

Farji, E. (2024). Infiernos a cuestras. Recursos discursivos en el libro *1492* de José Rueda. *TAREA*, 11(11), 136-169.

RESUMEN

A mediados de la década de 1980, y en coincidencia con la recuperación democrática, el grabador argentino José Rueda, inició bocetos para un libro de artista y una serie de obras xilográficas sobre la Conquista de América. El libro, de factura artesanal y titulado *1492*, finalmente se editó en 1996. Este libro incorpora textos del cronista de Indias del siglo XVI, Alonso de Zorita. En un contexto de disputa por la memoria, el presente trabajo se centra en la relación texto-imagen de este libro para mostrar, a través del análisis de recursos formales y discursivos, la evidencia de una preocupación por enlazar los sucesos de la historia reciente con un pasado más antiguo, como un interrogante sobre el origen de la violencia. Al respecto, es posible detectar algunas fórmulas representacionales de masacres, que Rueda comparte con las manifestaciones artísticas contemporáneas relacionadas con la denuncia de los hechos de la última dictadura cívico-militar. Estas imágenes, unidas a un texto colonial que puede clasificarse como testimonial, –en tanto relato de alguien que se presenta como un observador, o sea: como un tercero–, producen una actualización del texto de Zorita.

Palabras clave: cultura impresa; libro de artista; postdictadura; grabado

Hell on your back. Discursive resources in the book *1492* by José Rueda

ABSTRACT

In the mid-1980s, coinciding with the restoration of democracy, Argentine engraver José Rueda initiated a series of woodcut works on the Conquest of America and sketches for an artist's book on this theme. The book, handcrafted and entitled *1492*, was finally published in 1996. This book incorporates texts by the 16th-century chronicler of the Indies, Alonso de Zorita. In a context of dispute over memory, this article focuses on the text-image relationship of that book with the purpose to show, through the analysis of formal and discursive resources, the evidence of a concern to link the events of recent history with an older past, as a question about the origin of violence. In this regard, it is possible to detect some representational formulas of massacres, which Rueda shares with contemporary artistic manifestations related to the denunciation of the events of the last civil-military dictatorship. These images, linked to a colonial text that can be classified as testimonial, –as a story of someone who presents himself as an observer, that is: as a third party–, produce an update of the text of Zorita.

Keywords: print culture; artist book; post-dictatorship; printmaking

Fecha de recepción: 30/06/2024

Fecha de aceptación: 30/09/2024

Infiernos a cuestras

Recursos discursivos en el libro *1492*
de José Rueda

Eva Farji

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Buenos Aires, Argentina
evafarji@hotmail.com

Introducción

A mediados de la década de 1980, el artista y grabador argentino, José Rueda, inició bocetos para un libro de artista y una serie de obras xilográficas sobre la Conquista de América. A diferencia de las obras de temática americanista que este mismo artista realizaba en la década de 1960 y que mostraban escenas descriptivas de costumbres del altiplano, esta serie –posterior a la dictadura cívico-militar 1976-1983– hace foco en la violencia a la que era sometida la población indígena durante la conquista y colonización del continente. De estos trabajos, el que sintetiza sus preocupaciones más importantes es el libro de artista de factura artesanal titulado *1492*, que finaliza en 1996, luego de un largo proceso que incluyó la realización de varias maquetas preparatorias y numerosas versiones de los grabados que lo componen.¹

Se trata de una edición artesanal de tiraje limitado de 70 ejemplares, cuyas ilustraciones están impresas con tacos originales de madera. Rueda eligió no solo las escenas a ilustrar, sino también el diseño, la materialidad y la selección de textos tomados del cronista del siglo XVI, Alonso de Zorita (**Fig. 1**).

1. El libro *1492* fue luego reproducido en una edición de imprenta de tamaño menor en el año 2007, a cargo del artista Osvaldo Jalil a través del sello de su taller *El Zaguán* e impreso en BahíaGraf, y tuvo su difusión en el campo del grabado. Jalil afirma que el objetivo que tenía al realizar su colección de libros fue rescatar del olvido a “maestros del grabado” (Osvaldo Jalil, comunicación personal, septiembre de 2022).



Fig. 1. José Rueda, S/T (tapa del libro *1492*), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

Esta producción artística tiene como contexto la recuperación democrática en la Argentina hasta la década de 1990. Este período, entendido en un espectro temporal amplio, incluye la realización del informe de la CONADEP (Comisión Nacional de la Desaparición de Personas) conocido como el *Nunca Más*, así también, la movilización, organización y reclamo por parte de organismos de familiares y de derechos humanos, los juicios a las Juntas Militares y otros juicios sucesivos por crímenes de lesa humanidad, pero también las leyes de punto final y obediencia debida de la presidencia de Raúl Alfonsín, y posteriormente los indultos del gobierno de Carlos Menem. Estos últimos hechos implicaron intentos oficiales de clausura y/o reconciliación respecto de los procesos de enjuiciamiento a los responsables y perpetradores del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar.

En este marco de disputa por la(s) memoria(s), cabe señalar que la etapa final de preparación del libro coincide, a su vez, con la conmemoración del V Centenario de la Conquista de América, que constituye otro campo de tensiones entre festejos y contrafestejos a nivel local e internacional. No obstante, según testimonio de su colega Osvaldo Jalil, Rueda no tenía en mente esta fecha específicamente para su proyecto (entrevista con Osvaldo Jalil, septiembre de 2022). Otro hecho a remarcar en torno al contexto es la reforma constitucional de 1994 que reconoce ciertos derechos a las comunidades indígenas actuales.

El desafío de abordar desde el arte visual las grandes tragedias y traumas colectivos implica abordar la crisis de representación ocasionada por la repercusión de la experiencia trágica en los regímenes visuales. Ileana Diéguez señala que la desaparición de las personas conlleva, junto a la destrucción de la identidad del cuerpo y la imposibilidad de reconocer sus restos, la dificultad de las formas tradicionales de representación de dar cuenta de la aniquilación corporal y de una imagen de lo humano que deja de ser unívoca (Diéguez, 2019, p. 117). En este tipo de imágenes artísticas se suele poner en juego lo documental, lo imaginario y las construcciones sobre la memoria de sucesos históricos.

En ese marco, el presente artículo propone observar la forma en que Rueda traza genealogías entre genocidios y matanzas indígenas y la última dictadura cívico-militar en Argentina en la configuración visual y material de su libro de artista *1492*. Esta propuesta busca ahondar en la forma en que opera la identificación entre el indio y el desaparecido a partir de estrategias formales y discursivas.

Al respecto, cabe recordar que David Viñas (1982) formula en la decadencia de la dictadura cívico-militar una pregunta que responde a la perplejidad ante la experiencia del genocidio y el terrorismo de Estado. La pregunta que tomamos como punto de partida es si los indios fueron los primeros desaparecidos de la historia argentina (que podríamos ampliar al resto del continente).

En tanto ambas figuras (indígena y desaparecido) son interpretadas o construidas de diferentes maneras según las distintas etapas de los últimos 40 años, su vínculo también ha mutado. El desaparecido es a veces la víctima más inocente que pasa a ser el héroe militante. Asimismo, es posible detectar cambios en el imaginario acerca de los pueblos originarios —según su emergencia o visibilidad como sujetos políticos en torno a los conflictos sociales y de propiedad de la tierra— rastreables en los medios de comunicación, la literatura y el arte visual.

Nos preguntamos si la forma en que se presenta ese vínculo, más o menos manifiesto, responde a los relatos de la contemporaneidad de la producción del libro o si plantea anacronismos diversos, si implica una revisión de la historia, si contribuye a elaborar visiones alternativas o críticas sobre la construcción de los relatos hegemónicos.

En cuanto a Alonso de Zorita —cuyo texto el artista eligió para ilustrar en su libro—, recordemos que fue un funcionario que cumplió una misión como enviado de la Corona española en época virreinal. Se ocupó especialmente en cuestiones impositivas y reformas legislativas que afectaban las encomiendas. En sus escritos, Zorita denuncia el trato inhumano de los conquistadores respecto de la población indígena americana en consonancia con las utopías políticas y religiosas indigenistas de los franciscanos:

Elegido oidor en la Audiencia de Santo Domingo en 1547, Zorita emprendió el viaje en 1550 a la Nueva Granada, donde trata de imponer, apoyado por franciscanos y dominicos, las Leyes Nuevas. Dos años después partiría otra vez a Santo Domingo y luego a Guatemala hasta el año de 1556, con el fin de revisar los censos y tributos y los problemas con los encomenderos. Con una labor tan delicada, pronto entró en confrontación con los éstos [sic], con otros oidores, con los franciscanos y el clero secular. No sería sino hasta su traslado a la Nueva España que recibió el apoyo del obispo de Chiapas, fray Bartolomé de las Casas y de los franciscanos en sus recomendaciones sobre las parroquias de indios. Desde 1550 la política de la Corona estaba dirigida a impedir el maltrato de los indígenas, a reducir tributos y legislar la abolición del carácter hereditario de las encomiendas. (Vallejo Fernández, 2004, par. 2)

Los fragmentos seleccionados por Rueda pertenecen al libro *Relación de los Señores de la Nueva España*, escrito en 1585 pero no publicada hasta el siglo XIX. Se trata de una recopilación de varios autores en donde la parte correspondiente a Zorita versa sobre su experiencia, información tributaria y de propiedad de la tierra.

Vale aclarar que, para este trabajo, aplicamos el término “genocidio” a partir del trabajo de Daniel Feierstein, no tanto en su alcance jurídico –que surge como herramienta necesaria luego de la segunda Guerra Mundial–, sino para entender una “tecnología de poder” que implica el “aniquilamiento de colectivos humanos como un modo específico de destrucción y reorganización de relaciones sociales” (Feierstein, 2007, p. 13). Esto está presente –con sus grandes diferencias y distancia temporal– tanto en la última dictadura en la Argentina como en el proceso de conquista y colonización de América, o a finales del siglo XIX con la denominada “Conquista al Desierto”, que llevó adelante Julio A. Roca en su avance sobre las tierras al sur de la provincia de Buenos Aires y la Patagonia. Esa “conquista”, desplazó y aniquiló la población originaria para la expansión de la frontera productiva agrícola y ganadera. En tanto que entendemos el término “etnocidio” como un proceso de mayor temporalidad para caracterizar transformaciones sociales que –ya sea por acción u omisión estatales– ocurren en las “culturas híbridas” latinoamericanas actuales –en donde la colonialidad del poder, mestizaje y etnocidio van de la mano–, a los efectos de eliminar formas de vida por medio de su aculturación y/o asimilación, como un sojuzgamiento en apariencia más solapado (pero no por ello definido como daño colateral accidental o sin intencionalidad), en pos de objetivos económicos y de organización social capitalista (Segato, 2013).

En 1492, podemos encontrar continuidades y rupturas con la obra del artista previa a la dictadura, por una parte, y elaboraciones alegóricas e iconográficas que presentan vínculos con su obra contemporánea dedicada a motivos políticos de actualidad en vínculo con el tango

Cambalache. Además se encuentran de intertextualidades entre literatura y tradiciones gráficas, y desafíos en cuanto a la materialidad y realización del libro.

Rueda y la edición de grabado y literatura

Los objetos híbridos de texto e imagen, tales como las ediciones de grabado y literatura en cualquiera de sus manifestaciones (libro, carpeta, folleto, fanzine, plaqueta, etc.), se ubican en una suerte de intersección entre la esfera de las artes visuales y de la literatura, pero también entre el objeto artístico y el industrial. En distintos momentos del siglo XX en nuestro país, pero particularmente durante las décadas de 1960 y 1970, se pueden observar libros ilustrados publicados por casas editoriales en tiradas numerosas que incluyen imágenes artísticas impresas con tacos mayormente xilográficos con el objetivo de que la obra llegue a un público más amplio. La xilografía y en general las técnicas tradicionales del grabado corresponden a procedimientos superados en el ámbito industrial en términos tecnológicos, que han pasado a utilizarse como medio artístico, muchas veces buscando también la autonomía respecto del libro. Sin embargo, para esos años la búsqueda de la expansión del consumo artístico de la clase media en torno a la edición artística constituyó un fenómeno de relevancia en el marco de la redefinición del canon del grabado (Dolinko, 2012). Como otra cara de este fenómeno, ediciones limitadas mayormente artesanales, que solían ser emprendimientos autogestivos conjuntos de artistas y poetas, recurren muchas veces a las imprentas para la inclusión de textos y constituyen un ámbito para la experimentación visual (Farji, 2021).

Posteriormente, la circulación de libros ilustrados con grabados y otras propuestas artísticas de texto e imagen mermaron en la etapa dictatorial, que se caracterizó por la censura editorial, la prohibición de libros, la persecución en el campo intelectual, académico, artístico y literario, etc. Esto resulta relevante por cuanto el inicio de la realización del libro que nos ocupa tiene lugar en un primer momento de la post-dictadura. Entonces, posiblemente buscó recuperar prácticas artísticas y de proceso creativo previas al golpe de Estado, ya que este artista dedicó parte importante de su obra a la ilustración literaria y a la participación en carpetas de literatura y grabado desde los años 60.²

2. En 1964 realiza la carpeta *H'ALLP'A* sobre ritos y costumbres del altiplano boliviano. De 1966 es la carpeta sobre juegos infantiles que incluye un poema de Nira Etchenique, publicada por Ed. Chasque. Luego, en 1967 la editorial de Edgardo A. Vigo, Diagonal 0, dedica a Rueda el N° 8 de su colección "xilógrafos de hoy". Al año siguiente aparece la carpeta promocional para Teleonce. Ese mismo año colabora con la revista de poesía *Comorán y Delfín* dirigida por

En este sentido, proponemos que, para Rueda, la edición de libros y carpetas siguió siendo clave en su proceso creativo en momentos posteriores a la dictadura, aún cuando no se reiterase el fenómeno editorial y de consumo artístico anterior.³ Según Osvaldo Jalil, Rueda hizo el libro para venderlo, pero “nadie se lo compraba y terminó regalándolo” (Osvaldo Jalil, comunicación personal, septiembre de 2022), lo cual puede tomarse como indicio –aunque no concluyente– de que quizás el artista seguía pensando en términos del consumo de los años 60.

Relación texto-imagen y procesos de síntesis y selección en el proceso creativo

El folleto de la exposición de Rueda en la Galería de Arte del Centenario del año 1989 da cuenta de que estaba en preparación una carpeta sobre “texto colonial del siglo XVI”. De esta manera sabemos que Rueda ya tenía en mente realizar una edición al menos siete años antes de que efectivamente finalizara el libro. Al respecto, se conoce la existencia de numerosas maquetas preparatorias sin fecha, que nos hablan de un largo proceso creativo. A partir de ellas vemos que el título en un principio iba a ser “Así se han consumido”, que cita al autor de las crónicas.

Existen también varias versiones de la tapa, cuyo motivo final es un pez gigante o monstruo marino saltando sobre una carabela española rodeada de peces, lo que remite al relato del viaje de Cristóbal Colón. En una de estas versiones, la embarcación muestra un mascarón de proa sobredimensionado con forma de cabeza de dragón o monstruo marino. En esa versión descartada, el barco es el monstruo y no está amenazado, él es la amenaza (**Fig. 2**).

Ariel Canzani. En 1969 participa con sus grabados en dos libros de ed. Del Alto Sol, *Ciudad por dos* con relatos de Alberto González y Juan Alberto Núñez, e *Indagaciones* de Rubén Derlis. De la misma editorial será el libro *Poesía más poesía* de 1970. Al año siguiente ilustra *10 de nosotros. Poemas* (ed. Eleo). De 1972 es otro poemario de autores varios (ed. Del Alto Sol). Y de 1974 las ilustraciones para *La tierra sin segundos* de José Antonio Cedrón (ed. Libros para el tercer mundo). Además participa en carpetas colectivas de grabado.

3. De la década de los 90 son las carpetas sobre tango *Silbando* (1991), *Los mareados* (1992) y *Cambalache* (1995). También realiza la carpeta *Quemasutra* en 1990. De 1995 es la carpeta *Homenaje a Lao-Tse*, tanto las imágenes y el textos totalmente realizados en xilografía. Y del año siguiente es la carpeta *Breve historia del jardinero pintor* (ed. El Galpón, 1996), y el libro que nos ocupa *1492* (1996). Mientras que con posterioridad realizará *El caballo y el mar* (ed. El Galpon, 2000). No tienen fecha la plaqueta *Un haiku*, con poema de Issa (ed. El mendrugo de pan), y el libro *Poemas instrumentales*, de Raúl Ortega (ed. Botella al mar), cuyas imágenes tienen como motivo músicos de tango.

También observamos que algunas escenas que aparecen en esas maquetas a página completa, en la versión final del libro, terminan como viñetas. Motivos que se repetían en diferentes páginas son suprimidos, lo que evidencia un proceso de síntesis. Tal es el caso de los buitres, que en varias versiones aparecen en escenas con gran protagonismo, mientras que en la versión definitiva aparecerán menos y en menor tamaño. En algunos casos, incluso, puede tomarse como elemento simbólico o atributo iconográfico de la figura del conquistador, al igual que el perro.

Otro aspecto de la relación texto-imagen es la elección de escenas del relato de Zorita y la inclusión de motivos o situaciones que no están en el texto. Y al revés: identificar descripciones o hechos narrados por Zorita que Rueda descartó. Todos estos son aspectos que pueden de alguna manera develar la intencionalidad o la búsqueda del artista.

En ese sentido, el paisaje es el gran ausente en la crónica escrita. No hay descripciones verbales de los caminos o de la geografía por donde se trasladaban los indios con sus pesadas cargas hacia las minas o los asentamientos y pueblos de los españoles. Asimismo, las elaboraciones alegóricas y metafóricas de las imágenes de Rueda se vinculan más con un evidente conocimiento de iconografía cristiana y de historia del arte, que con el de la fuente escrita.



Fig. 2. José Rueda, *S/T* (tapa de maqueta preparatoria para el libro *1492*), s/f, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

Entre los hechos que se narran o describen en el texto de Zorita que no se incluyen en las imágenes podemos señalar el apartado sobre el servicio doméstico que se describe en la página XVI, que aparece acompañada por una viñeta de lo que parece ser un fardo funerario prehispánico o indígena.

En tanto que durante prácticamente una década el artista se dedicó a esta serie y existen numerosas estampas con esta temática, el libro *1492* reúne los tópicos que aparecen en obras individuales. Así, el libro es útil también para ordenar la producción del artista atento a que muchos de sus grabados no se encuentran fechados o su fecha puede no resultar fidedigna.

Tradiciones gráficas y memoria entre arte e industria en el libro *1492*

En la materialización del libro *1492* conviven diferentes procedimientos técnicos que plantean un diálogo entre arte e industria. La artista grabadora Magdalena Aguilar, cuya amistad con Rueda se inicia en la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) en la época de la dictadura, lo ayudó en la diagramación, tipografía e impresión de los textos mediante fotoduplicación digital. Ella se había formado en las escuelas de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”, en donde, según cuenta, había una materia de grabado cuya profesora la había orientado a la realización de libros. Luego, adquirió mayor experiencia en el ámbito laboral, ya que integró el área de prensa del Ministerio de Economía, donde su jefe era el dibujante Osvaldo Attila (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023).

Sobre la experiencia de asistir a Rueda en este proyecto en el taller de un amigo en común, Magdalena comenta:

Supongo que [José Rueda] tenía problemas económicos para imprimir el libro, por eso lo ayudamos. Nos proporcionó el papel, los grabados y nos dio una maqueta. Creo que la maqueta la había hecho el hijo. Ahí se veía como quería la disposición de los grabados y los textos. Yo trabajé en base a esas indicaciones y si algo no me parecía o no me gustaba, le sugería cambios. Si algo no equilibraba bien o no correspondía porque era página par o impar, le decía y por ahí se hacían cambios respecto a la maqueta. Era dinámico. Él antes de imprimir revisó todo [...] La duplicadora digital daba muy buena calidad de imagen aunque no era una offset. Se usaba mucho en los '90 porque era rápida y más limpia. No manchaba. Solo había que manipular cada página porque iba a doble faz, eso sí era un laburo, pero José se lo merecía. (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023)

De esta manera, vemos que la colaboración entre artistas y los vínculos de sociabilidad que unen esferas laborales, técnicas y profesionales, fueron esenciales para la realización de este libro.

El sobrino del artista, José Luis Rueda, recuerda a su tío elaborando pequeñas maquetas que se llevaba en viajes de descanso. Sobre su mesa de trabajo en el taller había distintas versiones de ellas y una reproducción del *Guernica* de Pablo Picasso (José Luis Rueda, comunicación personal, marzo 2024).

Imaginario / testimonial

Anna María Guasch (2011) identifica una tendencia de adopción de prácticas de archivo en el arte contemporáneo. Al respecto, el archivo constituye “un tipo específico de acercamiento al pasado reciente” y a la vez un “articulador esencial de las prácticas poético-políticas e historiográficas contemporáneas” (Taccetta, 2018). Nelly Richard (2007), por su parte, introduce una perspectiva crítica, y señala que el arte latinoamericano puede estar obediendo a lineamientos internacionales hegemónicos en torno a que los traumas históricos sean elaborados en un formato documental.

En este marco, Andrea Giunta habla del “impulso memorialista” del arte argentino desde la recuperación democrática:

No se trata, por cierto, de un revival de la memoria vinculado a distintos pasados de la historia argentina, sino al pasado inmediato, el de la dictadura. Su persistencia en el arte más reciente señala, sin embargo, el desarrollo de un repertorio extenso que busca distintas formas de actualización de lo sucedido en ese tiempo. Una forma de volver presente ese pasado buscando evitar su clausura; una investigación constante en torno a las texturas emocionales que las imágenes pueden provocar en su reflexión sobre lo sucedido en esos años y su persistencia en el presente. (Giunta, 2014, p. 1)

Al respecto, tanto en publicaciones, obras, exposiciones, como en acciones políticas callejeras, las imágenes “migran entre tiempos y entre soportes, que saltan de la crónica y el álbum familiar a espacios que se vinculan al campo del arte y cuyo estatuto no es necesaria o estrictamente artístico” (Giunta, 2014, p. 2).

En torno al Bicentenario de la Revolución de Mayo, este impulso memorialista no solo se refiere al pasado reciente dictatorial, sino también a la construcción histórica del estado-nación, especialmente en torno a obras artísticas significativas de finales del siglo XIX y documentación fotográfica histórica de la denominada “Conquista del Desierto”. Artistas contemporáneos desentrañan y cuestionan imágenes icónicas del pasado para revelar las relaciones de poder, violencia y desigualdad que subyacen en ellas.

En el caso de Rueda –quien, más de dos décadas antes del Bicentenario, refiere a un pasado anterior al del siglo XIX–, se podría pensar que el

hecho de elegir el texto de un cronista colonial parece tener la intención de revestir de carácter documental a la imagen. Sin embargo, las viñetas e iniciales habitadas por seres fantásticos en las primeras páginas (**Fig. 3**) —dedicadas a la biografía de Alonso de Zorita—, si bien imitan libros medievales o incunables renacentistas,⁴ también remiten a los diarios de Colón, quien aseguraba haber visto estos seres al llegar a América.⁵ Cabe señalar que Rueda circunscribe lo “colombino” a ciertos márgenes: el mar, la tapa, el texto preliminar, como si fuera un marco introductorio que de alguna manera indica como imaginario o falso el testimonio colombiano.

Giorgio Agamben distingue diferentes sentidos que aparecen en torno al término “testigo” y su etimología. Este filósofo señala que en latín existen dos palabras que marcan una distinción, por un lado *testis* refiere a la persona “que se sitúa como tercero en un proceso o litigio entre dos contendientes”, lo que remarca una supuesta objetividad, mientras que el *superstes* es quien ha experimentado o vivenciado algo y puede dar cuenta por experiencia propia de un determinado acontecimiento que lo ha afectado (Agamben, 2000, p. 15). En esta última acepción, el trauma y la forma en que afecta la memoria es lo subrayado. Recordemos también el ya clásico libro de Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, que puso de relieve la no comprensión de la otredad por parte de los europeos, quizás algo de esto pueda verse en el gesto de Rueda de recurrir a las tradiciones de representación de los conquistadores como violencia inicial.

Colón no solo cree en el dogma cristiano: también cree (y no es el único en su época) en los ciclopes y en las sirenas, en las amazonas y en los hombres con cola, y su creencia, que por lo tanto es tan fuerte como la de san Pedro, le permite encontrarlos [...] «El día pasado, cuando el Almirante iba al Río de Oro, dijo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara» (9.1.1493). (Todorov, 1987, p. 24)

En relación con la tipografía utilizada, Magdalena Aguilar recuerda que:

Yo componía los textos en una tipografía que me parecía adecuada para esa época, de la familia Garamond, que fue propuesta mía, por supuesto de acuerdo con José. Había buscado algo parecido a los textos medievales, o más cercana a la época de Zorita. Creo que me había fijado en la que se utilizaba en libros ingleses anteriores, con una fuente más redonda, más legible que por ejemplo la gótica de las biblias, muy cerrada para leer. (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023)

4. En versiones anteriores estas iniciales mostraban motivos más americanistas que luego fueron descartados por el artista.

5. Estos motivos también aparecen en las ilustraciones realizadas por Theodore de Bry para el relato de Girolamo Benzoni publicado en 1594.



Fig. 3. Detalle de inicial en página del libro *1492* de José Rueda, 1996, xilografía.

De esta colaboración, resultan ciertas decisiones que no son menores. La letra está cargada de sentido, esa búsqueda de “amabilidad” genera también un contraste con el contenido violento del texto y de las imágenes xilográficas.

Ante el riesgo de que el arte provoque la estetización del horror que se han planteado numerosos teóricos desde la célebre sentencia de Adorno respecto a la no posibilidad de poesía después de Auschwitz, podría aventurarse que en el libro *1492* de Rueda, la letra, el diseño y las imágenes de temática fantástica, funcionan como una invitación de algo que aparenta ser bello y luego se revela terrible u opresivo al leer y manipular.

Testigos en el infierno

Para señalar pervivencias y fórmulas de representación que aparecen en las xilografías de Rueda y compararlas con imágenes de época colonial (que a su vez son portadoras de memoria más antigua), tomaremos en consideración el análisis que realizan Burucúa y Kwiatkowski de la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas ilustrada por Théodore de Bry y editada en Frankfurt en 1598, por cuanto los textos de Las Casas y Zorita presentan muchas similitudes. Asimismo, en ambos corpus visuales se observa la concurrencia de fórmulas de martirio, de la caza y del infierno para representar masacres

y genocidio, que en la propuesta de De Bry aparecen vinculadas con las representaciones de las guerras de religión en Francia y de martirologios protestantes (Burucúa y Kwiatkowski, 2011, p. 147).

En sus relatos, ambos cronistas acuden a la idea –que en un principio había justificado la evangelización– de que el infierno en la tierra estaba localizado en el “Nuevo mundo”. La metáfora infernal que asociaba las prácticas rituales de la población autóctona con lo demoníaco, se revierte y pasa en estos autores a caracterizar a los conquistadores españoles como instrumentos del demonio en sus tratos dispensados con mucha crueldad a los indígenas.

Podemos encontrar ecos de estas imágenes surgidas en el marco de la disputa europea y la propagación de la denominada “Leyenda negra” de De Bry en la propuesta visual de Rueda. Al igual que el grabador flamenco, varios siglos después, el xilógrafo argentino enfatiza en la fragilidad de los cuerpos a partir de la representación de las víctimas desnudas, atadas y martirizadas. Los tormentos recuerdan los castigos del infierno, y el indio ahorcado que pende de una cabeza de Quetzalcoátl (**Fig. 4**) puede compararse con los colgados de De Bry (**Fig. 5**). Cabe señalar que en la edición referida de la *Brevísima relación* los cuerpos responden a patrones decididamente europeos, mientras que Rueda buscó representar un cuerpo más autóctono.⁶

Asimismo, Burucúa y Kwiatkowski retoman al historiador del arte Francis Haskell para el análisis de ediciones de las guerras de religión en Europa, por lo que señalan la importancia que se otorga al testigo ocular de los hechos y “el privilegio de la representación visual como vía de acceso a la verdad”. Si bien es evidente que estas publicaciones tenían características retóricas y propagandísticas, buscaban dar una imagen convincente. Lo testimonial se subraya a efectos de otorgar objetividad a lo representado (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 104).

Lo señalado por estos investigadores respecto de la construcción visual de Van Winghe y De Bry bien podría aplicarse a una descripción de los grabados de Rueda, ya que –como hemos señalado– es posible observar un efecto de verosimilitud dado por la relación entre el carácter testimonial de los textos y la forma en que se construye el discurso en los grabados.

El relato de Zorita enfatiza la primera persona, y subraya que lo narrado ha sido visto con los propios ojos. La frase “Yo vi después de la oración...” es, de hecho, el inicio de uno de los fragmentos seleccionados por Rueda para su libro. En cuanto a la imagen, no hay representación

6. Por relato de Osvaldo Jalil, artista grabador, sabemos que Rueda solía ir a la estación Constitución de tren en la ciudad de Buenos Aires, a dibujar a los trabajadores provenientes de la provincia que suelen utilizar ese medio de transporte, por lo general una población mestiza (Osvaldo Jalil, comunicación personal, noviembre de 2022).



Fig. 4. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.



Fig. 5. "Hacían unas horcas largas que juntasen casi los pies a la tierra, y de trece en trece, a honor y reverencia de nuestro Redentor y de los doce apóstoles, poniéndoles leña y fuego los quemaban vivos". Ilustración de Theodore De Bry para Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición latina de 1598. Imagen extraída de la Biblioteca Nacional de Francia y reproducida en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de la Universidad de Alicante.

del testigo, como sucede en ejemplos paradigmáticos como las ilustraciones para *La Divina Comedia* en donde Dante Alighieri y Virgilio –testigos de ficción–, suelen aparecer a un costado mientras observan las escenas, de espaldas al espectador.

Un caso interesante del siglo XVI en donde aparece la representación del testigo en la imagen, es el libro profusamente ilustrado del marino y soldado alemán Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo* (1557). El libro relata en su primera parte, el período en que Staden estuvo cautivo de los indígenas tupinambá en Brasil. La segunda parte está dedicada a las costumbres y el rito canibal.

En este ejemplo, la violencia está del lado de los indígenas que practicaban la antropofagia. Con la difusión de relatos como el de Staden, el canibalismo que previamente había sido mencionado por Colón como una práctica aislada o de supervivencia, aparece como una costumbre social y religiosa cotidiana, e incluso es vista como motivada por venganza. Este relato se contrapone a los de Las Casas o Zorita ya que las naciones indígenas pierden la inocencia por la cual se los defendía (De María y Campos Adorno, 2022, p. 15). En los relatos de cronistas, el estereotipo del canibal tuvo una función legitimadora de la Conquista que produjo una estigmatización de la otredad cultural a través de la atribución de una violencia ontológica.

Para el caso de la edición de 1557, las xilografías en donde Staden aparece como testigo, se lo representa de frente y no de espaldas. Si bien esta inclusión lo integra más a la escena que a Virgilio y Dante, su posición sigue siendo separada respecto de las acción que se desarrollan. En ocasiones, con los brazos en actitud devota o señalando el cielo, parece indicar la intervención divina. Al igual que los indígenas, su cuerpo está desnudo, pero se distingue por una hoja de parra que cubre sus partes íntimas y por sus iniciales (H. S.). Otro aspecto relevante es que todos los cuerpos en estas imágenes corresponden a cánones europeos.

Unos años después, Theodore de Bry incluyó el relato de Staden para su edición de *Americæ Tertia Pars* (Frankfurt, 1592). Sus grabados en cobre toman como fuente las xilografías de la primera edición más otras fuentes visuales y verbales, como la *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil de Jean de Léry* (1578).⁷ En las estampas en donde Standen presencia la preparación del cuerpo de un prisionero muerto para ser comido o diversas etapas del ritual (números 122, 123 y 125), suele aparecer de

7. Tanto en las elaboraciones de De Bry como en el caso de la primera edición de Staden, no se debe descartar las fuentes de la tradición pictórica de las imágenes de antropofagia de época medieval para la construcción de la otredad (Chicangana, 2005, p. 27).

frente en el centro de la imagen claramente diferenciado del resto de los personajes por el tono de su piel. Alrededor suyo, se desarrollan varias escenas correspondientes a los distintos momentos del ritual. La centralidad del observador indica que ha visto todo el proceso.

A diferencia de ambas ediciones sobre el relato de Staden, para los casos de *Las Casas/De Bry* y *Zorita/Rueda*, no aparece la representación del testigo. Los lectores-espectadores miran los grabados al manipular el objeto-libro, puesto que asumen el rol de testigos identifican su mirada con la de *Las Casas* o *Zorita*: sus ojos ven lo que los cronistas narran (Burucúa y Kwiatkowski, 2011, p. 167).

El indígena, en tanto figura de otredad que simboliza metonímicamente a las naciones originarias sometidas durante la Conquista, se muestra en su vulnerabilidad a través de la representación del daño corporal y la opresión. En tanto los pueblos originarios devienen extraños o extranjeros en los territorios de los estados-nación modernos, nos preguntamos si es posible, a partir de la reflexión crítica que invita la obra de Rueda, entender la otredad tanto histórica como actual en su diferencia. En este sentido, tomamos la noción desarrollada por Derrida (1997) de hospitalidad, según la cual, ante el extranjero que se nos presenta en su vulnerabilidad tenemos una obligación ética de recibirlo sin pretender transformarlo o asimilarlo. La hospitalidad llama a cuestionar las divisiones entre lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido. De esta manera, resulta una transformación de lo propio o del nosotros a partir de esta apertura al otro.

Zorita o *Las Casas* no son supervivientes, no son víctimas que se hayan salvado, no pueden dar testimonio de la experiencia del sufrimiento, no atravesaron el trauma en carne propia como individuos, pero por esta razón sostienen la verosimilitud del relato. Las imágenes tanto de *De Bry* como las de *Rueda* colocan a los espectadores como terceros. Entendemos que esto provoca una interpelación del dispositivo artístico al lector/espectador, que podría llevarlo a cuestionarse su obligación de atestiguar en términos de hospitalidad ante lo que está viendo/leyendo. El lector/espectador se coloca así en un lugar de testigo.

Paisaje y territorio

Las imágenes de *Rueda* parecen decir que los hechos que se muestran son de una crueldad tal que solo pueden tener lugar en ese infierno de tradición judeo-cristiana, concebido como el lugar en donde los condenados sufrirán las peores torturas por toda la eternidad.⁸

8. Resulta significativo que contemporáneamente a José Rueda, otro artista argentino que

...se ha utilizado una metáfora infernal, en algunos casos para identificar a las víctimas con demonios, y en otros para describir la experiencia de la propia masacre. Esta fórmula surgió en el siglo XVI y pronto se convirtió en una de las formas más potentes de representar los asesinatos masivos. (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 107)

Ya hemos señalado que Zorita no se ocupa del paisaje ni la topografía. En las ilustraciones de De Bry para *Las Casas* aparecen sierras o montes bajos, palmeras y vegetación frondosa. Sin embargo, la composición espacial de Rueda incorpora el desierto y la montaña como escenario y en angulosos picos que otorgan dramatismo a la imagen. Ante la falta de información verbal, nos preguntamos cuál es la referencia para el artista gráfico argentino –ya sea en imagen o palabra–. Los picos puntiagudos, los abismos, la falta de vida vegetal, son aspectos que acentúan las escenas de tortura y de esclavitud (**Fig. 6**).



Fig. 6. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

alcanzó gran reconocimiento, León Ferrari, acude a la metáfora infernal para las ilustraciones de la edición en fascículos del informe de la CONADEP *Nunca Más* que editó el diario *Página/12*. Constan de una serie de *collages* que conjugan reproducciones de representaciones del infierno de diferentes grabados de la historia del arte con recortes periodísticos. De hecho, la metáfora del infierno aparece en el prólogo mismo del informe escrito por Ernesto Sábato, quien define como tales a los centros clandestinos de detención, al asegurar que podrían presentar la famosa inscripción que según Dante Alighieri exhibía la mismísima entrada al averno: "Abandonad toda esperanza, los que entráis".

Lo primero a observar es que este paisaje desértico que Rueda compone, contrasta con la idea de exuberancia natural, a veces fantástica, otras paradisíaca, sobre el continente americano impuesta en el imaginario desde la literatura de las cartas de Cristóbal Colón, los cronistas de Indias, o la obra gráfica de los llamados “artistas viajeros” del siglo XIX.

Las imágenes del libro *1492* tampoco se identifican con una geografía puntual existente reconocible. Solamente el grabado de retiración de tapa (o papel guarda) en uno de sus extremos muestra una pirámide prehispánica de la zona mesoamericana. Esta y la cabeza de Quetzalcoatl ya mencionada, son las únicas referencias que nos ubican en el territorio mesoamericano. Mientras que un grabado de un arcángel arcabucero nos lleva en cambio a la región andina.

Por lo tanto, la ubicación espacio-temporal se da por citas e intertextualidad. En cambio, el paisaje puede bien compararse –de nuevo– con imágenes del infierno, como las ilustraciones de Doré para *El Paraíso perdido* de Milton o para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En estos casos, si bien una imagen nunca es traducción acabada de lo verbal y siempre agrega novedades, se puede decir que las imágenes van en consonancia con las descripciones literarias de los escritores. El infierno dantesco, que no ardía en fuego totalmente, presenta paisajes con hielo, desérticos, de gran desolación. La imagen de Rueda refiere a esta tradición de representaciones visuales y verbales. Así se convoca a una memoria de cultura visual.

El desierto tiene en la historia del arte argentino un lugar predominante como un espacio que remite al vacío. Si bien Rueda no se ocupa en este caso de las masacres y el genocidio indígena de nuestro país, como artista argentino está imbuido del conocimiento de esta tradición.

Recordemos, entonces, que, a finales del siglo XIX, en Argentina se sedimenta una tradición representacional fundada en un relato modernizador y civilizatorio que acompaña o construye un imaginario para la justificación de la “Conquista al Desierto”. En este marco, el canon que articula artes visuales y literatura comprende la configuración de la Pampa y la Patagonia como un espacio infinito que acompaña la construcción del indígena como bárbaro y salvaje (como enemigo):

El reto de la inmensidad, del infinito, es la base del concepto peculiar sobre el espacio que se constituye en el imaginario y que procedería de la experiencia que emerge del hecho de transitar o habitar la geografía de nuestro país. Conceptos como desierto rondaron las interpretaciones de nuestros males, y la necesidad de ocuparlo apareció rápidamente como la alternativa. Sin embargo, como sabemos, ni el desierto era tal, ni la voluntad de ocuparlo funcionó como estaba previsto. (Wechsler, 2010, p. 29)

En la elaboración de un paisaje que responde más a tradiciones gráficas que a una referencia geográfica puntual en Rueda, es de interés reflexionar en torno al vínculo entre paisaje y territorio. En términos sociológicos, “el territorio se basa en un proceso de apropiación, es decir, de construcción de una identidad a su alrededor” (Mazurek, 2009, par. 4), y tanto nuestro continente como nuestro país (estado-nación) son territorios que se conformaron a partir de hechos fundantes de genocidio para la apropiación del espacio físico. Es por eso que resulta significativo el no acudir a la representación mimética o reconocible de un territorio puntual, de su cartografía, o a la tradición representativa de la pintura decimonónica argentina.

La forma en que se representa en términos simbólicos un territorio es también una forma de su apropiación y objetivación. Eludir las formas tradicionales y convencionales de ubicación en relación con la representación de matanzas o genocidios históricos en este caso puntual parece tener el efecto de universalización del hecho que se señala desde la configuración de la obra artística, pero también puede interpretarse como una resistencia a los modos dados y hegemónicos de representación territorial.

Atento a lo expuesto, podemos decir que el territorio previo a la Conquista de América o al Estado Argentino no existe más. Si las comunidades originarias que perviven son violentadas constantemente, su territorio actual tampoco es reconocido. En ese sentido, proponemos como posible lectura que el territorio originario es irrepresentable, que los artistas no lo conocen porque ya no existe, es un espacio “entre líneas”, invisible. Aceptar ese desconocimiento puede ser también un reconocimiento del otro y de su (nuestra) tragedia.

Entronizados y figuras de opresión

Es notable la repetición en varios grabados del motivo del soldado español entronizado, tanto de frente como de perfil, que recuerda la iconografía cristiana de Cristo en majestad (o *maiestas domini*). Esta tipología deriva, a su vez, de la representación del emperador romano. Se trata de una imagen de poder o autoridad. Esta solución metafórica de Rueda no tiene lugar en el discurso verbal de Zorita (**Fig. 7**).

En varias escenas o viñetas, Rueda compone estas figuras entronizadas y la del indio doblado sobre su peso. Curas u obispos y soldados conquistadores son la carga en las espaldas del oprimido como representantes de la Iglesia o la Corona, respectivamente. Se los ubica uno sobre otro como si construyeran una torre. Este indio-esclavo que sostiene el peso de sus conquistadores puede tomarse en términos warburgianos

como la pervivencia de la *pathosformeln*⁹ (fórmula patética o expresiva que implica una memoria cultural de larga temporalidad) de Atlas, figura mítica de la antigüedad griega y símbolo de opresión al soportar sobre sus hombros la bóveda celeste (Didi-Huberman, 2010) (Fig. 8). Ese fue el castigo impuesto por Zeus luego de la rebelión sofocada de los titanes contra los olímpicos. A diferencia del titán, que se lo representa corpulento y forzado, el originario conquistado de Rueda es pura piel y huesos.



Fig. 7. José Rueda, *S/T* (dos páginas del libro 1492), 1996, Xilografía, 29 x 40 cm. c/u. Colección particular, Buenos Aires.

9. Aby Warburg planteó en sus escritos, y a través de su Atlas Mnemosine –un ambicioso proyecto de recopilación y configuración de una red o cartografía abierta de relaciones y analogías entre imágenes de diferentes tiempos y procedencias–, la pervivencia (*Nachleben*) y viaje del sentido de las imágenes. La noción de *Pathosformel* (fórmula del pathos) implica entender las imágenes como síntomas o resultantes de estructuras expresivas que dan cuenta de huellas y cadenas de asociaciones y afecciones almacenadas en la memoria colectiva, sedimentadas a muy largo plazo. En palabras de Burucúa “Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo” (Burucúa, 2006, p. 12).



Fig. 8. Anónimo, *Atlas*, escultura romana del siglo II d. C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles. Fuente: wikicommons.

El Atlas mítico también señala que el orden del mundo no sería posible sin él, lo que guarda en germen la posibilidad de desmoronarlo todo, como un Sansón apresado esperando recuperar su fuerza y tirar las columnas que provoquen el derrumbe:

Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la tragedia con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (monstra); por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (astra). (Didi-Huberman, 2010, p. 61)

No obstante, esta esperanza de subversión es muy difícil de ver en las xilografías de Rueda.

Encontramos esta figura en las estampas políticas de la época de la Revolución Francesa, que parecen ser un modelo posible para

la elaboración de los grabados de Rueda. En la litografía titulada *Hay que esperar que el juego acabe pronto*, impresa en 1789 en París se pueden observar las personificaciones de los tres estamentos de la sociedad del “antiguo régimen” (Fig. 9). El Tercer Estado es el pueblo, representado como un campesino viejo y harapiento apoyado sobre una azada que carga a los otros dos Estados: el clero y la nobleza.

Rueda acude a esta misma estructura alegórica para las imágenes políticas que refieren a la sociedad postdictatorial, tal y como se aprecia en los grabados de la carpeta *Cambalache* (1995) —que ilustra la letra del tango homónimo de Enrique Santos Discépolo—, en los que policías llevan obispos a hombros mientras otros hombres desmembran y devoran personificaciones de la República y la Justicia (Fig. 10). O bien, en dibujos y bocetos, donde hombres andrajosos y



Fig. 9. Anónimo, *A faut esperer q'eu se jeu la finira bentot* [sic] (*Hay que esperar que el juego acabe pronto*), 1789, litografía. Museo Carnavalet, París.



Fig. 10. José Rueda, *Cambalache*, 1995, xilografía, 40 x 30 cm. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires.

descalzos cargan cesta arriba a hombres de traje y maletín, estereotipo del burgués empresario.

Claramente, Rueda se vale de los mismos recursos discursivos alegóricos en la serie de la Conquista y en ilustraciones y bocetos para *Cambalache* u otras obras que abordan temáticas sociales más actuales. Vista su obra del período en conjunto, el artista realiza un paralelismo entre la Conquista de América y la sociedad postdictatorial que vive los efectos sociales y económicos que se impusieron desde la dictadura.

Jinetes

Otras ilustraciones también merecen su análisis en el contexto de la obra del artista. Un grabado del libro que muestra un jinete español abalanzándose con su caballo sobre siluetas de indígenas (**Fig. 11**) remite a otros grabados de Rueda en donde se recupera la iconografía de los jinetes del apocalipsis para obras de temática política y social de actualidad. Un ejemplo de ellos es la obra *Si vis pacem para bellum* de 1991/92 (**Fig. 12**) en la que los jinetes bíblicos portan máscaras de filtro para protección respiratoria (o antigás) y se abalanzan contra mujeres desnudas y hombres de saco y corbata. El título, que en latín significa “Si quieres la paz, prepárate para la guerra”, es una cita del romano Flavio Vegecio Renato (383-450) que aparece en su libro *De re militari*. Esta cita refiere a la estrategia de mostrar fuerza para evitar ir al conflicto, asociarla al apocalipsis discursivamente muestra que el desastre no tiene vuelta atrás y todos van a ser arrollados por los caballos, sin distinción. Podemos encontrar esta iconografía apocalíptica en ilustraciones de Rueda anteriores a la dictadura, como en la portada del libro *La tierra sin segundos*, de José Antonio Cedrón de 1974.

En las escenas de *1492*, la diferencia de tamaño entre el conquistador ecuestre y las siluetas de los indios refuerza la calidad de víctimas de estos últimos, aún cuando el caballo aparezca flaco y desaliñado. Estas imágenes pueden también compararse con fuentes fotográficas de imágenes de represión a movilizaciones populares en los últimos



Fig. 11. José Rueda, *S/T* (página del libro *1492*), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.



Fig. 12. José Rueda, *Si vis pacem para bellum*, 1991-1992, xilografía. Colección familia del artista, Buenos Aires.

tiempos de la dictadura. Cabe recordar las fotos de Eduardo Longoni o Daniel Merle que muestran a militares a caballo abalanzándose contra las Madres de Plaza de Mayo o manifestantes. De hecho, resulta muy llamativo el confrontar a Rueda con imágenes de represión más actuales o de finales del 2001 que, aunque anacrónicamente, presentan grandes similitudes con sus escenas de Conquista.

Esclavos y siluetas

José Rueda pertenece a una generación que vivió la violencia de los 70, que se autocensuró como estrategia de supervivencia como artista que vive en la Argentina de la dictadura. Sus grabados incorporan la silueta, la sombra, el cuerpo atado y torturado, aspectos y motivos que se encuentran en general en el arte de artistas argentinos que sufrieron persecución y exilio y que Burucúa y Kwiatkowski (2014) identifican como una fórmula representacional para masacres y genocidios a partir del siglo XX.

En ese sentido, Rueda comparte con otros artistas de su generación la apelación a la representación del cuerpo humano violentado como metáfora del daño que infligió la dictadura a la sociedad toda:

el cuerpo humano es potenciado como protagonista y centro de la obra, y es uno de los ejes unificadores de las diversas producciones artísticas. Y, si bien en

algunos de los artistas está presente antes de 1976, durante el período reafirma su presencia. El cuerpo es motor de narraciones y en ocasiones actúa como una autobiografía. (Constantín, 2006, p. 12)

También, María Teresa Constantín agrega que:

para algunos artistas el tratamiento de la figura humana es una forma de conocimiento, pero de lo que transita socialmente; el cuerpo es, como transporte de reflexión, territorio de diferencias. Una caja de resonancia puesta en diálogo con los otros. (Constantín, 2006, p. 15)

En el libro de Rueda, los indígenas aparecen desnudos, esclavizados, atados (**Fig. 13**). Este cuerpo torturado que por lo general no deja ver su cara ya aparece en la obra de Rueda en un grabado de 1985 de título *Nocturno*. El artista retoma este motivo que probablemente aludía al terrorismo de Estado en Argentina para su serie de la Conquista. Entre otras posibles referencias visuales bien nos resuenan los esclavos de Miguel Ángel o la obra contemporánea de los artistas argentinos Carlos Distéfano o Carlos Alonso. Asimismo, un *collage* de León Ferrari para la edición de fascículos por entregas del *Nunca Más* del diario *Página/12*, toma la imagen de un hombre encadenado en el fuego del infierno, proveniente de la obra *De la diferencia entre lo terrenal y lo eterno*, primer libro impreso en el Virreinato del Río de la Plata cuyas imágenes fueron realizadas por un indígena.

Asimismo, en el imaginario argentino de postdictadura, la referencia casi inmediata ante una silueta (que también aparecen en 1492) es la de la famosa acción callejera conocida como *Siluetazo* del año 1982, organizada por los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Arregueberry, que consistió en la instalación de siluetas de cuerpos humanos en el espacio público como denuncia y reclamo de la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos de la Dictadura. Las formas y procedimiento de realización de las siluetas de esa intervención urbana se asemejan a los contornos de cuerpos muertos que dibuja la policía en escenas de crímenes, lo cual era un riesgo para el mensaje que se quería transmitir (Patrino, 2011, p. 116).

Es posible, por lo tanto, entender que en la obra de Rueda aparece el cuerpo como territorio de conquista a partir de la representación del indígena esclavo o torturado. Asimismo, opera una identificación de este cuerpo con el del desaparecido en las obras que remiten a la denuncia de la violencia y crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Esto ocurre tanto si comparamos con su propia obra como con la de otros artistas argentinos, incluso desde antes de la caída del régimen dictatorial en obras de artistas principalmente exiliados.



Fig. 13. José Rueda, *S/T* (dos páginas del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. c/u. Colección particular, Buenos Aires.

El combate por las creencias y la religión

En el último grabado del libro, se muestra un arcángel arcabucero enfrentado a unos jaguares. Este tipo de ángel es un motivo pictórico característico del arte colonial andino. Zorita no habitó la zona andina de América del Sur, por lo que se infiere que no es intención de Rueda ofrecer una ambientación o reconstrucción histórica. En cambio, funciona como símbolo de la religión católica impuesta por la fuerza de la Conquista. Este

motivo iconográfico colonial incluye al arcángel portando una pistola o arcabuz, y ataviado con ropas lujosas de época virreinal. La forma en que Rueda lo representa formalmente constituye un código diferente al resto de las imágenes, ya que no es la línea blanca en la silueta negra que abunda en las otras figuras, sino que presenta mucha más textura y más presencia de línea negra. Parece una suerte de collage estilístico que acentúa la idea de cita (**Fig. 14**).

Este personaje aparece en oposición a tres jaguares, animales sagrados de la religiosidad chamánica de los pueblos originarios andinos, omnipresentes en el arte de las diferentes sociedades prehispánicas de esa zona. Se puede interpretar que el arcángel está intentando dar caza a los jaguares. En ese caso, Rueda buscó invertir la carga negativa de la animalización haciendo que los jaguares, por más que sean animales salvajes y en la composición uno de ellos aparezca de mayor tamaño que el arcángel, sean vistos como víctimas. Este aspecto tiene su anclaje en el rostro atemorizado de los felinos que parecen huir y en las calaveras a los pies del arcángel.

La carga simbólica que esta escena expresa, contiene no solo al genocidio de los pueblos originarios, incluye también la eliminación de creencias y dioses y, con ellos, la de sus imágenes. Al respecto, Serge Gruzinsky caracterizó como guerra y como idoloclasia la actitud de los conquistadores frente a las imágenes de culto de los indígenas:



Fig. 14. José Rueda, *S/T* (soldado español luchando con jaguar), xilografía. Colección familia del artista, Buenos Aires.

La extirpación de los ídolos mexicanos fue progresiva, larga y, a menudo, brutal. De hecho, se remonta a la expedición de Cortés y comienza en 1519 en el lindero de la provincia de Yucatán, en la isla de Cozumel. Si hemos de creer a las crónicas, se organizó según un plan sencillo y preciso que fue constantemente repetido, plan en dos partes que articula aniquilación y sustitución: en principio, los ídolos eran destrozados (por los indios o por los españoles o por unos y otros), y después los conquistadores los reemplazaban con imágenes cristianas. (Gruzinski, 1994, p. 41)

La intención de los conquistadores y evangelizadores de extirpar las creencias preexistentes se expresa en la obra de Rueda a partir de la metáfora de caza o fórmula representacional cinagética, que le llevó al artista una larga elaboración. Se conservan bocetos en donde se utiliza la iconografía de San Jorge y el Dragón. En ellos, el santo es suplantado por un soldado español que atraviesa con su lanza al jaguar, ubicado en lugar del dragón, usualmente símbolo del mal, la tentación o el demonio (**Fig. 15**).



Fig. 15. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

El grabado de título *La Conquista* que posee el Museo Nacional del Grabado muestra la calavera de un conquistador, (reconocible como tal por su casco) y la máscara de un demonio típico de las festividades populares de la zona andina, resulta de interés por cuanto se representa un motivo de arte que implica sincretismo religioso y cabe su análisis en relación a la ilustración del arcabucero.

El tipo de máscara que aparece en esta xilografía corresponde a las danzas populares que se dan en Bolivia y Perú, en donde personajes propios de la religiosidad cristiana europea se fusionan con costumbres, ritos y personajes de los pueblos conquistados. En este caso, es posible identificarlo con el diablo y forma parte de los personajes de la danza conocida como la Diablada, que aún tiene lugar en Bolivia, especialmente en Oruro. Los orígenes de este baile son coloniales y representa la lucha entre el bien y el mal, donde el arcángel San Miguel y las siete virtudes se enfrentan a Lucifer, los siete pecados capitales y otros diablos, incluyéndose en ambos bandos personajes provenientes de creencias y del folklore de pueblos originarios relacionados con la tierra y la minería.

Resulta significativo que, en lugar del demonio, Rueda finalmente incluyera en el libro a su oponente, San Miguel. Si ponemos a dialogar las dos estampas (aun cuando no podamos establecer su cronología), podríamos sugerir una oposición entre arte popular y arte hegemónico, por cuanto la pintura colonial tiene que ver con su producción en un contexto escolástico de supervisión de los evangelizadores, mientras que lo popular tiene un mayor componente comunitario. Si bien es cierto que numerosas investigaciones dan cuenta del sincretismo de los arcángeles arcabuceros como formas culturales de resistencia, lo que nos interesa en este caso es cómo funciona la exacerbación de este par dual en el discurso visual de José Rueda.

A juzgar por la decisión final del artista respecto del libro y teniendo en cuenta la lucha entre el bien y el mal que sugiere la oposición en ambos ejemplos, el mal estaría del lado de la tropa de ángeles y arcángeles, que simbolizan la evangelización y la conquista, más que del lado de los demonios, más identificados con el arte popular y mestizo, lo que invierte los términos.

Las víctimas más inocentes

Las Casas construye en su obra una alteridad indígena que resulta influyente aún hasta nuestros días. Según Gustavo V. García, “ofrece, desde una perspectiva teológica, una respuesta ética y jurídica a las interrogantes que planteaba el descubrimiento de América”. Su argumentación, que supuso un quiebre con los relatos justificatorios de la Conquista que

negaban la naturaleza humana del “indio”, se basó en entender que los indígenas eran “criaturas de Dios” y que tenían derechos en tanto súbditos del reino de Castilla (García, 2003, p. 7).

Esta visión tendrá su continuidad siglos posteriores en el concepto del “buen salvaje”, cuya cristalización se encuentra en la obra de Rousseau. Esta idea implica la creencia de que los seres humanos, en su estado “natural” o “primitivo” no estarían contaminados por los males y crueldades de la civilización puesto que son ingenuos e inocentes.

Al igual que Las Casas, Zorita describe la muerte de niños, que acentúa aún más el carácter de víctimas inocentes a los subyugados, trayendo a la memoria las imágenes del hecho bíblico de la masacre de los inocentes. Pero hay una diferencia crucial, en Zorita, el asesinato de los niños es perpetuada por sus madres desesperadas. Aún así, la culpabilidad recae igualmente en los conquistadores por las terribles condiciones de vida impuestas a la población. Ellos son los responsables en última instancia de la terrible decisión de las mujeres indígenas que ven la muerte de sus hijos como su liberación frente al destino que les espera.

Nos preguntamos si este pasaje podría compararse con la “zona gris” que describe Agamben cuando se refiere al *Sondercommando* de los campos de exterminio nazi (judíos que ejecutan las órdenes de los nazis en las cámaras de gas) (Agamben, 2000, p.16). En ambos casos, podría interpretarse que no existe una clara delimitación entre víctima y verdugo, y en eso justamente se basa la extrema violencia que hace que las víctimas cumplan ellas mismas su tormento y su propio asesinato.

El modelo de martirio por antonomasia es el relato bíblico de la matanza de los santos inocentes, que, de hecho, ha servido como fórmula de representación para diferentes imágenes sobre matanzas. En tanto no hay peor horror que la muerte de niños, ese hecho por sí solo funciona como metonimia del genocidio, como la parte por el todo.

José Rueda decidió incluir la escena de la muerte de los niños en su libro, acompañada del siguiente fragmento:

Y aconteció que indias que iban cargadas mataban las criaturas que llevaban a los pechos, y decían que no podían con ellas y con la carga, y que no querían que viviesen sus hijos a pasar el trabajo que ellos pasaban. (Zorita en Rueda, 1996, p. XXII)

El grabado muestra a dos mujeres desnudas, una de ellas acaba de arrojar a su hijo de una montaña, mientras la otra lo está ahorcando. En un boceto previo, la escena se divide en dos: a la izquierda el infanticidio perpetrado por las madres, a la derecha, un conquistador con la espada en alto a punto de dar golpe mortal a un indio atado a sus pies. En la compaginación final del libro, el grabado de las madres infanticidas

queda en diálogo con una escena de la página contigua, en donde algunos buitres se posan sobre el cuerpo de un indígena junto a una montaña de huesos. Antes o después, la muerte es el destino.

Consideraciones finales

Un genocidio o etnocidio no busca sólo eliminar físicamente a un grupo humano, también intenta hacer desaparecer ideas, creencias, prácticas de sociabilidad, cosmovisiones. En ese sentido, el libro *1492* despliega un paralelismo entre la violencia sobre el cuerpo y sobre las imágenes, en tanto se representan las torturas infligidas a los indios, pero también la escena de la caza de los jaguares por parte del arcángel arcabucero. El conocimiento que se evidencia del análisis de las alegorías y recursos metafóricos, de la iconografía cristiana y de estilos y tradiciones gráficas del libro manuscrito e impreso también tejen un juego de referencias e intertextualidades. El trabajo de Rueda podría calificarse como arqueológico e intertextual.

En el marco de disputa por la memoria de la recuperación democrática, los recursos formales, materiales y discursivos del libro *1492* evidencian una preocupación por enlazar los sucesos de la historia reciente con un pasado más antiguo, como una genealogía entre genocidios. Las imágenes, unidas a un texto colonial que puede clasificarse como testimonial, producen una actualización del texto de Zorita con el fin de otorgar “sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente” (Jelin, 2001, p.5). La intersección entre pasado y presente (y/o entre memoria e historia) que Rueda propone, viene a dar imagen y palabra a un horror que muchas veces aparece como irrepresentable, y que remarca el hecho de que siempre va a faltar el testimonio de quienes no han sobrevivido.

En este movimiento pendular entre lo testimonial y lo imaginario, Rueda no está subordinando la imagen al texto, sino que lo utiliza para construir nuevos sentidos en la conjunción de lo verbal y lo visual para también interpelar al momento presente en el que el libro fue editado. A su vez, la detección de diferentes fórmulas y metáforas para la masacre o el genocidio evidencian una crisis de representación, ya que los recursos tradicionales no parecen bastar para dar cuenta de los horrores que abordan.

A partir de estas conclusiones, entendemos que rescatar, estudiar y difundir en la actualidad la obra de Rueda puede contribuir a cambiar el marco interpretativo para que las vidas de los pueblos originarios masacrados en el pasado y en el presente al igual que las víctimas de la represión, la dictadura o del neoliberalismo “merezcán ser lloradas” (Butler, 2010, p. 64).

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-Textos.
- Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Biblos.
- Burucúa, J. E., y Kwiatkowski, N. (2010). El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas. *Eadem Utraque Europa*, 6(10/11), 147-180.
- Burucúa, J. E., y Kwiatkowski, N. (2014). El doble ausente. Representaciones de los desaparecidos. *New Left Review*, 87, 101-118. <https://newleftreview.es/issues/87/articles/jose-emilio-burucua-nicolas-kwiatkowski-el-doble-ausente.pdf>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Chicangana, Y. (2005). El festín antropofágico de los indios Tupinambá en los grabados de Theodoro De Bry, 1592. *Fronteras de la Historia*, 10, 19-82.
- CONADEP (1996) [1984], *Nunca más*. Eudeba, Página/12.
- Constantín, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Fundación OSDE.
- De María y Campos Adorno, A. (2022). La conquista visual de América: imágenes del Nuevo Mundo y los caníbales americanos como medios de dominación colonial entre los siglos XVI y XVII. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (15), 3-30, <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/990>
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2008) [1997]. *La hospitalidad*. Ediciones de La Flor.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Diéguez, I. (2019). Interpelando al 'caballo académico': Por una práctica afectiva y emplazada". *Nómadas*, (50), 111-121.
- Dolinko, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa.
- Farji, E. (2012). *La éfrasis entre el cuerpo y la palabra: consideraciones para el estudio de las ediciones de grabado y poesía de la década de los '60 en la colección del Museo Nacional del Grabado*. XIV Jornadas. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*, (6). <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.

- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492 – 2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En E. Jelin, *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-37). Siglo Veintiuno.
- Mazurek, H. (2009). *Espacio y territorio. Instrumentos metodológicos de investigación social*. IRD Éditions, Edición Impresa, La nación. <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.17798>
- Musees de la Ville de París. París durante la Revolución Francesa. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/parcours-thematiques/par%C3%ADs-durante-la-revoluci%C3%B3n>
- Patrino, L. (2011). Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad. *Letral*, (6), 112-130.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno.
- Taccetta, N. R. (2018). *La figura del resto en el arte argentino posdictadura: un archivo posible* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de San Martín. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1655?mode=full>
- Todorov, T. (2011). *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo Veintiuno.
- Vallejo Cervantes, G. (2004). Alonso de Zorita, *Relación de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, 2 vols. (Colección Cien de México). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Comptes rendus et essais historiographiques*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/333>
- Viñas, D. (1982). *Indios, ejército y frontera*. Siglo Veintiuno.
- Wechsler, D. (2010). *Realidad y utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

Biografía de la autora

Eva Farji. Licenciada en Artes (Filosofía y Letras, UBA), cursa la maestría en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. Se especializó en grabado en el taller de Osvaldo Jalil y participa activamente de salones y exposiciones de artes gráficas del ámbito nacional e internacional. Ha recibido la beca Investiga Cultura (2019) y la beca Activar Patrimonio (2022) ambas de la Secretaría de Cultura de la Nación.