

¿Un Chaco indígena? Explotación, identidad y resistencia indígena en la literatura y la escultura de Crisanto Domínguez

García, Ernesto Dimas
IdIHCs – CONICET / UNLP
ernestogarciaunlp@gmail.com

Resumen: Crisanto Domínguez (1911- 1969) escultor y escritor chaqueño de mediados del siglo XX, interviene con su producción artística en una época de profundas conmociones sociales en el Territorio Nacional del Chaco. Tanto en sus novelas como en sus esculturas, Domínguez participa de la disputa en torno al significado de la identidad chaqueña, sus orígenes y su relación con la identidad argentina y americana. En este trabajo analizamos las representaciones de indígenas, inmigrantes y criollos en las obras *Rebelión en la Selva* (1948) y *Tanino* (1956). Asimismo, estudiaremos de qué manera la escultura del autor participa de la lucha hegemónica en torno a la relación entre la identidad chaqueña y lo indígena como demuestra la polémica que despierta el “Monumento al Indio”, realizada por Domínguez en 1938 a pedido del Concejo Municipal de Resistencia, emplazado en una calle principal de la ciudad, y posteriormente retirado y enterrado ante los reclamos de parte de la sociedad resistenciana. Nos preguntaremos de qué manera construye el autor una articulación entre estas identidades para conformar una “síntesis” en la identidad chaqueña. ¿Cuál es la mirada que manifiesta Domínguez acerca de los indígenas chaqueños? ¿Qué suturas o conflictividades se expresan en la propuesta identitaria que construye el autor? ¿Qué cruces o relaciones podemos encontrar entre las formulaciones de Domínguez y las que, en la misma época, realizan actores ligados a la antropología, la función pública o el periodismo?

Palabras claves: indígenas, Chaco, Crisanto Domínguez

Introducción

Quien ingresa a Resistencia, capital del Territorio Nacional del Chaco, en octubre de 1938, puede encontrarse, a tan solo una cuadra de la plaza 25 de Mayo, con una imponente estatua de un indígena de 3 metros de altura, altivo, desafiante y digno: el “Monumento al Indio”. Contra esta estatua se alzan las críticas de las damas de la alta sociedad chaqueña, para quienes la desproporción de los genitales de esta figura constituye una afrenta a la moral y a las buenas costumbres. Esta polémica lleva a que el municipio tome la determinación de, primero, “castrar” el monumento, y posteriormente retirarlo. Un grupo de intelectuales y artistas alzan su voz frente a lo que consideran una censura inaceptable, pero no son escuchados. Luego de que el “Monumento al Indio” es retirado, se desconoce su paradero final, aunque la mayoría de las versiones coinciden en que está enterrado en alguna parte del lote en el que se encuentra actualmente el Parque 2 febrero.

Como una historia que insiste en regresar, este mismo parque es donde, en la actualidad, se realiza la Bienal Internacional de Esculturas del Chaco, en una ciudad que ostenta el título de “Capital nacional de las esculturas”. Sin embargo, en una ciudad-museo que actualmente cuenta con 668 esculturas, una de las primeras –hecha además por el primer escultor chaqueño reconocido nacionalmente– permanece desaparecida, y en el Parque 2 de febrero, “templo” de la escultura, no se hace ninguna mención ni a esta obra pionera ni a su autor. Lejos de recuperar esta memoria histórica, a principios de 2024 se ha decidido colocar en el Parque una réplica gigante del David de Miguel Ángel como figura que expresa la relación intrínseca entre Resistencia y las esculturas.

En este trabajo nos proponemos reconstruir, a través de la historia del “Monumento al Indio”, cómo es el ambiente cultural e intelectual en Resistencia, en las décadas de 1930 y de 1940. ¿Quién es el escultor que realiza el monumento? ¿Por qué despierta tanta polémica en la sociedad chaqueña? ¿Quiénes son los intelectuales y artistas que se oponen a la castración del monumento? Y por último, ¿qué dice esta historia acerca de las definiciones sobre la identidad chaqueña y sobre su relación con lo indígena? Desde este acontecimiento, examinamos la figura del creador del monumento, Crisanto Domínguez, en relación con el precario ambiente cultural chaqueño de la época. Elegimos analizar la literatura de Domínguez, menos estudiada que su obra escultórica, para dar cuenta de su mirada sobre lo indígena en relación con la identidad chaqueña, así como también de sus reflexiones acerca del lugar del artista en América.

Las primeras agrupaciones culturales del Chaco: La Peña de los Bagres y el Ateneo

A inicios de la década de 1930, el Territorio Nacional del Chaco y especialmente su capital, Resistencia, experimentan un rápido crecimiento demográfico. Asimismo, impulsados por las florecientes industrias del algodón y del tanino, se produce un fuerte desarrollo económico que, además, se extiende a poblados de reciente formación como Roque Sáenz Peña o Las Palmas.

Sin embargo, el campo cultural chaqueño aún permanece rezagado con respecto a estos avances; los habitantes del Territorio carecen de derechos políticos, y cuentan con una producción literaria y artística incipiente. Este problema ya había sido planteado por Enrique Lynch Arribálzaga en 1924, cuando sostiene que entre la juventud del Chaco y la de Formosa, “por fuerza debe germinar un núcleo intelectual llamado a estudiar y dar a conocer las cosas de su terruño, porque no todo ha de ser rutina profesional, amasar

fortuna o goce de placeres epicúreos” (Lynch Arribáizaga, 1924: 9). Hasta este momento, la producción de conocimiento sobre el Chaco recae principalmente en figuras extraterritoriales: inspectores, militares o funcionarios,¹ los cuales se encuentran en el territorio como parte de políticas que busca aplicar el Estado nacional o las diferentes congregaciones religiosas.

Los intentos por organizar y promover el desarrollo cultural chaqueño comienzan a ser relevantes también en la década de 1930. Durante la gobernación de José Castells (1933-1938), arriban al Chaco funcionarios, profesionales y técnicos formados en Buenos Aires quienes, junto a otras figuras locales, dan nacimiento en 1936 a la “Sociedad Científica del Gran Chaco”. Esta institución, aunque limitada en sus actividades, se vuelve central en esta etapa, al oficial como espacio de encuentro entre quienes serán las principales figuras del espacio cultural chaqueño en los años siguientes. En la formación de esta Sociedad se destacan los médicos Alberto Torres, Julio Olazábal y Cecilio Romaña, el veterinario Luis Mapegán y el entomólogo Pedro Denier. Como ha analizado Ana Teresa Martínez para el caso de Santiago del Estero (Martínez, 2011: 44-50), en los esfuerzos de construcción de estos espacios asociativos podemos observar las tensiones a las que son sometidos los conceptos de “intelectual” y “campo intelectual” en las regiones periféricas con respecto al centro económico y cultural argentino de la época. En el caso chaqueño, el vertiginoso proceso de diferenciación, asociado al auge de algunas actividades económicas –maderas, tanino y algodón, fundamentalmente– y el impacto migratorio que este crecimiento provoca, no cuentan con su correspondiente correlato en el campo intelectual, ya que aún no hay modo de que los posibles intelectuales regionales acrediten algún tipo de capital simbólico diferenciado respecto del capital social, económico o político. El lento desarrollo de los espacios educativos y culturales dificulta la constitución de lazos de solidaridad, así como también de espacios de producción y circulación de obras, imponiendo límites concretos al desarrollo de un campo intelectual regional con relativa autonomía. Asimismo, los restringidos derechos políticos de los que goza la población, que sólo implican la elección de autoridades municipales en algunas comunas, también limitan la posibilidad de que, en este terreno, se fortalezcan lazos asociativos o partidos con una amplitud de miras capaz de superar la administración local. De este modo

¹ Hemos abordado algunas de estas figuras en trabajos anteriores. Para el caso de los navegantes Emilio Castro Boedo y Arturo Seelstrang, ver García (2022). Para el caso del militar y funcionario de la gobernación Luis Jorge Fontana, ver García (2020), y para el de Enrique Lynch Arribáizaga, ver García, (2023).

puede explicarse el hecho de que la primera asociación importante de científicos e intelectuales del Chaco sea impulsada principalmente por figuras exteriores al territorio, que juegan un papel central en el desarrollo artístico, científico y cultural en esta etapa. En 1936, en Resistencia, aparece la “Peña de los Bagres”, que agrupa a las principales figuras artísticas e intelectuales de la época. Este espacio comienza como una cena de ocasión en el restaurante “Chanta Cuatro”, entre el doctor Alberto Torres, el escultor Julio César Vergotinni y el pintor Alfredo Pértile, con motivo de festejar los premios que los cuadros de este último obtienen en la Exposición de la Sociedad Rural del Chaco. En esta ocasión, Vergottini les propone reunirse periódicamente los jueves y ampliar el grupo (Pértile en Romagnoli, 1996: 491). Con las incorporaciones del poeta Gaspar L. Benavento y del también poeta y tallista Juan de Dios Mena, se completa el elenco fundador de la Peña. Eventualmente, participan de la Peña el pintor Rafael Galíndez; el escritor, político socialista y fundador de la Universidad Popular de Resistencia, Juan Ramón Lestani, y el escultor y escritor Crisanto Domínguez, de quien nos ocupamos en este artículo. La Peña se funda principalmente como una iniciativa de amigos artistas, con un carácter informal dado por el espacio de las reuniones y la relativa arbitrariedad de sus asistentes, los cuales –más allá de esto– logran impulsar actividades culturales, presentaciones de cuadros y promover otros agrupamientos. Estas figuras son consideradas por Miranda (2009: 33) como la “Generación del 37”, trazando una analogía entre las necesidades de la Argentina de principios del XIX y las del Chaco de fines de 1930, y advirtiendo también cómo, para estos propios intelectuales (y para analistas posteriores como Miranda), la lectura de la historia chaqueña y los imaginarios de su destino se encuentran muy ligados a la interpretación del pasado nacional en clave liberal.

Con este antecedente, algunos integrantes de la “Peña de los Bagres” consideran necesario realizar un trabajo más sistemático e institucionalizado, que permita reunir y potenciar todo el ámbito cultural chaqueño. El 30 de agosto de 1938, en el subsuelo del Hotel Savoy, se realiza la asamblea fundacional del “Ateneo del Chaco” que, según Leoni (2008: 71), parece tomar como modelo a la agrupación La Brasa de Santiago del Estero. El núcleo directivo inicial del Ateneo da cuenta de la diversidad de intelectuales y artistas reunidos, así como también del apoyo de parte de las figuras más importantes de Resistencia, como el médico y mecenas Alberto Torres, primer presidente del Ateneo. En el primer acto público del Ateneo, el 15 de octubre de 1938, Alberto Torres, como orador central, expresa que

[...] el Ateneo del Chaco se presenta a ocupar un terreno baldío y se lanza a la búsqueda del *paisaje chaqueño*, dividido en dos grandes secciones: una de artes y otra de ciencias [...]. Para que “Hacer Chaco” no sea la expresión de un acto fenicio o de una intención sin contenido, será indispensable que se busque la manera de sostener a los artistas y a los hombres de ciencia, los únicos que ensanchan el horizonte, le dan contenido, lo pueblan de héroes, de leyendas, de santos (cf. Miranda, 2009: 39; énfasis nuestro).

Crisanto Domínguez

Crisanto Domínguez interviene en este movimiento de búsqueda cultural e identitaria, con sus prácticas tanto escultóricas como literarias, aunque han sido estudiadas sobre todo las primeras. Giordano (2000 y 2004) lo incluye dentro del campo de los “discursos reparacionistas”, que realizan una reivindicación del indígena chaqueño, entre las décadas de 1940 y 1970, y que tienen su expresión en el periodismo, el arte y la política oficial. Desde nuestro punto de vista, si bien comparte algunos tópicos con tales discursos, su mirada sobre la identidad chaqueña, argentina y americana, así como también su concepción de lo que debe ser el arte americano, es necesario realizar un análisis más detallado, a fin de que la especificidad de su trabajo –parcialmente rupturista, en el marco de las producciones chaqueñas de la época– no se diluya en el campo de los discursos reparacionistas. Asimismo, mientras la plástica de Domínguez ha sido parcialmente reconocida, y sus obras se encuentran en lugares como el Museo Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, su literatura ha tenido menor circulación, y ha sido objeto de muy pocos trabajos críticos. En este sentido, una de nuestras hipótesis es que la inscripción de Domínguez dentro del campo “reparacionista” es más clara cuando se analiza su obra escultórica, que cuando tenemos en cuenta su literatura, en donde parece haber un intento deliberado, de parte del autor, por considerar lo indígena como una fuerza –aunque fuera simbólica– que actúa en el presente, como fundamento de la identidad chaqueña y como “reserva moral de la humanidad” (Domínguez, 2009: 151). De esta manera, incluir a su obra entre los discursos “reparacionistas” no debe impedirnos analizar detalladamente su producción literaria, para explorar los límites con los que se topan las reivindicaciones indigenistas en el Chaco de estos años, y por qué las intervenciones que retoman lo indígena sólo pueden ser leídas –o aceptadas–, por

entonces, como iniciativas de reparación y reivindicación, quedando en segundo plano aquellas que buscan rediscutir toda la identidad chaqueña desde la base indígena.

Domínguez es un escultor y escritor chaqueño nacido en Las Palmas en 1911, hijo de madre qom y padre hachero paraguayo. Desde muy pequeño se familiariza con prácticas de modelado, probablemente imitando a su padre, quien realizaba figuras de ángeles para el cementerio local. Domínguez queda huérfano siendo niño, y al poco tiempo se une a un grupo de contrabandistas paraguayos, con quienes pasa dos años en la selva antes de volver con su familia. Este regreso coincide con las huelgas tanineras que se producen en el Ingenio Las Palmas en 1920 y 1921, en las que muere su tío Ramón y el dirigente obrero Francisco Coronel, episodios que marcan un temprano encuentro de Domínguez con la violencia y la injusticia contra trabajadores criollos e indígenas.

A los 13 años, Domínguez comienza a trabajar como hachero en Las Palmas, en donde continúa realizando esculturas en sus ratos libres. A esa edad conoce al escultor español Agustín Antón, radicado en Corrientes, con quien perfecciona sus habilidades de ornamentación (Domínguez, 2009: 153). En 1925 viaja a Buenos Aires, escondido en un barco mercante paraguayo, y se instala en la Boca. Allí conoce a Pablo Molinari, con quien estudia dibujo, y practica por primera vez el tallado en mármol y piedra. Al año siguiente, con tan sólo 15 años, su trabajo “Cabeza de boxeador” obtiene el primer premio en el “Salón de Otoño de La Plata”, y el autor recibe el reconocimiento de la crítica especializada argentina. En 1927, la municipalidad de Resistencia le adjudica una beca para continuar sus estudios en Buenos Aires, pero este dinero no será abonado a Domínguez hasta su retorno al Chaco en 1931. Entre esos años, el escultor permanece en la capital, vive en la “Casa del Pueblo”, sede del Partido Socialista; trabaja en el periódico partidario *La Vanguardia*, y estudia con Quinquela Martín. En 1928, recibe el primer premio del “Salón de Estudiantes de la Mutualidad de Bellas Artes”, por su obra “La voluntad”, y comienza a exponer sus trabajos en los lugares más prestigiosos de la ciudad, como la Galería Witcomb. En esta etapa, Domínguez se especializa en la escultura en yeso, piedra y madera (algarrobo, lapacho y quebracho colorado), al mismo tiempo que es reconocido por la crítica especializada como el primer escultor chaqueño. En 1931 regresa a Resistencia, en donde el recién asumido presidente del Consejo Municipal, Enrique Lynch Arribálzaga, le abona el importe total de la beca que se le adeuda. Con ese dinero y algo que juntan sus amigos, Domínguez intenta viajar a París, pero se baja en Montevideo, sin volver a abordar el barco.

En 1950, trabaja como artista anatomista en la morgue de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, estudiando los cadáveres, y esculpiendo las piezas anatómicas que se utilizan en las clases. En algún momento de esta época, se acerca al peronismo, realizando bustos de Perón y de Evita, por encargo del Estado nacional.

En este mismo período, Domínguez publica dos libros: la novela autobiográfica *Rebelión en la selva* (1948), y *Tanino, memorias de un hachero* (1956). Sus últimos años transcurren signados por graves problemas de alcoholismo y alucinaciones, que lo obligan a sufrir varias internaciones en el neuropsiquiátrico de Colonia Oliva, provincia de Córdoba. Fallece en Resistencia en 1969.

El Monumento al Indio

En 1938, instalado en Resistencia, el artista realiza la escultura del “Monumento al Indio”, por encargo del Presidente del Consejo Municipal de la ciudad, el radical Marcelino Castelán. El monumento es ubicado a una cuadra de la Plaza 25 de Mayo, sobre la avenida 9 de Julio, la calle principal por la que se ingresa a Resistencia en esa época. Se trata de la estatua de un indio de 3 metros de altura, emplazada sobre un pedestal de cemento de 2 metros. La escultura se levanta robusta y desafiante, con una lanza en cada mano, y exhibiendo unos genitales supuestamente desproporcionados, por su gran tamaño. Ante las críticas de las damas de la alta alcurnia chaqueña, el mismo municipio ordena la amputación de los genitales, y posteriormente retira el monumento, dejándolo abandonado en los pastizales del lote 200 (el actual Parque 2 de febrero, por entonces cementerio local), lindante también con un asentamiento vilela y con el basurero de la ciudad (Miranda, 2009: 42-43). El mismo Domínguez da más detalles del episodio en *Rebelión en la selva*, en donde comenta que, ante la castración de la estatua, sus amigos de la “Peña de los Bagres” realizan un acto de desagravio al monumento:

Una noche fueron en caravana, desde el ‘Chanta Cuatro’ hasta la avenida 9 de Julio, a desagraviar e inaugurar mi monumento [...] Recorrieron las calles céntricas a las tres de la madrugada, con antorchas encendidas [...] Llegaron al lugar y se distribuyeron en torno del monumento. [Torres hizo uso de la palabra y] dijo que ‘El Indio’ era la voz de la protesta de la selva, la rebelión de los desamparados de la maraña, que se hacían presentes allí, en esa figura magnífica, en el corazón de Resistencia, para demostrar que aún eran fuertes y ágiles para resistir los embates de la civilización, que los empujaba cada vez más adentro, más adentro... [...] Le dejaron diez velones encendidos alrededor

del monumento. Al día siguiente, veinte hombres con guinches y cadenas retiraron la escultura, cumpliendo órdenes de las autoridades, el clero y las escandalizadas damas de la sociedad (Domínguez, 2009: 185-186).

Es conveniente detenernos en este acontecimiento porque, si bien las principales interpretaciones del periodismo de la época coinciden en que lo que genera polémica son los genitales “desproporcionados” del Indio, es posible una segunda interpretación. Apoyándonos en la intervención que realiza Alberto Torres en la marcha de protesta registrada por Domínguez en *Rebelión*, tiene sentido considerar que lo que provoca una reacción virulenta en los sectores acomodados de la ciudad es la actitud general del indígena esculpido: altivo, gigantesco, guerrero, rebelde. Aunque desde el punto de vista del autor, este Indio no se corresponde con los indígenas del presente, la sociedad chaqueña de la época no parece admitir esa imponente indígena, ni siquiera para el pasado remoto. Este rechazo también se encuentra motivado por sucesos recientes: el asalto indígena a Fortín Yunká (1919) y las masacres de Napalpí (1924) y de El Zapallar (1933). En ese mismo sentido, la castración de la estatua es interpretada por los miembros de la “Peña de Los Bagres” como un caso de censura en el arte, pero cabe también pensar esta castración simbólica, en relación con las castraciones reales registradas como parte de las torturas infringidas a los indígenas, víctimas de estas masacres.

Asimismo, hay otro elemento común entre las matanzas de indígenas del pasado reciente chaqueño y el “Monumento al Indio”. Así como de este último no se sabe exactamente el lugar de su sepultura, permaneciendo desaparecidos sus restos, lo mismo ocurre con el cuerpo de Pedro Maidana, uno de los principales líderes del reclamo indígena en Napalpí. En el caso de Maidana, los testimonios de policías, partícipes de la Masacre, afirman haberlo encontrado muerto el mismo 19 de julio, con heridas de bala y arma blanca –lanza– no infligidas por ellos. Afirman también haberlo sepultado en Napalpí en ese mismo momento. Sin embargo, el acta de defunción de Maidana, que se realiza recién el 2 de agosto en Quitilipi, sostiene que la muerte ocurre “a consecuencia de heridas recibidas en el choque entre [los indígenas] y la policía”, y finalmente los testigos firmantes, entre ellos un vecino de Quitilipi, afirman haber visto el cuerpo (Chico, 2016: 69-70). Como vemos, en el caso de la sepultura de Maidana, ambas versiones son incompatibles con respecto a la causa de muerte y al lugar de la sepultura. No nos parece casual que algo similar ocurra con el símbolo de la rebeldía indígena

contenido en el monumento de Domínguez. En ambos casos, además de la represión y la censura, encontramos la construcción posterior de una narrativa oficial que aglutina versiones confusas e impide el acceso a la memoria histórica. En este caso, el Estado argentino sigue operando con la máxima pronunciada por Estanislao Zeballos en *Viaje al país de los araucanos*: “la barbarie está maldita y no quedarán en el desierto ni los despojos de sus muertos” (Zeballos [1881] 1990: 228), ampliando incluso su alcance a las representaciones simbólicas de esos muertos.

La discusión en torno a cuáles son los elementos que componen la identidad chaqueña se encuentra con un punto medular de difícil solución: la historia del Chaco está absolutamente ligada a los pueblos indígenas, pero quienes intentan recuperar la memoria del territorio no se identifican con éstos sino, por el contrario, con las fuerzas criollas que los reprimen y desplazan como parte de las operaciones para integrar el territorio del Chaco a la nación argentina. La violencia con la que se ha impuesto la sociedad nacional sobre esas culturas, y su configuración actual como población marginal y explotada –pero también, en algunos casos, rebelde– impiden que los chaqueños aún hoy reconozcan allí algún aporte a su identidad. Una imagen de lo indígena como heroico, rebelde y combativo encuentra como límite para la sociedad criolla chaqueña los hechos recientes de rebeliones indígenas reprimidas en las cuales el discurso hegemónico se apoya en la presunta peligrosidad y salvajismo de esos actores, asociándolos así con lo delictivo más que con el heroísmo guerrero de las grandes civilizaciones americanas. Podríamos pensar que el “Monumento al Indio” cuestiona con su sola presencia a las clases dominantes chaqueñas, poniendo en duda su triunfo civilizatorio; no hacen las campañas de exterminio ni financian a la policía territorial para encontrarse, a la entrada a la ciudad, con una imagen que dignifica a los vencidos y que ejerce una suerte de custodia del espacio urbano. Mientras las rebeliones marcan los conflictos que se desprenden de la integración forzada de la población indígena, en una organización social y económica que los explota, la reacción elitista ante el monumento marca las limitaciones para la inclusión simbólica del indígena en el imaginario de la elite local.

También es necesario agregar que, en 1937, el escultor Julio César Vergottini –miembro de la Peña de los Bagres y el Ateneo del Chaco– realiza cuatro relieves que se instalan en el mástil central de la Avenida 9 de Julio, mirando hacia la Plaza 25 de Mayo, tan solo a una cuadra del sitio que luego ocupará el monumento. Estos relieves representan la raza madre, la conquista del bosque, la ocupación de la tierra, y la cosecha de

algodón. Si bien el primero de ellos incluye figuras de indígenas armados con lanzas y en actitud desafiante, cabe resaltar que su tamaño es mucho menor al del monumento; que sus genitales se encuentran cubiertos, y que se insertan dentro de una narrativa lineal y progresiva de la historia chaqueña, en la cual esa etapa ha quedado definitivamente superada, dando lugar a la prosperidad económica del presente. En esta narrativa, el indígena robusto puede ser estetizado sin que esto sea leído por la sociedad como una reivindicación de las rebeliones indígenas del presente. Se trata de algo parecido a lo que advierte De Certeau (1999: 68-70) en “La belleza del muerto”, aludiendo a los comienzos de los estudios sobre la cultura popular, desde perspectivas que combinan producción de conocimiento y ejercicio de la represión. Aquí, el indígena chaqueño no puede existir como “mito de origen” ni como elemento cultural regional si no se lo elimina como actor político en el presente, lo cual también implica representarlo en imágenes que supriman sus vínculos con la violencia actual y con el erotismo. Tanto el relieve realizado por Vergottini como el posterior tratamiento artístico de motivos indígenas en la escultura y en la pintura, así como también el impulso dado a la cerámica toba, permiten que, poco a poco, algo de lo indígena sea integrado a la identidad chaqueña, como una marca pintoresca de color local, pero una modulación como la que propone el “Monumento al Indio” todavía es resistida por una sociedad que encuentra sus referencias en el cosmopolitismo o en el tradicionalismo gauchesco. Por otra parte, tal como advierte Fiel (2020: 260), Domínguez parece recibir el mensaje aleccionador de la experiencia del monumento, ya que sus siguientes esculturas de desnudos masculinos, como “Hachero” y “Pialador”, presentan los genitales cubiertos, o bien directamente “castrados”.



[Figura 1: Crisanto Domínguez, *El indio* (1939)]

Fotografía tomada de Fiel (2020)]

La literatura de Crisanto Domínguez

Rebelión en la selva, el primer libro de Crisanto Domínguez, es un relato novelado de la propia vida del escultor chaqueño. La narración se organiza cronológicamente, focalizando los constantes desplazamientos geográficos del autor y manteniendo, como núcleo de la narración, el desarrollo de su vocación artística a través de las distintas vivencias. Los breves capítulos, organizados cronológicamente pero sin precisiones exactas de fechas, presentan dos momentos de quiebre en la vida de Domínguez: la huida a Buenos Aires, como adolescente, para participar de un concurso de esculturas y, un tiempo después de regresar al Chaco, su decisión de ir a vivir a la selva con los indígenas pilagás del cacique Garcete.

Domínguez narra una vida nómade, que comienza con la muerte de su padre, cuando él todavía es un niño, y con la decisión de escapar de su pueblo junto a un grupo de contrabandistas paraguayos. Luego de este punto de partida, los escenarios y personajes se suceden con rapidez; Domínguez trabaja como peón de estancia, como hachero y como cosechero de algodón. El autor se detiene apenas en cada uno de estos momentos, para relatar situaciones vividas, presentar personajes, denunciar la explotación de los trabajadores chaqueños y, sobre todo, explicitar la continuidad de su práctica escultórica. El núcleo de la narración de esta obra es la vocación artística del narrador, en desarrollo a medida que transcurre su autobiografía, desde las primeras esculturas que realiza espontáneamente en su infancia, hasta las estadias en Corrientes, en Buenos Aires, en los obrajes y con los indígenas, como instancias sucesivas que moldean su carácter y le permiten desarrollar un estilo personal. En esa itinerancia, a cada paso deja obras en los lugares por donde pasa, incluso en sitios impenetrables, dando cuenta de una vocación estética que no se atiene a las reglas institucionales del arte burgués. Por ejemplo, cuando relata su escapatoria del obraje, horrorizado ante la explotación y la violencia ejercida contra los trabajadores, menciona que, en plena selva, “quedaron mis esculturas de caabi-yara, pombero, porá y demás duendes de la selva, talladas a hachazos en algarrobos, quebrachos, urunday y carandá, las que, según más tarde me contaron, divirtieron por largo tiempo a los trabajadores del monte” (2009: 67).

La búsqueda de motivos artísticos, que lo lleva a vivir con los indígenas, también le permite conocer, de primera mano, la vida de otras poblaciones marginadas, sometidas o desplazadas. El autor recuerda que, en una ocasión, solicita “pasar un tiempo” en una

cárcel santafesina, para conocer la situación de los presos, conversar con ellos y realizar esculturas. Con igual sentido se refiere a sus años en el “Barrio de las Puñaladas” (rebautizado por él mismo como “Corte de la Miseria”), un área muy pobre en las afueras de Resistencia, o recuerda su viaje a Paraguay durante la guerra del Chaco (1932-1935), en donde visita campos de concentración de soldados bolivianos.

Rebelión... también presenta la lucha interna entre los deseos artísticos de Domínguez y sus dificultades para dedicarse plenamente a la escultura, dados los problemas económicos, la censura oficial y el desinterés del público porteño. Sobre el final de la obra, Domínguez presenta sus reflexiones sobre el arte americano.

Pese a que *Rebelión...* narra fundamentalmente las dificultades y los conflictos en la vida del artista, muchos de los cuales lo alejan de la posibilidad de consagrarse, el tono del relato no es nostálgico. Excepto algunos momentos puntuales, en los que extraña su estadía con los indígenas, Domínguez reafirma sus decisiones, y cuando narra sus principales conflictos, injusticias y dificultades, los valora en la medida en que ayudan a forjar su carácter, y porque le permiten reafirmar una trayectoria fiel a su identidad. Su autfiguración apunta a cierta heroización ya que, a pesar de las dificultades y de las tentaciones del poder, se mantiene fiel a sus convicciones artísticas y a su identidad como indígena, como chaqueño y como americano.

Su segundo libro, *Tanino...*, narra la lucha de los obreros tanineros, a partir del recuerdo de los dos hijos de Francisco Coronel, uno de los principales dirigentes sindicales de las luchas de 1920 y 1921. Estas grandes huelgas, que en *Rebelión...* sólo aparecen mencionadas brevemente como parte del contexto de la adolescencia del autor, constituyen el tema central de su segunda novela. En *Tanino*, los que reconstruyen la historia de Francisco Coronel son sus dos hijos, Pedro y Crisos, que se reencuentran casualmente en el boliche del catalán Don Pepe.

La novela presenta un ritmo fragmentario; está estructurada en capítulos muy breves que no siempre siguen un orden cronológico, sino que más bien responden a la asociación libre de temas que realizan los hijos de Coronel, y a las conversaciones que provocan los recortes periodísticos que van utilizando para reconstruir la historia. Asimismo, algunos visitantes pasan por el boliche y se suman a la conversación, haciendo menciones que aceleran el ritmo de la narración o que despiertan recuerdos que los hijos tenían olvidados, dando a la novela la forma de un rompecabezas. Crisos y Pedro, por su parte, están completamente ausentes en los hechos que narran. Aunque se supone que su conocimiento de algunas situaciones proviene de haberlas vivido, ellos

en tanto niños o adolescentes no intervienen en los debates que relatan, ni en las confrontaciones; son narradores externos a los hechos, testigos de la historia. Asimismo, pareciera que la memoria de su padre y de estas luchas es algo que los hijos tienen “dormido” dentro de sí, ya que solo pueden recordar a partir de la lectura de las notas periodísticas.

De una novela a la otra se observa un cambio en el trabajo estilístico: si en *Rebelión...* la autobiografía se despliega ordenadamente, en *Tanino* lo autobiográfico se desdibuja, y las experiencias individuales se presentan sin anclaje concreto en el tiempo y en el espacio, como parte de la memoria “impersonal” de los trabajadores chaqueños. El autor, salvo unas pocas excepciones, no consigna con precisión las situaciones de explotación, fechas, dirigentes obreros o nombres propios de quienes sufren las injusticias. Todas estas particularidades parecen ser en *Tanino* ocasiones para expresar verdades más intemporales y más colectivas sobre la explotación, la lucha, la violencia por parte de los patrones, y la resistencia de los criollos e indígenas, especialmente en la reconstrucción literaria de los obrajes, en donde estos contrastes adquieren mayor crudeza. Incluso, es posible pensar que el obraje opera en esta ficción como sinécdoque de toda el área chaqueña, e inclusive de la nación en su conjunto.

La narración avanza muy lentamente; una anécdota personal de los hijos de Coronel se anuda con un informe sobre las condiciones de vida de los obreros, o sobre la cotidianeidad en las fábricas de otras regiones del país, desplazándose luego a comentar algunos sucesos nacionales e internacionales que abarcan un extenso período de tiempo, desde las huelgas patagónicas de 1921 hasta la Guerra Civil en España. Esta monotonía empieza a romperse con la llegada al boliche de un personaje, Polí, apodado “el misionero”, que ha participado de las huelgas de 1920. El misionero cuenta cómo fue su vinculación con los huelguistas a partir de su llegada a una reunión del sindicato —con el mismo estilo seco con que se narra su aparición en el boliche—, en donde bastó con cifrar su procedencia, “los yerbales de misiones”, para fijar su identidad y que le permitieran participar de las deliberaciones. El misionero revela posteriormente una conexión ancestral con los pueblos indígenas, y especialmente con una entidad mitológica, los *pitá yovai*, una especie de indígenas fantasmales que viven en la selva, y que intervienen en el enfrentamiento armado que se narra al final de *Tanino...*, entre huelguistas de la Federación Obrera y los guardias blancos al servicio de la Compañía de Puerto del Infierno. A pesar de que la patronal cuenta con el apoyo de policías y del

ejército, los *pita yovai* terminan definiendo la batalla en favor de los obreros, gracias a su capacidad de ser inmunes a las balas.

Consideraciones finales

En la figura y en la obra de Domínguez se perciben algunas tensiones estructurales que atraviesan la posición de un artista del interior que busca revalorizar el legado indígena, y a la vez servirse de ese “elemento identitario” para abrirse camino en el mundo del arte, en su región y en el centro. La particularidad de Domínguez parece ser la manera en que expresa varias contradicciones, tanto en su obra artística como en su vida personal. Reivindica con énfasis al indígena chaqueño, e incluso vincula a estos grupos con los explotados y marginales de toda clase (trabajadores, presos, mendigos y prostitutas), pero lo hace con numerosas contradicciones, y sufre la censura de la clase dirigente de su área, que arrasa con la monumentalización del indio que su estética propone. Todo esto limita el alcance de su obra: la literatura de Domínguez no es retomada por otros escritores chaqueños de la época y tiene muy poca circulación, y si su escultura es parcialmente reconocida (siendo conservada en algunos salones prestigiosos de Argentina y de Paraguay, por su condición de pionero de la escultura chaqueña), la castración y el ocultamiento del “Monumento al Indio” dicen mucho acerca de la sanción simbólica y material ejercida por la elite local.

La posición de marginalidad que el autor elige, tanto en el terreno artístico como en su vida personal, conjuntamente con su itinerancia, nos permiten caracterizarlo como una figura opuesta a la del mediador-letrado, que en lugar de poner en conexión dos mundos diferentes traduciéndolos entre sí o elaborando con ellos una propuesta de integración, introyecta las tensiones y contradicciones de esos mundos en tensión hasta el punto en el que estas terminan desestabilizando el propio “yo” del artista.

La modulación específica con la que Domínguez piensa y siente a lo indígena, aunque no llega a disputar un lugar hegemónico en la época, nos habla de los complejos devenires que el emergente indigenismo chaqueño enfrenta y nos permite también leer a los autores y artistas posteriores en relación con ese momento fundante constituido por la castración y la desaparición del Monumento al Indio.

Bibliografía citada

- Aguirre, L. (2024). El Chaco como zona literaria en la narrativa argentina del siglo XXI. En *Badebec*, 14(27), pp. 20–38. Recuperado a partir de <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/657>
- Castillo, J. (2011). *Crisanto Domínguez. ¿El que soñaba con París?*. Resistencia: Edición del Autor.
- Chico, J. (2016). *Las voces de Napalpí*. Resistencia: ConTexto.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Domínguez, C. (2009 [1948 y 1956]). *Rebelión en la selva y Tanino (memorias de un hachero)*. Resistencia: Librería de la Paz.
- Fiel, C. (2020). El Indio. Hipersexualización masculina y racial. En Dussel et al (2020). *Para una estética de la liberación decolonial*. México: Ediciones del Lirio.
- García, E. (2020). La representación de la alteridad en "El gran Chaco" (1881) de Luis Jorge Fontana. En *Cuadernos del CEL*, IV, 9, pp. 70-91.
- (2022). Representaciones del Gran Chaco en viajeros de la década de 1870: las navegaciones de Emilio Castro Boedo y Arturo Seelstrang. En *Nuevo Itinerario*, 18, pp. 4-28.
- (2023). Lynch Arribálzaga en la Reducción de Indios de Napalpí (1912-1917). Tensiones y repercusiones de su proyecto de aculturación indígena en la prensa chaqueña. En *Corpus*, Vol. 13 N°2 URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/6768>
- García Pulido, J. (1951). *El Gran Chaco y su imperio Las Palmas*. Resistencia: Casa García.
- Giordano, M. (2000). El indigenismo chaqueño: una propuesta alternativa a la problemática aborígen. En *XX Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: IIGHI CONICET
- (2004). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- Gordillo, G. (2007). *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*. Buenos Aires: Prometeo.
- Iñigo Carrera, N. (1984). *Campañas militares y clase obrera. Chaco, 1870-1930*. Buenos Aires: C.E.A.L.
- Mailhe, A. (2023). *En busca de la alteridad perdida: indigenismos y mestizajes en Argentina y América Latina entre fines del siglo XIX y la década de 1960*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Martínez, A. T. (2011). *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero 1920-1940*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2013). *Cultura, sociedad y poder en la Argentina. La modernización periférica de Santiago del Estero*. Santiago del Estero: Edunse.
- Miranda, G. (1955). *Tres ciclos chaqueños*. Resistencia: Editorial Norte Argentino.
- (1966). *Al Norte del Paralelo 28*. Resistencia: Editorial Norte Argentino.
- ([1985] 2009). *Fulgor del desierto verde*. Resistencia: Librería de La Paz.