente su empatía o afinidad con las posiciones y las acciones de estas organizaciones, sin que ello implicase necesariamente algún grado de organicidad con las mismas.³⁰⁰

Por su parte, las apuestas realizadas desde el radicalismo oscilaban entre avalar a la eficiencia tecnocrática -en el caso de los frondicistas- hasta preferir, en ocasiones, el golpe militar -con la violencia que ello implicaba- a un gobierno que abriera demasiado el juego al peronismo.

²⁹⁷ Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 166.

²⁹⁸ Todas estas frases fueron tomadas del registro visual publicado en el libro: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, *op. cit.* La datación puntual de estas piezas (diversas publicaciones, afiches, pintadas) se torna difícil, aunque su contexto de emergencia queda sugerido en estas líneas.

²⁹⁹ Ana Longoni, “Oscar Masotta...”, en: Oscar Masotta. *Revolución en el arte...*, *op. cit.*, p. 100.

³⁰⁰ Ana Longoni, “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, Buenos Aires, *Lucha Armada en la Argentina*, año 2, nº 4, 2006, p. 20.

Para un estudio crítico exhaustivo sobre el tópico de la violencia y su vinculación con el arte y la política, remito particularmente a: Ana Longoni y Mariano Mestman, “Parte III Un arte para la revolución (consideraciones finales)”, en: *Del Di tella a Tucumán Arde*, *op. cit.*, pp. 253-266.

Mientras, la derecha no lograba generar una plataforma que hiciera atractivos sus proyectos al resto de la sociedad bajo la modalidad democrática de los partidos políticos. Esto sucedía fundamentalmente por los conflictos entre los grandes propietarios y representantes de corporaciones económicas que la conformaban, cuyos intereses no coincidían totalmente. El resultado fue la alianza de los núcleos más conservadores con el Ejército y la Iglesia, y el corolario, su adhesión a las acciones llevadas a cabo por sus actores de turno en las cúpulas gubernamentales.

Los militares también experimentaban en sus filas -como hemos tratado- una serie de contradicciones al momento de acordar su rol en la sociedad. Sin embargo existía un consenso general respecto a la democracia como uno de los principales obstáculos ante el enemigo comunista, a quien veían cada día -junto al cuestionamiento de los valores tradicionales de la sexualidad, el arte y la política proveniente de los sectores más revolucionarios- como una amenaza mayor al sistema. Contra todo ello, las dirigencias castrenses optaron por actuar frecuentemente utilizando sus recursos bélicos.

Vemos entonces cómo el clima general de enfrentamientos y el debate en torno a los instrumentos mediante los cuales debían estos resolverse, fundamentalmente la toma o no de las armas, fue uno de los tópicos centrales de las discusiones en los diferentes sectores de la sociedad, y también de las políticas instrumentadas por parte de los gobiernos nacionales del momento. Comprobamos así cómo las fuerzas del Estado y varios de los grupos militantes transitaron este lugar común del discurso y la práctica.

El indio como sujeto portador de saberes admirables o la cultura popular y sus legitimaciones

“...y hasta los cráneos de Callvucurá y de Mariano Rosas, los dos grandes generales de Tierra Adentro, exhumados solemnemente por Levalle y por Racedo, vienen a formar parte de mi colección histórica...”
Estanislao S. Zeballos³⁰¹

“Es difícil establecer, en el caso de los indios, el punto de inflexión en el pasaje del personaje actor de historias dramáticas al sujeto identificado devenido objeto de estudio.”

Marta Penhos³⁰²

En el mundo occidental en la década de 1960, la mirada hacia las culturas consideradas - entre múltiples denominaciones más o menos académicas- en estado salvaje, primitivas y/o no desarrolladas, estuvo vinculada a múltiples razones que exceden las que aquí se

³⁰¹ Estanislao S. Zeballos. *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra (1884)*, Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 54.

³⁰² Marta Penhos, “Frente y perfil...”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina, op. cit.* p. 41.

comentarán. Este interés en el ámbito de las artes, la semiótica y la antropología por ejemplo, solía también sumarse al debate sobre otros tres horadados términos: lo popular, lo folclórico y lo masivo.

En el terreno local, Eudeba y Carlos Alonso se involucraron con este asunto. La emergencia del título y las imágenes que nos ocupan constituyen un claro testimonio. Veamos en qué sentido.

En nuestro país la población aborígen ha sido “una presencia continua y multiforme”.³⁰³ Sin embargo, es notorio el hecho de que tanto la historiografía como la literatura en general, se hayan mostrado reticentes a la hora de considerarla parte de la conformación de la nación. De todos modos se reconocen desde la conquista hasta nuestros días y cada vez con mayor claridad, voces promotoras del mestizaje que intentan evitar cualquier atisbo de racismo exterminador desde un abordaje cada vez más alejado de nacionalismos y generalizaciones varias. “A pesar de la corriente negadora dominante, ya desde los tiempos coloniales y aún dentro de un contexto racista y positivista, a fines del siglo XIX, hubo quienes estaban dispuestos a reivindicar el mestizaje (...) Esta reivindicación se ejerce desde diferentes ámbitos.”³⁰⁴

Entre los incipientes portadores de los discursos anteriores, se destaca Lucio V. Mansilla;³⁰⁵ en el terreno jurídico y sociológico, surgen los nombres de Miguel Garmendia (1901, 1908), y el de Juan Biale Massé (1904);³⁰⁶ en el ámbito científico, los de los exploradores Pedro Scalabrini, Ramón Lista (1856-1897)³⁰⁷ y Francisco Moreno;³⁰⁸ en el orden militar, los relatos de los coronel Pedro Andrés García y Álvaro Barros;³⁰⁹ en el plano eclesiástico, hubo ciertas órdenes misionales polemizaron a favor de los aborígenes y adoptaron una posición mediadora ante las autoridades gubernamentales y militares;³¹⁰ entre los periodistas se destacó la ya citada palabra de José

³⁰³ María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., p.19.

³⁰⁴ Para ampliar sobre los datos aquí expuestos, en el citado “Estudio Preliminar”, María Rosa Lojo remite a su trabajo “La raíz aborígen como imaginario alternativo”, en Hugo Biagini y Andrés Roig (editores). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Identidad, utopía integración*. Tomo I: 1900-1930. Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 311-328.

³⁰⁵ Este asunto es tratado por: Hugo Biagini, “El surgimiento del Indigenismo”, en: *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, pp. 64-66, texto citado por: María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., p. 21.

³⁰⁶ Juan Biale Massé. *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos de siglo* (3 tomos), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

³⁰⁷ Uno de sus escritos más importantes sobre el asunto del aborígen es *Los tehuelches, una raza que desaparece*, Buenos Aires, Confluencia, 1998 (1ª edición 1894).

³⁰⁸ El hijo de Moreno publicó en 1942 los recuerdos de viaje que su padre narró en 1906. Éstos fueron editados recientemente bajo el título *Reminiscencias*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Devenir, colección Identidad Nacional, 1994.

³⁰⁹ Álvaro Barros. *Fronteras y territorios federales de las pampas del sur*, Buenos Aires, Hachette, 1957; e *Indios, frontera y seguridad interior*, Buenos Aires, Hachette, 1957.

³¹⁰ Pueden mencionarse los trabajos de: Marcela Tamagnini. *Cartas de frontera. Los documentos del conflicto interétnico*, Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, Facultad de Ciencias Humanas, 1995; y también Juan Guillermo Durán. *En los toldos de*

Hernández;³¹¹ desde el sitio de las letras y las humanidades, emerge la figura del escritor Joaquín V. González³¹² y los relatos de los cronistas viajeros (predominantemente europeos) elogiosos de los perfiles autóctonos, entre ellos Emilio Daireaux³¹³ y Alfred Ebelot.³¹⁴ A los que se suman las narraciones locales, por ejemplo las *Memorias* de Manuel Baigorria (por primera vez editadas hacia 1938 en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*) y los escritos de Santiago Avendaño.³¹⁵

Más cercanas a nuestro tiempo, las voces reivindicadoras del mestizaje continúan haciéndose presentes. Desde el análisis cultural a mediados de la década de 1980, Jesús Martín Barbero señaló la configuración de un mapa nuevo donde las etnias indígenas aparecen integradas a la estructura productiva del capitalismo, pero sin que su verdad se agote en esa instancia. En sus palabras, el reconocimiento de un mestizaje

no habla de lo que ya pasó, sino de lo que somos, y que no es solo *hecho* racial, sino *razón* de ser, trama de los tiempos y de espacios, de memorias y de imaginarios que hasta ahora únicamente la literatura había logrado decir. Porque quizá solamente ahí, de objeto y tema el mestizaje pasó a ser sujeto y habla: un modo propio de percibir y de narrar, de contar y dar cuenta (...) pensar en lo indígena en América Latina (...) es plantearse también la cuestión de los “pueblos profundos”³¹⁶ que atraviesa y complejiza, aún en los países que hoy no tienen poblaciones “indias”, el sentido político y cultural de lo popular.³¹⁷

Y adoptando una perspectiva histórica, basado en las palabras de Milko Lauer, el mismo Barbero sostiene:

Estamos en el terreno de lo sin historia, de lo indígena como *hecho natural* de este continente, el punto de partida inmóvil desde el que se mide la modernidad.”³¹⁸ Porque pensarlo en la dinámica histórica es

Catriel y Railef. *La obra misionera del Padre Jorge María Salvaire en Azul y Bragado, 1874-1876*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología, 2002.

³¹¹ Este asunto es tratado por: Hugo Biagini en “El surgimiento del Indigenismo”, *op. cit.*, pp. 63-64.

³¹² Joaquín B. González. *La tradición nacional*, Buenos Aires, 1957. También *El juicio del siglo* (1910), donde el autor propone una lectura de la “continuidad” del pasado argentino en el que reaparecen el período hispánico y las culturas precolombinas.

³¹³ Del viajero franco-argentino puede mencionarse, entre otros textos, *Vida y costumbres en el Plata*, de 1888.

³¹⁴ Ebelot fue convocado como ingeniero para trazar la famosa “zanja de Alsina”, proyecto militar no realizado con el que se planeaba unir Bahía Blanca y Córdoba mediante un foso de defensa. Entre sus textos encontramos: *La Pampa. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, Pampa y Cielo, 1965; y *Frontera Sur, recuerdos y relatos de la campaña al desierto*, Buenos Aires, Kraft, 1968.

³¹⁵ Dadas a la prensa por Meinrado P. Hux en: *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño (1834-1874)*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1999.

³¹⁶ Barbero toma esta noción de R. Vidales, “La insurgencia de las etnias. Utopía de los pueblos profundos”, en: *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.

³¹⁷ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, *op. cit.*, p. 204-205.

³¹⁸ Mirko Lauer. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes Peruanos*, Lima, Desco, Centro de estudios y Promoción del Desarrollo, 1982, p. 112. Citado por Jesús Martín Barbero, *op. cit.*, p. 206.

pensarlo ya desde el mestizaje, en la *impureza* de las relaciones entre etnia y clase, de la dominación y la complicidad.³¹⁹

Las visiones anteriores plantean una política que revela la posibilidad de pensar al otro en/desde uno mismo. Y es aquí desde donde se puede comenzar a comprender el gesto de reedición del relato de Manuel Prado: quizás el género elegido, lo crónica de guerra con matices de novela personal de formación, sea uno de los rasgos que avale este postulado.

La población aborígen vernácula está anunciada en el título del libro mediante el término *malón*. Los caracteres asignados a los pobladores del desierto argentino serán descritos desde la visión del soldado Manuel Prado, cuya intención queda explicitada en la misma instancia de presentación con la palabra *guerra*. El contenido del relato se anuncia como un ataque a los indios. Situación que funciona en la prosa constantemente, aunque las apreciaciones y el posicionamiento de las palabras del soldado no estén tan simplemente vertidas en son de guerra y de rotunda descalificación. De hecho, también hemos visto al ideal del Progreso corporeizado ocasionalmente en los individuos representantes del poder dominante, y esbozándose como uno de los antagonistas de los milicos de un modo quizás omnipresente, aunque el oponente más nombrado en la crónica sea la indiada.

Si bien hacia mediados del siglo XX parecen haberse superado poco a poco las posiciones que reducen el tema aborígen a la simple razón dualista, aún conviene identificar los orígenes de este debate para poder describir mejor el espacio que puede llegar a ocupar la interpretación de la presente obra.

Cabe recordar que ya en los años que Manuel Prado erige su prosa, las tribus habían sido sometidas por parte del Estado. De aquí que sus miembros habían dejado de representar un temor latente para la nación, pasando a configurarse lentamente como motivo y objeto de estudio para las pujantes ciencias antropológicas y criminológicas. Por ello el paradigma romántico que “mezclaba en proporciones variables repulsión y admiración por el jinete de las pampas, va cediendo poco a poco frente a la voluntad de posición e investigación “objetiva” de los indios”³²⁰. Un proceso que no se realizó de manera lineal y sencilla, ya que fue dando lugar a multiplicidad de matices -a veces compartidos- en las miradas hacia los habitantes originarios del actual territorio nacional. De todos modos, se intentará una somera descripción de dos de las tendencias más frecuentadas incluso en nuestros días.

³¹⁹ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 206. Cabe aquí destacar que gran parte del desarrollo teórico que Barbero realiza en el capítulo de donde se extraen estos fragmentos -“Crítica a la razón dualista o los mestizajes de que estamos hechos”- se basa en el análisis que Néstor García Canclini plantea en *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.

³²⁰ Marta Penhos, “Frente y perfil...”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, op. cit., p. 24.

Por un lado podemos definir aquellas ideologías trabadas en un progresismo de corte iluminista, fuertemente influidas por las tesis científicas positivistas, que ven en el aborigen la síntesis de la naturaleza indolente, supersticiosa, obstáculo para el desarrollo. Aquí cabe destacar el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento, quien afirmó que los indios “son nuestros prehistóricos, a quienes hemos detenido en sus peregrinaciones y en su marcha casi sin accidentes...”, considerando que la intervención del blanco como motor de la historia es determinante, pues “la raza aria (es) la que piensa, discurre, cambia, medita y analiza”.³²¹ Como puede comprobarse, la perspectiva sarmientina aparecía teñida de la tradición literaria romántica del siglo XIX, caracterizada por las exhaustivas descripciones de personajes, y también por las correspondientes vinculaciones entre las psicologías de los sujetos y sus ambientes de origen, tomadas de las hipótesis científicas de Hippolyte Taine.

De modo paralelo, a veces en oposición a las anteriores y en otras sutilmente mimetizadas, se encuentran las visiones nacionalistas atrincheradas en el rescate de las raíces y la inquietud por la pérdida de la identidad, basadas en los valores del mito y la tradición (algunas de ellas encarnadas años después en el indigenismo).³²² En el ámbito intelectual local, los postulados de Ricardo Rojas resultan ser un buen ejemplo. Cabe destacar que la mirada de la mayoría de los pensadores de esta línea se preocupó por describir más al gaucho y al criollo como tipo local dominante, dado que -como hemos anunciado- el problema indio a comienzos del siglo dio lugar a otro flagelo: la inmigración masiva. En términos de Carlos Altamirano, estas lecturas que incluyeron al factor indígena aunque no de modo central, comparten el aprecio por

“El “espíritu de la tierra”, la “raza”, la “sangre”, las categorías del espiritualismo antipositivista, pero también aquí y allá algunas gotas de positivismo: en fin todos aquellos elementos del horizonte ideológico que podían contribuir a elaborar esta “realidad primordial”, fueron movilizados para dotar a los argentinos de la sólida tradición nacional frente a la amenaza de la invasión disolvente.”³²³

En este panorama ideológico fue de central importancia la obra *Ariel* de Enrique Rodó.³²⁴ Con ella el autor impugnó el modelo civilizatorio norteamericano basado en el progreso material, utilitario y corruptor de las raíces éticas preexistentes, proponiendo un ideal de vida desinteresado que conjugase los valores cristianos y del espíritu armonioso

³²¹ Domingo Faustino Sarmiento. *Conflictos y armonías de las razas de América*, en Obras Completas, vol. 38, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953, p. 276.

³²² Para ampliar sobre el problema del indigenismo, cabe remitirse a la figura de José Carlos Mariátegui, y su protagonismo ideológico en las ediciones de Amauta, entre ellas: “El problema del indio y su tratamiento”, en: *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1968 (1ª ed. 1928); Mirko Lauer. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes Peruanos*, op. cit.

³²³ Carlos Altamirano, “Mito y Tradición”, en: “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, op. cit., p. 186.

³²⁴ José Enrique Rodó. *Ariel*, Valencia, Prometeo, sin fecha.

griego. Dichos conceptos, sumados a su “preocupación romántica por las fuerzas ocultas de la naturaleza que animan las culturas”³²⁵ adquirieron relevancia definitiva en dos textos de Rojas: *Eurindia* (1924) y *Silavario de decoración americana* (1930), donde “propugna una nueva estética que homologa y condensa la tradición occidental con el indianismo y la conciencia nacional en un fenómeno de correlación de símbolos”.³²⁶

Concluye nuestra polémica Jesús Martín Barbero: “Durante largo tiempo, la cuestión indígena se mantuvo cercada por un pensamiento populista y romántico que identificó lo indígena con lo propio y esto a su vez con lo primitivo.”³²⁷

La indiada, a primera vista representante de la otredad en el texto del soldado, en general simboliza lo extraño, monstruoso, extranjero, diferente, contrario, opuesto, e incluso lo malo, perverso, incierto y dudoso. Sin embargo, podemos percibir que en *La Guerra al Malón*, ciertos matices en lo que lo civilizado y lo bárbaro aparecen diluidos en los personajes que habitan a ambos lados del límite entre el desierto y el progreso. De aquí que esta crónica fechada en 1907 pueda haberse prestado hacia 1965 a renovadas lecturas, diferentes -aunque superpuestas- a las efectuadas en el momento de su primera publicación.

La imagen de *la frontera* sirve una vez más como representación de lo que intento sostener. Esta línea trazada a principios del siglo XX entre la barbarie y la civilización, por momentos materialmente señalada, por otros simbólicamente constituida, parece plantearse años más tarde como delatora de la convivencia de identidades que son a la vez un ejemplo de alteridad. Vale decir que esta crónica dignificada en un contexto en el que el debate intelectual y político parece renovarse rápidamente, sirve tanto para mostrar lo que en él hay de conservador, como para propiciar otras explicaciones del asunto.

Con motivo de la reedición de la historia del cadete Prado, en la Argentina de la ya pasada mitad del siglo XX, Alonso retrata otra vez al aborígen y también al milico. Al respecto, Diana Wechsler escribe:

indios y milicos, abandonados hasta los tiempos de Roca a una misma suerte signada por la distancia y las carencias, se confunden en aspecto y atributos. En estos casos, lo que marca las diferencias son los retratos -individuales o grupales-, siempre imaginarios, que presentan la convivencia de hecho entre unos y otros en la frontera (...) Entre tanto, un primerísimo primer plano del rostro de un indio que perfora la superficie con su mirada profunda y sus labios apretados dialoga con el retrato sereno y complaciente del sargento que aparece al comienzo del libro.³²⁸ (Imágenes 31 y 32).

³²⁵ Mariano Oropeza, “Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, op. cit., p.127.

³²⁶ *Ibidem*, p. 126.

³²⁷ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 205.

³²⁸ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, op. cit., p. 27.

Reparando en las elecciones formales utilizadas por Alonso para los retratos aborígenes, observamos un tratamiento que funciona en tensión respecto a lo que suele suceder en la mayoría de los rescates visuales del indigenismo tradicional desde sus orígenes a nuestros días.³²⁹La perspectiva monumental, cierta corporalidad expresada con volúmenes macizos y rostros descriptos “a hachazos”, el sitio reservado a las paletas contenidas cercanas a los tintes del paisaje, etc., son tópicos comunes que el ilustrador no desconocerá, pero preferirá construir una imagen de la indiada revisando otros parámetros de su presencia histórica (Imágenes 28, 31, 33 y 34). Usando palabras de Marta Traba, podemos afirmar que no están presentes en *La Guerra al Malón* “el exotismo de lo primitivo, lo salvaje, en simple contradicción con la civilización.”³³⁰

Los habitantes originarios adquieren una presencia bastante lejana a las visiones pétreas, simétricas y estandarizadas más frecuentes en las evocaciones de América. El carácter de los retratos colectivos evocados líneas arriba en la prosa de Diana Wechsler no resulta diferente al utilizado muchas veces al momento de describir la vida diaria del ejército en los fortines o la caravana. El caso de *Malón al Malón*, una escena de sabotaje a los indios por parte de los milicos, quizás sea adecuada para figurar esta idea (Imagen 35). La lectura de valor y el tratamiento textural es lo que hace principalmente confusa la entrada a esta imagen. Alonso concentró aquí varios elementos que podrían leerse sencillamente como opuestos: oscuridad-claridad, definición por manchas-descripción lineal, materiales grasos-materiales al agua; humedad de las tintas-sequedad del carbón, pasiva horizontalidad-activa verticalidad. Muestra una complejidad que, al momento de reconocer quien es quien, se impone a las palabras. La maternidad india que preside el desastre mira al espectador tensando el centro, inquisidoramente. Nuestra vista se debate entre su presencia firme y constante y la del saqueador que también dirige sus ojos al frente, mientras se dispone a atravesar el plano trasladado a un indio moribundo. El hombre parece mucho menos convencido de sus actos que la citada mujer cobijando a su hijo. Busca una complicidad desesperada y vergonzosa, que quizás termine de comprenderse al reparar en lo que sucede a la derecha del planteo: un muchacho totalmente desentendido de lo que pasa a sus espaldas ayuda al hombre a retirar el cuerpo yacente y nos expulsa a la página siguiente.

Vivos y muerto -salvo el pequeño- portan bincha: el accesorio posiblemente más ligado a la actitud del combate que aquí lucen todos generando cierta decodificación común. La pasividad de los cuerpos aborígenes ante la impertinencia *huinca* se expresa en la quietud a plomo de la víctima y la placidez del niño dormido mientras que, también inmóvil, la atenta rectitud de la madre reclama justicia.

³²⁹ Para ampliar sobre este asunto: Marta Penhos, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”, en: *Las artes en el debate del quinto centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, FFyL, UBA, 1992; y Marta Penhos, “Nativos en el Salón de Artes Plásticas e identidad en la mitad del siglo XX” en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999.

³³⁰ Marta Traba. *Dos décadas vulnerables...op. cit.*, p. 89.

El color no se satura en ningún lugar, no resulta necesaria esta desmesura para expresar el violento enfrentamiento de bandos opuestos. Como el título indica, se trata aquí de un *malón al malón*, vale decir (cito una vez más a Chartier) un *acontecimiento*, “una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y vuelto contra sus usuarios, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, y otra que entra, enmascarada.”³³¹

Recordemos que en la época que Manuel Prado describe a la indiada, la ideología civilizatoria consideró al poblador originario no precisamente como un ciudadano, habitante digno de nuestro suelo. Y aquí la referencia criminalística emerge a modo de testimonio. Comenta Mattelard refiriéndose al París de 1872, centro europeo de gran influencia en nuestras filosofías: “la administración penitenciaria (...) decreta que todos los “prisioneros civiles, y en especial los individuos condenados por causas de insurrección, deben ser fotografiados. Centenares de hombres y mujeres de la comuna son retratados”.³³² La por entonces naciente ciencia antropométrica captaba a los delincuentes mediante tomas fotográficas que funcionaban como una especie de marca de delito, un registro de antecedentes. Dichas imágenes mostraban a los individuos como objetos de ciencia, desde una perspectiva biológica, higienista, despojada de humanidad.³³³ Estas prácticas excederán el paso del tiempo. Hemos comprobado como Carlos Alonso fue sensible a ellas siendo testigo de otra época de guerras.

En su crónica Manuel Prado registró al indio de modo bastante peculiar. Por momentos lo calificó de lleno desde la visión eurocéntrica, pero en otros le reconoció como sujeto portador de saberes legítimos y admirables. De todos modos cabe destacar que casi siempre lo hará porque encuentra en él cualidades que -en el ámbito de lo que él considera el valuarte de la Civilización- gozan de valoraciones positivas. En relación al tratamiento de este asunto, dice María Rosa Lojo:

No se trata aquí del estereotipo al uso (el indio invasor, ladrón, vago y codicioso, sino en un adalid empeñado en una guerra defensiva, justísima a su criterio (...). El “salvajismo” de los aborígenes no los exime, en la visión de Prado, de sentimientos y afectos “nobles”, plenamente humanos.³³⁴

Ahora leamos al soldado:

el indio de las montañas patagónicas ya no es el fiero malón de las pampas, que todo lo confía a la rapidez de su caballo y a la pujanza de su brazo. Se presenta el cacique “diplomático”, el salvaje aleccionado, y

³³¹ Roger Chartier, “La quimera del origen...”, en: *Escribir las prácticas...op. cit.*, p. 21.

³³² Armand Mattelard. *La invención de la comunicación...*, op. cit., p. 288.

³³³ Al respecto, remito una vez más a los textos de Marta Penhos: “La fotografía en la construcción de la imagen pública de los indios”, en: *El arte entre lo público y lo privado...*, op. cit.; y “Frente y perfil...”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, op. cit.

³³⁴ María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., pp. 34-36.

reaparece bajo el poncho de Ñancuqueo, el astuto comerciante que durante dos siglos había traficado con los ganados robados.³³⁵ En ocasión de la inundación de Choele-Choel, un indio la había anunciado y los milicos lo desatendieron: ¡Claro! ¡Para qué tener cuidado si un sabio había dicho que aquello no se inundaba! Tomar precauciones habría sido demostrar temor, y entre nosotros tener miedo es suicidarse.³³⁶

El aborígen entonces es reconocido como oponente, aunque esto no exime a los héroes protagonistas de la historia de quedar teñidos y hasta mimetizados con sus comportamientos. De aquí que las comparaciones con la fauna local y las identificaciones con la barbarie son más que previsibles. En la misma línea de la tradición sarmientina, como representantes de la otredad los aborígenes cumplen con el requisito de pertenecer al orden de los factores vinculados por analogía con la naturaleza, principalmente aquella que no logra ser dominada y mensurada. Cito: “Estábamos al frente del enemigo, de un enemigo audaz y sutil, capaz de presentarse de improviso; y así todas las precauciones que se tomaran para defenderse de sus agresiones no eran nunca demasiadas.”³³⁷

Hemos anunciado líneas arriba cómo en 1907, momento de la primera publicación de *La Guerra al Malón*, ya hacía una década que el llamado drama del indio había caducado. El teatro, la pintura y la literatura frecuentaron largamente la demonización del malón, la profanación de los valores de la civilización bajo el signo de la barbarie. La profusión de esta versión de los hechos circulaba de tal forma que lograba invertir simbólicamente los términos de despojo, justificando la violencia del Estado Nacional.

Sin embargo, desde el fin de la campaña de exterminio emprendida por el General Julio A. Roca en 1879, el miedo a los malones fue cediendo lugar a controversias que iban desde la crítica de los opositores a Roca en cuanto al destino de los sobrevivientes capturados (mujeres y niños separados brutalmente y reducidos a servidumbre) y de soldados veteranos, hasta una preocupación creciente por los problemas que traía la inmigración al ámbito de la ciudad, en la que comenzaba a percibirse “una nueva barbarie.”³³⁸

Entonces: ¿Qué lugar ocupa *La Guerra al Malón* en el clima editorial y estético de 1965? Hemos visto que las apreciaciones de Prado pueden calificarse como típicas del clima estético y político de su contexto de aparición, y que la alusión encubierta a la inmigración es patente al compararse sus palabras con otras producciones culturales que le fueron contemporáneas. Y también ya esbozamos cómo estas visiones de la historia local

³³⁵ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 76.

³³⁶ *Ibidem*, p. 75.

³³⁷ *Ibidem*, p. 28. Resulta por demás sugerente este pasaje en relación a la caracterización que Domingo Faustino Sarmiento realizará del caudillo Facundo Quiroga, a quien denominará como “el tigre de los llanos”, en: Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1982 (1ª ed. 1845).

Sobre este tema, cabe evocar el análisis de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos...*, op. cit.

³³⁸ Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en: AA. VV. *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen I, op. cit., p. 194.

parecen tener vigencia en los debates intelectuales del período de reedición de *La Guerra al Malón*, preocupados por incorporar lecturas hasta entonces ignoradas por las miradas académicas.

Desde el punto de vista que intento sostener, es posible que ya por entonces en el seno de diversos ámbitos se tratara de “reconceptualizar lo indígena desde el espacio político y teórico de lo popular: esto es, a la vez como culturas subalternas, dominadas, pero poseedoras de una existencia positiva, capaz de desarrollo.”³³⁹

A esta cuestión se suma la del reconocimiento de lo popular urbano como un espacio de existencia y desarrollo cultural. Tópico para nada sencillo, sobre todo en vinculación con el rescate indígena, asunto que en nuestro país adquirió cierta densidad aunque menor comparada con lo sucedido en Perú o México, por ejemplo. Si bien para mediados de la década del 60, las poblaciones aborígenes en la Argentina ya eran una minoría, esta franja pequeña representaba en el imaginario histórico teñido de romanticismo, un perfil identitario en el cual determinadas mayorías urbanas emergentes, incluidos los grupos militantes partidarios, sindicales, estudiantiles, podrían verse reflejadas. La oleada inmigratoria del campo a la ciudad -del interior del país hacia la metrópoli- atraída por el trabajo en las fábricas, resulta un ejemplo del primer sector. Respecto a las agrupaciones políticas, encontraremos en las estéticas de sus militantes, incluso años más tarde, rasgos de inmediata filiación. Numerosos detalles de sus identificaciones gráficas³⁴⁰ y los nombres seleccionados para las denominaciones colectivas como *Tacuaras*, *Tupamaros*, *Montoneros*, constituyen algunos de ellos.

En el cine y la literatura vernáculos de las décadas del 60 y el 70 (como florecientes industrias culturales y por lo tanto, con pretensiones de consumo masivo) la evocación de lo local marginal y/o folclórico, cuando no la del sujeto político y combativo, también estuvo presente. Existió una vertiente que expresó “un acercamiento a lo social-crítico, con una curiosa y a veces irónica cartografía humana del interior del país o de los márgenes de la ciudad.”³⁴¹ Algunos ejemplos de este tipo de producciones: *Alias Gardelito* (1961), de Lautaro Murúa; y *Crónica de un niño solo* (1965), *El romance de Aniceto y Francisca* (1967),³⁴² *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz y el Lobo* (1975), todas de Leonardo Favio; *La hora de los hornos*, de Pino Solanas, *La Patagonia Rebelde* (1974), de Héctor Olivera.

En este contexto no se puede omitir la presencia de Carlos Alonso, participando en piezas que se vinculan de forma directa con la problemática aquí expuesta. Del año 1961 data *Martín Fierro*, de Julio Baudouin, una filmación de 14' en 35 mm., blanco y negro con imágenes del dibujante. En torno a 1964, María Esther Palant produce *La conquista de la*

³³⁹ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 206.

³⁴⁰ Para observar ejemplos de lo aquí planteado, remito al conjunto de imágenes del libro Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit.

³⁴¹ Claudio España; Ricardo Manetti, “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, en: *Nueva Historia Argentina*. Volumen II. op. cit., pp. 292-293.

³⁴² Desde el pensamiento que motiva estas líneas, no se puede pasar por alto la sintomática reversión que Leonardo Favio realizó de esta pieza fílmica en 2008, a puertas del Bicentenario de la República.

Pampa, ingresando al taller de Alonso, mientras este trabaja sobre el conjunto de ilustraciones que nos ocupa, el resultado: 10' de filmación también con 35 mm., pero esta vez en color. Y en 1965 aparece *Gotán: tango y suburbio en la plástica argentina* (Alonso, Castagnino, Basaldúa, Rebuffo, Soldi, Torrallardona, Pacenza), una filmación de 11' realizada por Ricardo Alventosa, en 35 mm., color.

Cabe aquí destacar la llamativa familiaridad³⁴³entre el fotograma de Juan José Camero en la ya citada película *Nazareno Cruz y el Lobo* (Imagen 7), la ilustración de Carlos Alonso *Colgado del palo* (Imagen 4), la de Castagnino para el *Martín Fierro* (Imagen 5), y el afiche anónimo evocando la Masacre de Trelew (Imagen 6).

En el terreno de las letras -ámbito con el que Alonso mantuvo una cercana relación-, podemos evocar la novela *Sobre Héroes y Tumbas* escrita en 1961 por Ernesto Sábato, donde se entrecruzan personajes de una historia transcurrida entre 1953 y 1955, con la huída y muerte de Juan Lavalle en el inhóspito Noroeste argentino hacia 1841; y también el posterior *Romance de Juan Lavalle*, grabado por Eduardo Falú en 1965.

Al revisar las fechas de emergencia del conjunto de obras aquí enumerado, incluido el de *La Guerra al Malón*, resuenan nuevamente las palabras de Jesús Martín Barbero:

Lo popular se homologa siempre secretamente con (...) lo inmediatamente distinguible por la nitidez de sus rasgos. Obstáculo que hoy se refuerza con aquel otro que identifica lo popular con una resistencia intrínseca, espontánea, que lo subalterno opondría a lo hegemónico.³⁴⁴

Visión elogiosa de la montonera, desde lejos: *La Guerra al Malón*, y la discusión sobre el peronismo y su oposición

Las diversas relecturas de la historia efectuadas desde los más variados sectores del campo cultural hacia la década del 60, proveen interesantes fuentes textuales e iconográficas, útiles para tentar otro acercamiento al problema que nos ocupa.

La mayoría de estas miradas -como se viene anunciando- se realizaron en vinculación al fenómeno del peronismo que por entonces se encontraba proscrito pero muy presente en el debate ideológico. El clima nacional no era sencillo. Según Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro, hacia fines de la década de 1950 la situación social en el país seguía siendo conflictiva. La llamada resistencia peronista, protagonizada por gran parte de

³⁴³ Durante el gobierno del general Alejandro Agustín Lanusse hacia el año 1972, en la base naval Almirante Zar, son asesinados dieciséis presos políticos en la llamada masacre de Trelew.

³⁴⁴ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 210.

la clase obrera argentina, realizaba huelgas y atentados, y las Fuerzas Armadas presionaban al presidente Arturo Frondizi para que aplicara medidas represivas.³⁴⁵

En el caso de los críticos al régimen peronista, el examen histórico estaba ligado a la convicción de que desde 1955 se estaba asistiendo a un momento que era a la vez de clausura e inauguración; mientras que paralelamente los simpatizantes del movimiento se planteaban un abanico de revisiones, reafirmaciones y renovadas adhesiones.³⁴⁶

Los discursos antiperonistas condenaban aspectos políticos, morales y hasta estéticos de la década pasada explicando las fuentes del “flagelo” unos años atrás de la asunción de Perón. Por ejemplo, según los editores de la revista *Sur*,³⁴⁷ el oprobio, la mentira, la ignominia, el atropello, la vulgaridad, la chabacanería, la irracionalidad y el totalitarismo, mezcla de fascismo y rosismo eran tópicos comunes del peronismo. Y los antecedentes políticos que lo habían hecho posible tenían -palabras mas, palabras menos- unos cien años de antigüedad. Para Bernardo Canal Freijó (desde su texto “¿Qué hacer?”)

el principal enemigo estaba adentro, pero ahora no se trata del “desierto” ni del “caudillismo feudal”, sino de un enemigo más difícil. Hablará, entonces, de “las potestades centralizadoras, de superconcentraciones urbanas a costa de campañas empobrecidas, de las inseguridades de la naciente industrialización, de una obnubilación de la verdadera conciencia constitucional argentina en la mayoría de los dirigentes políticos.”³⁴⁸

Mientras que para Aldo Prior (en “Apelación a la conciencia”) los problemas remitían a la “Argentina profunda”, que representaba en este contexto a la barbarie.

Otras voces buscaron asimilar de modo diferente el hecho peronista, entre ellas la de Mario Amadeo,³⁴⁹ un político nacionalista quien leía el presente como una “encrucijada” y reconocía al peronismo como un hecho complejo con matices positivos y negativos. Para él, tras la experiencia justicialista, en el pueblo había nacido la conciencia social, aunque el método político empleado había resultado demagógico.

Por su parte, el escritor Ernesto Sábato fue más radical. Su análisis se basó en tres tópicos comunes entonces: el primero, la relación entre el peronismo y el resentimiento del gaucho contra la oligarquía ilustrada, y el del inmigrante contra el criollo que lo despreciaba; en segundo lugar, el drama histórico del país, a saber, el divorcio entre los doctores (elites

³⁴⁵ Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro, “Breve reseña...”, en: Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro. *La construcción de lo posible...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁴⁶ El breve panorama ideológico aquí esbozado fue tomado del ya citado “Estudio Preliminar” al texto de Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, *op. cit.*, a cargo de Carlos Altamirano, pp. 21-55.

³⁴⁷ La publicación estaba dirigida por Victoria Ocampo. Las referencias aquí vertidas pertenecen principalmente al n.º 237, noviembre-diciembre de 1955. El tono ideológico de condena al peronismo podrá también encontrarse en otras revistas como *Liberalis* e *Imago Mundi*. Publicaciones citadas por: Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, *op. cit.*, p. 24.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 25.

³⁴⁹ El texto de Jorge Amadeo del que se desprendieron los conceptos que siguen es *Ayer hoy y mañana*. Buenos Aires, Gure, 1956.

ilustradas) y los caudillos (pueblo) que ahora se exponía ante sus ojos ligado a la tradición crítica “hecha por el revisionismo nacionalista a la tradición progresista, a sus héroes culturales -Echeverría, Sarmiento, Alberdi- y a ese fragmento de la misma tradición constituido por los partidos de izquierda.”³⁵⁰El tercer problema para Sábato era el advenimiento de los desposeídos a la vida política de la nación, asunto del cual todos eran culpables. El intelectual sentenció: “Dejémonos, pues, de dividir a la patria en réprobos y elegidos, con la piedra de toque de una pureza que ninguno de nosotros tiene”, señalando a los que reclamaban la reeducación de la “masa peronista”, que también tenían que admitir la necesidad de reeducar al antiperonismo.

En este panorama, los intelectuales de la revista *Contorno*, evocaban las facciones “colorada” y “celestes” en la historia argentina, señaladas en su momento por Alberdi, representativas de un fuerte valor simbólico y asociadas aún hoy principalmente al rosismo, los unitarios y el grupo intelectual de 1837 al hablar del peronismo. Para los miembros de *Contorno*, la “conciencia de los oprimidos” se había despertado durante el gobierno peronista, muy a pesar de sus rasgos policiales y su prepotencia. De modo general, el blanco polémico de estos pensadores eran las clases “morales”: con ellas se aludía al conjunto de las clases medias, las élites intelectuales y a las políticas del liberalismo. Ismael Viñas comentaba:

el hecho de que existieran caudillos populares en que se encarnaban de algún modo los anhelos de los desposeídos y de que esos caudillos tengan un peso en nuestra historia, siendo al mismo tiempo enemigos de la cultura y el progreso -o de la civilización- parece haber despistado para siempre a nuestros intelectuales y a los partidos políticos progresistas (...) Confunden aún al déspota con el hecho social que le da base.³⁵¹

Dentro del abanico de argumentos contornistas cabe aquí un apartado especial para Juan José Sebrelli quien, en su artículo “Aventura y revolución peronista” planteó una inversión axiológica vinculable en cierto modo metafórico al pensamiento de Manuel Prado y al de sus editores hacia 1965. A partir del tópico común sobre la denuncia del histórico resentimiento de las clases populares, que muchos reconocían como el principal resorte que Perón y Evita habían usado para movilizar a las masas, Sebrelli esbozará una perspectiva más compleja posteriormente extendida entre los intelectuales de izquierda, que se basaba en la primacía de la negatividad y la inversión axiológica de lo negativo.

³⁵⁰ Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 32. Las nociones sobre el pensamiento de Sábato fueron extraídas de “El otro rostro del peronismo, carta abierta a Jorge Amadeo,” un ensayo aparecido en 1956.

³⁵¹ Ismael Viñas, “Miedos, complejos y malosentendidos”, Buenos Aires, *Contorno* n° 7/8, julio 1956, p. 12, citado por: Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 36.

Lo que la tesis por los móviles de ambos dirigentes no podía aclarar era el acontecimiento de la revolución peronista y lo que sus dos líderes hicieron para huir al aislamiento y al destino de aventureros anónimos.

“Toda pasión, toda rebeldía, todo heroísmo de esos destructores era absurdo y vano, pero se apoyaba en la esperanza totalmente sincera del proletariado y coincidía, aunque sólo fuera tangencialmente, con una lucha que tenía auténtica razón de ser”³⁵². Así, esa significación considerada baja, innoble, es decir, negativa -el resentimiento-, al encontrarse con la esperanza y la lucha del proletariado, cobraba un sentido social y político subversivo.³⁵³

La más idiosincrásica interpretación del hecho peronista la produjo Ezequiel Martínez Estrada en su panfleto *¿Qué es esto?*³⁵⁴, una pieza que -según él- podría ser apéndice de una serie de obras útiles para interpretar nuestra realidad. Allí, más allá de mezclar los tópicos ya mencionados, define su propio estilo narrativo como “literatura de acusación y escándalo”, colocándose en una tradición textual que incluía al *Martín Fierro*, *Amalia*, *El Matadero* y *Facundo*. Para Martínez Estrada, a través del peronismo la sociedad argentina había confesado fallas que venían de lejos, un asunto común a otras críticas ya vertidas. Pero en sus argumentos es destacable el establecimiento de semejanzas y paralelos que superó lo existente hasta el momento: a las ya frecuentes conexiones entre Perón y Hitler o Rosas, sumó la de la plebe arrabalera porteña con la del Palatino romano, Perón y Catilina, Vicente López y Cicerón, “como si fueran todos actores intercambiables de un mismo y eterno combate de categorías morales”.³⁵⁵

Más allá de sus matices, todos los argumentos que hasta aquí se evocaron comparten una cualidad distintiva: están escritos en primera persona de un modo que resulta bastante familiar a la crónica de Manuel Prado. En ellos

quien toma la palabra declara tener parte en el asunto que se ventila, sea porque evoque su experiencia, sea porque reclame su derecho a pronunciarse (alegando para ello antecedentes políticos, las obligaciones del intelectual o los títulos del moralista), sea, en fin, porque insista, como se lee una y otra vez en los artículos de *Contorno*, que del peronismo no podía hablarse como observador no implicado.³⁵⁶

³⁵² Juan José Sebreli, “Aventura y revolución peronista”, Buenos Aires, *Contorno*, Cuadernos nº 71, julio 1957, p. 19, citado por: Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 37.

³⁵³ Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 37.

³⁵⁴ Ezequiel Martínez Estrada. *¿Qué es esto?*, Buenos Aires, Lautaro, 1956, citado por: Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 39.

³⁵⁵ Carlos Altamirano, “Estudio Preliminar”, en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 39.

³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 40.

Pero al mismo tiempo también existían discursos preocupados por asuntos similares, con otras explicaciones sobre las rencillas de la historia y la situación del presente. Quizás los de mayor relevancia hayan sido los conceptos de Rodolfo Puiggrós y Jorge Abelardo Ramos, quienes leían *La Revolución Libertadora* como el regreso a la “década infame”.³⁵⁷ Ambos encontrarían en el antiperonismo un eco que no habían conocido durante el gobierno de Perón. Pasarían de la original y reducida audiencia a una mayor, conformada en gran medida por la creciente matrícula universitaria. Lograrían esa recepción que no era la del público de los trabajadores en nombre de cuyos intereses discurrían, sino la de las clases medias universitarias movilizadas contra Perón en septiembre de 1955, asistidas por la creencia de que la culminación del régimen pondría fin a su desencuentro con los obreros. Pero brevemente, ellas comenzarían a sentirse contrariadas por las políticas del Gobierno Provisional, e inquietas por el miedo y la culpa de haber tomado el camino equivocado, reproduciendo el hiato que pretendían superar.

A continuación observaremos cómo muchos de los rescates y evocaciones anteriores aparecen fuertemente asociados a ciertas categorías comunes en tiempos de Prado -principalmente las referentes al surgimiento y organización de las masas, entre el temor a la multitud y el elogio a la montonera-.

Obsérvese entonces cómo *La Guerra al Malón* adquiere una densidad renovada en la década del 60, fundamentalmente por reflejar la problemática de la masividad, el lugar de la civilización, y también el drama de la violencia. A esto cabe sumársele una serie de matices que, desde cierta perspectiva histórica, invitan a vincular esta edición a la presencia del peronismo como partido político, pero más que todo como movimiento social, durante la segunda mitad del siglo XX.

En este contexto cabe recordar el rol de las multitudes hacia el inicio de la era industrial. A finales del siglo XIX, Lombroso y Laschi, abordaron el tema en el contexto europeo:

Las investigaciones sobre la multitud criminal nos han enseñado el grave peligro que el mero hecho de la reunión y del contacto de mucha gente representa para el Estado; por consiguiente, todas las corrientes, todas las tradiciones que se han formado en nuestra época acerca de las grandes ventajas de la libertad absoluta de reunión, acerca de las garantías que los “mitines” aportan a la libertad de un pueblo, son perfectamente contrarios a lo verdadero.³⁵⁸

³⁵⁷ Cabe aquí la mención de dos textos medulares: *La Historia crítica de los partidos políticos*, de Rodolfo Puiggrós (1956); y *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, de Jorge Abelardo Ramos (1957).

También resulta pertinente recordar una producción de Carlos Alonso que, si bien realizada más de una década después que los libros anteriores, comparte un ámbito de reflexión común en torno a la clase obrera y la naciente clase media. Por ejemplo, la serie de imágenes efectuadas hacia 1968 en torno a la emblemática pintura *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, fechada en 1894.

³⁵⁸ Citados en: Armand Mattelard. *La invención de la comunicación*, op. cit., p. 297.

En un horizonte más próximo, mediado el siglo XIX Domingo Faustino Sarmiento declaró la preocupación por el tema de las multitudes en sus percepciones sobre su viaje a Europa, entre 1845 y 1847. Comenta Tulio Halperín Donghi que el sanjuanino veía en el pujante desarrollo metropolitano aristas alarmantes poco propicias para la Argentina, ya que dicho

progreso parece favorecer la agudización constante de las tensiones sociales y políticas; he aquí una innovación que no quisiera introducirse en un área en que ni siquiera una inusitada estabilidad social ha permitido alcanzar estabilidad política (...) las convulsiones de la sociedad europea han revelado en las clases populares potencialidades más temibles que esa pasividad e ignorancia tan deploradas: frente a ellas, la coincidencia de intereses de la élite letrada y de la económica parece haberse hecho mucho más estrecha.³⁵⁹

Sin embargo es importante aquí señalar un matiz determinante para nuestro análisis: a medida que se acercaba el siglo XX las teorizaciones de Sarmiento siguieron teniendo peso, aunque las iniciales referencias de su literatura pasaron a ser otras. La barbarie -tradicionalmente atribuida al campo y sus habitantes y contrapuesta a la ciudad caótica y babélica- comenzó a valorarse positivamente y a localizarse en las urbes. El sitio del conflicto social pasó a estar en el masivo elemento inmigratorio, y progresivamente se desculpabilizó a criollos e indios, asunto que puede leerse en algunos pasajes de *La Guerra al Malón*.

La marca del positivismo en el ideario de la clase dirigente argentina determinó la posición de los sucesivos gobiernos ante el tema de las multitudes, de ello resulta cabal testimonio el conjunto de “prácticas psiquiátricas, criminológicas y del derecho penal”, y la “medicalización” de las concepciones sociales.³⁶⁰ Mientras la criminología y la psiquiatría se interesarían por el desorden y la patología social, la antropología atendería los símbolos del atraso.

A partir de la aparición italiana del *Archivio di Antropología Criminale* escrito por Lombroso y publicado desde 1879, pudo percibirse en las políticas inmigratorias de nuestro país la incidencia de sus teorías. Entre sus principales seguidores cabe mencionar a Osvaldo Piñero, Rodolfo Rivarola, José María Ramos Mejía, José Ingenieros, Luis María Drago y Antonio Dellepiane, entre otros. Comenta Marta Penhos:

La presencia de una masa indiferenciada, conformada por personas de diversa procedencia y cultura, planteaba el problema de la anomia social. La vagancia resultaba el preámbulo del delito. El 1896 Dellepiane afirma que “si se levantara una estadística de los “atorrantes”, para

³⁵⁹ Tulio Halperín Donghi, “La Argentina es un mundo que se transforma”, en: *Una Nación para el Desierto Argentino*, op. cit., pp. 28-29.

³⁶⁰ Oscar Terán. *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp.13-23. Para ampliar sobre este asunto: Oscar Terán. *Vida intelectual en Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

emplear un término vulgar ya consagrado por el uso, que vegetan en las calles y en las plazas de nuestras grandes ciudades, se hallaría que la casi totalidad, por no decir la totalidad de ellos, está formada por vagos extranjeros importados”.³⁶¹

Tres años después de las afirmaciones de Dellepiane, el médico alienista e historiador José María Ramos Mejía publicó *Las multitudes argentinas*, un libro cuyas páginas “están pobladas de una asociación metafórica de los inmigrantes con la figura del buey, emblema de animal de carga y del trabajo a destajo”,³⁶² que recomienda una ardua conformación del sistema educativo argentino pues éste sería “el arma principal para combatir el cosmopolitismo e imponer una cierta visión del mundo que sirviera para legitimar el orden social.”³⁶³

Por su parte, y también a modo de ejemplo de las citadas nociones científicas que se gestaron en nuestro país a comienzos de siglo, caben las palabras de José Ingenieros: “Conviene estudiar al pobre de carne y huesos, haciendo su estudio natural, como la zoología estudia al cisne, la botánica a la caña de azúcar y la mineralogía a la piedra pómez (...) Las clases pobres constituyen una verdadera raza atrasada dentro del medio en que viven.”³⁶⁴

En 1902 -el mismo año que Ingenieros se hizo cargo del Servicio de Observación de Alienados en la Policía de la Ciudad de Buenos Aires-, el diplomático y legislador Miguel Cané logró promulgar la Ley de Residencia contra los inmigrantes politizados, cuya aplicación generó un profundo debate en amplios sectores de la sociedad, pues muchos la consideraron restrictiva y expulsora. Al respecto señala Fernando Devoto:

En la Argentina todo tenía que ver con la conflictividad social, que parecía creciente desde principios de siglo. En este sentido, la expresión incluida en las primeras leyes represivas, de residencia en 1902 y de defensa social en 1910, usa para referirse a las personas que serían expulsadas la palabra “extranjeros” y no “inmigrantes” (...) la utilización de la expresión “extranjero” para referirse a los potenciales subversivos tiene que ver con una pérdida de valor social de esa figura.³⁶⁵
La Ley de Residencia no operaba sobre los que llegaban sino, en general, sobre los ya instalados”.³⁶⁶

³⁶¹ Marta Penhos “Frente y perfil...”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina, op. cit.*, p. 48.

³⁶² Fernando Devoto, “Después de Caseros: el inmigrante entre agente de civilización y fuerza de trabajo”, en: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina, op. cit.*, p. 34.

³⁶³ Fernando Devoto, “Nacionalizar” y “civilizar” a los inmigrantes (y a sus hijos)”, en: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina, op. cit.*, p. 278.

³⁶⁴ José Ingenieros citado por Hebe Clementi, “Ingenieros en Italia (1905)”, en: “Los positivistas argentinos”, *Todo es Historia*, nº 173, Buenos Aires, 1981, p. 54.

³⁶⁵ Fernando Devoto, “Inmigrantes, pasajeros, refugiados, turistas. El siglo XX”, en: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina, op. cit.*, p. 37.

³⁶⁶ Fernando Devoto, “Las políticas públicas y las migraciones europeas” en: Fernando Devoto y Roberto Benencia. *Historia de la inmigración en la Argentina, op. cit.*, p. 85. La Ley de Residencia muchas veces fue evocada por el Poder Ejecutivo en la acusación de

A partir de entonces, la relación entre el interior del país y los centros urbanos se verá redimensionada. En tiempos del primer gobierno justicialista, así como en los de sus sucesoras políticas desarrollistas, los movimientos de población y las transformaciones en el perfil de las ciudades serán hechos frecuentes, que pondrá en relación múltiples matices geográficos y culturales en la ya evocada tensión de centro-periferia.

Aquí cabe también destacar el desplazamiento de personas preponderantemente provenientes de países limítrofes -en escala menor que los contingentes procedentes de Europa- arribarán al país atraídos por la posibilidad de trabajo en el campo o en la industria, sumándose al complejo panorama antes descrito.

Distintos sectores de la población buscarán agruparse en el ámbito internacional y también en el local a fin de lograr una mayor fuerza política para luchar por sus derechos e ideales. Surgirán nuevos partidos, redefiniciones institucionales de sindicatos históricos, organizaciones estudiantiles, agrupaciones representantes de sectores específicos (por ejemplo, el feminismo, la ecología), etc. Algunos con gran número de integrantes, y en casi todos los casos, con una clara intención de intervenir en la toma de decisiones como miembros de la ciudadanía, dignificando la presencia del espacio público como una instancia legítima en el seno de la vida de las nuevas polis modernas.³⁶⁷

En este clima vemos resurgir un viejo texto sobre el enfrentamiento de dos protagonistas colectivos cuyas misiones parecen oponerse, pero sus comportamientos y padeceres compartirse, al punto de mimetizarse en un paisaje común: el del desierto, pero también el de la multitud.

Las milicias se moverán en el territorio, según las órdenes que el Estado imparta. Desde aquel tiempo las masas fueron concebidas como cuerpos unificados sometidos al influjo sugestivo de un líder o de aquello comunicado desde el poder, que empieza a entenderse como la posibilidad de unificar individualidades varias. Comenta Mattelard.

Los líderes, mediante su energía, logran hipnotizar a los liderados. Y agrega que en 1884, Sighele “bajo el concepto de “crímenes de la multitud”, mete todas las “violencias colectivas de la plebe”, ocurridas desde este final de siglo, “desde las huelgas de obreros a los levantamientos públicos”, “suerte de emuntorio a través del cual el pueblo cree poder aliviar todos los resentimientos que las injusticias que padece han acumulado en él.”³⁶⁸

personas que carecían de toda actividad política. Finalmente terminó siendo derogada en 1958.

³⁶⁷ Para un panorama sobre la conformación de estos movimientos en la historia de nuestro país, cabe remitir nuevamente a: AA. VV. *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, *op. cit.*, Luis Alberto Romero. *Breve historia...*, *op. cit.*

Para ahondar en la dimensión de las transformaciones culturales en Latinoamérica ante la emergencia de estas nuevas agrupaciones, remito otra vez a: Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*, *op. cit.*

³⁶⁸ *Ibidem*, pp. 300-301.

Por su parte el indio y los caciques también encarnarán el alma de las masas: lo impulsivo, primitivo, irracional, bárbaro, serán todos elementos que la Generación del 80 identificaría con ellos e intentaría eliminar para imponer la civilización, siempre bajo su idea de *Nación para el Desierto Argentino*.³⁶⁹Un asunto que, veinte años después la ideología del Centenario³⁷⁰ identificaría con el flagelo de la no del todo deseada inmigración europea.

Y aún mas tarde, incluso en tiempos de la reedición de *La Guerra al Malón*, el tópico continuará vigente: cabecitas negras, inmigrantes internos, campesinos, y luego los obreros y estudiantes ¡organizados!, constituirán una nueva amenaza para el poder del Estado. Desde la caída del peronismo en 1955, la presencia sindical y la presión del partido en las decisiones políticas locales, así como las frecuentes denuncias de las injusticias hacia la clase trabajadora, fueron un hecho. El legado y la presencia del justicialismo, incluso estando su líder en el exilio, fueron relevantes en el campo de la cultura vernácula de la década de 1960. Si bien el partido no tuvo una normativa clara respecto a las artes visuales, lo cierto es que poseyó un aparato de propaganda y un manejo de los medios masivos de comunicación que sirvió para generar una imagen de sí mismo y una política visual contundente que excedió los límites temporales de su presencia mayoritaria en el gobierno.

De aquí que, por ejemplo, se prefiriera la representación realista por sobre la abstracción como medio de acercamiento a un público mas numeroso que hasta el momento se había mantenido ajeno a ciertas manifestaciones.³⁷¹En consonancia con las imágenes reconocibles, emergían aquellas evocadoras del ámbito rural, plagadas de escenas de costumbres y paisajes típicos, junto a las que ilustraban un ideal iconográfico de la floreciente clase obrera industrial urbana, abundante en los manuales escolares, la gráfica política y las revistas de gran tirada.

Muchas de las cualidades de la estrategia visual antes descripta coinciden con las elecciones y apuestas visuales de Alonso en el proyecto para *La Guerra al Malón*, situación que no puede interpretarse como meramente casual, aunque tampoco explicarse completamente con los argumentos sostenidos por la militancia peronista. Es probable aquí la aplicación de aquella tesis que explica la existencia de una importante masa crítica culta en la década de 1960 que aprendió a leer en tiempos de Perón, aunque no precisamente adhirió luego a las filas tradicionales del partido. Parte de ella seguramente transitaría los

³⁶⁹ *Una Nación para el Desierto Argentino* es el título del ya mencionado libro de Tulio Halperín Donghi. Como aquí se comprueba, la frase -y el contenido del ejemplar- son vinculables directamente al presente contexto de análisis.

Otro dato que nos permite tejer redes dentro de nuestro problema de estudio: la edición de dicho texto que se utilizó en el presente estudio es del Centro Editor de América Latina y está fechada en 1992. El asesoramiento artístico y el diseño de tapa del mismo están firmados por Oscar Díaz quien, como ya hemos visto, fue director de arte de Eudeba e inventor de su logotipo.

³⁷⁰ Al respecto evoco una vez más el texto: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos...*, *op. cit.*

³⁷¹ Sobre el tema, cabe citar: Giunta, Andrea, "Las batallas de la vanguardia...", en: José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen II..., *op. cit.*; y Marcela Gené. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores del primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

pasillos de la Universidad de Buenos Aires o estaría incorporada al staff de su casa editorial.³⁷²

También podemos registrar en la crónica de guerra una temática local de pinceladas telúricas con elementos comunes a la iconografía presente en la gráfica de la resistencia peronista (en ella se reconoce principalmente la atención hacia de los sectores populares, el detenimiento en su vida cotidiana, cierta pintura en torno al perfil de lo comprendido como propiamente nacional, y también un importante hincapié sobre la figura de sus líderes). Los matices de la prosa de Prado evocan asuntos resonantes en la actualidad político-social de 1960 que exceden los tópicos frecuentes en el debate sobre el peronismo aunque, como aquí intenta sostenerse, no los ignoran.

En este punto es interesante observar con precisión a qué conjunto de imágenes remiten algunas de Alonso al ilustrar *La Guerra al Malón*. Guido Indij señala que el peronismo generó un fuerte y masivo aparato visual casi íntegramente producido desde los burós oficiales de la Secretaría de Informaciones, propagando con él sus ideas respecto a lo popular. Pero también dicho movimiento dio lugar a otro denso conjunto de piezas gráficas gestadas desde la militancia, muchas veces incluso desde la clandestinidad,³⁷³ cuyo contenido se vincula a lo que el autor denomina la “gráfica política de izquierdas”. En sus palabras: “El discurso de la gráfica política de izquierdas se reconoce visual y temáticamente por la recurrencia de ciertos símbolos e íconos y por la apelación a determinados valores, que caracterizan y atraviesan distintos movimientos históricos, partidos y movimientos políticos.”³⁷⁴

A la luz de lo aquí expuesto, invito a comparar la tapa del ejemplar que nos ocupa (Imagen 9) junto a la gráfica urbana anónima reproducida junto a ella en el presente trabajo (Imagen 10). Aunque esta pintada no tiene datación, es evidente que fue realizada en tiempos posteriores a las ilustraciones para *La Guerra al Malón*, resultando un ejemplo útil a los fines de lo que aquí busca argumentarse.³⁷⁵

De todas formas, lo que emerge con mayor evidencia hacia 1965, fecha de aparición de *La Guerra al Malón*, es la identificación concreta del peronismo como un conjunto importante y numeroso de la población, reconocido por otros sectores de la ciudadanía como una amenaza a la paz social y sus proyectos de país. Los por entonces

³⁷² Remito nuevamente a los textos: Catalina Rotunno; Eduardo Díaz de Guijarro. *La construcción de lo posible...*, op. cit.; y Federico Neiburg y Mariano Plotkin. *Intelectuales y expertos. La construcción del conocimiento social en la Argentina*, op. cit.

³⁷³ Guido Indij, “Gráfica política de izquierdas”, en Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., p. 9. En este texto el autor también da cuenta de otro libro: *Perón mediante. Gráfica peronista del período clásico* (Buenos Aires, La marca editora, 2006) en el que se trata ampliamente el muy variado cuerpo de las imágenes realizadas en el seno del peronismo.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 11. En el capítulo final de la presente tesis se desarrollan con mayor detalle las filiaciones iconográficas aquí sugeridas.

³⁷⁵ Los nombres de las agrupaciones que aparecen en esta imagen resultan útiles para realizar una hipótesis de datación: las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) nacen en 1968; las FAL (Fuerzas Armadas de Liberación) surgen en 1969; el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y los Montoneros hacen su presentación pública en 1970,

simpatizantes y miembros del denominado *Movimiento Popular Justicialista* encarnaron política y estéticamente un claro ejemplo del tipo de multitud a la que estamos haciendo referencia, que aún proscrito tuvo especial incidencia en la vida institucional de nuestro país en tiempos de la edición de la crónica que nos ocupa. Y años más tarde, el surgimiento de la agrupación *Montoneros* como un sector del mencionado partido, también ejemplificaría lo que aquí intenta sostenerse, incluidos los matices de conflictividad y complejidad propios de su seno en los que el debate sobre la posibilidad de la lucha armada constituía un asunto latente.

Tradicionalmente y de un modo general, se designó bajo el nombre de montoneras a las tropas de jinetes insurrectos. Sus miembros fueron reconocidos muchas veces como aquellos que no se atrevían a pelear si no estaban junto a sus compañeros. Como señaló Carlos Altamirano, para Domingo Faustino Sarmiento éstos grupos conformados por habitantes de la campaña argentina resultaban idénticos a “las hordas beduinas”.³⁷⁶

El término montonera suele ser citado de manera despectiva, especialmente por los historiadores liberales, que se identificaron con los gobiernos porteños de dicha tendencia. Tanto es así, que los mencionados intelectuales suelen evitar por todos los medios llamar montoneros a los combatientes de la llamada Guerra Gaucha, eficaz defensa del norte del país durante la guerra de independencia, aunque las estrategias y tácticas que llevaron adelante Martín Miguel de Güemes y sus seguidores eran idénticas a las que utilizaban los caudillos federales. En oposición a esta teoría, los sectores revisionistas suelen exaltar estas formaciones militares como auténticas defensoras del federalismo provincial contra el centralismo porteño.³⁷⁷

En el último tercio del siglo XX, los fundadores de la evocada organización *Montoneros* decidieron adoptar ese nombre para resaltar la continuidad histórica con los caudillos del interior argentino del siglo XIX y las montoneras del “Chacho” Peñaloza³⁷⁸ y Felipe Varela, estableciendo así una línea política nacionalista, antiimperialista y federal que hacían partir desde San Martín y las guerras de la independencia, pasar por los caudillos y Juan Manuel de Rosas y desembocar finalmente en Juan Domingo Perón.³⁷⁹ Inclusive, en las primeras épocas de la organización, varios de sus comandos operativos (Unidades de Combate)

³⁷⁶ Carlos Altamirano, “El orientalismo y la idea del despotismo en Facundo”, en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos...*, op. cit., pp. 83-102.

³⁷⁷ José María Rosa. *La guerra del Paraguay y las montoneras argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

³⁷⁸ A partir de la batalla de Pavón, las montoneras comenzaron a perder posibilidades operativas frente al armamento cada vez más moderno de la infantería de línea. Aún así, la primera de estas guerras civiles, dirigida contra el gobierno nacional por Ángel Vicente Peñaloza, se resolvió en contra de éste, pero por la mejor capacitación y equipamiento de las tropas nacionales de caballería “de línea”. Isidoro J. Ruiz Moreno. *Campañas militares argentinas*, Tomo III, Buenos Aires, Emecé, 2008.

³⁷⁹ El abanico de estas tendencias ideológicas fue presentado sucintamente en el presente trabajo. Para ampliar sobre dicho espectro de tendencias remito nuevamente a Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., y de manera especial al capítulo “¿Qué hacer con las masas?”, pp. 23-55.

adoptaron circunstancialmente el nombre de esos caudillos para firmar sus partes de guerra.

Históricamente el tópico de la violencia asociado a la movilización de la gente resultó ser una herramienta legitimadora de la represión por parte de las fuerzas oficiales...y viceversa. Hacia 1910, José Hernández hacía decir al gaucho Fierro: "Tiene uno que soportar / el tratamiento más vil: / a palos en lo civil / y a sable en lo militar... / Y es necesario aguantar / el rigor de su destino; / el gaucho no es argentino / sino pa hacerlo matar".³⁸⁰

A comienzos del siglo XX este poema narró la situación de los que iban a poner el cuerpo a la frontera. Se trataba de los pobres de la ciudad y la campaña, los calificados por los poderosos de turno como vagos y mal entretenidos, que no podían demostrar propiedad ni trabajo fijo. Muchos de ellos compañeros de Manuel Prado en las filas. Pero, más allá del panorama histórico de surgimiento de estos versos, no caben muchas dudas respecto a la posible identificación que otros sectores sociales pudieran sentir con él en otras geografías y tiempos. Obsérvese que Carlos Alonso ilustró esta obra de Hernández en 1960 junto a la editorial Emecé, y que dos años después Juan Carlos Castagnino hizo lo mismo convocado por Eudeba. Sobre esta última edición, Cecilia Lida cuenta:

El año 1962 culmina con un evento vivido con intensa emoción. La Editorial Eudeba, publica la versión del *Martín Fierro* ilustrada por Castagnino. La difusión de la obra fue intensa (...) mas allá del éxito inusitado, Castagnino siente que el suceso lo contacta al público que más le interesa, el pueblo.³⁸¹

Comprobamos entonces que en distintos períodos de nuestra historia, la descalificación de lo masivo y lo popular en ocasiones emerge vinculada con el tópico de la violencia. Y cómo de manera paralela, la reivindicación de estos valores surgía desde

³⁸⁰ José Hernández. *Martín Fierro ilustrado por Carlos Alonso*, Buenos Aires, Emecé 1993 (1ª ed. 1960). La primera aparición del poema data de 1872. Los versos de José Hernández, si bien denunciaban la violencia por entonces ejercida hacia el gaucho, no dejaron por ello de teñirse de otros intereses. Hernández evoca ya esos "males que conocen todos", que darán muy pronto tema a la primera parte de *Martín Fierro*. Esos males son esencialmente políticos; seguirán siéndolo en el poema, pese a la apasionada identificación de su autor con una víctima cuya culpa principal es su pobreza, que hace a los poderosos sordos de sus razones (...) en este poema supuestamente social será preciso el paciente rastreo de algunas escasas y leves alusiones para descubrir el lugar del héroe en la sociedad ganadera (y comprobar que éste está lejos de ser ínfimo: si Fierro arrendaba tierras ajenas tenía ganado propio, es de suponer que comprado con recursos adquiridos durante su etapa de peón especializado en partidos del sur de la provincia, en la cual según se nos asegura, hizo bastante dinero). Tal indiferencia a los clivajes sociales dentro de la campaña (de ninguna manera incompatible con una identificación sin duda sinceramente sentida con sus moradores más desfavorecidos) es perfectamente adecuada a una visión del problema rural que presenta a la entera sociedad ganadera como víctima del poder que la gobierna. La imagen (...) coincide (...) con la que hacen suya los voceros de la clase terrateniente porteña" Tulio Halperín Donghi, "La campaña y sus problemas", en: *Una nación para el desierto argentino*, op. cit., p. 123.

³⁸¹ Cecilia Lida, "Juan Carlos Castagnino en contexto", en: *Castagnino. Humanismo, poesía y representación*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008, p. 37.

diversos sectores. *La Guerra al Malón* es tan sólo un ejemplo que nos sirve para vislumbrar la complejidad de este debate.

Las imágenes de Alonso y las palabras de Prado: un triángulo amoroso entre civilización, subjetividad y barbarie

“pasar del francés al inglés o al italiano no es solamente un cambio de significantes (fónicos o gráficos), es también salir de un universo cultural determinado -con sus articulaciones semánticas específicas- para entrar en otro que no posee necesariamente la misma distribución conceptual.”

A. J. Greimas³⁸²

“no es acertado afirmar solamente que el lenguaje es importante para el buen pensamiento, porque es parte de su misma esencia.”

C. S. Peirce³⁸³

“Lo que tiene valor emblemático es el modelo de espiritualidad refinada que, luego de un período de “extravío”, redescubre la verdad en un estoicismo sencillo y a la vez aristocrático que sabe percibir la belleza de lo rústico, lo primitivo, lo pobre.”

Carlos Altamirano³⁸⁴

En el pasado evocado de una manera u otra suele intentarse hallar una base de confirmación, superación o negación de la realidad del presente. Carlos Alonso ha demostrado a lo largo de su frondosa obra el casi permanente juego con otros tiempos y geografías estableciendo vinculaciones ricas y complejas. Por su parte, Manuel Prado vivió en un clima donde este tipo de referencias históricas también constituían estratégicas armas políticas y estilísticas a las que no fue ajeno.

Desde comienzos del siglo XX, el lugar de la prensa como medio para la difusión de ideas y críticas en vinculación directa con los hombres de las artes visuales y las letras fue ganando terreno en el ámbito local. A modo de ejemplo, contundente resulta el siguiente fragmento publicado en la revista *El Grabado*, hacia 1916:

No nos vamos a limitar al grupo selecto que constituye las ciudades o capitales; no, lo mismo que en los grandes centros iremos a los pueblos de campaña más perdidos, los más ajenos a la causa de la civilización y del progreso. Son estos los lugares más apropiados e interesantes para hacer reaccionar el gusto pervertido por los almanaques de cromo-

³⁸² A. J. Greimas. “Las adquisiciones y los Proyectos · Estudio Preliminar”, en: Joseph Courtes. *Introducción a la Semiótica Narrativa y Discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980 (1ª ed. 1976), p. 38.

³⁸³ Charles S. Peirce. *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, p. 15.

³⁸⁴ Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario...”, en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos...*, op. cit., p 192.

litografías de vistosos colores que, por lo chillones y desarmónicos, están en pleno desacuerdo con la naturaleza.³⁸⁵

Por otro lado, es pertinente señalar aquí que ser literato o declararse un sujeto con pretensiones de escritor, como fue el caso del Comandante Prado, implicaba a principios del siglo XX, una toma de posición estética. Semejante decisión parece resolverse en nuestro cadete de una manera bastante equilibrada. Y es precisamente en el uso que hace de las palabras el lugar donde su poética (y, por qué no, su política) se manifiesta claramente. El vocabulario del cronista en *La Guerra al Malón* oscila describiendo un triángulo tenso conformado por la nostalgia del origen mítico y gaucho, las pretensiones del estilo afrancesado (muy a la moda por aquel entonces) y las emotivas pinceladas de sus percepciones personales. Tres cuestiones que funcionaron como lugares comunes también en otras artes.

Tengamos en cuenta la fluida relación que Argentina mantenía con París, ya sea porque muchos intelectuales y diplomáticos viajaban, o porque accedían fácilmente a publicaciones de textos y revistas especializados.

Prado, para nada ajeno a este clima, realiza en su texto comparaciones con el Viejo Mundo y además, cada tanto, coloca frases directamente en la lengua de Rousseau. Estos usos dan un aire un tanto presuntuoso y elegante a su prosa al teñirla con matices de gesta heroica y ejemplar, pero al mismo tiempo, el afrancesamiento se inserta en la dominancia del castellano coloquial y campero, produciendo un nuevo efecto de contraste que por momentos, resulta cómico e incluso irónico. Este idioma correspondía a “poetas que cultivaron un criollismo culto y nostálgico (...) En esa búsqueda de distinción y modernidad que comenzaba a tomar por modelo al arte francés.”³⁸⁶ Algunos casos:

“y para demostrar que el cambio iba a ser hasta el hueso, se anunciaba en francés: de *fond en comble*”

“no pretendamos oponernos a la acción avasalladora e implacable de los años... *Chacun son tour...*”.³⁸⁷

También es común la presencia en el texto de giros criollistas, que funcionan como dato pintoresco y ubican al lector dando el clima pertinente al paisaje argentino, no sin permanecer intercalados con extranjerismos. Esta especie de barbarie moderada del lenguaje local funciona en boca de los milicos como una nota de color, sin llegar a simbolizar un bien menospreciado y deplorable. Es un sello de autenticidad permitido y validado en el contexto de la gesta civilizatoria encarnada por los soldados que se mimetizan con el paisaje aún no domesticado.

³⁸⁵ S/a, “Exposiciones de grabados”, *El Grabado*, nº 1, enero de 1916, pp. 3-4, en: Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁸⁶ Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en: José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Volumen I...*, *op. cit.*, pp. 178-187.

³⁸⁷ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, *op. cit.*, p. 65.

En análoga línea de pensamiento, podemos continuar aquí con los encuentros producidos entre la literatura y el campo de las artes hacia 1907 -año de la primera edición de *La Guerra al Malón* -, por demás evidentes también en el contexto de emergencia del proyecto que nucleó al mismo texto con Alonso y Eudeba años más tarde. En las pinturas que en tiempos de Manuel Prado se contemplaban en talleres y salas de exposición, eran frecuentes las postales rurales de tintes románticos y anecdóticos, que retomaban algunas maneras europeas. A estas, con frecuencia se le sumaba la evocación del pasado mítico de la Nación, tópico común a la literatura que aparecerá hasta el cansancio por aquellos tiempos. Martín Malharro -amigo del comandante- señala su posición respecto a este asunto:

El artista que quiera hoy hacer arte nacional y sea una conciencia sólo podrá servirse del pasado nuestro como signo simbólico para encarnar una idea. El campo que le queda para actuar fundamentando una obra está limitado por el retrato y el paisaje, vale decir: la psicología de la raza y el momento, y la psicología de la naturaleza propia, pero universal y permanente. Fuera de ahí, es todo convencional o transitorio.³⁸⁸

Por su parte el ex combatiente, a tono con el pensamiento de su interlocutor, incorporará en su prosa frases como las siguientes:

“Hecho el barro, no me vuelvo atrás; y si lo que me trae es un manteo, me convenceré.”³⁸⁹

“Estos ginebrones suelen ser ariscos cuando se les monta en pelo...mejor es echar primero un poco de lastre en el estómago.”³⁹⁰

“los milicos estaban llenando las maletas con lo que hallaron a mano: frenos, riendas, estribos de plata; ponchos, mantras, cojinillos; facones, boleadoras, espuelas...todo un *bric-à-brac* en el cual no faltaban mates, bombillas, pañuelos de seda, sombreros de alas anchas, etc.”³⁹¹

El vocabulario campero por un lado y afrancesado por el otro adquiere sentido en la voz del narrador. El personaje que relata la historia, se va dibujando al ponerse en situación en cada página mediante la utilización de la primera persona, y también al sugerirnos la descripción de estados de ánimo individuales junto a percepciones particulares respecto a

³⁸⁸ Citado en: Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en: José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen I..., *op. cit.*, pp. 166-167. Cabe aquí nombrar también otro trabajo de la autora: “Estilo y Política en Martín Malharro”, Rosario, *Separata*. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano - Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2008, n.13 p.1-19. Este artículo discute la cuestión del estilo en relación con la construcción de los relatos del arte nacional en el caso de Martín Malharro, considerado el “introducido del impresionismo en Argentina” aun cuando el mismo artista sostuviera una posición diversa. Se analizan sus obras en relación con el movimiento internacional de “decadentes” y simbolistas en los años de su permanencia en París y su regreso a Buenos Aires, y se estudian textos y declaraciones del artista publicados en diversos diarios y revistas en el momento de su regreso de Europa.

³⁸⁹ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, *op. cit.*, p. 6.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 9.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 53.

su crónica con pretensiones señaladas con cierta tonalidad épica y heroica, propia de un sujeto convencido de que sus vivencias deben y merecen ser conocidas por su carácter ejemplar. Lo mismo descubrimos en el lenguaje de la naciente pintura vinculada al impresionismo local de entonces: se trataba de dar la percepción particular, transmitir la sensación que el motivo dejaba en su intérprete, más allá de la inconmensurabilidad y prepotencia naturales del espacio y el tiempo evocados. Para esto, el soldado utiliza metonimias que en muchas ocasiones fusionan psicología y paisaje. Veamos algunos casos de este y otros recursos puestos en juego a tal fin:

“Me pareció que teníamos enfrente todo un bosque de lanzas.”³⁹²

“Sería imposible abarcar, en el espacio, los contornos de gigantesca nube si de ella no estuviéramos separados lo bastante para reducir la perspectiva a líneas capaces de caber en la retina.”³⁹³

“_ ¡Avestruces!_ gritó el ñato Galván.

Pero al repechar los médanos que cruzan el camino del “Guanaco Quemado”, observamos que los avestruces se habían vuelto pampas.”³⁹⁴

“Ancho, impetuoso, turbio a fuerza de arrancar y diluir en la ira de la rabiosa corriente la tierra de las barrancas que lo oprimen, vimos precipitarse, atraído por el abismo del lejano mar, el caudaloso río.”³⁹⁵

“resolvieron, en consejo de valientes, darle un malón al coronel Villegas, a ese toro que se tenía por inatacable y por invencible.”³⁹⁶

Hasta aquí la crónica. Ahora volvamos a las imágenes que la acompañan en la edición de 1965. Clave es el tipo de figuración que las caracteriza.

Venimos señalando cómo las tensiones anunciadas en el texto adquieren en las ilustraciones renovados matices. No hace mucho el artista puntualizó: “siempre me importó mucho devolver mi interpretación, mi punto de vista. En particular sobre ciertos estigmas que la sociedad argentina arrastra desde su fundación.”³⁹⁷ Esta actitud emerge en la manera en que Alonso representa a los bandos que luchan en *La Guerra al Malón* jugando con las categorías mediante las que Prado se expresa, y también realizando una especie de triangulación conceptual y plástica entre la civilización, la subjetividad y la barbarie.

Las añejas confluencias entre las prácticas del dibujo y la escritura son otro punto de reflexión para poder comprender porqué el acercamiento alonsiano al lenguaje verbal se da frecuentemente mediante el ejercicio de la ilustración. Aunque esta situación de contrato con la palabra no le significará un escollo para efectuar también ciertos planteos pictóricos que logran adquirir densidad más allá del soporte final -impreso- en el que se mostrarán las imágenes.

³⁹² Ibidem, p. 38.

³⁹³ Ibidem, p. 53.

³⁹⁴ Ibidem, p. 14.

³⁹⁵ Ibidem, p. 66.

³⁹⁶ Ibidem, p. 50.

³⁹⁷ Carlos Alonso entrevistado por: Jorge Brega, “La pintura de Carlos Alonso y los estigmas de la historia argentina”, Buenos Aires, *La Marea*, junio de 2004, p. 30.

Es en las imágenes para *La Guerra al Malón* donde las estrategias del dibujo y la pintura alonsianas conviven de un modo interesante evocando sendas tradiciones: la del dibujo que se acaba de mencionar, por entonces afincada con creces en el campo de la ilustración y la reproducción masiva de nuestro medio, asociada a productos de consumo popular; y la de la pintura, esta sí rescatada hacia 1965 en clara lucha ante la emergencia de nuevas formas de expresión artística como consumo de élite, aunque plausible para su desarrollo en el ámbito de los libros y herramienta efectiva para favorecer la democratización de los bienes culturales.

Más allá del desplazamiento de oficio -de reconocido pintor y dibujante a ilustrador de publicaciones masivas sin que esto implique abandonar una de estas prácticas-, el movimiento aquí destacado es el efectuado con el lenguaje plástico. Mientras Prado evoca giros populares haciéndolos convivir con extranjerismos y potentes imágenes reveladoras de sus más hondas percepciones personales, Alonso fusiona las sintaxis del dibujo y la pintura, vinculadas desde sus orígenes a usos más o menos académicos, a conciencia plena de que la decodificación y el impacto de la imagen resultan más democráticos que la palabra.

Los recursos con los que cuenta le permiten abordar descripciones mediante una línea pulida, detenida, precisa, continua y clara al tiempo que, si lo considera pertinente, el trazo se torna ambiguo, obtuso, quebrado, inquieto. Estos usos pueden reconocerse al comparar planteos como *Mi padre* (Imagen 13) o *Un comandante* (Imagen 32), contraponiéndolos ante *El pampa* (Imagen 31) o *Palo enjabonado* (Imagen 15).

En trabajos como *Mulatillo* (Imagen 36) la línea domina siendo casi recurso único, como lo hizo en otras tantas oportunidades en el género de la ilustración.

El dibujo alonsiano evoca otras fuentes históricas no directamente vinculadas a la imagen popular, sino a usos científicos y artísticos académicos realistas, e incluso neoclásicos. Por momentos, en trabajos como *Requejo* (Imagen 37) o *Baquiano* (Imagen 39) la línea se torna limpia y casi única, aproximándose en sectores a descripciones exhaustivas, que revelan una factura analítica y racionalista pero no por ello menos fresca y dinámica. Aquí otras imágenes se activan: los impecables dibujos de Ingres, Daumier, Doré, Blake podrían ser algunos ejemplos.³⁹⁸

La emergencia de estos usos implica una toma de postura, un conjunto de ideas sobre las prácticas y sus representaciones que no son descuidadas por el artista al considerarlas efectivas herramientas de comunicación con sus potenciales receptores, cuyas sensibilidades llegarán a las ilustraciones y al texto cargadas con diversos tipos de patrimonios visuales y textuales.

³⁹⁸ Sobre este aspecto de la obra de Alonso comenta Diana Wechsler: (los trabajos de ilustración) además de ofrecer una circulación mucho más amplia de su imagen, le permitieron dialogar con el pasado, con otros autores como Doré o Blake que forman parte de una extensa tradición de ilustradores. Además pudo ponerse a pensar en sus planteos plásticos desde los textos literarios, lo que lo condujo a diversas soluciones, resultados y proyecciones de su obra. Diana Wechsler, "La ilustración - los libros", extraído de Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras) *Carlos Alonso y el arte contemporáneo, op. cit.*

El ejercicio del dibujo con modelo vivo y la pintura a *plein air*, constituyen otras estrategias frecuentes para el artista quien -a plena conciencia- retoma de sus colegas del pasado. La tradición del realismo de Gustave Courbet resulta evidente en otros momentos de su obra. Pero bástenos evocar la alegoría plasmada en *El taller del pintor*³⁹⁹ donde el francés se autorretrata en el centro de la composición, oficiando como mediador entre la realidad del pueblo y las elites burguesas, en compañía de su modelo -una musa de carne y hueso cuya presencia terrenal es muy significativa- y pintando un paisaje local.

En cuanto al trabajo al aire libre (Imagen 41) el arte francés e italiano fue una de las fuentes en tiempos de Prado. Al respecto, útil resulta el ejemplo de la vinculación que Laura Malosetti realiza entre el ya evocado Ángel Della Valle -cuyas imágenes sin lugar a dudas han sido frecuentadas por Alonso- y los manchistas italianos, puntualmente con Giovanni Fattori, también pintor de género militar y de historia contemporánea. Siguiendo estas líneas, pueden observarse resoluciones como *Arreo de indios* (Imagen 19), *La galera* (Imagen 20), *Un malón* (Imagen 17), *La inundación* (Imagen 38) y analizar esta actitud pictórica también presente en Alonso, matizada por influencias posteriores fundamentalmente vinculadas a las lecciones del expresionismo abstracto y el informalismo.

También resulta evidente el encuentro del ilustrador con la obra de paisajistas vernáculos contemporáneos a Prado. Ineludibles presencias en el taller de Alonso serán Ernesto De la Cárcova y Fernando Fader.⁴⁰⁰ Las paletas de *La Guerra al Malón*, con importantes contrastes de color y valor, sumadas a ciertas consonancias iconográficas, pueden atribuirse a una lectura más compleja que se aleja de la obvia coincidencia de la descripción de lo local.

El caso más claro es el de Martín Malharro, evocado por el mismo cronista: "hubiera hecho falta que un pintor como Malharro, perpetuase con la magia de su arte aquel espectáculo curioso y singular."⁴⁰¹ El lazo que une a Manuel Prado con el pintor Martín Malharro reafirmará la tónica de las descripciones, cargadas justamente de las impresiones sobre las vivencias ante/en un paisaje que funciona, en muchas ocasiones como reflejo de estados de ánimo; y en otras como prolongación y fundamento físico y psíquico de las conductas de los personajes. El Dr. Ramos Mejía supo invitar a Malharro a pasar una temporada en su estancia, circunstancia que este último aprovechó para retratar la llanura bonaerense.⁴⁰² Algo similar sucedió cuando en 1964 la Familia Carrozzi invitó a Carlos

³⁹⁹ Gustave Courbet. *El taller del pintor, alegoría real que define una fase de mi vida artística y moral*, 1855, óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm. Museo D'Orsay, París.

⁴⁰⁰ Es aquí especialmente interesante el hecho de que tanto Fernando Fader como Martín A. Malharro estuviesen también vinculados al desarrollo de las artes gráficas. Sobre el perfil del último nos extenderemos a continuación.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁰² Aunque en referencia al naciente campo literario, la siguiente descripción de Carlos Altamirano propone un interesante análisis sobre el clima de intercambios sociales y culturales frecuentes a comienzos del siglo XX: Las relaciones en la república de las letras ya no repiten exclusivamente la trama de las amistades, los vínculos familiares o políticos. Aparecen nuevas formas de iniciación cultural que conectan, a través de la universidad o el periodismo, a jóvenes, hijos de inmigrantes, impensables en un salón elegante, con los intelectuales tradicionales. Giusti, precisamente, lo cuenta así: "por ser sus discípulos,

Alonso a visitar los pagos de General Villegas para que tome apuntes en el lugar de los hechos narrados en *La Guerra al Malón*.⁴⁰³

En los paisajes de Malharro el predominio del dibujo y el color se alterna, de ahí que se lo reconozca como un artista influido por el impresionismo, que hizo primar en sus pinturas la emoción que le inspiraba la naturaleza de nuestro suelo. Es posible que Alonso, tras contemplar la mencionada obra junto a la lectura de la crónica, haya dimensionado desde una renovada perspectiva plástica pasajes como los siguientes:

“La pampa se extendía en torno nuestro, dilatada y silenciosa, sin que de su seno gigante se escapara otro rumor que el del viento al filtrarse a través de los pajonales.”⁴⁰⁴

“En el oriente, un resplandor rojizo anunciaba el despertar del sol. Todo revivía y se alegraba en el campo a medida que la noche recogía sus negros crespones para dar paso a la radiante claridad que iba bañando la pampa.”⁴⁰⁵

Las imágenes más cercanas en tiempo y espacio que parece haber observado Alonso son las del *Martín Fierro* elaboradas por Juan Carlos Castagnino para la famosa edición a cargo de Eudeba en 1962. Este encuentro -como de algún modo ya se ha esbozado- supera la instancia de las coincidencias en el plano estrictamente formal. Sobre Castagnino comenta Cecilia Lida:

el artista se preparó con ardor y paciencia. El trabajo constituye un extenso proceso de estudio que se inicia con la creación de carpetas de gran tamaño que rotula *Martín Fierro su rostro, M.F. osamenta, M.F. cueros, vestimenta*, y así crea un archivo de imágenes posibles que comprendieron entre trescientos y cuatrocientos dibujos. Uno de los aspectos en el que el artista insiste es el juego entre lo descriptivo y documental y la expresión gráfico-visual, para lo cual estudia los caracteres de los personajes y el sentido de las escenas; lee, escribe, relee y marca el libro.⁴⁰⁶

Bianchi y yo gozamos del favor de su (la de David Peña) hospitalidad cordial. Frecuentemente nos invitaba los domingos a visitarlo en la casona de la calle Bustamante. Compartíamos los sustanciosos almuerzos, sentados a la ancha mesa familiar junto a su esposa y sus hijos”. Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos...*, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁰³ “Para hacer las ilustraciones de “La guerra al malón” Alonso se trasladó a esta ciudad y vivió dos meses en casa de su amigo Héctor Carrozzi, fundador y presidente de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes. Durante dos meses corrió ñandúes, visitó el matadero, participó de los asados, conoció a un cacique y se hizo de muchos amigos en la zona. “Tomaba apuntes al natural”, contó Alonso. Al vivir allí confirmó que había cosas que permanecían iguales a como eran en 1907, cuando Prado escribió su relato, como los pajonales, las dunas, los rostros de los paisanos y los asados de potrillo”. Extraído de: “Carlos Alonso, al rescate de un Museo”, *La Nación*, Buenos Aires, octubre 15 de 2005.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 35.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 36.

⁴⁰⁶ Cecilia Lida, “Juan Carlos Castagnino en contexto”, en: *Castagnino. Humanismo, poesía y representación*, *op. cit.* p. 37.

La posibilidad de ilustrar *La Guerra al Malón*, despierta en Carlos Alonso un diálogo con un conjunto de múltiples referencias. Todas las estrategias puestas en funcionamiento no le impedirán (sino muy por el contrario) explicitar sus percepciones más íntimas sobre el asunto evocado por aquel soldado. Y es mediante este ejercicio en el que revela su inquietud por el tiempo que le toca vivir. Lamparones de tinta roja, brochazos de contundente oscuridad, líneas incisivas que se resisten a la descripción nítida de las formas, gritan en el papel a la manera de muchos de los paisajistas contemporáneos a Prado, pero redoblando su potencia en una especie de presente ineludible. Horizontes lejanos aplastados por cielos a veces plomizos, manchas de atmósferas evanescentes que remiten al ejercicio impresionista desfilan ante nuestra mirada, página a página, sin resistirse a contar quién es el que los pinta utilizando la observación del natural como catapulta hacia otras profundidades perceptivas. Apropriadadas resultan aquí las palabras de Martínez Estrada:

La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, dan la impresión de esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero. Sólo la conciencia del que anda, la fatiga y el deseo de llegar, dan la medida de esta latitud que parece no tenerla.⁴⁰⁷

Prácticas artísticas e intelectuales: *Con la espada, con la pluma y la palabra*⁴⁰⁸

Diversas políticas historiográficas ejercidas sobre las obras y las figuras del comandante Manuel Prado y el artista Carlos Alonso delinearón sus formas de emergencia hacia 1965, y también en el marco de la presente investigación, comenzado siglo XXI.

Manuel Prado vivió en la Capital de la República donde se respiraba un clima de interrogación acerca de la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos, situación ligada a los proyectos sociopolíticos sostenidos por las elites intelectuales. Fundamentalmente, la preocupación por el atraso que nuestra Nación poseía respecto al progreso de las otras (europeas) más civilizadas fue el eje rector de las valoraciones, como en las que las comparaciones con el Viejo Mundo fueron un recurso frecuente. Prado no fue una excepción a la regla:

Yo no pretendo establecer paralelo, si bien no fuera despropósito, después de haber visto parangonados, sin asombro, al vencedor de

⁴⁰⁷ Ezequiel Martínez Estrada. *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1968, p.12. Citado por: Lisa Robert, "Un retrato de resistencia. Pablo Suárez", en: *Arte de Argentina 1920-1994...*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁰⁸ Verso del popular *Himno a Domingo Faustino Sarmiento*, compuesto en 1901 por Leopoldo Corretjer.

Farsalia con el Caudillo de los Llanos; yo no pretendo, digo, establecer paralelo entre la Campaña del César en las Galias y la expedición del Río Negro.⁴⁰⁹

Es llamativo el hecho de que, si colocamos ejemplos como el anterior junto a las comparaciones realizadas por Ezequiel Martínez Estrada hacia 1956⁴¹⁰, las distancias parecen acortarse, aunque las palabras de Manuel Prado resuenan, en cierto modo, más realistas.

A primera vista, la elección por parte de Eudeba y Alonso de un texto cuyo autor sostenía tamaña visión del mundo puede resultar un poco desconcertante. Pero vale recordar que cuando estos actores se encuentran, el debate sobre el lugar que la cultura vernácula debía ocupar -tanto hacia dentro de nuestro territorio fuera de él- resultaba ser un tema de discusión frecuente. Y casi en ninguna oportunidad se dudaba de vincular este problema con las decisiones tomadas en el plano político y económico. A esto cabría sumarle la presencia de la convicción bastante arraigada en diversos sectores de la población -y no específicamente las élites intelectuales y artísticas- de que el desarrollo local se lograría mediante la puesta en práctica de modelos que habían funcionado en otros lugares del mundo.

En tiempos en los que el ex combatiente redacta su crónica, los valores civilizatorios planteaban una urgente necesidad por formar el gusto de los ciudadanos. La civilización y la modernidad pensadas a la europea tuvieron un peso central en el paradigma que orientó gran parte de las políticas llevadas adelante. Por entonces se consideraba que la capacidad de respuesta cultural del medio dependía de la paz interior, la educación y la prosperidad económica. Tres cuestiones favorecidas desde la visión de las elites que se consideraban gestoras del Estado naciente, y que buscaron adoctrinar a las multitudes a través de la educación.

Tulio Halperín Donghi plantea cómo dicha dinámica entre educación, economía y orden cobró forma en el por entonces avanzado pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento, uno de los principales ideólogos de este proceso quien, luego de observar a la sociedad norteamericana (otro modelo cultural que se impondría años más tarde) concluía:

si esa sociedad requiere una masa letrada es porque requiere una vasta masa de consumidores; para crearla no basta la difusión del alfabeto, es necesaria la del bienestar y de las aspiraciones a la mejora económica a partes cada vez más amplias de la población nacional (...) Sarmiento veía en la educación popular un instrumento de conservación social, no porque ella pudiese disuadir al pobre de cualquier ambición de mejorar su lote, sino porque debía, por el contrario, ser capaz -a la vez de que sugerirle esa ambición- de indicarle los modos de satisfacerlas en el marco social existente (...) El ejemplo de Estados Unidos persuadió a Sarmiento de que

⁴⁰⁹ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 64.

⁴¹⁰ Remito al comentario sobre el Ezequiel Martínez Estrada que se realiza en las líneas anteriores a partir de la cita de: Carlos Altamirano, "Estudio Preliminar", en: Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 39.

(...) la capacidad de distribuir bienestar a sectores cada vez más amplios no era tan sólo una consecuencia socialmente positiva del orden económico que surgía en los Estados Unidos, sino una condición necesaria para la viabilidad económica de ese orden (...) la apetencia de la plebe por elevarse de su condición, lejos de constituir la amenaza del orden reinante que temía Alberdi, puede alimentar los mecanismos que mantienen su vigencia.”⁴¹¹

Por su parte, José Manuel Estrada (1842-1894) también se manifestó interesado por la educación de la población del país. En su prosa *Problemas argentinos*, publicada hacia 1904 afirmó que si en la campaña sobrevive una barbarie intelectual, ésta no le alarma demasiado porque “una masa popular -nos asegura- jamás llegará probablemente a recibir la iniciación científica que le prometen filántropos visionarios”, la que le preocupa es una “barbarie moral y de costumbres.”⁴¹²

Cabe en este punto recordar -siempre en la misma línea de análisis y a partir del ya mencionado trabajo de Julio César Ríos y Ana María Talak⁴¹³- cómo dentro del conjunto de la masa iletrada, la población infantil suscitó una preocupación puntual para los ideólogos del proyecto de país aquí planteado, quienes previeron para los pequeños una educación normalizadora, cuya intención principal fue homogeneizarlos a fin de prevenir la delincuencia y posibles disgregaciones del orden social anhelado desde las élites.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX veremos crecer con brío a la prensa y la industria editorial, impulsadas por la toma de conciencia del poder que ambas poseían sobre la opinión pública y el comportamiento de las multitudes. Esta situación produjo un fructífero encuentro entre intelectuales y artistas, en el que “se despliegan interesantes discusiones acerca de las condiciones de posibilidad y caracteres de un “arte nacional”, y se produce un paralelo estrecho entre la actividad literaria y la visual”.⁴¹⁴De aquí que las publicaciones de entonces atendieran cuidadosamente su aspecto visual y tuvieran un importante plantel de colaboradores artísticos.

Manuel Prado formó parte de este movimiento por su participación efectiva y por su solidaridad ideológica con ciertos sectores de la emergente elite cultural porteña. Roberto Payró y Malharro, lo incitaron a la edición de su crónica. Fueron compañeros del comandante quien, a cada instante, se excusa de la precariedad de su prosa. Leámoslo:

Roberto Payró tiene la culpa...Payró y Malharro.
Estos amigos me han estimulado; me han mareado, si se quiere, y, en un momento de flaqueza, cedí.

⁴¹¹ Tulio Halperín Donghi, “Un proyecto nacional en el período roquista”, en *Una nación para el desierto argentino*, op. cit., pp. 47-48.

⁴¹² José Manuel Estrada, “Problemas Argentinos”, en Obras completas, tomo XI, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1904. Citado por: Tulio Halperín Donghi, “Balances de una época”, en *Una nación para el desierto argentino*, op. cit., p. 143.

⁴¹³ Julio César Ríos y Ana María Talak, “La niñez en los espacios urbanos”, en: Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II..., op. cit.

⁴¹⁴ Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina Volumen I...*, op. cit., pp. 177-178.

Pero téngase en cuenta que este volumen no es más que un índice, un borrador de apuntes que he ido acumulando con la intención, es cierto no realizada, de ordenarlos, pulirlos y dejárselos a mi hijo por si alguna vez se hallaba en el trance de aquel bohemio que, por alimentar la estufa, echó al fuego una tragedia que era de autor.⁴¹⁵

Martín Malharro (Azul 1865-1911) además de pintor fue litógrafo e ilustrador de libros y periódicos. También crítico y pedagogo, ejerciendo como inspector de dibujo de la Academia Nacional de Bellas Artes. Un personaje que desarrolló de forma paralela al ejercicio de las artes plásticas una actividad reflexiva muy interesante. Sus escritos versaron sobre el oficio del artista y su rol en el medio local.⁴¹⁶

Por su parte, Roberto Payró (Mercedes 1867-1928) presentará a Malharro en el Diario *La Nación* para ilustrar policiales. Fue periodista y escritor de novelas de costumbres, históricas y obras de teatro. Lo encontramos entonces vinculado con Prado, hombre de armas con ambiciones de escritor: ambos confluyen -en cierto modo desde la periferia del campo cultural, y también de la geografía metropolitana⁴¹⁷- con perfiles profesionales diversos pero intereses compartidos. Respecto al ámbito de la literatura,

David Viñas ha señalado las diferencias entre los “gentleman escritores”, típicos del ochenta, y el nuevo modelo de escritor que emergerá en el 900, demostrando en sus relaciones con los grandes diarios, con el teatro y su público, con nuevas formas de consagración, la calidad de los cambios por los que atravesaba la sociedad argentina (...) A propósito de Emilio Becher, Rojas escribe: (...) A fines del siglo pasado, la labor literaria iba dejando de ser un esparcimiento de generales y doctores para convertirse en una profesión libre, o mejor dicho, en misión esforzada.⁴¹⁸

En consonancia, hacia 1909 Payró declaraba: “La de escribir no ha sido profesión oficial entre nosotros hasta ahora, por más que hubiese y haya un puñado de profesionales de la pluma. Aún hay quien sostenga que se debe escribir sólo en los “ratos de ocio”, como se fuma un cigarro. Lo sostienen y lo practican y... ¡así sale ello!”.⁴¹⁹

Prado, Malharro y Payró tenían en común la inquietud por la conformación de la identidad local, la valoración del paisaje vernáculo y el desarrollo de la actividad cultural. Nos

⁴¹⁵ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 6.

⁴¹⁶ Sobre el tema: Patricia Artundo, “Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: El dibujo como agente de educación”, en: *Estudios e Investigaciones*, n. 9, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FF y L UBA, 2003.

⁴¹⁷ La problematización en torno al sitio periférico ocupado por algunos de los actores implicados en el presente trabajo será retomada más adelante, pues sugiere una complejidad de sentido que -desde las hipótesis aquí sostenidas- considero no merece agotarse en este apartado.

⁴¹⁸ Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos...op. cit.*, pp. 168-170.

⁴¹⁹ Roberto J. Payró, “Crónicas argentinas”, publicadas durante 1909 en *La Nación*. Citado en: Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos... op. cit.*, p. 168.

resulta entonces posible imaginar al comandante Prado junto a sus dos amigos, formando parte de las reuniones de alguna de las agrupaciones de intelectuales y artistas que hacia el final del siglo XIX y principios del XX surgían profusamente en Buenos Aires. Estos grupos tenían diversos perfiles: los había más bohemios que elegantes; los definidos por el tipo de profesionales que lo integraban; y otros más burlescos y conspirativos. En el caso de *El Ateneo* por ejemplo, la vinculación con el diario *La Nación* fue muy importante para su difusión y crecimiento. Entre sus miembros existían muchos literatos como Lucio V. Mansilla y Ricardo Gutiérrez. Recordemos que Prado trabajó como periodista en *La Nación*, lo cual hace posible la vinculación con este ambiente.

En el perfil de los editores de la mitad del siglo XX veremos superponerse la figura del artista y/o del intelectual, situación que tiempo más tarde se modificaría ostensiblemente pero que encuentra sus ecos en los albores de la formación del campo artístico y la industria editorial local, hacia el 1900.

Carlos Alonso desde su temprana formación se relacionará con escritores, artistas e intelectuales con los que compartirá el aprecio por el conocimiento, una visión de la cultura alejada del elitismo sostenido por los sectores conservadores, dirigida a la búsqueda de espacios más democráticos para su circulación.

La vinculación que Manuel Prado y el ilustrador establecen con el material impreso tiene puntos de contacto. El libro como lugar del saber y también como medio para democratizarlo, fue la bandera civilizatoria de la primera modernidad ilustrada. A esta se sumaría inmediatamente el fenómeno de la circulación de la información mediante la prensa escrita. Asignar a los libros un rol transformador de la sociedad, será la convicción que Eudeba y Alonso sostendrán con argumentos que contemplarán los de antaño y los revitalizarán, mediante las ya evocadas teorizaciones de la nueva intelectualidad de izquierda.

Capítulo 3

Interpretación de las estrategias de producción artística de Carlos Alonso como ilustrador a partir de su trabajo con el texto *La Guerra al Malón* y la Editorial Universitaria de Buenos Aires

Todos los modernismos y anti modernismos de los años 60 se encuentran, ya por entonces, seriamente agrietados. Pero su brillante plenitud e intensidad genera un lenguaje compartido, un ambiente vibrante, un horizonte común de expectativas. Todas las visiones y revisiones de la modernidad, son activas orientadoras de la historia (...) las iniciativas fallan, sin embargo, tienen su origen en la grandeza de espíritu y en la imaginación, en un ardiente deseo de capturar el presente.

Marshall Berman⁴²⁰

“No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta”

Walter Benjamin⁴²¹

Las imágenes que acompañan la edición de *La Guerra al Malón* publicada por Eudeba en 1965 conforman una densa encrucijada a partir de la cual se pueden comprender las estrategias de producción artística de Carlos Alonso ilustrador. Sostener semejante afirmación no resulta tarea simple, pues exige al investigador la conciencia constante de un doble destino. En primer lugar, el de la fatal limitación: es sabido que quien analiza las prácticas, las paraliza. Las comprende como una realidad de la que toma distancia. De aquí puede leerse la decisión tomada con estas páginas en el marco de los aportes de las ciencias sociales las cuales, por su naturaleza teórica, lograrán reconstituir sólo parcialmente el saber práctico que Alonso posee.

En segundo término, el desafío se torna más amable: a sabiendas de que la práctica, ciega a sus propios supuestos, posee una lógica inabordable por el saber teórico, se intentarán explicitar sus articulaciones y contribuir a una definición más clara de las representaciones que poseemos sobre ellas.

Por todo esto, la apuesta hacia este conjunto de imágenes constituye, más que una limitación, un verdadero estímulo para agudizar nuestra mirada hacia la práctica de Carlos Alonso como ilustrador.

La dimensión experimental del género de la ilustración en la obra de Carlos Alonso

Horacio Tarcus realizó el siguiente comentario, útil a fin de introducirnos en el problema:

⁴²⁰ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004.

⁴²¹ Walter Benjamin, “Paralipoménes et variantes de L’Oeure d’art á l’époque de sa reproducción mecanisée” (1936), trad. T. M. Monnoyer. *Écrits français*, París, Gallimard, 1990. Citado por: Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, op. cit., p. 127.

El estallido de la Revolución Cubana, en enero de 1959, marca el inicio de la nueva izquierda como así de una nueva búsqueda gráfica. La revolución cubana generará su propia gráfica, sobre todo a través de sus potentes carteles y de las fotografías de sus barbados líderes. La imagen que ahora recorrerá el mundo será la del fotogénico Che Guevara. La célebre fotografía de su rostro con la boina y la estrella capturada por Korda se transforma en el icono dominante de los años 60 y 70, y cada organización de la nueva izquierda la interviene de incontables modos: a través de fotomontajes, “fotoquemados”, dándole distintos colores, sobreimprimiéndole una estrella.⁴²²

Una prolífica obra y numerosos testimonios verbales resultan suficientes para poder hablar de la labor artística de Carlos Alonso en términos de constante búsqueda y experimentación. En el plano de los debates estéticos, el carácter de “experimental” aparece históricamente asignado a objetos de estudio de lo más diversos, predominantemente vinculados a la novedad y la tecnología. No es casual que en la década de 1960 este término haya tenido resonancia en ámbitos como el arte impreso -de particular interés para nuestro objeto de estudio- o el de las prácticas conceptuales, entre otras; y que en casi todas sus variables expresivas, la referencia a los acontecimientos que se vivían en el terreno social no quedó al margen. En relación a esto, en el primer capítulo señalábamos el testimonio de Aníbal Ford quien destacaba justamente el carácter experimental de dicha empresa.

El término experiencia alude por definición a un conocimiento adquirido mediante la práctica y la observación, e implica la relación del sujeto con otros u otras cosas, un asunto que excede el ámbito puntualmente artístico pero que de ningún modo logró pasar desapercibido en las fervorosas especulaciones estéticas de entonces.⁴²³

El interés por el universo del arte impreso es, recordemos, la puerta de ingreso de Carlos Alonso a *La Guerra al Malón*. Es significativo el hecho de que sea en una reunión en el *Taller de Litografía de Schiavo y Catalá* donde recibe la oferta de Eudeba para ilustrar la crónica. De todos modos cabe aquí considerar que el ámbito del grabado resultaría atractivo al artista desde la perspectiva técnica y también desde lo conceptual.

Respecto a la dimensión procedimental, caben las palabras de Silvia Dolinko:

a partir de algunas experiencias producidas en la década del sesenta se puede comenzar a hablar de *gráfica experimental*, asociada a la aparición de nuevos planteos que van modificando y redefiniendo nuevas poéticas –tanto a nivel formal, iconográfico, técnico- como explorando nuevos materiales y tecnologías (...) los procedimientos tradicionales también son objeto de revisión.⁴²⁴

⁴²² Horacio Tarcus, “111 años de gráfica política de izquierdas”, en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., p. 27.

⁴²³ En vinculación con estas ideas, Andrea Giunta afirmó: “En el recorrido experimental que articuló la vanguardia, la realidad no quedó al margen.” Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (Director) *Nueva Historia Argentina Volumen II...*, op. cit., p. 96.

⁴²⁴ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, op. cit., p. 31.

En el taller de Alonso, junto al descubrimiento del acrílico, el ejercicio de las series, el trabajo con materiales asociados al *arte póvera*, el informalismo y el collage -entre otras estrategias- el grabado es otra posibilidad de interrogación hacia la propia obra.

Por otro lado, la tradición que conlleva la estampa en la historia de las imágenes plantea un desafío conceptual por demás atractivo en el taller del dibujante. En esta línea de razonamiento podemos dimensionar el gesto alonsiano de ilustrar *La Guerra al Malón*, junto a otros tantos evocados en el presente trabajo, para sumarlo en la cadena interminable de sus negociaciones con el tiempo...y con su tiempo. Comenta Dolinko que hacia la década del 60 “la vigencia de activas producciones “residuales”, en términos de Raymond Williams, activó una negociación constante entre experimentalismo y tradición, revalorizaciones e impugnaciones.”⁴²⁵

De aquí que resulte interesante poder describir con mayor precisión en qué sentido se entiende la dimensión experimental de la práctica de la ilustración, una modalidad que posee una historia bastante extensa. La decisión por este género en el caso de Alonso también plantea un posicionamiento político que define su perfil como ciudadano y remite a una idea básica: la de considerarse un sujeto social en constante transformación y diálogo con lo/s otro/s, portador de una capacidad para producir imágenes visuales que podrán ser leídas como una verdad posible, una versión de los hechos. Por esto caben aquí las consideraciones de Pierre Bourdieu en torno a la definición de *hábitus*, de las cuales Alonso pareciera tener cierta conciencia. Cito:

El *hábitus* no es el destino que, algunas veces, se ha creído ver en el. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones enfrentado de continuo a ideas nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas (...) el *hábitus* se revela solamente -hay que recordar que se trata de un sistema de disposiciones, es decir, de virtualidades o potencialidades- *en relación con* una situación determinada.⁴²⁶

Los textos forman parte de esa situación, de ese mundo a aprender, de la misma manera que los círculos intelectuales que opta por frecuentar, o la referencia de una naturaleza muerta o un modelo vivo que el artista coloca ante sí en la intimidad de su taller. Se trata de un profuso universo que se afirma en la medida que se lo reconoce, y se complejiza al decodificarse en obra. En este sentido, la práctica de la ilustración constituye un desafío, una forma de crecimiento personal y maduración en el oficio.

Finalmente, en esta línea de análisis cabe mencionar el reconocimiento en la biografía de Alonso de muchos hitos que lo vinculan con colegas y maestros asociados a prácticas e ideas reivindicadoras del arte público, ya sea a nivel del debate sobre lo público en el arte, o estratégicamente alineados en géneros específicos como la pintura mural, la gráfica política o el grabado. Situación que se vincula claramente con lo sostenido por Silvia

⁴²⁵ Ibídem, p. 32.

⁴²⁶ Pierre Bourdieu; Loïc Waccquant J. D. *Respuestas...*, *op. cit.*, p. 92.

Dolinko en su trabajo aquí evocado. Para la autora, la lectura de los diversos rescates, revisiones, cuestionamientos e innovaciones en el ámbito de la impresión gráfica que circula socialmente, la redimensionaron hacia la década del 60 como un agente tendiente a “democratizar las respuestas”.⁴²⁷ A su hipótesis podemos sumar la práctica de la ilustración por parte de Alonso. Mediante esta experiencia el artista planteará múltiples interrogantes que pueden considerarse en clave de reportaje existencial, herramienta de estudio o estrategia política.

La ilustración en el laboratorio del taller: oficio contaminado

“El dibujo debe, pues, proceder del color, si queremos que el mundo sea reflejado en todo su espesor.”

Maurice Merleau Ponty⁴²⁸

Detrás de los discursos estéticos, de los sueños de la imaginación creativa y de la eficacia de las imágenes, se halla el espacio del taller del artista (...) Territorio íntimo de los materiales que no es otra cosa que una “dimensión del pensamiento” en el juego de las posibilidades estéticas que enlazan la materia y la idea (...) El taller como cocina, lugar del ensayo y del error, del esquema y la corrección -como diría Gombrich-, como *laboratorio de ideas* en el que todos los elementos participantes entran en ebullición y colaboran en su transmutación para volverse imagen.

Gabriela Siracusano⁴²⁹

En el primer capítulo se consideró el sitio de la práctica de la ilustración en la trayectoria de Carlos Alonso. Fundamentalmente a partir del trabajo con *El Quijote*, el artista se posiciona como autor proveniente del interior, que actúa desde dentro del país generando una imagen reconocida en la metrópoli. Esto definió en su momento una serie de ventajas y desventajas a su perfil emergente. En el presente apartado se pretende retomar este movimiento centrífugo -desde adentro hacia fuera- como punto de partida para pensar otro que funciona en idéntico sentido redoblando su apuesta. Al encarar el proyecto de la ilustración, Alonso sale metódicamente del taller para entrar nuevamente en él, ricamente contaminado.

¿Pero contaminado de qué? Reparamos líneas arriba sobre la situación del campo artístico local y las diversas concepciones en torno a la noción de vanguardia que circulaban entonces. Mercedes Casanegra enriquece este panorama comentando:

Hacia 1956 (...) se crearían nuevas categorías (...) Estas nuevas combinaciones, una vez puestas en marcha, influirían a su vez en la pintura (...) Los años 1964 y 1965 testimoniaban una situación por completo diferente (...) lo participativo se había convertido en norma

⁴²⁷ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, op. cit., p. 40.

⁴²⁸ Maurice Merleau Ponty. *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977, p. 41.

⁴²⁹ Gabriela Siracusano. *Las entrañas del arte. Un relato material (s. XVII-XXI)*, Buenos Aires, Imago, 2008, pp. 5-6.

(...) la interdisciplinariedad se afianzaba. La pintura, transformada, se había visto obligada a abandonar su imperialismo.⁴³⁰

La primera discusión que se da en el anterior panorama es la planteada en torno a las definiciones tradicionales de los géneros artísticos. En esta línea no es menor la reflexión sobre el lugar de las prácticas del dibujo y la pintura que Alonso realiza en el contexto de producción de la ilustración. El desplazamiento de los sitios de definición puros parece incluso sostenerse como un propósito explícito. En sus palabras:

Yo hablo mucho con los humoristas, por ejemplo Quino, Cascioli, Crist o Sábato y es un tema permanente de conversación la relación dibujo-dibujo con el dibujo humorístico. Y les digo que hasta que hice exposiciones de dibujo -y esto lo digo sin vanidad pero con mucho orgullo- no se hacían exposiciones de dibujo-dibujo, sobre todo el dibujo a pluma. Spilimbergo hizo exposiciones de dibujo, pero era el dibujo pictórico, el dibujo al pastel, el dibujo que conducía al cuadro, de alguna manera. Mientras que el dibujo a plumín, con tinta, era también el del idioma del dibujante de humor, por lo cual se creó una corriente muy afectiva, muy positiva. He recogido testimonios de que ellos me miraban así también, como alguien que estaba haciendo un esfuerzo por consagrar el dibujo gráfico, sin que fuera el dibujo conducente al cuadro, ni preparatorio para la pintura, sino el dibujo con su valor propio (...) Ha sido una de las grandes conquistas del arte contemporáneo romper las barreras entre el dibujo y la pintura, usando materiales modernos. Todo eso hizo que la pintura se comportara con mucha más independencia de la técnica clásica.⁴³¹

En su taller, las estrategias de los proyectos de ilustración parecen contaminarse con las imágenes que pueden leerse como estudios para pinturas o reflexiones visuales posteriores a ellas. Circunstancia que no resulta demasiado lejana a la planteada en los casos donde su rol como ilustrador es evidente. La relación que Alonso mantiene con los textos es también de rodeo, una especie de interrogación en torno a la línea argumental cuya comprensión es imposible si nos mantenemos pegados a la linealidad del lenguaje escrito.

En otros pasajes de este trabajo se ha delineado cómo desde la soledad del taller de pintor, Alonso se sintió siempre muy inquieto y buscó permanentemente aperturas entre las que encuentra precisamente la tarea de la ilustración. Esta posibilidad de diálogo con los textos y la industria editorial, también podría pensarse vinculada al tercer aspecto señalado por Casanegra líneas arriba: la búsqueda por parte de los actores sesentistas de ámbitos donde la interdisciplinariedad se afianzara como *modus operandi*, incluyendo instancias de mayor participación. Alonso intentará aprender desde el interior de su campo los vericuetos del hacer, incluidos los conflictos propios del taller y los que no lo son tanto, sin dejar de revelar en sus imágenes su opinión ante la vida propia y la de sus protagonistas, delineando

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁴³¹ Carlos Alonso entrevistado por: Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor...*, *op. cit.*, p. 43.

una proyección que excede los circuitos de referencia tradicionales, como por ejemplo el de “La pintura (quien) transformada, se había visto obligada a abandonar su imperialismo.”⁴³²

Desde el texto

“un artista de la talla de Alonso (...) no hace ilustraciones sino interpretaciones, obras de valor plástico propio. Y no digo autónomas porque de una manera u otra deben guardar relación con la obra literaria. Pero es una relación a la vez entrañable y de vuelo personal.”
Ernesto Sábato⁴³³

Hasta aquí se intentaron describir varias de las transacciones que Carlos Alonso realiza con el texto de Manuel Prado, aunque debemos anticipar que en el contexto del presente trabajo quedarán muchas sin mencionar. Sin embargo cabe una segunda puntualización dirigida hacia dos asuntos: el primero repara en la relación que el artista plástico sostiene con el texto como materia prima a reelaborar, o sea como una forma más a considerar -y cuestionar- en su taller. Posteriormente, se atenderá el tema de la barbarie, tópico sobresaliente del relato que nos ocupa, ante el cual el ilustrador no dejó de mostrarse sensible.

La presencia y dignidad de la palabra puede rastrearse en la formación de Carlos Alonso desde sus comienzos en Mendoza. Hace unos años comentó:

Yo tuve la suerte de formarme entre poetas, de ser amigo entrañable de Fernando Lorenzo, de Hugo Acevedo, de Víctor Cúneo, de Iverna Codina, de Tejada Gómez. Estas eran las personas con quienes me formé y que me formaron al mismo tiempo en el amor y en la necesidad de la poesía que me persigue hasta hoy y espero no perder nunca. La poesía es de alguna manera la meta final de cada cuadro, llegar a su nivel con ellos.⁴³⁴

¿Qué es lo que está persiguiendo Alonso en su diálogo con el discurso literario? Valen aquí las palabras de Merleau Ponty: “Buscar la esencia del mundo no es buscar lo que éste es en idea, una vez reducido a tema de discurso, sino lo que es de hecho, antes de toda tematización, para nosotros.”⁴³⁵

⁴³² Mercedes Casanegra, “Pintura Argentina 1950-1980”, en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR...*, *op. cit.* p. 54.

⁴³³ Ernesto Sábato, “Un libro con Sábato”, Buenos Aires, *Clarín*, noviembre 1 de 1979. Citado por Diana B. Wechsler, “Cronología”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, *op. cit.*

⁴³⁴ Carlos Alonso entrevistado por: Oscar Reyna y Miguel García Urbani en el programa radial “Un Reo Meditabundo”, Mendoza, *Radio Nihuil*, 2003.

⁴³⁵ Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975, p. 15.

Alonso trata los textos con un *tempo* que no dista mucho del planteado con las imágenes en su taller. Allí confluyen recurrencias, repeticiones, pregnancias, un ir y venir de la mesa al caballete, de la biblioteca a la calle; junto a un movimiento, de diálogo con otros discursos reconocidos tan necesarios y reales como el que se considera propio. Aunque en vinculación con otro relato, la explicación queda en voz del propio artista:

El Matadero fue un libro que me abrió toda una perspectiva en cuanto a la lectura de la realidad. Al tener que ilustrar un libro se produce una lectura de otro orden, fragmento por fragmento, detalle por detalle, para ahondar y generar una forma adecuada de reproducción. Uno se convierte en una especie de arqueólogo, de paleontólogo, en busca de los signos que provoquen el dibujo, la imagen. Ilustrar un libro no es tanto poner en imágenes los textos, sino descubrir nuevos escenarios, cosas que no están allí explícitas. El comportamiento de la sociedad en ese momento.⁴³⁶

Si repasamos la secuencia de realización de cada imagen para *La Guerra al Malón*, comprobaremos que las fechas de factura no coinciden con la sucesión de las acciones narradas en el texto de Prado, aunque posteriormente las obras fuesen editadas de esa manera acompañando el fluir de los acontecimientos expuestos por el soldado. Esto no implica, más allá de que dicha estrategia trascienda el caso puntual aquí expuesto, que los avatares de la lucha dejen de tener un peso determinado en las estrategias del artista: las tácticas militares de avance hacia el desierto y los malones de la indiada en un movimiento inverso marcan el ritmo, una constante que da unidad al conjunto literario y a la forma de trabajo del ilustrador. La realidad impuesta por la pieza literaria, la cadencia de la caravana, el permanente peregrinar del soldado Prado funcionan como imágenes útiles al momento de pensar esta conciencia móvil de la praxis del pintor. Y la misma dinámica de sometimiento o liberación al/ante el texto, también es ejemplar de otra maniobra común en Alonso: trabajar siempre en contrapunto de manera quirúrgica, racional, medida, analítica, y también explosiva, sanguínea, corrosiva.

La barbarie constituye, en una primera entrada al texto de Manuel Prado, quizás el principal antagonista de la historia.⁴³⁷ Es posible asociar este matiz de sentido a cierto modo de figurar de Alonso. Lo bárbaro, primitivo, pre-lingüístico y denso, está presente en las imágenes de *La Guerra al Malón*, y se realiza en cierto modo al ser captado por los que las observamos. No en vano David Viñas afirmó “Alonso no se dedica a tranquilizarnos la

⁴³⁶ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, “Pinta tu aldea”, Buenos Aires, *Radar...*, op. cit.

La ilustración de *El Matadero* a cargo de Alonso se conformó de 25 tintas sobre papel. El conjunto de imágenes junto al texto de Esteban Echeverría fue editado por primera vez por el Centro Editor de América Latina en 1966, y reeditado por la Fundación Alón para las Artes en 2006. Si se observan las características formales y temáticas de esta propuesta, pueden encontrarse claras conexiones con *La Guerra al Malón*, realizada en forma bastante paralela durante los años 1964 y 1965.

⁴³⁷ En el capítulo anterior se desarrollaron algunas de las implicancias que este asunto tuvo tanto en el contexto cultural de Manuel Prado, como en el de emergencia de *La Guerra al Malón*, en 1965.

conciencia”.⁴³⁸De aquí la posibilidad de sostener que en la poética del artista existe cierta familiaridad con el asunto, pues emplea la crónica de Manuel Prado a tal fin: muchas de las imágenes plasmadas para dicha obra plantean una humanidad al límite con la animalidad y el paisaje.

Las filiaciones con la iconografía de Francis Bacon son en este sentido claras y también ya han sido citadas en múltiples oportunidades.⁴³⁹Sin embargo es aquí pertinente la siguiente apreciación de la obra del inglés, que resulta también transferible a ciertas imágenes para *La Guerra al Malón*. Cito:

Frente a la concepción de un cuerpo o una piel idealizada, Bacon configura -o desfigura- la materialidad de la carne cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerda la animalidad del ser humano. Bacon disecciona el cuerpo como un cirujano, para enfrentarnos a la vulnerabilidad de la condición humana. Bacon crea un texto (...) que nos lleva a una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo y el de los otros. "Lo abyecto nos confronta con esos estados de fragilidad en que el hombre vaga en los territorios de la animalidad".⁴⁴⁰

Si nos remitimos a los personajes de la crónica de Prado retratados por Alonso, observaremos cómo algunos parecen definirse en una situación donde los límites entre la animalidad y la humanidad no quedan claros. En *Avestruces* (Imagen 45) por ejemplo, manchas y líneas enérgicas revelan todo el movimiento que la acción de los personajes impone sin dejarnos en claro quién es quién. Otro caso es el señalado por Wechsler respecto a la *En los árboles* (Imagen 47): "Sobre las ramas principales, y como formando prácticamente parte del tronco, tres soldados, tan despojados como el árbol."⁴⁴¹Por su parte, la ya citada tinta *Comían Yeguas* (Imagen 14) explicita la recurrencia de la carne y la sangre. Con un explosivo pero a la vez cauteloso tratamiento manchístico Alonso transmite mediante los difusos límites entre los cuerpos del matadero, la violencia que impera en gran parte de la crónica.

⁴³⁸ David Viñas, en: Catálogo para muestra *Blanco y Negro*, Buenos Aires, Galería Rioboo, 1960. Citado por: Diana B. Wechsler, "Cronología", en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁴³⁹ Quizás los casos más evidentes al respecto sean las ilustraciones para el ya citado cuento *El Matadero*; y la serie *El ganado y lo perdido*, expuesta en Buenos Aires en Art Gallery dos meses después del Golpe de Estado de 1976. En cuanto a los textos críticos sobre el tema, caben mencionarse a modo de ejemplo: Alberto Giúdice, "Todo Lino, el dolor de la creación"; y Diana B. Wechsler, "Alonso, el coleccionador", ambos en: AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit.

⁴⁴⁰ Adolfo Vásquez Rocca, "Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad", Pontificia Universidad Católica de Valparaíso · Universidad Complutense de Madrid, en: www.cyberhumanitatis.uchile.cl.

Sobre este asunto también cabe mencionar el capítulo-clase de Gilles Deleuze, "Del Cliché al hecho pictórico. La captura de fuerzas invisibles (7-4-81)" en: *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

⁴⁴¹ Diana B. Wechsler, "Carlos Alonso: Imágenes en la frontera", en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes...*, op. cit., p. 28.

El cruce entre lo antropomorfo y lo fito o zoomorfo en los personajes de *La Guerra al Malón*, constituye un nuevo desplazamiento que se suma a los tantos efectuados por el artista con sus imágenes. Sin duda otro modo de comprender su ya citada posición *en la frontera* que confirma la humanidad sumamente presente en su trabajo y en la historia que lo motiva.

En el campo, las espinas: horizontes diferentes, experiencias nuevas, imágenes recurrentes

“la imagen no tiene un lugar asignable de una vez y para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada.”

Georges Didi-Huberman⁴⁴²

“...hice un desierto. Estoy ahora de pié en el centro, sabiendo que es éste el lugar de la casa que he de construir (si de una casa se trata), pero sin saber nada más...”

José Saramago⁴⁴³

En el año 2007, con motivo de la exposición del conjunto de originales para *La Guerra al Malón* en el Centro Cultural Borges se pudo leer en *Clarín*:

En aquél tiempo Alonso -un tipo de casi dos metros, cabello compacto y ceño fruncido que no desconocía para nada los rituales del campo- relee el texto y observa, analiza y trabaja buscando, en un ejercicio de disciplina, el paisaje, los pequeños indicios en una frontera, señales que lo ayudarán a abordar la convivencia conflictiva entre los “milicos” -así los llama el mismo Prado- y los indios, en medio de un carnaval tétrico de osamentas, perros huesudos, horizontes bajos, matronas felices y caballos cansados.⁴⁴⁴

Para Carlos Alonso, salir del taller a fin de realizar estudios en diversos lugares del país y el mundo -su caballete y su sombra caminaron por Santiago del Estero, Israel, su Mendoza natal, las adoptivas sierras cordobesas, etc.-, es una forma de trabajo que no funciona necesariamente atada al oficio de ilustrador, aunque en cierto sentido pareciera responder a una misma línea operativa. Leámoslo:

Hace poco estuve un tiempito en Cachi, Salta, y quedé muy impactado por esa zona en la que pareciera que el aborigen ha conservado una forma de cultura y conocimiento muy especial (...) No hay consumo, pero no hay pobreza; no hay riqueza de medios pero hay un equilibrio

⁴⁴² Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, op. cit., p.149.

⁴⁴³ José Saramago. *Manual de Pintura y Caligrafía*, Lisboa, Caminho, 1977.

⁴⁴⁴ Julián Guarino, “Cicatrices de la Conquista del Desierto en la obra de Alonso”, Buenos Aires, *Clarín*, marzo 5 de 2007.

entre el hombre y una naturaleza bellísima, de unas dimensiones sobrecogedoras. Y esto está en el rostro de las personas. Estoy trabajando con eso, hice una cantidad de bocetos y fotografías; tengo idea de volver en junio para desarrollar una serie.⁴⁴⁵

Este traspaso del umbral del taller tiene un objetivo preciso: cabe destacar cómo el artista busca constantemente en otros horizontes y miradas la revolución de su discurso aprendido (y también el de su público potencial) tanto a nivel plástico-formal, como político y existencial, en una línea que suele ir en un sentido diferente al planteado y previsto por -y desde- el capital simbólico de las elites.

El viaje: entre la polvareda y el horizonte

“el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada debe ser considerado como perdido para la historia”
Walter Benjamin⁴⁴⁶

“ilustrando *La Guerra la Malón* (...) descubrí todo un paisaje, una historia, un genocidio, una época.”

Carlos Alonso⁴⁴⁷

La instancia del viaje como tópico de transformación personal y cultural es otro encuentro en las biografías de Manuel Prado y Carlos Alonso. Algo similar podemos afirmar en cuanto a la historia que se proponen contar.

El soldado narró las peripecias del viaje en el desierto que terminó de extirparle la niñez. Su abandono del hogar es similar a la de otros tantos muchachos de distintos espacios y tiempos: este acontecimiento comparte con casi todos los de su tipo la cláusula de funcionar como una especie de bautismo, de abrupto inicio de la vida adulta. Al mismo tiempo, estas aventuras de sometimiento al paisaje desconocido suelen acarrear la inquietud por la libertad y la realización personal. E incluso, una vez superados los primeros escollos del forzoso destino el mismo andar propone otros, donde la voluntad individual pretende adquirir un mayor protagonismo, previendo instancias de ocio después de la pelea.

Viajar, trasladarse de lugar geográfico como acceso a lo otro, a una realidad distinta, irá constituyéndose tanto para las artes como para las ciencias, en un recurso común. Desde las crónicas de viajes y guerras del siglo pasado al trabajo de campo asociado a la antropología y a la acción política en el siglo XX, el relato y/o la imagen producto de la observación directa estuvieron presentes como testimonio, y posteriormente

⁴⁴⁵ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, “Pinta tu aldea”, Buenos Aires, *Radar...*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Walter Benjamin. *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987, citado en: Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, pp. 141-142.

⁴⁴⁷ Entrevista a Carlos Alonso realizada por: Jorge Brega, “La pintura de Carlos Alonso y los estigmas de la historia argentina”, Buenos Aires, *La Marea...*, *op. cit.*, p. 34.

como documento. La formas que fueron adquiriendo estos registros varió. En la historia que nos ocupa vemos ponerse en juego a la crónica, más tarde a la fotografía -tomada en tiempos de la *Campaña al Desierto* y utilizada por Alonso en su reconstrucción de las percepciones del soldado-, y luego el apunte plástico que el mismo artista efectuó años más tarde en el mismo sitio de la batalla.

Desde el nacimiento del campo artístico local, el viaje se constituyó como eslabón en la formación profesional de sus agentes. Fue parte de una política que constituyó la posibilidad de premiar de este modo a los artistas a título de beca, y también de ofrecer perfeccionamiento a los más noveles en los centros del arte. Carlos Alonso realizó experiencias de este tipo. Diana Wechsler cuenta que en 1952, Domingo Viau

le ofrece una especie de beca-contrato que le permite hacer su primer viaje a Europa. El viaje iniciático a Europa que en los años diez y veinte, los de formación de sus maestros Spilimbergo y Gómez Cornet, por ejemplo, era una meta necesaria, seguía siéndolo todavía en los años 50' aunque con otros matices, la posibilidad de ir al encuentro de las grandes obras del arte occidental era una necesidad. Estas cuestiones son aún más relevantes si se tiene en cuenta que muchas de estas "grandes obras" de la historia del arte europeo han funcionado en la producción de Alonso como dispositivos creativos desde los que planteó otros trabajos, en productivo diálogo con el pasado artístico.⁴⁴⁸

En adelante el artista efectuó otras visitas al extranjero. El diálogo que establecerá con las imágenes que allí observó no se limitó al aprendizaje de repertorios formales e iconográficos. Lo veremos relacionarse con las biografías de varios personajes paradigmáticos de la historia de la pintura desde una dimensión más bien individual, de identificación por el oficio cotidiano y la humanidad de cada uno de los maestros. Perspectiva que se vincula con la actitud de ir al lugar habitado por ellos, transitar los espacios y obras en su contundencia material y real, explorándolos desde la inquietud del hallazgo de nuevas formas de hacer arte, de ligarse fundamentalmente con la historia de sus prácticas. De aquí que el viaje en la vida de Alonso parece sugerir un gesto que desmitifica las tradicionales lecturas de los intercambios de capitales simbólicos entre centro y periferia, adquiriendo una dignidad de tipo procedimental, constitutiva para dimensionar su obra.

A la cuidada selección que Eudeba realizó, cabe destacar la de los perfiles de los autores de la versión de *La Guerra al Malón* en 1965: los oficios de cronista y de ilustrador presentan rasgos en común y poseen funciones sociales específicas, que parecieran emerger tanto en tiempos de la fundación de la Nación, como en las inquietudes del campo artístico e intelectual en la década de 1960.

⁴⁴⁸ Diana B. Wechsler, "La formación e impacto del primer viaje a Europa", en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

En este sentido, Manuel Prado es un personaje típico de su tiempo. Tras dejar la carrera militar (a la que confiesa haber entrado sin tener gran decisión al respecto) se dedica a la escritura, recurso que utiliza para contar su historia, denunciar injusticias y exponer su posicionamiento político. Alonso hace algo parecido: poco tiempo antes de abandonar su militancia en el Partido Comunista al desilusionarse profundamente por no coincidir con los valores allí sostenidos, reafirma su oficio y con él su ideología. Más allá de las distancias, ambos otorgan al campo de la cultura (la literatura, las artes visuales) un espacio para el desarrollo de sus personas y un modo particular de entender el ejercicio del poder político.

Prado se retiró de las milicias y buscó un nuevo lugar social en la ciudad, lejos de los avatares de la guerra. Como muchos de sus colegas y otros miembros de la clase política de comienzos de siglo, encontró en nuevos espacios una oportunidad de cierta trascendencia, vinculándose al ámbito de la cultura.

A lo antedicho puede agregarse algo más ligado a las políticas de Eudeba años más tarde, ya que arribaba poco a poco al discurso académico una realidad evidente que exigía considerar nuevos objetos de análisis vinculados a la cultura de masas. Comenta Beatriz Sarlo que a mediados de la década del 60 y comienzos de los 70, se había aprendido la lección respecto a cuáles eran las formas en que circulaban los mensajes socialmente significativos: “Ya estaba claramente en el aire de los tiempos la ruptura vanguardista con una definición “literaria” de escritura: de ahora en más, escritura era un volante de fábrica o una crónica periodística o un poema.”⁴⁴⁹

Carlos Alonso se perfiló como ilustrador apostando a circuitos no tan frecuentados por la mayoría de sus colegas, buscando generar un arte que dialogase y contribuyese con la política. Y en ocasión del trabajo que nos ocupa, se trasladó de la ciudad al campo.

La figura del artista trashumante con aires de cronista, de militante soldado (desde los pintores viajeros en América, hasta los fotógrafos de guerra de la primera mitad del siglo XX) se configura aquí. Alonso, en diferentes instancias de su carrera retomó esta tradición, que conformó parte de sus aprendizajes más significativos.

Años después de haber recorrido General Villegas en busca del malón, respecto a la elección de Unquillo (Córdoba) como lugar de residencia, el pintor comentó: “El paisaje, por ejemplo, que siempre sentí ajeno, resultó una forma de reencontrar la salud y elementos de la pintura con vivacidad, encantamiento, sustancia, materia.”⁴⁵⁰ La convivencia con el paisaje como imagen de la naturaleza y sus voces funcionó en muchas ocasiones de la historia como una posible referencia externa para salir-de-sí, a modo de una presencia no demasiado humana que ofrece (o no) otra perspectiva. Por eso también en otros casos, el paisaje emerge asociado al mundo interior, esa naturaleza con la que todo ser humano irremediabilmente convive.

⁴⁴⁹ Beatriz Sarlo. *La batalla de las ideas...*, op. cit., p. 135.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*

Al paisaje cabe sumársele muchas veces el traslado del sujeto. Así el viaje puede leerse como una invitación a lo desconocido, una promesa de una nueva experiencia o de una emoción más intensa, funcionando como un núcleo vital que desencadena la representación y la narración. También el paisaje es el que marca horizontes (no hay horizonte sin relación espacial, de sitio, de lugar). “Hay una voluntad nizcheana en este gesto de moverse, trasladarse (...) en la convección de que el espíritu no se alimenta de ideas sino de realidades materiales, que la inspiración es producto de lo que se inspira: aire, clima, geografía.”⁴⁵¹

En este movimiento -además- el artista va a toparse con aquel otro tiempo paralelo al suyo, distinto, que siempre estuvo ahí, antes de que se le presentara la posibilidad de abordarlo leyendo una crónica (Imágenes 40, 41 y 42). Dice Merleau Ponty: “volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva y dependiente.”⁴⁵²

La relación con las imágenes del desierto, apenas pobladas, donde la indiada y los milicos casi no se ven, revela una vinculación pre-objetiva, casi bárbara (no es casual el término en vinculación al relato de Prado...). Otra vez M. Ponty afirma:

Cézanne nunca ha querido <pintar como un primario>, sino volver a poner en contacto la inteligencia, las ideas, las ciencias, la perspectiva, la tradición con este mundo natural que ellas están destinadas a comprender, ha querido confrontar con la naturaleza, como él ha dicho, las ciencias <que de ella han salido>.⁴⁵³

Estas palabras también son oportunas para hablar del caso de Alonso: ir al campo replica en el tiempo la misma operación. Retratar el encuentro entre el cielo y a tierra parece ser la manera de despertar la conciencia muda.

La relación establecida entre el paisaje y su posible edificación de la identidad individual y colectiva -heredada en gran medida del paradigma romántico, que alude en ciertos ejemplos al carácter nacional, y en otros al estado interior de su autor- es además una decisión eminentemente política con la que Alonso se suma a cierta tradición iconográfica aun vigente.⁴⁵⁴ En un contexto en el que el optimista desarrollismo económico convivía con el enrarecido clima de las instituciones democráticas, retratar el interior del

⁴⁵¹ Cristian Varela entrevistado por Marcelo Repar, “El paso a mula de los Andes como una de las Bellas Artes”, Buenos Aires, *Clarín*, septiembre 27 de 2004.

⁴⁵² Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 9.

⁴⁵³ Maurice Merleau Ponty. *Sentido y sinsentido*, op. cit., p 39.

⁴⁵⁴ Encuentro aquí conexiones con el pensamiento de Lévinas, en torno a lo que implica la relación *corporal* con lo/el otro; y también lo planteado respecto a la *fenomenología del rostro*. Este desarrollo queda pendiente para otra oportunidad. El autor es citado en: María del Carmen Schilardi, “El cuerpo como “lugar” del sentido”, en: Rovaletti, M. Lucrecia (Ed.) *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Buenos Aires, Lugar, 1998, p. 191.

país y su conflictiva e interminable historia de pujas entre civilización y barbarie resulta ser parte de un proyecto concientemente programático. Afirma Nelly Richard:

La auto-representación, en su sentido más amplio, es el inevitable desafío del paisaje argentino. La historia de las consecutivas dictaduras y gobiernos militares, en la que el deseo de modernizar coloca la imaginación afuera del paisaje, impide a la población que cumpla con el desafío de la auto-representación. Ligada a un modelo de progreso industrial, la "civilización" moderna es una expresión del capitalismo multinacional, con su lógica de mercado centrada en el control metropolitano de la transacción económica.⁴⁵⁵

Alonso se dedicará a pintar paisajes para ilustrar ejemplares de gran tirada. Inevitable resulta aquí la evocación de pretéritas postales de viaje y libros iluminados con espectáculos naturales exóticos visitados por incansables exploradores. También se instalan en la memoria innumerables almanaques que retratan los gloriosos rincones del país. Pero obsérvese que en nuestro objeto de estudio no se trata específicamente de escenas bucólicas o camperas para este tipo de publicaciones: el referente es la crónica de guerra, un conjunto de sucesos demasiado conflictivos para repasar a diario o en momentos destinados a la contemplación ociosa.

De todas formas, resultan innegables las lecturas que familiarizan los gestos del artista al perfil pautado por el Romanticismo, la escuela de Barbizon, el Impresionismo y sus impactos en nuestras tierras.⁴⁵⁶ Y ya se mencionó la línea que une a Carlos Alonso con Ángel Della Valle y los *macchiaioli* italianos.⁴⁵⁷ Para ilustrar *La Guerra al Malón* Alonso se va al campo como aquellos históricos artistas, pero el país que habita es un tanto diferente a la Francia de Rousseau: mientras evoca al paisanaje y a la indiada en su tablero, suceden cosas muy distintas en la Capital.

Cambiar físicamente de sitio para trabajar implica en el caso de Alonso una serie de juegos y apuestas de sentido que, en palabras de García Canclini, podríamos llamar procesos de desterritorialización y reterritorialización. Se trata de "la pérdida de la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas."⁴⁵⁸ Obsérvese que, si bien ambos conceptos hacen referencia al lugar de la

⁴⁵⁵ Nelly Richard, "Postmodernism and the Periphery", *Third Text*, Winter 1987-88, p. 7. Citado por Lisa Robert, "Un retrato de resistencia. Pablo Suárez", en: *Arte de Argentina 1920-1994...op. cit.*, p. 106.

⁴⁵⁶ El diálogo con el género del paisaje -incluso sin la presencia de la figura humana- será retomado tiempo después por Alonso, sobre todo hacia la mitad de la década del 70 y principios de los 80. Sobre el asunto caben destacar los estudios críticos de María Teresa Constantín. *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Imago, 2006; Roxana Olivieri E., "El paisaje en la obra de Carlos Alonso. La naturaleza y la recuperación de la dignidad", en AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes, op. cit.*

⁴⁵⁷ Interesante resulta la existencia en el conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón* una denominada *En la Pampa* (Imagen 18) con idéntico título que una pintura de Della Valle, expuesta hacia 1887 junto con *La banda lisa*, obra que también fue motivo nuestra atención.

⁴⁵⁸ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 288.

cultura, podríamos vincularlos a la forma en que el ilustrador comprende las transacciones entre sus imágenes, la historia y el mundo.⁴⁵⁹

En la frontera es la condición con la que Diana Wechsler define el sitio ocupado por Alonso al ilustrar la crónica de Prado. Concepción que cuestiona la pertenencia obligatoria del autor al centro o a la periferia del campo artístico. Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo afirman: “Si el centro es por definición el lugar de la creación artística, y la periferia significa simplemente lejanía del centro, no queda más que considerar la periferia como sinónimo de retraso artístico, y el juego está hecho.”⁴⁶⁰ Para ellos, la relación entre centro y periferia en el arte implica “poner el nexo entre fenómenos artísticos y fenómenos extraartísticos sustrayéndose al falso dilema entre la creatividad en el sentido idealista (el espíritu que sopla donde quiere) y el sociologismo sumario.”⁴⁶¹ De aquí que decidirse por la ilustración implica, en primer término, democratizar el lugar desde donde sopla el espíritu reconociendo la co-autoría; y, en segundo lugar zambullirse en ámbitos de realización estética como lo es el de la industria editorial, no contemplados por el discurso construido desde la clásica división disciplinar de las artes.

En la relación entre centro y periferia no se trata de “difusión, sino de conflicto: un conflicto rastreable incluso en las situaciones en las que la periferia parece seguir servilmente las indicaciones del centro.”⁴⁶² Una tensión que tiene su eco en las prácticas de Alonso quien, desde cierto sitio marginal en relación al arte local internacionalista, encarará diversas formas de vinculación con determinados centros al apuntar hacia una imagen que no reniega de la tradición, ni tampoco necesita sumarse al ya clásico discurso anti institucional de la vanguardia. Además, el artista se situó en un particular ángulo para opinar sobre el país, cuestionando con sus prácticas política y estética las posiciones oficiales, unitarias, dependientes y centralistas; y por añadidura las transacciones entre los circuitos artístico y editorial, al transformar el pedido de ilustrar un texto en una oportunidad para hacer un trabajo de campo,⁴⁶³ vender los originales, y fundar un museo.

Protagonistas y héroes en el campo de batalla: la ilustración, una invitación al combate

La evocación de cierto rasgo heroico con aires románticos impregna varios comentarios de Prado y modela por momentos el perfil de Alonso. Situación que permite por un lado, una lectura compleja al pensar en el posicionamiento de ambos como testigos partícipes en sendos momentos de la historia; y por el otro, apreciar desde un nuevo punto de vista las

⁴⁵⁹ Ejercicio similar hacen los mentores del proyecto Eudeba, al definir sus títulos y políticas de distribución y venta.

⁴⁶⁰ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg. “Centro e periferia”, *op. cit.*, pp. 283-352. Citados por: Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶¹ *Ibíd.*

⁴⁶² *Ibíd.*

⁴⁶³ Retomaremos esta noción de “trabajo de campo” en las líneas siguientes.

características de sus obras. Para poder comprender la complejidad de este aspecto en la crónica de *La Guerra al Malón*, considero pertinente la presente apreciación que Laura Malosetti Costa realiza respecto al clima cultural de la época de su creación:

La crisis del 90 representa un punto de quiebre, pone en crisis la antes aparente solidez del modelo liberal positivista. El afán de progreso de la generación del 80 había puesto en movimiento fuerzas que parecían peligrosas, desmesuradas. Buenos Aires, la “ciudad cruel”, la mitad de cuya población es extranjera, en la última década del siglo es escenario de una superposición de discursos ideológicos en torno a cuestiones tales como el progreso, la nación, el materialismo de la sociedad industrial y un espiritualismo creciente.⁴⁶⁴

Manuel Prado escribe inmerso en este contexto intentando adoptar una voz que lo representa más joven, años atrás. Es el cadete, quien parece ser el verdadero protagonista de la historia, representante del sujeto colectivo principal al que pertenece: el ejército argentino. La forma de narrar remite a cierta estética documental al evocar un testimonio en tiempo pasado, aunque reactualizado en la primera persona.

No se trata aquí de un jefe que cuenta hazañas o logros en primera persona, sino de alguien (entonces principiante de la vida castrense) que se oculta, modestamente, tras la materia relatada, y se asume como portavoz de un sujeto colectivo mudo. El cadete que presencié estos sucesos, los oyó relatar o tuvo parte en ellos, subsume tácitamente en el vasto friso narrativo su propia “novela personal de formación”.⁴⁶⁵

Por momentos la historia particular pasa a un primer plano, aunque propone al lector su interpretación desde una óptica humilde pero ejemplar. Un destino que busca ser comprendido como el de otros tantos que padecieron iguales suplicios y protagonizaron idénticas aventuras. En este sentido, cuando la persona del narrador se torna plural es para hablar de todos los héroes que, según su pronóstico, la historia no reconocerá. Así la prosa anuncia un tema entonces emergente: ese sujeto colectivo y anónimo, protagonista de las montoneras rurales o de las nuevas turbas urbanas.⁴⁶⁶

En la misma línea, podríamos pensar el relato como testimonio de un estilo de bautismo masculino, típico de una época en la que la experiencia de la niñez tenía como claro límite el abrupto paso a la adultez, mediante el ingreso al mundo del trabajo y/o el estudio, casi siempre lejos del hogar, sin períodos de adaptaciones ni licencias que hicieran

⁴⁶⁴ Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina*. Volumen I..., op. cit., p. 191.

⁴⁶⁵ María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., pp. 28-29.

⁴⁶⁶ Para ampliar sobre este tipo de escritura: Noé Jitrik (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980-1986; Miguel Ángel De Marco. *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Educa, 2006.

menos traumático el trance.⁴⁶⁷Hacia 1880 este tipo de narraciones fue muy común, ya que la prensa y las cartas constituían las maneras usuales de tráfico de información.⁴⁶⁸

A mediados del siglo XX, la legitimación de lo real en el ámbito de los medios de comunicación se vinculó con el fuerte impacto tecnológico audiovisual y la consecuente modificación del espacio público. La evocación del género de la crónica literaria -que puede pensarse como un tanto arcaica junto a la emisión televisiva, por ejemplo- pareciera ser aquí producto de una actitud crítica ante esta nueva situación mediática por parte de los responsables de la edición impresa aquí analizada.

Esta modalidad de escritura posibilita cada tanto, como mojones o pastizales en el desierto, la aparición de otras voces. Situación que no le impide a Prado situarse claramente ante ellas. La transcripción de diálogos es el recurso más usual. El cadete desde la formación o acompañando a un mayor, escucha historias o discursos ajenos que vuelca en el relato (pocas son las ocasiones en que él mismo protagoniza dichos intercambios). Este uso da un aire de veracidad a lo narrado, no sólo por ser atribuido a situaciones puntuales, sino por funcionar como testimonio fresco que rompe con la linealidad predominantemente descriptiva del resto del texto.

Carlos Alonso realizó la versión visual de esta particularidad de la historia: los personajes suelen aparecer en acción, y no resulta difícil imaginarlos hablando (Imágenes 13, 23 y 37). Y hay un detalle significativo: en la mayoría de los casos uno o varios de los protagonistas miran al observador, pidiéndole también la palabra.

Además, si tomamos como referencia el conjunto general de ilustraciones con motivos de paisajes, observamos la manera en que el artista parece situarse como narrador, desde encuadres con aires cinematográficos, al estilo de las grandes escenas de batallas del western norteamericano, en las que las pinceladas heroicas de sus osados protagonistas son un lugar común (Imágenes 18, 19, 20, 43). Este punto de vista puede identificarse con el del recluta Manuel Prado, quizás tirado cuerpo a tierra o dentro de una zanja, haciendo guardia mientras el resto del batallón avanza por el desierto. Pero al mismo tiempo, se trata de una invitación a la historia en la que los otros implicados somos nosotros: frente a las ilustraciones, estamos también en la línea de la frontera, y es desde allí donde podemos examinar lo que sucede.

El horizonte bajo confirma la visión rastrera, estirada, desde el pajonal, a la que nos incita Carlos Alonso: es su voz, buscando encarnarse en la de Manuel Prado, la que nos habla entre manchas y líneas. Ambos, como cronistas, salen y entran de la historia alternativamente invocando dos multitudes: una, está dentro de los cuadros figurada en la

⁴⁶⁷ El “descubrimiento del niño” como tal, con sus derechos y sus restricciones especiales, es relativamente tardío. El historiador José Pedro Barrán discrimina las dos épocas como la de la “sensibilidad bárbara” y la sensibilidad civilizada” (a partir de 1860). J. P. Barrán, “El disciplinamiento del niño”, en *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, tomo: El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias 1991 (1ª ed. 1990), citado en María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., p. 10.

⁴⁶⁸ Para un desarrollo puntual sobre este género: Adolfo Prieto. *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982 (1ª edición 1966).

indiada y los milicos; la otra es la que se posiciona por momentos frente a ellos: somos nosotros, convocados de manera especular a formar parte de la historia.

Mediante el conjunto de retratos que conviven entre los paisajes evocados, Alonso ilustrará situaciones del hombre en la campaña de una manera por demás particular. En ocasiones el paisaje gana a las figuras en cuanto a la proporción de espacio que ocupa en el plano, un rasgo que es observable tanto en la pintura paisajística como en las descripciones que Domingo Faustino Sarmiento realizará sobre nuestro suelo y sus habitantes, ambos ejemplos seguramente frecuentes entre los hombres del círculo de Manuel Prado hacia comienzos del siglo XX.

En las ilustraciones, lo que podría leerse de un modo ligero como realismo, muy lejos está de ser una simple relación entre el artista y el objeto motivo de su representación. Más bien se trata de “una relación con la existencia misma dentro de la cual se mueven”⁴⁶⁹ el autor y su relato plástico. El hombre aparece subordinado en más de un sentido al paisaje que habita. Las composiciones lo muestran descentrado, entrando o saliendo de las imágenes, casi nunca permaneciendo de un modo estable en ellas (Imágenes 43 y 44).

Algo similar sucede al analizar el recuso plástico con el que el ilustrador obtiene muchas de estas composiciones: se trata una mancha de tinta sobre la que se agregarán datos, otras formas. Alonso se vincula con la materia plástica tratando de seguir a su modo el pulso de aquellos hombres de la campaña quienes a la lejanía primero veían humo, algo confuso, lo que era indicio de cierto clima, de una presencia animada, pero que aún no tenía nombre. Más tarde, acercándose al objetivo, el paisanaje reconocía las formas del compadre o de la indiada, del mismo modo en que nuestro dibujante, observándolos, los hace emerger entre la tinta.

Las figuras en el plano, mantienen una relación difusa con una representación naturalista. Dibujo y mancha operan confundiendo la pertenencia y la individualidad de lo narrado: líneas de descripción de objetos fuera de las figuras a las que aparentemente evocan con exclusividad, entremezclándose con las de otros, o con el plano que les oficia de fondo; lamparones o brochazos de tinta que representan el cielo dentro de retratos de gauchos y aborígenes, etc. Es una metáfora plástica que muestra una relación de ambivalencia en el ámbito de los valores sostenidos en la prosa, que por momentos -a pesar del consenso general sobre el carácter positivo del Progreso, la civilización y la Nación que impregna la mayor parte del relato- parecen estar cuestionados por el mismo alférez.

La vitalidad que inspiran los trazos y las manchas del arte evoca otra movilidad: la de la vida, fluyendo dentro y fuera de ellas. Nos confirma Diana Wechsler: “Un lenguaje directo, crudo, sensible, da forma a ese sentido pertinaz, que escruta la interioridad de lo

⁴⁶⁹ Arturo Andrés Roig, “Arte Impuro y Lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”, conferencia leída en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, publicada en Mendoza, *Huellas* nº 3, Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo, julio 31 de 2003.

representado”⁴⁷⁰Podríamos entonces decir que lo narrado en las imágenes para *La Guerra al Malón* pasaría más bien a ser la relación entre los hombres y el paisaje, no los hombres en relación al paisaje o viceversa. Alonso pinta una tensión, una forma de vínculo cargada de fuerte dramatismo. Juan Luis Guerrero refuerza este argumento: “(el realismo es) una disponibilidad para cualquier vinculación posible con lo real.”⁴⁷¹

Desde le punto de vista iconográfico, la figura del soldado-gauche fue un tópico por demás presente en la década del 60. Plantea un tipo de sujeto vernáculo marginal, sin tierra propia, históricamente combativo ante las leyes impuestas, con aires libertarios, portador de la voz de sus pares desposeídos a través de acciones a veces violentas, otras no. Una especie de héroe con minúsculas cuya imagen inspiraba a diversos sectores en la ebullición de la década del 60, entre los que se encontraban Carlos Alonso y muchos sus potenciales lectores.

Lo interesante de observar aquí es que el artista no se limita a contarnos con imágenes lo que ve y lee con una intensidad de denuncia y ofuscación, cargado de didactismo e incluso pintoresquismo. Su punto de vista refleja una identificación con los personajes en su acción y en sus prácticas; su esfuerzo por transitar los mismos campos de batalla, por retratar a los seres que lo habitan, por vivenciar sus realidades.

Una actitud que replica la de pintores que admira (Van Gogh, Courbet, Goya, Gómez Cornet) y que también explicita una forma de ejercer el oficio de la pintura. Su afición por estos artistas, sus vidas cotidianas, sus *modus operandis*, constituye un claro testimonio de lo que a sus ojos resulta digno en el campo del arte, una serie de rasgos menos heroicos para una Historia escrita con mayúsculas.⁴⁷²Confirmando ciertas estrategias incluida la de la ilustración, logra colocar en un sitio diferente a estos protagonistas -y a sí mismo- otorgándoles relevancia desde una perspectiva que excede la de las habituales biografías y realizando en este caso una inteligente apuesta que materializa en formato de libro de distribución masiva.

La violencia

La problemática de la violencia fue más frecuente en varias producciones intelectuales y artísticas de la década de 1960. Ya se anunció cómo la pintura de Carlos Alonso no fue ciega a este asunto, y las ilustraciones para *La Guerra al Malón* no resultan excepcionales: en ellas se encuentran la lanza, el sable y aquel famoso *palito de abollar ideologías*

⁴⁷⁰ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal...*, op. cit., p. 23.

⁴⁷¹ Juan Luis Guerrero. *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas (Estética operatoria en sus tres dimensiones)*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 283.

⁴⁷² Sobre este aspecto en la obra de Alonso, remito al ya citado ejemplar: AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit. En él aparecen -entre otros- ensayos como el ya mencionado “Todo Lino, el dolor de la creación”, de Alberto Giúdice; y “Alonso entre Courbet, Renoir y Van Gogh”, de Laura Malosetti Costa.

bautizado por Mafalda...en tiempos no muy lejanos al surgimiento del proyecto que nos ocupa.⁴⁷³No hace mucho el artista comentó

Yo diría que en mis cuadros la violencia está como forma de reflexión acerca de su capacidad destructora. Hay otro tipo de violencia, más estética; en mi caso apunta más a un exorcismo, a intentar borrarla. Siempre lo sentí así. Y sigue siendo indudable que después de *El matadero*, de *La Guerra al malón* y del proceso, seguimos aprendiendo sobre el dolor y la muerte.⁴⁷⁴

El tópico de la violencia une en el tiempo la realidad narrada a fines del siglo XIX a la contemporaneidad de Alonso. Habita sus imágenes desde los recursos formales con que las resuelve, hasta lo que cuenta en ellas con su figuración y las referencias concretas a los personajes retratados.

En ciertos casos, la representación de violencia se transforma en la forma de vinculación con los materiales. Las asimiladas lecciones del informalismo se harán presentes entre los plásticos de la década del 60 así como en ciertas experiencias más allá de la pintura, como el significativo ejemplo de la *Exposición de Arte Destructivo*.⁴⁷⁵Éste fue un sistemático trabajo sobre la violencia y la destrucción en la que sus autores actuaron a la manera de los neo realistas, recogiendo desechos de los basureros para hablar de una zona popular de la ciudad desaparecida reemplazada por la majestuosa construcción del Hotel Sheraton, señalando una acción que podría denominarse como arqueología urbana, al introducir al espacio artístico un sector de la ciudad ajeno a la alta cultura, en el momento que desaparecía al ser arrasado por la fuerza del progreso.

De modo paralelo podría pensarse que Alonso, quien recolectó restos de maquinaria y herramientas agrícolas mientras recorría los campos de Villegas para efectuar con ellos esculturas ensambladas, realizaba por su parte un gesto de arqueología rural, resignificando aquellas piezas del trabajo, cada vez utilizadas por menos cantidad de gente, al ser reemplazadas por las nuevas tecnologías del agro también facilitadas por el progreso.

Además, la citada obra de arte destructivo propone una serie de conexiones con las prácticas del ilustrador que nos ocupa. Como los traperos (evoco aquí la forma con que

⁴⁷³ Mafalda emite esta definición ubicada macabramente sobre el cuerpo de un asesinado político señalado la cachiporra de un policía, en un afiche tamaño pancarta durante el año 1969. La niña es la famosa protagonista de la historieta homónima creada por Joaquín Lavado (Quino), publicada en nuestro medio de forma continua entre 1964 y 1973.

⁴⁷⁴ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, "Pinta tu aldea", Buenos Aires, *Radar...op. cit.*

⁴⁷⁵ La exposición se realizó en la Galería Lirolay entre el 20 y el 30 de noviembre de 1961 y además de Kemble, que fue el promotor de la idea, participaron Luis Alberto Wells, Silvia Torras, Jorge López Anaya, Jorge Roier, Antonio Seguí y Enrique Barilari. Comenta Giunta que la experiencia consistió en la puesta en escena del producto de una investigación previa de sus autores, quienes "después de trabajar juntos varios meses experimentando con música y recogiendo en las calles y en los depósitos de basura de la quema de Buenos Aires el material que utilizarían" mostraron los resultados (Andrea Giunta, "Las batallas de la vanguardia...", en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina*. Volumen I..., *op. cit.*, p. 76).

Didi-Huberman califica a Walter Benjamin) trabajar con los restos de la historia yendo a buscarlos a su lugar parece ser algo que une a estos creadores, más allá de que en muchos sentidos sus ideas vayan por diferentes caminos.

En esta línea de comparaciones, quizás la actitud de Alonso en *La Guerra al Malón* se acerque más a la de Luis Felipe Noé en su *Serie Federal*,⁴⁷⁶ sobre todo por el anclaje narrativo y su intención de diálogo con la tradición en consonancia con el presente inmediato, y también por su forma de trabajo cuyos ejes parecieran situarse en el conjunto de contradicciones de la realidad del arte y la historia del país. Allí el problema de la violencia es constante, pero -con todas las insinuaciones del caso- aun desde el marco de la pintura, hacia adentro de esta.

Sin duda, lo que a Carlos Alonso y a Felipe Noé les preocupaba era la emergencia por plantear un debate desde la pintura ingresando tanto en la polémica política como en la estética. De allí ciertos resultados plásticos comunes: “la violencia del gesto con que se impone la materia, la manera en que se violenta la visión del espectador al exponer (...) temples despojados en los que cuesta reconocer las formas.”⁴⁷⁷

Los cuerpos

“La revisión de la historia de un país construida sobre el cuerpo de los otros es también sujeto pictórico. La carne en tanto tal se vuelve cúmulo de materia”

María Teresa Constantín⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Expuesta en Galería Bonino (Buenos Aires) hacia 1961, y años después -2008 / 2009- en el Museo Nacional de Bellas Artes.

También cabe destacar en este contexto de análisis la muestra *Las armas de la pintura. La Nación en construcción* inaugurada en el MNBA en febrero de 2008. Allí se expusieron obras de Cándido López, Manuel Blanes junto a la Serie Federal de Noé, y obra de otros pintores. Sobre este evento Xil Buffone comentó: “se da un encuentro para-nada-fortuito entre Juan Manuel Blanes y Cándido López (...) estos cronistas de guerra resultan deslumbrantes. Pictóricamente armados de horizontes altos y de enemigos trazan un horizonte ancho, de cinerama... allí se despliegan las fuerzas apaisadas... y los tiempos (...) Las columnas de Blanes levantan densa humareda (como la de los noticieros de TV donde arde el delta) los soldados colorados a caballo y en eco (como las caballerías levantadas de los naipes pero alineadas como las de los griegos, o los romanos). Las de Cándido son formaciones “francesas” de seres a pie perfectamente individualizados -como en la película *Bichos* - soldados en escuadras o en libre albedrío... le conoce el nombre y apellido a cada uno. Lo pinta hasta el botón, desde la médula y con una mano... Al paisaje lo trata con una meticulosidad de adoración, tiene luces de temperaturas sublimes. Son paisajes con insectos batallantes; crónicas simultáneas, retratos colectivos (...) Cierra el recorrido la *Serie Federal* de Noé (1961), al borde de la neo-figuración donde ahí sí, los pigmentos se la agarran directamente a las piñas. Dice Amigo que esto señala una tradición perfectamente rioplatense (me refiero a las batallas panorámicas de horizontes altos con eclécticos recursos),” Buenos Aires, *Ramona*, junio 1 de 2008.

⁴⁷⁷ Tomo estas ideas de Diana Wechsler y María Teresa Constantín, “Introducción. La pintura, un espacio vital”, en: *Gorriarena. La pintura, un espacio vital*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005, pp. 25-26.

⁴⁷⁸ María Teresa Constantín. *Cuerpo y Materia...*, op. cit. p. 17.

La problemática en torno a la corporalidad fue común en numerosas expresiones del arte de los años 60. La figura humana aparecía principalmente asociada a la sexualidad, el placer, el consumo, la violencia. Las repercusiones internacionales del hipismo, el psicoanálisis,⁴⁷⁹ la retórica hedonista del pop y el salto generacional del tango al rock que delinearon el perfil de la juventud local, fueron algunos de los factores de imposición de dicha temática en las artes.

En la mayoría de las imágenes de *La Guerra al Malón* la figura humana está presente. Dice María Teresa Constantín: “la figura humana es una forma de conocimiento, pero de lo que transita socialmente; el cuerpo es, como transporte de reflexión, territorio de diferencias. Una caja de resonancia puesta en diálogo con los otros.”⁴⁸⁰ Ya hemos visto con mayor detalle cómo Alonso opta por diversas formas y recursos plásticos al momento de representar a indios o milicos, jefes o subalternos, peleas o apacibles escenas domésticas, proponiéndonos a su modo diversos climas, insinuándonos su opinión sobre lo dicho en la crónica, que es lo que funciona en el contexto del libro como referente de sentido más inmediato.

El gesto de trasladarse físicamente al lugar de los hechos narrados por el soldado Manuel Prado es una especie de síntesis en esta línea: evoca aquella resonada idea de ir a poner el cuerpo, requisito ineludible en los discursos vinculados al compromiso con la acción sobre la realidad de aquellos tiempos de arduas militancias. Este asunto fue marcando distinciones entre los diversos actores de la vida cultural. Hubo quienes optaron por sostenerse dentro de los márgenes de la tradición disciplinar, otros se corrieron en busca de alternativas, y otros directamente cesaron su producción estética buscando otra forma de modificar el presente.

A lo largo de sus heterogéneas representaciones, la figura humana funciona como sitio y medio para mostrar los diversos usos del poder. En *La Guerra al Malón*, el enfrentamiento entre los cuerpos conformados por los milicos y la indiada, ya sea como entes colectivos o como sujetos individualizables, parece ser el tópico central.

Por más antigua que fuera la fuente de inspiración de Alonso y Eudeba, ésta estuvo a tono con otras manifestaciones de su época. Andrea Giunta comenta que uno de motivos de surgimiento de *La Manzana Loca*, lugar de ebullición artística e intelectual de la Capital Federal, estaba estrictamente por entonces vinculado a “la búsqueda de una nueva moral desde contradictorias provocaciones al chocar con la perspectiva castrense.”⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Para ampliar sobre el tema: Hugo Vezzetti, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” en: Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III. op. cit.*, pp. 173-197; Hugo Vezzetti. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos, op. cit.*; Hugo Vezzetti, “Los comienzos de la psicología como disciplina universitaria y profesional: debates, herencias y proyecciones sobre la sociedad”, en: Neiburg, Federico, Plotkin Mariano (compiladores). *Intelectuales y expertos... op. cit.* pp. 293-326.

⁴⁸⁰ María Teresa Constantín. *Cuerpo y Materia...*, op. cit. p. 15.

⁴⁸¹ Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina. Volumen I...*, op. cit., p. 81.

Por su parte, Rodolfo Walsh en 1965, el mismo año de publicación de *La Guerra al Malón* compuso dos piezas teatrales: *La granada* y *La batalla*, en las que satirizó el militarismo argentino. Son muy interesantes las lecturas comparativas que pueden hacerse entre estas obras y las imágenes de Alonso para *La Guerra al Malón*, tanto en el nivel temático como formal, asunto que -dada su riqueza y complejidad- queda pendiente como una de las vías abiertas a partir de la concreción de esta tesis. Sin embargo, cabe dar una breve reseña de las obras, ambas

vinculadas al movimiento de renovación de la escena nacional, que puede ser identificado con autores como Roberto "Tito" Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, entre otros. Autores caracterizados por la recurrencia a un realismo de tipo reflexivo y crítico, que intentaron capturar la explosiva situación socio-política de los años posteriores al derrocamiento del peronismo, así como la particular atmósfera de desencanto y la ausencia de un proyecto posible (...) *La granada* y *La batalla* vinculan los problemas estéticos con las tensiones políticas, desde un lugar donde "lo real" no podría estar más presente, aunque las estrategias y procedimientos explotados no sean propios de una literatura realista propiamente dicha (...) En las dos piezas dramáticas se satiriza la ineptitud e incapacidad de los militares desde el grotesco, el absurdo, la parodia."⁴⁸²

Es evidente que estas reacciones se asocian directamente con la situación nacional -y también latinoamericana- de constante amenaza de la toma del poder político por parte del ejército.

Aquí cabe una clara referencia a la corporalidad de la materia con la que trabaja Alonso dentro del taller o al aire libre, en la

materia-cuerpo, en tanto recurso puesto en juego por el oficio, capa a capa, pincelada a pincelada endureciéndose sobre el soporte, y también los preciosismos de la acuarela y el lápiz o la inclusión más o menos literal de la experimentación con materiales no tradicionales. Materia, en tanto refugio exploratorio y expresivo en el cual⁴⁸³

se halla el lugar desde dónde decir. El pintor transitará variados tratamientos plásticos y buscará diversas atmósferas para generar sus imágenes. Es conciente de la densa carga

⁴⁸² Carolina Castillo, "Apuntes para una escena dramática. *La granada* y *La batalla* de Rodolfo Walsh", en: *XIV Jornadas del Grupo de Investigación Teoría y Prácticas Psicoanalíticas*, Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, noviembre de 2006. En la misma oportunidad la autora sintetiza el argumento de las piezas: "*La batalla* puede asociarse más fácilmente con la realidad de América Latina y los sucesivos golpes de Estado, revoluciones y contrarrevoluciones que la caracterizaron por aquellos años (...) En *La granada*, una granada especial (...) es puesta a prueba por primera vez en la historia, durante una jornada de maniobras militares en un campo de entrenamiento. Durante las prácticas, algo falla en el mecanismo del explosivo, se rompe el seguro y el conscripto no puede soltarla porque de hacerlo se producirá una detonación fulminante y perderá la vida, y con él todo ser viviente que se encuentre a treinta metros a la redonda (...) el capitán del ejército acusa al soldado de espía y manda a fusilarlo."

⁴⁸³ María Teresa Constantín. *Cuerpo y Materia...*, op. cit., p. 12.

del apunte con, en y ante diferentes estímulos físicos, como espacio para el desarrollo de las primeras intuiciones que lo vincularán al relato de Prado y con lo que le sucede al leerlo. El hacedor considera la actividad artística como posibilidad concreta de construir mundos en la materialidad, opta por mantenerse pegado al cuerpo y a lo real mediante la puesta en juego de su sensibilidad. De aquí que su práctica no trata un experimento con lo posible. La posibilidad se hace real en la operatividad de la obra.

Y también es viable que como primer intérprete medite sobre la corporalidad en que la mayoría reconocerá su obra. Ya en la calle, en los libros, las imágenes de Alonso sufren otro corrimiento material totalmente digitado.

El soporte, las reflexiones sobre el oficio, la técnica, las investigaciones sobre los materiales o la expresividad de los elementos se constituyen como espacio físico real donde procesar la vida. En el surgimiento de las obras, a través del tratamiento, es posible percibir las a veces sutiles mudanzas (individuales y subjetivas) que las rodean.⁴⁸⁴

Así como el pintor, en la intimidad con el ejemplar de Prado habrá tenido una experiencia propia de la lectura, proyecta algo similar para los futuros receptores de su trabajo. El ojeado página a página, la manipulación individual de un libro, el momento que implica su recorrido, la lisura de las hojas igualando -más allá de la materialidad explícita- las ilustraciones y el texto, la homogeneidad ofrecida por la edición, entre otros, constituyen aspectos que re-localizan el cuerpo de las imágenes proponiendo múltiples caminos, principalmente aquel que nos permite *procesar su vida* mas allá del taller o el museo.

Ante el tiempo:⁴⁸⁵ los mojones y las imágenes

“Lo importante es reconocer que el encuentro con la historia y sus condicionamientos lo hace el propio artista.”

T. J. Clark⁴⁸⁶

“Durante siglos los pintores y los escritores han trabajado sin sospechar su parentesco. Pero es un hecho que han conocido la misma aventura.”

Maurice Merleau Ponty⁴⁸⁷

Señala Diana Wechsler: “El testimonio de Alonso, un hombre de tiempos de posguerra, que ha tenido una formación en donde ya se capitalizaron y tematizaron las conquistas de las primeras vanguardias, ofrece otras perspectivas. En su búsqueda la tradición está a la par

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁸⁵ El título de este apartado es homónimo al del libro de Didi- Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*

⁴⁸⁶ T. J. Clark, *Imagen y pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gili, 1981 (1ª ed. en inglés: Thames & Hudson, 1973), p. 13.

⁴⁸⁷ Maurice Merleau Ponty. *Signos*, Barcelona, Seix-Barral, 1964, p. 57.

de las nuevas tendencias.⁴⁸⁸Sus palabras nos confirman dos asuntos: el primero es que la figura -y las prácticas- de Alonso ofrecen categorías de análisis más allá de la catalogación de su obra por vía estrictamente iconográfica, cuestión que busca ponerse en evidencia con el perfil del presente trabajo sobre su faceta como ilustrador; y en segundo término, se evoca aquí una dimensión conceptual de sus imágenes que considera su plasmación a partir de especulaciones con el tiempo.

La vinculación de las ilustraciones con la frecuente cita a otras imágenes propone una explicación. Su intención poco tiene que ver con una lectura unívoca y conciliadora con el pasado, sino muy por el contrario: las búsquedas adoptan una actitud crítica para nada verificadora y condescendiente respecto a la tradición, que excede la estricta galería de las Bellas Artes buscando inmiscuirse en la imaginería de la comunidad y activar de ese modo una serie de poderosos reconocimientos entre el potencial público. Recordemos las palabras de Foucault:

La historia efectiva se distingue de la de los historiadores en el hecho de que ella no se apoya en ninguna constancia: nada en el hombre -ni siquiera su cuerpo- es suficientemente fijo para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos. Todo aquello en lo que uno se apoya para volverse hacia la historia y captarla en su totalidad, todo lo que permite describirla como un paciente movimiento continuo, es todo aquello que se trata de quebrar sistemáticamente. Ha de hacerse pedazos todo lo que permitía el juego consolador de los reconocimientos.⁴⁸⁹

María Rosa Lojo en su estudio sobre la literatura de Prado afirma

las hazañas se repiten y se reflejan en un tiempo fundante y lejano, como el mito, que sólo el relato puede actualizar, para recordarles admonitoriamente a los olvidadizos habitantes del nuevo país próspero que en las tumbas sin nombre de la “tierra adentro” se hallan las bases de la “Argentina Nación”.⁴⁹⁰

Si trasladamos estas palabras al grueso de las ilustraciones que Carlos Alonso realiza para la crónica de referencia, la pátina del tiempo desaparece en violentas saturaciones y estrepitosas líneas. De aquí se desprenden dos cuestiones más: una de ellas es comprobar el modo en que la serie de imágenes funciona como estrategia ordenadora de las conjeturas plásticas desarrolladas por el artista. Insistiendo una y otra vez con el trazo y los lamperones de tinta, Alonso arriba a conclusiones novedosas en relación al esquema propuesto por el texto, la historia del arte, la documentación fotográfica y la observación del

⁴⁸⁸ Diana B. Wechsler, “Cronología”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁴⁸⁹ Citado por Roger Chartier, “La quimera del origen...”, en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, op. cit., p. 22.

⁴⁹⁰ María Rosa Lojo, “Estudio preliminar”, en: Manuel Prado. *Conquista de la Pampa...*, op. cit., p. 12.

natural como punto de partida, para luego remitir al lector del ejemplar a efectuar un movimiento similar al amasar el sentido que va otorgando al libro que tiene entre manos, y al efectuar -posiblemente- nuevas interpretaciones.

La segunda observación es producto del impacto del conjunto de las recurrencias en la situación de su recepción hacia mediados del siglo XX. La repetición de sucesos y de fórmulas narrativas explícita en el texto y las imágenes -y en el ejercicio efectuado por el dibujante y los lectores-, tiene como efecto la ruptura de la linealidad inicial. El horizonte de la pampa y el curso de los hechos sucedidos se pliegan y superponen en 1965 para rememorar a los habitantes del naciente país que en las tumbas sin nombre se hallaban las bases de novel Nación.

Repasando como en una película las acciones de los contemporáneos a Manuel Prado, Alonso dialoga con aquellos tiempos de modernidad naciente mediante prácticas muy concretas. Laura Malosetti Costa señala que la actividad de los artistas en las escuelas u otras instituciones de entonces, los llevó a “considerar críticamente sus decisiones y elecciones en términos estilísticos e iconográficos en relación con las ideas que sostuvieron y las estrategias que desplegaron para desarrollar y obtener un lugar de prestigio para sus actividades.”⁴⁹¹El ilustrador de *La Guerra al Malón*, proveniente del campo de las artes, realizará constantes tomas de decisión de este tipo que le permitirán, más allá de la obtención de prestigio profesional, posicionarse en nuevos espacios y situaciones que le exigirán una actitud permanente de exploración y crecimiento.

Pasado, presente y futuro en imágenes

Las ya frecuentes incursiones que Alonso hace en la historia hacia 1965 se vieron avaladas por el clima de la época del Sesquicentenario de la Nación al que se sumaron las apuestas de Eudeba. De allí que sus ediciones se proyectaran teniendo como premisa el hecho de que “a leer se aprende permanentemente. Nuevas ocurrencias discursivas; diferentes semiosis acerca de los sucesos, temáticas conocidas pero en contextos modificados o emergencias no previstas buscan establecer nuevos contratos de lectura entre el texto y su receptor.”⁴⁹²

Hemos analizado cómo la colección *Arte para todos / Libros de América* en la que encontramos el ejemplar de *La Guerra al Malón* surge rescatando lejanos aires modernos, un gesto que también incluye la perspectiva de Alonso y nos permite una y otra vez reflexionar sobre el presente vernáculo. Andreas Huyssen afirmó:

(Suele ignorarse) la manera en que la cultura metropolitana se tradujo, fue apropiada y creativamente imitada en los países colonizados y

⁴⁹¹ Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 16-17.

⁴⁹² Estela Saint-André, “Lectura sintáctica, semántica y pragmática de lo narrativo”, en: *Contar el cuento latinoamericano actual*, San Juan, EFFHA, 2006, p. 1.

poscoloniales (...) hemos sido testigos del sorprendente resurgimiento, en las humanidades y las ciencias sociales, de un nuevo debate sobre la modernidad (...) lo considero un hálito de aire fresco que sopla en las ciencias humanas y sociales, disipando la bruma de lo posmoderno.⁴⁹³

Sus palabras resultan por demás elocuentes, si las aplicamos al fenómeno particular de la crónica de Manuel Prado y las imágenes de Carlos Alonso editadas en 1965 como un caso que nos ocupa hoy, comenzado el siglo XXI.

Salir del taller o bucear en la biblioteca también indican un desplazamiento en el tiempo. Ejemplo de artista cultivado, Alonso ejerce una mirada hacia las imágenes siempre desde una perspectiva selectiva, de apropiación, a la que no escapan otros casos de producciones contemporáneas a la suya. Entrar en la práctica de la ilustración contribuye (aunque no de manera exclusiva) a experimentar de manera visual e inmediata con estos movimientos.

Las imágenes para *La Guerra al Malón* dan cuenta de ello en múltiples ocasiones. Respecto a la figuración expresionista -bastante presente en las resoluciones plásticas que nos ocupan-, el mismo Alonso cuenta lo que Julio Payró le sugirió al respecto:

en los dibujos de los expresionistas alemanes (George Grosz, Otto Dix y otros) uno ve la maldad de los malos, pero aquí se ve la maldad de los buenos". Lo entendí -lo sentí, más que lo entendí- como una diferencia entre la crueldad de aquellos dibujantes alemanes y el dolor del dibujo expresionista americano, en el cuál él hallaba evidentemente otra connotación, un cierto atenuante, quizá por esa moral, esa ética a la que apuntaban nuestras reflexiones gráficas.⁴⁹⁴

Recordemos que en 1965 -año de la edición del ejemplar de Eudeba-, se marca el apogeo histórico de la *Nueva Figuración*. De sus exploraciones, cabe aquí detenerse en dos cuestiones con las que la obra de Alonso mantiene cierta cercanía: el tratamiento del fragmento, y la emergencia de lo monstruoso.

A partir de 1961, el francés Michel Ragon catalogó como *Nueva Figuración* a la tendencia que por entonces proclamaba una síntesis entre la figuración y los aportes por parte de la abstracción, en el que se incorporaban los adelantos de las vanguardias como la herencia de posguerra. Damián Bayón consideró entonces que los argentinos adoptaron dichos monstruos logrando no caer exactamente en la postura europea. Ante este panorama y en vinculación con la imagen de Carlos Alonso, Samanta Faiad plantea:

¿acaso no será que la misma nueva figuración es en sí el monstruo del siglo XX, compuesto de numerosas combinaciones de fragmentos, que lo convierte en múltiple a pesar de corresponder a la misma esencia? (...) El principal logro de este monstruo fue dotar de un amplio campo de libertad en la elección de las partes, y la variedad infinita de re-armados

⁴⁹³ Andreas Huyssen, "Modernismo y globalización", Buenos Aires, *La Nación...*, op. cit.

⁴⁹⁴ Carlos Alonso entrevistado por: Jorge Brega, "La pintura de Carlos Alonso y los estigmas de la historia argentina", Buenos Aires, *La Marea...*, op. cit., p. 34.

(...) este rearmado es (...) una nueva imagen del hombre, el “hombre dividido”, “cortado” (...) El contexto en el que surgen es hostil, dramático, absurdo e irónico.⁴⁹⁵

A modo de ejemplo de lo aquí expuesto, cabe volver a dirigir nuestra mirada a ilustraciones como *Avestruces* (Imagen 45), *Comían yeguas* (Imagen 14), *Arreo de Indios* (Imagen 19). En ellas los personajes emergen confusamente entre manchas y referencias a la animalidad y al paisaje. Aunque la figuración es elocuente, la forma de recomponerla es por momentos un mecanismo de suma de fragmentos, de datos provistos mediante el uso de diversos recursos plásticos que en ocasiones, leídos fuera de la composición a la que pertenecen, suelen escaparse a las tranquilizadoras referencias del mundo conocido. Diana Wechsler evoca la popular creencia sobre la luz mala, latente en las fosforescencias de las osamentas desperdigadas por la pampa, a la que en este trabajo sumamos el temor a la montonera: dos fuerzas poderosas y no del todo explicables presentes en el universo de Manuel Prado que emergen en la edición de Eudeba mediante los mecanismos aquí propuestos.

Para Rómulo Macció, artista admirado por Alonso,

El cuadro resulta así una síntesis de esa multitud que grita adentro del hombre. Representa las múltiples circunstancias que determinan un momento cualquiera de su existencia, formado por situaciones contradictorias o disímiles, integrado por parcelas de evocaciones, por fragmentos de la realidad, a los que estamos unidos por inesperadas conexiones afectivas.⁴⁹⁶

La tematización de la multitud y el carácter de las evocaciones al aspecto contradictorio de la realidad, resultan conexiones más que evidentes. Alonso -que de niño dibujaba batallas tirado en el piso de su casa- parece establecer cierto diálogo rozando los límites de la ironía respecto a la construcción histórica de su generación: con *La Guerra al Malón* dirige su mirada al pasado buscando también mostrar “situaciones contradictorias o disímiles”; utiliza la crónica del soldado para hablar de “fragmentos de la realidad a los que estamos unidos por inesperadas conexiones afectivas.”⁴⁹⁷

En la obra *Introducción a la esperanza*⁴⁹⁸ Luis Felipe Noé pinta una manifestación donde “el referente no estaba ya sólo en la pintura sino también en la calle y el objetivo era sacudir al espectador.”⁴⁹⁹ Sirve aquí este ejemplo para describir un claro encuentro con las ilustraciones de *La Guerra al Malón*, aunque en este caso la apuesta de su creador al

⁴⁹⁵ Samanta Faiad, “La gráfica de Carlos Alonso”, en: AA. VV. *Temas contemporáneos y de Arte Argentino*, op. cit., pp. 45-46.

⁴⁹⁶ Citado por Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina*. Volumen II..., op. cit., p. 72.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Luis Felipe Noé, *Introducción a la esperanza*, 1963, técnica mixta sobre tela, 97 x 195 cm. MNBA.

⁴⁹⁹ Citado por Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina*. Volumen II..., op. cit., p. 73.

retratar a la multitud posee inquietudes diferentes. Alonso no trata de dialogar con los receptores exclusivamente desde su creación intentando sacudirlos, su apuesta es hacer emerger las imágenes en directa cooperación discursiva con la literatura, invitando a la reflexión desde una óptica más compleja que la triangulación entre la pintura, la calle y el espectador que Noé planteaba entonces.⁵⁰⁰

Recordemos que en la cultura visual del período posterior al primer gobierno peronista, convivieron algunas gráficas de corte fascista, fusionadas con las propuestas de los realismos hollywoodense y socialista; mezcladas con aquellas provenientes de las vanguardias de posguerra. La cubierta del ejemplar de *La Guerra al Malón* (Imagen 9) es un claro testimonio de la mirada de Alonso hacia estas realidades a las que en el plano nacional no podemos dejar de sumar los grabados de *Los Artistas del Pueblo*.⁵⁰¹ Aunque distantes en el tiempo, estas referencias convivían en los debates de la pintura pasada la primera mitad del siglo XX, ya que el problema del realismo artístico seguía estando sobre el tapete con versiones renovadas -y otras no tanto- a las que se sumarán los informalistas y neofigurativos. Comenta Wechsler: “este tema, heredado de los conflictos estético-políticos de los años treinta, es revisado en la posguerra y sigue siendo un objeto de discusión en el campo intelectual avanzados los años sesenta.”⁵⁰²

Contrastes lumínicos elocuentes, presencia del rojo, dinamismo compositivo, tipografía de impacto, dibujo de contundente solidez son constantes. “En la gráfica de izquierdas de las décadas del 20 y 30 se vuelve dominante el grabado, como si los contrastes en blanco y negro fueran más eficaces para representar los contrastes sociales: burgueses y proletarios, la ciudad y el campo, los barrios ricos y los barrios pobres...”⁵⁰³

Invito a comparar la *Ilustración para La Guerra al Malón* (Imagen 8) junto a la litografía *Sin título (bandera roja)* de Facio Hebequer⁵⁰⁴(Imagen 11). A nivel iconográfico, el

⁵⁰⁰ Esta apuesta comparativa es por demás interesante y propone un desarrollo más amplio. Queda abierta a próximas oportunidades de reflexión que exceden los límites del presente trabajo.

⁵⁰¹ Los artistas del pueblo actuaron como grupo entre 1920 y 1930. Ellos fueron: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hébequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. Provenientes de las clases trabajadoras, efectuaron imágenes de carácter renovador, vinculadas a la naciente vida moderna, manteniendo una fluida relación con la producción gráfica. Para nuestro contexto de análisis resulta clave sumar a los datos anteriores las palabras de Guido Indij: “el primer destino significativo al que nos remite el concepto de “gráfica política” es al de varias generaciones de grabadores comprometidos con ideales políticos y sociales, y entre los cuales la pregunta sobre al servicio de quién debería estar el arte no era un cuestionamiento menor. Viene a nosotros una tradición de artistas que se extiende de Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq y Abraham Vigo a Víctor Rebuffo, Pompeyo Audibert, Antonio Berni y Carlos Alonso, pasando por Carpani como exponente más emblemático.” Guido Indij, “Gráfica política de izquierdas”, en Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., p. 6.

⁵⁰² Diana Wechsler y María Teresa Constantín, “Introducción. La pintura, un espacio vital”, en: *Gorriarena. La pintura, un espacio vital*, op. cit., p. 26.

⁵⁰³ Horacio Tarcus, “111 años de gráfica política de izquierdas”, en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., p. 24.

⁵⁰⁴ Las imágenes de Facio Hebequer aquí evocadas carecen de fecha de factura en la fuente a la que me remití, donde puede leerse: “La catalogación de las obras de los Artistas del Pueblo supone algunas dificultades. Muchas de ellas han llegado a nosotros sin título y sin

heroico retrato de las víctimas y la lucha son sitios comunes que, sin dudas, los gestores de Eudeba tampoco descuidaron, fundamentalmente teniendo en cuenta el conocimiento de dichas imágenes entre el potencial público. A modo de ejemplo, se impone la comparación entre *Maternidad India* (Imagen 28), *Serena y conforme* (Imagen 29) de Alonso, y el aguafuerte de Facio Hebequer *Sin título (madre de pueblo)* (Imagen 30).

Hebequer coloca a la mujer en un plano medio, lo que le permite describir el gesto de sus brazos y la totalidad del cuerpo del pequeño quien, de espaldas al espectador, abraza temerosamente el regazo de su progenitora buscando protección y cobijo, desentendiéndose de la realidad circundante. Así, el niño sin rostro conocido es sostenido por su madre.⁵⁰⁵ Ésta, con una mirada atenta e incluso con cierto dejo de desconfianza y resignación, observa lo que sucede fuera de campo. El marco de encierro está bastante apretado (la figura ocupa una importante porción de la superficie del grabado). La centralidad pauta por la vertical de la composición describe una línea virtual fuertemente significativa entre las manos firmes y entrelazadas, y el rictus del rostro de la mujer, levemente cubierto por el brazo del pequeño e inclinado hacia la izquierda. Estos dos últimos aspectos denotan cierta presencia épica y dramática al retrato, y remiten al eterno y heroico rol de otras madres a lo largo de la historia de la humanidad protegiendo a su prole en momentos críticos y amenazantes. Situación que -en relación a la materialidad y al formato del grabado- redobla su significatividad, vinculada a la posibilidad concreta de que los sujetos retratados en la imagen accedieran fácilmente a ella, un asunto barajado en el ideario del grupo de pertenencia del artista.

A lo que cabría sumar el modo en que está dibujada la escena: la línea emerge fresca, rápida y a la vez firme. Con elocuente solvencia, el artista describe lo imprescindible. La luminosidad, el tipo de contraste y el dinamismo del conjunto se plasman en inteligente diálogo con las alusiones épicas ya mencionadas. Por su parte, la traza del aguafuerte colabora con el efecto de instantánea: su posibilidad de reproducción, sumada a las opciones procedimentales e iconográficas descritas, reclama la atención sobre la permanencia -y la supervivencia- de esta imagen.

Más allá de los puntos de contacto con la anteriormente descrita, *Serena y conforme* se encuentra la madre retratada por Alonso. El título de la tinta remite a un pasaje de la crónica que cuenta un nacimiento en la campaña.

En el relato de Manuel Prado las mujeres son en cierta medida excluidas de la epopeya. Siempre aparecen como representación de género, no de manera individual. Prendas de alianza, botín codiciado, ayudantes y a veces oponentes, señaladas en la

fecha de realización, lo que sucede de manera espacial con los grabados (...) 1) Aquellas carentes de título llevan la denominación genérica Sin título y, entre corchetes, una sucinta descripción del tema; 2) Para las que no están fechadas se han omitido las dataciones aproximadas o presuntivas por s/d." (Miguel Ángel Muñoz, *Los artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Imago, 2008, p. 89). De todas maneras, las décadas de 1920 y 1930 resultan referencias aproximadas útiles a los efectos de nuestro análisis.

⁵⁰⁵ Cabe aquí retomar aquel dato con el que presentábamos el relato de Prado vinculado a la indefinición del sitio de la niñez en sus tiempos.

indiada, o como colaboradoras de la guerra en los fortines o las cocinas y enfermerías de las campañas. En general, la abnegación y la esforzada resistencia, conviven con la volubilidad como sus eternas señas identitarias. En tiempos del malón Gustavo Le Bon afirmaba “Por todas partes las multitudes son femeninas. Pero las más femeninas de todas son las multitudes latinas”.⁵⁰⁶ Lo “femenino” adherido como calificativo a las masas temidas, reafirmaba el lugar que las mujeres podían llegar a tener en la guerra y el fortín, aspecto que se confirma en el hecho de que, aunque Prado dedicó pasajes a sus acciones, nunca les colocó nombres propios.

Alonso plasmó múltiples personajes femeninos para este encargo de Eudeba: otras madres llevando niños, entre gallinas y enseres de campaña, algunas al lado de los hombres (la embarazada acompañada por su pareja, otra que, abrazada al varón, espera la lluvia mirando el cielo, por ejemplo). Ellas aparecen en retratos grupales o individuales, pero quien mira solo el conjunto de ilustraciones, desconociendo el texto, posiblemente se animaría a suponer que en la historia escrita por el cadete, algunas de ellas podrían llegar a presentarse con destacados nombres y apellidos. Leemos al comandante:

En aquella época, las mujeres de la tropa eran consideradas como “fuerza efectiva” de los cuerpos. Se les daba racionamiento y, en cambio, se le imponían obligaciones: lavaban la ropa de los enfermos, y cuando la división tenía que marchar de un punto a otro, arreaban las caballadas. Había algunas mujeres -como la del Sargento Gallo- que rivalizaban con los milicos más diestros en el arte de amansar un potro y de bolear un avestruz. Eran toda la alegría del campamento y el señuelo que contenía en gran parte las deserciones. Sin esas mujeres, la existencia hubiera sido imposible. Sin acaso las pobres impedían el desbande de los cuerpos.⁵⁰⁷

En el retrato que nos ocupa, el ilustrador coloca al personaje central y a su niño sobre un caballo en mansa marcha. Esto parece indicar: por un lado, un rasgo de protección del grupo respecto a la situación de reciente maternidad -y no solamente el tradicional y primitivo cobijo de la madre a su cría-. En segundo término, el conjunto muestra cierta posición de dominio por parte de su jinete quien con una mano sostiene al infante y con la otra parece “llevar las riendas”. Recordemos que, si bien Prado otorgó cualidades positivas a las mujeres, solía hacerlo destacando sus similitudes con las de los hombres, asunto con el que Alonso aparentemente no coincide del todo: la dama monta de modo femenino, rebatiendo con su actitud aquellos pasajes de la crónica.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Citado en: Armand Mattelard. *La invención de la comunicación*, op. cit., p. 305.

⁵⁰⁷ Manuel Prado. *La Guerra al Malón*, op. cit., p. 32.

⁵⁰⁸ Sobre Carlos Alonso y sus posicionamientos respecto a la historia y las relaciones de género, caben aquí las palabras de Laura Malosetti vinculadas a una obra ya frecuentada en estas líneas: “Carlos Alonso retomó *Sin pan y sin trabajo* en una interesante serie de dibujos y pinturas realizados en 1968. En ella parece crecer un abismo entre los personajes del drama: el obrero sigue congelado en su gesto decimonónico, en tanto la mujer y el niño parecen observarlo desde un siglo de distancia. Ella ya no es la víctima doliente y agobiada de rostro inexpresivo: levanta una mirada inteligente del libro que sostiene en las manos para dirigirla al hombre o interpelar al espectador, cuestionando las relaciones de género y

La madre y el hijo miran para delante hacia un mismo sitio, fuera del campo, con sus rostros plenamente expuestos al espectador. La individualidad de ambos, más allá de las reminiscencias arquetípicas del retrato que encarnan, se refuerza con el efecto del movimiento de la marcha del equino y ciertos detalles particulares como los pies descalzos y el cacharro que asoma detrás de ella, elementos que remiten a la situacionalidad de la crónica.

El tratamiento de las manchas y las líneas dan como resultado una composición un poco más compleja que la de Hebequer. La paleta se oscurece, y a la línea vertical y central de los retratados se suman las bruces del caballo, el único que mira directamente al espectador de esta especie de "instantánea". Todo lo anterior aleja a esta tinta de la carga del drama que podría inspirar (el hecho de un parto en las precarias condiciones de la campaña, el perfil de la mujer sacrificada en el fragor de la lucha tras el hombre, etc.), aunque no por ello deja de catapultar nuestra memoria hacia otros iconos similares conocidos. Aquí cabe agregar el detalle de la cabeza cubierta de la matrona, y sus vinculaciones con el culto mariano, también presentes en el inconciente colectivo. Aquí resulta apropiada la puntualización efectuada por Horacio Tarcus en el marco de la historia de la "gráfica política de izquierdas", donde Facio Hébequer y Carlos Alonso ocupan sitios destacados.

Para que se consumara este pasaje de los libros de teoría a las calles, a las fábricas, a las viviendas obreras, fue necesario un progreso de gestación de símbolos y de imágenes capaces de comunicar eficazmente las nuevas ideas y los nuevos valores a las grandes masas, aptos para irradiar su poderoso magnetismo (...) Las masas que ahora se sentían atraídas por estos símbolos, íconos y alegorías, habían sido educadas en la fe cristiana, y se operaba en ellas una suerte de "conversión" (...) En las tapas de los periódicos y las revistas del 1º de Mayo predominan las alegorías del Trabajo, de la Aurora, de la Luz, las imágenes del cuerpo esforzado del trabajador en la fragua, o reposando con el martillo en la mano, o instruyéndose con un libro a la luz de una vela. Por detrás un fondo de las fábricas con altas chimeneas escupiendo un humo que invade el cielo de la oscura ciudad. Otro motivo infaltable: la madona proletaria, con el niño en brazos (...) En los años de la guerra civil española y en los de la Segunda Guerra Mundial aparecen motivos anti belicistas y

clase que aparecían cristalizadas en el cuadro de Ernesto de la Cárcova." Laura Malosetti Costa, "Artes de excluir, artes de incluir", en: Buenos Aires, *Todavía...*, *op. cit.*, p. 13. Esta serie de Alonso sobre *Sin pan y sin trabajo* también muestra cómo la escena de De La Cárcova puede leerse como una especie de Sagrada familia proletaria, asunto que tampoco pierde vinculación con la mirada hacia la gráfica política de izquierdas y su diálogo con los iconos ajenos -e incluso anteriores- a ella. En palabras de Horacio Tarcus "El socialista belga Henri De Man, en su clásico estudio sobre la formación del socialismo moderno, mostraba el peso de (los) simbolismos y representaciones en los fenómenos diversos como (...) la iconografía socialista que reemplazaba los cuartos de familia obrera a la iconografía religiosa." Horacio Tarcus, "111 años de gráfica política de izquierdas", en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, *op. cit.*, p. 19.

antifascistas (...) las madonas proletarias protegen a sus hijos de los ataques aéreos.⁵⁰⁹

En cierta manera, lo hasta aquí expuesto refuerza la hipótesis de que el ilustrador haya tenido acceso a un archivo gráfico y fotográfico que le ofreció un sinnúmero de postales con escenas y personajes tanto de la militancia de izquierdas argentina como de la de la vida cotidiana durante la Campaña al Desierto,⁵¹⁰ desde donde elaboró parte de su trabajo. Alonso realizó con el conjunto de imágenes aquí referido un ejercicio similar al que efectuó con otros conjuntos iconográficos, antes y después del proyecto para *La Guerra al Malón*: analizó con aguda sensibilidad sus perfiles y el modo en que fueron confeccionadas –a lo que agregó, si le resultó posible, un estudio sobre las condiciones en que fueron producidas-. Ante sus ojos un retrato de Rembrandt o un paisaje de Van Gogh fueron percibidos con tanta penetración como un afiche callejero, un grabado de los Artistas del Pueblo o una foto con sujetos anónimos. Así generó sus versiones y construyó su mirada con gran libertad a través de un registro fuertemente personal, sutilmente selectivo.

Horacio Tarcús incorpora a Carlos Alonso entre los representantes de lo que en su ensayo define como la gráfica política de izquierdas. Con lo hasta aquí expuesto avalamos su hipótesis, aunque destacando el perfil autónomo de las prácticas del artista al momento de aludir a lugares comunes de la tradición militante, ya sea desde el punto de vista pragmático como estético.

Hacia 1879 Antonio Pozzo fotografió a numerosos contingentes de indígenas a orillas del Nahuel Huapi. Y durante 1883 lo hicieron Carlos Encina y Evaristo Moreno desde las columnas militares comandadas por Conrado Villegas -en las que participó Manuel Prado- mostrando también a los regimientos que habitaban los fortines. En los álbumes de fotos de la Campaña al Desierto el componente masculino adulto es dominante, mientras que la presencia femenina es escasa, ya sea india o blanca.⁵¹¹ Sin embargo, cabe apuntar algunas observaciones generales que contribuyen a situar con mayor detalle los retratos que Alonso realizará de las féminas.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pp. 17-27. En esta enumeración confluyen otras imágenes que se suman fácilmente al comentario anterior sobre la serie alonsiana a partir de *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto De La Cárcova.

⁵¹⁰ Sobre los comienzos de la fotografía en la Argentina y sus proyectos: Verónica Tell, "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX, en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (compiladoras) *Impresiones porteñas... op. cit.* Y más precisamente, sobre las fotografías y la Campaña al Desierto: Verónica Tell, "La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica", en *Ier Congreso Internacional / X Jornadas del CAIA "Poderes de la imagen"*, Buenos Aires, 2001. En este último trabajo se analizan algunas cuestiones respecto de la autorreferencialidad de ciertas imágenes fotográficas producidas por Antonio Pozzo durante llamada Campaña al Desierto de 1879 y por Encina y Moreno en la Campaña a los Andes de 1882, apuntando específicamente a ciertas distinciones entre los resultados de ambas expediciones fotográficas que, asumo, responden a sus diferentes actividades (fotógrafo el primero e ingenieros los otros).

⁵¹¹ Para ampliar sobre el rol de la mujer en los fortines: Carlos A. Mayo, "La frontera: cotidianidad, vida privada e identidad", en: Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo I. País antiguo. De la colonia a 1870, op. cit.*, pp. 92-96.

Héctor Aumonda y Juan Ferguson describen una foto tomada por Antonio Pozzo en el Primer Campamento al Sud del Colorado en 1879, sintetizando este panorama de registros visuales.⁵¹²

Se ve un semicírculo de soldados en pie, en cuyo centro aparecen sentadas muchas mujeres y niños: son las familias de la tropa.

Convenientemente “protegidas” por sus hombres, con pañuelos que cubren sus cabezas, a veces con niños en sus brazos, las mujeres ocupan el centro de la escena que sin duda, fue cuidadosamente preparada. Esta centralidad que les fue adjudicada en la composición no se corresponde con el número exiguo de fotos que las registra (4% del total). En esa realidad, esa escasa atención no refleja la verdadera importancia femenina en las campañas del Ejército argentino.⁵¹³

¿Y las imágenes de la población femenina aborigen? Como es de esperar, en general las fotografías de los indios condensaron elementos que la sociedad blanca necesitaba preservar a través de la imagen: indumentaria, ambiente, temperamento, todos datos considerados objetivos para el conocimiento antropológico de entonces. De aquí que las tomas grupales de los indios respondiesen a modelos iconográficos planteados ya por la litografía de mediados del siglo XIX, heredados y plasmados por sus realizadores, quienes solían ser fotógrafos profesionales encargados de hacer posar a sus retratados, generando escenas de aparente naturalidad. Las mujeres indias rara vez aparecían solas: en general formaban parte del séquito que rodeaba a los caciques y, si se optaba por efectuar retratos individuales o de grupos reducidos, se las captaba de la manera que resultara más propicia para poder observar al detalle sus vestimentas, accesorios y peinados.

Cabe destacar aquí que muchas de estas imágenes fotográficas formaron parte del pujante género de la tarjeta postal -de moda en tiempos del Centenario-, una práctica que demostró cómo la mirada hacia el “indio osciló entre la exotización primitivista y su recreación erótica”.⁵¹⁴ En dichas fotos la noción de pieza-objeto de colección fue más evidente sobre los retratos femeninos. Al respecto comenta Carlos Masotta “en el elenco representado en la postal de indígenas es notable la preeminencia de la mujer, incluso en términos opuestos a (...) la postal de escenas camperas.”⁵¹⁵

Pero lo que aquí resulta inquietante es que la mirada que Alonso establece, además del diálogo con las modalidades de uso de la fotografía en el siglo pasado, revela

⁵¹² Antonio Pozzo, *Primer Campamento al Sud del Colorado. Campo del 2º de línea*. Río Colorado, 1879, Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Armario 8.1.2, foto 10.

⁵¹³ Héctor Aumonda y Juan Ferguson, “La producción del desierto (Las imágenes de la Campaña del Desierto Argentino contra los indios-1879)”, Santiago de Chile, *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 4, julio de 2004, pp. 11-12.

⁵¹⁴ Carlos Masotta, “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930”, en: AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, op. cit., p. 76.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

Cabe destacar que el trabajo de Masotta aquí evocado, junto al de Marta Penhos también ampliamente citado en este texto (“De frente y perfil...”) sugieren interesantísimas aperturas para el análisis de las ilustraciones de Carlos Alonso que, como tantos otros núcleos del presente desarrollo, quedan pendientes para futuros tratamientos.

conexiones más cercanas que retoman el empleo documental además del estético. Situación que de ningún modo puede leerse de manera autónoma al cinismo y la distancia emotiva con que Andy Warhol registró disturbios raciales, suicidios, accidentes, sillas eléctricas; al sesudo montaje mediante el uso de la fotografía de los *combine paintings* de Robert Rauschenberg; a las estrategias del Nuevo Realismo; al obsesivo análisis de Francis Bacon sobre las secuencias de Muybridge y Einsestein, entre otros ejemplos.⁵¹⁶ Dichas percepciones se condensan en el taller del artista y se potencian al confrontarlas con las fotografías que aparecían en la prensa cada vez con más frecuencia hacia mediados de la década del 60 en nuestro país, que como ya hemos visto, el ilustrador muy posiblemente conociera.

En el caso de la serie para *La Guerra al Malón* las fotografías no serán colocadas de modo directo, como sí ocurrirá en otros tantos trabajos posteriores de Alonso. Quizás el ejemplo más elocuente en esta línea sea el de las ilustraciones para la *Divina Comedia*, hacia 1968. Sin embargo, la carga semántica que implica su uso pareciera comenzar a considerarse de un modo particular en la obra del ilustrador hacia 1965.

El mencionado aspecto admite otra lectura: lo que no puede escaparse en este contexto es cómo la fotografía antigua, o la fotografía de los diarios, resulta ser un material sumamente rico y promotor de recurrencias. Valen aquí una vez más las palabras de Didi-Huberman refiriéndose a W. Benjamin, óptimas para describir el gesto alonsiano en términos de *síntoma* y, por consiguiente, ejercicio de *memoria*:

La paradoja del síntoma es primero la del despojo, la de lo no observado y minúsculo (...) Pero esa paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas (...) Benjamin comprendió el pasado no como hecho objetivo, sino como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento.⁵¹⁷

Otras imágenes de la historia del arte local ingresarán a la retina del ilustrador, más allá de las fotos y los cuadros.⁵¹⁸ En la obra *Los blancos* (Imagen 48)⁵¹⁹ notamos cómo el

⁵¹⁶ Esta modalidad de trabajo con la fotografía, también nuclea a Carlos Alonso con otros tantos hacedores y obras en el plano local, como el caso de Antonio Berni y su obra *Manifestación*, de 1934 “que representa a un grupo de angustiados trabajadores, en posición frontal, que portan una pancarta con la inscripción “Pan y trabajo”. Es evidente que para pintar los rostros Berni se valió de fotografías, propias o aparecidas en crónicas policiales periodísticas. Por este medio logro que las figuras, especialmente las del primer plano, aparecieran como sujetos que reaccionan individualmente”. Jorge López Anaya. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 253. Y al mismo tiempo, la forma en que Alonso opera con las fotos lo diferenciará de otros tantos casos, como es el de los relevamientos expuestos en *Tucumán Arde*, hacia 1967. Aquí se plantea otra vertiente de exploración que excede los límites de la presente apuesta (Remito al lector una vez más a Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di tella a Tucumán Arde*, op. cit.).

⁵¹⁷ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, op. cit., pp. 126-137.

⁵¹⁸ En esta línea de análisis cabe recordar el trabajo de Viviana Usubiaga para la muestra *Pintura subyacente*, Buenos Aires, Centro Cultural de España, 2006, en cuyo catálogo puede leerse: “Los nuevos sentidos desplegados en la reinención de la historia de la

dibujante ha observado las formas de la pintura rupestre comechingona (Imagen 46), echando mano de ellas. La planimetría y la síntesis de forma y color de dicho registro se fusionan en la aguada con la línea de horizonte, en general ausente en la iconografía aborigen, pero que permite dimensionar desde la mirada occidental la historia que evoca al despegar las siluetas de la piedra original.

Los caballos eran muy preciados tanto para los milicos como para la indiada. Prado dedicará parte de su relato a narrar el acontecimiento que inspiró a Alonso, en el que la famosa tropilla del General Villegas fue primero hurtada por el malón y luego botín recuperado gloriosamente por sus soldados.

El dinamismo del conjunto de equinos en el plano -aspecto muy estudiado en este tipo de representaciones parietales-, permite arribar a otras imágenes provenientes del lenguaje audiovisual. El cine resulta también interesante desde el punto de vista estructural. Más allá de los históricamente analizados encuentros entre movimientos como el Arte Pop y el lenguaje del film -que Alonso se encargará de visitar de forma más directa en otras obras-⁵²⁰ el modo de construir las imágenes y de ordenarlas en función de un texto otro, es tenido en cuenta en el conjunto de ilustraciones para *La Guerra al Malón*. Ya fueron comparadas ciertas composiciones con las panorámicas del western norteamericano, de las que el dibujante retomó la forma en que dicho cine aún narra los combates que desplazaron a los indios de EE UU. Remontándose a la manera en que esta guerra fue contada por los estudios de Hollywood y luego vista en nuestros países, Alonso pareció aludir principalmente a una forma de recepcionar visualmente los episodios del género de batallas que era bastante reconocida entre la gente (quizás más aún que la pintura local sobre asuntos similares). A través de estas alusiones a ciertos códigos perceptivos, es posible que también haya buscado activar entre los lectores asociaciones con lo ya considerado espectacular, heroico y digno de trascendencia desde la óptica del cine comercial, incorporando con sus ilustraciones una mirada crítica e irónica sobre el tratamiento de los acontecimientos de esta envergadura por parte de la historia y las artes en nuestro medio.

Cabe aquí agregar la habilidad expresiva en el uso de cierto tipo de montajes, fundamentalmente en relación a la apariencia formal de imágenes de inspiración cinética o cubista -*Avestruces* (Imagen 45)-; la opción por determinados recursos espaciales tales

pintura en el arte contemporáneo invitan a pensar y discutir acerca de las relaciones entre la pintura y la fotografía como modelos de pensamiento, las mediaciones entre el original y la copia, los diálogos entre el pasado y el presente, los alcances de la representación en la práctica artística y sobre el carácter de lo real en la construcción de una realidad mediada por el propio arte.”

⁵¹⁹ Obsérvese que esta imagen conforma la serie que nos ocupa, pero no es seleccionada para ser publicada junto al texto en 1965. No se profundizará en las razones de este hecho, posiblemente vinculadas a cuestiones de coherencia estilística, y quizás también referentes a la cantidad de imágenes a imprimir que permitía la dimensión del proyecto. Sin embargo es interesante su mención a fines de considerar su factura, como parte de las estrategias de estudio y experimentación del autor en función del desafío propuesto.

⁵²⁰ Para ampliar este asunto, remito a: Lidia Moroziuk, “El realismo objetivo de Carlos Alonso y su relación con un realismo de vanguardia...”, en: *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, op. cit.; también: Wechsler, Diana, “Alonso, el coleccionador”, en: *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit.

como los planos americanos -*Maternidad india* (Imagen 28)-; las cámaras subjetivas, como en el caso de *En la Pampa* (Imagen 18) donde el observador parece estar tirado en el piso; y los primerísimos primeros planos, como el del retrato *El pampa* (Imagen 31), etc.

Finalmente, pueden establecerse vinculaciones iconográficas del conjunto que nos ocupa con desarrollos efectuados por artistas contemporáneos a Alonso, asunto al que ya nos referimos, pero hay varios ejemplos más. Uno de ellos es el del pintor Roberto Duarte, quien realizó una serie de trabajos de inspiración gauchesca⁵²¹ interesantes para ser observados de manera paralela al conjunto de *La Guerra al Malón* por las similitudes que acusan. Entre ellas: cierta tensión entre figuración y abstracción, un uso generoso del color, la constancia de composiciones dinámicas, el dibujo muy presente, resoluciones con técnicas mixtas, marcado dramatismo, narratividad y fuertes contrastes cromáticos y tonales.

Las series

La decisión de trabajar en series plantea la posibilidad de un escrutinio fresco, una espontaneidad que vincula al artista de manera inmediata con sus objetos de estudio, ya sean estos textos, personajes, sucesos históricos. Y al mismo tiempo lo coloca como apuntador de intuiciones plásticas, severas afirmaciones lineales y cromáticas que operan como hipótesis sobre el conflicto existencial que, desde algún rincón (o evidencia) comparte con sus referentes.

El trabajo con series constituye otra cualidad de la movilidad del punto de vista del hacedor. En el conjunto de imágenes de *La Guerra al Malón*, notamos “un equilibrio entre el concepto pictórico y el uso de la tinta” (y) “Otro elemento importante -característica propia de Alonso- que es partir del tema y explotar todos los recursos de su oficio en función expresiva.”⁵²²

La estrategia de la serialización puede relacionarse además con el modo de producción industrial y sus repercusiones tecnológicas en las artes; y por otro lado a ciertos

⁵²¹ Estas, junto a otras de Rodolfo Arotxarena, fueron recientemente publicadas en: AA. VV. *Payada Gaucha*, Buenos Aires, UNLa, 2008. El libro de lujosa edición incluye versiones completas de *Los tres gauchos orientales* y *El matrero Luciano Santos*, de Antonio D. Lussich; *El Gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, y la correspondencia entre ambos escritores. El conjunto de obras publicadas conforma una serie de veinte técnicas mixtas sobre el *Martín Fierro* realizadas en 1968. María Laura San Martín comentó: “Luego de su etapa cubista, la personalidad de Duarte se afirma con una formalidad expresionista, tanto en el dibujo como en el color. Su obra es caracterizada por elementos figurativos y neofigurativos.” María Laura San Martín. *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, *Claridad*, 1993 (1ª ed. 1961) p. 177.

En 1963 Rodolfo Duarte recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes para perfeccionarse en la técnica grabado en metal con el maestro Pompeyo Audibert en la Universidad Nacional de Tucumán, ese mismo año fue retratado por Alonso en una tinta titulada *El pintor Duarte*.

⁵²² Alberto H. Collazo. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Serie Complementaria Dibujantes Argentinos..., *op. cit.*, p. 2.

conjuntos iconográficos o recurrencias técnicas en torno a un mismo asunto cuya concepción puede o no estar relacionada con otros anteriores.

En la formación de Carlos Alonso, la posibilidad de la serie quizás halle su origen en la combinación de las lecciones de los maestros Lajos Szalay⁵²³ y Lino E. Spilimbergo en Tucumán.

Los contenidos formales del taller y las intenciones artísticas de Spilimbergo repercutieron fuertemente en la figura de su alumno. Comenta Diana Wechsler: “Cuando le preguntan (a Alonso) acerca de la imagen que tiene de Spilimbergo, señala la admiración que le despertaban su entereza, su honestidad y su dignidad.”⁵²⁴ Todos rasgos cuya dimensión puede aplicarse a un perfil que trasciende la esfera del artista vinculándose de modo directo con la del ciudadano. Pero puntualmente, lo que aquí interesa destacar es el oficio de Spilimbergo como grabador. El trabajo con dicha técnica posee en su naturaleza una íntima relación con la dinámica serial.

Además otro hábito del maestro puede reconocerse en su aprendizaje: para efectuar la memorable serie de monocopias de *Emma*, Lino tuvo como principal fuente de inspiración la historia de una prostituta recavada a partir de recortes de noticias policiales publicadas en periódicos. Y también leerá para confeccionar el conjunto de aguafuertes que ilustraron *Interlunio*, un texto que Oliverio Gironde publicará en la revista *Sur* hacia 1937. Spilimbergo miró su entorno social inmediato, y también se vinculó con la literatura para construir un relato visual incorporándolos a su proyecto artístico, sin eludir los intercambios con otros plásticos y escritores. Actitud que podemos destacar en la manera de operar de Alonso.⁵²⁵

Por otra parte, durante su estadía en Tucumán, del dibujante Lajos Szalay⁵²⁶ Alonso aprenderá la posibilidad de desarrollar un abanico de propuestas visuales a partir de un mismo asunto -estrategia que en la obra del húngaro tendrá como referencias la Biblia o la guerra-, y también esa variante del dibujo expresivo que puede reconocerse en varios colegas de generación. Cuenta Collazo que, junto a Roberto González, Roberto Duarte y Martínez Howard, Carlos Alonso compartía “largas jornadas de dibujo (que) hacían que en algunos casos no se supiera a quién pertenecía tal o cual dibujo; esto acontecía a fines de la década del 50 y logra sus frutos en los años 1963 y 1964”. Luego agrega “Estos artistas

⁵²³ Nacido en Hungría (1909-1995), el artista gráfico Lajos Szalay viaja a nuestro país hacia 1948 contratado como profesor por la Universidad de Tucumán.

⁵²⁴ Diana B. Wechsler. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, Buenos Aires, Imago, 2006, p. 110.

⁵²⁵ Para ampliar el tema de Don Lino con la serie de *Emma* y el texto de Gironde, remito al libro citado anteriormente. Allí, la autora comenta: “Interlunio adquiere la doble condición de proyecto compartido y proyecto personal, ya que rápidamente pasa a integrarse dentro del mundo mental y figurativo de Spilimbergo.” Diana B. Wechsler. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, op. cit., pp. 52-53. Estas palabras podrían también sostenerse pensando en el vínculo que Alonso irá generando con los textos.

⁵²⁶ En la Cronología presente en AA. VV. *Carlos Alonso ilustrador*, op. cit., p. 205, puede leerse: “En 1950 conoce a Lajos Szalay, quien enseña dibujo en el taller de Lorenzo Domínguez. Si bien Alonso no fue su discípulo, adopta su concepción del dibujo como una expresión en sí misma, autónoma. Con Szalay abordan métodos no tradicionales, con los que Alonso experimenta, como trabajar sin luz, en forma seriada, percibiendo el movimiento. Esto será fundamental para su posterior desarrollo artístico y de dibujante.”

quiebran con principios académicos en cuanto al tratamiento de la línea, la que se hace más suelta y sugestiva y que generalmente une de un solo trazo gran parte del dibujo”.⁵²⁷

También Szalay representará para Alonso un modelo de docente que lleva en sí mismo la obligación de seguir aprendiendo. En palabras de su alumno:

Teníamos un maestro, Lajos Szalay (uno de los dibujantes que más me influyó en cierto momento), y él decía que cuando la mano derecha tiene ya el hábito de dibujar, hay que empezar a dibujar con la mano izquierda...Justamente para no hacer el dibujo sabido, sino para darle una cosa más inquietante y para que la concentración empiece a funcionar de otra manera.⁵²⁸

A todos estos aprendizajes podríamos agregar el intento -quizás posterior-

por recuperar de un modo alternativo la “serialidad” de la música contemporánea y a la vez la secuenciación de la lectura “por cuadritos” de la historieta. Quizás también, en algunos casos para recuperar desde una producción estática como es la pintura, la sucesión interminable de repeticiones y alteraciones a la vez, en el curso de la vida.⁵²⁹

Comprobamos entonces que la elaboración de series es un recurso muy frecuente en Alonso a lo largo de toda su carrera. La relación con esta estrategia de trabajo y la crónica de Manuel Prado parece evidente, más allá de la imposición editorial de realizar una cantidad contundente de imágenes a fin de cumplimentar el encargo de ilustrar un texto de considerable extensión en función del formato de la colección para la que fue pensado. Los episodios proponen al lector la visión de una especie de cámara subjetiva propia del cine y del cómic, recurso visual que, como ya mencionamos, resultó frecuente hacia 1960 y adquiere matices particulares en la obra de Alonso.

Sobre la presencia de esta estrategia en la gráfica de Alonso Samanta Faiad opina: “¿acaso la ilustración no es detallar en imágenes, para reconstituir un relato? Habla citando permanentemente, contextualiza en su relato frases “esquirlas” -como dice Baudrillard- de pensamientos que se concentran en la totalidad de su interior y resucitan a través de su discurso plástico.”⁵³⁰

Como en tantas otras oportunidades, en el caso del trabajo para *La Guerra al Malón* las conjeturas plásticas se disparan fundamentalmente a partir de un texto, vale decir en torno a un discurso que -entre otros- funcionará acompañándolas. Es posible encontrar múltiples sitios donde el término discurso aparece en referencia a obras de arte. Y en el

⁵²⁷ Alberto H. Collazo. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Serie complementaria Dibujantes Argentinos..., *op. cit.*, p. 4.

⁵²⁸ Carlos Alonso entrevistado por: Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor...*, *op. cit.*, p. 47.

⁵²⁹ Diana B. Wechsler, “Las Series de Alonso”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, *op. cit.*

⁵³⁰ Samanta Faiad, “La gráfica de Carlos Alonso”, en: AA. VV. *Temas contemporáneos y de arte argentino*, *op. cit.*, p. 47.

caso de las ilustraciones que nos ocupan (un conjunto de imágenes surgidas en evidente e íntima relación a una crónica escrita) el uso de dicha palabra resulta tentador. Sin embargo, la misma experiencia indica que hablar de discurso es poco apropiado para poder abarcar lo que sucede en el taller de Alonso con la literatura. En términos de Roger Chartier: “La práctica discursiva es pues una práctica específica (“extraña” escribe Foucault en algún lado), que no reduce todos los otros regímenes de práctica a sus estrategias, sus regularidades y sus razones.”⁵³¹

Caben aquí las reflexiones sobre las cualidades de los objetos históricos de carácter discursivo, y sobre aquellos que escapan a éste en el universo alonsiano. El mismo Roger Chartier tomando a M. Foucault propone “otra nueva forma de interpretación, atenta (...) a las discontinuidades y a las regularidades que constriñen la producción de discursos.” Se trata de leer “a partir de esa “ligera desviación”, no las representaciones que se pueden encontrar tras los discursos, sino los discursos como series regulares y discontinuas de acontecimientos”, y que “permita introducir en la raíz misma del pensamiento, el azar, lo discontinuo y la materialidad”.⁵³² Palabras útiles para considerar desde un nuevo ángulo la elaboración de series por parte de Alonso. Foucault enuncia el azar, lo discontinuo y la materialidad como factores a cotejar en los discursos comprendidos justamente como series. Al pintor una perspectiva de este tipo le posibilita no sólo investigar a partir de determinados procedimientos o iconografía, sino también testear -y sumar como herramienta de conocimiento- la dimensión de lo continuo y lo discontinuo en su práctica, sus imágenes y su discurso.

Se trata de un intento por construir un relato sobre la propia praxis desde un sistema de pensamiento más amplio que redimensiona el lugar de la memoria como útil herramienta para el artista:

Esta historia considera series múltiples y articuladas, gobernada cada una de ellas por un principio de regularidad específico, remitida cada una de ellas a sus propias condiciones de posibilidad (...) a través de la construcción de series homogéneas y distintas pueden ser localizadas las discontinuidades y situados los surgimientos.⁵³³

En lo que podemos concebir como un trabajo seriado en el taller, se producen cierta cantidad de imágenes desde principios de regularidad específicos (en nuestro caso el más evidente sería el de las coordenadas impuestas por la crónica, pero también las de las diversas apuestas técnicas e iconográficas con las que el artista dialoga). Cuando se reconocen varias, pueden ser localizadas las discontinuidades y situados los surgimientos,⁵³⁴ los hallazgos en una investigación visual. Años más tarde, Alonso comenta:

⁵³¹ Roger Chartier, “La quimera del origen...”, en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³² *Ibidem*, pp. 18-19.

⁵³³ *Ibidem*, p. 23.

⁵³⁴ *Ibidem*.

Creo que la forma que encontré para quitarme los vicios es tratar de romper los hábitos permanentes de trabajo. Es decir, incluir nuevos elementos, nuevas técnicas y convencerse de que aunque sea con materiales no tradicionales, uno puede volver a representar el propio mundo, crear nuevos enigmas de trabajo que te hagan sentir una dinámica; descubrir nuevas expresiones y formas de lograr tu propio trabajo...Yo he pasado dos o tres años en Italia golpeando los papeles con una vieja camiseta que entintaba. Y de allí partía. Después ponía el papel sobre el caballete, lo giraba, y cuando había una imagen que me sugería algo, la continuaba inmediatamente. Quiero decir que no partía del blanco puro, sino de la sugestión de la mancha. O si no, usar la proyección, usar plantillas; es decir, tratar de incluir elementos conmovientes dentro del propio trabajo para producir un grado de reacción e incluso de novedad, de desconocimiento, gracias al cual empieza a haber un terreno puro, no transitado.⁵³⁵

Tanto Carlos Alonso como el equipo de Eudeba reconocieron el poder de las imágenes como objetos de trascendencia más allá de lo discursivo, e incluso como factores revolucionarios del mismo plano del discurso. En la política de este proyecto compartido, el valor atribuido a la presencia de un conjunto iconográfico junto a un texto pareciera partir de las nociones con las que Foucault considera a los discursos. Con ellas, el filósofo

ayuda a recordar la ilegitimidad de la reducción de las prácticas constitutivas del mundo social a la “racionalidad” que gobierna los discursos. La lógica que comanda las operaciones que construyen instituciones, dominaciones y relaciones no es aquella hermenéutica, logocéntrica, escrituraria, que produce los discursos. La afirmación de la irreductibilidad de las prácticas a los discursos, que siempre articulados más no homólogos, puede ser considerada como el principio que funda toda historia cultural, a la que se invita así a precaverse de un uso descontrolado de la categoría “texto”, demasiado a menudo manejada para designar prácticas cuyos procedimientos no obedecen al “orden del discurso”.⁵³⁶

De lo anterior se desprende el complejo carácter de los discursos, y el poder que -al igual que las imágenes- ellos poseen al imponer determinada racionalidad sobre los acontecimientos. Es muy posible que el comité editorial de Eudeba, en un momento de pleno debate sobre las lógicas académicas (entre otros asuntos) haya propuesto casos de discursos no tan frecuentados en los claustros como el de la crónica de Manuel Prado, acompañándolos estratégicamente con imágenes. Los conjuntos resultantes no invalidan el tradicional plano de la comunicación discursiva -una de las principales maneras de transmisión del conocimiento-, sino algunos usos determinados. Con colecciones como *Arte para todos / Libros de América*, valiéndose de los textos como tradicional motivo de sus prácticas, Eudeba intentó reubicar el sitio de ciertos discursos presentes tanto dentro como fuera de la universidad.

⁵³⁵ Carlos Alonso, entrevistado por: Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor...*, op. cit., p. 47.

⁵³⁶ Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación...”, en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, op. cit., pp. 50-51.

La comunidad como sitio de experimentación y búsqueda: del arte colectivo al arte para muchos

El malón como tópico principal del relato originario del acontecimiento editorial que nos ocupa, inspira determinadas realidades que lo vinculan a su dimensión proyectual y social. Aquellas que plantean la posibilidad de la vida comunitaria en el taller y fuera de él, compartiendo ideas, tendencias, aspectos de la formación; las que proponen un arte para la comunidad en la que se vive, desde su producción, hasta su forma de democratización; y finalmente, las que vinculan determinados perfiles de la actividad política de los miembros del grupo de pertenencia.

Rastreando la biografía de Alonso, lo encontraremos en reiteradas ocasiones compartiendo su tarea creativa con otros artistas. Dos ejemplos: cuatro años después de ilustrar *La Guerra al Malón* realizó el bronce *La Divina Comedia* con el escultor Antonio Pujía; y, en la misma época pintó junto a E. Bute, R. Carpani, M. Erlich, A. Martínez Howard, D. Pereyra, A. Plank, J.M. Sánchez, C Cessano, F. Venturi el mural *Hambre, basta*, sobre cuya factura el artista puntualizó: “en el espacio de la SAAP se armaron dos paneles de telas e hicimos un sorteo para dos equipos y pintamos simultáneamente (...) sumando en el mismo cuadro participaciones de distintos autores (...) en el panel de participación múltiple.”⁵³⁷

El malón inspira otra realidad de las prácticas de taller de Alonso: en la década del 60 surge entre ciertos artistas un interés por el retorno a formas de trabajo comunitarias, existen pequeños núcleos experimentales donde se ejercita la capacidad crítica y el poder de controlar hasta qué punto conviene la repetición de un modelo. Se trató de prácticas de clara connotación política, con un evidente eco en la búsqueda simbólica por establecer el sentido comunitario del espacio público.

Comenta Nelly Richard que en los años 60 existía

el fervor épico de lo popular y de lo revolucionario cuyas totalizaciones homogéneas llevaban al artista comprometido a hablar colectivamente en nombre de un “nosotros” (el partido, la clase obrera, la izquierda, etc.) supuestamente iluminado por la conciencia de la verdad última de los combates de la historia (la revolución)⁵³⁸

Analicemos cómo se sitúa la figura de Alonso en este contexto.

El encuentro hacia los años 50 con Lino Enea Spilimbergo, resultará ser una marca importante para la definición ideológica de su discípulo, respecto a la relación del arte con la

⁵³⁷ Carlos Alonso entrevistado por Diana Wechsler, marzo 3 de 1997, en: “Cronología”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁵³⁸ Nelly Richard, citada por: Ana Longoni, “Vanguardia y Revolución...”, en: AA. VV. *Arte y política...*, op. cit., p. 32.

comunidad. El maestro enseñará a conformar equipos para encarar proyectos murales colectivos “al servicio del encuentro del arte con el pueblo”⁵³⁹; y además compartirá con sus alumnos “extensas y cálidas mesas después de cada jornada.”⁵⁴⁰En Tucumán

las intenciones y el desarrollo del proyecto del Instituto Superior de Arte, se sumaron a las largas veladas bohemias en los cafés “El Celta” y “La Cochera”. Allí se dieron debates y reflexiones en donde los alumnos y maestros compartían sus experiencias e inquietudes. Estas tertulias compartidas por Domínguez, Spilimbergo, Szalay dieron forma a las ideas que de arte y artista comenzarían a acuñarse en Alonso.⁵⁴¹

Estas prácticas llevaban implícito el ejercicio de la improvisación que se tornaba por momentos una instancia de creación individual o colectiva. El ámbito del grupo, la persistencia en el austero recurso del dibujo, funcionaron como marco contenedor de dichas experiencias. Herencia directa de los principios del automatismo surrealista, estrategia reivindicada por las emergentes pedagogías expresivistas o espontaneístas, modalidad importada de otras artes performáticas, el valor de la improvisación en la práctica artística - incluso mas allá de las puertas del taller, ya en relación a la forma en que las obras se mostraban- pasó poco a poco a ocupar un plano de relevancia en los años 60.⁵⁴²

Carlos Alonso se encuentra con la propuesta de Eudeba y emprende una experiencia donde el juego de la improvisación, el azar, la repetición hallará su asidero, aunque no se perfiló como forma exclusiva de trabajo. El resultado fue una considerable cantidad de material visual que seleccionó y cuidó hasta concluir en el conjunto que se presentó a la imprenta.

Como una especie de metalenguaje, la voz del artista, sus decisiones respecto a sí mismo y a su propia producción, se hacen una y otra vez presentes. Un ejercicio de auto-edición, que no descuida la forma de aparición pública de sus trabajos, sin duda conciente de las prerrogativas del código editorial. La frondosa cantidad de autorretratos resulta en este contexto un dato más que ilustrativo. El otro -no menos relevante- es la publicación años mas tarde del libro *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*⁵⁴³ con un conjunto de obras que él mismo se encargó de seleccionar y ordenar.

Cabe vincular la noción de la publicación aquí expuesta junto a la definición del arte colectivo con otros aspectos que conlleva la reproducción en masa de imágenes, fundamentalmente con una postura crítica a la noción elitista de la producción, valoración y

⁵³⁹ Diana B. Wechsler, *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, op. cit., p.110.

⁵⁴⁰ Ibídem.

⁵⁴¹ Diana B. Wechsler, “Alonso-Spilimbergo”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁵⁴² Por ejemplo, en aquel entonces Alberto Greco comentaba “...parto de la mancha, a la cual extraigo formas sin pretender destruir su poder sugestivo...”. Extraído de “Relatos con líneas y palabras”, Buenos Aires, *La Nación*, diciembre 8 de 1960. Citado en: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 173.

⁵⁴³ AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, op. cit., publicado en 2003.

consumo de las obras a la que el proyecto de *La Guerra al Malón* no escapa en modo alguno. Alonso afirmó:

Yo siento la necesidad de producir constantemente aperturas para que más gente tenga mayor acceso a la pintura. Pero es simplemente una inquietud personal, porque comprendo que falta bastante tiempo real para que la gente tenga ganas, alegría y cierto conocimiento para ir a ver un cuadro y no se le ocurra que esta frente a un jeroglífico (...) La ilustración me permite fundamentalmente la posibilidad de penetrar en una nueva realidad.⁵⁴⁴

La decisión de vender a un simbólico precio el conjunto de ilustraciones del texto de Prado al Municipio de Villegas a condición de que este funde un museo con ellas es otro gesto de Alonso que avala una idea más democrática del arte. Sus declaraciones realizadas en 2007 comentando el destino que tendrían las imágenes que pintó sobre su hija Paloma, confirman dicha perspectiva:

Ahora la provincia de Córdoba compró esas obras y van a hacer una sala especial, lo que me produce la sensación de que he logrado incorporarlas al patrimonio. La agencia cultural cordobesa va a llevarla, itinerante, por todas las ciudades importantes de la provincia. En este momento está colgada en Río Cuarto. Parece haberse cerrado un ciclo: la hice, se incorporó a la comunidad, circula, la gente la ve. Una cosa rara para la Argentina.⁵⁴⁵

Cuando en el año 1965 la Editorial Universitaria de Buenos Aires está por publicar el ejemplar que nos ocupa, la Galería Riobó Nueva, expositora de las imágenes originales, recibe una importante oferta por uno de los trabajos.⁵⁴⁶ Ante la posible venta, Alonso considera que esta colección de cuarenta y cinco pinturas ha cobrado vida y debe pertenecer al lugar que las viera nacer. Así un grupo de cincuenta vecinos de General Villegas lo apoya aceptando su iniciativa y logrando reunir una importante suma de dinero para adquirir la obra (cada uno aportó diez mil pesos). Aunque el precio que por entonces el artista fijó estaba lejos de satisfacer los intereses de la editora y la galería (quienes tenían, junto con él, pautados porcentajes en las ganancias) se respetó el deseo del pintor, quien cedió parte de la comisión que le correspondía. Finalmente los compradores donaron los cuadros a la municipalidad de su pueblo, quien creó en 1967 un Museo Municipal de Bellas

⁵⁴⁴Carlos Alonso entrevistado en: "Opiniones. Carlos Alonso: con Spilimbergo hacia la madurez", Buenos Aires, *Confirmado*, octubre 5 de 1967, Archivo Alonso. Citado por Diana Wechsler, "La Ilustración-Los Libros", en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, *op. cit.*

⁵⁴⁵ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, "Pinta tu aldea", Buenos Aires, *Radar...*, *op. cit.*

⁵⁴⁶ Se trataba de *La inundación* (Imagen 38).

Artes para albergar y exponer en forma permanente tan valioso testimonio. Paralelamente a este acontecimiento los ejemplares de Eudeba salen a la calle y se venden.⁵⁴⁷

En el año 2003, Alonso declaró:

A mí me interesaba ser un pintor de acá. Nunca me interesó ser un pintor internacional. Nunca entendí todos esos esfuerzos por el afuera, por cubrir un mercado. Para mí nunca fueron una tentación, como tampoco lo fueron los salones. Mejor dicho: siempre entendí cuál era mi suerte.

¿Cuál?

–Desentrañar la relación entre la pintura y la gente y la sociedad. Esto es lo que yo manejo. Esas son las claves y eso es lo que sé hacer (...) Nunca me pude alejar de la pertenencia a un lugar.⁵⁴⁸

Poner en valor la obra catalogándola, textualizándola, es una de las primeras tareas que se hace con el patrimonio museográfico. La ficha perteneciente a cada pieza, suele señalar datos tales como autor, su título y su historia (o sea, la explicación de cómo ésta llega al museo). En el caso que atendemos, claro está que dicha tarea se realizó en parte con el libro que edita Eudeba y una explícita toma de partido del ilustrador. El proceso

⁵⁴⁷ En un principio Alonso realizó un contrato con Eudeba que pactaba la posterior venta de las obras originales en una galería, y el porcentaje de las ganancias a distribuir entre las partes. Una vez efectuado el trabajo, un grupo de vecinos de General Villegas le propone comprar el conjunto de imágenes, que el artista termina vendiéndoles a un precio menor al estipulado en el primer contrato.

El 15 de octubre de 2005, con motivo de la inauguración de la muestra itinerante de la serie, pudo leerse en *La Nación*: "Excepto por la publicación que reprodujo en 1965 las pinturas de Alonso -en la que éstas se ven de colores muy distintos de los reales-, el artista quedó muy contento con el resultado de su trabajo (...) fijó un precio de venta de las pinturas muy alejado del pretendido por la galería y la editorial: 500.000 pesos de los de aquella época. "Había quienes querían comprar un solo cuadro por 150.000 pesos, pero Alonso se puso firme y los demás respetaron su decisión", reveló Carrozzi (...) En un acta firmada por los donantes, Antonio Carrozzi (el animador conocido como Antonio Carrizo y hermano de Héctor) fundamentó la decisión de dejar las obras en exposición permanente en el museo de Villegas: "Son nuestros los atardeceres que se le escaparon al pampa, y son nuestros como una inmensa tristeza de hambre de miseria, de desesperación, que ahora perpetúan estas imágenes".

Por su parte, Alonso entrevistado en 2006 comentó: *La Guerra al Malón* fue otra cosa, eso lo inventamos con Tito Carrozzi. Cuando hablamos con Fiterman, siempre pensamos que era mejor que una sola persona tuviera todos los dibujos de los libros que fui ilustrando, que son treinta. Cuando apareció eso, prácticamente trabajaba en General Villegas, hice relaciones y entendí lo que eran muchas cosas de los pueblos, sus historias y orígenes y me pareció que lo mejor para ese material es que volviera a Villegas, donde nació y donde vi los personajes y paisajes. Entonces se hizo la muestra, la presentación de los originales y del libro e intentamos tratar de convocar al pueblo de Villegas a una suscripción popular para que compraran esas cuarenta y cinco obras y, alrededor de esto formar un museo, que fuera el Museo de General Villegas. Nos salió bien, o sea, yo doné la parte de la comisión que me correspondía por la venta de los dibujos en la galería; mi familia donó también. Está la lista de treinta o cuarenta personas del pueblo que pusieron dinero para que se compraran las obras. Fue una convocatoria muy interesante y participativa." (Carlos Alonso entrevistado por Silvina Melé y Silvio Oliva Drys, "Si tuviera que elegir como pintar, pintaría como Matisse", Olavaria, *Hoy*, 2006.

⁵⁴⁸ Carlos Alonso entrevistado por Laura Isola: "Tierra adentro", Buenos Aires, *Página/12...* *op. cit.*

general de sistematización, estudio crítico, historización y difusión de la obra de artistas de la generación de Alonso (aunque no exclusivamente) resulta ser en nuestro país una tarea pendiente. Este panorama institucional fue desde tiempo atrás vislumbrado por Carlos Alonso, quien desde su sitio como artista -que no elude el del ciudadano- se transforma en eslabón indispensable de la gestión política referente al destino público de su obra. Podríamos plantear su juego con los actores del medio como una alternativa artística posible. Su accionar no necesita desconocer el panorama de las instituciones existentes en el campo de las artes, ni tampoco esgrimir la insuficiencia del sistema al momento de difundir la producción estética local.

Mediante la opción por la ilustración, la obra de Alonso se manifestó inquieta por la relocalización del sitio del autor y las imágenes en el campo de las artes plásticas, ya alejado del pedestal heroico de la pintura tradicional. Al respecto, resuenan las palabras de Pierre Bourdieu: "El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera."⁵⁴⁹

Alonso nómada, telúrico, bárbaro: la ilustración como reportaje existencial y desafío al oficio

Hay una diferencia muy grande entre hacer un dibujo para agradar, para vender, o para venderse, o para conquistar una adhesión, y hacer un dibujo que, a veces, es simplemente querer desentrañar aspectos de una realidad, aspectos ácidos, difíciles de conjugar, ásperos, revulsivos (...) los dibujos son estallantes, desbordan todas las páginas. Es un poco lo que yo siento de mí. Cuando pinto, soy una persona contenida que trabaja con mucha dificultad y que sufre mucho con los cuadros, pero cuando dibujo, no solamente me río de los cuadros -los dibujos son a veces una tomada de pelo de mis propios cuadros, de mi propia trabazón- sino que allí es generalmente en donde ejercito más mi imaginación, mi soltura, donde tengo más vuelo, donde logro más libertad... Es la primera vez que digo esta palabra, pero es una presencia permanente del estudio, o sea, encontrar la libertad del trabajo.

Carlos Alonso⁵⁵⁰

"Quería que los personajes surgieran como desde la tierra"

Carlos Alonso⁵⁵¹

El ritmo impuesto por la crónica actúa como fuente para la tarea plástica de Alonso. Un movimiento que puede definirse como una especie de conciencia in-quieta:

⁵⁴⁹ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", *op. cit.*, p. 146.

⁵⁵⁰ Carlos Alonso, entrevistado por: Mona Moncalvillo, Buenos Aires, *Humor...*, *op. cit.*, pp. 44-46.

⁵⁵¹ Carlos Alonso, entrevistado por: Silvina Premat, "Carlos Alonso, al rescate de un museo", Buenos Aires, *La Nación*, octubre 16 de 2005.

“¿Usa modelo o pinta sólo de imaginación?
Uso modelo a veces, cuando creo que es una manera de escapar de lo
que ya he hecho y para estudiar.
(...)
¿Cree que el pintor debe usar cierta paleta que lo caracterice?
Creo que el pintor debe huir de la paleta que lo caracterice.”⁵⁵²

En su búsqueda plástica, Alonso -como los malones- no se paraliza. Su modo de actuar incluye una especie de sensor que le avisa cuando hay que cambiar el rumbo, extender la mirada. Es dibujando donde se produce el asombro, la señal nueva. Merleau Ponty comenta

mi reflexión es reflexión sobre un irreflejo, no puede ignorarse a sí misma como acontecimiento, dado que se manifiesta como verdadera creación, como cambio de estructura de la conciencia, y le corresponde reconocer, más acá de sus propias operaciones, el mundo dado al sujeto, porque el sujeto está dado a sí mismo. La realidad está por describir, no por construir o constituir.⁵⁵³

Y esta actitud se complementa con otras: cabe aquí destacar que si hay algo instituyente en Alonso, es el hecho mirar a los otros buscando/se. Si bien su paso por los ámbitos de enseñanza de las artes fue lo suficientemente importante para que adquiriera los elementos clásicos de los lenguajes del dibujo y la pintura, es interesante observar cómo, junto a las lecciones de sus maestros, el constante aprendiz también opera desde una *lógica soterrada*. María del Carmen Schilardi⁵⁵⁴ comenta: “La misma <lógica soterrada> ofrece la <institución> de una obra, de un estilo -en la historia de la pintura- en que el pintor aprende a pintar imitando a sus predecesores, pero de un modo distinto y entonces cada obra anuncia las siguientes y hace que, sin embargo, no sean semejantes.”

En el diccionario, soterrar es “meter debajo de la tierra”.⁵⁵⁵ Alonso se introduce en el país, se aleja de la metrópolis, va hacia el interior donde hay más humus que cemento impenetrable. Este es uno de los tantos movimientos complejos que le permiten la sinergia antes descrita y mirar para atrás, hacia la historia. Hablamos ahora de una dirección hacia adentro, alejándose del centro. De aquí que para describir de modo concluyente y avalar el sentido de la estrategia alonsiana, nuevamente resultan significativas las palabras de Merleau Ponty:

⁵⁵² Carlos Alonso, en “Pintores Argentinos. Carlos Alonso”. Entrevista de fuente desconocida en archivo de la autora.

⁵⁵³ Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 10.

⁵⁵⁴ María del Carmen Schilardi, “Cultura, praxis e historia: caminos oblicuos y deslizamientos de sentido”, en: Linares, J. B. Y Sánchez Durá, N. *IV Congreso Internacional de Antropología Filosófica (SHAF)*, Filosofía de la Cultura, Valencia – España, 2001, p. 752.

⁵⁵⁵ AA. VV. *Pequeño Larousse ilustrado*, Buenos Aires, Larousse, 1993 (1ª ed. 1964), p. 958.

“Lo que traslado al papel, no es esa coexistencia de las cosas percibidas, su rivalidad ante mi mirada. Yo encuentro la manera de arbitrar el conflicto, que hace la profundidad (...) ahora construyo una representación en la que cada cosa deja de reclamar sobre sí toda la visión.”⁵⁵⁶

Las dimensiones pública y privada, las esferas de lo político y lo biográfico se eclipsan en el perfil y la imaginaria del artista. Es significativo el comentario que efectuó la crítica en 1963: “La obra de Carlos Alonso es una de las más difundidas y conocida, por su trabajo de ilustrador, por su lenguaje incisivo y personal y su basta producción sin caídas.”⁵⁵⁷ En el recorrido artístico que Alonso realiza hasta el momento de ilustrar el conjunto que nos ocupa, e incluso luego de dicho acontecimiento, notamos una constante apelación sobre su propia imagen, fundamentalmente si concebimos esta idea en dos sentidos: por un lado, el de las variables formales e iconográficas puestas en juego en su obra; y por el otro, en los modos de la aparición de su perfil como productor en el campo de las artes visuales.

El mismo año en que *La Guerra al Malón* gana la calle, Alonso presenta una serie de tapices y collages en la *Galería El Sol* (Buenos Aires), y realiza las citadas esculturas con rezagos de máquinas agrícolas recolectadas en General Villegas. Obsérvese que la constante inquietud por experimentar formas de expresión alternativas a la pintura tradicional es un *modus operandi* afianzado en Alonso que contribuye a comprender también desde un nuevo ángulo su encuentro con Eudeba.

El escrutinio al que el artista somete su práctica deja también un saldo interesante para los que intentamos describirla, replicando su actitud entre los estudiosos de su caso. La mirada de su faceta como ilustrador quizás instale una serie de observaciones desde un lugar de menor distancia a la tradicionalmente impuesta por la pintura de caballete y las recurrentes adjetivaciones sobre su figura como creador dentro de este género. El trayecto parece acortarse desde la materialidad en la que se presentan las imágenes -el cuerpo impreso pide ser leído-, así como en la co-autoría sostenida en la base del género de la ilustración y en cada trazo del artista intérprete.

Alonso decide cambiar de sitio la dignidad que recae de manera tradicional sobre su perfil como artista y también sobre su hacer como plástico: mediante el abordaje de los textos y la posibilidad de reproducir una obra realizada a partir de ellos, abre el círculo de las correspondencias del sentido común de su campo de pertenencia. Raúl Santana afirmó:

ilustrar no es sólo, como el diccionario dice, “adornar un impreso con láminas o palabras alusivas al texto” sino también, de acuerdo con el mismo diccionario, hacer “ilustre”. O sea que el verdadero ilustrador, por

⁵⁵⁶ Maurice Merleau Ponty. *Signos*, op. cit., p. 60.

⁵⁵⁷ Nota de prensa preparada por Ernesto Sabato, Ángel Batistessa y Carlos Alonso (la selección de imágenes y epígrafes), Buenos Aires, *Atlántida*, mayo de 1969 en: Archivo Alonso. Citado por Diana B. Wechsler, “La ilustración – Los libros”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

un lado debe contribuir a clarificar el texto con imágenes alusivas y, por el otro, su aporte debe enriquecerlo con dignidad y trascendencia.⁵⁵⁸

Así, la forma en que Alonso dialoga con la literatura y con el tiempo nos deja pistas para comprender su figura en la misma historia de la que -a su vez- forma parte.

Cabe aquí pensar una conexión entre el texto y las imágenes utilizando el término *nómada*. La figura de la anáfora sintetiza esta afirmación:

la anáfora significa un movimiento a través del espacio, designa una conexión semántica y no una dependencia estructural de causalidad. Aún mas, la anáfora permite recuperar del texto escrito los textos ausentes, abriendo en volumen las unidades semánticas de la cadena lingüística y poniéndolas en relación con las infinitas prácticas translingüísticas. Prácticas que se juegan en una realidad histórica conflictiva y que no siempre quedan fijadas en la lengua escrita.⁵⁵⁹

La relación con lo real: trabajo de campo

La experiencia de trasladarse de Buenos Aires a General Villegas para ilustrar *La Guerra al Malón*, constituye el gesto que más evidentemente vincula las prácticas de Alonso con lo que se entiende por trabajo de campo. Sin embargo, sus resonancias van más allá de la asociación con las tácticas de la ciencia o la guerra de donde proviene dicho procedimiento. Nos catapultan hacia tiempos de los albores de la modernidad trayendo “al presente el modus operandi de los científicos viajeros del siglo XIX como Alexander Von Humbolt, cuyas expediciones develaban la insondable América con ayuda de pintores y grabadores quienes contribuían a explicar de una manera figurativa los fenómenos de la naturaleza.”⁵⁶⁰

La reflexión sobre lo/s otro/s es una posibilidad concreta de poner en crisis lo aprendido. En términos de Pierre Bourdieu, constituye una ocasión para revisar los *hábitus* personales y los de la comunidad de pertenencia.⁵⁶¹ La perspectiva de la historia permite comprobar en la frondosa obra alonsiana las múltiples propuestas que funcionan como testimonio de su incansable especulación sobre un numeroso grupo de artistas, y también sobre el paisaje, la literatura, la actualidad social.

Ahora el detenimiento busca efectuarse en torno a la modalidad del trabajo de campo frecuente en los discursos científico y político de la década de 1960, que repercute en las prácticas de Alonso cuando decide incursionar fuera del taller. La observación

⁵⁵⁸ Raúl Santana, “Prólogo”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵⁹ Adriana Arpini, “Aportes metodológicos para una Historia de las Ideas Latinoamericanas”, en: *Otros Discursos. Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas*, Mendoza, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales · Universidad Nacional de Cuyo, 2003, p. 88.

⁵⁶⁰ Marcelo Repar, “El paso a mula de los Andes como una de las Bellas Artes”, Buenos Aires, *Clarín...*, *op. cit.*

⁵⁶¹ Pierre Bourdieu, “*Las formas del capital...*”, *op. cit.*

participante como estrategia de inmersión en grupos humanos ajenos con intenciones científicas y/o militantes es, podríamos decir, un modo de actuar que hizo escuela también entre los artistas, aunque su instrumentación específica derivara en resultados estéticos de lo más diversos.

Para corroborar el argumento anterior, basta con echar un vistazo al carácter de los procedimientos y la visualidad de un proyecto como *Tucumán Arde*, efectuado a partir de un arduo trabajo de campo. El tono de denuncia directa y la fuerte apelación a recursos mediáticos de impacto puestos en funcionamiento por sus gestores quizás sean las características que separan de modo más evidente dicha producción con la apuesta de Alonso y Eudeba. A esto cabe sumársele la compleja acción de relevamiento y publicación de información con claras intenciones de trabajar desde fuera del ámbito del taller por parte del colectivo, mientras que el dibujante no renegó de las prácticas tradicionales que podían efectuarse también dentro de éste. Como explica Ana Longoni,⁵⁶² el acentuado corrimiento de los espacios del arte hacia los de la política distingue de modo particular a las manifestaciones artísticas de fines de la década del 60 y principios de los 70, diferenciándolas de las anteriores, entre las que podríamos ubicar las ilustraciones de Alonso cuyo ideario -como analizaremos a continuación- no fue exactamente idéntico a los de sus predecesores.

Muchas de las imágenes de Alonso nos hacen pensar en una especie de trabajo de campo. Emergen infinitud de dibujos que según el contexto de análisis pueden comprenderse como ensayos, bosquejos, y que nos dirigen (o nos alejan) de algunos de sus cuadros. En esta línea es frecuente el recurso de acompañar las escenas principales de sus pinturas con una serie de viñetas secundarias que narran otros aspectos/versiones posibles; o la opción por encuadres poco clásicos, deudores de los primeros juegos fotográficos y el lenguaje del cine.⁵⁶³ Es evidente la vinculación que en su momento esta resolución tuvo con los recursos del cómic y el arte pop, pero esta práctica también remite a la de ilustrar por varios asuntos: el primero es su carácter eminentemente narrativo; y el segundo, la posibilidad de proponer una imagen pensada en serie, tanto por la manera de ser producida, la sintaxis de su modo de aparición, como por la estrategia que exige para ser leída.

Optar por entablar un diálogo con un texto implica una noción sobre el saber y el aprendizaje que coloca en primer plano la mirada hacia fuera de la pintura misma, del taller, de los asuntos que podrían calificarse de estrictamente autobiográficos. Una actitud que plantea similitudes con la vocación de los antropólogos, quienes con su ciencia buscan argumentos, explicaciones sobre la humanidad, que excedan las del sentido común y su entorno inmediato, de lo que se desprenden ciertas hipótesis respecto al sitio que estos

⁵⁶² Ana Longoni, "Vanguardia y Revolución...", en: AA. VV. *Arte y política...*, *op. cit.*

⁵⁶³ A modo de ejemplo, todos estos aspectos pueden reconocerse en el ya citado conjunto de imágenes efectuadas por Alonso en torno a *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, hacia 1968.

También sobre este asunto cabe remitirse una vez más al texto de Viviana Usubiaga para la exposición *Pintura subyacente*, *op. cit.*

estudiosos otorgan a la construcción del conocimiento. Ya se ha puntualizado la concepción que Manuel Prado y más tarde Eudeba, tuvieron sobre el lugar del saber. En esta línea, resulta interesante observar cómo el artista describe a indios y milicos: a pesar del estado mísero y calamitoso de la campaña, sus retratos revelan un tratamiento afectuoso y noble, plasmando cierta afinidad existencial al dibujarlos en situaciones de su cotidianeidad, que pueden considerarse incluso en cierto modo, arquetípicas y comunes a la nuestra. Baste contemplar imágenes como *Pareja* (Imagen 49) o *Mateando* (Imagen 50).⁵⁶⁴ Diana Wechsler afirma “Una mirada piadosa recrea los rancheríos en la frontera. Allí indios y milicos, abandonados hasta los tiempos de Roca a una misma suerte signada por la distancia y las carencias, se confunden en aspecto y atributos.”⁵⁶⁵

Alonso refuerza insinuaciones de determinados pasajes de la crónica y opina sobre ellos, se posiciona usando en lenguaje plástico. Dibujar *tomando la palabra*⁵⁶⁶ dignificando ciertos fragmentos del discurso literario, es una política que el artista plantea de manera casi espontánea, y que se evidencia aún más en su faceta como ilustrador.

El trabajo de campo constituyó una estrategia cercana a lecturas que vinculan al arte con el vocabulario de la guerra durante toda la década del 60. En muchos casos dichas denominaciones en torno a las prácticas artísticas se vinculan directamente con el problema del carácter elitista del arte, uno de los principales pilares desde los cuales se criticó la ideología del vanguardismo, sobre el argumento de que aquellos movimientos no lograron llevar a la práctica la conexión concreta del arte con la vida. De lo anterior se desprende cómo el lugar del arte en la militancia y en la estructura del Estado y las agrupaciones políticas también fue por aquellos años un tópico frecuentado.

Realizando las ilustraciones para *La Guerra al Malón*, Carlos Alonso demostrará un contundente posicionamiento ante las cuestiones anteriores. Si con el paso de los años y la perspectiva que esta situación nos brinda atendemos las distintas facetas de la producción alonsiana, observaremos cómo en los tiempos que ilustró la crónica, sus imágenes resultan un interesante testimonio para poder analizar su posición respecto a las posibilidades de intervenir activamente -desde y con su obra- en la realidad política del país.

Comenta Ana Longoni que muchos artistas del final de la década del 60 se apropiaron

de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o -mejor- de las organizaciones de izquierda radicalizadas o guerrilleras (realizando) una operación de traducción: las prácticas,

⁵⁶⁴ Respecto a esta imagen, no puedo dejar de destacar su indudable y poderosa influencia en la conformación del perfil del célebre Inodoro Pereyra y su compañero Mendieta, obra de Roberto Fontanarrosa. “El Inodoro gurí tenía los ojos achinados y los caracteres físicos de los personajes de *La Guerra al Malón* del Comandante Prado, en la versión del pintor Carlos Alonso, tal como señala el propio Fontanarrosa.” Comenta Judith Gociol en: “De Martín Fierro a Molina Campos”, *Inodoro y su tata según pasan los años*, www.negrofontanarrosa.com.ar

⁵⁶⁵ Diana B. Wechsler, “Carlos Alonso: Imágenes en la frontera”, en: *Carlos Alonso en el Museo Municipal...*, op. cit., p. 27.

⁵⁶⁶ “El dibujo toma la palabra” es el título que Diana Wechsler coloca a su ensayo sobre Alonso en el libro AA. VV. *Carlos Alonso Ilustrador*, op. cit.

recursos y procedimientos “militantes” (el volanteo, las pintadas, el acto - relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) son apropiadas como materia artística.⁵⁶⁷

Lo que conduce a pensar una nueva dimensión del problema castrense. Aquella que vincula el modo en que fue retratada *La Guerra al Malón*, tanto en la piel de Manuel Prado, como en la de Alonso. Es destacable que el ilustrador realice su trabajo unos años antes al apogeo en el ámbito local de las estrategias expuestas por Longoni, también lo es el hecho de que tanto la biografía como la obra de Alonso de finales de los 60 no son del todo análogas a las del grupo de los contemporáneos que optaron por una producción en dichos términos. Sin embarro, algunos de sus gestos parecen establecer cierto posicionamiento respecto a estos recursos militantes traspolados al arte. La opción por la democratización gráfica de su obra como forma de difusión masiva de determinada información, las elecciones en la estética de la cubierta del ejemplar vinculada iconográficamente con la cartelería y la propaganda de guerra, el género literario y su contenido, son indicios más evidentes.

Pensar la experiencia encarada por Carlos Alonso a fin de generar las imágenes para *La Guerra al Malón* en términos de trabajo de campo, posibilita finalmente confirmar algunos asuntos desde un nuevo ángulo: en ambas historias -la de la crónica y la de las ilustraciones- los narradores de los hechos transitan un sitio que no es el que habitualmente habitan. Prado se aleja de su ciudad, su círculo familiar, de su infancia, y se va a la guerra. Alonso sale del taller y se instala en el lugar de los hechos narrados en la crónica. Es así como el apunte de lo nuevo, lo que se considera digno de ser registrado para que otros conozcan pasa a ser una tarea relevante. El entorno natural y social es la principal realidad que pretende captarse, para que posteriormente pueda comunicarse a terceros más o menos cercanos en el tiempo oficiando de intérprete. Este rasgo une al soldado y al artista y permite revisar otra vez lo que históricamente simbolizaron sus prácticas.

Ciudadanía y política experimental

Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades.⁵⁶⁸

Así define Néstor García Canclini el ejercicio de la ciudadanía. Sus palabras constituyen un punto de partida útil para avanzar sobre las líneas siguientes. Con ellas se describirá cómo, mediante su trabajo con Eudeba, Carlos Alonso realiza una práctica portadora de un claro

⁵⁶⁷ Ana Longoni, “Vanguardia y Revolución...”, en: AA. VV. *Arte y política...*, op. cit., p. 134.

⁵⁶⁸ Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit. p. 19.

posicionamiento político, tendiente a modificar los circuitos de circulación y consumo de determinados bienes culturales.

Andrea Giunta sitúa de la siguiente manera las reacciones de los actores de la generación de fines de 1950 y mediados de 1960:

Podía optarse por el cambio gradual que sostenía la política del “desarrollismo” y apostar al progreso generado por las inversiones extranjeras; o podía seguirse la ruta de una transformación radical por vía revolucionaria. Los sesenta fueron utopía, entusiasmo, experimentación, internacionalismo, pero también compromiso, politización, violencia. La disposición de este repertorio no implicó un uso indiferenciado. Por el contrario, la necesidad fue, cada vez más, marcar el terreno, definir posiciones y aventurarse a sostenerlas y radicalizarlas.⁵⁶⁹

Muchos artistas de entonces se dedicaron a indagar con los materiales y los recursos plásticos bajo la premisa de la fundación de un arte nuevo. El compromiso con la práctica artística fue el principal motor, ya que consideraban la tarea cotidiana en sí misma como transformadora de la sociedad. Al respecto Nelly Richard afirmó:

El “arte comprometido” que adquiere pleno vigor en el mundo ideológico de los años 60 en América Latina, le solicitaba al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución (...) El artista debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social “representando” los intereses de clase de lo popular.⁵⁷⁰

¿Qué lugar ocuparía entonces el ilustrador de *La Guerra al Malón* en esta dinámica? ¿Qué opinión se formará sobre estos discursos? Comenta Diana Wechsler:

A partir de los años 50, y con un Berni hiperactivo como contraparte, Alonso comienza a desplegar sus estrategias de posicionamiento como artista e intelectual, lo que lo conduce a definirse como un artista militante, comprometido con el cambio social, con la posibilidad de llegar con su imagen y el poder crítico que ella conlleva, a un público lo más extenso posible, procurando contribuir desde este lugar a promover el pensamiento crítico entre los ciudadanos. En esta línea de acción se inscriben sus ilustraciones.⁵⁷¹

La acción directa de gran tirada que permite la ilustración es la opción que define la militancia artística de Alonso. Producir para ser reproducido lo ubica en un lugar de

⁵⁶⁹ Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, en: José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina. Volumen II...*, op. cit. p. 96.

⁵⁷⁰ Nelly Richard, “Arte y política; lo político en el arte”, en: AA. VV. *Arte y política...*, op. cit., p. 31.

⁵⁷¹ Diana B. Wechsler, “Arte y Política”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

accesibilidad y de acceso al mismo tiempo a un horizonte que, probablemente, como gestor no vislumbraría desde dentro de la pintura, o desde dentro de la política de manera exclusiva y excluyente.

“Desde los 60 una nueva generación de artistas plásticos y de publicitarios colabora con la prensa de izquierdas, contribuyendo a modernizar sus tipografías, sus ilustraciones y sus diseños.”⁵⁷²De aquí que, junto a la de Eudeba, la práctica del ilustrador puede enmarcarse en el grupo que García Canclini⁵⁷³ define como el de los partidos políticos de izquierda y los movimientos sociales que representaban a los excluidos, manejando una política cultural cuya materialidad se plasmaba en libros, revistas y panfletos.

Carlos Alonso incluye en su proyecto creador el ejercicio de la ilustración, cuya forma de circulación fue dándose según el momento de la historia en diversos medios, desde estampas, volantes, libros, revistas, carteles, avisos publicitarios y de propaganda y reportajes fotográficos.

Elegir como soporte para la publicación de la crónica *La Guerra al Malón* y las imágenes de Alonso en 1965 el libro de tirada masiva, señala un punto de contacto especial con los comienzos de la presente modalidad de vinculación entre palabras e imágenes.

La ilustración se fue constituyendo como una práctica cuyo lugar cultural resulta ser aún hoy oscilante entre la ciencia, el periodismo, los libros, las artes visuales. Los hitos que marcaron la evolución del grabado y más tarde el perfeccionamiento de la fotografía, son relevantes para comprender de qué modo se logró ampliar el círculo de accesibilidad a este tipo de imágenes y textos.⁵⁷⁴Las formas en que la ilustración ha sido utilizada estuvieron vinculadas principalmente a la conquista de nuevos públicos. Como práctica formativa, la convivencia entre textos e imágenes ha sido (y es) un proceder habitual para transmitir técnicas de trabajo manual y el saber empírico de las clases populares. Ejemplos de ello son los manuales utilitarios y escolares, así como también los calendarios y almanaques, cuyo antecedente puede rastrearse en los libros de horas medievales.

La puntual vinculación de la ilustración con la prensa de la forma que hoy más usualmente se la considera, se remonta a los inicios de la tecnología de la imprenta. Se trató, por lo menos desde la aparición del libro, de una forma de difusión de ciertos saberes e ideas -y en ocasiones también arte- que lograban llegar cada vez más allá de los ámbitos consagrados a estos, los cuales, según el momento de la historia, en general no eran frecuentados por las multitudes.

Aunque el número de estampas artísticas que se han realizado es muy grande, mucho mayor es el número de las mismas hechas para transmitir información visual. Por ello la historia de las estampas no es, como mucha

⁵⁷² Horacio Tarcus, “111 años de gráfica política de izquierdas”, en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., p. 29.

⁵⁷³ Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit., p. 22.

⁵⁷⁴ Para ampliar sobre este tema, remito puntualmente a: “Segunda Parte: Tecnologías de reproducción de la imagen: ilustraciones, grabados y fotografías”, en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Compiladoras). *Impresiones porteñas...*, op. cit.

gente parece pensar, la de una forma de arte menor, sino la de un poderosísimo método de comunicación entre los hombres y la de sus efectos sobre el pensamiento y la civilización.⁵⁷⁵

En tiempos de Manuel Prado, las ilustraciones en la Argentina tuvieron determinados sitios de emergencia, quizás uno de los más reconocibles haya sido el vinculado a los citados relatos de los viajeros, el trabajo de la ciencia positivista, y el nacimiento de los estudios antropológicos, presentes en los libros y publicaciones específicas.⁵⁷⁶ A comienzos de siglo XX la industria editorial experimentó una fuerte alza que, junto a la pujanza de la prensa, conformaba un importante sitio para la difusión de las imágenes. Revistas como *Caras y Caretas*⁵⁷⁷, *El mosquito* y *PBT* son casos inevitables al momento de reconstituir la historia de la gráfica periodística y política vernácula.

Y piénsese también en lo que habían mostrado en el siglo XIX las imágenes nacidas en la ya citada pintura de batallas. Si bien su materialidad no previó su difusión masiva, sus creadores hoy son reconocidos como cronistas de su época, y su obra rápidamente vinculable al trabajo de Alonso para *La Guerra al Malón*. Entrevistado por Ángel Berlanga sobre estas filiaciones, el artista comentó algo que termina de situar esta última comparación:

Yo los siento otra cosa. Cándido López es un gran pintor, pero es como un cronista, más bien. Su participación, su protagonismo, es mínimo.

Berlanga: Es curioso: también se puede pensar en usted como un cronista. Pasa que hay cronistas y cronistas: su ojo es distinto. Pero hay en el cronista una carga de subjetividad.

Alonso: Sin duda. Quizás a Cándido López lo veo ajeno a la modalidad pictórica de la época, que tiene como un encantamiento. Como cierto pudor a la violencia. Y la búsqueda de cierta composición armónica también.⁵⁷⁸

De todo lo anterior se desprende que el oficio de Manuel Prado como cronista no se distancia sustancialmente de cierto sector de sus contemporáneos ilustradores, ya sea en

⁵⁷⁵ W. M. Ivins Jr. *Imagen Impresa y Conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 215.

⁵⁷⁶ A modo de ejemplo, remito una vez más al libro: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Compiladoras). *Impresiones porteñas...*, op. cit.; puntualmente a lo expuesto en la "Primera parte: imagen y apariencia: el cuerpo como representación social, política e intelectual".

⁵⁷⁷ Sobre *Caras y Caretas*, caben citarse los estudios: Sandra M. Szir, "Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*", en: *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música* organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2004, CD ROM.; y "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)", en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, op. cit. También Eduardo Romano. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.

⁵⁷⁸ Carlos Alonso entrevistado por: Ángel Berlanga, "Pinta tu aldea", Buenos Aires, *Radar...*, op. cit.

su función específicamente histórica (la necesidad de dar cuenta de determinados acontecimientos) como en su faceta estética (expresar su punto de vista, su percepción particular de los hechos, realizando a la vez un texto que con pretensiones literarias).

Pero analicemos el caso de Carlos Alonso. La dimensión comunicativa de su obra y la del soldado comparte su misión con otros factores: el texto escrito, el editor, los lectores, etc. El dibujante se perfila como un artista perteneciente al fragmento de nuestra historia aparentemente concluso hacia mediados del siglo XX, donde fueron comunes los enfrentamientos individuales con el mundo más que los actuales vínculos mediados por sofisticadas tecnologías mediáticas.

A su vez, desde una perspectiva histórica, podemos pensar en que el grupo de intelectuales pertenecientes al comité editorial de Eudeba⁵⁷⁹ y el mismo Alonso también coincidieron a la distancia y a su manera, sobre una serie de ideales de ciudadanía modernos enarbolados por sus colegas de la generación de Manuel Prado, un gesto más que resulta significativo en su proyecto compartido. Ya hemos ampliado los conceptos de Silvia Dolinko, quien afirma que en nuestro país -como en tantos otros en tiempos de la naciente modernidad- la difusión de imágenes y discursos políticos y culturales, y paralelamente las manifestaciones de crítica a dichos proyectos, tuvo una fuerte presencia en el material impreso, por ser este considerado un medio apropiado desde el punto de vista didáctico, estético y de difusión en general. A comienzos del siglo XX este tipo de material sirvió “como forma de ampliación del conocimiento artístico y de “elevación espiritual”,⁵⁸⁰ y también para portar “discursos artísticos de cuestionamiento y oposición.”⁵⁸¹

Por su parte, hacia 1995 García Canclini realizó el siguiente comentario, útil para poder dimensionar la situación de los actores implicados en la edición que nos ocupa, quienes parecieran haber vislumbrado desde aquel clima desarrollista el devenir de los consumos culturales:

El proyecto iluminista de generalizar estos derechos llevó a buscar, a lo largo de los siglos XIX y XX, que la modernidad fuera el lugar de todos. Al imponerse la concepción neoliberal de la globalización, según la cual los derechos son desiguales, las novedades modernas aparecen para la mayoría sólo como objetos de consumo, y para muchos apenas como espectáculo. El derecho de ser ciudadano, o sea, de decidir cómo se producen, se distribuyen y de usan estos bienes, queda restringido otra vez a las élites.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Como se anunció, Boris Spivacow pidió asesoramiento a intelectuales de la propia universidad, y también de otras casas de estudio, a saber: Rodolfo Mondolfo o Lore Terracini de Tucumán; y Clemente Hernaldo Balmori, Delia Etcheverry o Fernanda Monasterio, de La Plata.

⁵⁸⁰ Silvia Dolinko. *Arte Para Todos...*, op. cit., p. 19.

⁵⁸¹ *Ibíd.*, p. 19.

⁵⁸² Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit., p. 26.

Estas palabras permiten reafirmar la complejidad de la emergencia de *La Guerra al Malón* hacia 1965, y la vigencia de su análisis en los ámbitos del debate histórico, artístico y político contemporáneo.

Podemos dimensionar al género de la ilustración como una práctica que, como tal, constituye un conjunto ideas y representaciones para nada ajenas a las elecciones de Alonso y Eudeba.

De aquí que la confluencia en *La Guerra al Malón* pueda leerse de modo similar al vínculo entre Michel Foucault y la Ilustración europea. Al respecto Roger Chartier afirmó:

Reconocer la contradicción entre la filosofía emancipadora de la Ilustración y los dispositivos que, apoyándose en ella, multiplican las constricciones y los controles, no es denunciar la ideología racionalista como siendo matriz de las prácticas represivas características de las sociedades contemporáneas (...) La Revolución Francesa -pues a su alrededor se han centrado hasta entonces todos los análisis arqueológicos- no desempeña el papel de un acontecimiento exterior a los discursos, cuyo efecto de división habría que volver a encontrar en todos los discursos, a fin de pensar adecuadamente; ella funciona como un conjunto complejo, articulado, descriptible, de transformaciones que dejaron intactos cierto número de positividades, que fijaron para un cierto número de otras reglas que aún son las nuestras, que establecieron igualmente positividades que acaban de deshacerse o se deshacen todavía ante nuestros ojos.⁵⁸³

La crónica de Prado describe -y asimismo es- una serie de positividades como las enunciadas arriba. La opción por la edición de gran tirada y el trabajo junto a la Universidad de Buenos Aires, constituyen decisiones dentro del proyecto creador de Carlos Alonso -y también el editorial de Eudeba- que en su contexto de emergencia, constituyen una posibilidad concreta de denunciar las contradicciones entre ciertas filosofías emancipadoras y determinados dispositivos que, apoyándose en ellas, multiplican las constricciones y los controles de las prácticas características de las sociedades contemporáneas.

Podríamos sostener que lo anterior es obvio pero si no lo consideramos, nos encontramos con una emboscada: Carlos Alonso es un artista argentino contemporáneo, cuya obra puede ser comprendida desde el presente con las herramientas teóricas generadas de un tiempo a esta parte. Alonso apela a valoraciones, efectuando juicios políticos y estéticos que están en mayor consonancia con las artes y el pensamiento crítico modernos que con una forma posmoderna de ver el mundo.

Carlos Alonso admira el arte europeo, se forma con él, lo cita constantemente. Sin embargo, esto no le impidió sostener una actitud activa en sus apropiaciones. Demostró, en primer término, que no todo lenguaje internacional es imperialista. También logró revisar las formas institucionalizadas por las artes Bellas y, tras aprenderlas, se dedicó a revisar qué conjunto de valoraciones estas transmiten, de quiénes son las voces que representan, para

⁵⁸³ Roger Chartier, "La quimera del origen...", en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, op. cit., pp. 32-34.

qué sectores de la sociedad fueron hechas, en qué espacios y tiempos resultaron poderosas. Desde ahí el artista trabajará, teniendo como valuarte un posicionamiento activo. El caso de su oficio como ilustrador es puntual en esta línea de pensamiento.

Dibujante y pintor, practica dos géneros deudores de los valores de la modernidad. Desde allí emite sus juicios. Y el ejercicio como ilustrador complementa esta estrategia al colocarla en “su mundaneidad”,⁵⁸⁴ advirtiendo la historia no como una instancia extrahumana, sino como un dínamo que potencia en el presente el valor de ciertas miradas en detrimento de otras.

Mencionamos su recurrente y profundo diálogo con el realismo europeo. Los enfrentamientos de Alonso con lo que desde el presente podrían señalarse como las contradicciones de dicho modo de pintar y comprender el arte, permiten al artista recuperarlo, hablar con él y sobre él. Por eso la historia -y entre sus testimonios la crónica de Manuel Prado-. Y de ahí la comprensión de la mimesis como un producto más de la humanidad, plausible de ser reformulado. Y desde el mismo lugar, su autodefinición como ciudadano responsable que se propone revisar, como tantos otros, elementos puntuales la tradición cultural de occidente -por ejemplo, el sitio previsto para las imágenes y los libros-, yendo mas allá de la fuerza de los hechos.

Es imposible concebir su obra alejada del pensamiento crítico, incluidos sus juicios sobre el arte y la historia. Sus imágenes no obedecen debidamente, sino más bien, se presentan revolucionariamente (interesante es a esta altura recordar la naturalización que el discurso historiográfico-artístico ha tenido respecto de la noción de artista revolucionario).

Carlos Alonso elige concienzudamente ocupar un espacio que la civilización occidental asignó, quizás incuestionable y redundantemente, a la creación estética. No comprende su actividad como mero conjunto de racionalizaciones de lo real: su taller le permite tomar distancia de lo cotidiano (o vincularse con ello de otra manera). Sin embargo, no dejará de asumirse, como sujeto responsable de sus actos, a plena conciencia de que es la ciudad la que forma al individuo.⁵⁸⁵

Simbólico resulta el hecho de que la militancia partidaria haya sido para él una instancia pasajera. En ella el sometimiento a otra especificidad histórica, tan espinosa como la del Arte con mayúsculas, resultaba un nuevo peligro inminente.

Ya hemos comentado cómo la posibilidad de tejer relaciones entre arte, política y ciudadanía en el campo artístico local no resulta una novedad. Las vanguardias históricas tuvieron mucho que ver al respecto. Al referirse a la actividad artística argentina en los años

⁵⁸⁴ “He encontrado útil a la hora de pensar estos problemas la noción de “mundaneidad”, por los dos sentidos que contiene; uno es una idea de estar en el mundo secular, como opuesto a estar “en otro mundo”; el segundo, es el de sugerencia, reforzada por la palabra francesa *mondanité*, es decir, mundaneidad como cualidad del ejercicio de un *savoir faire*, formas mundanas y afición a la calle.” Edward W. Said, “Representar al colonizado”, en: *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Nueva Sociedad, Venezuela, 1996, p. 36.

⁵⁸⁵ Esta idea de ciudadanía puede ampliarse con dos lecturas: Zygmunt Baumann. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005 (1° ed. 1995); y Cornelius Castoriadis. *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Terramar, 2008 (1ª ed. 1990).

posteriores al surgimiento del proyecto de ilustración que nos ocupa, Andrea Giunta comenta “1968 permite visualizar con claridad un proceso de corrimiento del compromiso del artista con el arte al compromiso del artista con la política.”⁵⁸⁶ Estas palabras trazan un claro perfil respecto a la evolución del debate general presente en los ámbitos intelectuales a partir de la fecha indicada, a la vez que revela una escisión entre las prácticas consideradas por entonces artísticas y políticas, ausente en el discurso de los agentes de la cultura hacia 1965.

Alonso no se mantuvo ajeno a dicho suceso diseñando estrategias puntuales lo suficientemente elocuentes como para dar su punto de vista y proponer algún tipo de cambios sobre la realidad existente. En este sentido logrará dirigir su apuesta a circuitos no tan frecuentados por la mayoría de sus colegas planteándose el desafío de generar un arte que dialogue y contribuya con la política. Como gestor de cultura, reconoce en el campo del arte un escenario en el que se manifiesta la complicidad generada por sus antagonistas como participantes de un juego que buscan reproducir. La principal decisión táctica del ilustrador es evidente: optar, reconociéndose como miembro activo de la comunidad artística local, por la producción de imágenes que cuestionen la reproducción de los mecanismos tradicionales del medio, abriéndolo más allá de sí mismo, rompiendo los circuitos horadados por las vías institucionales tradicionales.

En el trabajo para *La Guerra al Malón*, Alonso dialoga con un texto que narra cierto aspecto de la progresiva institucionalización del Estado Argentino desplazándose del sitio tradicional que su campo de mayor pertenencia le asigna. De aquí que el calificativo de nómada puede también sostenerse para definir determinadas estrategias del artista que se desplazan constantemente de una institución a otra.

Arte y eficacia

Que la revolución pueda caracterizarse ante todo como “un fenómeno político, una profunda transformación del discurso político que entrañaba poderosas nuevas formas de simbolización política, elaboradas en la experiencia de modos radicalmente nuevos de acción política, sin precedentes y no anticipados”, no implica que la historia del acontecimiento se escriba en la lengua que es suya.

Roger Chartier⁵⁸⁷

Carlos Alonso no apela a lecturas poco reflexivas, supera la instancia de quedarse en la mera ilustración de determinados discursos. Apunta Nelly Richard:

A diferencia del arte militante que pretende “ilustrar” su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación

⁵⁸⁶ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 23.

⁵⁸⁷ Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación...”, en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, op. cit., p. 36.

social, el arte de vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la trasgresión estética como detonante anti institucional.⁵⁸⁸

Estas palabras sumadas a lo expuesto líneas arriba, permiten afirmar dos cosas: por un lado que Carlos Alonso como ilustrador manifestará su compromiso con la realidad de su tiempo desde un lugar que excede la comprensión ligera del mismísimo término ilustrar; y por otro lado que, al vincularse con un espacio de dinamización y democratización social como el de la prensa y los libros, realizó una acción en pro de cierta transformación, desde una institución estatal como Eudeba, gesto que lo alejó del discurso clásico de las vanguardias. Son estos aspectos los que permiten dimensionar su obra, y de modo especial su producción como ilustrador, como arte político.

Ana Longoni, parafraseando a Brian Holmes, afirmó: “La relación con la política es un argumento que legitima la misma existencia del arte público.”⁵⁸⁹Esta es también una inquietud de Alonso firmemente planteada en su trabajo como ilustrador.

Líneas arriba, planteábamos que la relación entre centro y periferia en el arte implica “poner el nexo entre fenómenos artísticos y fenómenos extrartísticos sustrayéndose al falso dilema entre la creatividad en sentido idealista (el espíritu que sopla donde quiere) y el sociologismo sumario.”⁵⁹⁰En el proyecto para *La Guerra al Malón* vemos otra manera de poner en juego estos conceptos: la creatividad, como valor privilegiado tradicionalmente al campo del arte, se encuentra con el discurso político, reafirmando la posibilidad de convivencia de sendas actividades.

Situación que también hace posible pensar otra operación: trasladar el asunto de la eficacia (vinculado tradicionalmente a los ámbitos de la política y los medios) al problema del arte.⁵⁹¹La eficacia resulta ser un valor en el discurso de los artistas vinculados a la izquierda que se impuso hacia finales de la década de 1960 como “antídoto que esgrimen ante la ausencia de función a la que está condenado el arte en la sociedad burguesa.”⁵⁹²No puede someterse a esta visión la obra alonsiana por varias razones, aunque sí vale encontrar en ella la preocupación por el rol social de sus imágenes y su persona en diversos testimonios, al que el caso del presente acontecimiento artístico y editorial no escapa.

Adrián Gorelik nos lo confirma sosteniendo que: “El arte político trabajó siempre sobre los límites de la libertad de expresión para movilizar otras visiones críticas, utópicas o proféticas.”⁵⁹³Sus palabras remiten inmediatamente a la posibilidad de dimensionar al arte

⁵⁸⁸ Nelly Richard, “Arte y política; lo político en el arte”, en: AA. VV. *Arte y política... op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁹ Ana Longoni, “Vanguardia y Revolución...”, en: AA. VV. *Arte y política... op. cit.*, p. 138.

⁵⁹⁰ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg. “Centro e periferia”, *op. cit.*, citados por: Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...*, *op. cit.*

⁵⁹¹ No en vano, años después a la publicación de *La Guerra al Malón* Ricardo Carreira consideró legítimo sostener que: “el compromiso del artista no debe medirse en términos de “exigencia moral”, sino por los grados de efectividad de este arte, para lo que no debe dejarse de lado “la búsqueda llamada formal.” Citado en: Ana Longoni, “Vanguardia y Revolución...”, en: AA. VV. *Arte y política... op. cit.*, p. 133.

⁵⁹² *Ibíd.*, p. 134.

⁵⁹³ Adrián Gorelik, “Preguntas sobre la eficacia...”, Buenos Aires, *Punto de vista...*, *op. cit.*

como elemento de concientización, posicionamientos y declaraciones públicas. Realidad que -como se viene argumentando- impuso en este terreno la noción de eficacia ligada directamente al tema de los medios masivos de comunicación y la publicidad, sobre todo a partir de la segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es evidente cómo la producción gráfica de Carlos Alonso va más allá de esta realidad sin desconocerla, demostrando con creces que es en el juego de la propia experimentación artística el lugar desde donde se puede hablar de eficacia, incluyendo en ella la dimensión política, comprendida como el conjunto de cada una de las decisiones tomadas desde dentro del campo de máxima pertenencia.

En relación a la década de 1960, Rodrigo Alonso comentó “Resulta llamativa la insistencia del arte argentino de entonces en construir su identidad en torno a la noción de “vanguardia”, en un contexto internacional en el que definir lo experimental o novedoso en esos términos resultaba fuera de época.”⁵⁹⁴ Quizás la actitud del ilustrador de *La Guerra al Malón* estuviera en clara consonancia con lo que sucedía en el mundo pasada la mitad del siglo XX, incluso de un modo más directo que lo que el juicio de su tiempo consideró desde una mirada extranjerizante y monolítica del término vanguardia. Como respuesta a esta realidad, poco tiempo después a la publicación que nos ocupa,

Una frase sintética y contundente, quizás, captura el lugar que la ilustración tiene en la producción de Alonso: “basta al cuadro mercancía” sentencia en una nota en 1969 (Alonso, Carlos 1969 “Basta del cuadro mercancía”, en *Persona*, Buenos Aires. Archivo Alonso). Contempla la ilustración, la imagen reproducible, como una alternativa de cambio, tratando de capitalizar aspectos positivos de lo que Adorno llamó las “industrias culturales.”⁵⁹⁵

En sus palabras:

A uno podrá gustarle más un cuadro que otro, pero un autor es eso, no es un profesional que hace sólo cuadros “buenos”, “logrados”, “de museo”. La del pintor es toda una vida de batallas: muchas se pierden, algunas se ganan, muchas se empatan (...) En algún momento tenía la idea inocente de que la pintura podía devolver golpe por golpe: una especie de infantilismo. Lo que sí podía hacer era sumar a la lucha por los derechos humanos. La pintura podía ser parte de la memoria desde un lugar distinto al del periodismo, de la historia o de la literatura: el de la imagen.⁵⁹⁶

Las propuestas visuales de Alonso bucean más allá del objetivo moderno de la novedad. Y si el conjunto de originales motivo de estas líneas hoy conforma la colección de un museo, lo hace con una contundente densidad en la que “la emoción y el conocimiento

⁵⁹⁴ Citado por Longoni en: AA. VV. *Vanguardias Argentinas...*, op. cit.

⁵⁹⁵ Diana B. Wechsler, “La ilustración - Los libros”, en: Roxana Olivieri y Diana B. Wechsler (coordinadoras). *Carlos Alonso y el arte contemporáneo...*, op. cit.

⁵⁹⁶ Carlos Alonso entrevistado por Ángel Berlanga, “Pinta tu aldea”, Buenos Aires, *Radar...*, op. cit.

parecen incluso más intensos porque el tiempo ha comprimido en la obra sus diversas capas de sentido.⁵⁹⁷ Estas ilustraciones se instalan en un edificio al mismo tiempo que transitan en los libros.⁵⁹⁸ Alonso y Eudeba trabajando con ellas buscaron remover los paradigmas institucionales y disciplinares propios y ajenos, asunto puntual desde donde intentaron trascender.

Sin embargo el conflicto entre el oficio y la eficacia de su trabajo continuará latente en la figura del artista, quien afirmó:

Macció tiene una vitalidad que es superior a lo crítico, al juicio de la historia, al propio juicio, al de la sociedad. Se trata de hechos contundentes que reflejan la experiencia de un pintor frente a la tela. Yo no he logrado ese ideal, no he sido un pintor puro, he estado mucho más contaminado. Para mí el ciudadano era más importante que el pintor.⁵⁹⁹

Quizás sea justamente por esto que la definición de Carlos Alonso como ilustrador colabore en nuestro caso complejizando y enriqueciendo la construcción de su perfil, vinculándolo a su rol en la comunidad, a la adhesión a determinados proyectos, a una tradición, y a los conceptos que sobre él mismo edifica.

⁵⁹⁷ Adrián Gorelik, "Preguntas sobre la eficacia...", Buenos Aires, Punto de vista..., *op. cit.*

⁵⁹⁸ Significativo resulta recordar que al lado del edificio del *Museo de Bellas Artes de General Villegas*, se sitúa la Biblioteca Pública del Municipio.

⁵⁹⁹ Carlos Alonso entrevistado por Ángel Berlanga, "Pinta tu aldea", Buenos Aires, *Radar...*, *op. cit.*

Conclusiones

“lo político en el arte (...) nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada.”

Nelly Richard⁶⁰⁰

La obra de Carlos Alonso permitió una vez más establecer claras relaciones con sus dimensiones pragmática, ética y política. La contundencia plástica y conceptual del proyecto de *La Guerra al Malón* fue en esta ocasión la referencia que confirmó la hipótesis anterior. Pero la valoración de este testimonio generó nuevas conjeturas vinculadas al cuestionamiento de la dimensión histórica y social de determinadas prácticas propias de la industria editorial, la política y el campo del arte.

La insistencia sobre la forma en que Carlos Alonso actúa dentro y fuera de su taller en relación a la oferta editorial que recibe, buscó contribuir al terreno de las actuales preguntas que artistas e intelectuales se hacen en torno al posible desarrollo de investigaciones sobre arte, que efectúen conexiones concretas con otras indagaciones con el arte mismo, dentro de los talleres. En síntesis: se trató de realizar un aporte a los desarrollos teóricos desde un ángulo que se acerque cada vez con mayor agudeza a las prácticas artísticas; y a la vez se intentó generar un contacto más fluido entre las experiencias originadas en el taller y la casi siempre posterior confección de un discurso en torno a éstas.

Por ello la presencia de un nombre y un apellido como constante en esta prosa, no aspiró en modo alguno a reivindicar el tradicional alejamiento entre artistas e investigadores, que suele rodear sus perfiles con cierta aura inexplicable impidiendo muchas veces el diálogo, e incluso el desarrollo de prácticas innovadoras dentro de sus *hábitus*.

Aunque suene un tanto paradójico, este texto pretende funcionar como un caso de estudio donde la *función autor* resulte en cierta medida desplazada. Roger Chartier explica cómo M. Foucault despojó la supuesta universalidad de ciertas formas de operar de la historia, restituyéndoles su variabilidad:

precisando las condiciones históricas específicas (jurídicas y políticas) que hacen que el nombre propio emerja como categoría fundamental de clasificación de las obras -lo que llama “función-autor”-, invita a interrogarse acerca de las razones y los efectos de tal operación: garantizar la unidad de una obra remitiéndola a un único foco de expresión; resolver las posibles contradicciones entre los textos de un mismo “autor”, explicados por los desarrollos de una trayectoria

⁶⁰⁰ Nelly Richard, “Arte y política; lo político en el arte”, en: AA. VV. *Arte y política...*, op. cit., p. 32.

biográfica; establecer gracias a la mediación del individuo inscrito en su época, una relación entre la obra y el mundo social.⁶⁰¹

Palabras como éstas resultan decisivas para reforzar el sentido de la mirada hacia el acontecimiento que nos ocupa: procuran ser útiles al momento de pensar desde dónde nos disponemos a investigar, pintar, leer; vale decir, desde qué nociones acerca de nuestro lugar social ejercemos nuestras prácticas y juicios sobre ellas.

Una condición de algún modo señalada por el mismo Carlos Alonso. Su proyecto creador, así como la reflexión sobre el oficio que realiza, funcionan como formas concretas de cuestionamiento de los lugares sociales otorgados (y auto impuestos en cierta manera). Este material fue aquí explorado no sólo para poder describir el fenómeno de publicación de referencia, sino también con una finalidad más bien epistemológica que intenta trasladarse a nuevos contextos. Al respecto Chartier comenta:

pienso que -al menos a partir de cierta época- el individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte ronda la obra posible, retoma por su propia cuenta la función de autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que traza, incluso a título de borrador provisorio, como esbozo de la obra, y lo que deja caer como comentarios cotidianos, todo ese juego de diferencias está prescrito por la función de autor, tal como la recibe de su época o tal como a su vez la modifica. Aunque pueda transformar la imagen tradicional que se tiene del autor es, sin embargo, a partir de una nueva posición del autor que limitará, en todo lo que habrá podido decir, en todo lo que dice todos los días, en todo instante, el perfil tembloroso de su obra.⁶⁰²

Desde nuestro presente, el abordaje del fenómeno editorial de *La Guerra al Malón* acontecido en la década del 60 del siglo pasado permite reflexionar sobre las políticas culturales vernáculas.

Hemos citado a Laura Malosetti Costa señalando la pregnancia de una serie de obras realizadas en tiempos del Centenario de la República que funcionan como ejemplos para comprender los intereses, problemas y expectativas de los hombres y mujeres de 1910, entre los que se encontraba Manuel Prado. Dichos planteos plásticos muestran imágenes del paisaje local autóctono al que incorporan en cuantiosas ocasiones los tipos humanos. Y como es de suponer, estas perspectivas no fueron siempre convergentes.

No hace mucho (en 2007) Malosetti retomó su reflexión curando la muestra *Pampa, ciudad y Suburbio*,⁶⁰³ donde planteó un diálogo entre obras contemporáneas y otras de épocas lejanas evocando visiones -a veces contrapuestas y otras no tanto- respecto a la dicotomía campo-ciudad. Una propuesta por demás apropiada teniendo en cuenta su emergencia de cara al Bicentenario, y su capacidad sugestiva de cuestionamientos y

⁶⁰¹ Roger Chartier, "La quimera del origen...", en: Roger Chartier. *Escribir las prácticas...*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰² *Ibíd.*, p. 17.

⁶⁰³ *Pampa ciudad y suburbio* se montó en el Espacio de Arte Imago de la Fundación OSDE, desde el 12 de abril al 1 de junio de 2007.

reformulaciones. A la luz de lo antes apuntado, si pensamos que tan solo cinco después del festejo de Sesquicentenario Alonso realizó la serie que nos ocupa, podría sostenerse también al conjunto de sus ilustraciones para *La Guerra al Malón* como un aporte a la construcción del relato del arte argentino. Ya hemos comentado como el artista mira hacia atrás al revisar las obras de los maestros arriba citados, proponiendo una mirada personal - para nada idílica- que en su contexto de emergencia convivió con otras tantas no precisamente equivalentes.

Todo esto nos conduce a una última reflexión respecto al trabajo historiográfico: se trata de la vigencia de aquel entrañable concepto de *persistencia* acuñado por Aby Warburg, al sostener que ciertas configuraciones se incorporan en la herencia cultural a través del tiempo tornándose especialmente poderosas. Noción sobre la que Roger Chartier insiste, considerando vehementemente este particular poder de las imágenes que resulta solo perceptible en los contextos de uso.

En consonancia con lo afirmado hemos comprobado cómo, más allá de los juegos retóricos, la violencia, la corporalidad, el paisaje, resuenan en cada imagen para *La Guerra al Malón*.⁶⁰⁴ El malón vuelve, emerge, insiste, a través del pincel de Alonso embebido en la historia, y también en su gesto abreviar en la literatura para construir su discurso plástico.

También argüimos cómo el relato del Comandante Prado no es una elección arbitraria por parte de Eudeba, ni tampoco una aceptación aleatoria por parte de Alonso, cuyas decisiones dentro y fuera del taller funcionan a la manera de una serie de gestos persistentes que le servirán sin tribulaciones, para ir delineando su proyecto creador. Asuntos todos que sitúan a los investigadores ante la constantemente renovada pregunta: “¿No es el anacronismo la única forma posible de dar cuenta, en el saber histórico, de las anacronías de la historia real?”⁶⁰⁵

La obra gráfica de Alonso realizada en la primera mitad de la década del 60 no respondía a lo considerado vanguardista al momento de su ejecución. En el presente trabajo esto implicó revisar el sitio ocupado por el artista en aquellos años, buscando contribuir a la construcción de una lectura de la historia visual en Argentina que, sin dejar de contemplar las miradas exógenas, analice los fenómenos desde una perspectiva más compleja que considere desde otra dimensión las prácticas artísticas del período. En este sentido, resultan pertinentes las palabras de Didi Huberman:

la auténtica tarea de una historia del arte -comprender las imágenes del arte- consiste en entender la eficacia de esas imágenes como sobredeterminada, extendida, múltiple, invasora (...) se podría decir que las imágenes no nos apasionarían como ellas lo hacen si sólo fueran

⁶⁰⁴ Apropriadadas resultan las palabras de Lisa Robert: “Argentina continúa siendo un país inestable, construido con los vestigios de una historia violenta y con una modernidad incompleta. La memoria requiere la presencia del paisaje original. Fuera del paisaje deja de ser activa”. Lisa Robert, “Un retrato de resistencia. Pablo Suárez”, en: *Arte de Argentina 1920-1994...op. cit.*, p. 106.

⁶⁰⁵ Didi- Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 36.

eficaces en el frente estrecho de su especificidad histórica o estilística.⁶⁰⁶

La dimensión del proyecto editorial, presentificada a través del ejemplar que hoy tenemos entre las manos, invita a reflexionar críticamente sobre los discursos identitarios vernáculos. La inteligencia que funcionó en torno a él, forma parte de un proyecto donde los campos del diseño y el arte se cruzan en una apuesta que también propone revisar la identidad que sendas disciplinas fueron construyendo en el ámbito local. Sostiene Gui Bonsiepe: “La nostalgia no es un instrumento eficiente para prepararse para el futuro. Esta frase no debe ser entendida como un rechazo a la historia. Al contrario, a partir de una mayor familiarización con la historia de la civilización latinoamericana y prehispánica, se puede comprender el presente para mirar el futuro.”⁶⁰⁷

Las imágenes de Alonso se abren al vital juego de la contradicción, ubicando al espectador en un lugar activo, ya que le proponen recrear/se en las formas pintadas y dibujadas, y en los posibles vínculos con el relato escrito.

En paralelo, y explicando en parte porqué Eudeba convoca a este artista en particular, resuenan una vez más las palabras de Bonsiepe: “La identidad no es una esencia escondida en las profundidades del pasado. No es un grafismo que se pueda aplicar a un producto o afiche. Yo tendría cautela con la búsqueda de supuestas raíces con mira hacia atrás, cuando el proyecto es algo orientado al futuro.”⁶⁰⁸

El formato de la edición y la política de distribución también remiten a una posición alternativa respecto al lugar social del diseño y la comunicación en las por entonces florecientes industrias culturales. Siguiendo la voz de Vilém Flusser: “Un zapatero no hace únicamente zapatos a partir del cuero, sino que, en ese mismo proceso, también hace, de sí mismo, un zapatero”,⁶⁰⁹ se puede sostener una vez más que con la edición de *La Guerra al Malón*, Eudeba y Alonso realizan una apuesta configuradora de sus identidades. A plena conciencia de que, mediante la salida a la venta del ejemplar, se promueve cierto consumo como una apuesta para que los lectores elijan también su manera de diseñarse (identificarse).

Justamente por esto cabe a esta altura preguntarse desde un nuevo ángulo por el sentido de la presente investigación en el clima cultural del que formamos parte. Observamos en diversos ámbitos la manera en que el actual desconcierto a nivel institucional y mediático incorpora como habituales ciertos gestos que a fines de los 60 resultaban incómodos para determinados sectores y llamativos para otros, a lo que no podemos dejar de sumar un panorama local de condiciones sociales y políticas también un

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁰⁷ Gui Bonsiepe, “Perspectivas del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina”, en: *Las 7 Columnas del Diseño*, *op. cit.*, pp.12-13.

⁶⁰⁸ Gui Bonsiepe entrevistado por: Luján Cambariere, “Una charla de diseño”, Buenos Aires, *Página / 12...*, *op. cit.*

⁶⁰⁹ Vilém Flusser. *Filosofía del diseño*, *op. cit.*, p. 53.

tanto diferente al de promediado el siglo pasado. Resultan certeras las palabras de Adrián Gorelik:

En la segunda mitad de los noventa se acentuó el interés del campo académico por el movimiento artístico de los años sesenta, ese núcleo mítico de las vanguardias argentinas con el que cualquier reflexión sobre el arte y la política debe medirse (...) la crítica internacional renovó su interés por el arte político de las regiones periféricas (condenadas a pagar en la moneda del compromiso social y político su derecho a existir en el mundo globalizado).⁶¹⁰

De lo anterior resulta evidente una vez más que es el carácter comprometido con los ideales revolucionarios lo que pasa a darle a muchas de las obras de los sesenta que cautivan en nuestros días el toque de exotismo necesario y pertinente para la trascendencia en el mercado externo. De aquí que “algunos gestos artísticos de gran intensidad política (...) se vuelven insignificantes en las nuevas circunstancias.”⁶¹¹

Ha pasado algún tiempo desde que se emitieron los juicios anteriores. A nivel institucional, las vísperas del Bicentenario de la Nación van poco a poco imponiendo cierto clima reflexivo que no duda en mirar al pasado, o desbocarse hacia el futuro sin meditar sobre el carácter político de sus gestos. Es por todo lo anterior que la figura de Carlos Alonso como plástico argentino resulta de interés, pues impone la necesidad de revisar hasta qué punto este artista respondía al clima de su tiempo sin adherir irreflexivamente al dictado de las formas vanguardistas e internacionales. Él mismo declaró: “la propia historia del arte enseña cómo son los amores y los odios, los favoritismos y los rechazos. Son tantos los pintores fustigados que tuvieron su reconocimiento que uno ya tiene eso asimilado.”⁶¹²

El fenómeno editorial de *La Guerra al Malón* es producto de un proyecto colectivo que no posee nada de pasatista, dirigido a un sector amplio de la ciudadanía. Situación que propone una mirada crítica a las actuales lecturas y acontecimientos vinculados al rol de la industria editorial, los medios de comunicación, los artistas y públicos.

Marshall Mc Luhan sostuvo tiempo atrás que “el medio es el mensaje.”⁶¹³ Más allá de los matices de sentido que su afirmación omite y de las obligadas relecturas posteriores, lo cierto es que a mediados del siglo pasado, se impuso fuertemente la idea de que optar por determinado medio de expresión significa dar cuenta de una importante parte del contenido del mensaje. Los medios de comunicación brindaron desde entonces a muchos artistas un arsenal de posibilidades retóricas, técnicas, conceptuales, etc., cuyo uso resulta ser aun hoy de lo más diverso.

⁶¹⁰ Adrián Gorelik, “Preguntas sobre la eficacia...”, Buenos Aires, *Punto de vista...*, op. cit.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² Carlos Alonso entrevistado por Ángel Berlanga, “Pinta tu aldea”, Buenos Aires, *Radar...*, op. cit.

⁶¹³ H. Marshall Mc Luhan. *La galaxia Gutemberg*, Buenos Aires, Planeta, 1985.

A mediados de la década del 60 y en pleno auge de tecnologización de la comunicación masiva, Alonso se posicionará claramente desde los hechos. La opción no será retorizar sobre los medios o utilizarlos como materia prima en sus obras. La vinculación con el material impreso -cuya tradición y valor simbólico fueron arriba comentados- proporciona al artista un repertorio suficiente como para permitirle con su práctica, realizar un intento por reconfigurar la noción de cultura popular vigente.

De aquí se desprende un nuevo interrogante ¿Qué sucede con los que accedemos hoy, como consumidores y ciudadanos, mediante un producto editorial a la obra de un artista como Carlos Alonso? Néstor García Canclini⁶¹⁴ cuenta que, en la primera mitad del siglo XX, la prensa y la radio se encargaban de promover y mediatizar la participación popular, los intercambios entre la sociedad civil y los poderes gubernamentales. En aquel entonces, los enfrentamientos en los espacios públicos entre los diversos sectores eran de carácter físico, y las negociaciones planteaban formas de interacción concreta. La edición de *La Guerra al Malón* de 1965 se da en tiempos de luchas sindicales y políticas con las cuales establece una evidente línea interpretativa, una elocuente metáfora reflexiva sobre los tópicos de violencia y las masas en nuestro país. Por entonces Eudeba pareció tentar con su gesto a la vigencia de este *modus operandi* entre medios y ciudadanos, reclamar ese sitio activo del espacio público.

Pasadas aquellas épocas, las reglas de juego cambiaron: los conflictos sociales y la gestión de sus transacciones se desplazaron a lugares herméticos, a fuerzas que los ciudadanos no pueden enfrentar. Los problemas son negociados entre las altas esferas, y comunicados a las mayorías por diarios y televisión, dejando un signo de preguntas para el lugar de los ciudadanos en el juego. Vivimos una etapa pospolítica en la que se hace como si hubiera lucha, no hay necesidad de negociar, todo se televisa, se fotografía, se filma y/o se cuelga al ciberespacio para ser consumido de esta manera.⁶¹⁵ Los conflictos pasan hoy no sólo por los grupos humanos. Entonces...si la acción de los diversos sectores se ve reducida a estas actitudes y a estos medios de comunicación e información, ¿qué rol juegan hoy las palabras escritas, las imágenes impresas? ¿A quiénes representan?

Alonso forma parte de una fracción del arte local que no se preocupó por sostener una postura mediática, aunque es evidente que a través de su carrera como ilustrador muchos conocemos su obra. Posiblemente su público se constituya por un sector de ciudadanos que parece tener en claro algo de lo que -como hemos comprobado- el mismo Alonso también ha sido consciente desde siempre. Repitámoslo: la disidencia presenta un doble carácter ya que, por un lado lo diferente puede vender, pero frente a ello está el mercado, el principal encargado en neutralizar gestos.

Y esto no es afirmado pensando que la imagen producida por Alonso careció en algún momento de una posición de clara disidencia con ciertos sectores del poder, sino porque se trata de un artista cuya búsqueda plástica no ha estado dirigida exclusivamente

⁶¹⁴ Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos...*, op. cit.

⁶¹⁵ Sobre este tema, cabe citar el texto de Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós 2003.

hacia la ruptura con lo instituido dentro del campo del arte, vale decir, no ha aparecido enfrentada a sus pautas, sino mas bien en diálogo con ellas.

Por ello la historia y el destino de este conjunto de imágenes de *La Guerra al Malón* proponen un debate sobre lugar del arte y sus gestores, y también sobre el rol de los libros en nuestros días. Hemos visto cómo las obras fueron desde el taller del artista a la calle conformando un producto editorial, y al museo de General Villegas, como parte de su patrimonio.

La célebre apuesta de la colección *Arte para Todos* resulta meritoria por el carácter innovador de la experiencia editorial dimensionada en términos de empresa cultural. Eudeba, como organismo surgido desde la universidad estatal, encarnó su proyecto bajo la idea de abrir las puertas de sus casas de estudios y ampliar los circuitos de conocimiento, asunto que en cierto modo logró efectivizarse durante sus primeros años de vida coincidentes con el período de proscripción del peronismo.

Tiempo después -en 2004- la Municipalidad de General Villegas publicó un catálogo también bajo la impronta estatal. Junto a esta acción, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, generó una exposición itinerante de los originales con la intención de difusión y puesta en valor de la obra y el museo que la alberga. Si se comparan estas acciones con el proyecto editorial que nos ocupa, podríamos sostener ciertas coincidencias políticas entre ambos, en el actual momento donde las proscripciones no provienen exclusivamente desde lineamientos del poder Estatal, sino más bien desde las normas regidas por el mercado. Las democracias parecen consolidarse en el mundo capitalista del siglo XXI. Sin embargo, esto no implica que el problema de la equidad esté resuelto en la Argentina. La circulación masiva de ciertos productos no garantiza la satisfacción de las necesidades de todos sino más bien, la creación de nuevas demandas. Además, esta desnacionalización de los bienes del Estado en general acarrea, entre otros males, la caída de los salarios y los puestos de trabajo.

Un panorama diferente al vivido por Eudeba y por su público consumidor años atrás, que hoy aparece fuertemente fragmentado por los efectos de la globalización y la aparición de nuevos soportes para el desarrollo del arte y la comunicación. Ediciones de bajo costo de producción se siguen efectuando, e incluso llegan a los quioscos, pero no como en 1965: existe, en palabras de Horacio Zabaljáuregui, “una lógica casi militar de ocupar espacios, sin importar demasiado con qué.”⁶¹⁶ Las grandes empresas difunden sus productos masivamente (e incluso hacen ediciones conjuntamente con los medios gráficos) previendo su directa venta en kioscos o en espacios hostiles a su presencia como estaciones de servicio o supermercados, y su posterior e inmediato redireccionamiento a los saldos de las librerías. A esto se le suman las grandes cadenas de librerías, con criterios de negocio no muy diferentes a los del shopping, entre los que se encuentra la pérdida de la tradicional

⁶¹⁶ Horacio Zabaljáuregui entrevistado por: Malena Botto, “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”, en: AA. VV. *Editores y políticas editoriales en Argentina...*, op. cit., p. 215.

figura del librero. A estos comentarios cabe sumar los de Leandro De Sagastizábal quien, desde una perspectiva histórica, agrega:

El Estado es el gran ausente (con casi la solitaria excepción de Eudeba), de la actividad editorial, originada y sostenida, en la abrumadora mayoría de los casos, por la iniciativa privada. Aquí se conjugan dos aspectos: la objetiva ausencia de un proyecto estatal con respecto a la producción de libros y las particulares características de los individuos que deciden dedicarse profesionalmente a editar.⁶¹⁷

Proponiendo el caso de la publicación de *La Guerra al Malón* en 1965 en términos de diseño efectuado en, desde y para la periferia respecto a los sitios ocupados por la cultura hegemónica, este trabajo busca contribuir al estudio de futuras respuestas al problema antes expuesto. De aquí que se planteen dos lecturas posibles portadoras ambas de densidad política: una de evidente vinculación geográfica; y la otra, dirigida a un debate conceptual.

La realización de un ejemplar de gran tirada con las características comentadas, pone sobre el tapete una apuesta concreta en el centro de las discusiones de su momento de emergencia generadas por el choque de las múltiples maneras de comprender al desarrollo y la cultura y, por ende, las distintas tácticas posibles para plasmarlas mediante gestiones y productos concretos. Argentina, situada en la periferia respecto a los países mas industrializados, experimentaba a mediados del siglo pasado un desarrollo económico, ante el cual ciertos sectores de la ciudadanía demandaban una réplica en otros campos, evidenciando el hecho de que “cuanto más progreso, tanto más objetual, objetiva y problemática se torna la cultura.”⁶¹⁸

Finalmente, cabe destacar que la Universidad de Buenos Aires, también se favoreció con la experiencia de apertura a través de su casa editora: el contacto con otras disciplinas vinculadas a las artes y la industria del libro le permitió revisar su relación con el conocimiento científico, en cuanto a las valoraciones y los mecanismos de legitimación de determinados saberes que se instauran con la práctica académica. Así, la validación de producciones culturales externas a las históricamente originadas en los claustros, revela una realidad compleja que demanda ser abordada no solamente desde los parámetros de la ciencia, y reclama el debate en torno al posicionamiento histórico de las lógicas puestas en juego en el ejercicio de la enseñanza, los perfiles profesionales, los aportes a la sociedad, las relaciones posibles con otras instituciones, etc.

Vimos nacer *La Guerra al Malón* de Eudeba como un proyecto estético y político, gestado para cumplir un evidente rol en la comunidad. A la distancia, intentamos con estas líneas contribuir a comprender su gesto.

⁶¹⁷ Leandro de Sagastizabal. *La edición de libros en la Argentina...*, op. cit., pp. 170-171.

⁶¹⁸ Gui Bonsiepe, “Industrialización sin proyecto-Lineamientos del diseño industrial en Latinoamérica”, en: Gui Bonsiepe. *Las 7 columnas...*, op. cit., p. 3.

Hasta aquí se advierte cómo a lo largo del presente desarrollo surgieron una serie de aperturas al asunto expresado al comienzo: *La Guerra al Malón* editada por Eudeba en 1965 e ilustrada por Carlos Alonso, es un acontecimiento que testimonia el rico encuentro entre ciertos actores de la industria editorial, el campo artístico y determinadas apuestas políticas de aquel momento. Tras unos cuantos años de aquella publicación, recordando el ímpetu por modificar sus sitios en la dinámica de la cultura, los testimonios de aquellas prácticas emergen como una interesante caldera de nuevos interrogantes sobre la realidad instituida.

Sin embargo, la inquietud más íntima que generó este trabajo se vincula con el deseo de aprender desde el interior del campo de pertenencia al menos algunos de los avatares del oficio, generando una reflexión al filo del arte y el pensamiento sobre éste. Por ello, a través de la descripción del caso elegido se trataron de captar ciertas representaciones sobre determinadas prácticas a fin de modificarlas, enriquecerlas, revisarlas.

El tema estudiado dejó profundas y numerosas huellas al respecto. El tópico del nomadismo tantas veces evocado hace pensar en la libertad de la búsqueda cotidiana de Carlos Alonso, la movilidad su punto de vista, la concienzuda persecución de horizontes diferentes. Pero también, ante la descripción del andar del ilustrador se vislumbran instantes de quietud. La imagen puede encontrarse en el mundo, pero hay un asombro que fue ya posible cuando se lo transitó, en una instancia previa a la concreción plástica. Entonces la liberación, también es una liberación de la voluntad: Alonso sabe que él y su obra se van haciendo con las prácticas. En el ejercicio de la ilustración, la decisión de vincularse con un texto y el universo sugerido en sus líneas, confirma esa mirada hacia afuera, que implica al mismo tiempo movimiento y detenimiento, libertad y límite. Se trata de

aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido, una historia relatada puede significar el mundo con tanta profundidad como un tratado de filosofía. Nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndose.⁶¹⁹

Tarea que Carlos Alonso realiza fundamentalmente ilustrando, dejándose llevar por la polvareda del malón, la violencia de la barbarie, el avance de la civilización, el andar de la caravana, las corridas de los milicos, la cadencia del relato, el apuro de los trotes, el paso del tiempo, el fluir del recuerdo;...y completa estaqueado en el horizonte, el sorbo de un cimarrón, la mirada del gauchaje, el impacto de la sangre, la frontera alambrada, el montaje de la historia.

⁶¹⁹ Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, op. cit. p. 20.

Epílogo

La pintura de Alonso nos intranquiliza. Ni sus colores ni su composición y mucho menos sus texturas o su temática sirven para darnos buena conciencia; al contrario, todos sus recursos sirven para que permanentemente ponga en cuestión a nuestra coherencia. Las bellas almas no son su especialidad. Es que ocurre algo muy simple y definitorio: Alonso es un pintor revolucionario”

David Viñas⁶²⁰

Toda fantasía formal, aunque nazca en una condición real fundante, materializa a su vez una aspiración de trascender las propias amarras y mordazas. O sea, también es cierto lo contrario a la determinación: la pulsión estética es, por definición, liberadora.

Este titubeo de la inteligencia ante las oscilaciones de su objeto tiene dos fuentes objetivas: la natural polisemia del hecho cultural y la insuperable incoherencia del espíritu humano (...) Se trata de mantener en el cerebro verdades opuestas e igualmente válidas hasta nuevo aviso y sin perder la razón. Pensar es un deporte de riesgo.

Norberto Chávez⁶²¹

He aquí al pintor en el pajonal.

El caballete acompaña su tozuda verticalidad.

Una pelea se desata en soledad: masas fantasmas atronan la mirada.

El blanco papel interroga al hombre.

El silencio se rompe en la canícula de la siesta tras tropas de tinta y carbón.

Los años se pliegan con el viento.

Nosotros los vemos ahí, dibujados.

.....

En el partido de Tandil, Provincia de Buenos Aires, nació la abajo firmante hace más de cuarto siglo. Un pueblo surgido como fortín de campaña en tiempos de soldadescas y malones, convertido luego -mediante la llegada del tren- en cantera proveedora de adoquines para la metropolitana Avenida de Mayo en época del Centenario de la Nación (tiempos de Manuel Prado).

Aún con el olor a bosta del último conflicto agrario en la nariz, hoy veo la calle. Las piedras prismáticas se entierran en el suelo describiendo una geometría infinita, previsible. Sin embargo, la mirada pega saltos, se desconcentra con algún yuyo en los intersticios, vuelve al punto de partida o se aleja para dirigirse hacia un próximo punto de descubrimiento. Una especie de movimiento generado por la contemplación del paisaje.

⁶²⁰ David Viñas, catálogo para muestra *Blanco y Negro*, op. cit.

⁶²¹ Norberto Chávez, “Gráfica e ideología política. Con la excusa de los logotipos zurdos”, en: Guido Indij. *Gráfica política de izquierdas...*, op. cit., pp. 64-65.

La memoria se activa, pregunta. El volumen aumenta. Gritos, muerte y desierto, pisadas mineras en la calle desierta. Barrenos. Muchos. Violencia. Polvareda. Las cicatrices del asfalto ganado a la piedra ganada al pajonal se tornan mas profundas, cambian de color.

Ahora abro *La Guerra al Malón*. Ausculto las percepciones de Prado junto a las ilustraciones de Alonso desde un recorrido oblicuo similar al pautado por los adoquines. Trazo itinerarios entre ambas obras, ubicada en las puertas del Bicentenario de la Nación y mucho más adentro del país, lejos del paisaje primero. Busco una trama de sentido dirigida una y otra vez, hacia las mismas imágenes poderosas.

.....

Pisando el cardal Alonso apoya el lápiz sobre el papel, desliza el pincel en los cartones. Parece replicar a su modo el gesto de sus antepasados, indios y cristianos: ellos pegaban con vehemencia la oreja a la tierra para percibir la vibración de la montonera que se avecinaba.

Late la historia.

.....

Uno es mirado por la obra, ese es *el momento* de la obra, la nada de la obra que me señala y marca como sujeto entero en una circunstancia.⁶²²Esa es *la circunstancia* desde la que se producen mis palabras.

Nieta de encuadernador, hija de profesora de filosofía, vivo en casi constante vínculo con libros. Si bien lectora, me dedico a las artes plásticas, lo cual tiende una cierta sospecha- aunque sea desde los márgenes del prejuicio- respecto a qué tipo de contactos (y contratos) tengo con los mencionados volúmenes.

Los libros visitados asiduamente eran los más coloridos y próximos en altura ya que, por una cuestión de peso -piénsese en la típica biblioteca de clase media-baja- *progre* armada con ladrillos y tablonos- permanecían en las líneas inferiores de los estantes. También las arquitecturas a lo Xul Solar, con ladrillos de tapa dura, fueron la delicia de las tardes lluviosas. Rampas y escaleras surgían ante los hijos de familia docente, no siempre y precisamente como medio de acceso al saber ilustrado.

⁶²² Aludo aquí a otro concepto de Didi-Huberman. Cito: “Hay por cierto una analogía - antropológica, pero también fenomenológica y metapsicológica- entre la descripción que hace Dante de un peregrino que, ante la Verónica de Roma, “no puede saciar su hambre” y la definición de Benjamin, en un contexto baudelairiano, del aura como “realidad de la cual ningún ojo se sacia”. En los dos casos, lo que es dado a ver *mira al espectador*. Benjamin llamaba a eso “el poder de levantar los ojos”. Esta relación de mirar implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable.” Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, pp. 336-337.

Las manos pegoteadas y la nariz impregnada de aromas a cola de pescado, otra vez remontan a la niña sobre un taburete que permite el acceso a la mesa de trabajo, al taller de encuadernación de su abuelo. Los deditos alucinados doblaron cuerina, cortaron cordones, tratando de confeccionar un libracó de los gordos, con letras doradas al lomo, como los que hacía el maestro de ceremonias. Escenas todas harían repetir a Walter Benjamin aquello de que “los mismos niños se construyen así su propio mundo de cosas, un mundo pequeño dentro del grande”, para luego explicar con ello el sentido de la *comprehensión*⁶²³ histórica.

Pasajes comunes a aquella tipología que por los años 80 del siglo pasado podríamos catalogar de incipiente consumidora de libros más bien caros (con o sin imágenes), productos culturales dirigidos a un circuito intelectual-artístico de clase media que hizo importantes esfuerzos para acceder a ellos; cuando no compró las ediciones de bolsillo.

Hoy joven treinañera, universitaria, docente, dibujante, conservo como otros argentinos la posibilidad del moderado acceso y el interés por idénticos productos. Tengo una biblioteca donde figuran a título de herencia familiar, ejemplares sobre arte de ediciones caras y también populares (las más). Entre ellas aparece *La Guerra al Malón* de Eudeba, que me sigue mirando.

⁶²³ Walter Benjamin. *Dirección única*, citado en: Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 142.

Fuentes y bibliografía

Archivos y Legajos Documentales

Diarios

Clarín (Buenos Aires)
El Eco de Azul (Azul. Provincia de Buenos Aires)
Hoy (Olavaria. Provincia de Buenos Aires)
La Nación (Buenos Aires)
Los Andes (Mendoza)
Página /12 (Buenos Aires)

Revistas

Arte, sociedad e ideología (Buenos Aires)
Contorno (Buenos Aires)
Historia (Buenos Aires)
Huellas (Mendoza)
Humor (Buenos Aires)
La Marea (Buenos Aires)
Lucha Armada en la Argentina (Buenos Aires)
Punto de Vista (Buenos Aires)
Ramona (Buenos Aires)
Revista Chilena de Antropología Visual (Santiago de Chile)
Revista Iberoamericana (Pittsburg)
Separata (Rosario)
Sudestada (Buenos Aires)
TipoGráfica (Buenos Aires)
TodaVía (Buenos Aires)
Todo es Historia (Buenos Aires)
Viva (Buenos Aires)

Catálogos

Arte de Argentina 1920-1994, Buenos Aires, Fundación para las Artes-Centro Cultural Borges, 1995 (1ª ed. 1994).
Carlos Alonso en el Infierno, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Asunto Impreso, 2004. Introducción de Nora Hochbaum, Raúl Santana y Jacobo Fiterman.
Carlos Alonso en el Museo Municipal de Bellas Artes de General Villegas, Buenos Aires, Municipalidad de General Villegas, 2004. Introducción de Raúl Santana y Diana Wechsler.
Castagnino. Humanismo, poesía y representación, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. Introducción de Cecilia Lida.
Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985, Buenos Aires, Imago, 2006. Introducción de María Teresa Constantín.
Las entrañas del arte. Un relato material (s. XVII-XXI), Buenos Aires, Imago, 2008. Introducción de Gabriela Siracusano.
Los artistas del Pueblo 1920-1930, Buenos Aires, Imago, 2008. Introducción de Miguel Ángel Muñoz.
Pampa ciudad y suburbio, Imago, 2007. Texto de Laura Malosetti Costa.
Pintura subyacente, Buenos Aires, Centro Cultural de España, 2006. Texto de Viviana Usubiaga.
Territorios de diálogo, España, México y Argentina, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006. Curaduría: Jaime Brihuela (España), Rita Eder (México), Diana B. Wechsler (Argentina).

Textos de ficción, crónicas, memorias, ensayos, críticas, otros

- AA. VV. *Cuentistas y Pintores*, Buenos Aires, Eudeba, 1979 (1ª ed. 1963).
- AA. VV. *Dante / Alonso*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2003.
- BIALET MASSÉ, JUAN. *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos de siglo* (3 tomos), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- ALBERDI, JUAN BAUTISTA. *El crimen de la guerra*, Buenos Aires, 1923.
- AMADEO, JORGE. *Ayer hoy y mañana*, Buenos Aires, Gure, 1956.
- BARROS, ÁLVARO. *Fronteras y territorios federales de las pampas del sur*, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Indios, frontera y seguridad interior*, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- CASTILLO, ABELARDO, "El sesenta: Vivir siempre ahora", en: *Pintura Argentina Panorama del Período 1810 - 2000. Volumen Dedicado a la Nueva Figuración*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001.
- ECHEVERRÍA, ESTEBAN. *El Matadero*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2006.
- EBELOT, ALFRED. *La Pampa. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, Pampa y Cielo, 1965.
- Frontera Sur, recuerdos y relatos de la campaña al desierto*, Buenos Aires, Kraft, 1968.
- DURÁN, JUAN GUILLERMO. *En los toldos de Catriel y Railef. La obra misionera del Padre Jorge María Salvaire en Azul y Bragado, 1874-1876*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología, 2002.
- GONZÁLEZ, JOAQUÍN B. *La tradición nacional*, Buenos Aires, 1957.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Martín Fierro con dibujos de Castagnino*, Buenos Aires, Eudeba 1963 (1ª ed. 1962).
- Martín Fierro ilustrado por Carlos Alonso*, Buenos Aires, Emecé 1993 (1ª ed. 1960).
- HUX, MEINRADO P. *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño (1834-1874)*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1999.
- IPARRAGUIRRE, SYLVIA, "Impresionismo y paisaje nacional", en: *Volumen Dedicado a Pintura Argentina, Impresionismo y Paisaje*, Buenos Aires Ediciones Banco Velox n° 4, 2001.
- LISTA, RAMÓN. *Los tehuelches, una raza que desaparece*, Buenos Aires, Confluencia, 1998 (1ª edición 1894).
- LOJO, MARÍA ROSA, "Estudio preliminar", en: Prado, Manuel. *Conquista de la Pampa, Cuadros de la Guerra de Frontera*, Buenos Aires, Taurus, 2005.
- MANSILLA, LUCIO V. *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Agebe, 2004 (1ª ed. 1870).
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, "El problema del indio y su tratamiento", en: *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1968 (1ª ed. 1928).
- MORENO, FRANCISCO. *Reminiscencias*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Devenir, colección Identidad Nacional, 1994.
- OLIVIERI ROXANA; WECHSLER DIANA B. (coordinadoras) *Carlos Alonso y el arte contemporáneo*, CD-ROM, Buenos Aires, Fundación Epson – RO Galería de arte, 2001.
- PÁEZ, FITO. *El amor después del amor*, Buenos Aires, Warner Music Argentina, 1992.
- PRADO, MANUEL. *La Guerra al Malón*, Buenos Aires, Eudeba Colección Arte para todos / *Libros de América*, 1965 (1ª ed. 1907).
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE. *Ariel*, Valencia, Prometeo, sin fecha.
- SARAMAGO, JOSÉ. *Manual de pintura y caligrafía*, Lisboa, Caminho, 1977.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo. Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1982 (1ª ed. 1845).
- Conflictos y armonías de las razas de América*, en *Obras Completas*. Volumen 38, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953.
- SPINETTA, LUIS ALBERTO. *Don Lucero*, Buenos Aires, Del Cielito Records, 1989.
- ; Páez, Fito. *La, la, la*, Buenos Aires, EMI-Odeón Saic, 1986.
- El jardín de los presentes*, Buenos Aires, Soni Music Argentina, 1976.
- TAMAGNINI, MARCELA. *Cartas de frontera. Los documentos del conflicto interétnico*, Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, Facultad de Ciencias Humanas, 1995.

VIDALES, R., "La insurgencia de las etnias. Utopía de los pueblos profundos", en: *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.

Bibliografía específica

- AA. VV. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- AA. VV. *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003.
- AA. VV. *Carlos Alonso Ilustrador*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2007.
- COLLAZO, ALBERTO H. *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX, N° 26, 1980.
- Carlos Alonso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Serie Complementaria Dibujantes Argentinos del Siglo XX, 8, N° 120, 1982.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (director). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Colección Libros sobre libros, 2006.
- DE SAGASTIZÁBAL, LEANDRO. *La edición de libros en La Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.
- INDIJ, GUIDO. *Gráfica política de izquierdas. Argentina 1890-2001*, Buenos Aires, La marca editora, 2006.
- MOROZIUK, LIDIA, "El realismo objetivo de Carlos Alonso y su relación con un realismo de vanguardia. Articulación del discurso escrito con la producción artística", en: *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA / Contrapunto, 1990.
- RICHARD, NELLY, "Arte y política; lo político en el arte", en: AA. VV. *Arte y política*, Santiago de Chile, Universidad Arcis. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Bibliografía sobre historia argentina

- AA. VV. *Compendio de Historia Argentina (Desde la colonia hasta 1943)*, Buenos Aires, Ediciones Directa, 1982.
- ALTAMIRANO, CARLOS; SARLO, BEATRIZ. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- BONAUDO, MARTA (directora) *Nueva Historia Argentina. Tomo IV, Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- DE MARCO, MIGUEL ÁNGEL. *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Educa, 2006.
- DEVOTO, FERNANDO; MADERO, MARTA (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomos I, II y III*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- ; BENENCIA, ROBERTO. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- ; ROSOLI, GIANFAUSTO (compiladores). *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.
- HALPERÍN DONGHI, TULLIO. *Una Nación para el Desierto Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992 (1ª edición 1980).
- JITRIK, NOÉ (editor.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1980-1986.
- LOBATO, MIRTA ZAIDA (directora). *Nueva Historia Argentina. Tomo 1880-1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- MAZZEI, DANIEL HORACIO, "Primera Plana: Modernización y golpismo en los sesenta", en: *Historia de las Revistas Argentinas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de revistas, 1999.
- NEIBURG, FEDERICO, PLOTKIN MARIANO (compiladores). *Intelectuales y expertos. La construcción del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós 2004.
- RAMOS, JORGE ABELARDO. *Historia política del ejército argentino Volumen I*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1959.

- Historia política del Ejército Argentino y otros escritos sobre temas militares*, Buenos Aires, Rancagua, 1973.
- ROMANO, EDUARDO. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- ROMERO, LUIS ALBERTO. *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2007 (1ª ed. 1994).
- ROSA, JOSÉ MARÍA. *La guerra del Paraguay y las montoneras argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- ROTUNNO, CATALINA; DÍAZ DE GUIJARRO, EDUARDO (compiladores). *La construcción de lo posible. La universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2004.
- RUIZ MORENO, ISIDORO J. *Campañas militares argentinas*, Tomo III, Buenos Aires, Emecé, 2008.
- SARLO, BEATRIZ. *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- TERÁN, OSCAR. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Vida intelectual en Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- VEZZETTI, HUGO. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- WALTHER, JUAN CARLOS. *La conquista del desierto*, Buenos Aires, Círculo Militar, 1964 (2ª ed.) Publicación de la Biblioteca del Oficial. Colección Histórico-militar Vol. 545-546.
- La conquista del desierto. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y las operaciones militares realizadas en La pampa y Patagonia contra los indios (años 1527.1885)*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.
- YUNQUE, ÁLVARO. *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Futuro, 1957.
- ZEBALLOS, ESTANISLAO S. *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra (1884)*, Buenos Aires, Hachette, 1954.

Bibliografía sobre arte argentino del período

- AA. VV. *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica / Fundación Espigas/ FIAAR, 2005.
- AA. VV. *Temas contemporáneos y de Arte Argentino*, La Plata, Minerva, 1998.
- AA. VV. *Vanguardias Argentinas. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.
- ARTUNDO, PATRICIA M., "Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: El dibujo como agente de educación", en: *Estudios e Investigaciones* n. 9, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FF y L UBA, 2003.
- (directora del volumen). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (Director) *Nueva Historia Argentina* Volúmenes I y II. *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- CASTILLO CAROLINA, "Apuntes para una escena dramática. *La granada* y *La batalla* de Rodolfo Walsh", en: *XIV Jornadas del Grupo de Investigación Teoría y Prácticas Psicoanalíticas*, Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, noviembre de 2006.
- CASANEGRA, MERCEDES, "Pintura Argentina 1950-1980", en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR. Una Selección del Período 1950-1980*, Buenos Aires, Grupo Velox, 2000.
- CORREAS, CARLOS. *La operación Masotta*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- CUARTEROLO, MIGUEL ÁNGEL. *Soldados de la Memoria. Imágenes y hombres de la guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
- DE URGELL, GUIOMAR. *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990.
- DOLINKO, SILVIA, "Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional", en *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones, Europa y*

Latinoamérica. Artes visuales y música. Instituto de teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999. CD-ROM.

----- *Arte Para Todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte,* Buenos Aires, Fundación Espigas, 2002.

DUJOVNE, MARTA; GIL, MARTA. *Cándido López,* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.

GENÉ, MARCELA. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores del primer peronismo (1946-1955),* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

GIUNTA, ANDREA. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60,* Buenos Aires, Paidós, 2001.

LONGONI, ANA, "Oscar Masotta, Vanguardia y Revolución en los sesenta", en: Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios,* Buenos Aires, Edhasa, 2004.

----- "Vanguardia y Revolución. Ideas y Prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta", en: AA. VV. *Arte y política,* Santiago de Chile, Universidad Arcis Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

-----; Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde,* Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000),* Buenos Aires, Emecé, 2005.

LUNA, FÉLIX; IPARRAGUIRRE, SYLVIA; MALOSETTI COSTA, LAURA. *Pintura Argentina Panorama del Período 1810. 2000 Volumen dedicado a Cándido López,* Buenos Aires, Banco Velox, 2001.

MALOSETTI COSTA, LAURA. *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2001.

-----; Gené, Marcela (Compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2009.

PACHECO, MARCELO. *Cándido López,* Buenos Aires, Banco Velox, 1998.

PAGANO, JOSÉ LEÓN. *Cándido López, el sentido heroico de una vocación,* Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1949.

PELLETIERI, OSVALDO, "La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969) gritos y susurros", en: AA. VV. *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano,* Buenos Aires, Galerna, 1995.

PENHOS, MARTA, "Indios del siglo XIX. Nominación y representación", en: *Las artes en el debate del quinto centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes,* Buenos Aires, CAIA, FFyL, UBA, 1992.

----- "La fotografía en la construcción de la imagen pública de los indios", en: *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes,* Buenos Aires, CAIA, 1995.

-----; Wechsler, Diana B. (coordinadoras). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989),* Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

ROA BASTOS, AUGUSTO. *Cándido López, Immagini della guerra del Paraguay,* Parma, Francesco María Ricci, 1976.

SAN MARTÍN, MARÍA LAURA. *Breve historia de la pintura argentina contemporánea,* Buenos Aires, *Claridad,* 1993 (1ª ed. 1961).

TELL, VERÓNICA, "La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica", Buenos Aires, *Ier Congreso Internacional / X Jornadas del CAIA "Poderes de la imagen",* 2001.

TRASTOY, BEATRIZ, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en Noé Jitrik; Susana Cella (directores). *Historia crítica de la literatura argentina,* Volumen X.

----- "Del Di Tella a la neovanguardia absurdista", en: Osvaldo Pelletieri (director) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1944-1976)* Volumen IV, Buenos Aires, Galerna, 2003.

WECHSLER, DIANA B.; CONSTANTÍN, MARÍA TERESA, "Introducción. La pintura, un espacio vital", en: *Gorriarena. La pintura, un espacio vital,* Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

----- *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo,* Buenos Aires, Imago, 2006.

Bibliografía teórica

- ALTAMIRANO, CARLOS; SARLO, BEATRIZ. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- ARPINI, ADRIANA, "Aportes metodológicos para una Historia de las Ideas Latinoamericanas", en: *Otros Discursos. Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas*, Mendoza, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales · Universidad Nacional de Cuyo, 2003.
- BARBERO, JESÚS MARTÍN. *De los medios a las mediaciones*, México, Siglo XXI, 1993 (1ª ed. 1987).
- BARTHES, ROLAND. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Legisladores e Intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2005 (1ª ed. 1995).
- BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI de España Editores, 1989.
- BIAGINI, HUGO, "El surgimiento del Indigenismo", en: *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- BONSIEPE, GUI, "Perspectivas del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina", en: *Las 7 Columnas del Diseño*, México, UNAM, 1989.
- "Industrialización sin proyecto - Lineamientos del diseño industrial en Latinoamérica", en *Las 7 Columnas del Diseño*, México, UNAM, 1991.
- BOURDIEU, PIERRE; WACQUANT, LOÏC J. D. *Respuestas para una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.
- "Campo intelectual y proyecto creador", en: AA. VV. *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.
- "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social", en: *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer. Colección Palimpsesto Derechos Humanos y Desarrollo, 2000.
- Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba y Buenos Aires, Aurelia*rivera - grupo editorial, 2003.
- BURGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, "Introducción", en: AA. VV. *Historia de las imágenes e historia de las ideas · La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- CASTORIADIS, CORNELIUS. *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Terramar, 2008 (1ª ed. 1990).
- CHARTIER, ROGER. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- CLARK, T. J. *Imagen y pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gili, 1981 (1ª ed. en inglés: Thames & Hudson, 1973).
- DELEUZE, GILLES, "Del Cliché al hecho pictórico. La captura de fuerzas invisibles (7-4-81)" en: *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- ESCOBAR, TICIO. *El arte en los tiempos globales*, Asunción del Paraguay, Ed. Don Bosco / Ñandutí Vive, 1997.
- "Pintura paraguaya: El ciclo moderno", en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR. Una selección del Período 1950-1980*, Buenos Aires, Velox, 2000.
- El arte fuera de sí*, Asunción, Fondec · Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.
- Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1995 (1ª ed. 1992).
- Consumidores y Ciudadanos · Conflictos multiculturales de la Globalización*, México, Grijalbo, 1995.
- FLUSSER, VILÉM. *Filosofía del diseño*, Madrid, Síntesis, 1999.
- GREIMAS, A. J., "Las adquisiciones y los Proyectos · Estudio Preliminar", en:

- Courtes, Joseph. *Introducción a la Semiótica Narrativa y Discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980 (1ª ed. 1976).
- GUERRERO, JUAN LUIS. *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas (Estética operatoria en sus tres dimensiones)*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- HADJINICOLAU, NICOS, "Grandeza y miseria de la iconografía", en: *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1979.
- "Sobre la ideología del vanguardismo", en *Arte, sociedad e ideología* n ° 7 (1ª ed. 1978).
- IVINS JR., W. M. *Imagen Impresa y Conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- MC. LUHAN H. MARSHALL. *La galaxia Gutemberg*, Buenos Aires, Planeta, 1985.
- MATTELARD, ARMAND. *La invención de la comunicación*, Buenos Aires-México, Siglo XXI, 1995.
- MERLEAU PONTY, MAURICE. *Signos*, Barcelona, Seix-Barral, 1964.
- Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977.
- MIRZOEFF, NICHOLAS. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós 2003.
- PIERCE, CHARLES S. *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.
- PRIETO, ADOLFO. *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982 (1ª edición 1966).
- RIVERA, JORGE B. *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.
- RODRÍGUEZ, AUGUSTO G. *Reseña histórica del Ejército Argentino (1862-1930) Número 1 de Secretaría de Guerra*, Dirección de Estudios Históricos serie II, Buenos Aires, Dirección de Estudios Históricos, 1964.
- SAID, EDWARD W., "Representar al colonizado", en: *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Venezuela, Nueva Sociedad, 1996.
- SAINT-ANDRÉ, ESTELA, "Lectura sintáctica, semántica y pragmática de lo narrativo", en: *Contar el cuento latinoamericano actual*, San Juan, EFFHA, 2006.
- SCHILARDI, Mª DEL CARMEN, "Cultura, praxis e historia: caminos oblicuos y deslizamientos de sentido", en: Linares, J. B. Y Sánchez Durá, N. *IV Congreso Internacional de Antropología Filosófica (SHAF) Filosofía de la Cultura*, Valencia, 2001.
- "El cuerpo como "lugar" del sentido", en: Rovalletti, M. Lucrecia (Ed.) *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Buenos Aires, Lugar, 1998.
- SONTAG, SUSAN. *Cuestión de énfasis*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.
- Al mismo tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- STEIMBERG, OSCAR, "Una modernización sui generis. Masotta/Verón", en N. Jitrik Susana Cella (directores). *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen X, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- TRABA, MARTA. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- TEIXEIRA DA COSTA, CASILDA, "Brasil 1950 - 1980: Tiempo de contrastes", en: AA. VV. *Pintura del MERCOSUR. Una Selección del Período 1950-1980*, Buenos Aires. Grupo Velox, 2000.
- VASQUEZ ROCCA ADOLFO, "Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad", Pontificia Universidad Católica de Valparaíso · Universidad Complutense de Madrid, en: www.cyberhumanitatis.uchile.cl.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980 (1ª edición 1977).

Índice de imágenes

1. *A lomo de cuchillo*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 20 cm.
2. *Una descarga*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 15 cm.
3. *La Chuza*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 21 cm.
4. *Colgado del palo*, 1964, tinta sobre papel, 50 x 36 cm.
5. Castagnino, Juan Carlos. *Ilustración para Martín Fierro* 1962, tinta.
6. Anónimo. *Afiche callejero Trelew*, s/d.
7. Favio, Leonardo. Juan José Camero en fotograma de *Nazareno Cruz y el Lobo*, 1975.
8. *Ilustración para La Guerra al Malón*, 1963, tinta y acuarela sobre papel.
9. Tapa de *La Guerra al Malón*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
10. Anónimo. *Pintada callejera FAP, FAR, ERP, FAL, Montoneros*, s/d.
11. Hebequer, Guillermo Facio. *Sin título (bandera roja)* litografía s/d, 27 x 20 cm.
12. Imagen del interior de *La Guerra al Malón*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 42-43.
13. *Mi padre*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 35 cm.
14. *Comían yeguas*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 72 cm.
15. *Palo enjabonado*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 23 cm.
- 16a. Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186 x 292 cm.
- 16b. Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela.
17. *Un malón*, 1964, acuarela sobre papel, 43 x 25 cm.
18. *En la Pampa*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 63 cm.
19. *Arreo de indios*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 46 x 62 cm.
20. *La galera*, 1964, acuarela sobre papel, 36 x 61 cm.
21. *Un rancho*, 1964, tinta sobre papel, 47 x 49 cm.
22. *La pequeña guarnición*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 44 x 60 cm.
23. *Tres Milicos*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 351 cm.
24. *Milicos*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.
25. *Soldados*, 1964, técnica mixta sobre papel. Díptico, 51 x 34 cm. y 21 x 52 cm.
26. Ángel Della Valle. *La banda lisa*, 1887, óleo sobre tela, 87,5 x 117 cm.
27. *Federico Frontini, Oscar del Hoyo, Alberto Castellanos y Víctor Eduardo Fernández*, 1964, fotografías tomadas por Gendarmería Nacional.
28. *Maternidad india*, 1964, acuarela sobre papel, 50 x 33 cm.
29. *Serena y conforme*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 18 cm.
30. Hebequer, Guillermo Facio. *Sin título (madre de pueblo)* aguafuerte s/d, 37 x 23,5 cm.
31. *El pampa*, 1964, carbón y tinta sobre papel, 33 x 34 cm.
32. *Un comandante*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 24 cm.
33. *En la tolдерía*, 1964, técnica mixta sobre papel, 35 x 50 cm.
34. *Mujeres y muchachos*, 1964, técnica mixta sobre papel, 49 x 66 cm.
35. *Malón al Malón*, 1964, técnica mixta sobre papel, 35 x 50 cm.
36. *Mulatillo*, 1964, tinta sobre papel, 47 x 32 cm.
37. *Resquejo*, 1964, lápiz sobre papel, 43 x 32 cm.
38. *La inundación*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.
39. *Baquiano*, 1964, lápiz sobre papel, 49 x 33 cm.
40. Carlos Alonso en un asado de campo en General Villegas.
41. Carlos Alonso trabajando en General Villegas.
42. Carlos Alonso en el matadero de General Villegas.
43. *Tranco lerdo*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 96 x 45 cm.
44. *Un pueblo*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.
45. *Avestruces*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 51 cm.
46. Pintura rupestre Comechingón.
47. *En los árboles*, 1964, técnica mixta sobre papel, 50 x 35 cm.
48. *Los blancos*, 1965, técnica mixta sobre papel, 39 x 30 cm.
49. *La pareja*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 20 cm.
50. *Mateando*, 1964, tinta sobre papel, 50 x 35 cm.



2. *Una descarga*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 15 cm.



1. *A lomo de cuchillo*, 1964, tinta sobre papel, 50 x 36 cm.



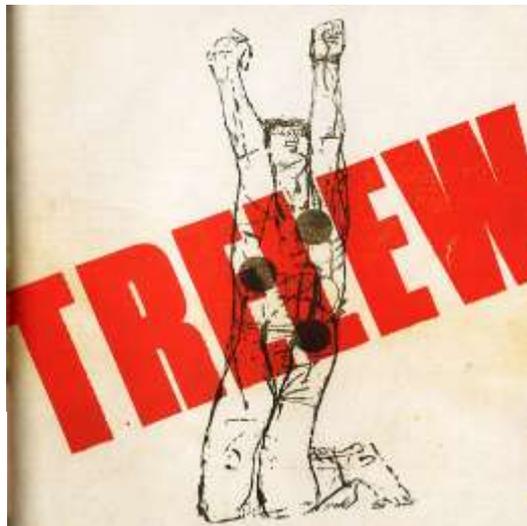
3. *La Chuza* 1964, tinta sobre papel, 35 x 21 cm.



4. *Colgado del palo*,
1964, tinta sobre
papel, 35 x 20 cm.



5. Juan Carlos Castagnino.
Ilustración para Martín Fierro,
1962, tinta.



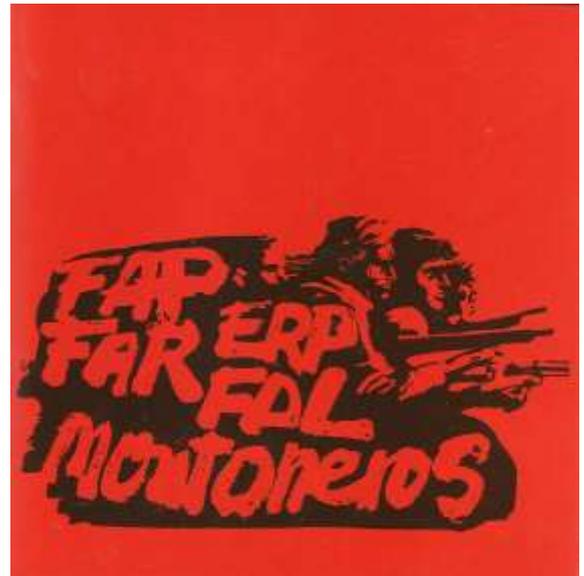
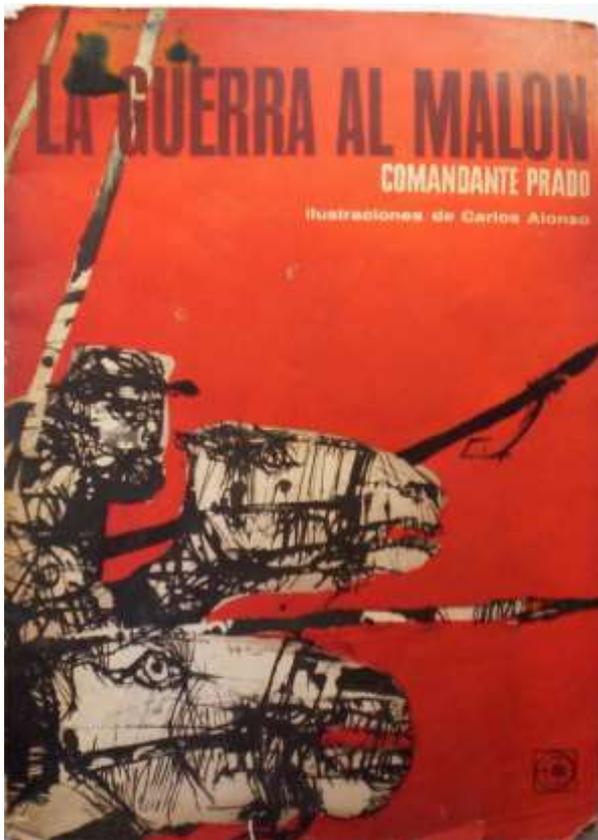
6. Anónimo.
*Afiche
callejero
Trelew, s/d.*



7. Leonardo Favio.
Juan José Camero
en fotograma de
*Nazareno Cruz y el
Lobo*, 1975.

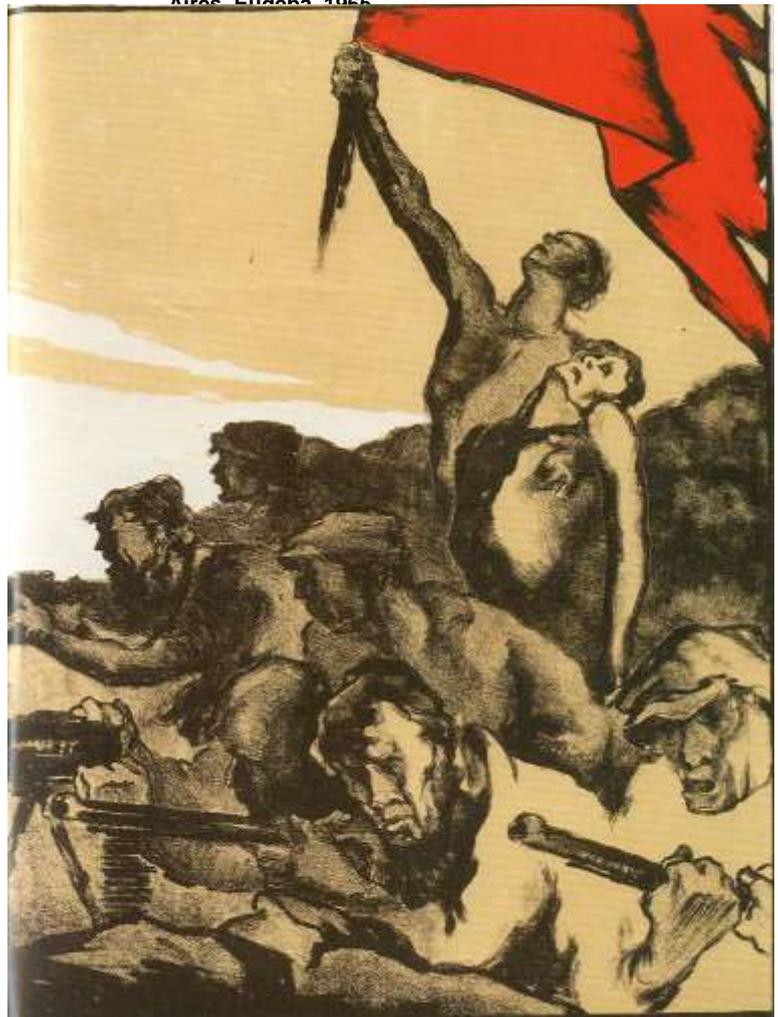
8. Ilustración
para *La Guerra al
Malón*, 1963,
tinta y acuarela
sobre papel.





10. Anónimo. Pintada callejera FAP, FAR, ERP, FAL, Montoneros, s/d.

9. Tapa de *La Guerra al Malón*, Buenos Aires. Eudeba, 1965



11. Hebequer, Guillermo Facio. *Sin título (bandera roja)* litografía s/d, 27 x 20 cm.



14. *Comían yeguas*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 72 cm.



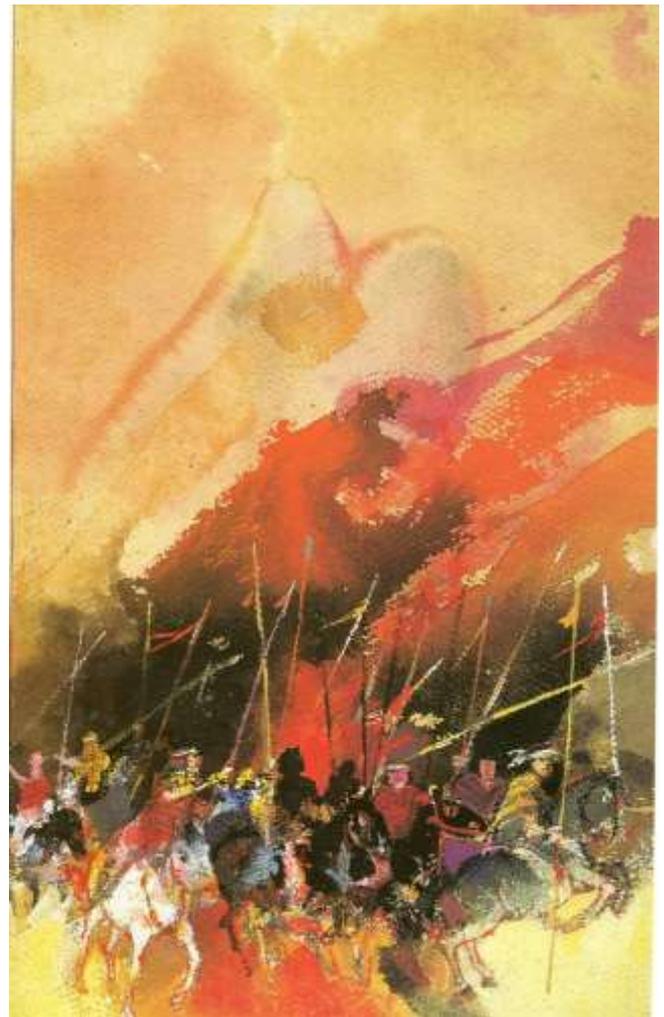
15. *Palo enjabonado*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 23 cm.



16a. Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186 x 292 cm. MNBA.



16b. Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*, óleo sobre tela.



17. *Un malón*, 1964, acuarela sobre papel, 43 x 25 cm.



18. *En la Pampa*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 63 cm.



19. *Arreo de indios* 1964, técnica mixta sobre cartón, 46 x 62 cm.



20. *La galera* 1964,
acuarela sobre
papel, 36 x 61 cm.



21. *Un rancho*, 1964, tinta
sobre papel, 47 x 49 cm.



22. *La pequeña guarnición*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 44 x 60 cm.



23. *Tres Milicos*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 351 cm.



24. *Milicos*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.

25. *Soldados*, 1964, técnica mixta sobre papel. Díptico, 51 x 34 cm. y 21 x 52 cm.



26. Ángel Della Valle. *La banda lisa*, 1887, óleo sobre tela, 87,5 x 117 cm. Colección Carlos Pellegrini.



27. Federico Frontini, *Oscar del Hoyo, Alberto Castellanos y Víctor Eduardo Fernández*, 1964, fotografías tomadas por Gendarmería Nacional.



28. *Maternidad india* 1964, acuarela sobre papel, 50 x 33 cm.



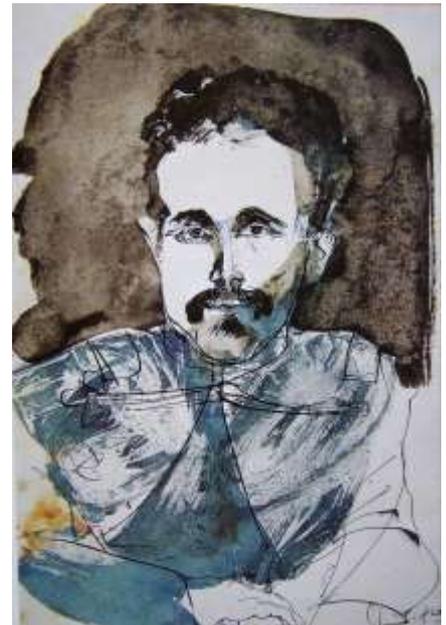
29. *Serena y conforme* 1964, tinta sobre papel, 35 x 18 cm.



30. Hebequer, Guillermo Facio. *Sin título (madre de pueblo)* aguafuerte s/d, 37 x 23,5 cm.



31. *El pampa* 1964, carbón y tinta sobre papel, 33 x 34 cm.



32. *Un comandante* 1964, tinta sobre papel, 35 x 24 cm.

33. *En la toldería* 1964, técnica mixta sobre papel, 35 x 50 cm.





34. *Mujeres y muchachos* 1964, técnica mixta sobre papel, 49 x 66 cm.



35. *Malón al Malón* 1964, técnica mixta sobre papel, 35 x 50 cm.



36. *Mulatillo*, 1964, tinta sobre papel, 47 x 32 cm.



37. *Resquejo*, 1964, lápiz sobre papel, 43 x 32 cm.



38. *La inundación*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.



39. *Baquiano* lápiz sobre papel, 49 x 33 cm.



40. Carlos Alonso en un asado de campo en General Villegas

41. Carlos Alonso trabajando en General Villegas



42. Carlos Alonso en el matadero de General Villegas

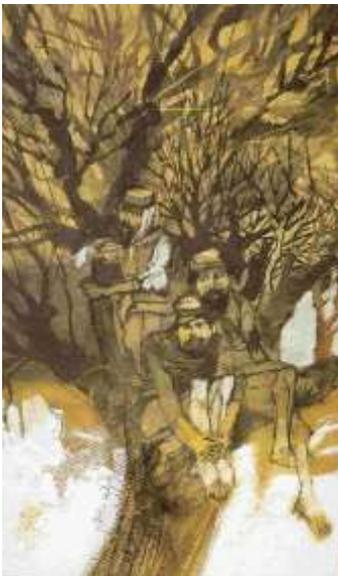




43. *Tranco lerdo*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 96 x 45 cm.



44. *Un pueblo*, 1964, técnica mixta sobre cartón, 45 x 96 cm.



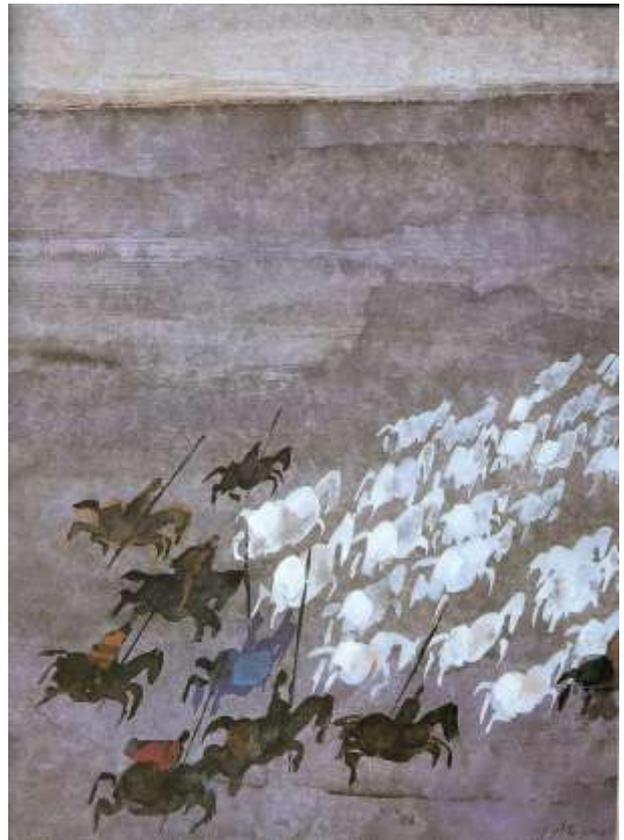
45. *Avestruces*, 1964, técnica mixta sobre papel, 51 x 51 cm.



47. *En los árboles*, 1964, técnica mixta sobre papel, 50 x 35 cm.



46. Arriba: Pintura rupestre Comechingón, Provincia de San Juan; abajo: Cerro Colorado, Provincia de Córdoba.



48. *Los blancos*, 1965, técnica mixta sobre papel, 39 x 30 cm.



49. *La pareja*, 1964, tinta sobre papel, 35 x 20 cm.



50. *Mateando*, 1964, tinta sobre papel, 50 x 35 cm.

Agradecimientos

A Marisa, por señalar redundancias, abrir mi horizonte y e introducirme en los gajes del riguroso oficio académico.

Al generoso Federico, por sus recortes y manjares incunables, por traerme el mundo en sus cajas, por llegar a mí con su pasión también sólo realizable fuera del PC.

A Javier, por escuchar siempre lo mismo, por su tozuda perseverancia y su incondicional apoyo.

A José Francisco y a su mirada que diseña permanentemente mundos posibles.

A Cristina, por colocar (¿sin saberlo?) el Fierro de Castagnino en su pieza, cerca del espejo. Todo ante mi vista y en el momento justo.

A Raquel Giménez, compañera entrañable, por la comida y la puesta en clima con enamorados relatos de sus años de estudiante porteña, frecuentadora de talleres y célebres maestros.

A Mariana, a Joaquín y a Josefina, dueños de orejas y ojos sensibles, atentos y generosos.

A mis profesores y a mis alumnos, por sus imágenes y argumentos, y por confiar en mí.