

---

Georgina G. Gluzman

## **La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas**

---

### **Advertencia**

El contenido de este sitio está cubierto por la legislación francesa sobre propiedad intelectual y es propiedad exclusiva del editor.

Las obras publicadas en este sitio pueden ser consultadas y reproducidas en soporte de papel o bajo condición de que sean estrictamente reservadas al uso personal, sea éste científico o pedagógico, excluyendo todo uso comercial. La reproducción deberá obligatoriamente mencionar el editor, el nombre de la revista, el autor y la referencia del documento.

Toda otra reproducción está prohibida salvo que exista un acuerdo previo con el editor, excluyendo todos los casos previstos por la legislación vigente en Francia.

**revues.org**

Revues.org es un portal de revistas de ciencias sociales y humanas desarrollado por Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Referencia electrónica

Georgina G. Gluzman, « La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 01 diciembre 2015, consultado el 22 febrero 2016. URL : <http://nuevomundo.revues.org/68441> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.68441

Editor : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección : <http://nuevomundo.revues.org/68441>

Document generado automaticamente el 22 febrero 2016.

© Todos los derechos reservados

Georgina G. Gluzman

## La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas

### Introducción

- 1 La crítica feminista en la historia del arte, surgida a partir de la década de 1970 al calor de los debates de la segunda ola del feminismo, ha modificado decisivamente el modo en que miramos las imágenes. Las representaciones del cuerpo femenino han estado en el centro de la reflexión de las primeras teóricas feministas. El desnudo femenino, en este marco, ha sido generalmente analizado como un “reflejo” de los deseos y las necesidades de los hombres,<sup>1</sup> al tiempo que invariablemente el cuerpo de las mujeres aparecía como objeto pasivo de la mirada masculina.
- 2 Ahora bien, la imaginería erótica, como las representaciones femeninas en general, ha sido portadora de múltiples significados y se ha constituido también como lugar de enunciación de roles femeninos posibles. En tal sentido, Norma Broude y Mary Garrard se han preguntado “si las distinciones de grado y tipo entre los desnudos femeninos pintados por hombres pueden ser válidamente hechas, y si estas distinciones son racionalizaciones reaccionarias o contribuciones progresistas a la historia feminista del arte”.<sup>2</sup>
- 3 Este ensayo tiene como objetivo analizar la *Chola desnuda* de Alfredo Guido [Figura 1] desde diversos ángulos, que permitan poner de relieve la complejidad de una imagen insuficientemente explorada por la literatura artística nacional.<sup>3</sup> A partir de tres ejes – la reelaboración de un *topos* visual de larga data, el uso de la figura polivalente de la *chola* y la búsqueda de una “nueva mujer” argentina – propongo volver a mirar este artefacto visual complejo, discutiendo las ya arraigadas nociones que identifican la representación del cuerpo desnudo de las mujeres con una mirada masculina capaz de ejercer un total control sobre la obra y sus significados posibles.

**Figura 1**



Alfredo Guido, *Chola desnuda*, 1924, óleo sobre tela, 162 x 205 cm, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.

- 4 Tras la eclosión de la Primera Guerra, señalan Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, América Latina ingresó en un período de introspección y de contemplación del propio pasado. El caso argentino presentó peculiaridades frente a otras naciones del área, dado que la masiva ola inmigratoria fue vista por ciertos sectores como una situación de pérdida de las características identitarias.<sup>4</sup> Se asistió a un sostenido debate por la identidad nacional, con la figura de Ricardo Rojas a la cabeza de un amplio grupo de intelectuales preocupados por el pasado indígena y el elemento hispánico como base de los argentinos del porvenir.
- 5 Las imágenes se imbricaron en este proceso a través de diferentes soportes y estilos, siendo vehículos privilegiados para la construcción y consolidación de las naciones latinoamericanas. La *Chola* se insertó en este entramado de palabras e imágenes a través de una figuración realista pero con evidentes acentos modernos. Las representaciones de mujeres en general fueron factores de gran importancia en este proceso y transmitieron sentidos diversos. Griselda Pollock ha advertido tempranamente acerca de la falacia de oponer “buenas” y “malas” imágenes femeninas, llamando a un análisis cuidadoso que considere “la noción de mujer como signifiante en un discurso ideológico donde pueden identificarse los sentidos que se atribuyen a la mujer en diferentes imágenes”.<sup>5</sup>
- 6 A principios del siglo XX en Argentina, como ha sido señalado por Marta Penhos, el problema del tema o contenido fue crucial para la “definición de lo nacional en el arte”,<sup>6</sup> una preocupación acuciante en un contexto de rápido cambio social. Rodríguez Viñuales destacó que los géneros tradicionales del paisaje y el costumbrismo fueron medios privilegiados de expresión del “espíritu de la ‘nacionalidad’” ansiosamente buscado.<sup>7</sup>
- 7 No sólo los artistas se involucraron en la constitución de una estética pretendidamente nacional sino que el tema convocó a diversos intelectuales. En efecto, el interés por lo “nativo” en el campo del arte argentino tiene dos fechas clave con la publicación de *Eurindia, ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924) y de *Silabario de la decoración americana* (1930), ambos de Ricardo Rojas. En 1930 Rojas postuló “la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana”,<sup>8</sup> uniendo decisivamente la regeneración identitaria y la artística. El arte tenía un rol central en la reformulación de la conciencia nacional.<sup>9</sup> La estética americana debía fundarse en la conciliación de “la emoción indígena con la técnica europea”.<sup>10</sup>
- 8 En *La restauración nacionalista* (1909) Ricardo Rojas ya había comenzado a indagar en la cuestión de la identidad nacional. En este contexto, la figura del indio debía ser revalorizada. En esta fecha temprana Rojas preconizó “la restauración del espíritu indígena que la civilización debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas”.<sup>11</sup> Lo indígena constituía en esta visión la mitad de la herencia nacional, mientras que el fundamental elemento hispanista completaba la ecuación. En torno a Rojas se dio cita un amplio grupo de artistas que compartieron este ideario, lo que sin embargo no se significa una obediencia total a sus postulados. Alfredo Guido (1892- 1967) fue uno de estos artistas.
- 9 Como “hijo del Rosario”,<sup>12</sup> la trayectoria de Guido ha recibido menos atención que la de aquellos artistas integrados a una narrativa que, aunque mayoritariamente porteña, se ha pretendido nacional.<sup>13</sup> Tras una primera etapa caracterizada por su formación naturalista en la década de 1920, según ha señalado Sabina Florio, el artista “abonó una estética americanista que sintonizaba con el ideario ‘euríndico’ de Ricardo Rojas”,<sup>14</sup> llegando a ilustrar la portada de *Eurindia*. Además de su trayectoria como pintor, Guido tuvo un largo y exitoso recorrido por las llamadas artes decorativas y se destacó en el Salón Nacional de Arte Decorativo, realizado desde 1918 en Buenos Aires.

## La mujer recostada

- 10 El Salón de Bellas Artes – celebrado anualmente desde 1911 en Buenos Aires – fue un escenario privilegiado de representaciones de “indios, mestizos, criollos, con diversos valores y funciones dentro de cada obra”,<sup>15</sup> representaciones que intentaban responder una pregunta en torno a la identidad. Allí, según Marta Penhos, se dio una marcada presencia de obras de “intención nativista”, término que remite a un conjunto amplio de valores vinculados a la tierra y a la tradición.<sup>16</sup> Fue en este contexto donde se presentó al público la *Chola desnuda* de

Alfredo Guido. La obra de vastas dimensiones obtuvo el Primer Premio, con una variopinta recepción crítica.

- 11 El crítico español José Francés, por ejemplo, sostuvo que la obra “reproduce ese tipo gracioso de la mestiza donde las dos razas mezclaron sus rasgos más característicos”.<sup>17</sup> Desde entonces, pocos historiadores del arte han cuestionado la pertenencia de la *Chola* a la tendencia “nativista” y se ha obviado el peculiar color de su piel. Gutiérrez Viñuales, por su interés sostenido en Guido y su marcada erudición, constituye un caso ejemplar. Gutiérrez Viñuales discute la *Chola* en el contexto del costumbrismo nacionalista de las primeras décadas del siglo. La obra, a su entender, se vincula a la “temática indigenista”. El interés nativista de Guido se habría iniciado con la *Chola*, al calor de su vínculo con Rojas, y habría continuado con sus notables aguafuertes posteriores.<sup>18</sup>
- 12 Heredera de las *grandes machines* decimonónicas, la *Chola desnuda* se presenta desde su formato y cuidada factura como una obra programática. Es un acercamiento ambicioso a un “gran tema”: el desnudo femenino constituía una empresa obligada en la trayectoria de un pintor y era indudablemente una prueba de su maestría, un elemento que lo enlazaba con la gran tradición de la pintura occidental desde el Renacimiento en adelante. El Salón Nacional, por otro lado, resultaba un espacio altamente receptivo al género. En 1918, por citar sólo un ejemplo, Gregorio López Naguil había recibido el máximo galardón con *Laca china*,<sup>19</sup> hazaña que repetiría con *El chal negro* al año siguiente.<sup>20</sup> Ambas obras, desnudos de dimensiones generosas, remitían a una legitimada tradición cultural y apelaban a un mismo conjunto de representaciones de “la mujer recostada”, una afianzada tradición visual con antecedentes tan salientes como Giorgione, Goya o Manet.<sup>21</sup>
- 13 La joven está desnuda, a excepción de un sombrero, y toma con ambas manos un manto, como si estuviera a punto de cubrirse con indolencia o de profundizar su impávida desnudez. Al fondo se observa una tela ricamente trabajada que clausura el espacio pictórico. A los pies de la chola se ubican frutas, un plato y una vasija, conformando una naturaleza muerta que remite de modo ciertamente equívoco a la cultura material y a la naturaleza andina.
- 14 Los textiles representados por Guido, profundo estudioso del arte del área andina, son reveladores por su heterogeneidad. En efecto, dos de las telas representadas parecen ser del tipo llamado *lliclla*, mientras que el telón de fondo y la tela estampada del primer plano no corresponden a los tipos tradicionales de tejidos andinos. No es posible pensar en un “error” por parte de Guido, quien era definido por Lozano Mouján como “una de las personas que más conocen del arte de origen indio”.<sup>22</sup> Sus obras de arte decorativo, ampliamente celebradas en los Salones Nacionales de Arte Decorativo, dan cuenta de un estudio detallado de objetos antiguos.
- 15 El espacio reducido induce a una sensación de intimidad y cercanía con la joven. Su mirada fija y la proximidad del textil del fondo permiten suponer la irrupción de un visitante inesperado a un reducto íntimo y secreto. Es por esta razón que la obra remite a los harenes tan frecuentemente transitados por la pintura orientalista decimonónica,<sup>23</sup> y ciertamente no a entornos andinos. La *Grande odalisque* de Ingres, por ejemplo, resulta un modelo cercano: la joven de piel blanquísima, una cautiva, descansa sobre lujosos textiles.<sup>24</sup>
- 16 Este sitio vedado es indudablemente un espacio de deleite sexual: las frutas en el suelo actúan como metáforas de la frescura del cuerpo de la joven, como invitaciones al tacto y al gusto de los estimulados espectadores. El erotismo de la chola es abierto. Su ubicación en un espacio interior sugiere la inmediatez de un encuentro sexual, lejos de miradas ajenas. Aquí, la naturaleza muerta comunica sentidos fuertemente sexuales.<sup>25</sup>
- 17 Yeazell ha señalado que la fascinación por el harén y por sus habitantes hunde sus raíces en una fantasía masculina de sexualidad libre que proveía un contraste con las formas socialmente aceptables de interacción sexual en Occidente.<sup>26</sup> La figura femenina orientalizada, y más ampliamente “exotizada”, integra una fantasía hecha por y para hombres. Pero la chola de Guido no es una mujer sin poder, mirada pasivamente sin su consentimiento, *descubierta* por un pintor y un espectador conquistadores. Por el contrario, es una figura de deseo y fascinación, que puede haberse ejercido también sobre la enorme cantidad de mujeres que asistía al Salón

Nacional cada año, considerando además que “la imagen del cuerpo juega un rol fundamental en la construcción del ego y de la subjetividad”.<sup>27</sup> Es una figura de piel “civilizadamente” blanca y de modos exquisitos, una cautiva segura de sí misma.

## La chola: topos americano

18 La figura de la *Chola desnuda* reposa sobre un mueble cubierto por varios textiles de diversos colores y texturas. La mujer, aunque desprovista de ropa, lleva su cabeza cubierta con un sombrero profusamente adornado y de apariencia tradicional. Una de las características distintivas de las cholos andinas era (y continúa siéndolo) precisamente su vestido, una marca identitaria de enorme peso.<sup>28</sup> La vestimenta tradicional de la chola consiste en varias polleras superpuestas, blusa blanca y sombrero chato o de copa algo más elevada.<sup>29</sup> En Bolivia, aún en la actualidad, las cholos son denominadas “mujeres de pollera”, una evidencia clara del modo en que las identidades se vinculan con formas de presentación social.

19 En este sentido, Josephine Hoepfner Woods, esposa de un ingeniero en minas que trabajó en diversas zonas andinas durante la década de 1930, ha dejado un cuidadoso registro de la indumentaria de las cholos en una fecha cercana a la realización de la obra de Guido:

I could even estimate, fairly accurately, the wealth of the Chola from the amount of jewelry she wore (and the Chola wears no spurious jewelry), calculated with her number of *polleras* (skirts). I presume no Chola wears less than three *polleras* and I was told... that one Chola counted fourteen of them on herself... The *pollera* is made of a thick, fuzzy, woolen material, called *castilla*... pleated in wide pleats on a yoke, as many pleats as is possible, thus making the skirt very full (...)

The “high-class” Chola costume is beautiful and very expensive: besides the many voluminous skirts (the *castilla* costs a dollar a yard up to as much as three, and each skirt requires at least eight yards...).<sup>30</sup>

20 A pesar del tono claramente despectivo que atraviesa el texto, resulta un testimonio relevante tanto de la vestimenta de las cholos como de una cierta fascinación ejercida por ella. Este aspecto fundamental de la cultura material de ciertos grupos andinos ha sido completamente suprimido por Guido.

21 Aunque designada en gran parte de la bibliografía actual simplemente como *Chola*, la obra fue expuesta en el Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires de 1924 bajo el nombre de *Chola desnuda*. Vale la pena detenerse en el título de la obra. El *Nuevo diccionario de la lengua castellana* (1846) incorporó por primera vez la palabra “cholo” como “Mestizo de padres europeo e indio” y “Muchacho indio que ha tenido educación i habla castellano”, ésta última definición sólo en masculino.<sup>31</sup> Asimismo, el *Diccionario enciclopédico de la lengua española con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas* (1870) definió el vocablo “cholo” como “mestizo de padres, europeo e indio” o “muchacho indio que ha tenido educación y habla el castellano”.<sup>32</sup> Por otro lado, en algunos contextos, la palabra “chola” tenía una connotación peyorativa, asociada a términos como “china”.<sup>33</sup>

22 El influyente intelectual Rafael Obligado (1851-1920) parece haber dado un paso importante en la equiparación de la “chola” con la esencia de la argentinidad, una nacionalidad “mestiza”. En efecto, su poema “Independencia” de 1917 comenzaba con estas líneas: “Soy morocha y tucumana,/ Es mi madre la Argentina;/ Soy la chola más ladina/ De la stirpe americana”.<sup>34</sup> El proceso de la independencia argentina resultaba equiparado al mestizaje. Este paralelismo resulta novedoso: en términos generales se puede afirmar que la figura de la “chola” se asociaba fuertemente a Bolivia y a Perú.<sup>35</sup> Obligado cambia el eje de estas representaciones y convierte a la “chola” en un *topos* identitario.

23 Expuesta en 1924, un año fundamental para el desarrollo artístico argentino de la primera mitad del siglo XX, la *Chola* recibió críticas negativas por parte de ciertos sectores. Desde las páginas de Martín Fierro, tribuna privilegiada del canon modernista, Alberto Prebisch señaló que la obra era apenas “una aglomeración desordenada de elementos diversos”.<sup>36</sup> El crítico vanguardista, que elogiaba a Horacio Butler y Héctor Basaldúa pero sobre todo a Emilio Pettoruti, fustigaba a Guido por no lograr “unidad” en su cuadro: “El cuerpo desnudo de su

Chola está tratado de diferente modo que las telas que recubren el diván donde se recuesta, y que las frutas desparramadas a su pie”.<sup>37</sup>

24 Es precisamente ese carácter tan marcado de artificialidad el que aleja a la obra de cualquier ilusión de autenticidad. No hay ambigüedad o “error” sino una consciente intención de yuxtaponer elementos para crear una respuesta posible a los dilemas planteados por la pregunta en torno al ser nacional. A diferencia de lo que ha sido sostenido por Diana Wechsler, creo que no se trata de un “personaje inverosímil” sino de una cuidada puesta en escena.<sup>38</sup> La *Chola* revela en su materialidad de texturas diversas – la piel de nácar de la joven, las complejas telas – y en su colorismo no naturalista que es un artefacto, no una “copia” de una realidad preexistente. A pesar del carácter historicista del arte decorativo de Guido, que intenta ser una modernización de motivos ornamentales indígenas cuidadosamente estudiados, la *Chola* es una pintura que se presenta como tal, lejos de la reconstrucción histórica y del realismo fotográfico.

25 Al menos desde los tiempos de Platón la teoría y la práctica de las artes visuales han estado basadas, según Michael Camille, en la relación entre lo real y la copia.<sup>39</sup> En la historia del arte pensada como “la conquista de lo real” los simulacros han sido marginados, ya que atentan contra la propia noción de representación.<sup>40</sup> La *Chola* constituye un “simulacro”, es decir, “una copia idéntica de un original que jamás ha existido”.<sup>41</sup> Es, en tal sentido, una propuesta sobre lo real.

26 La obra refiere con claridad al arte orientalista del siglo XIX donde, como ha señalado Jenna Judd, “la mujer es blanca”.<sup>42</sup> La identidad étnica no parece haber sido una preocupación para el artista. Si bien la raza no es una categoría biológica válida, el concepto decimonónico de raza fue y es operativo en las sociedades latinoamericanas, fuertemente *racializadas*. Los críticos contemporáneos y los historiadores del arte posteriores se asombraron ante “su color... cadavérico”,<sup>43</sup> acentuado por el carácter nocturno de la escena. La chola enfrenta a los espectadores, con su mirada fija y desafiante. La característica más sorprendente de la figura es indudablemente su tez blanquísima, casi azulina, tratada con la “superficie pulida” característica del llamado arte oficial del siglo XIX.<sup>44</sup> Este procedimiento limpia toda huella del trabajo del artista, elimina las pruebas de la pincelada, y oculta el hecho de que el cuadro es un objeto hecho con pintura.

27 Además de la tradición pictórica occidental del desnudo, con la que la obra presenta evidentes vínculos formales,<sup>45</sup> Guido se ha nutrido de un conjunto creciente de obras de artistas argentinos que reinterpretaban esta tradición. La particularidad de la *Chola* reside en que el referente imaginario es la zona andina, no el “Oriente” de López Naguil en *Laca china*. A pesar de su pretendida filiación americanista, la obra se sitúa más cerca de López Naguil o de Gastón Jarry [Figura 2]. En ambas pinturas, mujeres desnudas de mirada sugerente se pierden en fondos complejos y decorativos. Son estas imágenes las que nutren la imaginación de Guido, mucho más que las representaciones contemporáneas de las habitantes de los Andes. Leonor Terry, por ejemplo, en su *Montañesa de Huacalera* brindó un retrato de una sufrida mujer del noroeste argentino [Figura 3]. Pero la imagen de Guido se sitúa también lejos de la algo más tardía *Venus criolla* de Emilio Centurión,<sup>46</sup> un intento evidente de buscar un tipo de belleza nativa, de rasgos claramente no europeos.

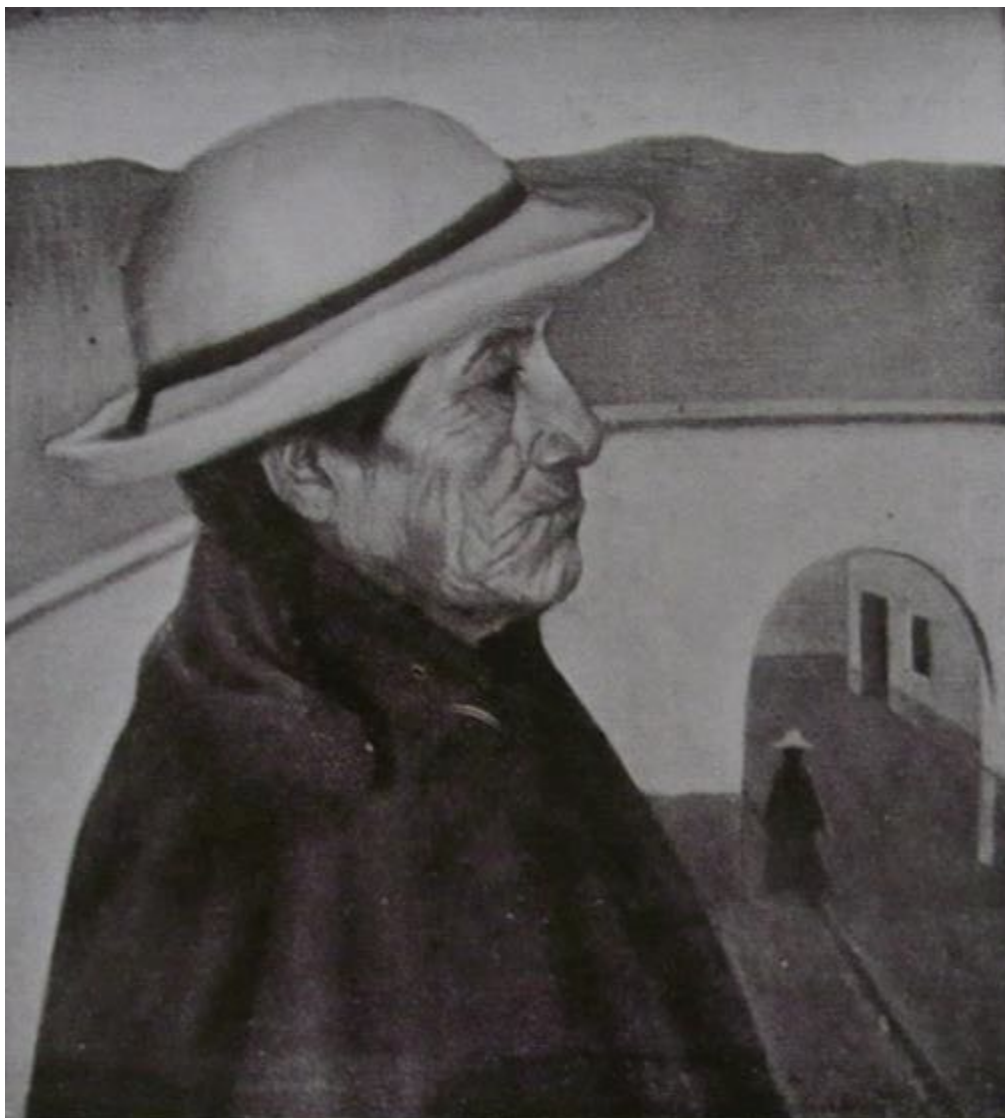
**Figura 2**



Gastón Jarry, *Estío*, ubicación actual desconocida, Expuesta en el Salón Nacional de 1922.



Figura 3



Leonor Terry, *Montañesa de Huacalera*, ubicación actual desconocida, Expuesta en el Salón Nacional de 1922.

28 No hay que exagerar, claro está, la “originalidad” de Guido. Diversos artistas se aventuraron en la creación de imágenes ambiguas, con figuras femeninas singularmente blancas en contextos sorprendentes. Uno de los ejemplos más interesantes es *La Venus criolla* [Figura 4], del olvidado José Antonio Terry. Al igual que la *Chola*, la figura de Terry es curiosamente pálida y parece una turista deleitada frente a los tres sorprendidos gauchos. Pero, a diferencia de la figura de Guido, no se involucra con los espectadores y su posición es extrañamente forzada: “Su cuerpo está colocado del tal modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro”.<sup>47</sup> La moderna joven de pelo corto y ojos delineados de la *Venus porteña* [Figura 5] comparte la búsqueda de Guido al presentar lisa y llanamente una mujer contemporánea en un harén con vista a la ciudad de Buenos Aires.



**Figura 4**

José Antonio Terry, *La venus criolla*, 1933, óleo sobre tela, 116 x 163 cm, Museo Regional de Pintura "José Antonio Terry", Tilcara.

**Figura 5**

Jorge Larco, *Venus porteña*, ubicación actual desconocida, Expuesta en el Salón de Bellas Artes de Rosario de 1924. Foto: cortesía de Catalina Fara.

29

La *Chola* apela también a un *topos* sumamente transitado en el arte occidental: nos referimos a la portadora del cántaro, un tema visual ya identificado en una de las tablas del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Lynda Nead ha afirmado que “las formas clásicas del arte desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras”.<sup>48</sup> Las fronteras tornan comprensible el desordenado cuerpo de las mujeres. Una imagen del artista italiano Giovanni Battista Moroni,

La virgen vestal Tuccia o alegoría de la castidad, sostiene un tamiz lleno de agua desde donde el líquido no puede escapar. Su cuerpo, como la vasija, “es impenetrable y no permite filtraciones”.<sup>49</sup> En cambio, en la obra de Guido el cántaro cumple funciones muy diferentes. Integrado a la naturaleza muerta ubicada en el ángulo inferior izquierdo, resulta una simple pieza de utilería. Rodeada de otros objetos, entre ellos una sorprendente piña, resulta un adecuado recordatorio de la naturaleza ficticia de la escena presentada por el artista pero también de su conocimiento de este *topos* y sus sentidos posibles. Como sucede en *El rebozo* de Saturnino Herrán hallamos la confluencia de una naturaleza muerta cargada de matices eróticos y un cuerpo femenino sensual,<sup>50</sup> siendo aquí el carácter construido de la imagen tan evidente como en la *Chola desnuda*: la coexistencia de la criolla desnuda con el Sagrario en el fondo nos habla también de una puesta en escena de la feminidad mexicana. El ideal femenino, sin embargo, difiere de aquél presentado por Guido: se trata de una belleza telúrica e incitante. Como ha señalado Fausto Ramírez, “la tradicional asociación mujer-fruta-flor” constituye “una tipicidad que se quiere categóricamente representativa de la nacionalidad”.<sup>51</sup>

30 La circulación de imágenes referidas a la asociación entre mujeres y cántaros atravesó el continente. En efecto, un artículo aparecido en 1908 en la publicación periódica argentina *Caras y Caretas* da cuenta de este tema [Figura 6]. En él, se afirmaba que: “La fabricación de cántaros, ollas y tinajas es una habilidad propia de todas las mujeres del continente americano, menos, y esto no deja de ser curioso, de las que habitan las provincias de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos”.<sup>52</sup> De este modo, quedaba establecida la asociación tradicional de las mujeres americanas con este tipo de producción y el alejamiento de las argentinas, *urbanas y modernas*. En cambio la mujer pobre del campo, ya fuera “blanca, india o chola”, tenía como tarea inherente la elaboración de cántaros, poblando además los bosques y montañas con su travesía llevando su cántaro “en equilibrio sobre la cabeza. Desde Méjico hasta Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y la Rioja. Desde las costas del Pacífico hasta las del Atlántico”. Así, se evidencia la presencia del cántaro no sólo como *topos* visual que atraviesa la historia del arte occidental, sino también como un artefacto que determina la vida de las mujeres del campo. La *Chola* refuerza su diferencia con esa otra feminidad, rural y pobre, a través de la vasija como una referencia casi invisible.

Figura 6

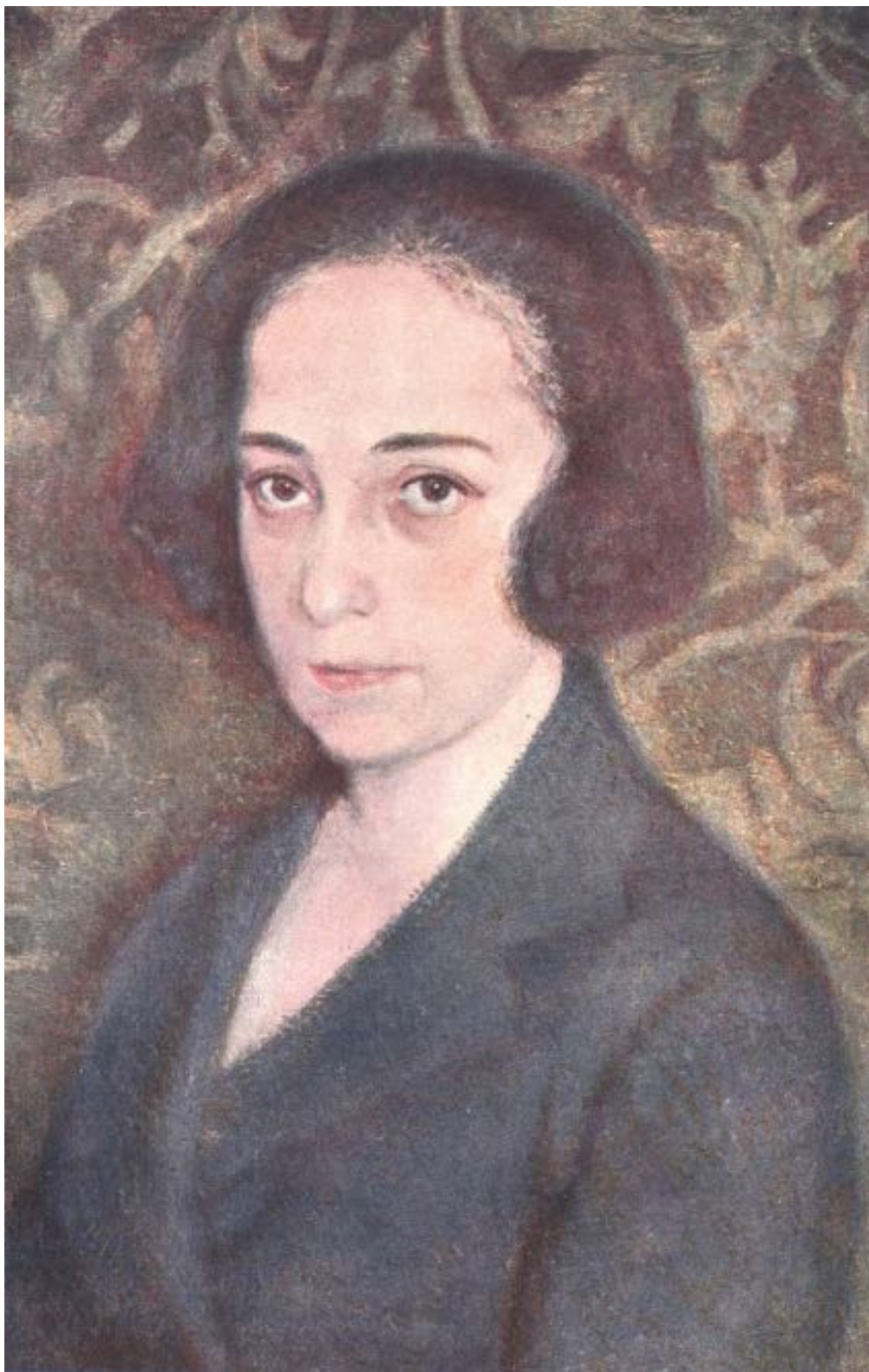


“El Cántaro americano”, *Caras y Caretas*, 26 de diciembre de 1908, año XI, núm. 534, s. p.

## Mujeres modernas

- 31 De cara hacia el futuro y al cambio en los roles femeninos, la *Chola* propone y produce una nueva identidad femenina basada en elementos tradicionales pero específicamente moderna y desafiante. La *Chola desnuda* constituye una compleja construcción visual en torno no sólo a lo nacional, sino también a lo femenino. No sugiere la representación de una mujer mestiza sino de una mujer burguesa, urbana y descendiente de europeos vestida como una chola, una *femme fatale* en plena performance de una identidad alternativa a la rutina cotidiana, inserta en un decorado ficticio a medio camino entre lo orientalizante y lo indigenista.<sup>53</sup> Una característica central de la iconografía de la *femme fatale* es su mirada. Mientras que gran parte de la tradición pictórica oriental presentaba “mujeres con ojos parpadeantes que se desvanecían o que ya estaban apagados del todo”,<sup>54</sup> estas bellezas perversas enfrentan al espectador, como sometándolo a un examen. La mujer se revela como un ser amenazante y fascinante a través de su expresión. El carácter aparentemente nocturno de la escena acentúa la relación de la figura con las *femmes fatales*, criaturas de la noche por excelencia.
- 32 La figura de la “mujer fatal” ocupa un lugar ambivalente en la crítica feminista. En efecto, Mary Ann Doane ha señalado que el poder de la *femme fatale* es una función de los miedos asociados a los impulsos incontrolables, la disolución de la subjetividad y la pérdida de la consciencia agente. Constituye, por lo tanto, una desesperada reafirmación de control por parte del sujeto masculino amenazado. Por esto, la autora afirma que la *femme fatale* “no es el sujeto del feminismo sino un síntoma de los miedos masculinos al feminismo”. Para Doane, este *topos* de la modernidad “confunde poder, subjetividad y agencia con la propia falta de estos atributos”.<sup>55</sup>
- 33 Pero, ¿debemos comprender a la *Chola* según estos parámetros? Que Alfredo Guido se interesó por los nuevos roles femeninos queda puesto de manifiesto por una obra concluida hacia 1920 y presentada en 1992 en una exposición individual en el Salón Müller.<sup>56</sup> *La estudiante* es un retrato de una joven mujer de expresión seria y aspecto moderno [Figura 7]. Guido rompe con el régimen de representación de la mujer como objeto pasivo y signo visual del deseo masculino.

Figura 7



Alfredo Guido, *La estudiante*, Expuesta en el Salón Müller en 1922. Tomada de *Caras y Caretas*, 18 de diciembre de 1920, año XXIII, núm. 1159, s. p.

34 *La estudiante* señala también las nuevas posibilidades educativas abiertas a las mujeres desde la década de 1910. A este fenómeno hay que sumar el número creciente de mujeres ocupadas en diversos proyectos culturales. Pero, además, durante las primeras décadas del siglo XX las mujeres se interesaron de modo activo por las culturas “nativas”, en una “moda exótica” que para algunos sectores – como para el ultra-conservador Manuel Carlés – amenazaba con su “mercantilismo” a los artesanos que interpretaban “el alma de la tierra”.<sup>57</sup> En efecto, debemos



considerar que durante las primeras décadas del siglo XX y al calor de los postulados de pensadores como Ricardo Rojas, muchas artistas se sumaron al interés por la revalorización de las culturas precolombinas. En este punto, resulta central destacar que el campo de las artes decorativas fue particularmente permeable a la actividad femenina. Fausto Burgos no dudaba en afirmar que su temprano estudio etnográfico sobre tejidos andinos “será útil, será una guía para las maestras que deseen aprender a tejer ponchos, chalinas, yacollas, chusis, chumpis”.<sup>58</sup>

35 En torno a Alfredo Guido se formó un grupo de decoradores, en su mayoría mujeres, que participaron en los Salones Nacionales de Arte Decorativo y en los salones de Rosario,<sup>59</sup> entre ellas sobresalieron las rosarinas Lelia Pilar Echezarreta, Esilda Olivé y Amelia de Catelli. La propia María Elvira Rojas, hermana de Ricardo, se movió en círculos cercanos a Guido. Rojas desarrolló una vasta obra, hoy completamente desvalorizada, particularmente con trabajos en madera [Figura 8] y encuadernaciones artísticas, y obtuvo un amplio reconocimiento. En este contexto, no resulta sorprendente que en 1924, Edgardo Arata presentara en el Salón Nacional un retrato de una de estas artistas abocadas a las artes decorativas, con aire moderno [Figura 9]. En lugar de las pasivas canéforas de la historia del arte, la joven retratada pinta una vasija con motivos abstractos.<sup>60</sup>

**Figura 8**



María Elvira Rojas, *Ruinas aztecas*, óleo con marco en madera, ubicación actual desconocida.

Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Figura 9



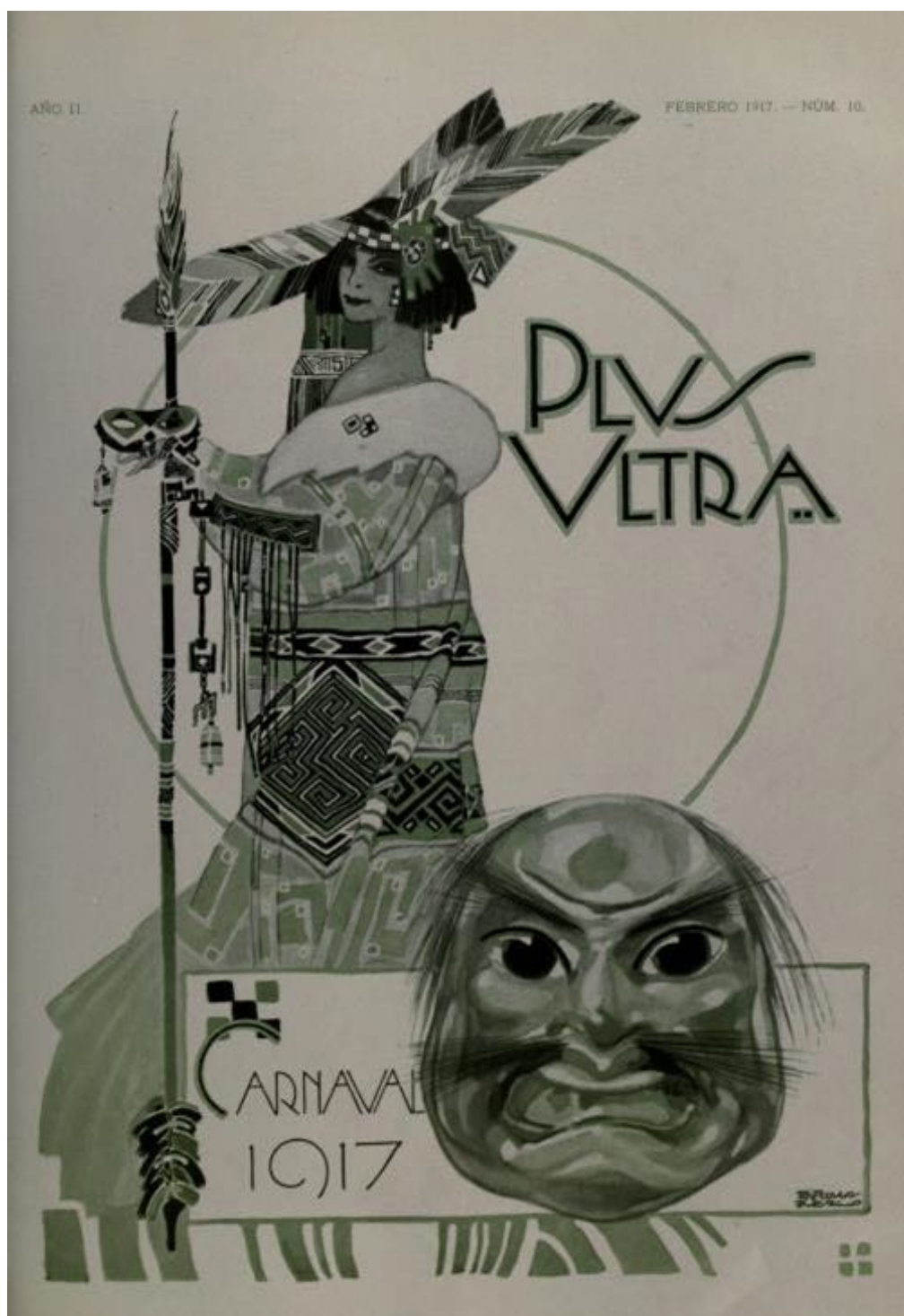
Edgardo J. Arata, *Retrato*, ubicación actual desconocida, Expuesta en el Salón Nacional de 1924.

36

Pero no fueron éstas las únicas mujeres interesadas en el desarrollo y promoción de una estética indigenista. Para las activistas conservadoras de la Honorable Junta de Gobierno de Señoras de la Liga Patriótica Argentina la promoción y conservación del “tejido provinciano” fue una prioridad, que la realización de la Exposición Nacional de Tejidos y Bordados a partir de 1920 aseguraba.<sup>61</sup> Y éste fue considerado discursivamente un terreno femenino, aunque también expusieran sus obras varones (y resultaran muy frecuentemente premiados).<sup>62</sup> Como señaló su Presidenta la artista Hortensia Berdier, “[la mujer argentina] ha sabido conservar la industria que ha heredado de sus antepasados”.<sup>63</sup> El norte del país, y el área andina en general, se tornaba un sitio posible de interés para las mujeres al ingresar también a sitios de sociabilidad refinada como el Teatro Colón con la presentación de la Misión de Arte Incaico (1923).<sup>64</sup> Desde la aristocratizante revista *Plus Ultra* también se difundieron imágenes de disfraces de carnaval con motivos “nativos”, una opción paradójicamente renovadora para mujeres de la élite [Figura 10]. Algunas décadas más tarde, desde una Escuela Profesional “Fernando Fader”, se promovió la aplicación de motivos indígenas a la moda femenina contemporánea. Los

“motivos indígenas decorativos, *documentados*” servían de base para crear modernos atuendos [Figura 11].

**Figura 10**



Eduardo Álvarez, portada de *Plus Ultra*, Buenos Aires, febrero de 1917, año II, núm. 1



Figura 11



María Eugenia de Elías de Rodríguez de La Torre, *El arte decorativo de América aplicado a la moda femenina*, Buenos Aires, Asociación de Padres "Osvaldo Magnasco", 1942, s. p.

- 37 Los elementos que rodean a la chola de Guido, textiles y vasijas, remitían entonces vagamente a la feminidad, no sólo al área andina. Claro que no faltaban antecedentes europeos que sancionaran esta asociación, particularmente entre mujer y textil.<sup>65</sup> La asociación entre artes "tradicionales" y mujeres había sido establecida, en primer lugar, desde la moderna disciplina de la arqueología. En efecto, Juan Bautista Ambrosetti, perteneciente a la primera generación americanista, afirmaba que: "[las piezas de alfarería de uso común] salían por lo general de las manos de todas las mujeres, quienes abrumadas por otros trabajos y sin haber cultivado el gusto en ese arte no se preocupaban, al confeccionar sus piezas, sino de la parte utilitaria y práctica

de las mismas”.<sup>66</sup> Así lo comprendió y representó también el historiador del arte Eduardo Schiaffino [Figura 12]. La investigación etnográfica contemporánea situaba la ejecución de textiles en la zona del Noroeste Argentino en manos exclusivamente femeninas: se hablaba de “la tejedora” y todas las ilustraciones mostraban mujeres trabajando [Figura 13]. Las décadas posteriores no trajeron novedades en la construcción discursiva que asociaba artes tradicionales y mujeres [Figura 14].

**Figura 12**



Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 51.

**Figura 13**



Agustín Rivero, ilustraciones para Fausto Burgos y María Elena Catullo, *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927, p. 28.

Figura 14



He aquí una tejedora catamarqueña con una piel entera de vicuña. Para aprovechar su lana la separa cuidadosamente de la piel (época contemporánea)

Foto "Montaña"

Pero no sólo en Belén se hila y teje, pues hay también otras localidades como Andalgala, Santa Rosa, Santa María, Tinogasta, Piedra Blanca, Valle Viejo, Londres, famosa por sus sobrecamas bordados, y muchas más, donde es frecuente ver el sencillo telar criollo, instalado bajo umbrosa ramada en verano, o al calorcito del sol en invierno.

Quando con el andar de los años fueron adaptándose a las costumbres y a la vestimenta europeas, diéronse maña para fabricar telas en pieza llamadas "picotes" o "barraganes" destinadas a confeccionar sus vestidos. Veamos ahora cuáles son los trabajos preliminares de la tejedora catamarqueña.

Para el "desengrase" previo de la lana, utilizan ciertas plantas, como ser el "quillay" de las sierras. Emplean también a veces las cenizas de la quinoa o del "jume", o infusiones de la fruta del "pacará", luego la tiñen y finalmente la tratan con otras substancias complementarias, como ser "barba de tigre", "espina-cruz", "curumamuel" que proporcionan, sobre todo este último, fijeza al color y lustre brillante a la lana. La lana de guanaco la obtienen más o menos fácilmente, pero la de vicuña tiene que venir del altiplano boliviano en cueros, que hoy día las mismas hilanderas van pelando con una gilet o con un vidrio a medida que la necesitan y de la parte cuyo color más se adapte al trabajo que están haciendo, pues el cuero de vicuña, según sea del lomo, del pescuezo, de la barriga o de las patas presenta cuatro tonalidades distintas.

El guanaco, en cambio, sólo tiene dos colores: café y blanco.

Para las piezas grandes suelen trabajar dos mujeres en un mismo telar. Tinogasta (Catamarca)

Foto "Montaña"



104

Alfredo Taullard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1949, p. 104.

## Colofón: agencias femeninas

38 Sabina Florio ha sostenido que la *Chola desnuda* "constituyó un manifiesto visual de la síntesis del mundo europeo con el indoamericano".<sup>67</sup> Podemos precisar su afirmación, sugiriendo que la *Chola desnuda* se inserta en una serie de prácticas e imágenes de indigenización de las mujeres de clases urbanas y acomodadas.

39 Si me he detenido con tanta insistencia en los modelos y características formales de la obra es porque creo que hay allí un carácter moderno que no ha sido advertido. En la *Chola* no tiene lugar la representación de "otras mujeres", elemento que entraría en sintonía con otros artistas contemporáneos, sino de una cuidadosa puesta en escena. Lejos del "americanismo científico", "nueva ciencia" cuyo objeto de estudio serían las sociedades americanas,<sup>68</sup> la *Chola* representa una nueva mascarada femenina, donde las tendencias cosmopolitas debían aunarse con elementos tradicionales de la zona andina para inventar una nueva identidad femenina, moderna y atractiva. La mujer blanca de la obra funciona, asimismo, como un signo de una modernidad nacional, que en última instancia excluía al menos discursivamente a la población "mestiza".<sup>69</sup> Es una obra que, en resumen, tematiza los límites del renacimiento cultural basado en el mestizaje. La protagonista es una bella joven blanquísima, como las que circularon

delante de la obra en el Salón Nacional. Las coordenadas de género y “raza” se imbrican decisivamente en esta imagen donde la agencia es ejercida por una mujer privilegiada.

40 El propio Ricardo Rojas sancionó la pertenencia de Alfredo Guido a “la escuela euríndica” en 1924, junto a artistas tan disímiles como Bermúdez, Quirós, Fader, Pinto, Alice, Franco, Gramajo Gutiérrez y Quinquela Martín.<sup>70</sup> La producción contemporánea de Guido, basada en sus viajes por la zona andina [Figura 15], es completamente diversa y refrenda la idea de que la *Chola* no es tal – y ciertamente Guido no pensó que lo fuera – sino que se trata de una nueva mascarada femenina, de una identidad moderna fascinada por la cultura “tradicional”.

41 La fantasía nativista de Guido, con su chola exhibida y hermosa, propone también caminos posibles para una modernidad en femenino y señala lugares posibles para las mujeres en la restauración nacional, un escenario donde las manos femeninas eran pensadas en relación con la realización de objetos artísticos “auténticamente” nacionales. Pieza clave de la colección del Museo Castagnino de Rosario, la *Chola desnuda* ha sido reinterpretada recientemente por el pintor rosarino Julio Roldán [Figura 16]. *La Chola de Guido y Aldacira de Andrada* presenta una reelaboración del motivo central de la obra de Guido, la joven yacente, junto al retrato de Aldacira Flores de Andrada, una celebrada artista textil catamarqueña. La obra de Roldán da cuenta de la agencia femenina de un modo más directo que la *Chola* de Guido, apuntando a visibilizar el paciente trabajo femenino de bordar e hilar. La ubicación de Aldacira remite a aquella de la criada de la *Olympia* de Manet y subraya el simulacro de Guido, al mostrar la confección del decorado.

**Figura 16**



Julio Roldán, *La Chola de Guido y Aldacira de Andrada*, acrílico y óleo sobre tela, 50 x 70 cm, colección particular.

42 El análisis detenido de la imagen, la reconstrucción de los modelos que la atraviesan, la mirada hacia obras contemporáneas y la ubicación de la imagen en un contexto amplio de discursos y prácticas femeninas pueden desentrañar algo de la fascinación que la obra ha ejercido desde su presentación. No abogo aquí porque nos rindamos ante la sensualidad de la imagen pero sí defendiendo nuestro derecho a visitar obras cuyas etiquetas (“orientalista”, “producto de la mirada masculina”) parecen agotar los sentidos posibles, buscando otros capaces de echar luz sobre los roles femeninos (pasados, presentes y futuros) en estas latitudes.

## Notas

- 1 Para un análisis paradigmático de la cultura visual desde esta perspectiva, véase Nochlin, Linda, "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", en Hess, Thomas y Nochlin, Linda (ed.), *Woman as Sex Object*, New York, Art News Annual XXXVIII, p. 9-15.
- 2 Broude, Norma y Garrard, Mary D., "Introduction: the Expanding Discourse", en Broude, Norma y Garrard, Mary D. (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*, New York, HarperCollins, 1992, p. 11. Todas las traducciones son mías.
- 3 Aunque se han ocupado de la obra diversos historiadores del arte, generalmente se ha adoptado una mirada descriptiva, con las notables excepciones de Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Adriana Armando. Por otro lado, Mario Gradowczyk ha analizado la obra con relación a la *Olympia* de Manet, concluyendo que la obra se trata de una "escena cortesana". Véase "Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política", *Ramona*, abril de 2005, núm. 49, p. 68-70.
- 4 Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América", *Temas de la Academia*, año II, núm. 2, 2000, p. 53.
- 5 Pollock, Griselda, "What's Wrong With the 'Images of Women'?", en Parker, Rozsika y Pollock, Griselda, (ed.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, London, Pandora, 1992, p. 133.
- 6 Penhos, Marta N., "Nativos en el Salón. Artes plástica e identidad en la primera mitad del siglo XX", en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 111.
- 7 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)", en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 233.
- 8 Rojas, Ricardo, *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1930, p. 13.
- 9 Penhos, Marta N., "Nativos en el Salón. Artes plástica e identidad en la primera mitad del siglo XX", *op. cit.*, p. 116
- 10 Rojas, Ricardo, *Silabario de la decoración americana*, *op. cit.*, p. 13.
- 11 Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia é Instrucción Pública, 1909, p. 359.
- 12 Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 153. Alfredo Guido (Rosario, 1892 - Buenos Aires, 1967) estudió en su ciudad natal con el maestro italiano Mateo Casella, junto a Emilia Bertolé. Desde 1912 siguió los cursos de la Academia Nacional de Bellas Artes. Participante de los Salones Nacionales desde 1913, obtuvo una beca para viajar a Europa, suspendida por el conflicto bélico, en 1915. Fue director de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", donde era profesor de grabado. Su actividad creativa abarcó no sólo la pintura de caballete, dedicándose también al diseño de cerámicas, vitrales y textiles, así como a la ilustración. Véase *Colección histórica del Museo Castagnino*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2007, p. 68 y 69.
- 13 Al respecto Baldasarre y Dolinko han señalado que no es ya "viable la monolítica perspectiva porteña que guió los trabajos de la historia del arte canónica de nuestro país". Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia, "Itinerarios de imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina" [en línea], *Papeles de Trabajo*, abril de 2011, año 4, núm. 7, p. 130, [en línea], consultado el 11 de julio de 2011, disponible en línea: <[http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/08\)%20Itinerarios%20de%20imagen.%20Acerca%20de%20las%20historias%20de%20las%20artes%20visuales%20en%20la%20Argentina.pdf](http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/08)%20Itinerarios%20de%20imagen.%20Acerca%20de%20las%20historias%20de%20las%20artes%20visuales%20en%20la%20Argentina.pdf)>
- 14 Florio, Sabina, "Alfredo Guido. La dama del abanico", en Amigo, Roberto y Baldasarre, María Isabel (ed.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, tomo VIII, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, p. 831.
- 15 Penhos, Marta N., "Nativos en el Salón. Artes plástica e identidad en la primera mitad del siglo XX", *op. cit.*, p. 121.
- 16 *Ibid.*, p. 122.
- 17 Cit. en Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Un viejo resplandor (Evocaciones de Granada), de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma y Alfredo Guido, (1924). España y Argentina, entre la tradición y la modernidad", [en línea], consultado el 11 de febrero de 2014, disponible en línea: <<http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf>>
- 18 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)", *op. cit.*, p. 239 y 240.

- 19 Gregorio López Naguil, *Laca china*, 1918, óleo sobre tela, 118 x 151 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 20 Sobre este artista y la difusión del orientalismo en Buenos Aires véase Espinar Castañer, Esther, “Gregorio López Naguil y la crítica artística orientalista en Buenos Aires”, *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, julio de 2012, vol.13, num.16, p. 80-124.
- 21 Cf. Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 60.
- 22 Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, *op. cit.*, p. 154.
- 23 Un análisis de la imaginería orientalista puede encontrarse en Nochlin, Linda, “The Imaginary Orient”, Nochlin, Linda, en *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1991, p. 33-59.
- 24 Jean Auguste Dominique Ingres, *Grande odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 88.9 cm x 162.56 cm, Musée du Louvre, París.
- 25 Nochlin, Linda, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, *op. cit.*
- 26 Bernard Yeazell, Ruth, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 97
- 27 Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London y New York, Routledge, 1999, p. 148.
- 28 Al respecto, Nicolás G. Recoaro señaló que “Hasta no hace mucho, no era bien visto por la conservadora sociedad boliviana que una chola ingresara a una casa de estudios o a un hotel cinco estrellas. Segregación incomprensible de un país donde el 80% de la población se considera indígena. No obstante, la llegada de Evo Morales a la presidencia marcó un antes y un después en la revalorización de las culturas de los indígenas bolivianos y, obviamente, las cholos y sus polleras no quedaron al margen”. El autor recupera también testimonios actuales referidos a la dimensión identitaria de la vestimenta. Véase Recoaro, Nicolás G., “Chola qué tal” [en línea], *Página/12, Suplemento Radar*, Buenos Aires, 20 de abril de 2008, [en línea], consultado el 12 de septiembre de 2013, disponible en línea: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4567-2008-04-20.html>>
- 29 Zorn, Elayne, “Dressed to Kill: The Embroidered Fashion Industry of the Sakaka of Highland Bolivia”, en Root, Regina (ed.), *Latin American Fashion Reader*, New York, Berg, 2006, p. 123.
- 30 Hoepfner Woods, Josephine, “The Chola”, en Yeager, Gertrude M. (ed), *Confronting Change, Challenging Tradition: Woman in Latin American History*, pp. 152 y 153. El argumento de la afición al lujo de las cholos se asociaba a un vasto conjunto de opiniones marcadamente racistas, que calificaban a este grupo de ladrón y asesino. Véase Hauthal, Rudolph, “Viaje a Bolivia”, *Boletín de la Dirección General de Estadística y Estudios Geográficos*, La Paz, primer cuatrimestre de 1919, año X, núm. 88, p. 20.
- 31 Cit. en Amunátegui, Miguel Luis, *Apuntaciones lexicográficas*, tomo II, Santiago de Chile, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1908, p. 131.
- 32 Fernández Cuesta, Nemesio (ed.), *Diccionario enciclopédico de la lengua española con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas*, tomo I, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1870, p. 721.
- 33 Lenz, Rodolfo, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1904, p. 311.
- 34 Obligado, Rafael, “Independencia”, *Caras y Caretas*, 11 de julio de 1931, año XXXIV, núm. 1710, s. p. [1917].
- 35 “‘Caras y Caretas’ en Bolivia.-La chola”, *Caras y Caretas*, 10 de octubre de 1908, año IX, núm. 523, s. p. y Uriel García, J., “Tipos de los mestizajes peruanos”, *Caras y Caretas*, 23 de mayo de 1936, año XXXIX, núm. 1964, pp. 12 y 13.
- 36 Prebisch, Alberto, “El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes”, *Martín Fierro*, 9 de octubre de 1924, año I, núm. 10 y 11, s. p.
- 37 Ídem.
- 38 Wechsler, Diana B., “Salones y contra-salones”, en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 53.
- 39 Camille, Michael, “Simulacrum”, en Nelson, Robert S. y Shiff, Richard (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 35.
- 40 Ibid., p. 35.
- 41 Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 18. La traducción es nuestra.
- 42 Judd, Jenna, “White-skinned Odalisques: The Residue of Patriarchy; The Means to Subvert It” [en línea], [en línea], consultado el 10 de septiembre de 2013, disponible en línea: <<http://homes.chass.utoronto.ca/~ikalmar/illustex/juddfashion.htm>>



- 43 “El XIV Salón de Bellas Artes: pintura”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1924, p. 7.
- 44 Rosen, Charles y Zerner, Henri, *Romanticismo y realismo*, Madrid, Hermann Blumen, 1988, p. 192.
- 45 Armando, Adriana, “Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni”, *Separata*, octubre de 2004, año IV, núm. 7 y 8, p. 40 y 41.
- 46 Emilio Centurión, *Venus criolla*, 1934, óleo sobre tela, 183 x 130 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 47 Berger se refiere a un desnudo alegórico de Bronzino. John Berger, *Modos de ver, op. cit.*, p. 63.
- 48 Nead, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 20.
- 49 *Ibid.*, p. 21.
- 50 Saturnino Herrán, *El rebozo*, 1916, óleo sobre tela, 121 x 112 cm, Museo de Aguascalientes.
- 51 Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 370.
- 52 “El Cántaro americano”, *Caras y Caretas*, 26 de diciembre de 1908, año XI, núm. 534, s. p.
- 53 Un artista cuyas obras presentan atmósferas similares a la de Guido es Cecilio Guzmán de Rojas, particularmente su óleo *América y Europa*. Natalia Majluf se ha referido a una “fuerte carga simbolista” presente en su obra. Majluf, Natalia, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano”, en Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coord.), *Pinura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX, op. cit.*, p. 257.
- 54 Dijkstra, Bram, *Ídolos de la Perversidad*, Madrid, Debate, 1997, p. 251.
- 55 Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, And Psychoanalysis*, New York y London, Routledge, 1991, p. 2 y 3.
- 56 Para detalles sobre la muestra véase Lagorio, Alberto, “Notas de arte. Alfredo Guido”, *Nosotros*, julio de 1922, año XVI, núm. 158, p. 379-383.
- 57 *Discursos pronunciados en el acto inaugural y veredicto del Jurado de la Tercera Exposición Nacional de Tejidos y Bordados*, Buenos Aires, Biblioteca de la Liga Patriótica Argentina, 1922, p. 1.
- 58 Burgos, Fausto, “Dos palabras”, en Burgos, Fausto y Catullo, María Elena *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927, s. p.
- 59 Agradecemos este dato al Lic. Pablo Montini.
- 60 Al respecto véase el trabajo pionero de Scocco, Graciela, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en Saavedra, María Inés (ed.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*, Buenos Aires, Vestales, 2008, p. 209-247.
- 61 Sobre la Liga Patriótica Argentina véase McGee Deutsch, Sandra, *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932: la Liga Patriótica Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- 62 En 1923, por ejemplo, veintiséis hombres fueron premiados, sobre treinta y seis premios otorgados.
- 63 *Discursos pronunciados en el acto inaugural y veredicto del Jurado de la Tercera Exposición Nacional de Tejidos y Bordados*, Buenos Aires, Biblioteca de la Liga Patriótica Argentina, 1922, p. 1.
- 64 Sobre la Misión, véase Kuon Arce, Elizabeth, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo Ramón Gutiérrez y Viñuales, Graciela María, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Cuzco, Buenos Aires y Granada, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2009, p. 205-216.
- 65 El estudio más acabado del tema sigue siendo el de Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London y New York, I. B. Tauris, 2010.
- 66 Ambrosetti, Juan Bautista, “Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya” *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1907, núm. 8, p. 408. Agradezco a la Dra. Geraldine A. Gluzman esta referencia.
- 67 Florio, Sabina, “Alfredo Guido. La dama del abanico”, *op. cit.*, p. 831.
- 68 Pegoraro, Andrea, *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la argentina*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 26. Ernesto Quesada definió al americanismo de este modo: “rama de los conocimientos humanos que se ocupa de todo lo que se refiere a América especialmente su arqueología y etnografía”. Cit. en *Ibid.*, p. 63.
- 69 Sobre el concepto de “mujer como signo”, véase Cowie, Elizabeth, “Woman as Sign”, en Adams, Parveen y Cowie, Elizabeth (ed.), *The Woman in Question*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990, p. 117-133.
- 70 Rojas, Ricardo, *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 233.



### ***Para citar este artículo***

#### Referencia electrónica

Georgina G. Gluzman, « La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 01 diciembre 2015, consultado el 22 febrero 2016. URL : <http://nuevomundo.revues.org/68441> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.68441

---

#### ***Autor***

**Georgina G. Gluzman**  
georginagluz@gmail.com  
CONICET-UNSAM

---

#### ***Derechos de autor***

© Todos los derechos reservados

---

#### ***Resúmenes***

Desde la década de 1970 la crítica feminista en la historia del arte ha modificado radicalmente el modo en que miramos las imágenes. Las representaciones del cuerpo femenino ocuparon ya a las primeras historiadoras del arte, siendo el desnudo femenino analizado como un objeto pasivo al servicio de la mirada masculina. En este ensayo propongo una nueva mirada sobre una obra icónica del arte argentino: *La chola desnuda* de Alfredo Guido (1924) buscando precisar su lugar en los debates contemporáneos sobre las mujeres, la nación y el arte. En lugar de una figura ofrecida a los ojos ávidos de un espectador varón, la protagonista de la obra bien puede ser interpretada como un comentario visual de la agencia de las mujeres.

Since the 1970s on, the feminist critique of art history has changed radically the way we look at images. The first feminist art historians analyzed representations of the female, viewing it as a passive object at service of the male gaze. In this essay I propose a new reading of an iconic work of Argentine art: Alfredo Guido's *La chola desnuda* (1924), attempting to resituate it in contemporary debates about women, nation and the arts. Instead of a figure offered to the avid eyes of a male spectator, the protagonist of the painting may well be interpreted as a visual commentary on the agency of women.

#### ***Entradas del índice***

**Keywords** : art, Argentina, Salón Nacional, female nude, gender studies

**Palabras claves** : arte, Argentina, Salón Nacional, desnudo femenino, estudios de género