

CAPÍTULO 8

El caballo criollo: la construcción de un símbolo

Delfina Eskenazi

El presente trabajo intenta postular la representación del caballo en el arte argentino, en un período que abarca desde el año 1865 a 1934 aproximadamente; como una representación simbólica desde la cual resignificar el proceso de construcción de una identidad nacional. Este recorrido se compone de idas y venidas, interpretaciones y conceptos, galopes y entreveros, vencedores y vencidos, relatos orales y escritos, redomones y mansitos. Sus bases cristalizan luego del centenario de la Revolución de Mayo, y tiene como sus fieles representantes a la oligarquía terrateniente y porteña, sobre todo; a la par del patrón triunfa el caballo criollo y retoza en su sangre el último gen español que los sostiene atados al mismo palenque. El recorrido linealmente planteado a través de las obras elegidas, se lanza a la carrera entre la representación plástica y la interpretación histórica; intentando encontrar la salida del entrevero que se teje entre el naturalismo y lo simbólico. Esta propuesta implica once obras que son actual patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, y una escultura que se encuentra en el barrio Mataderos de la Ciudad de Buenos Aires.

Que el viento lo acompañe.

Se abre la tranquera

Al alba partiremos para observar que la representación del animal se encuentra, en un principio, adosada a la figura del gaucho, que luego deviene paisano, peón o baqueano, según lo diga el suelo, el tiempo y los pastos; mientras que el escenario predilecto es, por afano, la llanura pampeana que se dibuja como una línea de horizonte en un papel en blanco, que divide el cielo del suelo, pastos secos o verdes que recubren los vasos, y un cielo imponente que se pierde hacia atrás negociando espacio con el infinito.

El caballo se inserta, en nuestro país, como un componente necesario para el desarrollo de un sistema productivo que echa raíces durante los tiempos previos a la independencia; y que se sostiene a partir del predominio de la gran propiedad, utilizando como motor la valorización del suelo. Esta estructura económica se consolida en el año 1880 con la puesta en marcha del modelo agroexportador. Así, casi sin quererlo, el animal se vuelve actor cuasi político de la consolidación de una estructura social simple que contiene al menos, dos actores que parece

necesitar para existir: el propietario de la tierra, y aquel que se emplea como mano de obra o peón. Será el caballo el medio a través del cual se organice, vivencie y transite: el paisaje, la costumbre, la batalla, el canto y el viento.

Es por esto que, en la representación, el animal se resuelve como un ícono de la construcción nacional que, poco a poco, va a desprenderse de aquellos elementos figurativos que lo acompañan, para volverse una temática independiente. Podríamos decir que la representación del caballo posibilita al menos dos posicionamientos en torno a ella, y que estas posibilidades están íntimamente relacionadas con la propiedad o el trabajo del suelo respectivamente: la construcción que del animal puede hacer aquella clase dominante que posee la tierra; y aquella construcción que puede hacer aquel que la trabaja. Esta carrera ya se corrió, y entre vencedores y vencidos sabemos: que la historia la escriben los que ganan; pero cantemos retruco y vale cuatro, propongo hacerle preguntas a la imagen del caballo, por omisión o inclusión, ¡Quiero! con las venas abiertas como bandera gritemos: la ausencia es otra forma de presencia.

La construcción de la representación del animal se encuentra constantemente mediada por la relación del ser humano con el suelo, como propiedad o trabajo, abriendo posibilidades muy distintas de recorridos, visiones y vivencias del territorio, del paisaje y de las costumbres; estas son las pistas que nos permitirán desandar la distancia entre el artista y lo representado. Esta es una apuesta a la representación del caballo como un elemento común que puede conjugar y cuestionar el proceso de construcción de una identidad nacional, que se convida como respuesta a la cual estamos obligados a hacerle preguntas.

A partir de un análisis que se construya a contrapelo de la visualidad propuesta en las obras elegidas, y a partir de la pregunta como boomerang que devuelve una falta, proponemos pensar: ¿Cómo sería la representación del animal desde la mirada de aquellos que son representados, aún de manera implícita, en las obras? ¿Qué preguntas podemos hacerle a la representación? Si el suelo incide directamente en el pensamiento, ¿qué construcciones identitarias quedaron fuera de la llanura? ¿Cuáles son sus símbolos?

Que el caballo sea la excusa para desempolvar los símbolos, acariciar buscando la herida, volver a remover la tierra; porque si el símbolo cristaliza una fuerza, existió una resistencia: un caballo no se desboca porque sí.

Vamos al paso

En el año 1493, durante la conquista, un caballo de origen español pisó el continente por primera vez. El desembarco fue en Santo Domingo, tratándose de un caballo andaluz que no tardó en aclimatarse, adaptarse y reproducirse a lo largo y ancho del continente. Las importaciones fueron varias y tuvieron como base distintas rutas de distribución. Lo que incrementó su cantidad y la diversificación de su sangre. Este caballo es el origen de todos los caballos criollos en América.

El caballo introducido por la conquista tuvo un papel importante en la conformación de la sociedad colonial y en la transformación de las culturas indígenas (pedestres hasta entonces).

En la época colonial el caballo servía como elemento motriz, medio de transporte, complemento de las tareas de campo y cualquier tipo de traslado; las postas y los correos funcionaban a caballo, se pescaba a caballo, se trasladaban materiales de construcción e incluso se escuchaba la misa montados.

El caballo criollo será el producto final de un proceso de adaptación del animal como símbolo de raíz nacional; este tendrá su espejo complementario en la representación artística, como representación simbólica que perdura y se consagra como símbolo nacional.

El caballo considerado criollo es aquel en cuya genética todavía puede rastrearse la conexión con el caballo español introducido en América. Este último tiene sus características morfológicas y pelajes particulares. En 1918 la Argentina crea un registro de caballos criollos que denominó *Caballo Argentino*. El registro fue abierto por la Sociedad Rural Argentina, creando un estándar racial que se sostiene hasta nuestros días, a la par que se creaba una Asociación de Criadores de Criollos a la que responde el estado actual de la raza.

Un trote campo traviesa

El proceso de acumulación que comienza a gestarse previo a la Revolución de Mayo en la pampa húmeda y se asienta en 1880 con la asunción de Roca al poder; marca las pautas de lo que será la actividad productiva que regirá la conformación de la Argentina como un estado nacional. El territorio comienza a organizarse en torno a las reglas de apropiación del suelo impulsadas por un protoestado, que se sostienen y refuerzan de allí en más. El sistema productivo basado en la gran propiedad comienza a poner sobre la mesa los intereses dispares entre el interior y la provincia de Buenos Aires, mientras que se teje una estructura social simple: propietarios y mano de obra.

Por otro lado, se encuentra la constante disputa de tierras con los pueblos originarios, que finaliza con la mal llamada Campaña del desierto y un genocidio al que jamás se le hizo justicia.

Será la ideología de la clase dominante, reforzada por el poder que le confiere el estado y la actividad económica basada en la gran propiedad, la que comienza a forjar una incipiente idea de nación.

Podríamos separar dos momentos clave en este desarrollo, intentando marcar las postas de un recorrido que se verá reflejado en la representación artística como el corolario simbólico de esta construcción nacional. Estos son: la propuesta intelectual de la generación del 37 con su capacidad de diagnóstico y solución; y la idea de modernidad que comienza a gestarse a partir del Ochenta. En ambos momentos comienzan a tejerse recorridos simbólicos que marcarán, como hierro encendido, el proceso de construcción de una identidad nacional.

La generación del 37 es una generación de intelectuales y literatos, sobre todo, que genera un chequeo vital que reacciona al gobierno de Juan Manuel de Rosas, y que luego será tomado por

Sarmiento para establecer aquel famoso par polar que caracterizará a la Argentina hasta el final de las presidencias históricas: *civilización y barbarie*. La extensión territorial de la Argentina, el mestizaje de la raza y su pasado español son los elementos que, según esta generación de literatos e intelectuales, debían ser reemplazados para lograr un país que estuviera a la par de competir pacíficamente con Europa. Para ello, proponen soluciones: la inmigración anglosajona para poblar la extensión de tierra sin dueño y purificar la raza. Estos mandatos calaron hondo durante los años de formación del estado nacional, por lo que todos los enfrentamientos tendrán como objetivo eliminar a los rebeldes y sepultar las disidencias que intenten levantarse contra la organización ya dispuesta. Esta receta será para muchos intelectuales, una idea de nación que utilizará a la escuela como dispositivo educativo y de adoctrinamiento patrio.

En este período se cocina una *ficción orientadora* que reniega del paisaje porque peca de indomable, sostiene el conflicto entre Buenos Aires y el interior, ataca las diferencias, anticipa un genocidio, mira hacia Europa como guía y ejemplo, no acepta intereses disimiles, castiga la llanura, y refuerza el predominio de la gran propiedad, que cristaliza el poder de los terratenientes.

La formación artística, durante este período, se resolvía desde Buenos Aires, donde la ciudad se encargaba de enviar a los artistas a formarse a Europa, reemplazando la ausencia de una institución artística local.

Los avances tecnológicos y las posibilidades económicas ubicadas en la ciudad, construyen al campo como el escenario de unos pocos. Frente a la consolidación de un sector trabajador urbano y un reclamo cada vez más constante de representación política, en las décadas del ochenta y noventa comienza a gestarse un proceso de simbolización identitaria que responde al miedo de la oligarquía terrateniente y los miembros de la elite intelectual frente a estas nuevas emergencias sociales: la población extranjera y, por lo tanto, los cambios complejos que se reflejan en la estructura social. *Ubi sunt*, o la añoranza por el pasado, puede ser la frase que contenga este sentimiento que nace estratégicamente desde las elites; donde la pregunta por el *ser argentino*, esconde la construcción de una identidad que justifica la posición que ocupan.

En el año 1876 se crea la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, una asociación de artistas que impulsó la formación de una academia de Bellas Artes, siendo este el punto de partida de un lento proceso de conformación del campo artístico argentino. En la década siguiente, bajo el impulso de los beneficios económicos, se desarrollará un mercado de arte local para la pintura europea, a la par que se consolidaba el sistema de becarios argentinos en Europa.

Durante la década del noventa se producen grandes cambios; por iniciativa privada se fundan además de la citada Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876), el Ateneo (1893); y desde la esfera estatal se crea el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), a la vez que se desarrolla un movimiento coleccionista local. La generación del Ochenta cumplió el objetivo de sentar las bases para la autonomía moderna del arte.

En 1894 se sostiene desde el Ateneo la famosa controversia sobre la necesidad de pensar en un arte nacional; esta última es encarnada por Obligado, Oyuela y Schiaffino, y girará en torno a la relación del país con los cánones de representación europeos, la llanura, el gaucho y la búsqueda de lo simbólico en aquello que se considera propio.

A su vez, a comienzos del siglo XX se produjo el afianzamiento de las instituciones artísticas creadas durante los últimos años del período anterior (el Museo Nacional de Bellas Artes y la Academia de la Sociedad Estímulo, nacionalizada en 1905); a los que se les asignó un rol fundamental en la constitución de una “escuela argentina”, cumpliendo una función pedagógica y actuando como guía para quienes iniciaban su formación como artistas; a la vez que, el “Premio Europa” permitía a pintores y escultores completar sus estudios en distintas ciudades europeas.

Dentro del amplio movimiento, encaminado a delimitar las características de la nacionalidad argentina, que se despliega con intensidad desde los primeros años del siglo XX, la pintura adquiere un lugar como discurso político, propuestas educativas, escritos, publicidad y literatura. Desde cada uno de ellos, de distinta manera, se busca modelar el perfil de una identidad nacional definiendo adhesiones y rechazos, suscribiendo a un renacimiento del pasado colonial pastoril, un rescate de la tradición que cohesiona a todos los estamentos sociales, pero siendo solo funcional a la clase dominante. Una identidad en la que se afirma el papel de apéndice agrícola de las grandes naciones, como lugar establecido e inamovible para nuestro país en el esquema de la división internacional del trabajo

Es así como dentro de este contexto surge el grupo Nexus (año 1907), integrado entre otros, por Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader y Carlos Ripamonte. Todos estos artistas intentaron dar expresión plástica a la nacionalidad insistiendo en retratar el paisaje que rodea la ciudad. Sus obras llegaron a ocupar –gracias al apoyo oficial de los Salones Nacionales de Bellas Artes– un lugar de privilegio como encargadas de concretar nuestra imagen de nación en el exterior.

La Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires en 1910 marca un antes y un después, ya que representó para los artistas argentinos la oportunidad de percibir y mostrarse confrontados con sus contemporáneos de los centros artísticos hegemónicos: Francia en primer lugar, pero también España, Italia y otros países.

Galope y entrevero

Este apartado debería ser el risco con mejor vista, aquel que hace temblar los pies de vértigo y siente rendirse el cuerpo sobre el lomo.

Nuestro eje central es la representación del caballo a través de un recorrido de doce obras precisamente elegidas. Observaremos que este último tiene en común la constante tensión en la representación del animal que se pone a jugar entre el estilo naturalista y el componente simbólico, poniendo en jaque la representación de la realidad, pero, a su vez, complementando: al naturalismo podemos encontrarlo en la necesidad de representar al animal y su entorno, lo más fielmente posible en relación con los arquetipos de la realidad, es decir, con detalles y precisión componer una ilusión acorde a nuestros ojos. Vamos a observar que esta intención se tensa constantemente con los gestos estilísticos de la época y se teje en relación con la

formación y construcción de la mirada de cada uno de los artistas. Pero a la par, comenzaremos a notar cómo según los elementos que acompañen la representación del caballo en la composición, el animal comenzará a funcionar como símbolo que se construye a la par de una idea de identidad particular.

Hay dos grupos marcados estilísticamente que podemos detectar a simple vista: uno de ellos, es aquel que sostiene un estilo naturalista clásico, es decir, canónico y academicista; mientras que el otro deriva en un estilo naturalista a partir de una composición y una pincelada que pueden remitirnos al impresionismo, es decir, donde el artista se permite una búsqueda más personal pero que no pierde aquella figuración que la acerca a lo real.

El primer grupo se condice con las pinturas que responden a las últimas décadas del siglo XIX, son: *Recorriendo la Estancia*, *El Juego de Pato*, *La Vuelta del Malón* y *Paisanos*. El primero es una pintura de Prilidiano Pueyrredón, mientras que las tres restantes le deben su autoría a Ángel Della Valle.

Recorriendo la Estancia es una pintura donde el animal funciona como un elemento más de la composición, aunque sea el responsable del movimiento y sentido de la acción que transcurre, ya que es la fuerza que hace andar la galera. En este caso la representación da lugar a la costumbre del propietario de una estancia, el recorrido de la galera se disuelve entre hectáreas pobladas con vacas. En este caso, observamos que los caballos funcionan a modo de un muestrario de pelajes, pero en la composición el animal es estilizado, idealizado en su corporalidad; poco tiene que ver con el caballo que habitaba las pampas. Podríamos relacionar la elección de encuadre, que hace a la costumbre, con el propietario que recorre la pampa, *civiliza* y otorga sentido a aquellas tierras despobladas, habitadas, en el imaginario, por el gaucho y el indio como arquetipos de lo salvaje. En la pintura se marca la utilización que del animal hace el propietario, y la del peón que monta el caballo que guía y marca el recorrido de la galera. Observamos aquí un guiño realista que expresa sutilmente la diferencia de status entre el peón y el propietario. En la representación del animal observamos esa prolijidad en la formación, el porte y la estilización de los cuerpos, que nos devuelve a la formación europea del artista. Todavía el animal aparece como un elemento que otorga jerarquía y equilibrio, civilización y prolijidad a la composición.



Figura 1: *Recorriendo la estancia*. Prilidiano Pueyrredón, 1865. Colección MNBA.

En la pintura del *Juego del Pato*, observamos la figura del animal extremadamente idealizada a partir de movimientos exagerados e imposibles de las corporalidades equinas en la escena, sin responder siquiera al título de la costumbre que nombra la representación. El gaucho se encuentra montado y en clara relación con su entorno compuesto de elementos simbólicos: la llanura, una pulpería y una chata. Tanto el caballo como el gaucho, abundan en detalles que no tienen que ver con la acción que sucede en la escena, las corporalidades y las vestimentas responden simbólicamente a otra época y otra situación. Es decir, el naturalismo es palpable en relación con la credibilidad arquetípica de las figuraciones en la imagen, pero se aleja de la representación de la costumbre que indica el título; por lo que parece ser una puesta en escena construida por el artista de manera naturalista, pero que se resuelve lejana a la realidad de la acción. En este caso hablamos de una clara composición naturalista que sostiene el canon europeo para otorgar ilusión de realidad; y un academicismo presente en la composición, que responde al ámbito donde se desempeñaba el artista. Esta vez ambos componentes construyen una idealización de la costumbre, justamente como símbolo de una identidad en construcción que miraba hacia atrás para rescatar viejos actores.

Resulta interesante que no es la acción, ni la costumbre, lo principal en esta construcción, sino los actores dispuestos en la composición; es el recuerdo del pasado desde la añoranza, el rescate de los símbolos para ser utilizados como herramientas que construyen el presente. Se trata de una escena que se compone en clave europea: ni la costumbre ni los actores se asemejan a lo que podría haber sido la acción real enmarcada por el título; pero en la posibilidad de construcción se encuentra la razón: el público que pueda acceder a la pintura, va a reconocer esta idea de costumbre, esta vuelta al pasado que convoca al presente.



Figura 2: *El Juego del Pato*. Ángel Della Valle. Colección MNBA

En otra clave, *La Vuelta del Malón* nos ofrece la representación del animal como central en cuanto a símbolo que encarna la fuerza que propone lo salvaje; pero se devuelve utópica. Nuevamente responde a cánones europeos y, por lo tanto, a una idealización que se corresponde con el carácter general de la escena, el encuadre y lo que simboliza aquella composición en su totalidad. Podemos observar un naturalismo academicista, que compo-

ne una imagen metafórica funcionando como símbolo de un pasado cercano, una batalla que cohesiona y materializa los ideales que sepultaron a una población entera en nombre de la nación argentina.

Nuevamente se enarbola el pasado como símbolo que aglutina y construye la identidad en el presente, pero desde una óptica europea que se corresponde con el momento de conformación de un campo artístico nacional que es funcional a la construcción identitaria formulada por una élite porteña.



Figura 3: *La vuelta del Malón.* Ángel Della Valle, 1892. Colección MNBA.

En estas tres imágenes podemos notar características comunes que se resumen en torno al eje del trabajo que las aglutina: la representación de la figura del caballo responde a los cánones de la época que todavía son europeos, con un sentido idealizado según lo exija la clave de la escena, corporalmente estilizados, poco tienen que ver con el animal que habitaba nuestros territorios desde un aspecto morfológico, la representación se resuelve de manera naturalista y detallada, se encuentra en relación con otros actores que tienen un lugar simbólico en la historia argentina y que en conjunto con el animal construyen nuevas significaciones en torno al presente de cada pintura. Así el gaucho y el indio remiten a un pasado común idealizado por la época; y la omisión de estos últimos, pero la presencia del hacendado recorriendo la estancia en su galera, nos remite a dos momentos de construcción simbólica e identitaria que tienen como elemento común la representación del caballo en la pampa húmeda. Es por ello que utilizamos al caballo como representación que permite encarnar los distintos momentos de construcción de esta identidad que, por ahora, se encuentra en relación con el componente humano y el paisaje.

Para el final dejamos la pintura *Paisanos*, porque podría funcionar como un puente entre ambos grupos. Justamente la composición académica e idealizada cambia de manera sutil y prolija para dar lugar a la exploración del gesto personal del artista, una pincelada más cargada, menos definida, colores que componen desde la mezcla. El caballo representado es el caballo criollo o en su defecto mestizo, con una postura y gestos estudiados, que se condicen con el uso del animal en el contexto donde se lo ubica. A su vez, los representados son paisanos en medio de la llanura, que

parecen intentar ubicarse en el espacio, en medio de la labor. Si bien puede ser definida como una escena costumbrista, podemos hablar de un naturalismo que se condice con la realidad animal y los usos locales, y responde en lo simbólico a aquella búsqueda que señale lo propio, a través de un arte nacional. Esta vez la escena se plasma con mayor fidelidad en términos locales, abriendo las puertas a un estilo personal que comienza a responder a una búsqueda de lo nacional por fuera de los cánones europeos, aunque todavía prevalezcan. El proceso de búsqueda y construcción identitaria responde a una validación del paisaje, las costumbres y la libertad para buscar una manera artística que responda a un programa de nación.



Figura 4: Paisanos. Ángel Della Valle. Colección MNBA.

A partir de aquí podemos observar un giro en el componente naturalista de la representación que ahora se corresponde con una realidad local y a lo que se le agrega el gesto personal del artista, donde todavía podremos rastrear la influencia europea. Este proceso de búsqueda se relaciona con la construcción de un arte nacional, que primero se tradujo en la representación simbólica de las costumbres para luego dar paso a una búsqueda local que devolvía la representación a los paisajes y la labor del campo, una añoranza en tiempos urbanos. La composición comenzó a girar en torno a *lo propio*, *lo nativo*, transformándose en la legitimación de los aspectos de la realidad argentina que la diferenciaban de la europea. Así aparece la representación del caballo desde una óptica realista, que convoca los usos y costumbres que los rodean, la definición de una morfología particular y las tradiciones que acarrea su utilización.

Aun así, justamente por estar relacionada con un programa político, ideológico y cultural, la representación sigue funcionando como un símbolo; justamente, de esta búsqueda y construcción identitaria.

En este grupo podemos ubicar el resto de las pinturas que pertenecen al siglo XX, y la escultura del *Gaicho Resero*. La pintura de *Gato y Mancha* y la escultura conformarán un subgrupo que analizaremos sobre el final.

Ahora bien, las pinturas de Fader, Ripamonte, y Bermúdez, respectivamente, son claros ejemplos de esta búsqueda del gesto artístico personal en relación con el contexto y las costumbres del país, aunque la herencia europea la podemos vislumbrar en la pincelada similar a la impresionista y en la composición a partir de colores y trazos, luz y oscuridad. En este grupo observamos encuadres más cercanos que dejan de componer una escena donde se ubican figuras; sino que parecen encuadres que fácilmente podrían asimilarse a una fotografía, apareciendo la posibilidad del retrato y la elección de fragmentos de realidades que no sean arquetípicamente gauchas o indígenas; pero por, sobre todo, una representación del animal que se resuelve como casi central o, en su defecto, una figura importante en la totalidad. En estas pinturas encontramos usos y costumbres en torno al animal que lo vuelven el eje central del paisaje y conforman la visualidad misma. Así el caballo es el compañero de descanso del baqueano, la sombra del paisano, amigo del potrero, quien encarna la vuelta al pago y la excusa perfecta para cruzar un río.

El paisaje se sostiene, aunque simplificado, y se trata casi siempre de la llanura con su línea de horizonte representativa que divide el suelo del cielo. El naturalismo queda a merced del gesto personal del artista, pero no se pierde, por el contrario, se reformula al territorio de la pampa húmeda y abre la tranquera para que el caballo real, criollo o mestizo, aparezca entre los cardos, con la boca salpicando saliva, el cogote erguido, el pellón sobre la montura, y los diferentes usos que lo convocan, incluso en escenas campestres cotidianas.

Los artistas de este grupo son expositores y actores de este movimiento cultural que reivindica lo nacional y se lanza a la carrera de su construcción y búsqueda. Que también pregona y activa espacios específicos para la circulación y exposición de obras; y para quienes la carrera artística comienza con una formación europea que luego es dejada de lado para abocarse a la búsqueda nacional, como posibilidad y decisión. Aun así, hablamos de un círculo de artistas legitimados, insertos en este campo artístico en formación, que responde a una necesidad de producción simbólica que promueve la elite intelectual y la oligarquía terrateniente y porteña, nuevamente como justificación de su poder, de su argentinidad, conocimiento territorial y político de la construcción nacional. El símbolo como bisagra que permite la inclusión o la exclusión en una estructura de poder.

El subgrupo encarnado por el cuadro de Gato y Mancha y la escultura del gaucho resero, consagra y corona la representación del caballo como el triunfo de esta identidad propuesta y construida desde y para la elite terrateniente y porteña. El caballo no es sólo símbolo de la construcción nacional en la representación, sino que es primero un símbolo de carne y hueso.

Así observamos cómo en la pintura de *Gato y Mancha*, del componente naturalista se desprende lo simbólico, dado que el animal ya se consagró como símbolo en sí mismo. Es el caballo criollo, y específicamente estos dos caballos que logran emprender un viaje a Estados Unidos como propaganda para una raza nacional equina, quienes marcan la consolidación de la representación del animal como símbolo identitario de la nación. Es el caballo criollo que aguanta, se adapta, se aclimata, se cruza y sobrevive, el elegido para representar a una clase que adjudica una construcción identitaria a un país con realidades y contextos muy distintos. En esta representación, el motivo, el tema, y el género se doblegan al símbolo, y su representación naturalista a la realidad local.

En la escultura de *El Gaucho Resero* observamos lo mismo. La escultura ecuestre anunciaba al héroe, definía la jerarquía, el rango, la muerte o la vida; pero en este caso representa a un gaucho montado en su criollo con las riendas flojas y su paso amblador, el cogote estirado, con la estatura y el tamaño de un caballo criollo. Cristaliza, entonces, la funcionalidad del animal en un sistema productivo que necesita reactualizar su fuerza y que todavía se basa en la gran propiedad. En este caso la ubicación de la escultura tiene estricta relación con el lugar donde se la emplaza, dejando cualquier idealización de lado y apelando a la cristalización de un símbolo local que se construye desde la mirada de una elite terrateniente y, sobre todo, porteña.

Para concluir, no se puede dejar de establecer una salvedad: en el encuentro frente a frente con las representaciones, resulta necesario percibir que las categorías estilísticas europeas dejan de ser suficientes y funcionales a la hora de describir la riqueza simbólica de las imágenes; lo que tampoco da lugar a la construcción de una organización o categorización propia. Así, la potencia de la imagen se pierde en el intento de hacer fuerza para encajar en estilos que nada tienen que ver con la realidad de la producción argentina de aquellos tiempos. Lo mismo sucede con los géneros, que versan, sobre todo, entre los géneros englobados como costumbristas o animalistas, lo cual vuelve un poco reduccionista la construcción que puede hacerse desde el presente, las pistas y los discursos que omite y rescata la representación.

Observamos también, a lo largo del recorrido, cómo a través de la representación del caballo se tensan los estilos: el naturalismo y lo simbólico se entremezclan para guiarnos a través de una construcción histórica que intenta legitimar una identidad particular que le sea funcional y justifique una posición social particular. La representación por lo tanto se encuentra totalmente enredada al acontecer de su tiempo, su contexto, geografía, intereses políticos y económicos y, en este caso, a la construcción de una idea de nación que en realidad responde a una minoría localizada.

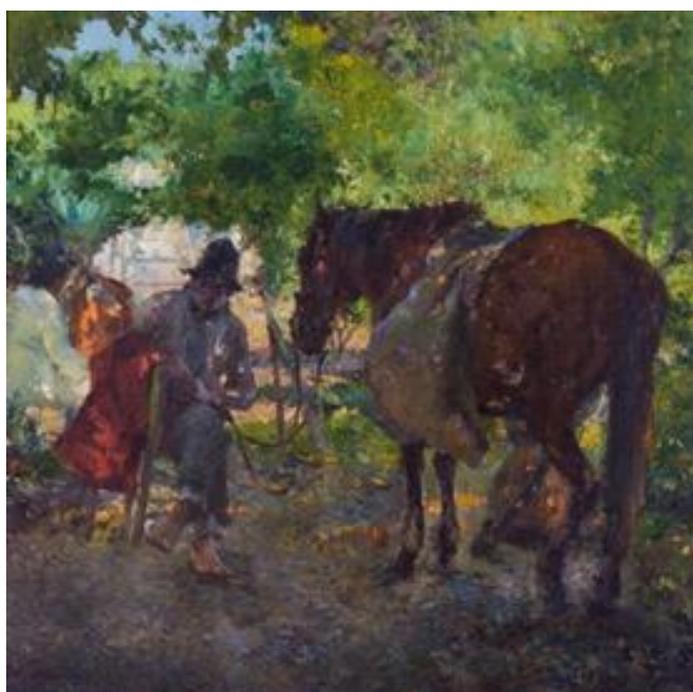


Figura 5: *En la sombra.* Carlos Pablo Ripamonte, 1920. Colección MNBA



Figura 6: *De vuelta o La vuelta del pago.* Carlos Pablo Ripamonte. Colección MNBA.



Figura 7: *Caballos.* Fernando Fader, 1904. Colección MNBA.



Figura 8: *Amigos del potrero.* Carlos Pablo Ripamonte. Colección MNBA.



Figura 9: *El poncho rojo.* Jorge Bermúdez, 1913. Colección MNBA.



Figura 10: *El pellón negro.* Fernando Fader. Colección MNBA.

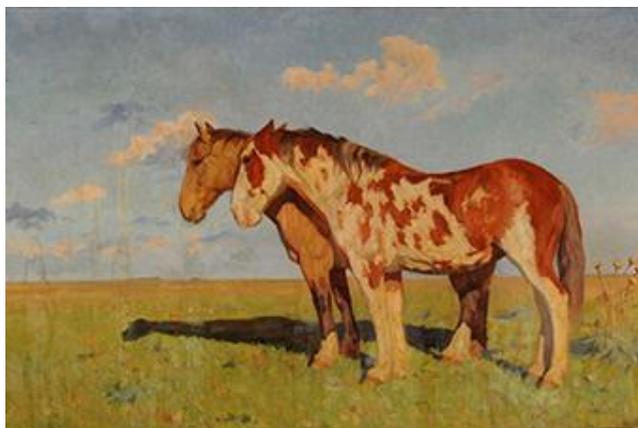


Figura 11. *Gato y Mancha.* Luis Adolfo Cordiviola, 1913. Colección MNBA.



Figura 12: Gaucho Resero. Emilio Jacinto Sarguinet, 1934.

Palenque

La representación del caballo puede, entonces, funcionar como símbolo que a lo largo de este recorrido encarna los diferentes estadios y posibilidades, actores presentes y ausentes de esta construcción tan particular. A partir de la representación del animal, podemos también observar cómo los símbolos y las representaciones de los mismos, así como la formación del campo artístico, lugares de circulación y exposición, formaron parte de un programa cultural y político que respondía a las necesidades de la clase dominante. Es así como los artistas, sus búsquedas y por lo tanto sus representaciones resultan funcionales a la propuesta política de la época, que se sostenía sobre la base de la desigualdad y la falta de oportunidades.

La presencia es necesaria para desandar los discursos, y si hay algo notorio en estas representaciones es que existe una distancia entre lo representado y el artista, la suficiente para poder construir la composición y rescatar con la mirada aquello válido de ser representado en congruencia con las necesidades del momento; la distancia justa para entender al animal como una figura capaz de simbolizar la construcción de la costumbre, y a la costumbre como proceso de identificación.

Es por ello que el presente trabajo intenta preguntarles a las imágenes por las representaciones que quedaron fuera de esta construcción nacional. Preguntarles a los paisanos de Ripamonte, al baqueano de Bermúdez, al gaucho resero, y al señor que duerme la siesta con su caballo de tiro: ¿Qué los representa? ¿Cómo construyen su identidad? ¿Que simboliza el caballo para ellos? ¿Cómo lo representan?

Es aquí donde volvemos a la representación del animal como símbolo que permite abrir aquellos dos portales: el del propietario de la tierra, la clase dominante, la oligarquía terrateniente; y el del peón, el trabajador de la tierra, el gaucho o el indio, en la pampa y en el monte, en el bosque y en la montaña, a través del río o del valle, con carrito, en una doma, en medio de un festival tradicionalista, en una fiesta popular, durante el carnaval; en Jujuy y en la puna, en Tandil o Bariloche, en Frías o Santa María. Ayer y hoy, hoy y siempre. La existencia deja huellas imborrables sobre el espacio que superan el tiempo, la sangre que corrió sobre la tierra vocífera desde el margen y construye un relato que busca ser oído. Lo negado se sublima, pero jamás se pierde. Por inclusión o por omisión, en la forma y en la contra forma, a contrapelo de la historia, siempre hay una imagen que puede cambiarlo todo.

Anexo: Ejemplo de ficha de catálogo razonado (herramienta auxiliar en la historia de una colección)

Obra	Gato y Mancha (Figura 11)	
Autor	Cordiviola, Luis Adolfo (Argentina, Buenos Aires, 1892-1967)	
Origen	Adquisición a Luis Adolfo Cordiviola por Com. Nac. de Bellas Artes, 1932	
Periodo	Arte del Siglo XX (1910 – 1945) Fecha: 1913*	
Escuela	Argentina S. XX	

Técnica	Óleo
Objeto	Pintura
Estilo	Postimpresionismo
Género	Animalista
Soporte	Sobre tela
Medidas	131 x 195 cm. – Marco: 178,5 cm. x 243 x 8 x 25 cm.
Museo	Museo Nacional de Bellas Artes (Obra No Exhibida)
Descripción	<p>Se trata de un pintor argentino nacido en Buenos Aires. Realizó sus primeros estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1912 obtuvo una beca otorgada por el Gobierno Nacional que le permitió visitar París, y en esa ciudad frecuentó talleres y academias. Al producirse la guerra regresó al país y prosiguió sus estudios en el establecimiento oficial, donde se graduó. En ese mismo año obtuvo en el Salón Nacional el Premio Estímulo.</p> <p>*Esta fecha, indicada en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, no es correcta; probablemente se encuentre al revés y se trate de un error de tipeo. Para 1913 el artista acababa de ganar el premio estímulo por otra obra; mientras que Gato y Mancha todavía no existían en el imaginario argentino como el símbolo tradicional que implicó su imagen luego de 1928.</p> <p>En la pintura se puede observar a Gato y Mancha (información que nos provee el título), dos caballos criollos emblemáticos, símbolos de la identidad nacional; rodeados del paisaje que caracteriza el sistema productivo de la época: la llanura pampeana, con los cardos detrás de las ancas de estos animales, una línea de horizonte recta que divide el suelo del cielo y la sombra de estos dos personajes sobre los pastos verdes. El paisaje que pasa a un segundo plano, o funciona como contenedor del símbolo o la razón de la pintura, se construye a partir de colores que tienen un tinte expresivo, estridentes, y que contrastan con los colores de las figuras de manera equilibrada y complementaria.</p> <p>Observamos un tratamiento naturalista en los dos caballos, donde justamente se encuentra el foco fuerte: el caballo criollo con sus pelajes característicos, overo y gateado, pintados con el estricto detalle que implica su categorización. Lo mismo sucede con las características del caballo criollo: trompa redondeada, tamaño mediano y lomo corto. La posición de las patas implica descanso y tranquilidad, como la posición de las orejas, y por lo tanto podría decirse que se trata de un artista interiorizado en el tema.</p> <p>Observamos también que existen varias fotografías tomadas en la época que ubican a estos dos personajes en el mismo paisaje y en la misma posición. Incluso sus cuerpos se encuentran embalsamados en el Museo de Luján, donde se encuentran dispuestos en una vidriera, exactamente, en la misma posición.</p> <p>Véase, por ejemplo: http://www.aimetschiffely.org/images/coverphoto2.jpg</p>

Referencias

Bermúdez, J. (1913). El poncho rojo [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Cordiviola, L. Gato y Mancha [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. El Juego de Pato [Pintura]. Recuperado de.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. (1892). La Vuelta del Malón [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. Paisanos [Pintura]. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Fader, F (1904). Caballos [Pintura]. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Fader, F (1904). El pellón negro [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Pueyrredón, P (1865). Recorriendo la estancia [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. (1935). Amigos del potrero [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. De Vuelta o La Vuelta del pago [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. (1920). En la sombra [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Sarguinet, E. (1934). El gaucho resero [Escultura]. Recuperado de:

<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/historias-de-mi-comuna-monumento-el-resero>