

caiana

Juan Albin
(UBA/UNA, Argentina)

Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq,
ilustrador del *Martín Fierro*

Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq, ilustrador del *Martín Fierro*

Juan Albin
(UBA/UNA, Argentina)

En *Tradición* (1931) de Víctor Cúnsolo (1898-1937), Diana Weschler ha visto cifradas las tensiones de un momento concreto de la historia del arte argentino: el de la década de 1920. Naturaleza muerta que es a la vez un “manifiesto plástico sobre la pintura contemporánea”,¹ el cuadro (Fig. 1) exhibe sobre una mesa ligeramente rebatida una serie de objetos que condensan sentidos históricos y estéticos. Destaquemos tres que nos interesan especialmente. A la derecha y en un primer plano, el libro-catálogo de la exposición del *Novecento*, realizada en 1930 en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires; también, en la misma línea de sentido, pero en un segundo plano en el espacio imaginario del cuadro, apoyada sobre la pared del fondo, la revista de arte *Augusta*, editada entre 1918 y 1921. A la izquierda y en primer plano, por último, ocupando buena parte del espacio pictórico, la edición del *Martín Fierro* ilustrada por Adolfo Bellocq (1899-1972) y publicada también en 1930 por la misma Asociación Amigos del Arte. Por esa disposición de conjunto el cuadro de Cúnsolo apela a la vez a dos tradiciones: por un lado, a la tradición europea a través de la pintura de los *novecentistas* italianos, que interesó especialmente a la vanguardia local, y también a la renovación y modernización de los lenguajes plásticos que implicaron publicaciones como *Augusta*, formando a artistas y públicos a través de sus críticas, ensayos y notas sobre arte; por otro lado, a una tradición local y propia, que se hace visible en la elección del *Martín Fierro* ilustrado por Bellocq. Así, el cuadro de Cúnsolo es interpretado por Weschler como la exhibición de una “nueva tradición construida a partir de la

combinación de elementos locales y extranjeros”.² En la construcción de esa nueva tradición de lo moderno se condensa tal vez algo de lo más interesante de las propuestas estéticas de los años veinte: en efecto, los artistas más activos y visibles de la vanguardia artística local de la época, como Emilio Pettorutti, Pablo Curatella Manes y Xul Solar, practicaban de modos diversos ese doble movimiento, buscando la renovación de la percepción, la sensibilidad y los lenguajes y a la vez retomando diferentes tradiciones del pasado. Doble movimiento que se podía leer, de modo programático, en el manifiesto de la revista *Martín Fierro* (1924)³ y que tuvo su síntesis tal vez más efectiva en aquello que Beatriz Sarlo llamó “criollismo de vanguardia” para caracterizar la poética de Jorge Luis Borges de los años veinte.⁴



Fig. 1. Víctor Cúnsolo, *Tradición*, 1931, óleo sobre cartón, 91,5 x 122 cm, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

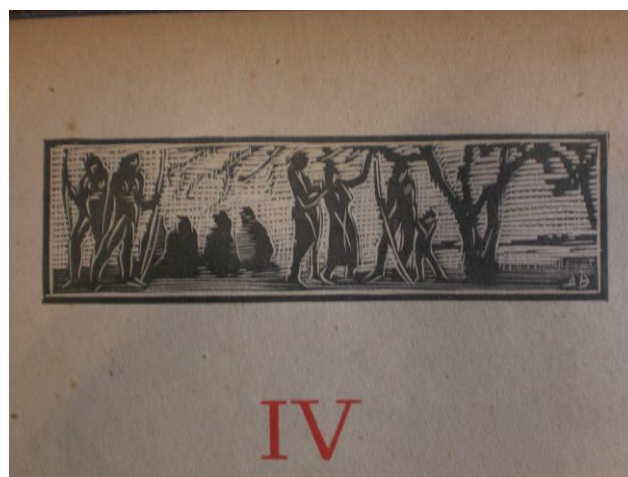


Fig. 2. Adolfo Bellocq, *Viñeta inicial del canto IV de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

No es gratuita la importancia que Cúnsolo le dio al *Martín Fierro* de Bellocq en ese cuadro que quiere condensar y sintetizar las tendencias artísticas de la década de 1920. Y ello porque la versión que hace Bellocq del *Martín Fierro* condensa también aquel doble movimiento que apela tanto a la tradición como a la experimentación y a la renovación. En efecto, lo que se pone en juego en su versión no es tan sólo la tradición, sino tal vez su reformulación. La elección de Bellocq debe leerse así como una disputa por esa tradición que parece construirse en parte alrededor del *Martín Fierro*: por un lado, disputa por ese objeto cultural frente a los artistas y escritores de vanguardia de su misma generación (nucleados en un primer momento alrededor de una revista que lleva, precisamente, el nombre de *Martín Fierro*, y luego de *Proa*); por otro lado, disputa por las lecturas del poema que habían hecho los intelectuales nacionalistas (como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas) y que seguían gravitando fuertemente en la década de 1920. No hay que olvidar que Bellocq irrumpe por esos años en el campo artístico desde un lugar particular: el de los artistas reconocidos primero como pertenecientes a la “Escuela de Barracas”, luego como el “Grupo de los Cinco” (Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli, José Arato y Abraham Vigo) y por último como los “Artistas del Pueblo”, asociados a su vez a los escritores del grupo de Boedo.⁵ Y la posición de los *artistas del pueblo* en ese campo artístico es pensada por ellos mismos como una tercera posición emergente entre la posición de la vanguardia y las irrupciones más bien residuales de cierto academicismo nacionalista, que trabajaba los temas criollos a través de un lenguaje residual, figurativo y vinculado en parte al naturalismo. Facio Hebequer enuncia esa posición con mucha claridad, al comentar de modo crítico una exposición de Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1928: “Si Quirós no satisface las necesidades espirituales de nuestra época, tampoco las satisface Del Prete. Pero si tuviéramos que optar por Quirós o Del Prete, nos quedaríamos, desde luego, con Riganelli”.⁶ En esa afirmación de Facio hay que leer en primer lugar una serie de cortes: allí se delinean, separando claramente las aguas, las posiciones fundamentales en el campo artístico de los años veinte. En seguida, sin embargo, hay que intentar percibir los cruces y las articulaciones complejas, porque por debajo de esos cortes se pueden percibir en seguida tensiones y solapamientos varios. Disputas, en fin, en un campo artístico

que en los veinte ya se ha vuelto muy dinámico por los debates que lo movilizan en todo nivel. Y ello porque si los *artistas del pueblo* se diferencian de la lectura de la tradición criollista que hace Quirós, no dejan por momentos de involucrarse también con sus temas, tópicos e iconografías: el *Martín Fierro* de Bellocq es tal vez la prueba más evidente, así como el mismo interés crítico que tiene Facio Hebequer en la exposición de Quirós. Y si en el otro frente se diferencian de una estética vanguardista que piensa el arte de modo inmanente y busca en primer lugar una revolución de los modos de percepción y las formas de expresión (estética vanguardista que Facio condensa en aquella afirmación en la figura de Del Prete), por otro lado también puede percibirse que los *artistas del pueblo* se alejan del academicismo residual de artistas como Quirós. Así, si bien Bellocq y sus compañeros pueden pensarse como artistas eminentemente figurativos y “temáticos”,⁷ no deja de haber en ellos una notoria búsqueda y experimentación formal que por momentos acerca el trabajo de Bellocq –como han señalado primero Francisco Corti y luego Marcelo Pacheco—⁸ a las experimentaciones expresivas del grupo *Die Brucke*. También esa experimentación formal podría percibirse, pienso, en el *Martín Fierro* de Bellocq, en tanto las estampas de gran formato y las viñetas pequeñas que lo conforman no siempre trabajan con los mismos códigos de representación. Así, sus imágenes pueden ser más o menos sintéticas: las viñetas que encabezan los primeros cantos de la *Vuelta*, narrando la experiencia de Fierro entre los indios (**Fig. 2**), son ejemplares de esa representación más sintética, así como algunos paisajes en que las figuras se empequeñecen y se resuelven en muy pocos trazos, tanto en estampas como en viñetas (**Fig. 3**). Pueden ser también más o menos abstractas en un sentido particular: en efecto, las viñetas iniciales que presentan los objetos del mundo gaucho proceden abstrayendo esos objetos de su contexto vital y funcionan como un marco casi alegórico de ese mundo (**Figs. 4 y 5**). Pueden ser incluso más o menos realistas: el modo en que se resuelve, por ejemplo, la figura del Viejo Vizcacha –una gran cabeza en primer plano, superpuesta con cabezas de perros, y rematada con unos cabellos que terminan figurando unos cuernos algo demoníacos– nos muestra la forma en que Bellocq se puede correr casi inadvertidamente del registro realista (**Fig. 6**), lo mismo que cuando trabaja superponiendo

rostros y cabezas en un sentido más espacial y plástico que narrativo, como en la estampa central que ilustra la payada (**Fig. 7**).



Fig. 3. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto XIII de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

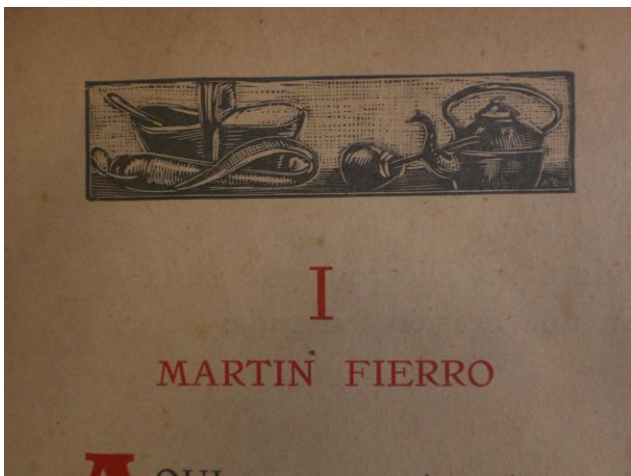


Fig. 4. Adolfo Bellocq, *Viñeta inicial del canto I de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

Las circunstancias de la producción, la exhibición y la publicación de las ilustraciones de Bellocq para el *Martín Fierro* son también

significativas para pensar esas tensiones, cruces y disputas en el campo artístico de los años veinte. El *Martín Fierro* de Bellocq tiene su origen en un encargo: en base a una propuesta de la Asociación Amigos del Arte en 1927,⁹ Bellocq realiza sus ilustraciones y termina exponiendo sus grabados en 1930 en la sala de la asociación; luego, ésta publica el libro en un volumen lujoso y de gran formato. La Asociación Amigos del Arte tenía su sala de exhibición en la calle Florida y, como señala Wechsler,¹⁰ casi desde su formación estaba asociada, en tanto nueva institución, con la vanguardia artística ligada a la revista *Martín Fierro*.¹¹ En ese sentido, la producción, exhibición y publicación del *Martín Fierro* de Bellocq son interesantes porque nos muestran cruces en un campo artístico que no es tan polarizado ni tan rígido como tradicionalmente se pensó; en efecto, permiten ver no sólo las estrategias de inserción, circulación y posicionamiento en ese campo artístico,¹² sino también una disputa por los temas, tópicos e imágenes de la tradición que desde muchas zonas del campo cultural se está reformulando por esos años.



Fig. 5. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto I de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.



Fig. 6. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto XIV de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martin Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

Bellocq ilustrador

No hay que naturalizar la elección de Bellocq y hay que pensarla como lo que es: una elección. En efecto, como señala Corti, la Asociación Amigos del Arte propuso a Bellocq la ejecución de una edición de lujo ilustrada de una de las siguientes tres obras: *Recuerdos de provincia*, *Santos Vega* o *Martín Fierro*.¹³ Bellocq se decidirá finalmente por el poema de Hernández y de esa manera elige también entrar en la serie de discusiones y debates históricos que su lectura produjo.



Fig. 7. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto XXIX de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.



Fig. 8. Adolfo Bellocq, *Pescadores y vagos*, 1925, xilografía, 30 x 62 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Ahora bien: Bellocq ya cuenta con una trayectoria como ilustrador cuando realiza hacia fines de la década de 1920 su versión ilustrada del *Martín Fierro*. La ilustración de libros y revistas será por lo demás una constante en su

obra posterior. Podría decirse aun que el trabajo gráfico y la ilustración están en el origen mismo de su formación como artista. Y ello porque las instancias básicas de formación de Bellocq son dos, como ha señalado Pacheco.¹⁴ Por un lado, un aprendizaje más académico en una repartición de la Asociación Estímulo de Bellas Artes en el barrio de Monserrat, de la mano de los maestros Alfredo Torcelli, Eugenio Daneri y sobre todo Pompeyo Boggio, compartiendo allí estudios e intereses con los compañeros que luego serán reconocidos como *artistas del pueblo*. Por otro lado, menos académico pero igualmente importante, el aprendizaje técnico realizado trabajando en los Talleres Gráficos Musicales de Breyer Hnos., en cuyo contexto Bellocq experimenta por primera vez con las piedras litográficas y va conociendo poco a poco algunas de las técnicas del grabado. Para los Talleres Breyer Hnos. Bellocq hace sus primeros trabajos como ilustrador: fundamentalmente diseñando las carátulas para partituras de piezas musicales populares.¹⁵ Si estas primeras ilustraciones de la década de 1910 muestran un artista en formación e incluso, según Pacheco,¹⁶ no podrían considerarse sus primeras obras sino en un sentido meramente cronológico, las ilustraciones de los años veinte ya tienen un carácter más maduro y se insertan ya en la obra de un artista que va consolidando un estilo particular, trabajando los mismos temas y experimentando con las mismas soluciones formales que se encuentran, ya de modo más sistemático, en su obra grabada y pictórica. Así, cuando Bellocq se dispone a realizar su versión ilustrada del *Martín Fierro* ya ha hecho las ilustraciones de *La casa por dentro* (1921) de Juan Palazzo, *Sueño de una noche de castillo* (1925) de Ángel de Estrada y *Airampo* (1925) de Juan Carlos Dávalos. Pero fundamentalmente Bellocq se destaca entonces como ilustrador por haber realizado las importantes series de ilustraciones para dos novelas de Manuel Gálvez: *Historia de arrabal* y *Nacha Regules*, ambas en 1922.

La relación de Bellocq con la literatura de Gálvez podría pensarse de manera similar a la relación general entre la obra de los *artistas del pueblo* y la pintura de Pío Collivadino: no sólo éste fue el maestro de algunos –por ejemplo de Facio Hebequer– en lo que atañe al grabado sino que su pintura incorpora desde muy temprano temas e imágenes que implican una zona común de intereses: fundamentalmente, el espacio del arrabal. Los *artistas del pueblo* también

trabajarán imaginariamente ese espacio, pero destacando ante todo su relación con los personajes y los tipos que les interesan especialmente: los vagabundos, linyeras, atorrantes, prostitutas, obreros, inmigrantes. “La temática del arrabal, centrada no en el paisaje sino en los personajes, en los tipos que se consideran representativos de ese arrabal, es la temática dominante”,¹⁷ señala Miguel Ángel Muñoz, intentando caracterizar así el conjunto de la obra de los *artistas del pueblo*. Evaristo Carriego y Manuel Gálvez en literatura y Pío Collivadino en pintura habían fundado esa zona como espacio artístico. Los *artistas del pueblo*, como los escritores de Boedo, trabajan reversionando esos paisajes, sus personajes y sus tonos. Como la obra pictórica de Pío Collivadino para los *artistas del pueblo*, la obra novelística de Gálvez parece haber sido fundante para Bellocq de cierta imaginería y funciona en ese sentido como un ensayo y borrador de sus propios temas y tópicos. Así, *Nacha Regules* le permite trabajar sobre una zona que a Bellocq le interesa especialmente, por condiciones biográficas y elecciones artísticas y políticas: la zona de Barracas y la Boca, con su puerto, con sus conventillos y sus prostíbulos, con sus tipos, obreros y prostitutas, y con el tango permeándolo todo: ese espacio urbano imaginario constituye el centro de las ilustraciones de Bellocq para *Nacha Regules*. No hay que olvidar que a los *artistas del pueblo* se los llamó primero artistas de Barracas. Como aclara Muñoz,¹⁸ el nombre implicaba un mote y un titeo: Barracas, es decir, barrio obrero, artistas obreros. Esa zona es el espacio de formación de estos artistas y también muchas veces el espacio imaginario de sus obras. Las ilustraciones de *Historia de arrabal* son asimismo ejemplares para entender esto: ellas podrían pensarse como una serie de estudios sobre el espacio del Riachuelo y su puente, que se encuentra obsesivamente en la mayor parte de las imágenes, dándoles una unidad casi formal, representado una y otra vez desde diversas perspectivas y en diferentes ángulos, en primer plano o al fondo, y en diferentes relaciones con las figuras de los personajes de la novela. Las ilustraciones de Bellocq para las novelas de Gálvez son así un espacio de ensayo, experimentación y estudio de los propios tópicos. Y la experimentación no se reduce a lo temático. Bellocq experimenta con diferentes técnicas (ilustraciones a pluma para *Nacha Regules*; xilografías para *Historia de arrabal*) y en ocasiones el uso de esa técnica está en función de

diferentes formas de representación que escoge y que juzga más apropiadas para cada novela. Así, por ejemplo, en *Nacha Regules* Bellocq resuelve las figuras femeninas muchas veces trabajando con el estilo art nouveau, como ha percibido Pacheco,¹⁹ estilizando y alargando las figuras y sobre todo sus cuellos: ese registro iba muy bien –junto al trazo suelto que implica la ilustración a pluma– para una novela que en efecto trabajaba en ocasiones ese mundo de la prostitución en un registro naturalista y a la vez algo decadentista. En *Historia de arrabal*, en cambio, Bellocq resuelve el paisaje y las figuras de manera muy sintética. La experimentación afecta asimismo diferentes formas de articular el texto y la imagen: así, en *Nacha Regules* y en *Historia de arrabal* no siempre las imágenes se presentan en un formato cuadrado o rectangular, sino a veces también en L, enmarcando más el texto; a veces, Bellocq experimenta también con los límites de la imagen y sus trazos parecen salirse del marco y acercarse más al texto. Por tanto, así como trabaja imaginariamente sobre el espacio limítrofe del arrabal, también trabaja experimental y formalmente sobre los límites entre el texto y la imagen. Por todo ello *Historia de arrabal* y *Nacha Regules* nos muestran a Bellocq como un artista ilustrador que, ya a principios de los años veinte, tiene una cierta trayectoria y madurez, que puede experimentar con diferentes técnicas y códigos de representación y que intenta encontrar en los textos que ilustra un puente interesante con su propia obra.

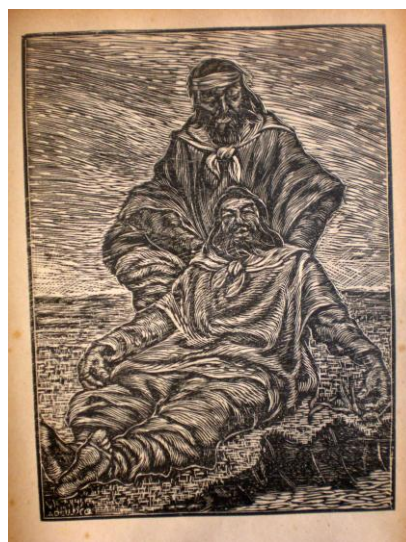


Fig. 9. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto VI de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.



Fig. 10. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto I de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

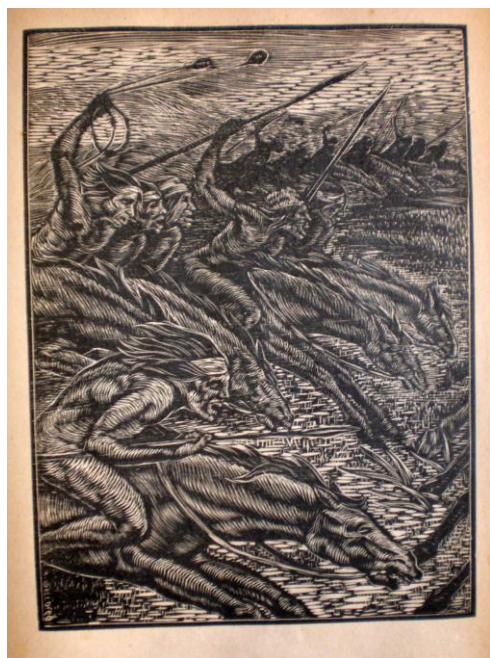


Fig. 11. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto IV de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

La actividad de Bellocq como ilustrador tiene además un aspecto institucional. Desde 1923, empieza a trabajar como profesor de grabado, dibujo y composición en la Escuela profesional N° 5 “Fernando Fader” y en 1928, mientras realiza las ilustraciones para el *Martín Fierro*, asume la cátedra de grabado y arte del libro en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la

Cárcova”.²⁰ Como ilustrador y como profesor, Bellocq recomendaba y estimulaba –en un proyecto estético y político que buscaba formar y consolidar un arte social y nacional– ilustrar sobre todo obras nacionales.²¹ Hasta encarar el proyecto del *Martín Fierro* Bellocq había realizado las ilustraciones para obras importantes y exitosas de Manuel Gálvez. Sin embargo, hasta allí siempre había trabajado la literatura argentina más o menos contemporánea. Con el *Martín Fierro* encara decididamente otro proyecto: reversionar un poema central para la tradición nacional, tal como se nos reafirmaría desde la obra de Cúnsolo.



Fig. 12. Adolfo Bellocq, *Viñeta inicial del canto V de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

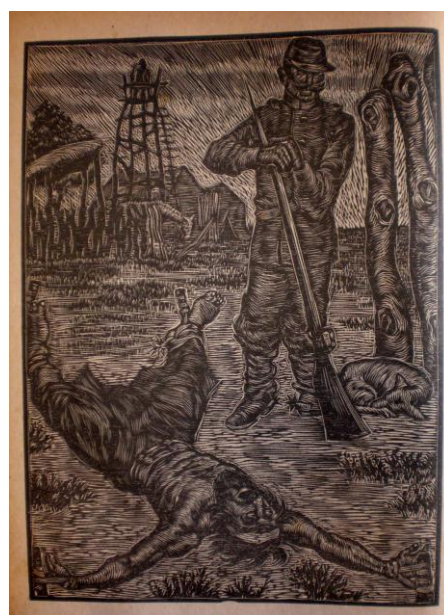


Fig. 13. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto V de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

Las ilustraciones de Bellocq deben pensarse, por último, en el contexto más amplio de la importancia que tenían el grabado y la ilustración para los *artistas del pueblo*, en tanto artes por un lado más ligadas al trabajo artesanal –que reivindicaban desde una concepción anarquista del trabajo artístico, según Muñoz–²² y también en tanto artes que por su misma técnica permitían desde la perspectiva de Silvia Dolinko una “circulación seriada o plural”,²³ más adecuada para la producción y difusión de los discursos artísticos de cuestionamiento y oposición que estaban en la base de las prácticas militantes de los *artistas del pueblo*. Podrían mencionarse aquí las ilustraciones de Facio Hebequer para *Malditos* (1924) y de Vigo para *Tinieblas* (1923), ambas de Elías Castelnuovo, así como la de Arato para *Los pobres* (1925) de Leónidas Barletta, pero también las ilustraciones para las portadas de los números de revistas como *Los pensadores* o *Claridad*.²⁴



Fig. 14. Adolfo Bellocq, *Viñeta inicial del canto VIII de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

Transposición: ilustrar el *Martín Fierro*

La ilustración es tal vez, según Oscar Steimberg, una de las formas más clásicas de la transposición.²⁵ Si bien Gérard Genette le daba al concepto un sentido más restringido,²⁶ Steimberg lo amplía de manera productiva: no se trataría solo de la transformación de un texto en otro, sino que permitiría pensar la transformación, reconfiguración y actualización de un objeto artístico en su pasaje a otros medios y a otros lenguajes: de la literatura, entonces, a la ilustración, la historieta o el cine, y viceversa.²⁷

¿Qué sería, sin embargo, lo específico de la ilustración en relación con los otros tipos de transposiciones visuales o audiovisuales de un texto? Tal vez la diferencia más importante es

que la ilustración no fagocita el texto que transpone sino que se coloca al lado de él, acompañándolo. Ello la recorta claramente de las transposiciones que implican el cine o la historieta, que terminan produciendo otro objeto a partir del texto transpuesto. La ilustración, en cambio, es una forma paratextual: un paratexto con *status* visual o “icónico”, como proponía Genette.²⁸ Y como todo paratexto tiene sus características básicas: ni adentro ni completamente afuera, más bien se encuentra en el borde mismo del texto, en su límite o en su umbral, y desde allí presiona de modo pragmático sobre su lectura. La relación entre texto e imagen que ya está inscrita en la misma idea de ilustración y que de alguna manera señala una dependencia o una subordinación debe ser problematizada y replanteada si pensamos – como aquí– la ilustración como paratexto. ¿Las imágenes, supuestamente subordinadas, dependientes, ilustran el texto? ¿O, como todo elemento paratextual, más bien presionan desde afuera y de modo pragmático sobre el mismo texto, guiando la lectura? Pensada a la vez como transposición y como paratexto, la ilustración no tendría un papel tan subordinado al texto, siempre implicaría el *plus* propio de toda transposición y podría incluso funcionar dirigiendo la lectura en algún sentido específico.



Fig. 15. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto VIII de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

Y sin embargo, la ilustración también parecería ser y es un elemento ornamental: un adorno. La portada de la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) lo deja claro: en esa portada se puede leer el orgullo de Hernández al incluir las imágenes de Carlos Clérice para la segunda parte de su poema. “Primera edición, adornada con diez láminas”, se lee allí. Adorno, entonces. *Parerga*, en los términos de Jacques Derrida:²⁹ elemento parergonal, como los marcos de los cuadros, las columnas de los edificios o los vestidos de las estatuas (los casos a partir de los que reflexiona Derrida), también la ilustración se instala en el límite entre lo que es la obra y lo que no lo es, entre el adentro y el afuera, como un marco (otra vez, un umbral) que asegura y a la vez determina en parte la relación con la obra. Las imágenes que Carlos Clérice realiza para *La vuelta de Martín Fierro*, o las que Bellocq realiza para las dos partes del poema de Hernández, podrían funcionar en este sentido como un marco (diverso en cada caso) para el texto. Sabemos, por lo demás, la importancia que tiene la noción de marco –desde las propuestas de Josefina Ludmer–³⁰ para pensar el género gauchesco. Así, Ludmer propuso leer los marcos del texto gauchesco (títulos, subtítulos, prefacios o notas al pie) como lugares fundamentales del pacto que implica el género: en esos marcos paratextuales se suele enunciar, en el borde del texto, en lengua no gauchesca, que se tratará de escribir como si hablara o cantara un gaucho. Además, Ludmer también mostró –analizando sutilmente cómo se constituye el género y se van distribuyendo las voces gauchas en los primeros poemas de Bartolomé Hidalgo– cómo la noción de marco sirve para pensar también inmanentemente los textos del género: así, los versos iniciales de las composiciones gauchescas, ya trabajando en la escritura con la voz del gaucho, suelen servir como marco introductorio para el tema central que aborda el texto (armando, en esa misma voz gaucha, una escena rural cotidiana a partir de ciertos elementos convencionales: los saludos, la conversación inicial sobre caballos, la ronda de mate o de ginebra); asimismo, los versos finales –muchas veces enunciados por un narrador en tercera persona, aun en lengua gauchesca– también suelen constituirse como un marco que termina cerrando la escena gauchesca y el mismo poema.³¹ Las ilustraciones, en tanto otro paratexto que se presenta usualmente en las publicaciones gauchescas, podrían también cumplir alguna de estas funciones en tanto

marco: la hipótesis resulta tentadora y no tan fácilmente descartable. Y ello porque, por un lado, las imágenes que nos muestran a Fierro cantando en la pulpería o al aire libre, pese al diferente tratamiento que para esa escena se hace visible en Bellocq o en el ilustrador de la *Ida* (que incorpora ilustraciones desde la octava edición de 1874), podrían tener en principio una función como la que pensaba Ludmer: señalan el pacto de lectura básico del género, indicando que lo que sigue debe leerse como si cantara un gaucho (**Fig. 5**). Por otro lado, en el caso particular de Bellocq, las viñetas pequeñas con las que inicia cada canto del poema funcionan como un marco aun en otro nivel: esas viñetas muchas veces abstraen ciertos elementos connotativos del mundo gaucho (mate, yerba, pava, espuelas o estribos) y contribuyen así a armar imaginariamente una escena rural y gauchesca, antes aun de que empiece a leerse el primer verso del canto (**Fig. 4**). Por todo ello la ilustración podría funcionar, en algunos casos, como marco del texto, guiando el sentido de la lectura: no ilustrando de manera subordinada el texto, sino cumpliendo una función estratégica en relación a los pactos y las convenciones fundamentales del género.



Fig. 16. Adolfo Bellocq, *Viñeta final del canto VIII de la Ida*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

La ilustración es asimismo, como otros tipos de paratextos, una transposición de un texto y como tal implica en principio un acto de lectura, como venimos proponiendo. Por ello, las ilustraciones de Clérice o las de Bellocq pueden pensarse como lecturas concretas y específicas del texto de Hernández, realizadas en otro lenguaje y en otro medio. El desafío, por otro lado, que implica ilustrar un poema como el de Hernández podría cifrarse en esta pregunta: ¿cómo ilustrar una voz? Si el género gauchesco se juega en la posibilidad de hacer resonar una voz gaucha en la escritura y si el poema de Hernández se juega entero –como ha propuesto Adolfo Prieto–³² a cifrar un mundo a partir de la visión de un personaje y de su voz, ¿cómo ilustrar esa voz? Como señala Steimberg, en el pasaje de un medio a otro –por el sólo hecho de su diversa constitución formal– se pueden percibir pérdidas pero también ganancias.³³ Y si la imagen no puede trasuntar plenamente la voz (como tampoco puede hacerlo, sin mediaciones, la escritura), derivará en otras búsquedas. Por ello, ante la imposibilidad de reponer de modo pleno la voz gaucha y la visión interna del mundo que se trasunta en esa voz, los ilustradores como Clérice y Bellocq tenderán a darnos una visión externa del personaje, a situarlo en el espacio y por lo general, en el mismo movimiento, a construir a veces un paisaje. Así, si la voz gaucha no se puede reponer en la ilustración, lo que queda de ella son los cuerpos gauchos en un determinado espacio: por ejemplo, el cuerpo del gaucha cantor en la pulpería o el cuerpo del gaucha en la llanura pampeana. Como en toda lectura o versión de un texto, en una transposición no sólo hay que considerar las capas del texto que se transpone y cómo reaparecen en la transposición, sino también lo que ésta en tanto versión agrega. Es decir: el *plus* creativo y diferencial que implica toda lectura. ¿Qué agregan Clérice o Bellocq, en este sentido, que no estaba en el texto de Hernández? En principio, aquello que suman al texto, un poco condicionados por el mismo género de la ilustración y otro tanto por la imposibilidad de ilustrar una voz, es esa visión externa de los personajes (Fierro, Cruz, los hijos de Fierro, Picardía), así como del espacio en el que los cuerpos de esos personajes se sitúan. Hay que recordar aquí aquello que un lector como Borges señalaba al comentar el poema de Hernández: en el *Martín Fierro*, que se enuncia desde la perspectiva del gaucha Martín Fierro y luego desde la perspectiva de otros gauchos, no hay una

construcción paisajística y distanciada del espacio.³⁴ Para el gaucha que se construye en Hernández, ese espacio de la llanura pampeana no es algo distante y exótico sino el lugar de sus faenas y trabajos; por tanto, el gaucha de Hernández –propone leer Borges, que a su vez diferencia la construcción de Hernández de la de Hilario Ascasubi– no constituye una percepción paisajística del espacio en el poema. Por ello, proponemos, si el paisaje no surge en la voz escrita del texto de Hernández sino de una manera sugerida e intuita, sí surge en cambio de forma muy explícita y frontal en las ilustraciones de Clérice y Bellocq y ello debe pensarse –lo mismo que la exterioridad del cuerpo gaucha que se dispone en ese espacio– como un *plus* de la transposición del poema a la ilustración. Así, ese espacio paisajístico que agrega la ilustración (**Fig. 3**) puede pensarse tal vez como el marco de esa voz y de ese cuerpo gaucha que se constituyen discursivamente en el poema.

Para Steimberg, hay dos caminos básicos en la transposición de un texto: una primera posibilidad es la reproducción de las lecturas sociales sedimentadas en un determinado momento histórico, enfatizando y trabajando sobre todo los núcleos temáticos más evidentes; otra posibilidad, la reactivación de capas del texto que estaban obliteradas o bloqueadas por esas lecturas sociales dominantes y que reaparecen de modo crítico y revelador en la nueva versión que implica la transposición, poniéndose ahora en primer plano aspectos relacionados con los procedimientos retóricos y formales del texto.³⁵ En este sentido, cada nueva ilustración del *Martín Fierro* implicará siempre subrayar algunas de sus capas, temáticas o formales. Y si esa nueva ilustración supone una disputa crítica respecto de la tradición que por esos años se construye alrededor del *Martín Fierro*, la vuelta a la tradición en el caso de Bellocq no implica recuperar un todo orgánico como bloque sino una selección entre los elementos de la tradición que pueden ser reactualizados efectiva y críticamente en el presente. Por ello, para Raymond Williams, toda tradición es *selectiva* en tanto selecciona algunos de los elementos de la cultura del pasado reactivándolos de modo funcional desde el presente.³⁶ Y toda construcción de una tradición en el orden hegemónico implica, como contrapartida, la resistencia y la construcción de tradiciones alternativas. Esto se vuelve patente en Bellocq, que hace una ilustración y por tanto

una lectura del poema de Hernández a fines de los años 20, percibida como una versión potente y efectiva, según puede leerse en el juicio que el crítico Cayetano Donnis hace a las ilustraciones de Bellocq en la revista *Nosotros* (1 de octubre de 1929): “Así como no se explica una *Divina Comedia* sin Doré, no podrá explicarse un *Martín Fierro* sin Bellocq”.³⁷ Comentario algo retórico y tal vez demasiado celebratorio, es interesante porque no deja de señalar la potencia de la versión de Bellocq en tanto lectura, así como cifra en parte la legibilidad futura del texto en las imágenes que lo ilustran. Recuerda, además, aquello que señalaba Borges acerca de otra lectura poderosa del texto de Hernández, la que realiza Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948):

Trátase menos de una interpretación de los textos que de una recreación; en sus páginas, un gran poeta que tiene la experiencia de Melville, de Kafka y de los rusos, vuelve a soñar, enriqueciéndolo de sombra y de vértigo, el sueño primario de Hernández. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* inaugura un nuevo estilo de crítica del poema gauchesco. Las futuras generaciones hablarán del Cruz, o del Picardía, de Martínez Estrada, como ahora hablamos del Farinata de De Sanctis o del Hamlet de Coleridge.³⁸

Cruz ya no es el mismo tras la lectura de Martínez Estrada, así como Hamlet es otro tras su recreación crítica por Coleridge. Así, después de lecturas poderosas como la de Martínez Estrada, o como la de Bellocq (según la apreciación de Donnis en *Nosotros*), el poema de Hernández parece volver transfigurado.³⁹

El *Martín Fierro* de Bellocq

¿Qué lee y visualiza un *artista del pueblo* como Bellocq en el *Martín Fierro*? En principio, percibe y construye no tanto figuras individuales e individualizables sino tipos. Del mismo modo procedía en general en su obra grabada y pictórica, trabajando sobre el espacio del arrabal y sus tipos: sobre todo, los vagabundos, los hurones, los ex-hombres (**Fig. 8**). Ya lo ha señalado Corti,⁴⁰ y ello es evidente en las imágenes del *Martín Fierro* de Bellocq: las figuras de los gauchos son trabajadas en su indiferenciación tanto en las vestimentas, que se repiten con muy pocas variantes, como en las

fisonomías, que no están individualizadas casi nunca. Así, en la primera estampa del primer canto de la *Ida*, ya se puede ver ese programa de construcción de un tipo: Martín Fierro canta y toca la guitarra para un grupo de gauchos que no se diferencian unos de otros ni por su vestimenta ni por su fisonomía. Esta indiferenciación en la construcción de las figuras gauchas de Bellocq podría volverse más evidente al compararla con las ilustraciones que en los '60 realiza Juan Carlos Castagnino (1908-1972), que sí procede individualizando y haciendo reconocible a Martín Fierro por sus rasgos fisionómicos. No sucede lo mismo en Bellocq, decimos. Y por ello, en sus ilustraciones Fierro y Cruz casi parecen uno el doble del otro, no pudiendo reconocerse muchas veces cuál es cuál: tal vez el caso más interesante de esa construcción sea la estampa del canto VI de la *Vuelta*, en la que Fierro, arrodillado y sosteniendo el cuerpo muerto de Cruz, parece hacerlo exhibiéndose a sí mismo, muerto (**Fig. 9**). La construcción de un tipo gaucho se refuerza también en la tendencia de Bellocq, en las estampas centrales, al retrato grupal y no tanto al retrato individual de sus figuras: en ese sentido, como han señalado tanto Corti como Pacheco,⁴¹ Bellocq procede muchas veces –como también lo hace en su obra pictórica y grabada– disponiendo e incluso superponiendo grandes cabezas en primer plano, que de todos modos no se terminan de diferenciar individualmente sino que constituyen variaciones de un tipo (**Fig. 10**). Se trata siempre de un tipo social, el del gaucho, cuyo nombre individual –cuando lo tiene, como Fierro y Cruz– se recorta sobre aquellos que no tienen nombre y que Bellocq representa del mismo modo que a Fierro y a Cruz, como el contexto del que estos salen. En todo esto Bellocq leía bien alguna capa profunda del poema de Hernández. Para empezar, la carta a Zoilo Miguens, que funcionaba como prólogo de la *Ida*, en la que Hernández declaraba estar representando un tipo social, en su propia voz, con sus propios modos de expresión, sus virtudes, sus vicios y sus contradicciones. Y, en seguida, las primeras estrofas del poema, en las que la voz de Fierro fluctúa entre la expresión de una singularidad (Fierro como individuo) y la de una generalidad (Fierro como representación de una clase): si el tipo se construye articulando una generalidad social en una singularidad humana, ese movimiento fluctuante puede verse textualmente en las primeras estrofas del poema y visualmente en las ilustraciones que produce Bellocq. Por

último, su versión del *Martín Fierro* capta otra zona profunda del texto de Hernández: en el poema, a través de diferentes personajes y en sus diferentes voces (las de Fierro, Cruz y Picardía, por ejemplo), se narra casi siempre una misma historia y un mismo destino gaucho, en diferentes tonos y modos, más o menos dramáticos o cómicos, más o menos serios o picarescos; incluso Cruz podría ser pensado, como propuso leer Martínez Estrada hacia 1948, como un doble paródico de Fierro.⁴² Y Bellocq capta y trabaja algo de esa zona del texto (si bien no lo paródico o humorístico del doble) al construir esas figuras sin diferenciar sus rasgos fisionómicos y sus vestimentas. Unos, como decíamos, parecen dobles del otro.



Fig. 17. Adolfo Bellocq, *Hurones*, s/d, xilografía, 49 x 38cm, Colección particular.

Cuando no hay retratos frontales o de perfil de las figuras gauchas, muchas veces Bellocq las resuelve con pocos rasgos, de manera sintética, en su relación desproporcionada con el espacio inmenso de la llanura pampeana. Varias estampas e incluso varias viñetas trabajan en esa dirección. Tal vez la estampa central que ilustra el canto XIII de la *Ida* sea la más evidente y la más lograda (**Fig. 3**): allí se pueden ver las “siluetas empequeñecidas” de Fierro y Cruz alejándose por la llanura pampeana, en su viaje

al otro lado de la frontera; allí el tratamiento sintético de las pequeñas figuras gauchas y del espacio que atraviesan refuerza –como ha señalado Silvia Dolinko– “la idea de la inmensidad del paisaje pampeano y del horizonte lejano como destino incierto del gaucho”,⁴³ pero también la construcción del tipo: en efecto, esas figuras gauchas pequeñas e indiferenciadas podrían ser las figuras de cualquier gaucho.

Construir tipos, entonces, es parte del programa de Bellocq. Y no sólo respecto de la figura del gaucho. De manera tal vez incluso más evidente, las figuras de los indios se resuelven como un tipo más. Las estampas trabajan esos cuerpos fundamentalmente desnudos acentuando su musculatura y repitiendo ciertos rasgos faciales, sobre todo en el tratamiento de las bocas (**Fig. 11**). Asimismo, las viñetas a veces trabajan esas figuras indias de manera más sintética, en negro, sin individualizar las figuras por rasgos, y en un formato más o menos ancho que recuerda al del friso.



Fig. 18. Adolfo Bellocq, *Linyera*, 1922, cincografía, 26,5 x 24,5cm, Colección particular.

Si las estampas centrales hacen foco en el gaucho como tipo social, es interesante considerar cómo funcionan las pequeñas viñetas iniciales y finales, que enmarcan visualmente el texto de cada canto y asimismo la construcción visual sostenida de ese tipo, abstrayendo por momentos algunos de los elementos que parecen conformar su mundo, o representando de modo fragmentario y desde diversos ángulos las escenas de las que forma parte. Una guitarra, un mate, una pava, unas boleadoras, un estribo, unas espuelas, un cerco de palo o una tranquera, aislados o en diferentes

combinaciones en una misma composición: en esas viñetas iniciales Bellocq suele trabajar abstrayendo los elementos que connotan imaginariamente el mundo gaucho y rural, en un trabajo algo alegórico que Bellocq practica también en alguna que otra serie de su obra grabada y pictórica. Suerte de naturalezas muertas gauchescas, esas viñetas iniciales abstraen y aíslan muchas veces los elementos de la escena vital que en la estampa central del canto se va a representar de modo concreto e integrado en un mundo de relaciones, disponiéndolos desde el inicio como marco (**Figs. 4 y 5**). Otras veces esas viñetas trabajan con los elementos de un mundo con el que el gaucho va a chocar conflictivamente: es el caso de las viñetas que señalan su paso por el ejército en la frontera, que disponen abstractamente algunas prendas y armas militares, prendas y armas que luego no vestirán en ningún caso –en las estampas centrales– a los gauchos en la frontera (**Figs. 12 y 13**). En otras ocasiones, también, las viñetas funcionan como marco que anticipa un espacio y lo que puede suceder en ese espacio: es el caso de las viñetas que anteceden los cantos en que, en diversas pulperías, Fierro entra en duelo y mata al negro y al guapo; allí se pueden ver, en las respectivas viñetas, una serie de elementos que indican a la vez un espacio y una causalidad: vasos, botellas, cartas y cuchillos sobre un mostrador o una mesa; todo parece dado, desde el marco, para que el gaucho se *desgracie* en la pulpería (**Figs. 14 y 15**). Las viñetas finales, en cambio, no suelen tener esta función de marco abstracto y algo alegórico de los objetos del mundo gaucho que luego se va a desplegar, sino otra: suelen funcionar casi cinematográficamente, trabajando la escena de la estampa central de manera fragmentada y desde otro punto de vista, por lo general con primerísimos planos de un detalle: una mano, por ejemplo, o un pie. Bellocq ya había trabajado de modo parecido para sus ilustraciones para las novelas de Gálvez: en el primer capítulo de *Nacha Regules*, por ejemplo, la escena en el cabaret se ilustraba con imágenes que daban cuenta, desde diversos ángulos, más generales o más en detalle, de las mesas, las parejas bailando y la orquesta de músicos. En las viñetas que cierran los cantos del *Martín Fierro* de Bellocq ese trabajo es también muy habitual. Tomemos sólo un ejemplo: el canto que narra el duelo entre Martín Fierro y el guapo es ilustrado en su estampa central por una imagen que muestra el cuerpo ya caído y muerto del guapo, mientras

que Fierro sigue erguido y cuchillo en mano, ante la mirada sorprendida del pulpero y un parroquiano; la viñeta final cierra el canto con un primerísimo plano, desde otro punto de vista además, de la mano del guapo caído que yace junto a su propio cuchillo (**Figs. 15 y 16**).



Fig. 19. Adolfo Bellocq, *Estampa central del canto XV de la Vuelta*, xilografía, en José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1930.

¿Por qué el interés de Bellocq por el tipo del gaucho y por su mundo vital y social? ¿Por qué la elección de ilustrar el *Martín Fierro*? Es innegable que al hacer su versión Bellocq entra hacia 1930 en una disputa por uno de los objetos más retomados y debatidos de la cultura nacional. Se trata de hacer otra lectura de ese tipo y de su mundo. Se trata de encontrar en ese tipo del gaucho algunos rasgos que Bellocq trabaja en los tipos que vincula al espacio contemporáneo del arrabal: los vagabundos, los hurones, los atorrantes, los exhombres. En Bellocq –como en otros *artistas del pueblo*– parece haber más interés por estos tipos marginales que por el tipo del obrero y del trabajador. ¿Por qué el interés de *los artistas del pueblo* por esos tipos? Muñoz da una respuesta a este interrogante, al filiar la predilección por esos vagabundos y marginados en la novelística de Máximo Gorki:

El vagabundo que renuncia a la vida en sociedad es un anarquista puro. Precisamente, los vagabundos, los 'atorrantes', son la temática privilegiada en las primeras obras de los Artistas del Pueblo, como la cincografía *Linyera* de Bellocq, la talla *El errabundo* de Riganelli o los innumerables retratos, pintados y grabados, de cirujas y atorrantes realizados por Facio Hebequer.⁴⁴

De Gorki y la literatura rusa, por lo demás, los *artistas del pueblo* no sólo tomarán prestados los tipos sino también cierto pesimismo oscuro, angustiante, grotesco y deformante hasta lo monstruoso, para representar a las clases subalternas y marginadas de la sociedad. En las obras de los *artistas del pueblo*, por lo general, “no se nos presenta al obrero heroico soñado por los marxistas, sino al humillado marginal, a los ‘ex-hombres’ sobre los que se volcaba la compasión anarquista”,⁴⁵ señala Muñoz. Por ello, si el interés de estos artistas está en los tipos marginados de la sociedad (**Figs. 17 y 18**), la atención de Bellocq hacia la figura del gaucho podría implicar también la preocupación por otro tipo social e histórico enfrentado a la sociedad de la que surge, usado y a la vez rechazado por ella. Y si este tipo no se ubica en el arrabal o en el suburbio urbano, que es el espacio imaginario que prefieren trabajar estos artistas, sí se ubica (y Bellocq lo trabaja en esa zona conflictiva) en un espacio igualmente limítrofe: el de la frontera, que enfrenta en el poema a gauchos, soldados, inmigrantes e indios. En alguna de esas razones tiene su base el interés de Bellocq por el gaucho y su elección de ilustrar el *Martín Fierro*. Es evidente, además, que su construcción imaginaria del gaucho lo convierte no tanto en un tipo que condensa una identidad cultural y nacional, sino ante todo en un tipo social marginal. En ese desplazamiento se cifra tal vez el modo en que Bellocq reinterpreta y reconstruye ese objeto fundamental para la construcción de una tradición nacional que fue el *Martín Fierro*. Así, el gaucho como tipo marginado podría pensarse en sus ilustraciones en un arco que tiene sus extremos en Fierro y en Vizcacha: en el retrato de este último (**Figs. 6 y 19**), resuelto en su enorme cabeza y rostro, rodeado y superpuesto por sus perros, tal vez pueda verse la mayor zona de contacto entre el tipo del gaucho como marginal y los vagabundos y ex hombres que Bellocq trabaja en el resto de su obra grabada y pictórica.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Albin, Juan; “Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq, ilustrador del *Martín Fierro*” En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 11 | Segundo semestre 2017, pp. 1-16.

Notas

¹ Diana B. Wechsler, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 271-272.

² *Ibidem*, p. 272.

³ En ese manifiesto no hay que leer sólo el programa modernista de una "NUEVA sensibilidad" y una "NUEVA comprensión", sino también ese doble movimiento que conjuga modernización y tradición: "Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl 'Innovation', una lección de síntesis en un 'marconigrama', una organización mental en una 'rotativa', sin que esto le impida poseer – como las mejores familias – un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reírse a través de su cuello y de su corbata". Véase Oliverio Gironde, "Manifiesto Martín Fierro", en Jorge Luis Borges y otros, *Boedo y Florida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 8.

⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998, p. 105.

⁵ Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Imago-Fundación Osde, 2008.

⁶ Citado en Muñoz, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Francisco H. Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977, p. 74.

⁸ Véase Corti, *op. cit.* y Marcelo E. Pacheco, *Adolfo Bellocq (1899-1972). Obra grabada*. Tesis de Licenciatura, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera Historia de las Artes, 1986.

⁹ Corti, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Diana B. Wechsler, "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA, 1998, pp. 120-121.

¹¹ Sobre la Asociación Amigos del Arte, ver también el catálogo de la exposición *Amigos del Arte 1924-1942*, curada por Patricia Artundo y Marcelo Pacheco y realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), entre noviembre de 2008 y febrero de 2009. Véase Patricia Artundo, Marcelo Pacheco et al., *Amigos del Arte 1924-1942* [Catálogo], Buenos Aires, Malba, 2008.

¹² Véase Diana B. Wechsler, "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", *op. cit.*; y Diana B. Wechsler, "Salones y contrasalones", en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

¹³ Corti, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Pacheco, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Pacheco menciona algunos de esos primerizos trabajos de Bellocq como ilustrador musical: las portadas para una *Danza española* (1911), para los vales *La ausencia no causa olvido* (1912) y *Mi corazón te pertenece* (1917) y para los tangos *El anatomista* (1916) y *A las once* (1917). Véase Pacheco, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷ Muñoz, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Pacheco, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ En 1939 Bellocq organizará también, en las Escuelas Municipales "Raggio" de Artes y Oficios, la sección de los talleres de encuadernación, imprenta, grabado e ilustraciones artísticas.

²¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 80.

²² Miguel Ángel Muñoz, "Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en *Causas y azares*, año IV, n. 5, Buenos Aires, otoño de 1997, pp. 11-12.

²³ Silvia Dolinko, "De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer", en *A contra corriente*, vol. 8, n. 2, invierno de 2011, p. 96.

²⁴ Muñoz, "Los Artistas del Pueblo...", *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1996, p. 109.

²⁶ Gerard Genette, "Transposición", en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁷ Steimberg, *op. cit.*, pp. 87-88.

²⁸ Gerard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, p. 12.

²⁹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 65, 86 y 88.

³⁰ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.

³¹ *Ibidem*, pp. 64-66.

³² Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en Adolfo Prieto et al., *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

³³ Steimberg, *op. cit.*, p. 90.

³⁴ Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", en *Discusión*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 17-18. Ver también Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, "El 'Martín Fierro'", Madrid, Alianza, 1998, pp. 53-54.

³⁵ Steimberg, *op. cit.*, pp. 90-91.

³⁶ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, pp. 137-138.

³⁷ Citado en Corti, *op. cit.*, p. 66.

³⁸ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1998, p. 97.

³⁹ En este último apartado hemos pensado el problema de la ilustración del *Martín Fierro* por Bellocq a partir de diferentes herramientas metodológicas, teóricas y analíticas: el concepto de transposición propuesto por Steimberg, la noción de paratexto desarrollada por Genette e incluso la categoría de *parerga* problematizada por Derrida. Cada una de ellas plantea modos específicos de concebir la relación entre textos e imágenes. No desconocemos, de todos modos, que en las últimas décadas

esa relación ha sido objeto de una indagación teórica y crítica cada vez más prolífica, particularmente en el campo de los estudios sobre la cultura visual. Desde la afirmación de Mitchell sobre el “giro pictorial” que estaría atravesando la cultura contemporánea se volvió fundamental el replantearse qué son las imágenes y cómo se relacionan con el discurso verbal. Así, ese “giro pictorial” implica ante todo una revisión crítica de la relación entre la palabra y la imagen (Veáse W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 5). La cultura visual, en tanto nuevo objeto que estos interrogantes vienen a plantear, no puede por ello entenderse como una disciplina autónoma y cerrada: se sitúa y se construye más bien en el punto de encuentro entre varias disciplinas que ayudan a estudiar y a pensar ese objeto complejo, como proponen Mirzoeff y Brea. Ello es así pues uno de los rasgos centrales de ese nuevo campo interdisciplinar es el intento de investigar, según Mirzoeff, los modos en que las imágenes desbordan los ámbitos institucionalizados y autonomizados y se instalan en la vida cotidiana, conformándola (Veáse Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 25; y José Luis Brea, “Estética, Historia del arte, Estudios Visuales”, en *Estudios visuales*, n.º 3, enero de 2006, pp. 13-14). Las preguntas, las búsquedas, las herramientas conceptuales y el abordaje interdisciplinar propuestos por los estudios visuales para abordar la complejidad de la cultura visual, si bien no aparecen explícitamente en nuestro trabajo sobre las imágenes que Bellocq realiza para el *Martín Fierro*, están en el origen de la investigación de la que forma parte. En esta línea de los estudios visuales más recientes, tal vez un buen ejemplo de un abordaje productivo de las imágenes impresas y específicamente de las ilustraciones –que son los problemas que nos propusimos indagar aquí en un caso concreto– son los trabajos de Ségolène Le Men. Desde una perspectiva que se hace eco tanto de las formas de trabajo de la historia del arte como de la historia de la lectura, Le Men piensa la ilustración como una primera lectura del texto, inscripta en otro lenguaje pero en el mismo soporte que el texto: por ello la lectura que implica la ilustración podría ser pensada como una primera lectura mediadora respecto de las lecturas potenciales de los lectores (Ségolène Le Men, “La question de l’illustration”, en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture, un bilan des recherches. Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993*, Paris, Paris, IMEC Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1995, p. 239; también, de la misma autora, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 2002). Las propuestas respecto de la cultura visual y los estudios visuales que aquí reseñamos muy brevemente han alimentado, en Argentina, algunas investigaciones que si bien provienen de diferentes campos disciplinares se suelen proponer precisamente en el cruce de varias disciplinas. Especialmente productivas para este campo han sido las dos compilaciones de artículos

sobre las imágenes impresas en la cultura porteña, editadas por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, así como más recientemente la compilación editada por Sandra Szir (Veáse Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (coord.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (coord.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013; Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016). También han sido importantes para pensar y analizar el *Martín Fierro* de Bellocq como un objeto productivo los trabajos de algunos investigadores que recientemente han estudiado objetos culturales y visuales cercanos al que nos hemos propuesto: nos referimos a los recientes trabajos de Sandra Szir (véase *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2007), Verónica Tell (véase “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 3, 2013), Claudia Román (véase *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017) y Hernán Pas (véase “La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica”, en *Caracol. Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, São Paulo, año 2011, pp. 10-41).

⁴⁰ Corti, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ Véase Corti, *op. cit.* y Pacheco, *op. cit.*

⁴² Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 89.

⁴³ Silvia Dolinko, “Adolfo Bellocq: Martín Fierro (Canto XIII)”, en *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección. 1910-2010. Parte I*, Buenos Aires, Arte Gráfico Argentino, 2011, p. 725.

⁴⁴ Miguel Ángel Muñoz, “Los Artistas del Pueblo...”, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴⁵ *Idem.*

Recibido: 7 de marzo de 2017

Aceptado: 23 de octubre de 2017