

REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA

2024

Volumen 9, Número Especial: 27-40

“Catálogo razonado de los murales y esculturas de las rotondas
del Museo de La Plata”

Implicancias de la otredad moderna en las pinturas murales de José Bouchet en el Museo de La Plata

M. Elisabet Sánchez Pórfido & Viviana A. Rossetti

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata,
Argentina. elisabetsanchezporfido@gmail.com; aracalavivi@gmail.com



Implicancias de la otredad moderna en las pinturas murales de José Bouchet en el Museo de La Plata

M. Elisabet Sánchez Pórfido & Viviana A. Rossetti

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
elisabetsanchezporfido@gmail.com; aracalavivi@gmail.com

RESUMEN. En este trabajo se analiza un *corpus* de cuatro pinturas murales realizadas por el artista español José Bouchet (1852-1919) ubicadas en las rotondas del Museo de La Plata: *Indiada tehuelche*, *Parlamento indio*, *Indios canoeros y carabelas de los descubridores* y *Cacería de avestruces*. El trabajo se desarrolla a partir de un breve recorrido del rol de Bouchet en los escenarios artísticos de Argentina, para abocarse luego al estudio de las representaciones del “otro americano” en las cuatro pinturas mencionadas. Se interpreta que el corpus representa a los pueblos originarios, cifrados en un pasado histórico, contrapuesto a un presente civilizado desde el que se pretende forjar la identidad nacional. El Museo de La Plata se fundó desde la óptica de la modernidad y, en sus rotondas, la mirada científica convive con el hecho pictórico. En este análisis se aborda la construcción moderna de la otredad de los pueblos originarios desde una perspectiva epistemológica crítica de carácter decolonial, puesto que desmonta el modelo de racionalidad occidental eurocéntrico.

Palabras clave: *José Bouchet, Modernidad, Murales, Civilización, Barbarie*

ABSTRACT. **Implications of modern otherness in José Bouchet's mural paintings at the La Plata Museum.** This paper analyses a *corpus* of four mural paintings by the Spanish artist José Bouchet (1852-1919) located in the rotundas of the Museo de La Plata: *Indiada Tehuelche*, *Parlamento Indio*, *Indios canoeros y carabelas de los descubridores*, and *Cacería de Avestruces*. The work begins with a brief overview of Bouchet's role in the artistic scenes of Argentina, and then focuses on the study of the representations of the "American Other" in the four abovementioned paintings. The corpus is interpreted to represent the native peoples encrypted in a historical past that contrasts with a civilized present whence the national identity was intended to be forged. The Museo de La Plata was founded from the perspective of modernity and, in its rotundas, the scientific gaze coexists with the pictorial fact. This analysis addresses the modern construction of the otherness of indigenous peoples from a critical decolonizing epistemological perspective, since it takes apart the Eurocentric Western rationality model.

Keywords: *José Bouchet, Modernity, Murals, Civilization, Barbarism*

RESUMO. **Implicações da alteridade moderna nas pinturas murais de José Bouchet no Museu de La Plata.** Este trabalho analisa um *corpus* de quatro pinturas murais realizadas pelo artista espanhol José Bouchet (1852-1919) localizadas nas rotundas do Museo de La Plata: *Indiada Tehuelche*, *Parlamento Indio*, *Indios*

canoeros y carabelas de los descubridores e Cacería de avestruces. O trabalho se desenvolve a partir de um breve panorama do papel de Bouchet no cenário artístico argentino, para em seguida focar no estudo das representações do “outro americano” nas quatro pinturas citadas. Interpreta-se que o corpus representa os povos originários criptografados em um passado histórico contrastado com um presente civilizado a partir do qual se pretende forjar a identidade nacional. O Museu de La Plata foi fundado na perspectiva da modernidade e, em suas rotundas, a perspectiva científica convive com o fato pictórico. Esta análise aborda a construção moderna da alteridade dos povos originários a partir de uma perspectiva epistemológica crítica de natureza decolonial, uma vez que desmonta o modelo de racionalidade ocidental eurocêntrico.

Palavras-chave: *José Bouchet, Modernidade, Murais, Civilização, Barbárie*

Breve biografía del artista

José Bouchet (Pontevedra, 1852 - Buenos Aires, 1919) fue un pintor español que llegó a Buenos Aires con su familia en 1861. En 1865 cursó estudios de dibujo y pintura en Montevideo con el conocido pintor Juan Manuel Blanes (Uruguay, 1830 - Pisa, 1901), donde consolidó su vocación. Continuó sus estudios en Florencia (Italia) con el profesor Antonio Ciseri (Suiza, 1821 - Italia, 1891), maestro de Blanes. En ese taller no solo profundizó el aprendizaje de la pintura académica, sino que también descubrió las nuevas propuestas de los *macchiaioli* y compartió inquietudes con destacados artistas como Francisco Cafferata, Ángel Della Valle, Lucio Correa Morales y Augusto Ballerini. La obra de Bouchet abarca dos tendencias de invalorable testimonio representativo: motivos históricos y retratos de personalidades de su época.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, se produjo en el país un notable florecimiento de la formación artística, como también significativos avances en la consolidación de instituciones artísticas. Gracias al estímulo brindado por asociaciones privadas y el Estado, se establecieron importantes entidades como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Salón Nacional, iniciativas todas que contribuyeron de manera decisiva a impulsar y desarrollar las artes plásticas.

En aquel contexto, en su afán por fomentar el debate en torno a problemáticas del arte, Bouchet organizó, en 1893, la tertulia *La Cafetera*, que contó con la participación de destacadas personalidades de la cultura de origen español (Luis Pardo, Enrique Coll y Pablo Manzano). Con el tiempo, la tertulia evolucionó y se convirtió en la agrupación *La colmena artística*. Según Patricia M. Artundo, los orígenes de *La Colmena* fueron las reuniones en el taller de Bouchet –conocidas como *La Cafetera*– de los españoles Luis Pardo, Carlos Santa Fe, Pablo Manzano, Joaquín Vaamonde, Emilio Cantillón y Enrique Coll. Más tarde se sumaron los argentinos Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova, Emilio Caraffa, Martín Malharro, los italianos Pascual Bueceri y Francesco Parisi, los españoles Vicente Nicolau Cotanda, Jacinto Capuz, Francisco Villar y Bernardo Troncoso. (Artundo, 2020)

En 1896, Bouchet participó en el *Primer Salón de Humorismo Porteño*, organizado por *La colmena artística*, donde la obra colectiva estuvo acompañada por objetos arqueológicos. En esa muestra, fue especialmente exitoso su lienzo *La bailarina*. Bouchet también realizó innumerables retratos de las principales personalidades del país, incluyendo al doctor Carlos Berg, el general Nicolás Levalle y varios ex jefes de la Policía, destinados a la Sala de Honor del Departamento Central. Aunque el estilo de sus retratos es académico y fiel a las premisas neoclásicas, Bouchet logró expresar su estilo personal. Se destacó como un gran colorista, con pinceladas fluidas al estilo de su maestro Ciseri e influenciado por el naturalismo desarrollado en la Florencia del siglo XIX. En su faceta docente, se desempeñó como profesor de dibujo en el Colegio Nacional de Buenos Aires y fundó la academia Perugino en la ciudad de La Plata, un espacio caracterizado por la enseñanza artística y distinguido por ser un gran centro cultural de la Capital provincial.

Como representante de su época, el artista incursionó en la pintura histórica, un género que, a raíz de la consolidación de Buenos Aires como capital nacional, en 1880, experimentó un notable auge que coincidió con

la llegada de las primeras oleadas de inmigrantes europeos al extenso territorio argentino. Entre sus obras de evocación histórica sobresalen *El malón*, *Una caravana de indios*, *San Martín en el Plumerillo* y *La primera misa en Buenos Aires*.

Bouchet también se destacó como ilustrador, uno de sus trabajos más conocidos es el conjunto de ilustraciones que hizo en 1890 para la tercera edición de *Una excursión a los indios Ranqueles*, libro de Lucio Victorio Mansilla.

Análisis de obras

José Bouchet pintó cuatro murales en el Museo de La Plata: dos en la rotonda de ingreso y dos en la rotonda de la planta alta. Los primeros son *Indiada tehuelche* (Fig. 1) y *Un parlamento indio* (Fig. 2), los segundos son *Indios canoeros y carabelas de los descubridores*¹ (Fig. 3) y *La cacería de avestruces* (Fig. 4), atribuido en otras fuentes (Carden, 2009 y de Urgell, 1995) a Reinaldo Giudici, aunque es factible afirmar la correspondencia con el pincel de Bouchet. Las dos primeras obras fueron pintadas al óleo sobre zinc clavado al muro, las otras dos fueron pintadas sobre tela adherida al muro.

Estas obras integran el grupo de 24 cuadros, ocho de gran tamaño y ocho pequeños, ubicados en la centralidad del Museo, donde prevalecen los temas inspirados en la geografía argentina, en escenas de la naturaleza y la vida del hombre "primitivo". Las pinturas de Bouchet forman parte de las obras realizadas en la etapa fundacional del Museo, mientras se iba construyendo el edificio, entre 1886 y 1888. El análisis que en adelante se desarrolla establece un diálogo entre pedagogía de la ciencia y el arte. Para la narrativa de la imagen sobre los nativos y sus costumbres, los recursos artísticos utilizados fueron la verosimilitud y el estereotipo².

En primera instancia se observa en los murales una "mirada-mito" en las prácticas culturales americanas relacionadas a la caracterización de lo exótico y el paganismo. Con enfoque en los debates de la época en que se realizaron los murales, Gastón Carreño González (2008) plantea una mirada-mito respecto al orden establecido, como oposición a una cultura superior. Es decir, lo monstruoso representa la asimétrica relación existente entre la "naturaleza" americana y la "civilización" europea.

La mirada del otro en *Indios canoeros y carabelas de los descubridores* (firmada y fechada en 1888) se puede interpretar desde una estereotipia en la representación del encuentro conquistador-carabela con el nativo-observador en la orilla (Fig. 3). Al decir de Josep Pinyol Vidal, en España a fines del siglo XIX, desde la prensa ilustrada, la evocación de América se hacía utilizando los tópicos de lo que se dio en llamar "obra civilizadora", que no era sino una deformación extrema del espíritu paternalista y condescendiente con el que los europeos justificaban su presencia en el nuevo continente (Pinyol Vidal, 2016, p. 6). Según este autor, una de las imágenes más representativas (Fig. 8) de los códigos tradicionales iconográficos de la alegoría americana –que subsistió casi sin alteraciones hasta principios del siglo XX– es la del grabador flamenco Theodor Galle (Amberes, 1571-1633), que alrededor de 1580 representaba a América como una mujer desnuda sentada en una hamaca tendiendo su mano en señal de aceptación hacia un hombre europeo portador de un estandarte y de un sextante. Pinyol Vidal (2016) especifica que los principales fondos escénicos que se adoptaron para rodear a la alegoría femenina del continente americano fueron las imágenes oceánicas y la vegetación exótica, a lo que se añadió el antropomorfismo basado en el estereotipo del indígena salvaje, semidesnudo y adornado con plumas.

A partir de lo expuesto se interpreta, que la obra de los indios canoeros responde a dichas condiciones de visualidad epocal: en un escenario natural, se representa en primer plano un grupo de nativos semidesnudos, con taparrabos de piel, vinchas y plumas. En un segundo plano, con el mismo tipo de representación, se acerca otro grupo al primero, sobre una canoa. El encuentro carabelas-nativos, motivo central de la obra, se construye compositivamente a partir de una diagonal ascendente que vincula las partes. Sin embargo, se considera que la obra centra el mensaje en aspectos muy sugerentes, que hablan más de lo espacial y geográfico de aquel encuentro. En ese sentido, la composición posiciona a los dos grupos inmersos en el paisaje americano. Respecto del paisaje y las capas de sentido que componen su estereotipo, Mercedes Serna Arnaiz (2010) señala

que Cristóbal Colón describe la naturaleza siguiendo especialmente a Pierre d'Ailly (1351-1420); como cuando se refiere a su riqueza y exuberancia, o a la topografía; o a Marco Polo (1254-1324) que hace referencia a la cantidad de agua. En la descripción exótica de la flora y de la fauna, Serna Arnaiz parte de Plinio (23-24 -79 d. C) y su Historia Natural. Esta manera de confirmar lo nunca visto, siempre desconocido y amenazante es tomada por la mayoría de los sucesivos exploradores.



Figura 1. José Bouchet. *Indiada Tehuelche*, 1888, óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,93 x 3,25 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 2. José Bouchet. *Un parlamento indio*, 1888, óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,89 x 3,29 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 3. José Bouchet. *Indios canoeros y carabelas de los descubridores*, 1888, óleo sobre tela adherida al muro; medidas: 2,15 x 2,91 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 4. José Bouchet. *Cacería de avestruces*, 1888, óleo sobre tela adherida al muro; medidas: 2,13 x 2,92 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 5. José Bouchet. *Corrida de avestruces*. En: Mansilla, L. (1890) Una Excursión a los Indios Ranqueles, 3era edición ilustrada, Buenos Aires, Ed. Juan A. Alsina. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/307665679_El_silencio_de_las_imagenes_Las_ilustraciones_a_Una_excursion_a_los_indios_ranqueles. Consultado 19/03/2023.



Figura 6. José Bouchet. *Grupo de Indios*. En: Mansilla, L. (1890) Una Excursión a los Indios Ranqueles, 3era edición ilustrada, Buenos Aires, Ed. Juan A. Alsina. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/307665679_El_silencio_de_las_imagenes_Las_ilustraciones_a_Una_excursion_a_los_indios_ranqueles. Consultado 19/03/2023.

A partir del siglo XVIII, cuando surge una nueva conciencia de Europa como cuna de la civilización y el progreso, la mirada europea admira la capacidad del hombre para dominar la naturaleza y moldearla para su máximo provecho. Es entonces cuando se cuestionarán los relatos españoles por considerarlos poco fiables y alucinados entre otras causas del revisionismo metodológico (la crítica bíblica y el resurgimiento del escepticismo, que abrieron el camino a nuevas interpretaciones). Serna Arnaiz (2010) plantea que la desacreditación de la mirada española sobre América llegará hasta el siglo XIX, con las tesis de Domingo Faustino Sarmiento y del grupo de la generación del 37 que, a pesar de ser un grupo coetáneo del romanticismo, consideraba que la naturaleza americana era la responsable del atraso y, aún más, de la constitución endeble y deficiente del indio.

El título de la obra habla de indios canoeros y, a partir de ese anclaje, se sitúa la escena en el litoral de las tierras bajas de los ríos Paraná y Uruguay. Como marcas visuales, se destacan las palmeras en el cuadrante derecho –propias de la región– y el taparrabo de piel de yaguareté de coloración parda-amarillenta cubierta por manchas negras.

Aunque no se han hallado documentos que permitan conocer los modelos en los que pudo haberse basado el artista, probablemente la temática histórica remita a la llegada de Sebastián Gaboto al territorio rioplatense quien, más tarde, estableció el fuerte Sancti Spiritu donde el río Carcarañá se une con el Coronda. En el año 1527 se produjo el primer asentamiento español en la región del Plata.

Bouchet sumerge al espectador en una escena espontánea con un naturalismo del paisaje propio de los artistas franceses y la influencia de su maestro Ciseri. Barrancos y costas dominan la mitad del campo plástico, el cielo y el agua ocupan un lugar sumamente destacado, y el agua se replica en su tonalidad en el cielo con cúmulos muy bien ejecutados. El paisaje representa la inmensidad de un territorio virgen. Por lo expuesto y por considerar su vocación pedagógica, el mural de Bouchet plantea un pasado situado en la genealogía de la Nación que, a su vez, ha sido superado por el progreso civilizatorio.

La cacería de avestruces es una obra de gran tamaño (2,13 x 2,92 m) que busca complementar el discurso de las exhibiciones con escenas imaginarias de la vida del "primitivo" hombre americano. La pintura fue en principio atribuida a Reinaldo Giudici (1853-1921) pero, las investigaciones confirman que es de José Bouchet. Las reproducciones de esa obra (Fig. 5) y de *Indiada tehuelche*, con el título de *Grupos de indios* (Fig. 6), fueron posteriormente publicadas en la edición ilustrada por Bouchet del libro *Una excursión a los indios Ranqueles*³, de Lucio Victorio Mansilla.

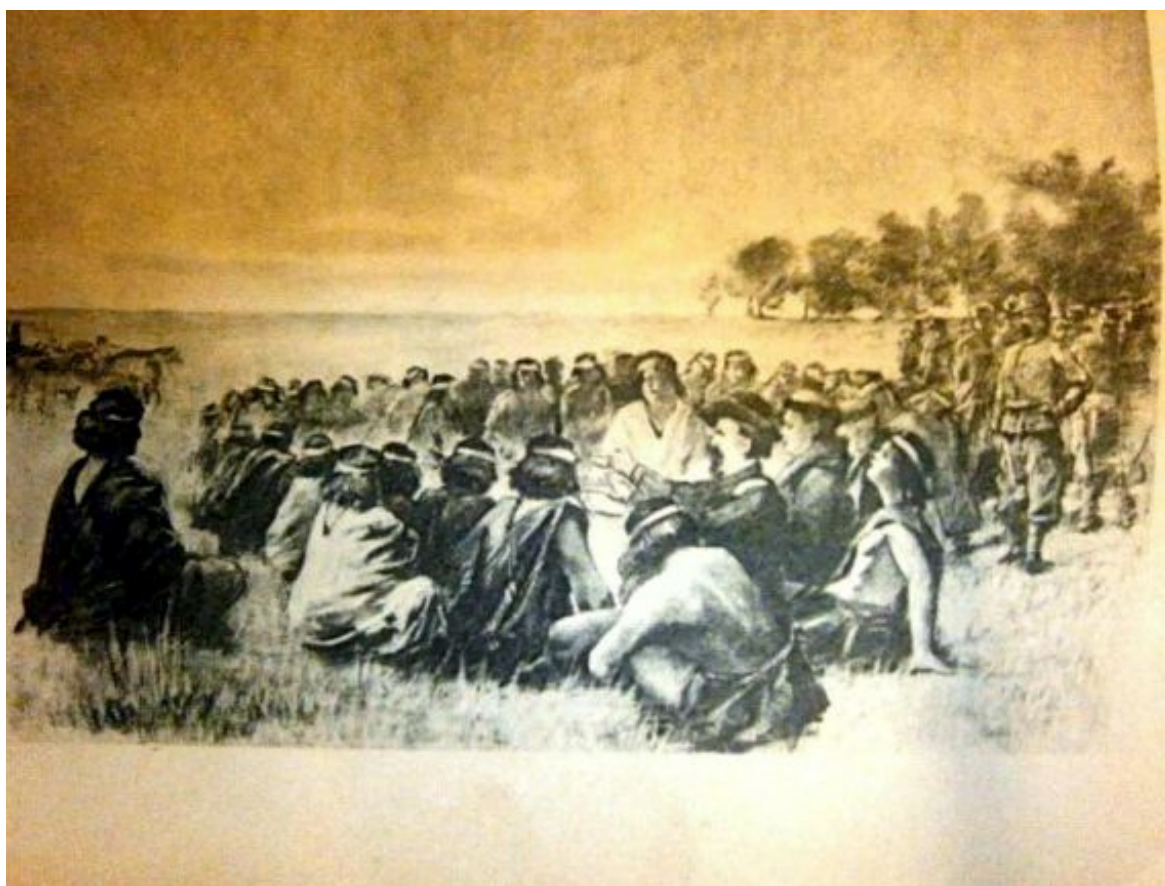


Figura 7. José Bouchet. *El Parlamento / La junta*. En: Mansilla, L. (1890) *Una Excursión a los Indios Ranqueles*, 3era edición ilustrada, Buenos Aires, Ed. Juan A. Alsina. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/307665679_El_silencio_de_las_imagenes_Las_ilustraciones_a_Una_excursion_a_los_indios_ranqueles. Consultado 19/03/2023.

El eurocentrismo moderno puede entenderse como un tipo de conocimiento basado en la experiencia particular de la Europa Occidental e impuesto en América. En el título, esta obra presenta un error de origen que pone en evidencia esa imposición: el avestruz no es nativo de las llanuras de América del Sur; fueron los españoles quienes, asociando con el ave africana, denominaban "avestruz" al ñandú. Considerando que el ñandú ya había sido estudiado por Charles Darwin (*Rhea darwinii*, *Pterocnemia pennata*, ñandú de Darwin) (Katinas & Crisci, 2009), cabe suponer la articulación con la información científica que hubiese podido aportar el Museo a Bouchet, no ocurrió. Tal vez la condición de extranjero haya condicionado al artista.

En su conjunto, el motivo evoca un episodio característico de la vida en frontera: la caza de ñandúes. Es posible que, con la conquista europea, la adopción del caballo y la importancia del comercio de plumas, hayan

modificado las estrategias de caza (Acosta *et al.*, 2023). Esta actividad se realizaba al atardecer en otoño y primavera. La acción muestra *el cerco*, una circunferencia de varias leguas marcada por los cazadores. La representación es característica del lenguaje naturalista, puesto que coloca al movimiento como protagonista, que enfatiza el drama y la emoción. En primer plano se ve a un ñandú de espaldas al espectador acechado por los llamados *punteros*, seguidos por los *boleadores* y luego por los *batidores*. Cada una de las acciones es capturada en la pintura, incluso también el batido de alas del ñandú ubicado en primer plano, como anuncio de peligro al resto de la parvada. El artista utiliza un horizonte medio que resalta la inmensidad de la pampa, que el proyecto político inaugurado con la Campaña del Desierto propone como territorio despoblado de habitantes, de cultura e historia⁴. Por esa pampa, entre los pastizales, avanzan dos jinetes indígenas. En el fondo, contra el horizonte, arden hogueras que representan los malones indígenas, detalle cargado de politicidad, pues hace hincapié en la descripción del otro como bárbaro.



Figura 8. Theodoor Galle, *Allegory of America*, from *New Inventions of Modern Times* (Nova Reperta). Publicado por (ca. 1600) Philips Galle Netherlandish. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/666288>

La atención a los efectos de la luz y el color que destacan a los personajes sobre el fondo oscuro son elementos que acusan un naturalismo de estirpe italiana. El mismo otorga cierto dramatismo a la composición a través de las columnas de humo empujadas por el viento en el cielo formado por luces y sombras en zig-zag. La composición se construye a partir de una diagonal ascendente que nace en el extremo inferior izquierdo y va hacia el superior derecho, uniendo los puntos fuertes de la escena de caza: el ñandú y los indios a caballo con la tensión dramática necesaria en la situación representada. La dirección diagonal de izquierda a derecha enfatiza las últimas luces de la tarde con colores cálidos, las nubes se dispersan con cierta gradación de formas abiertas e irregulares, los colores opuestos armonizan con los grises y azules desaturados al tinte y al matiz.

Para interpretar la mirada sobre el indio que se plasma en esta pintura de Bouchet se hace base en el planteo de Laura Malosetti Costa (2007) según un concepto clave inserto en artistas del 1880: “civilización”. La

perspectiva se recupera claramente en el artículo crítico titulado "Nuestro Museo", publicado a propósito de la inauguración parcial del Museo en abril de 1887. La nota apareció por entregas los días 23, 24, 25 y 27 de abril en el diario *La Plata* firmada por Eolus, seudónimo de José Regazzoli, profesor de Filosofía del Colegio Provincial y editor de la revista *La Plata*. Eolus participó del acto inaugural, pero alejándose de la comitiva oficial que recorría las instalaciones del Museo con la guía del director –el doctor Francisco Moreno–, se dedicó a apreciar y comentar las pinturas murales de las rotondas. El autor de la nota desconoce si los temas que tratan las pinturas fueron elegidos libremente por los artistas o si recibieron indicaciones del director del Museo. En todo caso, lo que sí es verificable es que las escenas de las obras en este museo, que es de historia natural, demandan verosimilitud y señalan que, seguramente, ha sido difícil para los autores cumplir con tal criterio, a los efectos de representar aspectos de la vida prehistórica sin modelos y teniendo que "representar a la naturaleza, sacándola de un estado imaginario que no tiene cabida en lo verosímil actual" (Regazzoli, 1887). Para la realización de los murales, la demanda de verosimilitud pareció ser una condición necesaria, puesto que se anclaban conceptualmente en el orden de la divulgación científica. El autor construye lo verosímil caracterizando con exactitud los ambientes, las situaciones, los personajes y las acciones, presentándolos de manera explícita.

La obra *Indiada tehuelche*⁵, que representa un grupo de nativos armados con lanzas, también se puede enmarcar en la narrativa civilizatoria. El viajero inglés William McCann, entre los años 1842 y 1848, señaló que los pehuenches usaban lanzas y cuchillos largos (Landa, 2020, s/p). Dicha representación puede hacer referencia a lo combativo de aquella población, que fue muy difícil de conquistar, pues hubo varios intentos fallidos llevados a cabo con fines de colonización y evangelización.

La composición muestra un grupo de Tehuelches con lanzas amenazantes que se elevan al cielo. Una primera figura mira frontalmente al espectador con tal gesto desafiante que provoca tensión, y por detrás otro grupo de jinetes avanza con lanzas y caballos. Toda la escena genera cierta inquietud solo apaciguada por el equino del primer plano que bebe apaciblemente de una aguada.

Como ya se adelantó, la obra tiene una copia llamada *Grupo de Indios* (Fig. 6), realizada por el artista para la III Edición del libro de Mansilla y editada por el Museo. Ambas refieren al espacio geográfico de la escena principal, tal como desarrolla Amanda Salvioni: "[...] Los cuadros de vida indígena abundan de elementos de contexto y representan el espacio geográfico pampeano en tanto paisaje cultural de la Nación" (2015, p. 121).

El artista construye a los personajes, respetando la vestimenta del pueblo tehuelche hacia mediados del siglo XIX, cuando el traje de los hombres consistía en un chiripá atado a la cintura y un poncho. En relación con el paisaje puede inferirse que representa la región patagónica oriental, que no forma una planicie uniforme, sino que comprende una serie de terrazas o mesetas más o menos extensas ("pampas") y que descienden en forma escalonada hacia el Océano Atlántico, las cuales están cruzadas por unos pocos ríos. Como señala Salvioni (2015), el artista busca, tanto como el texto de Mansilla, desmentir los lugares comunes –como aquel de la llana horizontalidad de la pampa– y afrontar con virtuosismo los desafíos de su representación.

El cuadro *Un parlamento indio* tiene como motivo no un parlamento sino una caravana de indios ranqueles. A diferencia de la obra del Museo de La Plata, en la ilustración que Bouchet realizó para la tercera edición del libro de Lucio V. Masilla el parlamento se representa en el acto mismo de la reunión (Fig. 7). De todos modos, en ambas imágenes se destaca la generación de una imagen narrativa que supera la imagen estática a modo de retrato. En referencia al parlamento, en *Una excursión a los Indios Ranqueles* Mansilla relata:

"[...] No sé si tenéis idea de lo que es un parlamento en tierra de cristianos; y digo en tierra de cristianos, porque en tierra de indios el ritual es diferente. Un parlamento es una conferencia diplomática [...]. La comisión se manda anunciar anticipadamente con el lenguaraz. Si la componen veinte individuos, los veinte se presentan. Comienzan por dar la mano por turno de jerarquía, y en esa forma se sientan, con bastante aplomo, en las sillas o sofás que se les ofrecen [...]" (1870, p.16).

En la representación se evidencia la información que el artista posiblemente tomara de la obra de Mansilla: particularmente, el tratamiento de las vestimentas de las figuras:

“Mariano Rosas se viste como un gaucho, paquete, pero sin lujo. A mí me recibió con camiseta de Crimea, mordoré, adornada de trencilla negra, pañuelo de seda al cuello, chiripá de poncho inglés, calzoncillo con fleco, bota de becerro, tirador con cuatro botones de plata y sombrero de castor fino, con ancha cinta colorada” (1870, p. 17).

A partir de la descripción que en el libro se hace de Mariano Rosas, trasladada a la pintura, sabemos que el cacique es la primera figura de la izquierda ya que viste como Mariano, uno de los últimos grandes caciques de las tribus araucanas.

La imagen narrativa que se plantea en el mural se construye desde una ilusión de movimiento, usando la colocación de las figuras en el espacio, recortando algunas a modo de continuidad de la escena fuera del espacio plástico, etc. Se ve, entonces, que en primer plano se define un grupo montado a caballo donde se insinúa un cierto liderazgo en las primeras figuras que encabezan la caravana. La composición genera una ilusión de movimiento al colocar espacialmente las figuras de manera de producir una secuencia temporal por medio de diferentes acciones y, puntualmente, a través de la figura que está subiendo al caballo en el cuadrante inferior derecho, al ser recortada por el marco, produce el efecto de un encuadre casual, un recorte de una acción que continúa más allá de la obra. Este recurso provoca en el espectador la ilusión de continuidad de la escena. El aspecto de movimiento en la obra no coincide con la narrativa descriptiva de Mansilla, en la cual los originarios hablan, comentan, conversan, accionan, *parlamentan*.

Cabe señalar que Mansilla buscó poner fin al problema de los indios negociando las condiciones de un tratado de paz, pactado ya entre los ranqueles, encabezados por el cacique Mariano Rosas y el gobierno nacional, presidido por Domingo Faustino Sarmiento. Lo novedoso en el autor reside en el hecho de que viaja a las tierras ranquelinas y que pone su cuerpo en contacto con el otro, neutralizando el potencial bélico del indio, acercándose a él, humanizándolo. En relación con la caravana –motivo del mural–, desde las primeras páginas del relato de Mansilla que inspira la obra, el autor envidia la velocidad de los indios:

“[...] Rápidos como una exhalación, varios pelotones de indios estuvieron encima de mí. Era indescriptible el asombro que se pintaba en sus fisionomías. Montaban todos caballos gordos y buenos” (Mansilla, 1984, en Paz López, 2023).

En referencia a la cita, al observar el motivo de la obra, una caravana en primer plano se despliega a caballo. Una interpretación posible desde la cita y la bibliografía que desarrolla el asunto de la auténtica reinención de las sociedades pampeanas con la introducción del caballo, se puede pensar desde un lugar de valoración de los pueblos originarios, en tanto las sociedades indígenas supieron tomar a su favor este elemento aprovechando sus ventajas y fortaleciendo su propia cultura. Mansilla tematiza la dicotomía civilización-barbarie desde una singularidad tal que da lugar a formular esta interpretación, ya que su obra planteó un cuestionamiento de las concepciones sobre la otredad como expresión de barbarie instituida por el poder⁶. Sin embargo, tal como plantea Salvioni, si bien el libro de Mansilla ha sido definido como el único texto de la literatura argentina del siglo XIX que hace emerger las voces de los indígenas, las ilustraciones del texto fueron centrales en los procesos de desplazamiento y resemantización de los mismos.

“[...] la descripción verbal y su ilustración visual termina generando una tensión más bien oximórica. Las ilustraciones, que varían a lo largo del tiempo en las diferentes ediciones, ponen de relieve las convenciones propias que rigen la representación visual de los indios o del espacio pampeano; las láminas obedecen a un sistema de convenciones y a una “gramática” propia de la imagen que se desarrolla paralela e independientemente del texto y de su semántica y, en algunos casos, en abierta contradicción con ella” (Salvioni, 2015, p. 108).

Si el texto de Mansilla representa a los ranqueles localizados en un presente nacional, las ilustraciones de Bouchet testimonian la voluntad de asimilar el libro a la misma ideología que subyace al coleccionismo científico y etnográfico de fin de siglo, propulsados por el colonialismo interno. Bouchet, dice la autora, converge las miradas de los lectores en el espectáculo edificante de la belleza del desierto y de sus antiguos

habitantes. Aguadas, pastizales, médanos, montes, relieves, indios y caballos, contradicen en cierta medida la imagen romántica y estereotipada de la pampa vacía, horizontal y monótona (Salvioni, 2015).

Hasta el momento, se ha analizado cada una de las obras de manera individual. No obstante, al formar parte de una serie de pinturas integradas, es fundamental considerar no solo la relación entre ellas, sino también con las del resto del Museo decimonónico, a los efectos de obtener una perspectiva genérica. Siguiendo a Irina Podgorny (2005), no es posible constatar que la práctica científica haya sido un reflejo del ideario político. La autora estima que la confusión, para muchos, puede haber residido en una simplificación que todavía insiste en equiparar práctica científica con positivismo. Podgorny (2005) subraya que el análisis de los discursos o de los criterios de exhibición no conduce directamente a los modos de ver y de interpretar, como tampoco a saber si el orden y propósitos dados a la exhibición fueron decodificados o no por los visitantes. Además, dentro de este contexto institucional, cabe tener en cuenta otra confusión: el solapamiento de la identidad del coleccionista y de la colección. Podgorny (2005) plantea que, en el caso de los museos de Historia Natural del país, con figuras de peso como Francisco Moreno, Hermann Burmeister y Florentino Ameghino, siendo motores y ejes centrales del funcionamiento institucional, tal identificación no dejó de ser cuestionada. En este sentido, quienes supieron entretejer su prestigio personal y sus redes sociales con los supuestos intereses de la Nación, lograron llevar adelante el gran museo decimonónico. La posesión de 'un museo' se equiparó a un símbolo de civilización y de estar en el mundo de acuerdo con el tono de los tiempos (Podgorny, 2005).

Palabras finales

El Museo de La Plata de fin del siglo XIX se consolidó como espacio de trabajo para los científicos y como espacio de exhibición y educación pública. En ese sentido, introdujo el arte en su seno como última palabra de carácter pedagógico. Cada obra muestra huellas de la representación de científicos, cronistas, ilustradores y grabadores europeos acerca de los pueblos originarios. Las pinturas murales de Bouchet compilan detalles precisos en cada uno de los motivos, pero a diferencia de pintar la escena *en plein air* como otros artistas del naturalismo, Bouchet crea un realismo naturalista con todo el brebaje informativo recopilado, como si la obra fuera un documento naturalista científico: hace un recorte de la realidad sobre el que proyecta el paradigma científicista y la postura civilizatoria del Museo de La Plata.

Lo expuesto previamente pone en evidencia la estrecha relación del artista con científicos, intelectuales y colegas que participaban del campo científico y político-cultural local, comprometido con los debates sobre la identidad argentina. Los motivos de los murales son claves para formular un mito de origen que hilvana distintos puntos geográficos del país con escenas de pobladores originarios.

En el marco de un museo que busca posicionarse en el mundo de acuerdo con el tono de los tiempos, las pinturas murales están articuladas, ya desde la arquitectura del Museo, con las colecciones etnográficas y arqueológicas, trazando un inventario de etnias hasta entonces marginadas, de las representaciones culturales e históricas de la Nación. Desde esta narrativa museal que pone en diálogo la divulgación científica y el arte, comienzan a plantearse componentes atractivos de las culturas originarias en la comunidad "argentina".

Indudablemente, las obras analizadas muestran la representación de un ciclo civilizatorio que hace eje en un territorio liberado de la presencia indígena.

Referencias

- Acosta, A., Loponte, D., Gascue, A. & Bortolott, N. (2023) "Explotación prehispánica de Rhea americana (ñandú) por grupos cazadores-recolectores del extremo meridional de la cuenca del Plata (Argentina y Uruguay)". *Arqueología*, 29, pp. 1-24 [en línea]. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Arqueologia/article/view/11157/11345>. Accedido 1° de octubre de 2024.
- Artundo, P.M. (2020) *El arte español en la Argentina: 1890-1960*. Buenos Aires, Asunto Impreso, Librería de la Imagen.

- Carden, F.A. (2009) *Los murales del Museo de La Plata*. La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno.
- Carreño González, G. (2008) "El pecado de ser otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI y XVII)". *Revista chilena de Antropología Visual*, 12, pp. 127-146 [en línea]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495050>. Accedido 1° de octubre de 2024.
- De Urgell, G. (1995) *Arte en el Museo de La Plata. Pintura*. La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno.
- Echeverría Echeverría, R. (2016) *Estereotipos y discriminación hacia personas indígenas mayas: su expresión en las narraciones de jóvenes de Mérida Yucatán, México*, Universidad Autónoma de Yucatán [en línea]. Disponible en <https://www.redalyc.org/journal/4959/495952433004/> Accedido 1° de octubre de 2024.
- Gonzalez, J.P. (2020) "Una excursión a los indios ranqueles: una estructura de sentir emergente frente a la otredad instituida en la literatura argentina del siglo XIX". En: Maristany, J.; Oliveto, M.; Pellegrino, D. & Redondo, N. (eds) *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: Tensiones, disensos y convergencias*. Teseopress. Disponible en <https://www.teseopress.com/literaturasdeargentina2/chapter/una-excursion-a-los-indios-ranqueles-una-estructura-de/> Accedido 1° de octubre de 2024.
- Katinas, L. & Crisci, J. (2010) "Darwin y la biogeografía". *Ciencia Hoy*, 19, pp. 30-35 [en línea]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/265509932_Darwin_y_la_biogeografia Accedido 1° de octubre de 2024.
- Landa, C. (2020) "La guerra indígena en el corredor central de Chile y Argentina (siglos XVI al XIX). Un enfoque desde la Arqueología Histórica". *Cuadernos de Marte*, 18, pp. 271-313 [en línea]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8467549> Accedido 1° de octubre de 2024.
- Malosetti Costa, L. (2007) *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, L.V. (1870) *Una excursión a los Indios Ranqueles*. Tomo segundo. Buenos Aires, Buenos Aires [en línea]. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-excursion-a-los-indios-ranqueles-tomo-segundo--0/html/ffb0de42-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html Accedido 1° de octubre de 2024.
- Paz López, L. (2023) *La Impaciencia Patriótica: El Lenguaraz Como Problema de Tiempo y Espacio en Una Excursión A Los Indios Ranqueles, De Lucio V. Mansilla*, Gramma, Universidad del Salvador, Argentina [en línea]. Disponible en https://www.academia.edu/106530914/LA_IMPACIENCIA_PATRI%C3%93TICA_EL LENGUARAZ COMO PROBLEMA DE TIEMPO Y ESPACIO EN UNA EXCURSI%C3%93N_A LOS INDIOS_RANQUELES_DE_LUCIO_V_MANSILLA Accedido 1° de octubre de 2024.
- Pinyol Vidal, J. (2016) "Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX." *Dossier "Passages"*, 14, pp. 1-23 [en línea]. Disponible en <https://journals.openedition.org/amerika/7298> Accedido: 01/10/2024.
- Podgorny, I. (2005) "La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica." *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, 12 (suplemento), pp. 231-64 [en línea]. Disponible en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37942> Accedido 1° de octubre de 2024.
- Regazzoli, J. *Diario La Plata*, 23, 24, 25 y 27 de abril de 1887.
- Rodríguez, F. (2010) *Un desierto para la Nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Salvioni, A. (2015) "El silencio de las imágenes. Las ilustraciones a Una excursión a los indios ranqueles" *Confluente*, 7, pp. 107-136 [en línea]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/307665679_El_silencio_de_las_imagenes_Las_ilustraciones_a_Una_excursion_a_los_indios_ranqueles Accedido 1° de octubre de 2024.
- Serna Arnaiz, M. (2010) *Discursos sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada*. Universidad de Barcelona [en línea]. Disponible en: <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/49146/1/579125.pdf> Accedido 1° de octubre de 2024.

Notas

- ¹ Con este título Federico Carden (2009, p. 28) lo menciona en su libro; en tanto Guiomar de Urgell consigna el título *Indios canoeros en el Delta, frente a las barrancas del Paraná* (1995, p. 85).
- ² Los estereotipos son categorías de atributos específicos a un grupo que se caracterizan por su rigidez. Son el primer paso en el origen de una representación; cuando se obtiene información de algo o de alguien se adscribe en el grupo, los estereotipos cumplen una función de "economía psíquica" en el proceso de categorización social (Araya Umaña, 2002; en Echeverría Echeverría, 2016, p. 21).
- ³ A partir de su primera publicación, en 1870, *Una excursión a los indios ranqueles* fue reimpresso innumerables veces, la mayoría de las cuales en ediciones ilustradas. Los motivos de la presencia insistente de imágenes en la transmisión del texto de Lucio V. Mansilla, bastante inusual con respecto a otras obras canónicas de la literatura argentina, parecen ser principalmente dos: inmanencia del texto y carácter más bien extratextual (Salvioni, 2015, p. 108).
- ⁴ Leer Rodríguez (2010).
- ⁵ Con este título Federico Carden (2009, p. 20) lo menciona en su libro; en tanto la autora Guiomar de Urgell consigna el título *La vuelta del malón* (1995, p. 85).
- ⁶ Leer Juan Pablo González (2020) *Una excursión a los indios ranqueles: una estructura de sentir emergente frente a la otredad instituida en la literatura argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Teseopress [en línea]. Disponible en <https://www.teseopress.com/literaturasdeargentina2/chapter/una-excursion-a-los-indios-ranqueles-una-estructura-de/>