

Luis Felipe Noé: pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal

Nestor Ponce

▶ **To cite this version:**

Nestor Ponce. Luis Felipe Noé: pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal. Hispania Nova, 2015, 13. hal-02467903

HAL Id: hal-02467903
https://univ-rennes2.hal.science/hal-02467903

Submitted on 5 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HISPANIA NOVA
Revista de Historia Contemporánea

Núm. 13, año 2015
ISSN: 1138-7319 - Depósito legal: M-9472-1998
http://www.uc3m.es/hispanianova

DOSSIER

Memorias, representaciones y guerras civiles: los ejemplos finlandés, griego y argentino

Civil War Memories and Representations: The Finnish, Greek and Argentinian Examples

LUIS FELIPE NOÉ: PINTURA Y CONFLICTO CIVIL ARGENTINO (1820-1830) A TRAVÉS DE LA SERIE FEDERAL

LUIS FELIPE NOÉ: PAINTING AND CIVIL ARGENTINIAN CONFLICT (1820-1830) THROUGH THE FEDERAL SERIES

Néstor Ponce
Université Renes 2, LIRA/ERIMIT 4327
nestorponce35@yahoo.fr

Recibido: 28/10/2014. **Aceptado**: 04/12/2014

Cómo citar este artículo/Citation:

Ponce, Néstor (2015). Luis Felipe Noé: Pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal, *Hispania Nova*, 13, pág. 281-293, en http://www.uc3m.es/hispanianova

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 *España* de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es

Resumen: Este artículo analiza la propuesta estética del pintor argentino Luis Felipe Noé en su relación con una lectura crítica de la historia. Estudia en particular la Serie Federal (1961), cuadros cuya temática se refiere a la "anarquía de los años 1820" en Argentina. En ese periodo, el país conoce una situación de gran inestabilidad política y militar, consecuencia de la oposición entre la capital Buenos Aires y las provincias del interior. Para tratar esa etapa caótica de la historia –en la que ve puntos en común con aquella de fines de los 50 y comienzos de los 60, con el enfrentamiento entre peronistas y anti-peronistas-, Noé propone "asumir" el caos, es decir superar la oposición sarmientina "Civilización o Barbarie", reconociendo los valores de la "barbarie" en tanto que manifestación identitaria de la alteridad. La estética de Noé es de ese modo transgresora: cuestiona el lenguaje pictórico, propone una "estética bárbara", cuestiona el mensaje tradicional de la pintura de género argentina, propone una relectura de la historia a contrapelo de la historia oficial.

Palabras clave: Anarquía 1820, Argentina, Luis Felipe Noé, Pintura, Visión de la historia.

Abstract: This article analyses the aesthetics of the Argentine painter Luis Felipe Noé and his works' relationship with a critical reading of history. My piece includes the 1961 Serie Federal paintings whose theme refers to the "anarchy of the 1820s" in Argentina. During this period, the country lived a period of great political and military instability, following opposition from the capital Buenos Aires and the provinces. To address this chaotic period of history, which shares similarities with that of the late 50s and early 60s and with the confrontation between Peronists and anti-Peronists, the painter proposed to "assume" chaos, ie Sarmiento overcome opposition and "Civilization or Barbarism" recognized the values of "barbarism" as a manifestation of otherness identity. Noé's aesthetics is one of transgression: he questions the pictorial language and proposes a "barbaric beauty" which questions the traditional message of the painting Argentina gender his work proposes a rereading of history which goes against the grain of the official history.

Keywords: Anarchy 1820, Argentina, Luis Felipe Noé, Painting, Vision of history.

En 1961, el pintor argentino Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), expone en la galería Bonino, en la capital de su país, una muestra titulada *Serie Federal*. A pesar de su juventud, Noé ya era una figura muy activa en el ámbito de la plástica de Argentina. En efecto, contaba en su haber con tres exposiciones individuales a partir de 1959 (galerías Witcomb, Kalá, Van Riel, que figuraban entre las más prestigiosas de la urbe porteña) e integraba junto a Romulo Macció (1931), Ernesto Deira (1928-1979) y Jorge de la Vega (1930-1972), el grupo *Nueva Figuración* (el término había sido empleado por vez primera por el crítico francés Michel Ragon en ocasión de una visita a Argentina en 1961, en tiempos de creatividad fulgurante y original en todos los dominios de la expresión cultural: artes plásticas, cine, teatro, literatura, música, etc.). Con estos plásticos, organizó poco después de la *Serie Federal*, en agosto de 1961, una muestra en la Galería Peuser, "Otra figuración" –a la que invitaron a Carolina Muchnik y al fotógrafo Sameer Makarius-, que los críticos e historiadores de arte consideran como un hecho fundamental para la pintura argentina contemporánea. En el catálogo, Noé definía así el proyecto: "Otra figuración no es otra vez figuración".



Grupo Nueva Figuración (de izq. a derecha:
Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, en 1961).

En esos años, el panorama plástico argentino se dividía en dos grandes tendencias. Una de ellas, animada principalmente por pintores del interior del país (Leónidas Gambartes, Ricardo Supisiche, Diego Cuquejo), propugnaba una estética realista y de denuncia, prosiguiendo los trabajos de Antonio Berni en particular. La otra, en tanto, se inscribía en una línea abstracta, principalmente alrededor de la vanguardia constructivista (Movimiento Madi, con Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iomme, Manuel Espinosa) y del movimiento informalista (Alberto Greco, Keneth Kemble, Luis Alberto Wells, Mario Pucciarelli). Nueva Figuración, en tanto, proponía una estética que buscaba una síntesis que derivaba entre lo abstracto y lo figurativo, mezclando referentes y abriendo interrogantes polisémicos, con un trabajo intenso sobre la gama cromática, una preocupación aguda por una

representación que se interesaba en la sociedad, en la historia y en la política[1], un cuestionamiento del arte pictórico en todos los planos (soporte, materiales, collages, concepto de exposición, problemas de la identidad del autor). Aparecían así cuadros de formas diversas (ovales, trapezoides, triángulos, en forma de estrella, amorfos), integrando objetos variados (collages de madera, de metal) que prolongaban el formato, telas pintadas por el frente y por el revés, lienzos que colgaban y superaban los límites del marco, exposiciones con telas en blanco y con mesas con pinceles y pomos de pintura, para que los espectadores realizaran las obras, utilización de materiales de todo tipo que se aplicaban a la tela, recurso a técnicas de pintura con pinceles, con espátulas, con los dedos, etc. Se trataba de un cuestionamiento del lenguaje expresivo en su totalidad.

Este movimiento aparece como una proyección de la crisis de la cultura de los años '60 en el mundo entero, cuando la juventud deja de ser objeto y se transforma en sujeto político, ocupando con sus reivindicaciones el espacio público urbano (París, Praga, Tokyo, Córdoba en Argentina, México, varias ciudades norteamericanas) para disputarle el terreno al poder. En ese plano, el lenguaje desempeña un papel fundamental, buscando romper con el corsé de las convenciones y desplegando formas novedosas y provocadoras. El cuerpo deviene un espacio de libertad. Se proclama el sexo libre, las modas cambian, aparece la minifalda, el cabello largo. La música globaliza el gusto juvenil de la mano del rock and roll. La juventud habla de paz y de amor.

En tanto, en el catálogo de sus primeras muestras, Noé agregaba: "Creo en el caos como valor". No se trataba ya de imitar y producir una copia conforme, sino de estilizar una propuesta estética. En efecto, tanto su pintura como la del grupo apuntaban a integrar la estética occidental, pero haciéndola pasar por el filtro transformador de la cultura de los países dependientes. Asumir el caos y el desorden, devenía así una especie de antropofagia o canibalismo, un reconocimiento de la estética del bárbaro. Un estilo de aprehender la barbarie[2] y mezclarla con la civilización, para arrinconarla y permitir su expansión. Ernesto Deira decía: "Desde la Segunda Guerra Mundial había habido un estallido de la pintura"[3]. Evocaba sin duda ese navegar entre la abstracción y la figuración que había transitado, por esos años, en las pinturas de Fautrier y Dubuffet, en el grupo COBRA (Copenhague, Bruselas, Amsterdam), en William de Kooning en Estados Unidos y en Francis Bacon en el Reino Unido. Para Noé (*Antiestética*, 136), Bacon conservaba el orden, la ruptura operaba en el hombre y se comunicaba por medio de la imagen: "El hombre de Bacon es una carne deshecha", decía. Y entre tanto empezaba a pintar carnes deshechas que se referían a la vorágine de la historia argentina.

El trabajo de reflexión teórica de Noé, que acompañó su producción pictórica, prosigue hasta la época actual. Noé es, como Dalí o Paul Klee, un artista que piensa su arte y que siempre empuja los límites. Su crítica de la cultura lo lleva, a la manera de Walter Benjamin, a pintar una historia a contrapelo, alejada de la versión oficial, en la que reivindica los elementos caóticos para llegar a una explicación del pasado y de la política y la cultura presentes. Su propuesta coincide, en cierto modo, con la de los artistas modernistas brasileños. En Brasil, en 1928, el poeta Mário de Andrade publicó el

[1] Después de la « Revolución Libertadora » que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, fueron muy cortos los periodos de democracia : 1958-1962 con Arturo Frondizi y 1963-1966 con Arturo Illia. Los gobiernos militares se prolongaron hasta 1973.

[2] Recordemos que la teoría « Civilización o Barbarie » fue enunciada por el político y pedagogo argentino Domingo Faustino Sarmiento en su célebre libro *Facundo* (1845).

[3] http://arteargsesenta.blogspot.fr/2013/07/nueva-figuracion-1961-1965.html. Consultado el 6/10/2014.

"Manifiesto Antropófago", que podemos leer como una reivindicación de los "barbarie" y del "salvajismo" de los pueblos autóctonos –del "mauvais sauvage", diría Roger Bastide[4]- y de los artistas brasileros contemporáneos a la redacción del manifiesto, capaces de separarse de los valores impuestos desde Occidente para generar valores propios. La antropofagia simbólica equivale a una toma de distancia entre el artista o el hombre común (el que baila y canta en el Carnaval, el que crea nuevos lenguajes populares) y su medio ambiente, para llegar a una observación crítica del entorno y generar referentes auténticamente brasileños. El "antropófago" brasilero devora la influencia cultural del mundo occidental y propone caminos propios y alternativos. Comer se transforma entonces en una forma de conocimiento. Fernández Retamar cita a Haroldo Campos que define de este modo la antropofagia cultural:

> *«… no supone una sumisión (una catequesis), sino una transculturación: aún mejor, una «transvaloración», una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. Todo pasado que nos es «otro» merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación elucidatoria: el caníbal era un polemista (del griego pólemos = lucha, combate), pero también un «antologista»: sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para extraer de ellos la proteína y la médula necesarias para el robustecimiento y la renovación de sus propias fuerzas naturales...".* [5]

De manera implícita, esta lectura del Otro discute la idea de "barbarie". Ya en el siglo XVI, Montaigne, en un capítulo de los *Essais* (1580), "Des cannibales", comparaba las prácticas de los indígenas a las exacciones cometidas por los portugueses sobre esas mismas culturas autóctonas, poniendo sobre el tapete, como hará siglos después Walter Benjamin, la noción misma de "barbarie": « Il n'y a pas de document de culture qui ne soit pas en même temps un document de barbarie » (Benjamin, 2000c : 433). En el sentido opuesto, el personaje Calibán, un anagrama del vocablo "caribe", que retoma Willliam Shakespeare en la pieza *La Tempestad* (1611) –luego de haberlo empleado en *La tercera parte del rey Enrique VI* y *Otelo*-, es una criatura monstruosa y vil, que complota contra los colonizadores. Siglos más tarde, Aimé Césaire escribe la obra *Une tempête* (1971[6]), que reposa en el intertexto de Shakespeare, pero dando el punto de vista del negro colonizado Calibán en lugar del colonizador Próspero[7]. Dice Matsui: "Le cannibalisme littéraire constitue une stratégie pour les écrivains issus de la colonie; elle leur permet de s'assimiler le génie (sic) du pays souverain et de surmonter la dominance (sic) au moyen même du génie approprié" (Matsui, 2009: 185). Ese mismo año 1971, el poeta cubano Roberto Fernández Retamar publicó su libro de ensayos *Calibán*, en el que denunciaba el eurocentrismo, la colonización y la imagen desfigurada del Caribe y de su historia que difunden las culturas dominantes. El propio Noé se refirió ampliamente a la cultura del colonizado en su libro *Una sociedad colonial avanzada* (1971), gigantesco collage que reúne texto, dibujos, copias de afiches, historietas, etc., y que cuestiona

[4] Roger BASTIDE, *Brésil – Terre de contrastes* (1957), Paris, L'Harmattan, 1999 (1957).

[5] Oswald DE ANDRADE, *Obra escogida* (Selección y prólogo: Haroldo de Campos. Cronología: David Jackson. Traductores: Santiago Kovadloff, Héctor Olea, Márgara Rusotto), Caracas, 1981.

[6] *Une tempête* (1971), Paris, Points, 1997. La misma relación intertextual se opera entre el Robinson Crusoé de Daniel Defoe y *Adiós Robinson*, pieza radiofónica de Julio Cortázar.

[7] La lectura que hace Césaire sobre el mito de Caliban también reposa en los trabajos de ensayistas anti-imperialistas y anti-colonialistas, tanto del área del Caribe como del continente americano (José Martí, José Vasconcelos, los antropólogos mexicanos de la Revolución de 1910, Frantz Fanon, etc.).

ampliamente el concepto propio de ensayo.

Una constante transgresiva alimenta el arte pictórica de Noé, transgresión que encontramos en la "Serie Federal". Se trata de un conjunto de trece cuadros, cuya temática es la guerra civil que conmovió a la incipiente nación argentina entre 1820 y 1830: *Convocatoria a la barbarie*, *Imagen agónica de Dorrego*, *López y Ramírez*, *La Anarquía del año XX*, *Prólogo Federal*, *El general Quiroga va en coche al muere*, *Don Eusebio de la Santa Federación*, *¡Muera Pancho Ramírez!*, *Viva la santa Federación*, *Retrato de señora*, *Facundo y su sombra*, *La Montonera*, *El Tigre de los llanos*.

Como es sabido, luego de los procesos de independencia comenzados hacia 1810, los jóvenes territorios liberados de la metrópoli española se lanzaron a la construcción de los Estados. Benedict Anderson se ha referido a estos procesos de liberación del yugo colonial y a la creación de "comunidades imaginadas"[8], señalando la dificultad de las clases dirigentes en consolidar el proceso independentista sin contar con la movilización de la población. En el Río de la Plata, el complejo proceso de creación de un Estado se vio confrontado a la búsqueda de modelos. El ejemplo francés y el norteamericano gozaron de las preferencias de las élites porteñas y del interior del país, pero la lucha por el control del poder entre Buenos Aires y las provincias generó intensos conflictos y un clima de violencia generalizado que oponía a los Federales (dirigidos por el caudillo y tirano Juan Manuel de Rosas, que gobernó entre 1829 y 1832 y entre 1835 y 1852), a los Federales, que se rebelaron contra los intentos centralistas de Buenos Aires –que había creado el gobierno del "Directorio" en 1819, para imponer su proyecto. A la cabeza de los Federales se encontraba el caudillo de la Banda Oriental (actual Uruguay), José Gervasio de Artigas. Estos años de combates fratricidas son conocidos en los manuales de historia como la "Anarquía del año 20". La tiranía de Rosas (1835-1852) introdujo una relativa estabilidad. Sin embargo la unificación territorial y la pacificación nacional solo se produjeron más allá de la mitad del siglo XIX (caída de Rosas en 1852; voto de la Constitución y "organización nacional en 1862); conquista del Desierto y aniquilamiento de los grupos indígenas del norte y sobre todo del sur del país en 1879)[9].

El propio Noé, en un libro en prensa[10], explica retrospectivamente sus objetivos artísticos de la época:

> *En mayo de 1961 se inauguró mi exposición de la Serie federal en la galería Bonino. Al año y medio de mi primera muestra ya estaba haciendo la cuarta, y en la principal sala de arte de ese momento. Fue un éxito cuyo recuerdo aún perdura. La muestra, basada en las luchas entre federales y unitarios del siglo pasado, no tenía tema objetivo: sólo la lucha ardiente. Mi padre, quien tenía por la historia argentina una verdadera pasión (otra más de quien se decía desapasionado), me había sabido transmitir algo que podría llamar el "clima de la historia", más que el conocimiento sobre ella. La mancha informal posibilitó que de la manera más natural ese*

[8] Benedict ANDERSON, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

[9] Por estos años, la historiografía argentina, con el futuro presidente Bartolomé Mitre a la cabeza, comienza a elaborar el mito de la « comunidad argentina », instaurando un panteón en el que figuran los héroes de la Independencia como José de San Martín o Manuel Belgrano –creador por otra parte de la bandera nacional- y, sobre todo, creando la ilusión de la participación activa del "pueblo" argentino en la gesta independentista del 25 de mayo de 1810.

[10] El libro va a ser publicado a fines de 2014 o principios de 2015 en Buenos Aires, por la editorial El Ateneo, con el título *Mi viaje / Cuaderno de bitácora*. Agradezco a Paula Noé Murphy, hija de Luis Felipe, el haberme facilitado la versión original de la obra.

clima se hiciese imagen. Las obras que integraron la exposición anterior a la Serie federal –la de la galería Van Riel– me habían permitido tomar conciencia de ese clima. Faltaba su decidida orientación histórica. Pero ya había en ella una obra que preanunciaba la serie: El Restaurador de las leyes, una imagen informalista de Rosas. Más aún, en la exposición de la galería Kalá también había figurado un cuadro chico sobre ese tema: Facundo. Fue justamente la síntesis entre la experiencia de la vanguardia informalista y el pasado histórico nuestro que produjo el éxito. Mi visión de ese tiempo histórico no era ni rosista ni liberal, era ante todo pictórica. Eran cuadros oscuros –como también lo eran los de Greco–, cuya singularidad consistía en la presencia de estallidos de luz. Predominaban los azules y los rojos –colores de ambos bandos contendientes–. Estos últimos aludían también a la sangre y la pasión.

Noé procede pues con la *Serie Federal* a una traducción del clima histórico violento, fratricida, apasionado hasta el paroxismo, en colores, imágenes, figuras. Son obras que marcan un hito en la pintura argentina porque asumen esos conflictos ancestrales sin que ello implique una toma de posición: los cuadros parten de la barbarie, la hacen suya. "Fue justamente la síntesis entre la experiencia de la vanguardia informalista y el pasado histórico nuestro que produjo el éxito (de la muestra; la aclaración es nuestra)", dice Noé en el libro en preparación. Cabe agregar, a nuestro juicio, la vigencia del debate acerca de la violencia en Argentina a comienzos de los '60: en efecto, en septiembre de 1955 los militares habían derrocado con un funesto golpe de Estado al presidente Juan Domingo Perón, bombardeando con la aviación la plaza de Mayo, frente a la sede del gobierno, la Casa Rosada y provocando centenares de víctimas entre la población civil. Como en tiempos de federales y unitarios, la Argentina se hallaba dividida en dos campos irreconciliables: peronistas y anti-peronistas. De hecho, en reiteradas oportunidades Noé había criticado a los militantes fanatizados del peronismo (recordando en particular el ataque y saqueo del diario conservador *La Prensa*, o la quema de iglesias en 1955). Varios de sus cuadros de la década del 60 ilustran este ambiente y recuerdan las obras de la *Serie Federal* que aluden a la "Mazorca"[11]. En suma, la *Serie Federal* se inscribía perfectamente, con un lenguaje polémico y provocador, en el debate histórico-político de su tiempo.

[11] La « Mazorca ", vinculada a la Sociedad Popular restauradora, era un grupo de choque, dirigido por partidarios de Juan Manuel de Rosas. Se encargaba de la represión de los opositores unitarios. Recordemos que el color distintivo de los federales era el "rojo punzó"..



Imagen agónica de Dorrego (Serie Federal), 1961.
Pintura asfáltica sobre tela, 130 x 96,8 cm (Colección particular, Buenos Aires).



Anarquía del año XX (Serie Federal), 1961. Óleo y pintura alquitranada sobre tela, 115 x 229 cm.
(Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).



Convocatoria a la barbarie (Serie Federal), 1961. Óleo y esmalte sintético sobre tela, 148 x 223 (Colección particular, Buenos Aires)



Viva la Santa Federación (Serie Federal), 1961.
Pintura asfáltica sobre tela, 130 x 97 cm (Colección privada, Buenos Aires).

En las obras de la *Serie Federal* -todas ellas de gran formato, como para resaltar la gravedad del tema abordado y relacionarse con las grandes dimensiones de la pintura argentina de género de finales del siglo XIX y comienzos del XX-, los referentes históricos están claramente consignados desde los títulos, trazando los contornos de una cartografía que recorre las diversas provincias argentinas –con especial énfasis en Buenos Aires- que acompañaron la ascensión al poder de Juan Manuel de Rosas. El título de cada cuadro equivale a un bautismo que se integra a los orígenes de la nación y al trauma ocasionado por las guerras civiles que hicieron que el nacimiento de la patria se produjera en la sangre y el dolor.

Imagen agónica de Dorrego se refiere a Manuel Dorrego (1787-1828), militar federal, aliado a Juan Manuel de Rosas, que fue fusilado –luego de haber sido delatado- en la localidad de Navarro (provincia de Buenos Aires), el 13 de diciembre de 1828, por orden de los unitarios de Lavalle, reunidos en una logia (Julio Segundo de Agüero, Varela del Carril, Valentín Alsina, Valentín Gómez, Juan Andrés Gelly). En *La Anarquía del año XX*, que alude como evocáramos anteriormente a la crisis de 1820, Noé apunta en el título e inserta la escritura en la pintura –técnica característica que no se desmiente a lo largo de los años: Luis Felipe Noé escribe en sus obras- la cifra en números romanos, como si fuera el siglo XX. Se trata, por una pirueta de los signos, de vincular la historia con el presente, como queriendo traer al primer plano la incidencia del pasado en los años 1960. Los cuadros *López y Ramírez* y ¡*Muera Pancho Ramírez!* tienen como referentes directos a los caudillos federales Estanislao López (1786-1838), de la provincia de Santa Fe, aliado de Rosas durante muchos años, y a Francisco "Pancho" Ramírez (1786-1821), de Entre Ríos, y también partícipe activo de las gestas de la construcción nacional. *Don Eusebio de la Santa Federación* remite al mulato bufón del mismo nombre, que acompañó a Rosas en las campañas sureñas contra los indígenas ranqueles, pampas y de otros grupos y que lo divertía cuando el tirano era gobernador de Buenos Aires. La "Santa Federación" responde a los lemas de los federales en el poder, que repetían hasta el cansancio "¡Viva la Santa Federación! ¡Mueran los salvajes unitarios!". De hecho, *¡Viva la Santa Federación!* es el título de otra obra de la *Serie*. Como era común en la época –y como lo fue en los siglos siguientes- el vínculo de la religión con el poder mitificaba su ejercicio y

Entre tanto, las clases dominantes argentinas, integrantes de la denominada Generación de 1837 (Esteban Echeverría, los hermanos Varela, Juan María Gutiérrez, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi), casi unánimemente unitarias –a excepción de la familia de los Mansilla, pariente de Rosas- se exiliaban en Montevideo y conspiraban desde allí contra el dictador. *El general Quiroga va en coche al muere*, alude, en un intertexto fuertemente connotado, al poema homónimo de Jorge Luis Borges, que traduce también el clima de terror y de violencia reinantes. Tiene relación, también, con el *Facundo*, de Sarmiento, y a la implícita reflexión sobre Civilización o Barbarie (ver al respecto Diego Jarak, 2013).

> El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
> y la luna torrando en el frío del alba
> y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.
> El coche se hamacaba rezongando la altura;
> un galerón enfático, enorme, funerario.
> Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
> arrastraban seis miedos y un valor desvelado.
> Junto a los postillones jineteaba un moreno.

Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
El general Quiroga quiso entrar en la sombra
llevando seis o siete degollados de escolta.
Esa cordobesada bochinchera y ladina
(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estaca pampa bien clavada en la pampa.
Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?
Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
sables a filo y punta merodearon sobre él;
muerte de mala muerte se lo llevó al riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.
Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

Jorge Luis Borges

("El general Quiroga va en coche al muere", en *Luna de enfrente*, 1925)

El cuadro que representa a Dorrego se inscribe en esta línea de apropiación del horror. La composición toma la forma de un retrato, pero el expresionismo que lo habita hace de él un relato trágico sin dramatismo ramplón. En la tragedia, la imagen se deforma y se ensucia. Deviene una imagen agónica que se mancha, se subjetiviza. Las manchas y las rayas se dispersan, chorrean, alumbran una paleta que abunda en el rojo, el negro, el amarillo, el ocre. La figura del rostro, en la parte superior, encarna el espanto ante la muerte y ante la violencia de una época, estilizada en el negro. Ese espanto se difunde por todo el cuadro y se ve realzado por las declinaciones del rojo, de la sangre del fusilamiento y del federalismo que ocupa todos los espacios sociales. La historia es caos y el cuadro se caotiza. El pintor asume los desastres goyescos de la guerra y los traslada a la superficie de la pintura (manchas, lijados, rayas con espátulas, pinturas chorreadas a la manera del *Action Painting* de Jackson Pollock).

Convocatoria a la barbarie repite una tensión en la composición que se construye a partir del movimiento envolvente de círculos, rectas, dispersiones de las manchas, interpenetración de los colores a la manera de la acuarela. La salvaje y a la vez trágica mano ensangrentada, en el ángulo superior derecho, se prolonga en el brazo azul y en la mano izquierda, también tinta en sangre, insinuando una cruz unitaria incompleta, como si los cuerpos no pudieran reposar en paz en medio de una guerra que enfrenta a los miembros de una misma comunidad (el rojo de los federales, el azul de los unitarios). Alrededor, los círculos y figuras monstruosas organizan y presiden toda esa orquestación anárquica que encuentra su razón de ser en el caos. Una especie de sol diabólico contempla la escena, con rostro satisfecho, mientras que una suerte de luna blanca y negruzca contrasta con un gesto austero. Debajo, se organizan otras formas: una monstruosa bestia con ojos enormes y antenas, y otra que recuerda la técnica del grabado, en contraste entre el rojo y el pardo.

Todo traduce el martirio, la locura, el fanatismo. En el cuerpo extendido, en azul, se confunden la víctima y el victimario. Todo confluye en una gigantesca operación de aquelarre. El cuadro repite que el sueño de la razón produce monstruos. La mancha trabaja el espacio del caos, que se hace cuadro.

En tanto, en *La anarquía del año XX*, los hombres caotizados no constituyen el tema del cuadro: el tema es el caos en sí mismo que arrastra y envuelve a los seres humanos. El hombre no es el tema: es el problema. De donde el rasgo esencial de objetivizar la situación y no de denunciarla o enfrentarla. Cuatro figuras humanas se destacan. La blanca y gris del centro, otra a la derecha, con una especie de casco de guerra que remite al nazismo, otra abatida a sus pies, y una cuarta a la izquierda, que parece ostentar una galera negra. La deformación incide en la composición, rompiendo los referentes. El rojo y el azul se mezclan, como si la barbarie proviniera tanto de los federales como de los unitarios. La oposición civilización o barbarie se disgrega y los unitarios aparecen tan "salvajes" como los federales. Las líneas rectas de diversos colores parecen sugerir la presencia de las armas, las lanzas que salpican con sangre las ropas de los personajes, pisoteados, blasfemados. Las lanzas circulan en todas las direcciones, se afirman, se chocan, se plantan. El título de otra obra, *¡Viva la Santa Federación!*, aparece como un goyesco e irónico *¡Que vivan las cadenas!*. En él, una semi-calavera, con un casco prototípico de la Segunda Guerra Mundial, esgrime una lanza mientras su cuerpo se desfigura, confundiéndose en con el fondo.

La *Serie Federal* de Luis Felipe Noé cuestiona el lenguaje de la pintura histórica hasta sus raíces[12], nos habla del pasado para hacernos tomar conciencia de los riesgos del presente. Vuelve sobre las viejas dicotomías como Civilización o Barbarie y propone síntesis que reúnan los opuestos. Lejos de imponer, llama a la reflexión. Pensar el pasado, pensar los conflictos civiles (Anarquía del año 20, conflictos durante el rosismo, conquista del Desierto), devienen formas de atender la época actual –con énfasis particular sobre la última dictadura militar de 1976-1983, si observamos la producción más reciente del pintor- estrategias de alerta y de cuestionamiento, a través del arte. La representación estética contribuye a leer las épocas pretéritas. Integra un mosaico que bajo la forma del código amplia el espectro de la historia y las ideas esencialistas sobre la nacionalidad, para defender la hibridez propia a la Argentina.

[12] Con motivo del bicentenario de la Independencia (25 de mayo de 2014), varios pintores jóvenes volvieron sobre los fundamentos de la pintura histórica del centenario, cuestionando en particular el cuadro *La vuelta del malón* (1892) de Angel Della Valle. Entre las pinturas paródicas más destacadas –que proponen otra visión de la historia de la relación entre blancos e indios en Argentina- figuran *¡Malona!* Alberto Passolini (2010) y *La vuelta del malón* (2009) de Sebastián Pairone.

BIBLIOGRAFÍA

Benedict ANDERSON, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Walter BENJAMIN*, Œuvres complètes I*, *II, III*, Paris, Gallimard, 2000.

Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, vol. 1 y 2, Barcelona, Bruguera, 1982.

Diego JARAK, *Tras la sombra de Facundo*, Mérignac, Al sur del Sur éditions, 2013.

Jorge LÓPEZ ANAYA, Historia del arte argentino, Buenos Aires, Emecé editores, 1997.

Hiroshi MATSUI, « Caliban, Caraïbe, cannibale : un cannibalisme littéraire de *La tempête* de Shakespeare par Aimé Césaire », *ICU Comparative Culture*, n° 41, 2009 ; pp. 183-209.

Luis Felipe NOÉ, *Antiestética*, Bs. As.: Van Riel, Bs. As., 1965 (red. Ed. de la Flor, 1988).

___, *Una sociedad colonial avanzada* (prólogo de Aldo Pellegrini), Bs. As., ed. de la Flor, 1971.

___, *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*, Bs. As., Ed. de la Flor,1974.

___, *Pintura impresionista. El Color*, Bs. As., Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Bs. As., 1989.

___, *A Oriente por occidente*, Bogotá, Dos Gráficos, 1992.

___, (en colaboración con Jorge Glusberg), *Lectura conceptual de una trayectoria*, Bs. As., CAYC, 1993.

___, *El Otro, la Otra y la Otredad*, Bs. As., IMPSAT, 1994.

Néstor PONCE, "Noé Buenos Aires", *Alma*, n°1, Paris, janvier 2001; pp. 31-35.

___, "Noé nada, Noé mucho", *Actes du colloque d'ALMOREAL*. Angers, 2001; pp. 265-277.

Jorge ROMERO BREST, Arte en la Argentina: últimas décadas, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Edward SAID, *Culture et impérialisme* (1994), Paris, Fayard, 2000).

Sitios Internet

http://arteargsesenta.blogspot.fr/2013/07/nueva-figuracion-1961-1965.html (consultado el 6/10/2014).

www.revisionistas.com.ar (consultado el 8/10/2014).