

Entre el arte y la política

La representación de la figura de la cautiva en la obra de Daniel Santoro

Cecilia Vázquez
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires/CONICET

Resumen. Este trabajo propone un abordaje que indaga comparativamente una serie de imágenes pictóricas producidas en distintos contextos sociopolíticos que representan escenas fundantes de la nacionalidad argentina. Se analiza en particular el caso de la figura de la cautiva presente en obras como *La vuelta del Malón* de Ángel Della Valle, de 1892. Ésta es observada a través de las distintas trasposiciones que registró aquella figura, como puede ser la reinterpretación contemporánea que realizó el pintor Daniel Santoro en obras como *Victoria Cautiva*, y *Malón y Concepto espacial* (ambas de 2009), o *Victoria Ocampo observa la vuelta del malón* (2011). El objetivo principal del análisis propuesto es problematizar desde la perspectiva de los estudios culturales y los estudios visuales, así como también de la sociología de la cultura, algunas cuestiones que se ponen de manifiesto en la representación del “otro” cultural. Entre ellas, las modalidades específicas de visibilizar y nominar a los sujetos subalternos que proponen las imágenes y el lugar que ocupa el arte dentro del juego de las disputas por la hegemonía de ciertos significados en torno de esas escenas fundantes de la nación argentina. El foco está puesto en el escenario reciente del establecimiento de políticas culturales estatales que disputan dichos sentidos en torno del pasado.

Palabras clave: 1. arte, 2. política, 3. desigualdad.

Abstract. This paper proposes an approach that investigates comparatively a series of pictorial images produced in different sociopolitical contexts depicting founding scenes of the Argentinean nationality. It discusses in particular the case of the figure of the white captive represented in works, among others, such as *The return of the Malón* by Angel Della Valle, painted in 1892. This work is observed throughout the various transpositions which recorded that figure, such as the contemporary reinterpretation that the painter Daniel Santoro made in works like *Victoria Captive*, and *Malón and spatial concept* (both painted in 2009), or *Victoria Ocampo watching the return of the raid* (2011). The main objective is to discuss from the perspective of cultural and visual studies and sociology of culture, issues that are evident in the representation of the cultural “other”. Among them, the specific modalities of nominating and making visible that art allow in respect to subordinate subjects and the place of art within the games of disputes by the hegemony of certain meanings around these founding scenes of Argentina. The focus is set in the recent establishment of state cultural policies that configures a dispute among the senses of the past.

Keywords: 1. art, 2. politics, 3. inequality.

Culturales

Época II - Vol. I - Núm 2 - Julio / diciembre de 2013
ISSN 1870-1191

Introducción

Resulta evidente que, desde el origen, la mujer raptada,
la mujer cautiva, es la fisura entre una cultura
y la posibilidad de su destrucción o su conservación.

ESTE TRABAJO FORMA PARTE DE UNA INVESTIGACIÓN mayor¹ que indaga sobre las modalidades contemporáneas en las que se legitima la desigualdad, focalizando sobre la Argentina actual. La observación de las trayectorias que van recorriendo los sentidos sociales y las modalidades en que se va construyendo un imaginario naturalizador de la desigualdad social es el marco problemático donde se sitúan las reflexiones que siguen. Más específicamente, propongo una interpretación de cómo se ha representado simbólicamente esa desigualdad en Argentina a partir de la observación de un corpus de obras plásticas. En este sentido, entiendo que las manifestaciones artísticas son vehículos que participan en los procesos de atribución de sentido, de nominación, de jerarquización del otro, las cuales se encuentran insertas en el juego de relaciones de poder presentes en las dinámicas de la cultura. Por lo tanto, el abordaje de estos materiales visuales demanda una perspectiva de análisis transdisciplinar que contemple distintos aspectos, tales como la construcción visual de lo social (no sólo la construcción social de la visión) (Mitchell 2003:39) o la carga política que portan las representaciones (Hall, 2010). Éstos son algunos aspectos ligados a lo que los estudios visuales han denominado “cultura visual” (Brea, 2005), los cuales habilitan una aproximación al análisis de la vida social de las imágenes atendiendo al momento de la circulación de sentidos en torno de la construcción de la identidad nacional.

El corpus de obras es una serie de pinturas del artista argentino Daniel Santoro que trabajan en torno de la figura de la cautiva, la cual configura una de las escenas que representan hechos fundacionales de la identidad y la cultura argentina. Partiendo de esos materiales, la propuesta de este trabajo

¹ Se trata del proyecto UBACyT “Formas contemporáneas de legitimación de la desigualdad. Imágenes de la subalternidad en los medios de comunicación”, dirigido por María Graciela Rodríguez, Instituto de Investigaciones Sociales Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, programación científica 2011-2014.

es reflexionar sobre algunas rupturas y continuidades el binomio civilización/barbarie en sentido diacrónico.²

La comparación entre la representación de la cautiva en pinturas canónicas del arte nacional desarrolladas por la generación del 80, como *La vuelta del Malón* de Ángel Della Valle (1892), o anteriores, como *El rapto de la cautiva* de Johann Moritz Rugendas (de 1845), entre otras, y la reinterpretación contemporánea realizada por Santoro en obras como *La cautiva* (2007), *Victoria Cautiva* (2009), *Malón y concepto espacial* (2009) o *Victoria Ocampo observa la vuelta del malón* (2011), permite dar cuenta de transposiciones de sentido³ atendiendo los contextos sociopolíticos de su realización, así como también los conflictos que estas representaciones pictóricas pusieron y ponen en escena.

² Si bien abordar en profundidad el movimiento dialéctico de inclusión y exclusión que se da a partir del establecimiento del par civilización/barbarie que inicia la historia argentina excede ampliamente los límites de este trabajo, como datos ampliatorios de su genealogía y resonancias posteriores podemos hacer unas breves observaciones. En la genealogía del fenómeno fue importante la difusión de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, donde se describen las características de cada uno de los términos de la oposición (la civilización como valor de modernidad y progreso, la ciudad como lugar de civilidad, de educación, el modelo norteamericano y europeo de desarrollo en contraposición a la barbarie asociada al modo de vida de los indios, los pobladores originarios de la pampa estereotipados como violentos, salvajes), una de las obras centrales que configura los sentidos dominantes de la representación del otro cultural en la Argentina. En efecto, en el proceso de consolidación política y territorial, el Estado afirmó la unidad nacional y consolidó un régimen de gobierno de acuerdo con los principios liberales. Los ideales de Sarmiento, Mitre y Avellaneda entre 1862 y 1880 se constituyeron en la visión dominante de la historiografía nacional, la cual irradió valoraciones y jerarquizaciones sociales que pueden rastrearse hasta la actualidad. Para ampliar el periodo histórico aludido, *cfr.* Oslack, 2004, y Míguez, 2010.

³ Entiendo el concepto de transposición en el sentido propuesto por Steimberg (1998) y Traversa (1986) como la operación social por la cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos. Si bien en el campo de la comunicación y la cultura la transposición que predominantemente se analiza es la del pasaje de los géneros literarios a los medios masivos, me inspiró en ese concepto para observar los sentidos que se ponen de manifiesto cuando se transponen de un tipo de narración a otro significativamente diferente. Tal es el caso de una narración histórica en el contexto de la conformación del Estado Nación argentino y las identidades nacionales en torno del binomio civilización-barbarie a fines del siglo diecinueve y su relectura y reconceptualización en el marco de las disputas de atribución de sentido a ese par que es constitutivo del discurso de la cultura oficial en la Argentina.

La revisión de la oposición civilización/barbarie busca profundizar en una zona de una larga serie histórica tramada en torno de las dinámicas del poder que regulan la interrelación entre los sectores subalternos y los sectores hegemónicos en la Argentina. El corpus de obras de Santoro –podríamos decir, una de las últimas inscripciones que se han hecho en la serie histórica constituida por los innumerables discursos que tematizaron el par civilización/barbarie– permite observar en el escenario sociopolítico actual un determinado momento del juego de relaciones que se conforman en la dialéctica de la lucha cultural (Hall, 1984). Más precisamente, se problematizan los diálogos y/o tensiones en torno de sujetos, espacios y conflictos que aparecen escenificados en las representaciones hegemónicas sobre los “otros” de la cultura letrada, culta, blanca, legítima. En relación a este último punto, la obra de Santoro debe ubicarse en el contexto de apertura discursiva que se verifica en el campo cultural argentino tras la asunción del gobierno nacional de Néstor Kirchner en 2003 y su continuidad con el actual de Cristina Fernández de Kirchner. Entre otras transformaciones socioeconómicas y político-culturales resultantes de la recomposición frente a la crisis previa del neoliberalismo en Argentina hacia fines de 2001, en esta coyuntura particular comenzaron a desplegarse una serie de políticas culturales que tendieron a revisar las narraciones de la historia, así como también se habilitaron nuevos espacios institucionales para su desarrollo.⁴ Uno de los propósitos de este trabajo es precisamente señalar

⁴Me refiero a políticas como la de derechos humanos que permitieron la ampliación de ese campo (Rodríguez y Vázquez, 2012) o a la creación del Instituto de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano Manuel Dorrego por decreto presidencial el 17 de noviembre de 2011. Luego de la obturación en el campo de la participación política que estableció el periodo dictatorial entre 1976 y 1983, según plantea Acha (2012), se abrió una brecha donde se verificó una corriente general de revisión de la historia. La creación del polémico instituto inauguró una arena de debates entre intelectuales representantes de la historiografía académica y los del instituto, afines al kirchnerismo, respecto de la narración de hechos clave de la historia argentina. Aunque sería muy extenso abordar estas discusiones con detenimiento, en términos generales considero que es saludable para el crecimiento cultural e institucional de un país aprovechar estos momentos aperturistas para revisar las posiciones hegemónicas de ambos polos, así como también observar las dinámicas de nominación y jerarquización del otro cultural. Por otro lado, entiendo con Grüner (2011) que es preciso “quebrar la inercia de un sentido común hegemónico que pretende que la sociedad argentina de hoy está dividida en dos bloques nítidamente delimitados por la adhesión u oposición incondicional a un gobierno y sus diversas estrategias políticas”.

las derivas de los relatos canónicos y contemporáneos en este escenario respecto de la subalternidad.

I. Los textos fuente: breve reseña de la figura de la cautiva en la conformación de la pintura nacional en el contexto de la generación del 80

En una síntesis que no pretende ser exhaustiva, podemos afirmar que la figura de la cautiva en el campo de la literatura y en el de las artes plásticas en la Argentina es un motivo⁵ que se encuentra presente en el contexto rioplatense desde mediados del siglo diecinueve en distintos tipos de obras literarias y plásticas. Los ideales de las élites gobernantes de la época buscaban plasmar a través de ellas los parámetros de modernidad, ciencia positiva, civilización, gusto y progreso de la Europa decimonónica con miras a “elevar” los estándares de la cultura local. Sumado a ello, el establecimiento de una coyuntura de prosperidad basada en el modelo agroexportador llevó a las clases dirigentes conservadoras locales a crear iconografías nacionales (Malosetti, 2009) que formularan relatos visuales para la naciente Nación argentina. Así, los textos literarios y la incipientemente desarrollada pintura “nacional” comenzaron a aportar imágenes que acompañaron a la letra ese proyecto político civilizador. El escenario representado en ellas es la llanura pampeana y el desierto, ese espacio que el Estado considera “vacío” pero que es disputado a los indios, instalados en esos territorios desde antes de la conquista. Los sujetos subalternos que la habitan son los indios, los gauchos y las cautivas. Los conflictos que movilizan las interrelaciones entre ellos son, entre otros, la disputa por el territorio y la demarcación de fronteras con “lo otro” de la cultura oficial, impulsada por las élites dominantes.

El caso paradigmático de las mujeres cautivas, representadas como

⁵ Tomo de Césaire Segre la conceptualización de motivo en el sentido de repetición de afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, entre otras, de un texto dado. La función principal del motivo es orientar su sentido. A diferencia de los temas que son elementos metadiscursivos, “los motivos constituyen otros elementos menores (...) que pueden estar presentes en número elevado” y que operan como “resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema” (Segre, 1985:358).

personajes virginales ultrajados por salvajes indios, tuvo una circulación y difusión extendida en los círculos intelectuales rioplatenses. Allí se fue desplegando un imaginario en torno a la guerra de fronteras con el indio (Malosetti, 2009), imaginario que fue formándose por una extensa lista de cautivas que tomaban cuerpo cuando eran representadas en la literatura y en la plástica del periodo. En este trabajo me detendré particularmente en las obras plásticas que las retrataron. A propósito de ello, podemos señalar que en el campo de la literatura, desde el personaje Lucía Miranda, deseada por el cacique Siripo en la crónica de Ruy Díaz de Guzmán en 1612, pasando por María, la heroína romántica del poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría de 1837, hay una larga serie de cautivas anónimas del desierto que se multiplicaron en libros y diarios, en crónicas y leyendas de la época. El rasgo común de estas imágenes literarias es que se trataba de mujeres blancas, siempre pintadas semidesnudas, llevadas por la fuerza a galope de caballos briosos, en una actitud de pesar o de lucha por desprenderse de sus captores. Si bien la figura del rapto está presente en la historia de la pintura universal, la focalizaremos en las modalidades que asume en el contexto particular argentino.⁶

Ciñéndonos entonces a la pintura, encontramos que en Buenos Aires las primeras representaciones plásticas fueron realizadas por los llamados “pintores viajeros” (López Anaya, 2005:40), artistas europeos que durante el siglo diecinueve trabajaron siguiendo el canon academicista europeo en el que se habían formado. En cuanto a los rasgos formales de composición, su estilo se caracterizaba por una gran calidad técnica de realización y por su alejamiento del naturalismo, preocupado por lograr objetividad documental, con el objetivo de registrar mínimos detalles para obtener una obra que fuese fiel a la realidad. Entre esa cantidad significativa de pintores viajeros que

⁶Vale la pena mencionar al respecto las escenas de rapto “clásicas” de Helena de Troya, las Sabinas romanas, las hijas de Leucipo, Proserpina y otras, recurrentemente abordadas por Tiziano, Rubens o Delacroix. La elección de la zona de la escena iluminada u oscura y su asociación con el lugar de lo violento opuesto a lo puro y lo bárbaro como valor negativo contra lo civilizado como valor positivo es una constante que se mantiene como matriz representacional en las pinturas del siglo diecinueve con las que estamos trabajando. Más aún, constituyen la manera visual de narrar lo que Malosetti (2009) define como “el mito blanco de la conquista”, a través del cual la violencia ejercida por el indio justificará su exterminio posterior a manos del blanco.

luego de su periodo de formación en su Europa natal viajaban a la América hispana atraídos por los relatos de los primeros románticos, emerge la obra del alemán Moritz Rugendas (1802-1858). En sus paisajes locales y otras escenas costumbristas cotidianas desarrolla las primeras imágenes de las cautivas de la pampa tras su rapto. Aquí encontramos una de las primeras imágenes que forma parte de este grupo de “textos fuente” que nos van a permitir construir posteriormente un contraste con las obras contemporáneas de Daniel Santoro, que son el objeto central del presente trabajo.

En 1845 Rugendas pinta, entre otras, tres obras donde elabora la cuestión de los indios y las cautivas que eran utilizadas como botín de guerra por los indios o como instrumento de intercambio al momento de negociar con los representantes del Ejército. Estas obras conforman y sintetizan la mirada del pintor sobre la cuestión de las cautivas. Su perspectiva también fue influenciada por el impacto que le produjo la lectura del ampliamente difundido y recordado poema épico de Esteban Echeverría. Allí se describen los padecimientos de una mujer blanca, esposa de un oficial de caballería, cautiva entre los indios ranqueles.⁷

La primera de estas tres pinturas es *El Malón*, también conocida como *El rapto de doña Trinidad Salcedo* (figura 1), donde se muestra el escape de un indio araucano a caballo, armado con una lanza, quien en medio del revuelo y la polvareda generada por el malón lleva consigo a una desamparada mujer blanca, de falda roja, desmayada ante el terror del secuestro. Por su parte, el indio que la lleva, retratado en la parte central del cuadro, mira de reojo al gaucho a quien probablemente se la haya arrebatado. El hombre alza un cuchillo ensangrentado, intentando una vana defensa; el gesto de su rostro es desesperanzado. En segundo plano hay otras dos mujeres raptadas o a punto de serlo, junto con un pequeño niño, hijo de alguna de ellas, quien tapándose los ojos no quiere ver el horror de lo que está sucediendo. En esta obra el indio está representado como una amenaza poderosa, hecho que se evidencia en la imagen de un soldado que yace bajo las patas de los caballos, los cuales se amontonan en el centro de la escena. De esta manera se da cuenta de la tensión y del conflicto entre el indio y las fuerzas oficiales.

⁷ Para una revisión pormenorizada de la experiencia de Rugendas en sus viajes por la Argentina y su vínculo con Esteban Echeverría, *cf.* Guillaumín, 2009.



*Figura 1. El rapto de doña Trinidad Salcedo, Mauricio Rugendas, 1848.
(Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.)*

A ésta podemos sumar otra obra de Rugendas que trabaja en el mismo sentido. En *El rescate de una cautiva* (figura 2) se retrata otra escena de violencia y caos. La obra transmite un gran dinamismo, captando la velocidad dramática de lo que está sucediendo. En este caso se incluye la participación activa de los soldados, decididos a vengar la sangre derramada y a recuperar lo que el indio les ha arrebatado. Por detrás de la imagen de la cautiva se ve el brazo de un indio que sostiene la cabeza de un degollado, así como también los esfuerzos de los soldados para evitar la retirada del malón. La cautiva, por su parte, también sostiene la lanza, como si quisiera forcejear con el indio para evitar el ataque, aunque sin lograrlo. El rostro del indio muestra ferocidad; pintado con tonos marrones oscuros, contrasta con la blancura de la cautiva, cuyo rostro se ve sereno, a pesar del dramatismo de lo que está sucediendo.



Figura 2. El rescate de una cautiva, Mauricio Rugendas, 1848.
(Colección privada, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen, Graphische Sammlung.)

La tercera de las tres obras elegidas para observar las características que asume la representación de indios y cautivas y que opera en un sentido similar es *El rapto de la cautiva* (figura 3). Aquí Rugendas retrata al indio nuevamente como un salvaje de enorme fuerza física. Se observa la tensión del cuerpo sobre la montura del animal en movimiento y el brazo llevando una larga lanza que connota una violencia contenida. Por su parte, la cautiva aparece, en contraste, con las manos atadas y en expresión devota, mirando al cielo, asemejándose a la matriz representacional del Renacimiento de las mártires de la pintura clásica que ya hemos mencionado. El movimiento del caballo, a galope, casi suspendido en el aire, remarca el dinamismo de la escena. De acuerdo con el ideario romántico del que está imbuido Rugendas, la pintura se enmarca en una naturaleza inhóspita, ubicada temporalmente en un atardecer sombrío, como si fuese el ocaso de la civilización la presencia

perturbadora y acechante del indio. La imagen muestra –e incluso, podríamos decir, ilustra claramente– la tesis de Domingo F. Sarmiento expresada en el *Facundo* sobre el enfrentamiento material y simbólico entre civilización y barbarie. La mujer vestida de blanco, representante de la civilización europea, se halla a merced del que cabalga desnudo sobre el caballo. La imagen construye de modo binario la relación de estos dos mundos como si se tratara de totalidades homogéneas que se tensionan en torno de una blancura “buena” que es arrasada por una negritud malvada y en acecho. Además, los tonos elegidos para el paisaje sobre el que se recorta la figura del indio y la cautiva cabalgando se entremezclan formando una tonalidad que hace que la mirada asimile al indio, al caballo, a la tierra y al perro negro que acompaña el galope dentro de un mismo campo semántico que se anuda en torno de la naturaleza. Justamente, es esa naturaleza interpretada como salvaje la que se expropia, se domina y se civiliza en el proyecto ilustrado de la generación del 80.

Unos cuantos años más tarde, hacia las últimas dos décadas del siglo diecinueve, encontramos nuevamente pinturas que abordan el tema de los raptos, malones y cautivas en grandes telas compartiendo estos pares oposicionales que expresan el conflicto mediante dicotomías de sentido. En este contexto, la campaña militar que terminó con la conquista del desierto (entre 1878 y 1885)⁸ ya era un hecho consumado: los malones y las cautivas casi habían desaparecido como conflicto en la pampa; los indios parecían un enemigo vencido.

En esta coyuntura ubicamos la producción de dos artistas destacados que a través de sus imágenes abordaron la cuestión de la frontera con el indio desde la década del 70 hasta fines del siglo diecinueve. Se trata principalmente de las obras de Juan Manuel Blanes (1830-1901): *La Cautiva* (figura 4, ca. 1880), por mencionar una, y de Ángel Della Valle: *La vuelta*

⁸ Así se denomina a la serie de incursiones militares llevadas a cabo por una alianza entre fuerzas militares nacionales e indígenas de tribus aliadas. El objetivo principal de la campaña fue afianzar la soberanía nacional con el control del territorio, como medida para dar fin a los ataques indios e incorporar a los esquemas productivos de la Argentina los territorios pampeanos y patagónicos habitados. Para este fin, el 4 de octubre de 1878 se sancionó la ley núm. 947, que destinaba 1 700 000 pesos para el cumplimiento de la ley de 1867, que ordenaba llevar la frontera controlada efectivamente por el Estado argentino hasta los ríos Negro, Neuquén y Agrio.



Figura 3. El rapto de la cautiva, Mauricio Rugendas, 1848.
(Iberoamerikanisches Institut, Berlín.)

del malón, de 1892 (figura 5), su obra más paradigmática y conocida. Por el hecho de tratarse de pinturas de similar temática, se ubican en el mismo canon de pintura nacional. Sin embargo, cada pintor aporta variaciones o detalles en el tratamiento de lo representado ya que las obras poseen condiciones de producción diferentes. Estas composiciones portan todos los elementos de las antes mencionadas de Rugendas (el paisaje desértico, los indios, la mujer blanca hecha cautiva), pero la coyuntura sociopolítica en la que trabajan no es la misma, al igual que el eje temporal diferente que construyen las obras. En general, Blanes y Della Valle representan el “después” del rapto y los hechos de saqueo. La violencia ya tuvo lugar, el malón retorna enarbolando sus botines (la mujer blanca y distintas insignias y objetos religiosos). Pero

esa aparente “victoria” del indio es sólo ilusoria; los verdaderamente victoriosos son los miembros del Ejército, quienes han diezmado a los caciques indios y han extendido las fronteras físicas de la Nación.



Figura 4. La Cautiva, Juan Manuel Blanes, ca. 1880.

(Colección privada de Amalia Lacroze de Fortabat, Museo Fortabat, Ciudad de Buenos Aires.)

En *La vuelta del malón*, a diferencia de Rugendas, la crítica local de la época señalaba que la ubicación temporal de su obra es el amanecer. La escena representada muestra a algunos indios todavía exaltados festejando con sus lanzas en alto en señal de triunfo. En primer plano hay uno que va al mando: es el que lleva a la cautiva sobre la cruz del caballo, recostada, resignada ante su destino. Se le muestra sereno, satisfecho con su trofeo, a diferencia de otras obras en que se les pinta gritando. La cautiva, por su parte, no reza ni lucha como en otras obras de la misma temática. Sin duda, la cautiva, heroína principal de la literatura romántica, es la protagonista de esta escena. Resalta su blancura, iluminada e inmaculada. Un elemento significativo para señalar al respecto es el erotismo insinuado en la representación, sugerido por las largas lanzas que portan en alto los indios que siguen a la pareja sumada a la pose de la prisionera. Su postura corporal es

de (auto)protección y castidad, aspecto que se evidencia por el hecho de que sus manos están cruzadas sobre su regazo y sus ojos están entrecerrados. Algunas interpretaciones de época, como las de Eduardo Schiaffino (1933), consideran de acuerdo a cómo aparece la cautiva en el texto de Echeverría, que se encuentra “adormecida”, descansando, no desvanecida. Esta actitud contrasta con la propuesta de Rugendas, donde la cautiva aparece en algunas ocasiones en una actitud de lucha, como en la que está forcejeando con la lanza con el indio, o levantando sus brazos intentando escapar.



*Figura 5. La vuelta del malón, Ángel Della Valle, 1879.
(Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Buenos Aires.)*

La cuestión del erotismo en las escenas de raptó de las cautivas da lugar a dos tipos de interpretaciones complementarias. Por un lado, vista desde la óptica del hombre civilizado, la mujer blanca es reconocida como objeto de deseo del enemigo, quien incluso peligrosamente puede aceptar o corresponderle en el deseo a su captor. Un hecho que debe ser reprimido socialmente, claro está. Por otro lado, desde la óptica del “bárbaro”, la figura de la mujer

es el lugar de la delación, dado que, aunque incorporada a la nueva vida lejos de la civilización, siempre está latente la posibilidad de la traición (Iglesia, 1993:584).

Otra diferencia entre la obra de Rugendas y la de Della Valle es que, en el caso del primero, la naturaleza seca e inhóspita y el fondo de un horizonte crepuscular tienden a realzar el dominio y las capacidades del indio. Las pinturas están compuestas por una lógica “de adentro hacia fuera” que orienta la mirada de la acción desde el centro de la obra y la lleva hacia los bordes. En cambio, en la tela de Della Valle la composición está dispuesta desde otra lógica: las figuras centrales de los indios aparecen como una fuerza muy potente pero al mismo tiempo manteniendo cierto orden geométrico, lineal. Esto se ve en la figura de la tropilla transitando por una senda (puede verse la huella dejada por un carro en el barro). En este sentido, el establecimiento de una traza a través de la realización de caminos pertenece a una serie de ordenamientos y planificaciones que claramente remiten y connotan la presencia de un proyecto civilizador. En otras palabras, una civilización a la que incluso los indios deberán ajustarse por cualquier medio, así sea el de su exterminio. Retomando la cuestión de la ubicación temporal, enmarcar este cuadro en un amanecer, como mencionáramos más arriba, no fue un hecho librado al azar. En las pinturas de Rugendas la indiada aparece arremolinada, como puede verse claramente en *El rescate de la cautiva*. En la obra de Della Valle ya está ordenada, o al menos en un claro proceso que culminará con su disciplinamiento. Más aún, el aspecto casi circular que propone el relato visual de Rugendas contrasta con las líneas rectas que predominan en los de Della Valle y Blanes.

Luego de observar este corpus de obras plásticas canónicas que cristalizaron en el discurso oficial sobre las fronteras físicas y simbólicas, los rasgos que definen la cultura nacional, sus sujetos y repertorios, podemos formular algunos interrogantes: ¿Qué puede agregarse respecto de estos mitos fundacionales que dan origen a las zonas liminares de la cultura? ¿Cómo reversionan las representaciones del presente lo otro de la cultura hegemónica? ¿Cómo opera la tradición selectiva (Williams, 1980) cuando se recuperan o se desechan los rasgos que componen estas representaciones? Intentaré avanzar sobre estas cuestiones en el próximo apartado contraponiendo el trabajo de

Daniel Santoro, quien reelabora en clave contemporánea –y peronista–, más de 200 años después, aquellas obras canónicas.

*II: Relectura y reedición del mito
en clave peronista en la versión de Santoro*

Daniel Santoro es un artista plástico argentino que experimenta con distintos materiales y lenguajes estéticos. Nacido en Buenos Aires en 1954, su obra adopta y utiliza distintos lenguajes, derivando por diversos soportes como la pintura, el dibujo, la escultura, la realización de escenografías y el soporte audiovisual. Como señala Raúl Santana, el peronismo fue desde su juventud la bisagra que le permitió intersectar la práctica artística con un ideario político.⁹ Su experiencia de militancia peronista en los años setenta lo llevó a reflexionar sobre todo un imaginario plagado de imágenes, el cual fuera proscrito tras la obturación del gobierno de Perón con el golpe de Estado de 1955.¹⁰ Esa potente imaginería que formó parte de la construcción identitaria del peronismo (Gené, 2005), tras la dictadura militar, de alguna manera se mantuvo presente como acervo iconográfico, y aunque silenciado, fue guardado en la memoria popular del movimiento. Sobre este repertorio trabaja Santoro.

Su planteo estético, entonces, se construye con la confluencia de varias orientaciones. Por un lado, uno de sus puntos de partida es la gráfica litúrgica del justicialismo de los años cincuenta. La reflexión sobre esa iconografía implica un trabajo de selección e interpretación de la política y de la historia, lo mismo que del arte. Por otro lado, incluye rasgos estilísticos del *camp* y del *kitsch*. Estos dos últimos estilos le aportan elementos del arte popular que

⁹ En el texto de apertura del catálogo de la muestra *Santoro. Realidad, Sueño y Elegía*, realizada en Buenos Aires en la Universidad Tres de Febrero en 2010.

¹⁰ El decreto de ley 4161 del 5 de marzo de 1956 estableció: “...Visto el decreto 3855/55 por el cual se disuelve el Partido Peronista (...) y considerando que en su existencia política (...) se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana, para lo cual creó imágenes, símbolos, signos y expresiones significativas (...) Que dichos objetos (...) constituyen (para el pueblo argentino) una afrenta que es imprescindible borrar (...) Que tales fundamentos hacen indispensable la radical supresión de esos instrumentos o de otros análogos...”

le suman humor, ironía y también exageración. El *kitsch*, considerado por el arte culto como una copia degradada, carente de gusto estético, de poco valor, asociada a la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentación, es la fuente de herramientas y recursos que le permite elaborar su visión del peronismo en la historia y en la lucha por la hegemonía.

Dado el tamaño de la producción del artista y la densidad simbólica de cada una de sus obras, focalizaremos especialmente en las que abordan el eje civilización/barbarie en torno de la figura de la cautiva y el indio, para no alejarnos de los interrogantes que conducen este trabajo.

Si hablamos de exageración y ostentación como algunos de los rasgos característicos de su obra vinculados al *camp* y al *kitsch*, encontramos dos personajes que Santoro crea para desarrollar su visión de la historia, especialmente del lugar de los sujetos subalternos en el peronismo: la figura del descamisado gigante y la figura del centauro.

El primer personaje es el descamisado¹¹ gigante, un trabajador que es representado de manera sobredimensionada, como un verdadero “gigante” en una ciudad, en un campo o en un bosque en miniatura. Viste como un trabajador urbano, camisa blanca y pantalón oscuro, aunque a veces también se le representa en un entorno rural calzando alpargatas. Lleva una cinta negra en su brazo izquierdo en señal de duelo por la muerte de Eva Perón.¹² Es el “cabecita negra”¹³ por antonomasia, quien puede ayudar a cruzar un río a una niña pequeña o puede también pisar los campos sembrados. Este personaje recurrente en sus trabajos es el que enuncia la visión de Santoro del lugar que ocupa lo subalterno en la cultura. Invirtiendo los términos, agrandando

¹¹ A partir de 1945 se comienza a usar ese término en forma despectiva por los antiperonistas, quienes describían así a los trabajadores que se manifestaban “sin camisa” públicamente en apoyo de Juan Domingo Perón en la Plaza de Mayo, centro simbólico de la ciudad. Posteriormente fue asumido como propio por los peronistas e incluso Eva Perón resignificó su uso en sentido positivo.

¹² La figura de Evita es otra sobre la cual Santoro trabaja recurrentemente. Es un área muy rica de interés que excede los límites de este trabajo.

¹³ Ésta es otra denominación peyorativa y racista utilizada por las élites porteñas para referirse a la compleja trama que constituyen los sectores populares urbanos. Hacia la década del 40 éstos están constituidos en parte por un número significativo de migrantes internos del norte del país, quienes atraídos por las posibilidades de inclusión y trabajo que ofrece el gobierno de Perón se instalan en la Ciudad de Buenos Aires.

aquello que es empequeñecido por los sectores dominantes que lo marginan, el artista reubica en primer plano las conquistas sociales del peronismo, las cuales están condensadas en la figura del descamisado gigante.

Por otra parte, el descamisado también puede aparecer martirizado o amenazante con un hacha al hombro (figuras 6 y 7). Y no hay contradicción en ello: todas estas imágenes narran el derrotero de los sectores populares en la Argentina. En algunas ocasiones subyugados y explotados, en otras son una amenaza al orden y a la cultura hegemónica. A la vez, el gigante también “descansa”: por este medio, se señala que la vida cotidiana de cultura de los sectores populares no todo el tiempo es combativa; hay momentos de aceptación de la hegemonía en las dinámicas del poder y la cultura.



Figura 6. El descamisado martirizado, Daniel Santoro, 2008, (Colección privada.)



Figura 7. Descamisado gigante al acecho, en el bosque, Daniel Santoro, 2008, (Colección privada.)

El origen de la creación de este personaje, según explica Santoro, es “la sombría encarnación de un monumento no realizado”. Antes del derrocamiento de Perón existió un proyecto que no llegó a realizarse, que consistía en una escultura de un trabajador de enormes dimensiones que iba a ser emplazada en Barrio Parque de la Ciudad de Buenos Aires, una zona históricamente asociada a las élites porteñas. Luego del golpe del 55, la gran base, lo único que llegó a construirse de la escultura, fue destruida. El descamisado es el “vengador de los humillados que aterroriza agitando su garrote de tres ramas sobre las cabezas de los explotadores codiciosos y de los tilingos intelectuales”,¹⁴ tríada que alude al planteo peronista de la orientación política del partido de la “tercera posición”, ni izquierda marxista ni derecha liberal. A la vez, en el planteo de Santoro, alude simultáneamente a las tres ramas del movimiento: la sindical, la política y la juventud.

Con respecto a la figura de la cautiva en relación con la del descamisado, en términos de la proporción, el tamaño es relativamente menor, representándola como si fuera una pequeña niña. En *La cautiva* (2008) (figura 8), por ejemplo, la mujer completamente desnuda remoja sus pies en el agua de una laguna. En este punto hay una diferencia marcada con las otras representaciones que observábamos en Rugendas y también en Blanes y en Della Valle. Quizás Santoro opta por desplegar en sentido positivo el erotismo contenido de la escena del rapto y la captura, enfatizando el carácter mestizo de la Nación. Ello contrasta con el estigma o la sospecha de traición que connotaban los planteos pictóricos decimonónicos. En efecto, si los pintores del 80 crearon los símbolos que conformaron los mitos fundacionales de la Nación, como señalábamos a propósito del repertorio de significados que se diseminaron a partir de la imagen del indio, su medio de vida y sus costumbres, en oposición a los valores de la civilización, el orden y el progreso que las élites dirigentes argentinas impulsaron durante las últimas décadas del siglo diecinueve, Santoro los reedita de forma minuciosa y compleja. Crea nuevos relatos de esas historias canónicas como estrategia para renovar los espacios simbólicos que entraron en la historia como Tradición, un pasado concebido como a-histórico, mítico, no conflictivo y pasteurizado.

¹⁴Extraído de “La cuestión racial. El peronismo como cosa de negros y la leyenda del descamisado gigante”. Disponible en <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=7>. Consultado el 2 de noviembre de 2012.



Figura 8. La cautiva, Daniel Santoro, 2012. (Colección privada.)

Más allá del poco rigor científico para el análisis histórico que podría tener el hecho de afirmar que las élites gobernantes del 80 seguramente hubieran adherido al antiperonismo y hubieran estado de acuerdo con los bombardeos que los militares opuestos a Perón realizaron sobre la población civil que pasaba por la Plaza de Mayo en 1955, antesala del golpe de Estado que realizarían unos meses más tarde, el supuesto puede resultar productivo a los fines de la argumentación que propone Santoro. En este sentido, esta proposición contrafáctica permite seguir en términos diacrónicos la continuidad de la figura del “otro” de la cultura letrada, culta, civilizada, en producciones artísticas contemporáneas relativamente recientes. Así, el corpus de obras que despliega Santoro permite rastrear y encontrar la (re)encarnación del fantasma del indio decimonónico en la figura del centauro justicialista. Es como si la figura del indio salvaje, concebido como un elemento más del paisaje, asumiera una nueva forma y en ese gesto se renovarían los pares oposicionales. En este nuevo escenario, el antagonista no solamente se define en términos

de cultura sino también de clase, aunque estas categorías no necesariamente se organicen, superponiéndose, siguiendo una correspondencia punto por punto (Hall, 1984).

Encontramos entonces aquí el segundo personaje que configura su visión de la oposición civilización/barbarie. El centauro justicialista es, como los centauros mitológicos, un ser mitad hombre-mitad animal. La mitad humana en este caso es mitad trabajador (que como el descamisado es de piel oscura y viste camisa blanca y cinta de luto en su brazo, en alusión al duelo por la muerte de Eva Perón), mitad caballo, que es overo, al igual que el caballo que montaba Perón. La representación construye un abanico variado de significados posibles que se alejan de la mera ubicación como un salvaje temible o amenazante. Como dice el propio Santoro (2010), “el peronismo es una interfase, es agente civilizador y a la vez mensajero de la barbarie. El jinete a caballo deviene centauro, según lo veamos, el centauro es un caballo que deviene humano, o un humano devenido caballo. El centauro es una peligrosa bestia, pero entre ellos también está Quirón, el centauro sabio, el tutor de Aquiles”. Aquí emerge nuevamente la referencia a la Grecia antigua, esa misma que era interpretada en el Renacimiento y de cuyos cánones representacionales se nutrieron los pintores del 80, y de donde también abreva Santoro.

Estos personajes del descamisado y del centauro representan el retorno de lo reprimido. No ilustran ni elaboran simbólicamente un proyecto político civilizador como lo hicieron los pintores del 80, sino justamente hacen lo contrario: ponen en crisis esa historia cristalizada. Al alejarse del naturalismo, Santoro compone con el método del *bricolage*, superponiendo elementos.

Como mencionábamos al principio, el corpus de obras que representan la figura de la cautiva, del indio y de la pampa da cuenta de los desplazamientos respecto del binomio fundacional de la cultura argentina. En este sentido, la oposición civilización/barbarie se tensiona. Los actores, espacios y conflictos se redefinen. Los sujetos se renombran en términos de antiperonistas “gorilas” y peronistas “cabecitas negras”, ese “aluvión zoológico” que invade el territorio y la cultura legítima. Precisamente, el espacio en disputa no es uno solo (como era el campo, el desierto, la pampa en el caso de los pintores del 80 y los pintores viajeros) sino que es múltiple: la ciudad, pero también

la elevación de los estándares de confort en la vida cotidiana, el acceso a los espacios del ocio y el entretenimiento. El conflicto sigue siendo el establecimiento de la hegemonía sobre la definición de la cultura (legítima). De alguna manera, en personajes como el centauro justicialista Santoro realiza un intento de sutura (imposible) de los polos excluyentes que significan el mundo de la civilización y el mundo de la barbarie, una fractura fundante de la identidad nacional.

En *Malón y concepto espacial* (2009) (figura 9) están los objetos secuestrados por la indiada luego de saquear y quemar una iglesia, al igual que en el cuadro de Della Valle: el crucifijo atado a la punta de la lanza, el cirio que es revoleado por un indio, un maletín, que en la versión de Santoro lo lleva un indio de pie, quien tiene puesto un sombrero militar.



Figura 9. Malón y concepto espacial, Daniel Santoro, 2009. (Colección privada.)

Sin embargo, no solamente entran en la composición imágenes canónicas de la historia del arte. En sus trabajos de reelaboración de mitos también hay guiños a obras no tan conocidas, sólo interpretables por “conocedores”, como el tajo a la manera de Lucio Fontana en *Concepto espacial*.¹⁵

En *Victoria Cautiva* (figura 10), de Santoro, nuevamente remitiendo a la obra de Della Valle, aparece representada Victoria Ocampo,¹⁶ sentada sobre el centauro, tomándolo del pelo y esgrimiendo su puño. Este ser mitológico la lleva al desierto, su territorio, el que le fue arrebatado por los padres de la ideología conservadora y liberal que Victoria representa. Ella está vestida, incluso lleva un tapado y unos lentes oscuros que tapan parte de su rostro. Precisamente, tanto a nivel descriptivo como de argumentación, estos anteojos particulares –con marco muy estilizado y blanco– refuerzan la imagen estereotipada de ella, no dejando lugar a dudas de su identidad. Así, a través de este modo de representarla se reafirma el enfrentamiento entre la cultura y la barbarie.

Victoria montando el centauro deja detrás de sí unos edificios, que se ven en segundo plano, ubicados en el fondo de la obra. También se observa un humo negro proveniente del fuego de dos iglesias que arden en llamas.¹⁷

¹⁵ El artista ítalo-rosarino Lucio Fontana (1899-1968), en 1947, adhiere al espacialismo italiano e introduce la tercera dimensión en el cuadro a través de agujeros y cortes. En el Manifiesto Blanco, de 1946, sienta las bases de esta corriente artística impulsando cambios en la esencia y en la forma de la pintura. De acuerdo con ello, “La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte”. En 1949 comienza a trabajar “rajando” el lienzo. Estos agujeros, que inicialmente generaron rechazo, son signos capaces de fijar la línea del dibujo con la misma precisión que la pincelada. Estas rasgaduras instituyen una crítica a “la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas”, como dice el manifiesto.

¹⁶ Reconocida escritora e intelectual argentina (1890-1979); nació en una familia aristocrática porteña. Su figura se asocia a los primeros grupos feministas y de vanguardia local e internacional en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Cercana a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, entre muchos otros distinguidos personajes del arte, la cultura y la política, su labor en el campo intelectual en proyectos como la revista *Sur* permitió que se erigiese como un referente cultural de las élites locales. En términos políticos, su ideario fue antiperonista, régimen al que se oponía firmemente.

¹⁷ Allí la referencia al vínculo complejo de Perón con la Iglesia, el cual fue de una inicial sintonía en tanto la Iglesia Católica colaboró con el ascenso de Perón al gobierno; posteriormente la relación se fue deteriorando hasta derivar en un enfrentamiento abierto



Figura 10. Victoria Cautiva, Daniel Santoro, 2009. (Colección del artista.)

El mismo humo también atraviesa un edificio, cuya forma claramente puede asociarse a la del edificio Kavanagh, un emblema arquitectónico de progreso y refinamiento de la moderna y letrada Ciudad de Buenos Aires. Con todo, en esta obra los roles tradicionales están invertidos: Victoria Ocampo, representante de los agentes encargados de imponer los valores deseables de una cultura, “lleva” las riendas del indio, como si el proyecto civilizador no se resignara a conducir, a domesticar a la barbarie. En otras palabras, a partir de esta “dificultad para conducir” puede pensarse un cierto espacio de indetermi-

y activo que llegó a la quema de iglesias. Una completa revisión de esta coyuntura puede encontrarse en Caimari, 2002.

nación del vínculo, un lugar que da cuenta de un “resto” por donde observar las distintas fuerzas que operan en las luchas por la imposición del sentido.

Por otra parte, en *Victoria Ocampo observa la vuelta del malón* (figura 11) hay otro planteo de la misma temática, donde continúa el diálogo con la obra de Della Valle. Aquí Victoria Ocampo observa el pasaje de los indios desde el ventanal de su casa. Aquí encontramos una clara alusión a su casa racionalista, construida en 1928 por el célebre arquitecto Alejandro Bustillo, en la calle Rufino de Elizalde en Barrio Parque, hoy sede del Fondo Nacional de las Artes, otra insignia de modernidad y sintonía con las grandes metrópolis. Vista en perspectiva, la casa puede asemejar también a un gran televisor iluminoso que resplandece en la penumbra del amanecer o del ocaso. Aunque los indios que pasan delante de ella no parecen advertir su presencia, los ejes de la mirada de Victoria y la de los indios no se cruzan. Quizás lo que el artista busca destacar aquí no sea “el malón” sino toda la gama de operaciones que las élites dominantes (con Victoria como su imagen-insignia) representan. El cuadro también señala las tareas de ingeniería social ejercida sobre ellos:



Figura 11. Victoria Ocampo observa la vuelta del malón, Daniel Santoro, 2011. (Colección del artista.)

enculturación, exterminio, integración, subalternización. Y como en el contexto actual es ineludible el tópico de los medios masivos de comunicación y su vínculo complejo, de tiempos largos, con los sectores populares, la figura de la televisión o la espectacularización se introduce en la representación como guiño cómplice. En otras palabras, la complicidad de los discursos de los medios masivos de comunicación a la hora de homogeneizar, estilizar, estereotipar al otro cultural (Martín Barbero, 1983).

Por su parte, y con relación a la continuidad que mencionábamos anteriormente entre el indio y el “cabecita negra”, a propósito de esta obra Santoro se pregunta: “¿La vuelta se refiere a que ese malón vuelve de cumplir sus tareas, o que podrían volver otros malones en el tiempo y en un número indeterminado de veces? Me gusta pensar en esta última interpretación” (2010).

Otro de los planteos comunes con Rugendas es cierta especie de “fusión” que se establece entre el indio y la naturaleza con la elección de los colores. La “animalidad” se construye por contraste en la representación del indio. Si bien la luz en la obra de Santoro podría permitir situar la escena en el amanecer o en el ocaso, los tonos elegidos para retratar a los indios y a los caballos no se funden en una tonalidad que los homogeneiza haciéndolos entrar en la naturaleza. Por el contrario, se recortan claramente del fondo desértico del paisaje. En especial, contrasta también la blancura de la cautiva con la oscuridad del indio que la lleva, desnuda, sentada cómodamente en el lomo del caballo. A pesar de que es sabido que se han sucedido hechos de violencia de diversa índole en el contexto del saqueo y el malón, la cautiva es sujeta casi tiernamente, tomada por el indio por la cintura, protegiendo con su brazo el de ella.

Con todo, el abordaje que Santoro realiza respecto de ciertos trayectos de la historia cultural argentina, focalizando en “episodios” como el malón y los indios para el caso decimonónico, o el peronismo con los descamisados y la figura de Victoria Ocampo para el periodo extenso que va de los años cuarenta hasta los setenta del siglo veinte, se enmarca en la ya mencionada discusión reciente sobre revisionismo histórico. Y más allá de la adscripción o no del artista a la historiografía académica o a su contraparte revisionista impulsada por las políticas culturales del actual gobierno argentino, la obra de este artista pertenece a este periodo singular en el que se tensionan, entran en conflicto, atribuciones de sentido contrapuestas. Comprendido así el terreno de la cultura, como una arena de disputas, un proceso activo y dia-

léctico, como proponía Voloshinov (1929, 1976), es desde donde la apuesta de Santoro se recorta como un discurso renovado sobre las representaciones hegemónicas del otro subalterno.

A modo de cierre

En este trabajo planteamos la comparación entre dos grandes corpus de obras buscando iluminar algunas rupturas y continuidades en los modos de representación del binomio civilización/barbarie a partir de textos plásticos, focalizando en la figura de la cautiva. En sus obras, si bien Santoro produce su reflexión mediante dicotomías, las hace estallar a través del reordenamiento de los dos polos que la componen, ubicando y fundiendo a veces a los sujetos en posiciones totalmente opuestas a aquellas en las que tradicionalmente se les sitúa. Además, más allá de lo compartido o de lo diferencial entre los dos contextos sociopolíticos que comparamos, me interesó observar el lugar de las producciones artísticas cuando participan en los procesos más amplios de atribución de sentido en las dinámicas del poder y la cultura. Como planteaba Barthes, tal vez una de las cuestiones principales para resaltar sea el intento de los artistas de “distorsionar” los mitos para producir un efecto ideológico (1999) y de este modo “abrir” las representaciones a otros nuevos significados, construyendo definiciones diferentes a las hegemónicas que producen definiciones que sustancializan y esencializan la cultura. Precisamente, el análisis de estos dos corpus de obras me permitió reflexionar acerca de los límites, los bordes de la cultura, donde es posible explorar los significados naturalizados de la cultura, la identidad o la tradición. Siguiendo esa línea, la cultura en general y el arte en particular emergen como un espacio en el que se pueden expresar significados diversos, sean de larga data o novedosos, pero que siempre reponen la contingencia histórica de los sentidos sedimentados (Grimson, 2011).

Bibliografía

ACHA, JUAN, “El Instituto ‘Dorrego’ y un revisionismo histórico de izquierda”, en *Revista Herramienta Debate y Crítica marxista*, 2012. Disponible

- en <http://www.herramienta.com.ar/content/el-instituto-dorrego-y-un-revisionismo-historico-de-izquierda#sdfootnote1sym>. Consultado el 15 de abril de 2013.
- BARTHES, ROLAND [1957], *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1999.
- CAIMARI, LILA, “El peronismo y la Iglesia Católica”, en *Nueva historia argentina*, tomo VIII, Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
- GENÉ, MARCELA, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, FCE/Universidad San Andrés, Buenos Aires, 2005.
- GRIMSON, ALEJANDRO, *Los límites de la cultura, Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- GRÜNER, EDUARDO, “¿Qué clase de batalla es la ‘batalla cultural’ ”?, en *Diario Página /12*, 11 de junio de 2011.
- GUILLAUMÍN DELFÍN, MARTA, *La representación de las cautivas en la plástica y en la literatura en la Argentina decimonónica: Echeverría y Rugendas, Hernández y Della Valle*, 2009. Disponible en <http://www.ciberjob.org/mujeres/historia/cautivas.htm>.
- HALL, STUART, “Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’ ”, en Ralph Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- , *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviñon Ediciones, Bogotá, 2010.
- LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- MALOSSETTI COSTA, LAURA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura*, núm. 10, agosto de 1983.
- MÍGUEZ, EDUARDO, “La frontera sur de Buenos Aires y la consolidación del Estado liberal, 1852-1880”, en B. Bragoni y E. Míguez (coords.), *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional 1852-1880*, Biblos, Buenos Aires, 2010.
- MITCHELL, W. J. T., “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Revista Estudios Visuales I*, diciembre de 2003.
- OSZLAK, OSCAR, *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*, Ariel, Buenos Aires, 2004.

- RODRÍGUEZ, MARÍA GRACIELA y CECILIA VÁZQUEZ [2012], “Narrar los bombardeos del ’55 hoy: arte, política y derechos humanos en Argentina”, *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica [en prensa].
- SANTORO, DANIEL, “Otra vuelta del malón”, publicada en *Página/12*, 19 de diciembre de 2010.
- SCHIAFINO, EDUARDO, *La pintura y la escultura en la Argentina*, edición del autor, Buenos Aires, 1933.
- SEGRE, CÉSARE, “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- STEIMBERG, OSCAR, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires, 1998.
- TRAVERSA, OSCAR, “Carmen, la de las transposiciones”, *Actas del 1er. Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata, Buenos Aires, 1986.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN [1929], *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

Catálogos

- Santoro Realidad Sueño y Elegía*, Untref, 2010, curada por Raúl Santana.
- Santoro Civilización y Barbarie – El gabinete justicialista*, Galería Palatina, 2008.

Fecha de recepción: 14 de enero de 2013

Fecha de aceptación: 23 de abril de 2013