

CAPÍTULO 6

Un ludita en el malón

Fabiana di Luca



Ángel Della Valle. "La vuelta del malón" (1892), óleo s/ lienzo, 186,5 x 292 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, sala 19.

Cada visita al Museo Nacional de Bellas Artes concluye o comienza con una estancia en la sala 19, Arte Argentino del siglo XIX: ¡*El despertar de la sirvienta, La hora del almuerzo, Sin Pan y sin Trabajo, La Vuelta del Malón* ocupando todo el muro!...Es la sala de los "organizadores", los "educadores" o los "fundadores", que se auto adjudican la ciclópea tarea de preguntarse por el arte nacional, cuál deba ser su lugar pero también su misión: esa "larga y oscura misión educadora de formar el medio ambiente" en palabras de Eduardo Schiaffino.

La vuelta del Malón siempre eclipsa y demora el recorrido. El despliegue de cromatismos, texturas, luces y sombras, direcciones compositivas que nos envuelven y atraviesan, en una superficie de casi tres metros de ancho por dos de alto para presentarnos la mítica escena del rapto de una cautiva blanca por un malón de indios salvajes, provoca cada vez que paso por allí un magnetismo irresistible.

Ángel Della Valle (1852-1903) nace en Buenos Aires en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Su padre, José Della Valle, arquitecto italiano¹⁰, había emigrado a consecuencia de haber intervenido como legionario en los movimientos políticos de su época. En 1871, el modesto contratista de la construcción muere a consecuencia de la fiebre amarilla y deja a su familia en la indigencia. Ángel realiza sus primeros estudios en el Colegio San José y los de

¹⁰ Construyó edificios en Buenos Aires por encargo de Juan Manuel de Rosas. Asimismo, en 1858 terminó la construcción de la cúpula de la iglesia de San Pedro Telmo, en la época del clero secular, siendo párroco el Presbítero José A. Martínez.

arte y pintura con el pintor José Bouchet y con los artistas Martín Boneo e Ignacio Manzoni. Con la ayuda económica de su familia viaja en 1875 a Italia para formarse en el taller de Antonio Ciseri en la Sociedad Cooperativa de Estudiantes de Florencia, donde se inicia en la pintura académica pero también descubre las innovaciones de los *macchiaioli*. Vuelve a la Argentina en 1883 y rápidamente se inserta en el campo institucional del arte: inicia su labor como docente en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y comienza a participar muy activamente de las discusiones del Ateneo y de los circuitos de exposiciones con una obra centrada fundamentalmente en la temática *criollista*. Es en la primera exposición colectiva de los *primeros modernos* (Giudice, Sívori, Schiaffino, Mendilaharsu, entre otros) con la presentación de su óleo *Juan Moreira*, que su búsqueda parece volcarse definitivamente hacia los tópicos de nuestro drama histórico: el desierto, el gaucho de frontera, los malones.

Della Valle pinta *La vuelta del malón* en el año 1892 con intenciones de participar de la Exposición Colombina que se realizaría en Chicago en 1893 como conmemoración de los cuatrocientos años de la Conquista de América. No es un encargo oficial ni privado, pero podríamos decir que hay en la decisión temática y en la elección de las dimensiones de la pintura, una intención no sólo de inscribirse en los debates hegemónicos respecto del remanido y siempre actualizado conflicto entre civilización y barbarie como el conflicto casi ontológico en la conformación del proyecto nacional, sino también de ganar un espacio en el aún incipiente campo institucional de las Bellas Artes.¹¹

La expone por primera vez en el mes de junio de 1892 en las vidrieras de la ferretería y pinturería Nocetti y Repetto de la calle Florida, una Buenos Aires que ya empieza a mostrar sus transformaciones urbanas, sociales, políticas y culturales consecuencias del proceso inmigratorio iniciado un par de décadas antes. Recordemos que en el mes de julio de 1890 se produce la “revolución del Parque”, un golpe cívico-militar impulsado por la recién formada Unión Cívica, liderada por Leandro Alem, Bartolomé Mitre, Aristóbulo del Valle, Bernardo de Irigoyen y Francisco Barroetaveña, entre otros. Revuelta que, a pesar de ser derrotada, selló la caída del gobierno de Juárez Celman. Meses antes se había realizado la primera celebración del primero de mayo, en lo que puede considerarse la “aparición” de la clase obrera en la escena pública del país. Entre 1889 y 1890 se dio una avalancha de huelgas (en Buenos Aires y Rosario), por la caída del salario debido a la devaluación de la moneda. Durante la década del ochenta se conformaron varias sociedades obreras: carpinteros y ebanistas (1885), panaderos (1886), maquinistas y fogoneros (1887), y ya en 1895 había en el país más de cincuenta sindicatos.

En este contexto de una Argentina que se inicia en los procesos de modernización en sintonía con el desarrollo del capitalismo mundial post segunda revolución industrial, Della Valle pinta esta escena en la que irrumpe la fuerza de una barbarie ya neutralizada, aniquilada, por las tropas militares de Roca en la Conquista del Desierto entre 1878 y 1885. Un malón de

¹¹ Respecto a este tema recomendamos remitirse al exhaustivo estudio que Laura Malosetti Costa le dedica a la figura de Della Valle y *La vuelta del malón* en particular en su estudio sobre “Los primeros modernos” en Argentina.

indios que han raptado a una bella mujer blanca llevándose consigo en ese “amanecer trágico” los elementos de mayor centralidad simbólica en la liturgia católica. También su perro, que aún conserva la correa.

Es la primera vez en la historia de la pintura argentina que el tema iconográfico de la cautiva asume las dimensiones de la pintura de historia. Como señala Laura Malosetti Costa, si bien el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado y caballos, la violencia y el rapto, habían sido un tópico central en el proceso de la conquista y de la guerra de fronteras con las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX y había seducido a muchos artistas viajeros como Rugendas o Monvoisin e incluso al mismo Blanes muy cercano a Della Valle, casi ninguna de esas imágenes había sido expuesta al público ni había asumido la dimensión formal del género histórico, de allí que la autora afirme que “la vuelta del malón fue la primera imagen que impactó al público de Buenos Aires referida a una cuestión de fuerte valor emotivo e inequívoco significado político e ideológico” (Malosetti Costa, s. f.).

La autora de *Los primeros modernos* ha dedicado un largo y riquísimo análisis al motivo iconográfico de la cautiva, y de esta cautiva en particular, como así también al tema iconográfico del rapto, sus tradiciones iconográficas europeas y los reencuadres locales durante el siglo XIX. Hacia 1892, sostiene la historiadora, ya no ocurrían malones en la pampa, aunque el conflicto con el indio continuará en el interior del país. Por otro lado, el aluvión inmigratorio ya se estaba haciendo sentir en el pulso político de una clase oligárquica que irá replegándose progresivamente hacia un nacionalismo conservador y la emergencia de un criollismo culto y elevado, que recupera no sólo la figura del gaucho en clave mítica, sino cierto catolicismo frente a la amenaza de la integridad identitaria y económica. Por otro lado, ya hacia 1892 el estigma de la barbarie se va trasladando a la figura del obrero inmigrante. La crisis económica de un modelo de acumulación imposible se convierte primero en crisis social y luego en crisis política con un levantamiento encabezado por la naciente Unión Cívica de Leandro Alem y Aristóbulo Del Valle. Durante esta revuelta la paz porteña es rota no sólo por descargas de fusilería, sino incluso por la artillería naval de las unidades insurrectas de la incipiente Armada Nacional. Los insurrectos son controlados, pero el presidente Juárez Celman debe renunciar. Ese mundo consagrado a una especulación febril con papeles bancarios en lugar de centrarse en la producción, mundo de lujos y de ilusiones que se cayó como un castillo de papeles contables barridos por el viento de la historia, es narrado por Julián Martel en *La bolsa* (1896). Para entonces, los nombres amenazantes de Caliqueo o Cafulcurá son sucedidos por los de Kropotkin, Malatesta y Marx. Ideólogos disolventes que llegan como polizones junto con la “turba ultramarina”. Se afianza el tópico de la invasión, que tendrá larga historia en la literatura argentina. Y la figura de la cautiva ya no tiembla –de miedo o deseo– ante el acecho del salvaje, sino que son esos extranjeros mal hablados –contra quienes se crea la Academia de la Lengua– quienes acechan la pureza de las damas blancas y de la raza. La reacción de la elite jaqueada no se hace esperar. “Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país. ¿Quieren placeres fáciles,

cómodos o peligrosos?”, se explaya Miguel Cané en *De cepa criolla* (1884). El mismísimo Miguel Cané, impulsor de la inmigración que bendeciría y fecundaría de laboriosidad el suelo argentino, fue el autor de las leyes de Residencia y de Seguridad Social creadas para expulsar rápidamente a los inmigrantes que no se avinieran al esquema jerárquico de la república naciente. En unas páginas luego suprimidas de su libro *En viaje* (1882), Cané se confesaba: “...digámoslo o no, el hecho innegable es que somos republicanos en la vida política, esencialmente aristocráticos en la vida social”.

Pintar en semejante contexto el conflicto con el indio salvaje adquiere así un carácter de evocación, pero no de una problemática de actualidad, de peligro latente. Una evocación que tiene una finalidad: presentar en la Exposición Colombina de Chicago un conflicto ya resuelto en un país inserto en el concierto de la modernización mundial.¹² Esto le permite a Malosetti Costa afirmar que este gran lienzo se orienta, al igual que *Los Conquistadores del desierto* que Blanes comienza a pintar en este mismo año por encargo de Pellegrini, a la “glorificación de la campaña de Roca, mostrando la otra cara de la moneda, es decir, aquellos males que ese ejército había conjurado” (2001, p. 269).

De-tallar

*La vuelta del Malón es un cuadro que se desguaza y se desplaza.
No se agota nunca porque no se queda quieto.*

Daniel Santoro

El buen Dios anida en los detalles

Aby Warburg

Volvamos a la sala 19 del Museo Nacional. Mi mirada recorre el cuadro desde adelante hacia la profundidad del horizonte de donde emerge ese malón. ¿La tormenta va en dirección del malón o en dirección contrapuesta hacia el pueblo arrasado? Daniel Santoro dice “vienen de la luz y van hacia la oscuridad de la pampa, hacia la toltería”. ¿Y si fuera al revés? Qué otras lecturas podríamos hacer de esta imagen si invertimos el sentido de la tormenta. Aquí también podríamos detenernos en la posibilidad polisémica que abre la atención al tratamiento del cielo.

¹² “El despliegue de la república argentina sirve también para contrarrestar la idea que prevalece acerca de que en su mayor parte es tierra de indios pampas, se asolan las llanuras en procura de ganado y avestruces, siempre amenazando a los escasos asentamientos y pobladores errantes. De hecho, en su galería de bellas artes, instalada en esa sección, hay una pintura que representa una correría de salvajes sobre un pueblo indefenso; pero tales escenas son meramente incidentales, así como aquellas protagonizadas por gauchos o mestizos de sangre española e india, que pastorean ganado, capturan caballos salvajes, protegen las fronteras, y están en guerra constante contra los salvajes de las pampas.

Aunque largas lanzas y bolas o lazos con bolas de hierro en sus extremos tienen un pequeño lugar en la exhibición argentina, éstos son meros accesorios al real despliegue de su vida industrial moderna”, escribe Hubert Bancroft en su célebre *Book of the Fair*, 1893, citado por Malosetti Costa con relación a la poca atención reseñada sobre La vuelta del Malón en la Exposición de Chicago (2001, p. 283).

Esa raja de luz nos presenta la escena: un malón que avanza a toda carrera encabezado por tres jinetes bien diferenciados en su gestualidad, pero también en los atributos que portan. Siguiendo la lógica de nuestra forma de leer de izquierda a derecha podríamos decir que Della Valle nos propone un orden de lectura: la cautiva, los objetos litúrgicos arrebatados en la iglesia y una valija. Debo confesar que por primera vez mi mirada se detiene en ese objeto: *la valija*. La valija emerge como un momento fulgurante que provoca una suspensión de mi mirada y una suspensión de todos los relatos interpretativos que conozco.

¿Qué ocurre en esos privilegiados momentos en que se percibe un detalle? ¿De qué sorpresa están impregnados esos momentos? ¿Qué busca y qué encuentra el espectador a ras del cuadro? ¿Responde lo que encuentra el observador a una acción del pintor en un cuadro? ¿Qué del pintor hay en ese detalle?

Estas y otras preguntas inauguran y vertebran el estudio que Daniel Arasse le dedica a la pintura de un largo período que va desde el final de la Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX, o para decirlo con sus palabras, la historia de la pintura centrada en el problema de la mimesis. En este texto publicado por primera vez en Francia en 1992, el autor retoma los *Cien detalles tomados de pintores de la National Gallery* de Keneth Clark (1938) para distanciarse del análisis propio de la historia del arte centrado en el problema de las atribuciones, los estilos y las grandes interpretaciones, y centrarse en los elementos que hasta entonces habían pasado inadvertidos: *los detalles*. Para ello Arasse desarrolló un método de análisis que llamó “iconografía analítica”. Iconografía porque para develar el significado de una imagen se sirve de textos y documentos próximos histórica y espacialmente; y analítica porque es muy consciente de que la relación entre las imágenes y los textos no es de transparencia y que además los cuadros, los frescos, las estampas o dibujos lejos de contar con una fuente única, se superponen, se entremezclan y condensan. Por otra parte, nos advierte sobre su pretensión iconográfica y no iconológica porque no pretende elaborar un sistema en el que las imágenes se ordenan según series, sino que su interés se centra en casos particulares sobre los cuales tampoco se propone trascender la naturaleza indómita que también revela cada detalle. Arasse nos advierte todo el tiempo sobre el carácter extremadamente subjetivo del fenómeno y de la fragilidad de las condiciones de su definición para soportar la carga inherente a la objetividad que requiere el método histórico. Pero resignar la experiencia del detalle implicaría para el autor perdernos de dos aspectos fundamentales de la historia de la pintura: *la forma en que las obras “existieron” con quienes las realizaron en la historia y el aspecto más íntimo de la presencia de los pintores en sus obras*. Yo agregaría: la posibilidad de ensayar nuevas interpretaciones. Arasse nos propone una historia del arte en la que cobra protagonismo sobre todo el modo en que las imágenes solicitan activamente la participación del espectador.

El autor, al convertir los detalles en el objeto de un estudio histórico, observa que el término “detalle” abarca realidades y usos muy diversos que también refieren a las relaciones posibles que se entablan dentro del cuadro y frente al mismo. Plantea una primera distinción entre el *particolare* y el *dettaglio* que están estrechamente relacionados. El *particolare* es una pequeña parte de una figura, de un objeto o de un conjunto (por ejemplo, los pendientes en los indios,

las vinchas, los brillos en los metales de los objetos religiosos, etc.) y que suelen ser los detalles en los que el pintor corre el riesgo de perderse como un juego de virtuosismo técnico. Pero el detalle es también *dettaglio*, el resultado o el rastro de la acción de quien hace “el detalle”, ya sea el pintor o el espectador. En este sentido Arasse cita a Omar Calabrese en tanto el detalle “presupone la existencia de un sujeto que ‘talla’ un objeto”; la “producción de detalles depende de la acción específica de un sujeto sobre un objeto” y la palabra detalle “pone de manifiesto un programa de acción (...) Su configuración depende del punto de vista del ‘detallante’” (citado en Arasse, 2008, p. 14). Por lo tanto, una parte de un objeto es detallada al ser pintada y vuelve a ser detallada cuando es vista, lo cual indica distintos momentos del cuadro: el de su creación y el de su percepción. Della Valle se detiene en los brillos de los objetos religiosos y a partir de ahí podemos decir que es un amanecer porque es una luz más fría que cálida, pero el objeto cruz, estola, incensario, etc., son detalles –*dettaglios*– que nos hablan de una elección precisa del pintor, más allá de su técnica.

Por otro lado, el detalle puede presentarse al espectador de dos maneras diferentes que dan cuenta del doble carácter de una imagen: su transparencia y su opacidad. Lo que Arasse distingue como el *detalle icónico*, en el que por su poder de evocación crea una imagen transparente del objeto en su imitación llevada “hasta el más mínimo detalle”; y el *detalle pictórico* ya que también cabe ver en él la materia pictórica, manipulada, tan opaca a la representación como resplandeciente por sí misma, *deslumbrante en su efecto de presencia*. Esa materia pictórica puede volverse pura mancha, pura pasta de color, pura presencia gestual del pintor, donde lo icónico cede en favor de la pura materia que es también construcción de sentido. El acercamiento al detalle compromete localmente la transparencia que reclama la imagen. Para el autor la experiencia y la “sorpresa” del detalle obedecen generalmente a la combinación de ambos aspectos.

El cuadro máquina, la écfrasis como ejercicio de la mirada

Me acerco a *La vuelta del Malón*, traspaso la cinta negra que marca el límite para la mirada del espectador. Casi puedo oír el chapoteo en el barro de los cascos de los caballos y la respiración. El olor a bosta de caballo y sudor. El vocinglerío de la indiada exultante de regreso a la toldería. La pincelada pastosa en el barro, ocres, verdes, negros, sienas, los rojos intensos y gruesos salpicados en toda la superficie. Los reflejos en el agua. Una enorme superficie texturada, con gran riqueza cromática de valores más bien bajos. De cerca se vuelve una trama abigarrada que nos acerca al pulso del pintor, el pintor se hace presente. La pintura se hace presente. De repente un silencio, la mirada se detiene en una superficie lisa en el jinete del extremo derecho, hacia el final del relato que se inicia en el raptor y la cautiva. Una valija de cuero con correas y hebillas a modo de cierre, una manija metálica que también brilla con una luz plateada. ¿Qué guarda esa valija? ¿Por qué se llevan también esa valija? ¿Por qué Della Valle elige también una valija como botín?

¿Puede este extravío en el detalle de la valija aportar otra lectura de este malón, una desviación de las lecturas ya conocidas? ¿Puede la valija contener otra clave para volver a mirar la relación del raptor con la cautiva? ¿Hay en este objeto enigmas que me permitan repensar incluso la figura de Della Valle con relación a su pertenencia a la elite hegemónica?

Arasse nos propone el método efrástico como la posibilidad de “poner ante los ojos” la imagen ausente, cosa que sólo puede hacerse dando cuenta de sus detalles (2008, p. 139). Describir minuciosamente todos los detalles de la imagen, ejercitar una mirada mucho más atenta a esos pequeños datos que de otra manera corremos el riesgo de perderlos de vista. Anna María Guasch, en su texto sobre la crítica de arte, caracteriza la éfrasis como un procedimiento que funciona como una suerte de instancia intermediaria entre la percepción y la apreciación de la obra de arte (Guasch, 2003, p. 216). Una descripción que introduce, entonces, “los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores” (2003, p. 217).

Método que por otro lado permite adentrarse en el cuadro en tanto máquina. En la concepción clásica de la imitación, la pintura mimética, cada detalle constituye una pieza de un dispositivo complejo que es el cuadro. Cuando nos detenemos en el trabajo preparatorio de las obras –pensemos por ejemplo en todos los bocetos previos que Della Valle realiza hasta encontrar la imagen final de cada uno de los indios protagonistas– nos damos cuenta que esa totalidad que el pintor construye siguiendo un proceso de recorte y montaje, quedan ocultos y funcionan en la medida en que esas piezas funcionan juntas. Nos dice el autor: “el cuadro quiere ser mirado como una máquina cuyas piezas deben ser la una para la otra y no producir todas juntas más que un mismo efecto”. De allí que detenernos en el detalle nos permite ver la “maquinaria” que hace funcionar la máquina (2008, p. 198). Pero también puede provocar un deslizamiento, un dislocamiento en un doble sentido: como *particolare*, el detalle se sale de su lugar, es una pequeñez importante en el sentido en que provoca un desvío de esa totalidad y que lejos de someterse a ella, la disloca para provocar lo que Baudelaire llamó un “motín de los detalles”. O un dislocamiento como *detaglio*, en el sentido en que la irrupción del detalle no solo aísla un elemento en el que se disuelve el conjunto, sino porque deshace el dispositivo espacial sistematizado que ha regido a lo largo de la historia de la pintura mimética en cuanto a la relación física entre espectador y el cuadro, suprimiendo esa distancia.

Como bien dice Malosetti Costa, *La Vuelta del Malón* es una *máquina simbólica perfecta* que no se agota en el tema y que siempre vuelve para interpelarnos y seguir interpretándose. En términos compositivos Della Valle utiliza las reglas de composición según los criterios de la sección áurea. Si uno traza una horizontal donde finaliza la oscuridad del cielo y una vertical donde termina la figura del caballo del raptor vemos que la relación entre esa porción de la imagen en la que ubica la escena de la cautiva y el resto, guarda precisamente una relación áurea con el resto. Lo cual le confiere a ese grupo un peso compositivo protagónico. Por otro lado, en el cuadrante superior derecho del cielo ubica los dos símbolos que sintetizan la civilización y la barbarie: la cruz y la lanza.



En la parte inferior se ubica el perro y casi la totalidad del malón: una primera línea de jinetes que portan los otros botines: los objetos religiosos y la valija.

Los indios que pinta Della Valle no son, como bien señala Marta Penhos, el estereotipo del indio pintado por los artistas viajeros. Tampoco es el indio vencido de las fotografías de Pozzo, el fotógrafo que retrató la Campaña del Desierto y la familia del Cacique Pincén. Della Valle representa un indio activo y real. Están particularizados, llevan vinchas y pendientes como usaban los indios de la pampa, lo cual los acerca al espectador de 1892, para quienes estos indios se les aparecen como reales pero que ya no existen más que en una memoria cercana. Pero si nos detenemos un poco más veremos que cada indio –sobre todo los más protagónicos– están bien diferenciados, no todos gritan, no todos llevan su torso desnudo, no todos están heridos, ni llevan el pelo del mismo modo, no todos son amenazantes. A partir de estas particularizaciones podríamos conjeturar no sólo distintos roles en la irrupción del malón en el poblado, sino también diferentes destinos posibles con relación a esos botines. Malosetti Costa se detiene en el modo en que la crítica de la época vio como una “falta de la pintura” la manera en que finalmente el pintor retrata al indio que carga con la cautiva. La autora habla de un “desajuste” que provoca en el tono general de la pintura esta actitud del indio que parece más que amenazar, proteger el cuerpo casi desnudo de una cautiva que lejos de ofrecer resistencia se muestra casi dormida. Como si se entablara una conversación entre ellos. *¿hablarían el mismo idioma?*, se pregunta Daniel Santoro.



Ángel Della Valle, boceto para “La vuelta del malón” (1892).

Si atendemos a uno de los bocetos vemos que Della Valle en una primera versión pinta al raptor y la cautiva envuelta en el mismo manto blanco, pero sobre el caballo blanco, el indio presenta una actitud mucho más bravía y amenazante, además de portar también la cruz procesional. Claramente hay una decisión en este montaje definitivo de separar los símbolos, de ordenar la acción y los actores, pero también de diferenciar las formas posibles de la figura del indio. Della Valle deja abierto un campo de duda respecto a la violencia real del rapto, la indefensión de la mujer blanca, su calidad de víctima, para introducir en la imagen un sentido más erótico que también conforma la tradición iconográfica de las cautivas: el juego de seducción y erotismo entre raptor y su víctima, y viceversa. Y que como analiza Malosetti Costa deja ver también la influencia del registro literario sobre el tema de las cautivas en nuestro territorio en la representación pictórica que finalmente decide Della Valle (2001, p. 268).

El jinete del caballo blanco resulta ser el más amenazante, es el que va herido en la cabeza, pero además su torso desnudo y su actitud nos presentan al indio victorioso que ha arrasado con la iglesia y se ha cargado todos sus objetos de valor. Porta el mayor emblema, que es la cruz procesional que suplanta la lanza, y la pechera de su caballo blanco va envuelta con lo que parece ser un cíngulo rojo y dorado en el que ha calzado un copón de oro. Podríamos detenernos en la elección del caballo blanco para este jinete. ¿Responde sólo a una necesidad compositiva de focos de luz o podríamos, a partir de este detalle, abrir otra línea de interpretación posible en la que este malón además arrebató a uno de los caballos blancos de Villegas? Detrás de él –hacia la izquierda y el centro– vemos otros jinetes que llevan el incensario cual boleadora, una estola, una custodia, un misal o biblia, un farolito procesional, un estandarte que podría dar cuenta de una iglesia perteneciente a una determinada logia. Si bien estos objetos han sido considerados en términos generales como la representación de la civilización, la moral civilizada, no hemos encontrado un análisis más detenido que nos permita complejizar la interpretación. Por la calidad de los objetos no parecen pertenecer a una capilla rural, más bien a una iglesia importante, lo cual podría llevarnos a pensar que el malón, lejos de suceder en pueblo de frontera, irrumpió en la ciudad. Por otro lado, nos abre interrogantes acerca de la relación entre el pintor y el culto religioso. Así como también sobre la relación entre la élite intelectual del ochenta, masónica por definición, y la Iglesia. ¡Pero lo dejamos para otra oportunidad!

Volvamos a nuestro jinete principal, el que porta la valija. Es el único indio de los que podemos diferenciar en la pintura que lleva el pelo corto y el único, de los tres de la primera línea, que lleva el torso cubierto por un poncho y la lanza en alto señalando, más que la dirección de avance del malón, el símbolo religioso. Tampoco este indio expresa una amenaza ni demasiada violencia. Su figura y la lanza en alto cierran de algún modo uno de los lados de un triángulo compositivo que se abre con la cautiva y cuyo vértice superior es la cruz.



Esta triangulación cuya base traza una diagonal ascendente de derecha a izquierda le permite a Della Valle dotar a la escena de un gran dinamismo que nos coloca además dentro de la escena. Este frente de avance da dinamismo, pero también estabiliza y direcciona el torbellino de un malón que se vuelve trama de direcciones contrapuestas en las distintas direcciones con las que pinta las lanzas de un malón que no podemos ver siquiera dónde termina.

Sincronías I

Mientras en la Argentina Ángel Della Valle intentaba hacerse un lugar en el naciente sistema del arte (y una posición en sociedad) con su cuadro malonero, miles de kilómetros al norte, en otra nación que había optado por combatir, cercar y exterminar a sus indígenas, los Estados Unidos de Norteamérica, un novel dibujante y pintor comenzaba a abrirse paso mediante la representación de la vida en la frontera, incluidos sus indígenas: Frederic Remington. Nacido en 1861, durante sus escapadas juveniles hacia el oeste mítico asistió en la década de 1880 a los últimos combates de las fuerzas gubernamentales contra los aborígenes. Una diferencia grande con Della Valle, que conoció los malones de oídas o por sus lecturas. A veces, lecturas tan poco ilustrativas como el poema épico *La cautiva*, de Esteban Echeverría, notable por su inespecificidad al describir la llanura, los *salvajes*, sus formas de vida y de lucha. La carrera artística de Remington adquiere popularidad sobre todo por su inserción en el pujante sistema de medios gráficos. Por entonces, revistas ya con miles y miles de lectores se mostraron muy interesadas en materiales que dieran cuenta de la vida en el *old west*: adjetivo no tan afectuoso cuanto quirúrgico, ya que la expresión refería a una forma de vida casi completamente extinta. Comienza a publicar en *Collier's* y *Harper's Weekly* viñetas apreciadas por la *autenticidad* que se les asignaba por ser creación de alguien que *verdaderamente conocía el oeste*. En principio, trabajó en blanco y negro con tinta para que su producción pudiera fácilmente insertarse en la prensa escrita. Pero pronto incurrió asimismo en la acuarela, una producción que vendía en galerías de

arte, y en óleos con pretensiones de Salón. En 1890 hace su primera exposición individual en American Art Galleries, en la que presenta veintiún pinturas. En 1889 gana una medalla en la Exposición de París a la que había sido enviado como “representante” de la pintura moderna estadounidense. Paradójicamente, tres años después, no será incluido en la Exposición Colombina de Chicago a la que Schiaffino envió *La vuelta del malón*. El conflicto con el indio en la conquista del oeste fue de hecho un tema excluido de esta Exposición en pos de ofrecer una imagen idílica de prosperidad urbana (Malosetti Costa, 2001, p. 282).

Si bien Remington fue haciendo el tránsito de pintor de costumbres del oeste a pintor histórico del oeste, se convirtió sobre todo en el ilustrador estrella de ese mundo mítico en la era dorada de la ilustración norteamericana. Representaba sobre todo hombres –se tratara de cowboys, de maleantes, de militares o de indígenas–, el entorno era sólo un fondo muy esquemático sobre el cual transcurrían escenas de diversas labores, de viajes a caballo o en carretas, de robo de animales, de guerra en una clave muy cercana al género de tipos sociales y usos y costumbres de la primera mitad del siglo XIX. En cambio, Della Valle trabaja cuidadosamente el huellón barroco que transita la caballada, los charcos que saltan, el cielo. La crítica de la época incluso habla de un “auténtico paisaje nacional”. Parte del movimiento y del dramatismo de su cuadro se relacionan también con ese trabajo minucioso y detallado del carácter del lugar donde transcurre la escena.



Frederic Sackrider Remington, “Change of ownership. The stampede horse thieves” (cambio de propietario), Óleo sobre lienzo, 70,2 x 102,2 cm, Museo de Bellas Artes de Houston.

Otra diferencia, más significativa, se advierte al comparar *La vuelta del malón* y un cuadro que representa algo análogo: *Change of ownership. The stampede horse thieves*, un óleo sobre tela de 1903. En el centro del lienzo, un indígena de a caballo y munido de su carabina Winchester, revolea algo que parece un poncho. Galopando hacia el fondo del cuadro, se divisan dos indígenas más, igualmente montados. El segundo se pierde hasta ser casi una mancha confundida con el pastizal. A su izquierda, un círculo de caballos arreados por otro indígena. Casi un tercio de la superficie pintada –un triángulo rectángulo con su vértice agudo en el vértice inferior izquierdo de la tela, y su base va del vértice inferior derecho a la mitad de la tela– es una sombra. ¿Acaso la sombra de un tren que pasa y desde el que se registra esa imagen? Con medios relativamente sencillos, Remington logra una sensación de movimiento que no puede sino hacer pensar en el cine, en los westerns que fueron la forma predominante de representar el viejo oeste. Y, más allá de la carabina Winchester 44.40 que se usaba en la época, robada previamente o comprada a algún blanco inescrupuloso y que no deja de ser una herramienta de trabajo para esos ladrones, nada hay en esta representación que pueda en primera instancia leerse en tanto símbolo. Estos indígenas no se entretienen con cruces, incensarios, cautivas escultóricas o coquetas valijas. Roban caballos. Y por si quedaran dudas, el título otorgado por el pintor a su producción reprime toda polisemia: se trata de una estampida llevada adelante por ladrones de caballos. Y con precisión no exenta de ironía, se antecede a esa parte descriptiva del título con una sentencia inapelable: *Cambio de propiedad*. El problema con los indígenas no reside en que atenten contra la religión o vulneren el pudor de las cautivas. El problema es la propiedad: propiedad de los animales, propiedad de las armas, propiedad de la tierra. ¿Por qué, a diferencia de lo hecho por su colega norteamericano, es que Della Valle otorgó tamaña visibilidad a los símbolos? De la religión, de la castidad, de la pureza (racial).

Sincronías II

Si bien la ascendente burguesía norteamericana prefería verse representada en entornos civilizados y plácidos con técnicas derivadas del impresionismo francés –McNeill Whistler, Theodore Robinson, Thomas Dewing, Mary Cassat– la ilustración del viejo oeste siguió siendo popular y floreció todo un subgénero pictórico dedicado a esa historia reciente, cada vez más épica, más mítica. Puede pensarse que el género cinematográfico llamado western fue su heredero en cuanto a las funciones socioculturales cumplidas. Secundado, ciertamente, por los cowboys épicos de la historieta.

Ya en 1903 se pudo apreciar *Asalto y robo al tren* dirigido por Edwin Porter. Sólo en la época muda se rodaron centenares de westerns, incluso algunos seriales de la mayor popularidad, como los de los cowboys Tom Mix y William Hart. Y con el cine sonoro el western se convirtió a la vez en uno de los productos culturales masivamente exportados por la nueva potencia, y en una genuina forma nueva de arte. Buena parte de la vastísima producción de John Ford, que cimentaron su consideración como director de directores, son westerns que abordan de manera

cada vez menos esquemática la cuestión de los indígenas norteamericanos: *La diligencia* (1939), *Tambores Mohawk* (1939), *Fuerte Apache* (1948), *Ella usaba una cinta amarilla* (1949), *Río Grande* (1950), *Más corazón que odio* (1956). Ford es considerado uno de los grandes estilistas de la historia del cine, creador de la imagen por antonomasia del oeste. Y por más que no se trate de un director pictorialista en su forma de filmar –caracterizada por planos largos con gran presencia del ambiente– se sintetiza ya desde sus primeras películas la galería de cowboys, militares, inmigrantes o indígenas retratados por Remington con el paisajismo de pintores tales como Albert Bierstadt, Edwin Church y Thomas Moran.

No sucedió nada similar en la Argentina: la pintura dedicada a la *guerra contra el salvaje* no llegó a consolidar un corpus, así como tampoco el indígena fue la figura central de la gauchesca a pesar de constituir parte de la problemática de los gauchos reales. Y sobran los dedos de la mano para contar las películas argentinas que se ocuparan de la lucha entre indígenas y blancos: *El último malón* (1919), de Alcides Greca; *Huella* (1939), de José Moglia Barth; *Pampa bárbara* (1945), y *El último perro* (1955), ambas de Lucas Demare; y *Guerreros y cautivas* (1983), de Edgardo Cozarinsky sobre el relato de Jorge Luis Borges. El lugar de la representación de lo indígena quedó en las historietas de editorial Columba –*Martín Toro, Cabo Savino*–, o en las de la nacionalista y tradicionalista editorial Cielosur: *El huinca, Fabián Leyes*. O, estilizados hasta el delirio, en la saga de Patoruzú: indio tehuelche con superpoderes descendiente de faraones y él mismo latifundista. Sin embargo, esta carencia de un cine nacional en torno a los indígenas no nos impide arriesgar una mirada cinematográfica sobre *La vuelta al malón*.

Luz, cámara... ¡claqueta!



“A Dash for the Timber” (1889). Óleo s/ tela. Museo Amon Carter, Fort Worth, Texas.

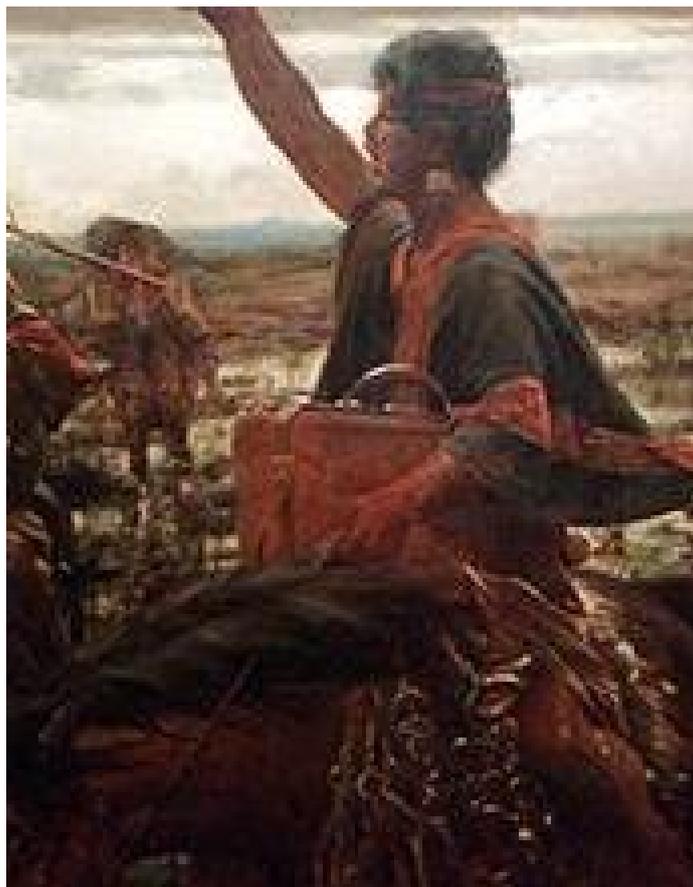
Perfectamente *A dash for the timber* –un óleo de Remington pintado en 1899–, con su grupo de cowboys huyendo *hacia la cámara* mientras le disparan con sus *Colt* y *Smith & Wesson* a un grupo de apaches montados que los persiguen, podría ser por su movimiento un fotograma de una película de Ford. Otro tanto podría considerarse acerca de *La vuelta del malón* si Ford –

convocado por el presidente Perón, pongamos– se hubiera costeado hasta la pampa a filmar una película que cambiara al 7 de caballería por una división de fortineros, y a los apaches o sioux por la bravía confederación indígena comandada por Cafulcurá.

Eso en cuanto al movimiento. Pero hay otro aspecto a considerar: el fuera de campo. Éste admite dos casos: el de aquello que efectivamente no entra en el encuadre y el de aquello que está dentro del encuadre, pero oculto (ya sea por un personaje o por un objeto). En *La vuelta al malón* están fuera de cuadro los presumibles perseguidores de la indiada que huye con su botín. Pero hay algo más, algo más interesante que de manera muy llamativa no ha sido considerado en los comentarios del cuadro: lo que la valija transportada por uno de los fugitivos contiene. Si se tratara de un cuadro de Remington –podría usarse con él una expresión muy yanqui, y afirmar que pintaba *straight ahead* (directo, sin rodeos)– esa valija estaría rebosante de dólares, o joyas, o lingotes de oro. O tal vez una mezcolanza apresurada de todos esos valores. Si Della Valle hubiese querido marcar un contenido como ese en lugar de mantenerlo en el *espacio off*, bien podría haber pintado la valija mal cerrada, dejando ver un collar, dejando escapar acaso un patacón. Aunque dada su notable propensión a no pintar un botín directo y prácticamente útil, sino uno simbólico, podrían pensarse distintos contenidos. Y aquí es imposible no reír pensando en el chascarrillo de Daniel Santoro: “es una valija de López”. Continuando la serie eclesiástica de los objetos robados que Della Valle representa, podría pensarse en una valija rebosante de hostias, de rosarios, de estampas dedicadas a un santoral variopinto y por eso más fácil de vender. Continuando la serie de la cautiva, puede aventurarse que la valija contiene su ropa, acaso ropa interior de seda o por qué no su ajuar de novia. Aunque ésta podría fácilmente escapar del plano simbólico para proveer a la fantasía del raptor y al posible *placer de la cautiva*.¹³

Otra opción es posible. Satisface tanto a la verosimilitud histórica y a la propensión simbolizante de nuestro pintor. Sabemos que la industria del equipaje está en relación directa con el desarrollo del viaje turístico moderno impulsado por Thomas Cook y su primera agencia de viajes en 1841 en Inglaterra, mientras George Pullman fabricaba vagones confortables para los nuevos viajeros ferroviarios. París es el principal escenario de fabricación de equipajes a mediados del siglo XIX. Allí había más de 150 artesanos –entre ellos Goyard, Bernard, Moynat, Vuitton, Hermès– que producían baúles para todas las necesidades: el *malle courrier* (baúl para correos), el *malle wardrobe* (vestidos), *malle chapeau* (sombrosos), *malle chaussure* (calzados), *malle cantine* (platos). Hacia finales de siglo aparecerían el *malle automobile* (para ubicar en el portaequipaje de un auto) y el *malle cabine* (para el camarote de un barco o tren). Es en torno a la gran emigración europea del período 1880-1920 que el desarrollo de equipajes toma un giro decisivo y así surge la *valise*, la valija moderna, derivada del *malle cabine* (baúl de cabina) que era más chico y podía estar siempre a mano.

¹³ Título de una *nouvelle* de Leopoldo Brizuela, en la que una muchacha blanca recorre la llanura junto a un viejo, camino a un fortín, cuando los sorprenden y comienzan a perseguirlos dos indígenas. La muchacha hace todo lo posible por retrasar la fuga, y en un mismo movimiento va comprendiendo el mundo indígena y su propio erotismo.



La valija que aparece en La vuelta del malón es un tipo de valija producida por estas firmas en las últimas décadas del siglo XIX, con armazón de varilla de madera curvada, cuero y cierre de tiras y hebillas. Vemos en fotografías o grabados desde mediados a finales de siglo XIX que el equipaje de viajeros son mayormente los baúles o bolsas de cuero con distintos sistemas de cierre. Recién hacia finales del siglo XIX se populariza el uso de la maleta.

En este grabado perteneciente a una página de catálogo de precios de enseres para militares y funcionarios de la firma Gladstone vemos un tipo de valija similar. Gladstone había sido formada en Londres en 1871 como la Sociedad Cooperativa del Ejército y la Marina por un grupo de oficiales militares para suministrar bienes de consumo a los precios más razonables.



O en esta foto de inmigrantes llegados a la isla de Ellis en Estados Unidos en el año 1892 que nos permite confirmar que en esos años los inmigrantes viajaban con estas valijas, además de baúles, atados y canastos.



Fuente: Museo de la Inmigración de Ellis Island.

Esto nos permitiría decir que la valija que se lleva el malón, podría ser de un inmigrante (una valija de su padre podría haber servido a Della Valle de modelo) o de un integrante de la alta burguesía terrateniente local que viaja a Europa. Estas valijas pequeñas solían ser usadas por comerciantes o profesionales como médicos o boticarios o por funcionarios. Claramente es un botín diferenciado, al igual que la cautiva y al arrebatado en la iglesia. Esa valija ¿estaba en la casa de la cautiva? ¿O es un botín que no tiene nada que ver con la cautiva? ¿Qué relación tenía su dueño con la cautiva? ¿Podría entonces tratarse del equipaje de un vendedor de relojes que recorriera la frontera? Al robar esos relojes, los indígenas no estarían robando algo útil para su vida, que se regía por el ciclo de las estaciones, sino otro símbolo: el del tiempo uniforme burgués. Un tiempo que marcaría a ese mundo futuro que, cuando ellos no la recorrieran ya, se instalaría en su llanura: el del alambrado, los molinos, las aguadas, los latifundios, la agricultura industrial, la extinción de especies animales que convivían con ellos como los ñandúes o los pumas.

Si esos indígenas roban símbolos, no es por un nivel de conciencia. Roban símbolos porque ellos mismos son símbolos de otra amenaza. Vencidos como lo eran para el momento en que Della Valle pinta su cuadro, son símbolo del fantasma que recorre, ya para fines del siglo XIX, la paz duramente instaurada por la generación del Ochenta: el malón rojo.

De vuelta a la sala... del Museo Nacional

Remington sólo muy tardíamente fue un pintor oficial de los Estados Unidos. Tampoco el western, ni en sus modalidades de más crudas matanzas indígenas ni en la que humaniza a sioux, comanches, cheyenes y por ende complejiza el conflicto, fue inicialmente respetable. Y el cuadro pintado –¡con tantas esperanzas! – por Della Valle finalmente nunca fue adquirido.

Como si tuviera un resto de algo no mostrable, no admisible, no asimilable por los señores. Tanto en los Estados Unidos como en la Argentina hay dos elites que organizan la nación a partir de genocidios –ese tipo de tecnologías de poder que Daniel Feierstein (2007) denomina “genocidios fundantes”. No han tenido problemas en perpetrarlos. Pero nada quieren saber con sus representaciones. Al menos mientras la sangre aún se conserva tibia. O, siguiendo con Feierstein, antes de que se cumpla la etapa de realización simbólica de ese genocidio. Allí terminan las similitudes: porque dos clases muy diferentes organizan a los Estados Unidos y a la Argentina. En el país del norte son los ganadores de la Guerra de Secesión, básicamente industrialistas, quienes se encumbran como clase dominante. En la Argentina, una clase que se beneficia con los repartos de tierra tras la llamada Conquista del Desierto, se apropia de latifundios, y articula una presencia del país en los mercados internacionales como productor de materias primas agropecuarias.

Esos ladrones de símbolos que pintara Della Valle no fueron invitados a los fastos del Centenario. Pero un azar museístico o una sabia decisión curatorial los puso en muy buena compañía en la sala del Museo Nacional que los alberga. Sin moverse de esa augusta sala, podría haberse filmado un documental de montaje a partir de *La vuelta del malón*, *La sopa de los pobres* de Giudice, *El despertar de la sirvienta* de Sívori y *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto De la Cárcova. Un documental de combate, un candente ensayo fílmico mostrando, a partir de representaciones pictóricas, la manera en que esos indígenas derrotados devinieron personal doméstico –las chinas y chinitos que se regalaban con anuncios en el diario *La Nación*–, obreros explotados junto al aluvión inmigratorio, huelguistas que, ahora sí, marcan los límites de un proyecto de organización sociopolítica y amenazan con sus ideologías y sus prácticas la religión mundana, la pureza racial y el tiempo del capitalismo. Esos que, cuando ya no alcancen las leyes de Residencia y de Seguridad Social –creadas para deportar sin mayor trámite a los agitadores– verán cómo apuntan sobre ellos no ya los fusiles *Remington* que habían volcado a favor de las tropas roquistas el combate con los indígenas, sino las modernas ametralladoras, y si el enfrentamiento lo ameritara, las picanas eléctricas. Esos que, décadas más adelante, representará Carlos Alonso. Puede imaginarse una cámara que recorre el cuadro pintado por Della Valle –él mismo de origen inmigrante– mientras suena, como en *La hora de los hornos* (1968), de Pino Solanas, la voz del escritor Dalmiro Saénz. Podría decir, tal vez: “los indios fueron los primeros desaparecidos”.¹⁴

Referencias

- Arasse, D. (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹⁴ Tesis de David Viñas en *Indios, ejército y frontera* (1979).

- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L., Penhos, M., y Santoro, D. (2020) *La Vuelta del malón, Ángel Della Valle* [Archivo de video]. Ciclo *Revelaciones* del Ministerio de Cultura de la Nación. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TKtY00I2Ahs>
- Malosetti Costa, L. (s.f.). *Comentario sobre La vuelta del malón*. Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>
- Penhos, M. (2005). Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En AAVV, *Arte y Antropología en la Argentina*, VIII Premio Telefónica al Ensayo en Artes Visuales. Buenos Aires: Fundación Telefónica-Fundación Espigas/FIAAR
- Rodríguez, A. (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Universidad Nacional de Quilmes, serie Investigación. Recuperado de <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2016/04/Pueblos-originarios-e-book.pdf>
- Viñas, D. [1979] (2013). *Indios, ejército y fronteras*. Buenos Aires: Galerna.